T.C.
TRAKYA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
MÜZİK ANASANAT DALI
YÜKSEK LİSANS TEZİ

PHILIP GLASS'IN PİYANO EDEBİYATINDAKİ YERİ VE ÖNEMİNİN İNCELENMESİ

İSMAİL GÜRKAN METİN
1158211151

TEZ DANIŞMANI
DR. ÖĞRETİM ÜYESİ SERHAN KÜNGERÜ

EDİRNE
2018

T.C.

TRAKYA ÜNİVERSİTESİ

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

.....Müzik..... ANA~~BİLİM~~ SANAT DALI

Tezli Yüksek Lisans.....PROGRAMI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

İsmail Gürkan METİN tarafından hazırlanan Philip Glass'ın Piyano Edebiyatındaki Tek ve Örneğinin İncelenmesi Konulu **Yüksek Lisans** tezinin Sınavı, Trakya Üniversitesi Lisansüstü Eğitim-Öğretim Yönetmeliği'nin 19-6 maddeleri uyarınca .....Cumaa..... günü saat .....10.00..... 'da yapılmış olup, yüksek lisans tezinin *.....Kabul edilmiştir..... **OYBİRLİĞİ/~~OYÇOKLUĞU~~** ile karar verilmiştir.

JÜRİ ÜYELERİ	KANAAT	İMZA
Prof. Ahmet Hamdi ZAFER	Kabul Edilmiştir.	
Dr. Öğretim Üyesi Bülent HALVAŞİ	~~Kabul Edilmesine~~	
Dr. Öğr. Üyesi Serkan KONGER	Red. / Edilmesine	

* Jüri üyelerinin, tezle ilgili kanaat açıklaması kısmında "Kabul Edilmesine/Reddine" seçeneklerinden birini tercih etmeleri gerekir.

T.C
YÜKSEKÖĞRETİM KURULU
ULUSAL TEZ MERKEZİ

TEZ VERİ GİRİŞ FORMU

Referans No	10224021
Yazar Adı / Soyadı	İSMAİL GÜRKAN METİN
T.C.Kimlik No	43231577002
Telefon	0
E-Posta	gurkanmetin@hotmail.com
Tezin Dili	Türkçe
Tezin Özgün Adı	Philip Glass'ın Piyano Edebiyatındaki Yeri ve Öneminin İncelenmesi
Tezin Tercümesi	Investigation of Glass's Role and Importance in the Piano Literature
Konu	Müzik = Music
Üniversite	Trakya Üniversitesi
Enstitü / Hastane	Sosyal Bilimler Enstitüsü
Anabilim Dalı	Müzik Anasanat Dalı
Bilim Dalı	
Tez Türü	Yüksek Lisans
Yılı	2018
Sayfa	237
Tez Danışmanları	DR. ÖĞR. ÜYESİ SERHAN KÜNGERÜ
Dizin Terimleri	Müzik sanatı=Music art ; Piyano eserleri=Piano works ; Minimalizm=Minimalism ; Postmodernizm=Postmodernism
Önerilen Dizin Terimleri	Philip Glass = Philip Glass Müzikte Minimalizm = Minimalism ın Music

12.12.2018

İmza:.....

Tezin Adı: Philip Glass'ın Piyano Edebiyatındaki Yeri ve Öneminin İncelenmesi

Hazırlayan: İsmail Gürkan METİN

ÖZET

ABD.'li besteci Philip Glass, çağımızın en üretken ve en popüler bestecilerinden biridir. Aynı zamanda yaşamı, dünyaya bakış açısı ve fikirleriyle çağımızın en renkli bestecilerindendir. Araştırmada Philip Glass'ın yaşamı ve besteciliği çerçevesinde yirminci yüzyıl ve çağımız piyano müziğine katkıları ele alınmıştır. Glass'ın müzik üslubunu daha iyi anlayabilmek için modernizm döneminde ve postmodern süreçte, sanat ve müzikte meydana gelen değişim ve gelişmeler ayrıntılı olarak irdelenmiştir. Bu süreçlerde Glass'ın Barok, Caz ve Folk gibi müziğinde birçok etkisel alanlara yer vermesi örneklerle incelenmiştir. Ayrıca, müzikte Minimalizm anlayışının tekrarlı ve eklemeli cümle yapılarıyla şekillenen müziksel üslubu bağlamında, bestecinin yenilikçi arayışlarıyla birlikte çok yönlü yapılara ulaşan müziğinin özgünlüğünü koruyabilmesindeki başarısı gerekçeleriyle ortaya konmuştur. Sonuç olarak bu olguların incelenmesi, bestecinin özellikle olgunluk döneminde çok daha açılımlı zeminlerde özellik gösteren müzik üslubunun tanınması ve kavranmasında önem arz etmiştir.

Bestecinin piyano yazısı, genel besteleme üslubuna paralel bir nitelik göstermiştir. Bunun sonucunda Glass'ın piyano üslubunu önemli ölçüde karakterize eden sürekli tekrarlılık fikri, ilerleyen süreçlerde değişime uğrayarak çok daha farklı yapılarda ortaya çıkmıştır. Bu bakımdan bestecinin piyano üslubundaki belli başlı dinamikler, çeşitli örnek eserler üzerinden sınıflandırılmıştır. Tirol Piyano Konçertosu No:1, form yapısı ve armonik unsurların zenginliği ile bestecinin olgunluk dönemini yansıtan en önemli eserlerindendir. Aynı zamanda eser arpej, gam, repete ve oktav gibi birçok piyano tekniğini içermektedir. Bu nedenle bestecinin piyano yapıtlarını nitelikli yorumlara ulaştırabilmek amacıyla, eserin bir örneklem olarak ayrıntılı şekilde incelenmesi uygun görülmüştür.

Anahtar Sözcükler: Philip Glass, Piyano Müziği, Minimalizm

Name of Dissertation: Investigation of Glass's Role and Importance in the Piano Literature

Prepared by: İsmail Gürkan METİN

ABSTRACT

The U.S. composer Philip Glass is one of the most productive and popular composers of our time. At the same time his ideas and point of view to life he was among the colorful composers of our time. The study covers Philip Glass’s contributions to twentieth century and piano music within the framework of his life and composition. In order to understand Glass's music style better, the changes and developments that have taken place in art and music in the modernism and postmodern period have been examined in detail. In these processes, Glass has been examined with examples to include many influential areas in music such as Baroque, Jazz and Folk. In addition, it has been demonstrated in the musical style of Minimalism in the context of the musical style that is formed by the repetitive and articulated sentence structures, and the success of the composer's ability to maintain the originality of the music reaching the versatile structure together with innovative quests. As a result, examination of these phenomena is important for the recognition and comprehension of the music style which composes especially in the maturity period.

The piano music language of the composer is in line with the general composing style. As a result, the idea of continuous repetition, which characterizes Glass's piano style to a considerable extent, has emerged in much different ways by changing over time. In this regard, certain dynamics in the composer's piano style is classified through various model works. The Tirol Piano Concerto No. 1 is one of the most important works reflecting the maturity of composer with rich form and harmonic elements. At the same time, the work includes many piano techniques such as arpeggio, gam, repetition and octaves. For this reason, in order to reach a qualified interpretations of the piano works of the composer, it is appropriate to examine the work in detail as a sample.

Key words: Philip Glass, Piano Music, Minimalizm

TEŞEKKÜR

Tezimin hazırlığı süresince, kıymetli bilgi, birikim ve tecrübeleri ile her konuda bana yol gösterici olup, desteğini esirgemeyen değerli danışman öğretmenim sayın Dr. Öğretim Üyesi Serhan KÜNGERÜ'ye, teşekkür ve saygılarımı sunarım.

Yüksek lisans eğitimim boyunca bilgi, fikir ve tecrübeleriyle bana sürekli olarak destek olup, tezime katkı sağlayan başta Arş. Gör. Özden Gülsün KESKİN olmak üzere Prof. Ahmet Hamdi ZAFER, Dr. Öğr. Üyesi Bülent HALVAŞİ ve Müzik Bölümü'ndeki tüm akademisyen öğretmenlerime teşekkürlerimi borç bilirim.

Ayrıca çalışmalarımda bana her konuda öneri ve desteğini esirgemeyen değerli dostum Okan KIZILAY'a, özellikle Plastik Sanatlar konusunda kaynak ve fikir bakımından önemli yardımlarda bulunan sevgili ağabeyim Öğr. Gör. Kayhan METİN'e ve manevi destekleriyle her zaman yanımda olan sevgili annem, babam, ağabeyim Sıddıka, Cafer ve Kaan METİN'e teşekkürlerimi arz ederim.

Tez çalışmamın akademik çevreye, müzisyenlere ve müzikseverlere faydalı olması temennisiyle…

İ.Gürkan METİN

Edirne, 2018

İÇİNDEKİLER

ÖZET ..... **i**
ABSTRACT ..... **ii**
TEŞEKKÜR ..... **iii**
İÇİNDEKİLER ..... **iv**
ÖRNEKLER LİSTESİ ..... **vi**
ŞEMALAR LİSTESİ ..... **xv**
KISALTMALAR LİSTESİ ..... **xvi**

I. BÖLÜM **1**
GİRİŞ **1**
1.2. Amaç 6
1.3. Önem 7
1.4. Sınırlılıklar 7
1.5. Tanımlar 8

II. BÖLÜM **19**
YÖNTEM **19**
2.1. Araştırma Modeli 19
2.2. Evren ve Örneklem 19
2.3. Verilerin Toplanması ve Çözümü 19

III. BÖLÜM **20**
BULGULAR VE YORUM **20**
3.1. Sanatta Modernizm Dönemi ve Postmodernizm Süreci 20
3.1.1. Müziğin Modernizm Döneminde Ele Alınma Biçimleri 27
3.2. Müzikte Postmodernizm Süreci 32
3.2.1. Caz Etkili Müzik 54
3.2.2. New Simplicity (Yeni Yalınlık) 58
3.2.3. New Complexity (Yeni Karmaşıklık) 59
3.2.4. Rock Etkili Müzik 60

3.3. Görsel ve Diğer Sanatların Bir Unsuru Olarak Minimalizm 62
3.4. Müzikte Minimalizme Geçiş Sürecinde Fluxus Hareketi 68
3.5. Müzikte Minimalizm Süreci 70
3.6. Philip Glass'ın Yaşamı ve Besteciliği 84
3.6.1. Philip Glass'ın Piyano Eserlerinin Yapısal ve Düşünsel Özellikleri 115
3.7. Tirol Concerto For Piano And Orchestra No.1 "Piyano ve Orkestra İçin Tirol Konçertosu" Eserinin İncelenmesi 148
3.7.1. Birinci Bölüm 152
3.7.2. İkinci Bölüm 176
3.7.3. Üçüncü Bölüm 195
3.7.4. Eserin Piyano Teknikleri Açısından Değerlendirilmesi 218

IV. BÖLÜM 229
SONUÇ VE ÖNERİLER 229
KAYNAKÇA 232

ÖRNEKLER LİSTESİ

Örnek 1: Wassily Kandinsky, *Composition VIII*, 1923, Geometric abstraction, Oil on canvas, New York, The Solomon R. Guggenheim Museum 23
Örnek 2: Claude Monet, "*Gare Saint-Lazare*" *Saint Lazare Garı*, 1877 24
Örnek 3: Edward Keinholz, *Back Seat Dodge '38*, "*Arka Koltuk Dodge* '38",1964 26
Örnek 4: Claude Debussy, *La Cathedrale Engloutie Prelude*, 1910 28
Örnek 5: Arnold Schoenberg, *Op.16 Five Pieces for Orchestra*, 1909 30
Örnek 6: Max Reger, *op.99, 6 Preludes and Fugues, a moll Fugue,* 1907 31
Örnek 7: Pierre Boulez**,** *12 Notations for Piano, Part 6* 36
Örnek 8: Peter Mennin, *Five Piano Pieces* (*Beş Piyano Parçası*) II-*Aria* 37
Örnek 9: Karlheinz Stockhausen, *Kontakte,* (1958-1960) 39
Örnek 10: Luciano Berio, *Sequenza III for female voices,* 1965-66 41
Örnek 11: Alfred Schnittke, *Dedication to Stravinsky, Prokofiev and Shostakovich* – S.Prokofiev, *Scherzo Humoristique, op.12, No.9* 42
Örnek 12: Toru Takemitsu, *Itinerant* (1989) "In Memory of Isamu Noguchi" 45
Örnek 13: Steve Reich, *Six Marimbas* (1986) 46
Örnek 14: Frederic Rzewski, *The People United Will Never Be Defeated*, Tema 48
Örnek 15: Horatiu Radulescu, *Das Andere* (1983) 49
Örnek 16: Ben Johnston, *Suite for Microtonal Piano*, (1978) 50
Örnek 17: Nikolai Kapustin, *Op.53, 24 Preludes in Jazz Style for Piano, C-Dur* 55
Örnek 18: Philip Glass, *Etudes For Piano, Book 1, No:10*, 44-56. Ölçüler. 57
Örnek 19: Arvo Part, *Für Alina for Piano* (1976) 59
Örnek 20: Michael Finnissy, *English Country Tunes, Part 1-Green Meadows* 60
Örnek 21: Kazimir Malevich, *Black Square* "*Beyaz Zemin Üzerine Siyah Kare*" 1913 63
Örnek 22: Frank Stella, *Black Series 1*, Tomlinson Creek Park, 1967 64
Örnek 23: Carl Andre, *Still Blue Ledge*, Belgian Blue Limestone, 1989 65
Örnek 24: Tadao Ando, *Modern Art Museum of Fort Worth is located in Fort Worth,* Texas, USA, 2002 66
Örnek 25: Samuel Beckett, *Endgame* "*Oyun Sonu*" 1957, (Oyundan bir sahne.) 67

Örnek 26: Terry Riley *In C*'de sırayla kullanılan 53 modül 72
Örnek 27: La Monte Young, *for Brass*, 54-66.Ölçüler. 74
Örnek 28: Morton Feldman, *Triadic Memories*, (1981) 1-18. Ölçüler. 76
Örnek 29: John Adams, *Phrygian Gates* (1977-78), 349-360.Ölçüler 77
Örnek 30: Steve Reich, *Drumming Part Four*, 122.Ölçü. 78
Örnek 31: William Susman, *Prologue and Action 1, Quiet Rhythms Book 1*, (2010) 89-96. Ölçüler. 82
Örnek 32: Max Richter, *The Departure* from The Leftovers Series 2015, 19-28. Ölçüler 83
Örnek 33: P.Glass, *Music in Twelve Parts*, (1971-1974) *Part 5*, Ritmik yapı 87
Örnek 34: P.Glass *Einstein On The Beach* (1976),*Trial Act*, (a) 53.Cümle, (b) 54. Cümle 88
Örnek 35: P.Glass, *Two Pages* for *Organ or Piano*, 1-27. Ölçüler. 92
Örnek 36: P.Glass, *Music in Similar Motion* (*Benzer Devinimde Müzik*) 1. Ölçü..... 94
Örnek 37: P.Glass, *Music in Contrary Motion* (*Zıt Devinimde Müzik*) 1-3. Ölçüler..... 95
Örnek 38: Cornelis Escher, *Optical Ilisions* 96
Örnek 39: P.Glass, *Music in Twelve Parts, Part 5* Soprano Partisi-Bindirilmiş Motif Yapısı. 97
Örnek 40: P.Glass, *Einstein On The Beach, Train Scene*, 59. Cümle, 3. Tema. 98
Örnek 41: P.Glass, *Einstein On The Beach*, Train Scene 2. Cümle, 1. Tema. 99
Örnek 42: P.Glass, *Dead Things*, 89-96.Ölçüler. 115
Örnek 43: P.Glass, *Modern Love Waltz*, 25-32. Ölçüler. 116
Örnek 44: P.Glass, *Opening Piece*, 1-6. Ölçüler. 116
Örnek 45: P.Glass, *Etudes For Piano, Book 2. No:15*, 37-40.Ölçüler. 117
Örnek 46: P.Glass, *Etudes For Piano, Book 2. No:11*, 43-46.Ölçüler. 117
Örnek 47: P.Glass, *How Now*, Genişletilmiş cümle yapılarının tekrarlı süreçte kullanımı ve daraltılarak sonlandırılması. (Beş adet, cümlecik-cümle) 118
Örnek 48: P.Glass, *Mad Rush*, 1-8. Ölçüler..... 121
Örnek 49: P.Glass, *Metamorphosis Two*, 17- 20, 47- 50.Ölçüler. 122

Örnek 50: P.Glass**,** *Etudes for Piano Book 1, No.8,* 1.Tema (1- 4. Ölçüler), 1. Temanın İmitasyonu (16- 20.Ölçüler), 2.Tema (5- 8. Ölçüler), 2. Temanın İmitasyonu-I, (25- 28. Ölçüler), 2.Temanın İmitasyonu- II (31- 38. Ölçüler) 123
Örnek 51: P.Glass, *Piyano ve Orkestra için Tirol Konçertosu*, Birinci Bölüm, 115-121. Ölçüler. 125
Örnek 52: P.Glass**,** *Opening Piece,* 1-15. Ölçüler. 126
Örnek 53: P.Glass, *Metamorphosis One,* 1-18. Ölçüler. 127
Örnek 54: J.S.Bach *Well-Tempered Clavier Book 2, No.24 (h-moll), BWV 893 Prelude* 1-4. ölçüler, Philip Glass, *Etudes for Piano Book 2, No.20,* 14-17.ölçüler 130
Örnek 55: Joseph Haydn, *Piano Sonata in c moll, No.33, XVI:20, Allegro moderato,* 61-64. Ölçüler, Philip Glass, *Wichita Vortex Sutra* 98-103. Ölçüler. 131
Örnek 56: John Cage *In a Landscape for Piano Solo or Harp Solo* 1-15. Ölçüler, Philip Glass *Etudes for Piano Book 1, No.2,* 1-15. Ölçüler. 132
Örnek 57: Arvo Part *Hymn to Great City* 1-8. Ölçüler, Philip Glass *Metamorphosis Five* 1-12.Ölçüler. 133
Örnek 58: Lennie Tristano *C-moll Complex* (1960-1962) 289-306. Ölçüler, Philip Glass *Tirol Concerto For Piano And Orchestra*, (2000) Birinci Bölüm, 11-16. Ölçüler. 134
Örnek 59: P.Glass, *Metamorphosis Four,* 59-67. Ölçüler. 136
Örnek 60: P.Glass, *Etudes For Piano, Book 2, No:12*, 78-86. Ölçüler. 136
Örnek 61: P.Glass, *Mad Rush,* 53-55. Ölçüler. 137
Örnek 62: P.Glass, *Opening*, 1-9. Ölçüler. 138
Örnek 63: P.Glass, *Mad Rush,* 5-10. Ölçüler. 138
Örnek 64: P.Glass, *Etudes For Piano, Book 2, No:15*, 29-34.Ölçüler. 139
Örnek 65: P.Glass, *Etudes For Piano, Book 2, No:17*, 43-54. Ölçüler. 140
Örnek 66: P.Glass, *Tirol Concerto For Piano And Orchestra*, İkinci Bölüm, 21-32. Ölçüler 140
Örnek 67: P.Glass, *Mad Rush,* 91-94. Ölçüler. 141
Örnek 68: P.Glass, *Metamorphosis Three***,** 142
Örnek 69: P.Glass, *An Unwelcome Friend,* From The Film The Hours, 54-62. Ölçüler. 143

Örnek 70: P.Glass**,** *Etudes For Piano, Book 1, No:7*, 1-12. Ölçüler. 143
Örnek 71: P.Glass, *Tirol Piyano Konçertosu*, 1.Bölümde alıntılanan *'Maria! hilf doch mir'* şarkısının Si bemol Majör tonuna transpoze edilmiş orijinal melodisi. 149
Örnek 72: Philip Glass *Tirol Piyano Konçertosu Birinci Bölüm İlk On Altı Ölçü*, Chester Music Copyright c 2000, Order No. DU10001, www.musicsalesclassical.com 150
Örnek 73: Philip Glass, *Tirol Piyano Konçertosu* Birinci Bölüm, Giriş bölümünde başlayan beşli akor yürüyüşleri. 152
Örnek 74: Philip Glass, *Tirol Piyano Konçertosu* Birinci Bölüm, Sol Eolyen Mod'u 153
Örnek 75: Philip Glass, *Tirol Piyano Konçertosu* Birinci Bölüm Giriş bölümünde, ilk on ölçüde kullanılan dört cümle yapısı. 154
Örnek 76: Philip Glass, *Tirol Piyano Konçertosu* Birinci Bölüm Giriş bölümünde 11 ve 16. ölçülerdeki tamamlayıcı karakterdeki cümle. 154
Örnek 77: Philip Glass, *Tirol Piyano Konçertosu* Birinci Bölüm, 2. ölçüdeki Ödünç Kadans Akoru..... 155
Örnek 78: Philip Glass, *Tirol Piyano Konçertosu* Birinci Bölüm, Sırasıyla 2 ve 5. ölçülerdeki akorlarda armonik ve melodik bağlantılar. 156
Örnek 79: Philip Glass, *Tirol Piyano Konçertosu* Birinci Bölüm 3-4 ve 7. ölçülerde kullanılan işleme sesleri. 156
Örnek 80: Philip Glass, *Tirol Piyano Konçertosu* Birinci Bölüm, 6- 7- ve 8. ölçülerde tonlardaki eksen değişimi..... 157
Örnek 81: Philip Glass, *Tirol Piyano Konçertosu* Birinci Bölüm, 12, 13 ve 14.ölçülerde tonlardaki eksen değişimi..... 157
Örnek 82: Philip Glass, *Tirol Piyano Konçertosu* Birinci Bölüm, 15 ve 16. ölçü, giriş bölümünün son akoru. 158
Örnek 83: Philip Glass, *Tirol Piyano Konçertosu* Birinci Bölüm 17. ölçüden 21. ölçüye kadar Gelişme Bölümü'nün ilk dört ölçüsü. 159
Örnek 84: Philip Glass, *Tirol Piyano Konçertosu* Birinci Bölüm, 25. ölçüden 29. ölçüye ve 1. ölçüden 5. ölçüye kadar olan bölüm. 160
Örnek 85: Philip Glass, *Tirol Piyano Konçertosu* Birinci Bölüm, 57.ölçüden 61. ölçüye kadar olan bölüm. 161

Örnek 86: Philip Glass*, Tirol Piyano Konçertosu* Birinci Bölüm, 53. ölçüden 57. ölçüye kadar olan bölüm. 162
Örnek 87: Philip Glass*, Tirol Piyano Konçertosu* Birinci Bölüm, 61. ölçüden 65. ölçüye kadar olan bölüm. 162
Örnek 88: Philip Glass*, Tirol Piyano Konçertosu* Birinci Bölüm, 71. ölçüden 75. ölçüye kadar olan betimleyici temalı bölüm. 163
Örnek 89: Philip Glass*, Tirol Piyano Konçertosu* Birinci Bölüm, 21. ölçüden 25. ölçüye ve 79. ölçüden 83. ölçüye kadar olan bölümler. 164
Örnek 90: Philip Glass, *Tirol Piyano Konçertosu* Birinci Bölüm, 83. ölçüden 89. ölçüye kadar olan bölüm. 165
Örnek 91: Philip Glass*, Tirol Piyano Konçertosu* Birinci Bölüm, 95. ölçüden 99. ölçüye ve 111. ölçüden 115. ölçüye kadar olan bölüm. 166
Örnek 92: Philip Glass, *Tirol Piyano Konçertosu* Birinci Bölüm, 105- 106 ve 107. Ölçüler. Farklı Tonlara Yönelme Durumları. 167
Örnek 93: Philip Glass, *Tirol Piyano Konçertosu* Birinci Bölüm, 115. ölçüden 122. ölçüye kadar olan bölüm. 168
Örnek 94: Philip Glass*, Tirol Piyano Konçertosu* Birinci Bölüm, 123. ölçüden 131. ölçüye kadar olan bölüm. 169
Örnek 95: Philip Glass*, Tirol Piyano Konçertosu* Birinci Bölüm, 152. Ölçüden 157. Ölçüye kadar olan bölüm. 170
Örnek 96: Philip Glass*, Tirol Piyano Konçertosu* Birinci Bölüm, 157. ölçüden 161. ölçüye kadar olan sonuç bölümünü başlatan betimleyici tema. 171
Örnek 97: Philip Glass, *Tirol Piyano Konçertosu* Birinci Bölüm, Betimleyici temanın devamı niteliğinde, 75. ölçüden 79. ölçüye kadar olan kıyaslı bölüm. 172
Örnek 98: Philip Glass*, Tirol Piyano Konçertosu* Birinci Bölüm, Betimleyici temanın devamı niteliğinde, 161. ölçüden 165. ölçüye kadar olan bölüm. 172
Örnek 99: Philip Glass*, Tirol Piyano Konçertosu* Birinci Bölüm, 21. ölçüden 29. ölçüye kadar olan kıyaslı bölüm. 173
Örnek 100: Philip Glass*, Tirol Piyano Konçertosu* Birinci Bölüm, 165. ölçüden 173. ölçüye kadar olan bölüm. 173

Örnek 101: Philip Glass*, Tirol Piyano Konçertosu* Birinci Bölüm, 197. ölçüden 214. ölçünün sonuna kadar olan bölüm.....175
Örnek 102: Philip Glass*, Tirol Piyano Konçertosu* İkinci Bölüm, 1. ölçüden 9. ölçüye kadar olan bölüm.....177
Örnek 103: Philip Glass*, Tirol Piyano Konçertosu* İkinci Bölüm, 21.ölçüden 29. ölçüye kadar olan bölüm.....178
Örnek 104: Philip Glass*, Tirol Piyano Konçertosu*, Birinci Bölümün piyano solosunun ilk üç ölçü giriş teması, ikinci bölümün yaylılar eşliğindeki piyano solosunun başladığı 21, 22 ve 23. ölçüyü kapsayan tema. 179
Örnek 105: Philip Glass*, Tirol Piyano Konçertosu* İkinci Bölüm, 37. ölçüden 49. ölçüye kadar olan bölüm. 180
Örnek 106: Philip Glass*, Tirol Piyano Konçertosu* İkinci Bölüm, 53. ölçüden 57. ölçüye kadar olan bölüm. 181
Örnek 107: Philip Glass*, Tirol Piyano Konçertosu* İkinci Bölüm, 57. ölçüden 65. ölçüye kadar olan bölüm. 182
Örnek 108: Philip Glass*, Tirol Piyano Konçertosu* İkinci Bölüm, 65. ölçüden 73. ölçüye kadar olan bölüm. 183
Örnek 109: Philip Glass*, Tirol Piyano Konçertosu* İkinci Bölüm, 73. ölçüden 77. ölçüye kadar olan bölüm. Alan Boşaltma Fikri. 184
Örnek 110: Philip Glass*, Tirol Piyano Konçertosu* İkinci Bölüm, 77. ölçüden 85. ölçüye kadar olan bölüm. 185
Örnek 111: Philip Glass*, Tirol Piyano Konçertosu* İkinci Bölüm, 93. ölçüden 100. ölçüye kadar olan bölüm. 186
Örnek 112: Philip Glass*, Tirol Piyano Konçertosu* İkinci Bölüm, 105. ölçüden 113. ölçüye kadar olan bölüm. 188
Örnek 113: Philip Glass*, Tirol Piyano Konçertosu* İkinci Bölüm, 117. ölçüden 120. ölçüye kadar olan bölüm. 189
Örnek 114: Philip Glass*, Tirol Piyano Konçertosu* İkinci Bölüm, 73. ölçüden 77. ölçüye, 133. ölçüden 137. ölçüye kadar olan bölümler.....190
Örnek 115: Philip Glass*, Tirol Piyano Konçertosu* İkinci Bölüm, 21. ölçüden 25. ölçüye, 137. ölçüden 141. ölçüye kadar olan bölümler.....191

Örnek 116: Philip Glass, *Tirol Piyano Konçertosu* İkinci Bölüm, 149. ölçüden 153. ölçüye kadar olan bölüm. 192
Örnek 117: Philip Glass, *Tirol Piyano Konçertosu* İkinci Bölüm, 153. ölçüden 160. ölçüye kadar olan bölüm. 193
Örnek 118: Philip Glass, *Tirol Piyano Konçertosu* İkinci Bölüm, 205. ölçüden 212. ölçünün sonuna kadar olan bölüm. 194
Örnek 119: Philip Glass, *Tirol Piyano Konçertosu* Üçüncü Bölüm,70, 106 ve 217. ölçülerde kullanılan 3+2+2 ritm kalıbı. 198
Örnek 120: Philip Glass, *Tirol Piyano Konçertosu* Üçüncü Bölüm, 161. ölçüden 165. ölçüye kadar olan bölüm. 198
Örnek 121: Philip Glass, *Tirol Piyano Konçertosu* Üçüncü Bölüm, İlk 9 ölçülük bölüm. 199
Örnek 122: Philip Glass, *Tirol Piyano Konçertosu* Üçüncü Bölüm, 23. ölçüde kullanılan pedal sesi. 201
Örnek 123: Philip Glass, *Tirol Piyano Konçertosu* Üçüncü Bölüm, 37.ölçüden 44. ölçüye kadar olan bölüm. 202
Örnek 124: Philip Glass, *Tirol Piyano Konçertosu* Üçüncü Bölüm, 53. ölçüden 61. ölçüye kadar olan bölüm. 203
Örnek 125: Philip Glass, *Tirol Piyano Konçertosu* Üçüncü Bölüm, 68 ve 69. ölçülerde devam eden piyano solosu ile 70 ve 74. Ölçüler arasında değişimin gerçekleştiği geçiş cümlesi. 204
Örnek 126: Philip Glass, *Tirol Piyano Konçertosu* Üçüncü Bölüm, 88. ölçüden 98. ölçüye kadar olan Ana Tema. 205
Örnek 127: Philip Glass, *Tirol Piyano Konçertosu* Üçüncü Bölüm, 21. ölçüden 25. ölçüye kadar olan Ana Tema. 206
Örnek 128: Philip Glass, *Tirol Piyano Konçertosu* Üçüncü Bölüm, 29. ölçüden 33. ölçüye kadar olan Ana Tema. 206
Örnek 129: Philip Glass, *Tirol Piyano Konçertosu* Üçüncü Bölüm, 106. ölçüden 110. ölçüye kadar olan Ana Tema. 207
Örnek 130: Philip Glass, *Tirol Piyano Konçertosu* Üçüncü Bölüm, 165. ölçüden 169. ölçüye kadar olan Ana Tema. 207

Örnek 131: Philip Glass*, Tirol Piyano Konçertosu* Üçüncü Bölüm, 173. ölçüden 177. ölçüye kadar olan Ana Tema. 208
Örnek 132: Philip Glass*, Tirol Piyano Konçertosu* Üçüncü Bölüm, 199. ölçüden 209. ölçüye kadar olan Ana Tema. 208
Örnek 133: Philip Glass*, Tirol Piyano Konçertosu* Üçüncü Bölüm, 217. Ölçüden 225. Ölçüye kadar olan Ana Tema..... 209
Örnek 134: Philip Glass*, Tirol Piyano Konçertosu* Üçüncü Bölüm, Ana Temanın Anımsatıldığı Geçiş Cümlesi. 121-125. ölçüler arası. 210
Örnek 135: Philip Glass*, Tirol Piyano Konçertosu* Üçüncü Bölüm, 122. Ölçüdeki Mod Yapısı..... 211
Örnek 136: Philip Glass*, Tirol Piyano Konçertosu* Üçüncü Bölüm, 121-130, 232-240. ölçüler arasında, Ana Temanın anımsatıldığı geçiş cümlelerinin benzer kullanımı. 212
Örnek 137: Philip Glass*, Tirol Piyano Konçertosu* Üçüncü Bölüm, 137. Ölçüden 145. Ölçüye kadar olan, geçiş cümlesini hazırlayan piyano solosu ve geçiş cümlesi. 213
Örnek 138: Philip Glass*, Tirol Piyano Konçertosu* Üçüncü Bölüm, 161 ve 167. ölçüler arasında karşılıklı modülasyon..... 214
Örnek 139: Philip Glass*, Tirol Piyano Konçertosu* Üçüncü Bölüm, 180. ölçüden 185. ölçüye kadar olan geçiş cümlesi..... 215
Örnek 140: Philip Glass*, Tirol Piyano Konçertosu* Üçüncü Bölüm, Piyanoda, 242. ölçüden 247. ölçüye kadar olan Tril kullanımı. 217
Örnek 141: Philip Glass*, Tirol Piyano Konçertosu* Üçüncü Bölüm, 260. ölçüden 261. ölçünün sonuna kadar olan bölüm..... 217
Örnek 142: Philip Glass*, Tirol Piyano Konçertosu*, Birinci Bölüm, 53-56. ölçüler.... 218
Örnek 143: Philip Glass*, Tirol Piyano Konçertosu*, İkinci Bölüm, 61-64. ölçüler. 219
Örnek 144: Philip Glass*, Tirol Piyano Konçertosu*, Üçüncü Bölüm, 53-56.ölçüler ... 219
Örnek 145: Philip Glass*, Tirol Piyano Konçertosu*, İkinci Bölüm, 105 ve 106. Ölçüler..... 219
Örnek 146: Philip Glass*, Tirol Piyano Konçertosu*, İkinci Bölüm, 97-99. Ölçüler 220
Örnek 147: Philip Glass*, Tirol Piyano Konçertosu,* İkinci Bölüm; 157-159. Ölçüler 220
Örnek 148: Philip Glass*, Tirol Piyano Konçertosu,* Üçüncü Bölüm, 37-40. ölçüler. . 221

Örnek 149: Philip Glass*, Tirol Piyano Konçertosu,* Birinci Bölüm, 97 ve 98. ölçüler.....221
Örnek 150: Philip Glass*, Tirol Piyano Konçertosu,* Üçüncü Bölüm, 106 ve 107. ölçüler.....222
Örnek 151: Philip Glass*, Tirol Piyano Konçertosu,* Birinci Bölüm, 125 ve 126. ölçüler.....222
Örnek 152: Philip Glass, Tirol Piyano Konçertosu, İkinci Bölüm, 21- 24. ölçüler.....223
Örnek 153: Philip Glass, Tirol Piyano Konçertosu, Birinci Bölüm, 131. ölçü. 223
Örnek 154: Philip Glass, Tirol Piyano Konçertosu, Üçüncü Bölüm, 25-28. ölçüler. .223
Örnek 155: Philip Glass, Tirol Piyano Konçertosu, Birinci Bölüm, 11 ve 12. ölçüler.....224
Örnek 156: Philip Glass, *Tirol Piyano Konçertosu*, Birinci Bölüm, 127-129. ölçüler.....224
Örnek 157: Philip Glass, *Tirol Piyano Konçertosu*, İkinci Bölüm, 111 ve 112. ölçüler.....225
Örnek 158: Philip Glass, *Tirol Piyano Konçertosu*, İkinci Bölüm, 175 ve 176. ölçüler.....225
Örnek 159: Philip Glass, *Tirol Piyano Konçertosu*, Üçüncü Bölüm, 242 - 246. ölçüler.....226
Örnek 160: Philip Glass, *Tirol Piyano Konçertosu*, İkinci Bölüm, 41- 44. ölçüler. ...226
Örnek 161: Philip Glass, *Tirol Piyano Konçertosu*, Üçüncü Bölüm, 185- 188. ölçüler.....227
Örnek 162: Philip Glass, *Tirol Piyano Konçertosu*, Birinci Bölüm, 143- 146. ölçüler.....227
Örnek 163: Philip Glass, *Tirol Piyano Konçertosu*, Üçüncü Bölüm, 57- 60. Ölçüler.228
Örnek 164: Philip Glass, *Tirol Piyano Konçertosu*, Üçüncü Bölüm, 121- 125. ölçüler.....228

ŞEMALAR LİSTESİ

Şema 1: Philip Glass, *Einstein On The Beach, Knee Play 1, Scene 1*, Eklemeli ve Çıkarmalı sistemde biçimlenen cümlelerdeki yapı modeli. 100
Şema 2: Philip Glass, How Now Piyano Eserindeki Cümle Gidişatı..... 119
Şema 3: Philip Glass, *Tirol Piyano Konçertosu*, Birinci Bölümdeki Anımsatıcı ve Betimleyici Temalar. 174
Şema 4: Philip Glass, *Tirol Piyano Konçertosu*, Üçüncü Bölüm, Ölçü sayılarının değişim gösterdiği ölçüler. 197
Şema 5: Philip Glass, *Tirol Piyano Konçertosu*, Üçüncü Bölüm Ana Temanın Kullanımına İlişkin Bilgiler. 209
Şema 6: Philip Glass, Tirol Piyano Konçertosu Üçüncü Bölüm, Geçiş Cümlelerinin Kullanımına İlişkin Bilgiler 216

KISALTMALAR LİSTESİ

Örnek: Örn.

Adı Geçen Eser: a.g.e.

Yüzyıl: yy.

Milattan Sonra: M.S.

Opus: Op.

Fa Diyez: Fa#

Do Diyez: Do#

Sol Diyez: Sol#

Re Diyez: Re#

La Diyez: La#

Si Bemol: Sib

Mi Bemol: Mib

La Bemol: Lab

Re Bemol: Reb

Sol Bemol: Solb

Majör: Dur

Minör: moll

La: A, a

Si bemol: B, b

Do: C, c

Re: D, d

Mi: E, e

Fa: F, f

Sol: G, g

Si: H, h

Orkestra: Orch.

Keman: Vln.

Viyola: Vla.

Çello: Vc.

Kontrbas: Bass

Pikolo: Pic.

Flüt: Fl.

Obua: Ob.

Klarnet: Cl.

Saksafon: Sax.

Soprano Saksafon: Sop.Sax.

Trompet: Tpt.

Trombon: Tmb.

Korno: Hr.

Fransız Kornosu: French Horn

Arp: Hp.

Çembalo: Cym.

Silafon: Xyl.

Glockenspiel: Glock.

Çelik Üçgen: Trgl.

Kastanyet: Cast.

Snare Drum: Sn dm.

Synthesizer: Synth.

Soprano: Sop.

Mezzo Soprano: Mez.Sop.

Alto: Alt.

Tenor: Ten.

Bariton: Bar.

I. BÖLÜM

GİRİŞ

20. yüzyıl, tarihi, siyasi, ekonomik ve kültürel bağlamda diğer çağlara nazaran kırılmaların daha belirgin yaşandığı bir çağdır. Bununla birlikte, başta görsel sanatlar ve müzik olmak üzere tüm sanat dalları, dönemin gerekliliklerini arz eden düşünsel ve yaratıcı bilincin ışığında fikirsel ve yapısal olarak değişime uğramıştır. Sanatta modernizm dönemiyle beraber, görsel sanatlarda kuramsal farklılıkları temsil eden *Empresyonizm* (*İzlenimcilik*) ve *Ekspresyonizm* (*Dışavurumculuk*) gibi akımlar müzik sanatında da değerlendirmeye alınmıştır. Bunun yanı sıra, daha sonraki süreçte resim ve heykel gibi görsel sanatların bir unsuru olan *Minimalizm* akımının, tartışmalı bir biçimde müzik sanatına uyarlanması söz konusu olmuştur. Kısacası 20. yüzyıl, tartışma, tepki ve uzlaşım diyalektiğindeki bu fikirsel eksende, akımların ve yeni anlayışların filizlendiği karmaşık bir çağdır.

İlk biçimlerini barok dönemde gördüğümüz konçerto ve sonat gibi müzik formları, klasik dönemde Haydn, Mozart ve Beethoven gibi bestecilerle kesin biçimine ulaşmış, Liszt ve Brahms gibi romantik çağ bestecileriyle biçim ve icra bakımından en üst noktalara taşınmıştır. Ayrıca Wagner, Berlioz, Mahler ve Debussy gibi besteciler, kromatik ses yapıları, akor dizilimleri ve kadans anlayışı bakımından, yeni fikirler ortaya koymuşlar ve alışılagelmiş tonal yapının sınırlarını zorlayan eserler üretmişlerdir. Sanat ve dolayısıyla müzik ortamı, romantik dönemin sonlarına doğru Debussy, Ravel gibi bestecilerle şekillenen izlenimci anlayıştan bu yana süregelen zeminde daha saydam bir şekle bürünmüştür.

Bu süreç içerisinde 20. yüzyılla beraber, müzikte konu eksenli program müziğinden, kendi kendine yeten özerk bir yapıya geçiş süreci başlamıştır. Schoenberg, Berg ve Webern gibi kuramcı ve bestecilerin katkılarıyla şekillenen on iki ton sistemiyle birlikte, seslerin organizasyon ve hiyerarşisi bakımından önemli ölçüde evrime uğrayan

müzikte, çeşitlilik ve farklılık arz edecek yapısal ortamlar, daha geniş bir alana yayılmıştır. Bu süreç içerisinde *Seriyel (Dizisel) Müzik, Mikrotonalite, Politonalite, Ses Salkımı, Spektralizm, Aleatory* (*Rastlamsallık*) gibi çeşitli biçimsel anlayışlar ve besteleme yöntemleri ortaya çıkmıştır. Ortaya çıkan yeni anlayışlar, serbest form yapısına yönelimi de beraberinde getirmiştir. *On İki Ton Müziği* ve ona bağlı olarak şekillenen *Seriyel Müzik* anlayışı bu yapının en önemli simgeleri olarak görülmüştür.

II. Dünya Savaşı sonrası 1950 ve 1960'lı yıllara gelindiğinde, görsel sanatlarda *Soyut Dışavurumculuk, Kinetic Art, Land Art, Pop Art, Op Art, Fluxus* ve *Minimalizm* gibi akımlar ortaya çıkmış, müzikte ise bilimin ilerleme kaydetmesi doğrultusunda bir takım teknolojik gelişmeler, elektronik unsurların daha yoğun olarak kullanıldığı deneysel bir ortam hazırlamıştır. Söz konusu deneysel ortam, günümüz sanat müziğinin ulaştığı noktada, müziğin kaderini belirleyici bir öneme sahiptir. Diğer yandan müziğin, görsel sanatlarla birlikte, Zen, Budizm gibi bir takım inanç sistemleri ve bunun yanı sıra felsefi ve politik akımlarla olan ilişki düzeyinin iç içe geçmesi, disiplinler arası performans etkinliklerinin ortaya çıkmasına zemin hazırlamıştır. Müzikte, tekrar ve süreklilik arz eden çeşitli anlayış ve yapılar, bu fikirsel zeminde kendine yer bulmuştur. Ayrıca şunun da önemine değinmek gerekir ki, söz konusu fikirsel zemin, müziğe doğrudan intikal etmeye başlamış yerel unsurların kullanımıyla daha da çeşitlilik kazanmış ve zenginleşmiştir.

Tekrarlı müzik anlayışının oluşumunu ve dallanıp budaklanmasını ihtiva eden bu duruma siyaset, ekonomi ve popüler kültürün unsurlarıyla biçimlenen ideolojik göstergeler açısından da yaklaşmak gereklidir. Bu göstergelerin temel çatısını oluşturan en önemli olgulardan biri de, sanayi devrimiyle tüm şiddetini günden güne artıran kapitalizm sürecinin, hız, tekrarlılık ve monotonlukla koşullandırılan insanın zaman algısını ters yüz eden sosyo-psikolojik faktörlerdir. Bu faktörler, modernizm döneminin yadsınamaz bir sonucu olarak, niceliğe dayalı üretim, bilinçsiz tüketim, gelir dağılımındaki kutuplaşma, sömürü düzeni, şehirleşme, yozlaşma, tek tipleşme, değerler yitimi, yabancılaşma ve çarpıklaşmanın müzikteki yapıbozumsal bir dışavurumu olarak ortaya çıkmıştır. Böylelikle söz konusu faktörler, müzikte basitlik, karmaşıklık, tekrar ve

süreklilik gösteren yapılanmaları farklı yönlereden müzik kuramının içine almada pay sahibi olmuştur. Özellikle *Fluxus Akımı* süreciyle sanatın farklı disiplinlerini içine alan eylem (performans) niteliği kazanmış eleştirel ve tepkisel ortamlar, tekrarlı ve süreğen müzik fikri sürecini dolaylı ya da doğrudan etkileyen farklı bir boyut olarak karşımıza çıkmıştır.

Amerika'lı besteci Terry Riley' in 1964 yılında bestelediği *In C* adlı eseri, kırk iki dakika boyunca "do" sesi ekseninde tekrar ve süreklilik gösterdiği için, müzikte *Minimalizm* akımının çıkış noktası olarak gösterilmiştir. Eserleri genel yapı itibariyle sürekli tekrarlılığa dayalı bir nitelik arz eden, Terry Riley, La Monte Young, Steve Reich, John Adams ve Philip Glass gibi ABD.'li besteciler *Minimalizm* akımının öncüleri olarak, müzik literatüründe yerlerini almışlardır.

Özellikle 20. yüzyılın ilk yarısından başlayarak, geleneksel müzik anlayışıyla, yeni müzik anlayışı savunucularının karşı karşıya geldiği sürecin kaçınılmaz tartışma ortamı, bestecilerin sanatsal kaygıları doğrultusunda şekillenen üretimlerine yeni çıkış kapıları aramalarında etken olmuştur. Söz konusu bu dönemlerde Philip Glass 1960'ta Paris'te, orkestra şefi, besteci ve müzik eğitimcisi Nadia Boulanger'dan bestecilik eğitimi almıştır. Bu esnada kendisinin bir kuşak öncelleri olan Ives, Stravinsky, Webern ve Cowell gibi bestecilerin yapıtlarını incelemiştir. Ayrıca, tanıştığı Hint müzisyen Ravi Shankar'dan Hint müziğinin ritm kalıplarını ve ezgisel özelliklerini öğrenmiş ve kendine özgü müzik dilini bulmaya ve oluşturmaya çabalamıştır.

Nihayetinde çağımız müziğinin önemli ve popüler kişiliklerinden biri haline gelen Philip Glass'ın sanat müziğine önemli katkıları vardır. Biçimsel olarak Glass'ın müziği, genellikle tekrarlı bir müzik anlayışına dayanmaktadır. Özellikle olgunluk döneminde Barok, Caz ve Folk müzik gibi çeşitli etki alanlarını kendi tekrarlı üslubuyla sentezlemesi müziğinin çok yönlü yapılara açılımını sağlamıştır. Besteci her ne kadar tonal sisteme bağlı kalsa da, bu doğrultuda tonaliteyi daha özgür bir anlayışla ele alıp, tonalite kavramının sınırlarını genişletmiştir. Besteci, bu yaratıcılık evrelerinde, kimi zaman basit, kimi zaman karmaşık izlenimi veren, genellikle tekrarlı ritm ve ezgi yapılarıyla farklı

tınılar elde etmeye yönelik bir deneyselliğe girişmiştir. Söz konusu bu girişimlerin yanı sıra, *Tirol Piyano Konçertosu No.1* gibi bazı eserlerinde ortaya koymuş olduğu tekrar ve sürekliliğe dayalı armonik ve melodik yapıların, süreç içerisindeki, modülasyonları, sekvensleri veya eksen değişimleri ile müzik, monotonluk ile dinamizm arasında gidip gelen bir nitelik kazanmıştır. Ele alınan bu olgular değerlendirildiğinde, bestecinin müziği, tüm bu dinamikleri içine alan bir özgünlüğe sahiptir. Bu nedenle bestecinin eserleri, dinlenildiği zaman hemen ayırt edilebilecek ve farkedilebilecek üslupsal bir niteliğe sahiptir. Hatta daha da ileri gidersek, özellikle Max Richter gibi günümüzde dizi ve film müzikleriyle ön plana çıkan bestecilerin çalışmaları işitildiğinde "P. Glass etkisi" gibi önermeler getirmek kaçınılmaz olmuştur. Bu bakımdan besteciden etkilenme alanları da oldukça geniştir.

Tüm bu kertelerde özgünlük anlamında büyük ölçüde başarılı olan bestecinin yapıtları, müziğin çeşitli evrelerden geçip, günümüze kadar geldiği noktada 20. ve 21. yüzyıl müziğinde önemli bir aşama ve referans olarak kabul edilmektedir. Edebiyat, resim, tiyatro ve sinema gibi diğer sanat disiplinleriyle yakından olan ilişkisi ve bu unsurları yetkin bir biçimde müziğinde kullanması, O'nun günümüzde sanatçı bir kişilikten beklenen, çok yönlü, entelektüel ve deneyimli bir sanatçı kişiliğe sahip olduğunun göstergesi olmuştur.

Aynı zamanda Glass, üretken bir bestecidir. Özellikle opera ve tiyatro oyun müziği yapıtlarıyla ön plana çıkan besteci senfoniler, konçertolar, oda müziği, düetler, triolar, film müzikleri ve serbest biçimlerde çeşitli çalgıları bir arada kullanarak bestelediği birçok yapıta imza atmıştır. Ayrıca şu an için bestecinin, yirmi adet piyano etütleri, beş adet Metamorphosis parçası dahil edildiğinde, piyano için yazılmış toplam yetmiş dört eseri bulunmaktadır. Bu eserlerden piyano solo, konçertolar, iki piyano, dört piyano, düet, trio, kentet gibi piyanonun ön planda olduğu eser sayısı ise yaklaşık altmış altı tanedir. Bunların yanı sıra bestecinin, film müziği ve Opera müziği eserlerinden belli başlı piyano uyarlamalarının sayısı da az değildir. Bestecinin operaları, senfonileri ve oda müziği eserlerinde olduğu gibi piyano eserleri de sıkça icra edilmektedir.

Genel bir bakış açısıyla piyano eserlerinde, bol tekrarlı ve az malzemenin kullanıldığı az temalı veya tek temalı yapılarla birlikte, tekrar ve değişimi aynı anda barındıran çok temalı dinamik yapılar da söz konusudur. Bu değişim unsurları genellikle, süreklilik gösteren motif ve cümle yapılarına, katmanlı bir şekilde eklenen başka motif veya cümle yapılarıyla oluşturulmuştur. Söz konusu unsurlar, kimi zaman sade (*Metamorphosis*) kimi zaman zengin (*Tirol Piyano Konçertosu, 1. Bölüm*) armonik ve formal çerçeveli bir yapılanmayla özellik göstermiştir.

Bestecinin bazı piyano eserlerinde belli başlı ritmsel kurgularla farklı zaman dilimlerinde üst üste bindirilmiş arpejli gidişatlar, bestecinin piyano üslubunu karakterize eden önemli bir unsurdur. Bunun yanı sıra, kimi eserlerindeki duyumsal nitelikler, alımlayıcının basit ve sade bir izlenim edinmesine neden olsa da, söz konusu eserlerdeki derinlikli yapı ve bu yapının bir bütün olarak dinleyiciyi sarmalaması dikkat çeken bir diğer özellik olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu hususta, ilk yaratıcılık döneminden, devam etmekte olan olgunluk dönemine kadar geçen süre zarfında, üslup bakımından kendine özgü çeşitlilikler ve farklılıklar barındıran eserleriyle, bestecinin, 20. yüzyıl piyano müziğine katkıları açıktır. Ayrıca seksen bir yaşına gelmiş besteci, *Piano Concerto No.3* ve 17 Nisan 2018'de ABD'nin Nebreska eyaletinin başkenti Lincoln'de dünya prömiyeri gerçekleşen *Piano Quintet (Beşlisi) No.1* gibi yeni çalışmalarıyla günümüz piyano müziğine önemli katkılarda bulunmaya devam etmektedir.

1.1. Problem

Glass'ın dönem dönem farklı yollarla biçimlendirme çabasına giriştiği müzik stili doğrultusunda, piyano eserlerinde şekillenen, farklı ritm kalıplarının aynı anda kullanılması ve üst üste bindirilmiş arpej yapıları gibi, bir takım karakteristik özellikler, yorumlamaya ve tekniksel kapasiteye dayalı olarak, belli başlı etkenleri açığa çıkarmıştır. Bu etkenler gözetildiğinde, Glass'ın piyano esrelerini icra etmeyi düşünen bir piyano icracısının gelişmiş bir teknik, iyi bir kondisyon ve en önemlisi üstün bir yorumlama gücüne sahip olması gerekir. Bu bakımdan bestecinin piyano eserlerindeki, ritmsel ve

ezgisel yapıyı şekillendiren basit, karmaşık, tekrarlı ve değişime açık formal unsurların, icra teknikleri açısından bir takım problemleri de yanında getirdiği göz önüne alınmalıdır. Ayrıca, bestecinin halen yaşaması ve sanatsal üretimlerine devam etmesi bağlamında kendisiyle ilgili Türkçe kaynaklar ve piyano edisyonları oldukça kısıtlıdır. Bu unsur da ayrı olarak değerlendirilmeli ve gözetilmelidir.

Sonuç olarak bestecinin piyano üslubunun ve bu doğrultuda seçilmiş eseri olan *Tirol Concerto for Piano and Orchestra No.1* (2000), (*Piyano ve Orkestra için Tirol Konçertosu*) ele alınmasıyla, incelemenin müzik bilimcileri, besteciler ve eserlerini icra etmeyi düşünen piyanistlere katkı sağlaması ön görülmüştür.

1.2. Amaç

Bu çalışmada günümüz müziğinin önemli ve popüler kişiliklerinden ABD'li besteci ve piyanist Philip Glass'ın, 20. ve 21.yüzyıl sanatsal gelişmeler ekseninde yaşamı, müziği ve seçilmiş örnek eser üzerinden piyano literatürüne katkıları incelenmiştir.

Bilindiği gibi, üç bölümlü, *Tirol Concerto for Piano and Orchestra No.1* (2000), (*Piyano ve Orkestra için Tirol Konçertosu*), bestecinin alıntılama yöntemini kullandığı, müzikte postmodern sürecin önemli yapıtlarından birisi olarak kabul edilmiştir. Bu nedenle, eserin incelenmesi ve bu doğrultuda formal analizinin yapılması uygun görülmüştür. Böylelikle, 20. ve 21. yüzyıl sanat ve müzik tarihindeki gelişmeler ve değişimler kapsamında bestecinin genel anlamda yaşamı ve yazı özellikleriyle birlikte, piyano üslubunun, seçilmiş örnek üzerinden fikirsel, biçimsel ve yorumlama bakımından daha yakından tanınması amaçlanmıştır. Bu aşamada, dönem ruhunun ve bu kapsamda bestecinin müzik anlayışının daha iyi kavranabilmesi açısından 20. yüzyıl sanat ve müzik akımları, besteleme stilleri, piyano müziğindeki yenilikler ve gelişmeler ele alınmıştır. Ayrıca bestecinin, genel bir kanı olarak müzikte "*Minimalizm*" akımında konumlandırılması ile birlikte, bestecinin bu konudaki görüşlerinin sunulmasıyla, sanat

müziği dünyasında oldukça önem arz eden fikirlerinin tanınması ve bu fikirlerin inceleyeceğimiz eserlere ne şekilde yansıdığının görülmesi sağlanmıştır.

1.3. Önem

Dünya sanat müziğinde, itibar ve prestij bakımından önemli bir yeri olan bestecinin piyano eserleri, birçok ülkede konser salonlarında seslendirilmektedir. Hatta büyük oranda bestecinin piyano yapıtlarına odaklanan ve bu yapıtları repertuvarlarına alan piyanistler de mevcuttur. Bu durum dünya piyano literatüründe Glass'ın yapıtlarının ne denli önemli bir konumda yer aldığının göstergesidir. Bu bakımdan inceleme, bestecinin ülkemizde daha yakından tanınmasıyla birlikte, piyano eserlerinin konser repertuvarlarında daha fazla yer edinmesi için piyanistlere yol gösterici olacaktır. Aynı zamanda bestecinin kendisinin ve incelenecek piyano konçertosunun, bilimsel yöntemler kullanılarak objektif ve eleştirel bir yaklaşım tarzında ele alınmasıyla birlikte bulguların saptanıp ortaya konması, kendisi hakkında araştırma yapmak isteyen müzik bilimcileri ve besteciler için kılavuz olma özelliği bakımından, araştırma ve incelemenin önemini arz etmektedir.

1.4.Sınırlılıklar

Bu araştırmada, sınırlılıklar bakımından ilk aşamada, müzikte postmodernizm sürecindeki alt başlıklar dahilinde, bestecinin müzik diline yakın olduğu düşünülen besteleme stilleri incelenmiştir.

Sonrasında, Philip Glass'ın minimal müzik anlayışında konumlandırılması kapsamında, konuyla bağdaşıklık gözetilerek, yirminci yüzyıl sanat akımlarından sadece *Minimalizm* ve *Fluxus* akımları ele alınmıştır.

Son olarak tez kapsamı, yirminci yüzyıl piyano edebiyatı çerçevesinde Glass'ın piyano için bestelediği 3 bölümlü *Tirol Concerto for Piano and Orchestra No.1*, (Piyano

ve Orkestra için Tirol Konçerto) eserinin fikirsel, biçimsel ve icra yönünden incelenmesi ile sınırlandırılmıştır.

1.5.Tanımlar

a) Müzik Terimleri

Armoni: Uyum ve ahenk anlamına gelir. Genel olarak farklı notaların aynı anda kullanılmasıyla ortaya çıkan ses uyumu olarak tanımlanır.

Akor: En az üç veya daha fazla sesin aynı anda çalınarak seslendirilmesidir.

Arpej: Bir akorun seslerininin art arda çalınarak seslendirilmesidir.

Atonalite: Tonsuzluk anlamına gelir. Klasik armoninin majör ve minör sistemine dayalı tonal eksene bağlı kalınmadan gerçekleştirilen modern müzik sistemidir.

Basso Ostinato: Sürekli bas anlamındadır. Temel bas sesin, kompozisyonun yapısal elementi olarak kısa ve tekrarlı melodik çizgisidir.

Bitonal: İki ayrı tonalitenin aynı anda kullanılmasını içeren armonik yapıdır.

Brikolaj Tekniği: Tür olarak farklılık gösteren müziklerin yan yana getirilmesi ve karıştırılmasıyla elde edilen bir müziksel sentez söz konusudur. Müziğin her türünü kapsayabilir.

Canto: İtalyanca bir kelimedir. Latince *Cantus* kelime kökenine dayanır. Şarkı (kanto) anlamına gelir. Ortaçağ ve Rönesans dönemlerinde, ezgi ve melodi anlamında da kullanılmıştır.

Crescendo (Kreşendo): Nüans terimidir. Ardı sıra gelen notalarda sesin gitgide gürleşeceğini, artacağını ifade eder.

Cümle: Cümle, müzikte en küçük yapı taşı olan (en az 2 sesli) ve birbirini tamamlayan motiften oluşur. Bir müzik eserinde müziksel düşüncenin bir ifadesi olarak temel ve kurucu bir bütünlük sağlayan cümle, genellikle 4 ve 8 ölçü arasında değişkenlik gösterir. Yapıya ya da ölçü sayısına göre bu durum, daha az ya da çok olarak değişkenlik gösterebilir. Cümlenin son bulması tam veya yarım kadansla gerçekleşir.

Disonans: Uyuşumsuzluk anlamındadır. İki veya daha çok sesin birbirleriyle olan çatışıklık ve gerginlik durumu için kullanılır. Göreceli bir kavram olduğu için müzik estetiğinin tartışma alanına girer.

Divertimento: İtalyanca kelime, eğlence müziğini ifade eder. Oda müziğinde bir çalgı grubu ya da solo icracılar için yazılan, genellikle 6-7 parçadan oluşmuş eser türüdür. Genel olarak, piyano, üflemeli, üflemeli ve yaylılar bileşimi, yaylılar dördülü için yazılmıştır.

Doğaçlama: Belli bir taslak ya da planı gözeterek veya gözetmeyerek, anlık olarak, içinden geldiği gibi bir yapılanmayla ortaya konulan, sanatsal üretim eylemine dayalı bir sanat fikridir. İng.: *improvisation, impromptu.*

Düet: İki ses veya çalgı için bestelenmiş müzik eseridir.

Enstrümantasyon: Her bir çalgının tarihsel gelişimine ve özelliklerine dair ayrıntılı teknik bilgileri içeren alandır.

Etüt: Herhangi bir enstrüman için tekniği ilerletmek amacıyla yazılmış müzik eserleridir. Serbest bir form anlayışında özellik gösterir.

Figür: Kısa ölçekli müzikal bir fikri içeren, armonik, melodik ve ritmik unsurlarıya kendi içinde tutarlı bir bütünlüğe sahip bağımsız nota kümesi ve motif yapılarını kapsar.

Form: Eserin bütünlüğüne erişmede, uyulması gereken taslak ve biçim gibi anlamlar ihtiva eder. Müzikte belli bir plan dahilinde, armonik yapı, kontrpuan, tonalite, tempo gibi organize edici unsurlarla belirlenir. Bu nedenle sistemli ve karakteristik bir bütünsellik özelliği gösterir. Sonat formu, füg formu, vb.

Frullato: Flüt, klarnet, fagot, saksafon ve tüm bakır üflemelilerde uygulanabilen, kurbağa dili olarak da bilinen özel bir üfleme tekniğidir. Üflemedeki hava akımı esnasında, dil ve damak yordamıyla devamlı olarak "r" harfinin telaffuz edilmesiyle gerçekleştirilir.

Füg: İtalyanca *fuga*; kaçış anlamına gelir. Önce tek başına duyulan belirgin bir tema veya partinin kendine özgü belli kurallar dahilinde, benzetim (taklit) yoluyla geliştirilerek, kontrpuantik yapıya ulaşmasıyla sonuçlanan, sıkı ve örgütlü bir müzik biçimidir.

Glissando: Seslerin hızlı bir şekilde, ardı sıra çalınarak kaydırılması işlemidir. Yaylılarda tuş sahası üzerinde, piyanoda ise siyah veya beyaz tuşlarda genellikle tek parmakla yapılır.

Heterofoni: İki veya daha fazla sayıdan oluşan seslerin benzemezlik içinde tınlamasıdır. Bir melodide anlık gerçekleştirilen ilintisiz varyasyonlarla karşımıza çıkar.

Humoristique: (Humoresque) Karakter parçası özelliği gösteren, komik ve neşeli unsurları yansıtan, iki veya üç bölmeli şarkı formundaki eser türüdür.

Kadans: Bir müzik cümlesinin ya da ezgisel oluşumun tamamlandıktan sonra, kendisinden sonra gelecek başka bir cümleyi hazırlaması açısından, bağlandığı noktadır. Bu nedenle kalış ve durgu olarak da adlandırılır.

Kithara: Latince Cithara. 5-12 telli, Yunanca'da klasik gitarı tanımlayan Antik Yunan (M.Ö 8.-7. yy.) çalgısıdır. Geleneksel olarak, tanrı Apollon şerefine düzenlenen kutlamalarda icra edilen seçkin bir çalgıdır.

Kolaj Tekniği: Müzikte kolaj tekniği unsurları postmodern süreçte yaygınlaşmıştır. Kısmen eklektizm (katışıklık) ile benzerlik gösterir. İnsan sesi, elektronik sesler ve akustik çalgılar gibi birbirleriyle ilişkisiz gibi görünen unsurların bir araya getirilmesi ve harmanlanması esasına dayanır.

Konçerto: İsmini Latince *concertare* kelimesinden alıp, iddiaya girmek, tutuşmak, yarışmak gibi anlamlar içerir. Genellikle bir solo çalgı (nadirde olsa iki, üç ve dört solo çalgının bulunduğu eserler de vardır) ve orkestra topluluğu için, sonat formunda bestelenen, solo çalgı ve orkestranın birbiriyle çekişircesine ayrı olarak ve birlikte seslendirdiği bir eser biçimidir. Genellikle üç veya dört bölümlüdür.

Kontrpuan: "*Puntus contra punctum" noktaya karşı nokta*, müzikte *notaya karşı nota* olarak ifade edilir. Belli başlı kurallar çerçevesinde en az iki ezginin eşzamanlı olarak polifonik (çok sesli) bir doku oluşturmasıdır. Kökeni ortaçağ müziğine dayanır.

Kora: Yarım kesilmiş su kabağı ile üstüne inek derisi gerilmiş olan çok telli Batı Afrika çalgısıdır.

Kromatik: Kökeni Latincede *Chromos* kelimesine dayanan terim, renk anlamına gelir. Müzikte, yarım perdeden oluşan her bir sesin art arda diziliminden oluşumunu ifade eder.

Leitmotiv: Genel olarak opera veya orkestra eserlerinde (senfoni, senfonik şiir, vs.) kullanılan bir yöntemdir. Bir kişi, olay ya da mevzuyu hatırlatmak, anımsatmak ve betimlemek amacıyla motif, cümle ya da temanın, yapıtın belli kısımlarında-bölümlerinde tekrarlanması esasına dayanır.

Maksimalizm (Maximalizm): Müzikolog Richard Taruskin tarafından müzik literatüründe yer bulan terim, minimalizmin aksine, modern dönemin (1890-1914) büyük orkestraları kapsayan, geniş temalı ve karmaşık armonik özellikler gösteren eserler için kullanılmıştır.

Manyetofon: İkinci Dünya Savaş'ı sırasında, Almanlar tarafından icat edilen, dönem itibariyle ileri düzeyde kayıt özelliği gösteren, ses kayıt cihazıdır.

Mikrotonal Müzik: Tam ve yarım olarak eşit aralıklara bölünmüş seslerin, daha küçük aralıklara (çeyrek sesli) bölünmesiyle oluşturulan bir besteleme tekniğidir.

Modal Caz: Caz müziğindeki klasik akor gidişatlarından ziyade armonik yapıdaki müziksel modların kullanılma esasına dayanır.

Modal Müzik: Kurallı dizisel özellik gösteren seslerin ezginin oluşumuna kaynaklık eden bir sistem olarak karşımıza çıkar. Böylece her bir diziye göre farklı yükseklikte konumlanan seslerin sıralanışlarında aralık durumlarının değişmesi söz konusu olur. Bunlar *mod* olarak adlandırılır. Tarihçesi eski Yunan müziğinden, kilise müziğine sonrasında biçim değiştirerek barok müziğe ve günümüze kadar uzanır. Örnek: Frigyen, Doryen, Lidyen, vs. Bu doğrultuda farklı karakteristik özelliklere sahip modların özelliklerini yansıtan müzik anlayışı ise modal müzik olarak tanımlanır.

Motif: Bir yapıtın veya bölümün oluşum ve gelişim sürecinde, en temel ve en küçük yapıtaşını ihtiva eden ve en az iki sesten oluşan birimdir.

Multifonikler: Tahta üflemelileri içeren çağdaş çalgı tekniğidir. Bir çalgıdan, aynı anda iki veya daha fazla ses elde edilmesi esasına dayanır.

Notasyon: Nota yazısı anlamındadır. Porte, nota, ölçü, sus, anahtar, değişim ve nüans gibi temel müziksel parametrelerin belli ilke ve kurallar dahilinde, bir takım araç ve işaretler kullanılarak görselleştirilmesiyle elde edilen özel yazı biçimidir.

Nüans: Bir müzik eserininin yorumu esnasında, seslerin hafif veya kuvvetli çalınmasının gerekliliğini ifade eden ses gürlüğü işaretleridir. Bu işaretler *ppp, ff, mf* gibi nüans terimleri olarak karşımıza çıkar. Ayırtı olarak da bilinir.

Oda Müziği: Genellikle çalgısal türde, küçük bir ses topluluğu için bestelenen ve icra edilen müziktir.

On iki Ton Müziği: Bir gam içerisinde yarım ses özelliği gösteren ve bestecinin isteğine göre sıralanan on iki sesin, belli bir sistem dahilinde çevrim ve aktarım gibi yollarla katmanlı olarak biçimlendirildiği modern müzik tekniğidir.

Opera: Müzik, tiyatro, şiir, edebiyat, resim, bale ve dans ögelerinin bir arada bulunduğu, sahneli müzik eseridir. Birçok sanat türünü bir arada topladığı için sanatsal bileşimi ifade eder.

Oratoryo: Orkestra, koro ve solistler için dini ya da din dışı içerikli belirli bir metin üzerine bestelenmiş, tiyatral eylem ihtiva etmeyen çok bölümlü eser türüdür.

Organoloji: (Çalgıbilim) Çalgıların türleri, tarihi ve yapım biçimleri gibi özelliklerini inceleyen ve konu alan bilim dalıdır.

Orkestrasyon: (Çalgılama) Müziğin, belli bir grup çalgı veya orkestra için düzenlenmesi, uyarlanması ya da doğrudan bestelenmesini ele alan kuramsal ve pratik bilgi alanıdır.

Pantonalite: Tonalite olgusunun, seslerin derece ilişkileri, ve modülasyon gibi günümüze kadar biçimlenmiş kural ve kısıtlamalara göre sahip olduğu fonksiyon özelliğinden bağımsız olarak ele alınmasıdır. Böylelikle bir yapıtta veya yapıtın bir bölümünde, bütün ses perdelerinin kullanılabilmesine olanak sağlayacak bir zemin oluşturulur.

Partita: Bölünmüş, ayrılmış anlamındadır. Tocatta, canzone, ricercare, allemande, gigue gibi dans türlerinin bir aradalığını kapsayan çalgısal parçalardır. On sekizinci yüzyılda süit biçimini almıştır.

Pasaj: (Passage) Geçiş anlamındadır. Genellikle geniş bir ses alanı içinde hızlı tekrarlanan bir cümle yapısı ya da aynı gam içerisinde bir kerede seslendirilen hızlı geçişleri kapsar. Seslendirilmesi yetkinlik gerektirir.

Pentatonik Dizi: Uzakdoğu ve Afrika müziklerine özgü, yanaşık seslerde sadece B2 ve K3 aralıklarıyla elde edilen beş sesli dizilerdir.

Pizzicato: Yaylı çalgılarda, yay kullanılmadan telin parmakla çekileceğini ifade eden terimdir.

Poliritm: Bir müzik eserinde, iki veya daha çok sayıda ritmin eş zamanlı olarak kullanımıdır.

Politonalite: Çoktonluluk anlamındadır. Bir müzik eserinde, iki veya daha çok sayıda tonalitenin eş zamanlı olarak kullanıma dayanan 20. yüzyıl besteleme tekniklerindendir.

Prelüd: Ön çalış anlamındadır. Bir müzik eserinde öncü olarak konumlandırılan hazırlayıcı giriş müziğidir. Barok dönemde, serbest biçim yapısında tek bölümlülük özelliği gösteren ve genel olarak füg önceleyen prelüd biçimi, 19. yüzyılda bağımsız kimlik kazanarak tek başına değerlenen bir yapıya ulaşmıştır.

Program Müziği: Tarih, coğrafya, edebiyat, efsane, mitoloji kapsamlı gerçek veya gerçekdışı olayları, müzik yoluyla temsil etmeyi ve yansıtmayı amaçlayan bestecinin kendi açıklamaları ve belirlediği eser başlığı dahilinde betimlemeci ve tasvir özelliği gösteren çalgısal eserdir.

Progressive Rock: Progressive kelimesi ilerlemeci, süreç içerisinde gelişim gösteren gibi anlamlar ihtiva etmektedir. 1960'ların sonlarında genellikle elektronik çalgılar kullanan Britanya ve ABD'li rock gruplarının, uluslararası sanat müziği etkisiyle rock müziğini sanatsal bir düzeye getirme anlayışıyla ortaya çıkmış bir türdür. Bu nedenle *Art Rock* "*Sanatsal Rock*" olarak da bilinir. Müzik, süreç içerisinde değişim gösteren genişletilmiş bölümlerle kimi zaman karmaşık bir yapıda seyreder. Modülasyon gibi olgularla şekillenen cümle yapıları, ritmik ve ezgisel olarak ani ve sürpriz değişimlere uğrayarak kaldığı biçimde gelişim göstermeye devam eder.

Repertuvar: Bir müzisyenin, müzik gurubunun ya da, bale, dans ve tiyatro gibi toplulukların konser veya oyun planında yer alan eserlere verilen addır.

Ritardando: Bir müzik yaptında, normal tempoya göre ağırlaşmak ve hızı düşürmek anlamında kullanılır.

Scherzo: Şaka, alay gibi anlamlar ihtiva eder. Barok dönemde, hafif yapıda ses ya da çalgı müziği anlamına gelir. 18. yüzyılda 2/4'lük ölçüde, süitin çok bölümlü formlarında yer almış, 18. yüzyılın sonunda standart bir bölüm özelliği göstererek hızlı tempoda 3/4'lük ölçüde değerlendirilmiştir. Beethoven, sonat ve senfonilerinde menuet yerine scherzo'ya yer vermiş, romantik dönemde Chopin'le bağımsız bir parça niteliği kazanmıştır.

Sekvens: Yürüyüş anlamındadır. Motif, cümle veya bir nota kümesini teşkil eden seslerin, art arda farklı ses alanları üzerinde sistematik olarak tekrarlanması esasına dayanır. Melodik ve armonik yürüyüşler olarak ikiye ayrılır. Söz konusu yürüyüşler, tonalitenin değişimine (modülasyon) ya da tonalitenin aynı kalmasına bağlı olarak değişkenlik gösterir.

Senfoni: Uyum anlamındadır. Form olarak, sonat düzeninde yazılmış, en az üç bölümlü büyük orkestra eseridir. Her bir bölümde, diğer bölümlerle ilişkili olarak, özdeş veya farklı temaların bütünsel biçimini geliştirmeye yönelik bir yapı söz konusudur. Bu nedenle bölümler arasında benzerlik ve kontrastların olduğu bir yapıyla birlikte her bir bölüm kendi içinde de benzerlik ve kontrastlar barındırabilir.

Senkop: Aksatım anlamındadır. Düzenli ritmik hareketlerin aksine, zayıf vuruşa aksan konması veya güçlü vuruşlarda susku kullanılması gibi çeşitli yöntemlerle vurgu düzeninin değiştirilmesi esasına dayanır.

Seriyel (Dizisel) Müzik: On iki ton müziği sistemine, seslerin tını, tartım ve nüans unsurlarının eklenmesiyle bütünsel organizasyon yapısında karşımıza çıkan modern müzik anlayışıdır.

Ses Salkımı: Geleneksel armoni anlayışındaki üçlü aralığın tersine, tam veya yarım sesli ikili aralığa dayanan, bazen çeyrek perdeden oluşan iç içe geçmiş seslerin, notasyonda yoğun bir biçimde kütle görünümünde üzüm salkımına benzetilmiş akorlar dizilimidir.

Sonat: Bir solo ya da piyano eşlikli bir-iki solo çalgı için yazılmıştır. Genellikle üç veya dört bölümlüdür. Her bir bölüm tonalite açısından birbirine bağımlı, fakat tempo, kullanılan temalar ve karakteri açığa çıkaran fikir bakımından diğerleriyle karşıtlık oluşturur. Uzunca ve anlatım gücü yüksek çalgısal eser türüdür.

Spektralizm: 1970' lerde geliştirilmiş olan, akustik müziğin ton kalitesinin veya sentetik olarak türetilen yapay tınıların bilgisayar analizleri kullanılarak geliştirilmesiyle oluşturulmuş bir kompozisyon tekniğidir. Spektral yaklaşım, spektral özelliklerin manipüle edilmesine, birbirine bağlanmasına ve dönüştürülmesine odaklanmaktadır. Bu formülasyonda, bilgisayar temelli ses analizinin ve ses sinyallerinin gösterimi, sesin bir tınısal gösterimine benzer olarak değerlendirilir.[1]

[1] Spektral müzik nedir? , *Nota Ver*, http://www.notaver.com/spektral-muzik-nedir/ , (27.03.2017)

Süit: (Suite) Genellikle aynı tonda belirli dans parçalarının birbirini izlemesinden oluşan çalgısal eser türüdür. Tartım özellikleri dansın yapısına göre değişkenlik gösterebilir. Ör. Menuet, Allamande, Courante, Sarabande, Gigue,vs.

Tacet: Konulduğu bölüm ya da parçanın sonuna kadar susulacağını gösteren işarete verilen addır.

Tampere Sistem: Çalgı toplulukların genişlemesi ve modaliteden tonaliteye geçilmesiyle, çokseslendirme tekniklerinin gelişiminin bir sonucu olarak, seslerin iyi düzenlenmiş sistemine ve eşit aralık esasına dayanan düzenine verilen isimdir. Aynı zamanda tonal malzemenin bütün tonlara aktarımını en az soruna indirgenecek biçimde yapılmasına olanak veren akort sistemidir.

Tema: (Thema) Bir müzik eserinde motif, cümle, cümleler dizisi veya akorlar dizisinden oluşturulan yapıların, eser içindeki kuruluş, geliştirme ve çeşitlemelerine odak malzemesi olarak, ana düşünce ve konu bakımından önemli işlev gören, müzik terimidir.

Tonalite: Majör veya minör bir dizide diğer tüm sesleri kendi merkezine çeken birinci dereceli (*tonik*) sesin, eserin gelişim aşamasındaki süreçte kendisine yakın veya uzak derecedeki diğer seslerle sıkı armonik ilişkilerine dayanan hiyerarşik örgütlenme modelidir.

Total Serializm: Bkz. *seriyel* (*dizisel*) müzik.

Tril: Tam veya yarım perde aralığında iki komşu sesin art arda tekrarlanarak çalınmasını ifade eden bir süsleme çeşididir.

Trio: Üç çalgı için bestelenen eser veya bu tür eseri icra eden üç solist icracıdan oluşmuş müzik topluluğudur.

Ünison: Ad ve frekansları aynı olan, tüm-1'li aralığındaki iki ayrı sestir. Orkestrasyon tekniği içerisinde kullanımı, bir ezgi veya partinin, birden çok çalgı ya da vokalle beraber, aynı nota frekansında, aynı anda duyulmasıyla gerçekleşir.

b) Sanat Terimleri ve Diğer Terimler

Aksiyon: Eylem anlamında kullanılır.

Avangart: Asıl kelime anlamı bir ordunun öncü birliği olup, yirminci yüzyılın başlarında sanat, edebiyat felsefe ve siyasette, politik ve kültürel önderliğe işaret eden Fransızca terimdir.

Bauhaus: Avangart konumlu görsel sanat unsurlarını, tasarım ve mimarlıkla birleştirmeyi amaçlayan bir sanat ekolüdür.

Butafor: Opera ve tiyatro gibi sahne oyunlarında, oyun için gerekli olan çeşitli sahne eşyalarına verilen addır.

Dadaizm: Toplumsal yozlaşmaya, politik kirlenmeye ve kültürel tutuculuklara karşı bir yapılanmayla ortaya çıkan, kasıtlı olarak saçma ve akıldışı yapıtlarla kendini ifade eden çok disiplinli bir akımdır. Modern sanatta, bir kırılma noktası olarak görülür.

De Stijl: Yeni bir tür geometrik soyut resim anlayışını savunan guruptan ismini alan bir akımdır.

Diyalektik: (Dialektike tekhne) Yunanca da tartışma sanatı anlamına gelir. Akıl yürütme yoluyla araştırma ve doğrulara ulaşma yöntemidir.

Egzotizm: 16. yüzyılda yaygınlaşan büyük coğrafi keşifler sonucunda tanınmaya başlanan, batı merkezli anlayışın uzağında yer alan halkların ve toplumların kültür, sanat ve törelerini anlatan yapıtların niteliği olarak tanımlanır.

Fotogerçekçilik: Fotoğrafa benzer gerçeklikte tasarlanmış olan sanat eserlerini ifade eden bir akımdır.

Fütürizm: Gelecekçilik anlamındadır. Bünyesinde dinamizm, hız, teknoloji ve militer saldırganlık gibi olgularla İtalya'da kültür devrimi hareketiyle ortaya çıkan modern sanat akımıdır. Luigi Russolo'nun öncülüğünde müzikteki karşılığını bulur.

Katışıklık (Eklektisizm): Bir sanatçının ya da filozofun dünyaya bakış açısını kapsayan bir temele dayanarak, yapıtında kendi sistemini oluştururken, farklı ve karşıt fikir, inanç ve öğretileri bir araya getirmesi tavrıdır.

Kavramsalcılık: Yapıtların ortaya konuş biçimlerinin estetik değerlendirme boyutuna göre değil, yansıtmak istedikleri fikirlerin temsiline göre değer kazanan bir sanat anlayışıdır.

Kinetic Art: Hareket eden ya da hareket eder gibi görünen sanat yapıtlarının sınıflandırıldığı çağdaş sanat akımıdır.

Kübizm: İsmini geometrik şekillerden biri olan küpten alır. Geometrik şekiller, çoklu perspektif, analitik ve sentetik unsurların kullanıldığı bir biçimsel anlayışa dayanan, temsile dayalı sanat anlayışındaki izlenimcilere tepki olarak ortaya çıkan 20. yüzyıl sanat akımlarındandır.

Land Art: Arazi sanatıdır. Çevre bilinci olgusuyla ekolojik konuları irdeleyen, anıtsal olma eğilimine yönelik, uzak alanlarla birlikte geometrik ve doğal formları yapısında barındıran, 1960'lı yıllarda ortaya çıkmış bir sanat akımıdır.

Metamorphosis: Yunanca kökenli bir kelimedir. Dönüşüm ve başkalaşım gibi anlamlar ihtiva eder.

Metodoloji: Araştırma, doğrulama ve öğretme benzeri yöntemleri ele alıp inceleyen ve onlara teknik anlamda değer biçen disiplin veya yöntem teorisidir.[2]

Müdahalecilik: Nesne, çevre ve belli başlı sistemlerde yapılan şekil değişiklikleriyle, izleyici- mekan (galeri) etkileşimini, kurumsal eleştiriye yönelik, toplumsal ve siyasi koşullar gibi belli bağlamlarda düşünsel olarak açığa çıkarmayı hedef alan sanatsal müdahalelerdir.

Nitelik: Kesin çizgilerle tanımlanamayan, herşeyin önseli, ölçülemez, ne düşünce ne de maddenin bir parçası olarak içinde yaşadığımız dünyayı yaratmamızı sağlayan ve sürekli uyarıcı özelliğe sahip bir olgudur. Niteliği dünyayı bugünkü kavrayışımıza katkıda bulunan, tüm kültürlerin eski söylencelerini kapsayan, insanoğlunun kolektif bilinç treninin tümü olan "mitos" olgusundan ayırarak daha iyi anlayabiliriz. Doğu-Batı felsefeleri ile dinsel mistisizm-bilimsel pozitivizm arasındaki ayrılıkları ve cepheleri ortadan kaldıracak bir "nitelik metafiziğine" ulaşmak gereklilik olarak görülür.[3]

Op Art: Optik sanatın kısaltılmasıdır. Hareket, derinlik ve titreşim yanılsaması gibi algısal soyutlamalarla, izleyicinin algılarını karıştırmayı amaçlayan, 1960'larda başlayan sanat anlayışıdır.

Pop Art: Kitle iletişim araçlarını temel alan, bu kapsamda tüketici reklamları, bant karikatürleri, afişler ve dergi fotoğrafları gibi düşük sanat unsurlarının kullanılmasıyla, 20. yüzyılın popüler kültürüyle simgeleşmiş sanat yönelimidir.

Sansasyonalizm: Ahlak ve ölümlülük gibi kavramların sorgulanmasına yönelik, büyük bir camekanın içine buzağı konulması gibi, izleyiciyi şoka uğratacak tasarımlarla, kışkırtıcı yapıtlar üreten sanatçıların dahil olduğu çağdaş sanat anlayışlarındandır.

Sürrealizm: Gerçeküstücülük. Psikanalizden derinden etkilenip, bilinçli mantık ve aklın kontrolüne ilişkin durumlardan kendilerini sıyırıp, bilinçdışı zihnin bastırılmış

[2] Ahmet Cevizci, *Felsefe Sözlüğü*, 7.Baskı, Paradigma Yayıncılık, İstanbul 2010, s. 1099.
[3] Robert M.Pirsig, *Zen ve Motosiklet Bakım Sanatı*, Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2016.

ortamını yansıtmaya çalışan yazar ve sanatçıların öncülük ettiği, 1924'te Fransa'da ortaya çıkan entelektüel ve sanatsal bir akımdır.

Yerleştirme Sanatı: Yapıt ve yapıtı oluşturan unsurların, mekanla aktif bir ilişki içine girdiği aynı zamanda büro, yatak odası gibi gündelik mekanların kullanılıp, izleyiciyi de anlatının içine dahil eden ve sunulan malzemelerle anlatıdaki senaryoyu tamamen izleyiciye bırakan, 20. yüzyıl sonlarında popülerleşmiş bir anlayıştır.

II. BÖLÜM
YÖNTEM

2.1. Araştırma Modeli

Araştırma, nitel araştırma tekniklerinden "kaynak taraması" yöntemi ile yapılmıştır**.**

2.2. Evren ve Örneklem

Bu araştırmanın evrenini Philip Glass'ın müziği kapsamında tüm eserleri, örneklemini ise *Tirol Concerto for Piano and Orchestra*,(*Piyano ve Orkestra için Tirol Konçerto*) isimli eseri teşkil etmektedir. Bestecinin kendine özgü müzik üslubunu ve dolayısıyla kullanmış olduğu piyano yazı biçim ve tekniklerini doğrudan yansıtması bakımından, bu eserin formal ve tekniksel analizi örneklem olarak uygun görülmüştür.

2.3. Verilerin Toplanması ve Çözümü

Konuyla ilgili, yerli ve yabancı kitaplar, dergiler, makaleler, röportajlar, cd-dvd gibi belli başlı dökümanlar, fotoğraf arşivi, belgeseller, konser kayıtları, nota partisyonları, yüksek lisans ve doktora tezleri incelenmiştir.

III. BÖLÜM
BULGULAR VE YORUM

3.1. Sanatta Modernizm Dönemi ve Postmodernizm Süreci

Sanatta Rönesans'tan bu yana biçim kazanmış klasik gelenek tarzından kopuş olarak nitelendirilen modernizm, modern çağın toplum, kültür ve düşünce yapısını bir arada ifade eden, oldukça geniş kapsamlı bir terimdir. Bu nedenle "*Modernizm Nedir*?" sorusunu tam olarak tanımlamanın yanı sıra, modernizm döneminin ne zaman başladığı ve halen devam edip etmediği konuları tartışmaya açıktır.

Günümüzde yaygın bir şekilde kullanılan modern sözcüğü, Latince kökenli "*modo*" sözcüğünden türetilmiş olup, "*tam şimdi*" anlamına gelmektedir. Sözcük, ilk kez 5. yüzyılda hıristiyanlığın devlet dini olarak kabul edilmesiyle, yeni dönemi eski Roma ve Pagan döneminden ayırmak için kullanılmıştır. Dönemler boyu tanımsal içeriği değişime uğrayan sözcük, temel anlam itibariyle eski olandan yeni olana geçişin bilincini ifade eder.[4]

En geniş anlamıyla modernizm, edebiyat, felsefe, sosyoloji, dilbilim, mimarlık, görsel sanatlar ve müzik gibi akademiksel disiplinlerde, deneysel, yeni ve ilerlemeye açık bir konum kazanan bilgi ve sanat nesnesinin temel alındığı, kuramsal ve ideolojik bağlamda modern çağın karakterini ve ruhunu temsil eden bir kavramdır. Ancak bu farklı disiplinlerin her birine göre modernizmin tanım alanları ve tarihsel durumları değişkenlik gösterir.

Sanatta modernizm döneminin 19. yüzyılın son çeyreğinde başladığı genel kanı olarak kabul görmüştür. 19. yüzyılın sonu ve 20. yüzyılın başlarında, endüstri devrimi kapsamında buharlı lokomotif, fotoğraf, telefon, radyo, elektrik ışığı, röntgen, sinema

[4] Mehmet Yılmaz, *Modernden Postmoderne Sanat*, 2. Baskı, Ütopya Yayınevi, Ankara 2013, s. 15.

filmi, otomobil, uçak gibi yeni keşif ve icatların insan yaşamına girmesi, ister istemez sanatsal değişimlerin ortaya çıkmasında önemli etken olmuştur. Bunun sonucu olarak modern dönem, sonu izm'le biten çeşitli kuram, fikir ve ekollerde kendine yer bulan sanat ve felsefe akımlarına bir çatı oluşturmuştur.

19. yüzyılda cereyan eden ani gelişmeler ve buna paralel olarak üretim unsurlarının hammadde, işleniş ve pazar sürecinde geçmişe nazaran daha kısa süreli bir zaman diliminde gerçekleşmesi, insanın zaman algısını değiştirmiştir. Zaman artık eskisi gibi değildir; bilim, sanat, siyaset ve toplumsal yapıda her an her şeyin olabileceği, değişebileceği ve görece olarak eskiye göre daha çabuk akan bir zaman algısından söz etmek mümkündür.

Kapitalizmin tüm şiddetiyle kendini göstermesi, toplumsal sınıf farklılıklarındaki kutuplaşmaya, ırkçı yapılanmalara ve akabinde dünya savaşlarının başlamasına neden olmuştur. I. Dünya Savaşı'nın zorlayıcı ve sınırlayıcı koşulları gözetildiğinde, sosyo-psikoljik açıdan insanda bireysel çabalara yönelik olarak toplumdan uzaklaşma ve içe dönüklük hali söz konusu olmuş, insanın kendisiyle ve başkalarıyla olan ilişkisindeki yabancılaşma durumu daha belirgin bir hal almıştır. Bütün bu travmatik durumlar, kötü yaşam koşulları, milyonlarca insanın savaş ve sefalet döneminde can vermesi, modern dönemin götürüleri olarak sayılabilecekken, buna karşıt olarak bilim ve sanatta ortaya çıkan yenilikler, *kötü ortam-iyi sanat* denklemini doğrular nitelikte, dönemin getirileri olarak değerlendirilebilir.

Sanatçılar, modernizmin deneyimsel koşullarında, bu karmaşık durumları yansıtmanın yollarını yeni fikirsel ve biçimsel arayışlarla gerçekleştirmişlerdir. Bu doğrultuda yapıyı formsal açıdan alışılagelmiş ve o zamana kadar güzel olarak nitelenen görünümlerin ve duyumların ötesine taşıyarak, sanat alımlayıcısının görme ve işitme algılarını değişime uğratmışlardır. Bu çabaların birikimi ve sonucu olarak sanatçılarda, modern dünyanın görünen yüzünün ötesinde, zamanın içe dönük yapısındaki ruh halini anımsatma girişimleri ön plana çıkmıştır.

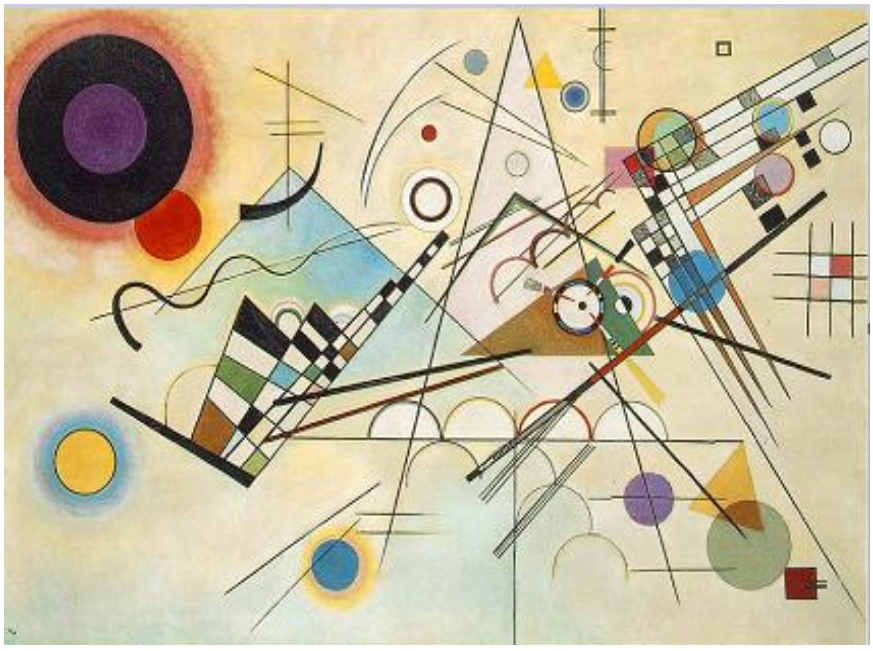
Her ne kadar sanat, her dönemde kendi adına yenilikler barındırsa da, bu dönemde ortaya çıkan *sanatta yeni* kavramı, batı merkezli dünya sanat tarihinde kuramsal olarak yerini almıştır. Besteci Arnold Schoenberg bu hususta "*Yeni sanattan söz etmek gerekmez; sözü edilen sanatsa o zaten yenidir"* demiştir.[5]

Modernizm döneminde sanatçılar, klasisizmin anlatımcı tavrının aksine, yüzeyin görünen kısmının ardında gizlilik barındıran arayışlara yönelik bir tutum sergilemişlerdir. Sanat nesnesinin gerçekliği, belirsizliği, salt kendisi ve işlevsel yönüne ilişkin algılama biçimlerinin sorgulanması, estetik ve bu kapsamda güzellik anlayışının kendisinin de sorgulandığı ortamda, niteliksel bir anlam kazanmıştır. Buna paralel olarak, bu fikirsel ve kuramsal zeminde, modernizm dönemi boyunca *Empresyonizm, Ekspresyonizm, Kübizm, Sürrealizm, Fütürizm, Dadaizm, De Stijl* ve *Minimalizm* gibi akımlar ortaya çıkmıştır.

Sanat nesnesinin (gerçekliğin) temsil edilip edilemezliği sorunsalı ve sonraki aşamada temsil niteliğinin tamamen bağlamından koparılmasıyla soyut sanat anlayışlarının şekil değiştirerek ortaya çıkması, görsel sanatlar ve müzik başta olmak üzere, sanat felsefesi ve estetik alanlarının saydam zemininde yerini almıştır. Fakat şuna da değinmek gereklidir ki, her ne kadar soyut sanat anlayışının kendi çağımızda ortaya çıktığını düşünsek de aslında sanat her zaman soyuttur ve soyutlama dünyaya her bakışta yeniden şekillenir. Soyut olan her şey dönemler boyu biçim değiştirerek karşımıza çıkmıştır.

[5] Norbert Lynton, *Modern Sanatın Öyküsü*, 5.Baskı, Remzi Kitabevi, İstanbul 2015, s. 339.

Örnek 1: Wassily Kandinsky, *Composition VIII*, 1923, Geometric abstraction, Oil on canvas, New York, The Solomon R. Guggenheim Museum[6]



Üretim tarzı ve anlayış bakımından farklılık gösteren akımlar, öncelikle edebiyat, mimari ve görsel sanatlar merkezli gelişim göstermiştir. Edebiyatta James Joyce, Marcel Proust, Franz Kafka, Robert Musil, Raymond Roussel, Thomas Mann, Hermann Broch; resimde Paul Cezanne, Pablo Picasso, Henri Matisse, Wassily Kandinsky, Marcel Duchamp, Piet Mondrian, Paul Klee, Fernand Leger, Alberto Giacometti, Frantisek Kupka, Jean Arp, Salvador Dali gibi sanatçılar yenilik anlamında dönemin ruhuyla özdeşleşen yapıtlar ortaya koymuşlardır.

Sonuç olarak modern dönem öncesi sanat olgusu, yaşamla daha bütünleşikken, moderniteyle birlikte kendi iç dinamiklerinde estetiksel bir boyut kazanmış ve özerk yapıda ele alınmaya başlamıştır. Bu unsur, müzikte ise dinleyiciyle müzik arasındaki iletişimsel bağın görece olarak gevşemeye başlamasının ve kopma noktasına gelmesinin yansımaları olarak karşımıza çıkmıştır.

[6] Tablonun örneği için: http://www.wassilykandinsky.net/work-50.php. ErişimTarihi: 17.05.2017

19. yüzyılın ikinci yarısında Fransa'da başlayan, daha sonra diğer ülkelere yayılan *Empresyonizm* (*İzlenimcilik*) akımı, akademik resim anlayışına alternatif olarak ortaya çıkmıştır. Tarihsel ve mitolojik unsurlara dayanan anlatı resimlerin yerine, görülen ve duyulan dünyanın algılarda bıraktığı izlenimlerin tablolara yansıması söz konusudur. Bu nedenle sokak, bar, kafe, tren garı, katedral, deniz gibi manzaralar, duyumsamaların ön plana çıktığı izlenimler yoluyla resmedilmiştir. Claude Monet, Edgar Degas, Paul Cezanne, Auguste Renoir, Camille Pissarro akımın öncü ressamlarıdır.

Örnek 2: Claude Monet, "*Gare Saint-Lazare*" *Saint Lazare Garı*, 1877 [7]



20. yüzyıla gelindiğinde akımların ve sanattaki yenilik anlayışlarının daha kısa sürelerde değişime uğradığı bir zaman diliminden bahsedebiliriz. Doğanın temsili yerine, duyguların ve iç dünyanın dışavurumunun ön plana çıktığı *Ekspresyonizm* (*Dışavurumculuk*) eğilimi, ilk olarak bu dönemde görsel sanatlarda ortaya çıkmıştır.

[7] https://commons.wikimedia.org/wiki/File:La_Gare_Saint-Lazare_-_Claude_Monet.jpg. ErişimTarihi: 17.05.2017

Sanatta Zihinsellik Üzerine başlıklı makalesinde "*açık mavi flüt gibidir, koyu mavi bir çellodur*" açıklamasıyla Kandinsky, tinselliği soyut fenomenlerde deneyimleme yetisini uyandırmayı amaçlayarak yola çıktığı *Doğaçlamalar* dizisiyle, Ekspresyonizmin yarı figüratif biçiminden kesin soyut biçimine ulaşmasında temelleri atmıştır.[8]

20. yüzyılın ikinci yarısı, modernizmin postmodernizme evrilme sürecini kapsar. Postmodernizm, modernizmin dönemsel olarak ele alınmasını takiben, halen günümüze kadar devam eden ve süreğen bir süreç olarak ele alınmaktadır. Fotoğraf, film ve kopyalama teknikleri gibi sanayi devriminin ürünleri olan araçlar ve bunların sanatsal alanlarda kullanımı modernizm döneminde sanat olarak nitelendirilmemiştir. Bu dönemde ise yeni teknolojik gelişmelerle birlikte postmodern anlayışın başlıca unsurları haline gelmişlerdir. Böylelikle salt resim ağırlıklı anlayıştan, disiplinler arası çoğulcu bir sanat ortamına geçilmiştir.

Postmodernizm olgusu II. Dünya Savaşı sonrası, 1960'larda Newyork'lu sanatçılar ve eleştirmenler tarafından ortaya çıkarılmış, 1970'lerde ise Avrupa'da kök salmaya başlamıştır. 1970'li yılların sonlarına doğru daha sık kullanılmaya başlayan postmodernizm teriminin kapsam ve içeriği, tam olarak netleşmiş değildir. ABD'li peyzaj mimarı ve yazar Charles Jencks "*Postmodernizm Nedir*?" kitabında, "*modernizmin hem devamıdır, hem aşılmasıdır*" diyerek iki olgu arasında hem devamlılığa, hem de bir kopuşa değinmiştir.[9] Fransız sanat kuramcısı Jean.François Lyotard ise kısmen bu fikre karşıt olarak :

" *Postmodern kuşkusuz modernin bir parçasıdır. Postmodernizm modernizmin sonunda değil doğuşundadır ve bu durum süreklidir."* [10] görüşünü savunmuştur.

Geleneksel anlamdaki genel tanımlamalara, metodolojiye ve analiz değerlendirme biçimlerine karşı çıkan Fransız filozof Jacques Derrida'nın, fikirlerin özünde çelişkili ve

[8] Sam Phillips, *... izmler Modern Sanatı Anlamak*, 1. Baskı, YEM Yayın, İstanbul 2016, s. 34.
[9] Ahu Antmen, *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*, 1. Baskı, Sel Yayıncılık, İstanbul 2008, s. 275.
[10] *Mutlak Töz*, Postmodernizmin tarihsel ve düşünsel çerçevesi, https://mutlaktoz.wordpress.com (24.05.2017)

çarpık durumuna ilişkin *yapıbozum* ilkesinin yıkıcı tavrı görsel sanatlara da yansımıştır. Bu durum edebiyatta ise anlam bütünlüklerinin bağlamından koparıldığı çoğulcu söylemler içeren dil oyunları ile klasik olay örgüsünden ziyade, yazarın ironik bir biçimde anlatıya müdahalesini içeren üst kurmaca biçimiyle kendini göstermiştir.

Bu aşamada postmodernizm süreci sanatçıları, modernizmin duygu yönlü hakikatlerine ve bu doğrultuda saf ve özgün olana karşı çıkmışlardır. Buna paralel olarak özgün biçimin yanı sıra, parça bütün ilişkisini deforme etmeye yönelik düşünceler, kuramsal olarak kendine zemin aramış ve eylemsel aktiviteye dönüşmüştür. Ayrıca geleneksel olanın yeni anlayışlarla sentezlenmesiyle, farklı üretim alanlarının çeşitlilik gösterdiği bir ortam oluşmuştur. *Pop Art, Op Art, Land Art, Kavramsalcılık, Bauhaus, Fotogerçekçilik, Sansasyonalizm, Yerleştirme Sanatı, Müdahalecilik* gibi akım ve anlayışlar bu süreçte, ya biçim değiştirerek ya da yeni bir anlayış olarak karşımıza çıkmıştır.

Örnek 3: Edward Keinholz, *Back Seat Dodge '38*, "*Arka Koltuk Dodge* '38",1964 [11]



[11] http://www.rudedo.be/amarant07/pop-art-in-amerika/de-beeldhouwers-claes-oldenburg-george-segal-edward-kienholz/edward-kienholz-1927-1994/edward-kienholz-back-seat-dodge-1964. Erişim Tarihi: 18.05.2017

Örnekteki yapıt, izleyiciyi şok bir sürprizle karşı karşıya bırakması bakımından Sansasyonalizm'e dahil edilebilir.

Felsefede Jacques Derrida, Gilles Deleuze, Jean Baudrillard; edebiyatta J. Louis Borges, Thomas Bernhard, Georges Perec, Paul Auster, Italo Calvino, Thomas Pynchon; görsel sanatlarda ise Andy Warhol, Gerard Richter, Takashi Murakami, Joseph Beuys, Anselm Kiefer, Damien Hirst, Edward Kienholz sürecin önde gelen düşünür, yazar ve sanatçılarındandır.

3.1.1. Müziğin Modernizm Döneminde Ele Alınma Biçimleri

Öncelik olarak çalgısal müziği kriter aldığımızda, tarihsel zaman diliminde duyuma yönelik soyutsal bir zeminde gelişim gösteren müzik sanatı unsurlarının, modern dönemde ortaya çıkan akımlara dahil edilip edilemeyeceği önceden değinilen tartışma zemininin bir unsuru haline gelmiştir. Bu nedenle tıpkı diğer sanat disiplinlerinde olduğu gibi, müziği de farklı bir evrim sürecine tabi olan tarihsel çerçevede değerlendirmek gerekir. Müziği niteliklerine göre keskin bir biçimde hatlara ayırıp, herhangi bir ideolojik guruba ya da sanatsal akıma dahil etmek, müziğin dinamiklerine aykırı olabilir. Bu bakımdan müzik, başta resim olmak üzere diğer sanat disiplinleriyle olan yakınlık ilişkisine göre konum kazanmıştır. Filozof Foucault'a göre ise müziğin evrimi, resim sanatının evrimiyle Debussy ve Stravinsky sonrası ciddi anlamda paralellik göstermiştir.[12] Fakat öncelik olarak resim sanatını kıstas aldığımızda, buradaki zorluk, müziği kendi iç dinamikleriyle değil de, görsel sanatların unsurlarıyla ilişkilendirerek değerlendirme biçimine gidilmesinde başlamıştır. Örneğin, resimde *Ekspresyonizm* (*Dışavurumculuk*) akımında ön plana çıkan bozulmuş sivri ve keskin çizgilerin müzikteki karşılığı, biçimi bozmaya (kısmen tonal yapıyı) odaklı olarak yoğun nüans kontrastlarıyla**,** pizzicato, glissando, tril, frullato gibi çalgı teknikleri veya çığlık benzeri vokal teknikleri kullanımına yöneliktir yorumu yapılabilir. Hatta gerginlik, tedirginlik ve

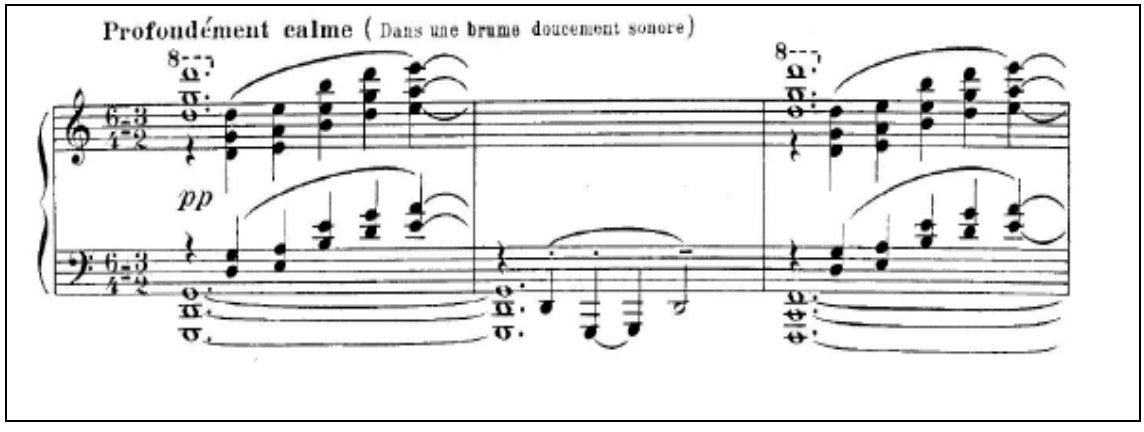
[12] Çeviri: İdil Yavuz, Çağdaş Müzik ve Toplum M.Foucault ve P.Boulez, *Partisyon Dergisi No.1*, Ankara 2014, s.51.

öfke gibi alımlayıcıda bıraktığı etki bakımından da bir eş değerlendirme söz konusu olabilir. Ancak, bu tür değerlendirmeler sonucunda, bir besteciyi veya eseri kati olarak herhangi bir akıma dahil etmek, özellikle Ives, Schoenberg, Stravinsky hatta Hindemith ile Bartok gibi arayış ve yenilik çerçevesinde dönem dönem farklı yazı stilleri denemiş bestecileri de düşündüğümüzde perspektifi daraltma riskini yanında getirir. Keza bir eser kendi içinde bile birçok değişkeni aynı anda barındırabilir. Aynı durum, görsel ve diğer sanatların kendi bünyeleri için de geçerlidir. Bu, kısmen de olsa, ayırt edicilik ve karakteristik anlamda bestecinin tanınmasına yönelik bir fayda sağlamıştır diyebiliriz ki, değinilen risk göz önüne alındığında, bu da tartışmaya açık bir konudur.

Bu durumun daha belirgin bir hal almasını modernizmin başlangıcına dayandırabiliriz. Özellikle Debussy ve Schoenberg gibi besteciler, dönem itibariyle, dönemin ressam sanatçılarıyla bulunduğu ilişkiler ve etkileşimler neticesinde, ortaya koydukları eserler dahilinde belli başlı akımlara dahil edilmişlerdir.

İlk olarak Claude Debussy ve sonrasında onun yolunu izleyen Maurice Ravel ve Erik Satie gibi besteciler müzikte *Empresyonizm* (*İzlenimcilik*) akımının öncüleri olarak görülür. Edebiyat ve resime duyduğu ilgi vesilesiyle, dönemin empresyonist ressamlarıyla yakın ilişkisi olduğu bilinen Debussy akımın simgeleşmiş kişiliğidir. *Prelude to the Afternoon of a Faun* (1894), *La Mer* (1905), *La Cathedrale Engloutie* (1910), Prelude *Syrinx* (1913), gibi birçok eseri izlenimci bir anlayışta bestelenmiştir.

Örnek 4: Claude Debussy, *La Cathedrale Engloutie Prelude*, 1910
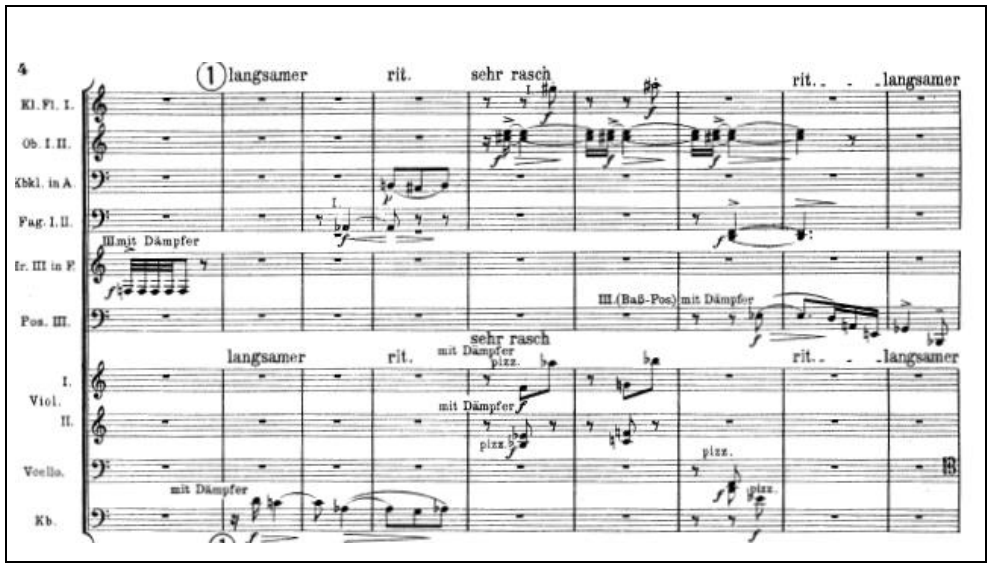


Debussy'nin izlenimci anlayışının temelinde algı düzeyinde şekillenen psikolojik gerilimler ve çözümlemeler yatar. Bu, salt duyumların ötesinde sezgileri açığa çıkaran bir müziktir. Algılarda yer eden görsel görüngelerin, görme veya duyma biçimleriyle izlenimler aracılığıyla duyumlarda yer etmesi ve sezgisel olarak müziğe yansımasıyla, görüngeler temsil unsuru olan ses aracılığıyla tasvir niteliği kazanmıştır. Bu hususta şuna değinmekte fayda vardır ki, en başından bu yana soyut olarak düşünülen çalgısal müzikte, seslerin herhangi bir kavramı (konu), duyguları temsil edip edemeyeceği veya seslerin kendi kendine yeten özerk bir yapıda değerlendirilip değerlendirilemeyeceği müzik felsefesinin sorun ve tartışma alanına girer. Bu sorgulama durumu, müziğin modernizm döneminde fikirsel ve üslupsal ayrımların daha net ve keskin bir şekilde karşımıza çıkmasında önemli etkenlerden biri olmuştur. Hatta Debussy'nin *La Cathedrale Engloutie Prelude* eserinde, eser başlığını sona koyması, tartışma alanının filizlendiği bir dönemde bu durumu sorguladığının göstergesidir.

Tıpkı Debussy'nin *Empresyonizm* anlayışında olduğu gibi Schoenberg, ressam Kandinsky ile olan kişisel ve sanatsal ilişkisi ve üretimleri doğrultusunda, müzikte *Ekspresyonizm* anlayışına dahil edilmiştir. Fakat her şeyden önce Schoenberg, Berg, ve Webern, kendilerini ekspresyonist olarak tanımlamaktan kaçınıp, modernist olduklarını öne sürmüşlerdir.

Öğrencileri Alban Berg ve Anton Webern'le birlikte on iki ton sisteminin öncüsü olarak görülen Schoenberg'in tonal eksene daha çok bağlı kaldığı *Op.16, Five Pieces for Orchestra* (1909) *Op.21, Peirrot Lunaire* (1912) ve atonal anlayışta bestelediği eserleri Ekspresyonizm anlayışının simgeleri olarak görülür. Buna Berg'in *Wozzeck* (1925) operası ve Webern'in *Six Bagatelles Wind Quintet* (1953) eserleri de eklenir. Buradan anlaşılacağı gibi, bir eserin *Ekspresyonizm* anlayışına tabi tutulması tonal, atonal ayrımına göre değil, müziğin içerdiği dinamiklerin dikkate alınmasıyla değerlendirilir.

Örnek 5: Arnold Schoenberg, *Op.16 Five Pieces for Orchestra*, 1909
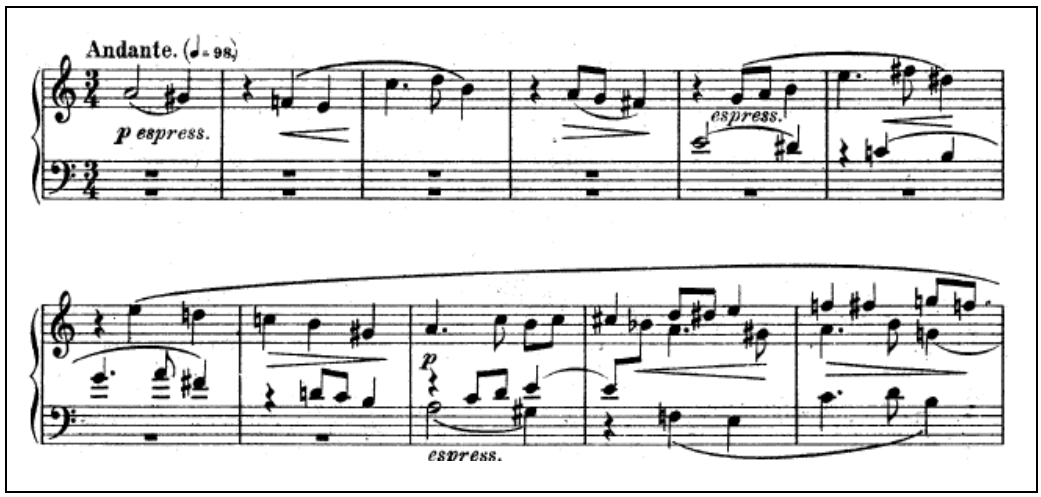


Empresyonist müzik anlayışında, Ravel ve Debussy'nin müziğinde görülen disonans sesler ve kromatik seslerle işlenen modal örgüyle birlikte, tınının ön planda olduğu daha incelikli bir dokuda armonik geçişler söz konusudur. Ekspresyonist müzik anlayışında ise, biçimsel olarak daha ağır, daha yoğun dokular ve nüans farklılıklarının daha belirgin olduğu yüksek dinamiklere sahip yoğun kontrastlar görülür. Bu nedenle Schoenberg, Berg ve Webern'in yanı sıra Strauss, Prokofiev, Shostakovich ve Bartok gibi besteciler de *Ekspresyonizm* anlayışına dahil edilmişlerdir. Aynı zamanda Prokofiev, Shostakovich ve Bartok gibi besteciler, belli başlı eserlerinin gözetilmesiyle *Neoklasik* müzik anlayışında da değerlendirilmişlerdir.

Neoklasik (*Yeni Klasikçi*) müzik anlayışı, Ferruccio Busoni, Max Reger, Francis Poulenc, Bohuslav Martinu, Igor Stravinsky, Zoltan Kodaly, Ottorino Respighi ve Paul Hindemith gibi bestecilerin öncülük ettiği, eski müzik form ve biçimlerinin yeniden canlandırılmasına ilişkin bir yönelimi ifade eder. Bu nedenle *barok müziğe dönüş, yeni barok* veya *Bach'a dönüş* olarak nitelendirilmiştir. Müzikte *Neoklasik* terimi 1922 yılında, 19.yüzyıl romantik müzik anlayışından haz etmeyen, besteci ve kuramcı Ferruccio Busoni tarafından ortaya konmuştur. Max Reger'in *Concerto in The Old Style* (1912), Stravinsky'nin *Pulcinella Ballet* (1919), Paul Hindemith'in *Kammermusik Series* (1927), Sergei Prokofiev'in *Symphony No.1*, (1916), Ottorino Respighi'nin *Ancient Airs*

and Dances Three Suit's (1917-1923-1932), Bela Bartok'un *Divertimento for String Orchestra* (1939) eserleri, söz konusu yapıları gereği bu anlayışın önemli eserlerindendir.

Örnek 6: Max Reger, *op.99, 6 Preludes and Fugues, a moll Fugue*, 1907



Neoklasik müzik, genel yapı itibariyle barok dönem formunun (*prelüd, füg, süit, konçerto*) açık, şeffaf ve dengeli anlayışıyla beraber 18.yüzyıl besteleme tekniklerini kapsayan bir nitelikte karşımıza çıkmıştır. Reger'in yanı sıra, Ravel'in barok süit formunda, piyano için bestelediği, *Le Tombeau de Couperin* "*Couperin'in Mezarı*" (1914-1917) bu nitelikte yazılmış bir eser olarak, eski stilleri gündeme getiren neoklasik anlayışa dahil edilebilir.

Her ne kadar, neoklasik anlayışın savunucuları genel olarak *atonalite* ve *politonalite* ilkelerine karşıt bir konumda yer almışlarsa da, bestecilerin bazı eserlerinde, farklı üslupları bünyesinde barındıran *bitonalite, politonalite, poliritmik* (*polystylistics*) unsurların kullanıldığı da görülmüştür. Igor Stravinsky'nin *The Rite of Spring* "*Bahar Ayini*" (1913) eserinde modal, politonal [13] ve poliritmik unsurların iç içe geçmiş bir yapıda kullanılması buna örnektir. Ayrıca Bela Bartok'un on üç yıllık bir süreçte piyano için bestelediği, altı kitaplık *Mikrokosmos* (1926-1939) denemelerinde, çeşitli modları, kromatik sesleri, pentatonik diziden oluşan sesleri ve eş-zamanlılık özelliği gösteren politonal yapıda organize edilmiş sesleri ele alması da buna örnek teşkil eder. Bu hususta

[13] https://monashcomposers.wordpress.com/2010/08/20/the-rite-of-spring-–-i-stravinsky/ (01.06.2017)

modern dönem anlayışında sanatın hızla değişime uğradığı bir dönemde, yenilik ve özgünlük adına fikirsel ve kuramsal bağlamda ortaya bir eser çıkarmaya uğraş veren bestecilerin, herhangi bir akım veya anlayışta konumlandırılmanın zorluklarına işaret etmek gereklidir.

3.2. Müzikte Postmodernizm Süreci

Sanatta postmodernizm kavramının ortaya çıkmasına bağlı olarak, müziğin postmodernlikle ilişkisi ve bu ilişkinin müzik bilimleri alanının tartışma konusu olması ve incelenmesi 1960'lı yıllarda gerçekleşmiştir. Modern dönem sanatçılarının deneyimsel birikimlerinin getirdiği yenilikler ve teknolojik gelişmelerle beraber, yenilik üstüne bir daha yeniyi arama yöntemlerinin tartışıldığı bir sürece girilmiştir. Daha önce uygulanmamış çeşitli tekniklerle, salt yeni ses ve tınıların elde edilmesi veya bu yeniliklerin önceden var olanla (gelenekselleşmiş olanla) sentezlenmesi tartışmanın ana unsurları olarak görülmüştür. Fransız filozof Gilles Deleuze'ün, müziğin zaman, üretim ve algılama boyutlarının, barok dönemden başlayarak, günümüze kadar evrilerek geldiği noktadaki tespitleri oldukça önemlidir:

"*… Özellikle J.S.Bach'ın müziğinde tartışılmazcasına açığa çıkan asal güdü, bütün zaman parçalarının işlevsel anlamda doldurulması, bu sayede kesintisiz bir akış sağlanması idi. Durmaksızın üretmek ve hepsinden önemlisi biriktirmek esasına dayalı bir iş ahlakı gelişmekteydi; müzik bu yeni üretim biçim ve örgütlenmesini birebir yansıtan birincil mecraların ses düzeneği haline gelmiştir. Her ne kadar 19.yüzyılın romantizm uğrağında görece genişleyen ve aklın mutlak egemenliğinden belli ölçüde sıyrılan bir ifade kurulmuşsa da, sonuçta ilahi düzenin yetkeci metaforu olarak tonal armoninin, 'organik dayanışmanın' farklılaşan fakat aynı zamanda tamamlayıcı olan ve gitgide karmaşıklaşan kontrpuanın simgeleştirdiği duyarlılık evreni, endüstri üretimi temelli bir sermayenin bayrağını dalgalandırmıştır. Yirminci yüzyıla geçişle birlikte, bütün bu iyi kurulmuş ses bağlamı hızla çözülmeye, yerini daha sorgulayıcı, o nedenle de tampere kulaklara rahatsız edici gelen yeni bir ses stratejisine bırakmaya başlamıştır.*

Kapitalizmin geçirdiği yapısal dönüşümler, doğal olarak doğrusal ve kesintisiz olarak tasavvur edilen zamanın müzikteki izdüşümlerini de etkilemiştir. Artık bütünlüklü ve eşit dağılmış bir zaman kullanımından ziyade çok parçalı, heterojen ve en önemlisi, zamanın müzikteki işlevini tersine çevirmeyi hedefleyen bir besteleme yaklaşımı benimsenmiştir…"[14]

Müziğin evrimleşmesine yönelik melodi, armoni ve kontrpuan gibi temel unsurları ele aldığımızda, aynı zamanda atom bombasıyla sonuçlanan II. Dünya Savaşı'nın etkilerini de düşündüğümüzde, teknoloji çağında bir takım unsurların değişkenlerine bağlı olarak sanatta ve müzikte bu tür sorgulamaların ortaya çıkması oldukça doğaldır. Bu sorgulama ve tartışma biçimleri, müziğin sadece armoni, form gibi iç unsurlarını kapsayacak bir nitelikte değil, aynı zamanda müziğin diğer sanatlarla, felsefeyle olan ilişkilerinin yanı sıra kültür, toplum ve siyasetle olan ilişkilerini kapsayacak dış unsurları üzerinden yürütülmüştür. Ayrıca, karar verici bir merci olarak, üretimi kendi merkezinde toplama odaklı bir anlayışla karşımıza çıkan, medya ve müzik endüstrisinin yadsınmaz bir etkisi olduğu gerçeğini unutmamak gerekir.

Daha önceden değinildiği gibi tarihsel koşulların biçimlendirdiği farklı dinamikler bakımından müzik, izm'lere görsel sanatlara nazaran çok daha fazla mesafeli yaklaşmıştır. Buna paralel olarak besteci Robert Moran'a yeni müzikçi olup olmadığı sorulduğunda:

"Bunun ne olduğunu bilmiyorum. 'Minimalizm', 'avantgart gibi terimleri gazeteciler uydurur ve sanatçılara yapıştırırlar!" cevabını vermiştir. O'nun bu yanıtı Avrupa ve ABD.'li besteciler tarafından savunulan bir tavrın örneği olmuştur.[15] Besteci ve filozof Hugues Dufourt'a göre postmodernizm, dağılma ve rastlantının sürekli tehdidi altında olan modernitenin bizzat kendi mantığında içerilmiştir ve muhtemelen modernitenin tersine çevrilmiş bir değişikliğinden başka bir şey değildir.[16]

---

[14] Gilles Deleuze, *İki Konferans*, "Müzikal Zaman Üzerine", Norgunk Yayıncılık, İstanbul 2003, s.51
[15] Beatrice, R. Chevassus, *Müzikte Postmodernlik*, 1.Baskı, Pan Yayıncılık, İstanbul 2004, s. 9.
[16] Christian Doumet, Modernite Müziğe Kulak Veriyor, *Sanat Dünyamız, Sayı: 79,* Bahar 2001, s. 210.

Bu noktada ezgi ve armoni unsurlarının arka plana itildiği on iki ton sistemi ve ona bağlı gelişim gösteren seriyel müzik anlayışında yazılan eserler, postmodern sürecin, modern döneme ait özellikler barındırmasını doğrular niteliktedir. Müzik eleştirmeni Paul Griffiths, serializmin tonaliteden kopuşunun, bugün dünya müziğine duyduğumuz postmodern ilgide katalizör rolü oynadığını öne sürmüştür.[17] Öte yandan, kimi düşünürler, müzik bilimcileri ve besteciler, modern dönemin dizisel anlayışıyla ortaya çıkan ve sonuç olarak algılanma bakımından, yapıtla dinleyiciyi kopma noktasına getiren ilişkiye karşıt olarak dinleyiciye yönelme ve ulaşabilme isteğini tekrar gündeme getirmişlerdir. Michel Foucault'a göre:

"Klasik müzikte, besteden duymaya belli bir geçirgenlik vardır. Bach veya Beethoven'daki pek çok beste özelliği birçok dinleyici tarafından algılanamasa bile, onlarda her zaman ulaşılabilir olan başka önemli özellikler vardır. Fakat çağdaş müzik, tüm unsurlarını biricik birer olay haline getirmeye çalıştığından, dinleyicinin her türlü kavrayışını ve aşinalığını zorlaştırır."[18]

Foucault'un bu görüşünü ele aldığımızda, müziğin daha kolay algılanabilme arz ve talebine yönelik bir takım üretim ve anlayışlar ortaya çıktığını görürüz. *Ezgicilik, yeni tonallik, tekrarlama, yalınlık, alıntılama, kolaj- brikolaj tekniği, katışıklık (eklektisizm)* ve *yerellik*, bu manada postmodern müzik anlayışının benimsenen unsurları haline gelmiştir. Postmodern sanat sürecinde, anlaşılabilirlik talebiyle ilgili olarak, İtalyan sanat tarihçisi ve yazar Umberto Eco'nun diyalektik içeren sözleri ilgi çekicidir:

" *Düzen ile düzensizlik arasındaki ulaşılmaz sayıdaki çözümlenmeler yeni bir açıdan tekrar ele alınmalı: İnanıyorum ki kolay tüketilenler arasında kışkırtıcı ögeler olacaktır; öte yandan, büyük halk kitlesini ilk anda yerinden sıçratmış olanların aslında yeni bir şey getirmedikleri görülecektir.*"[19]

---

[17] John Rockwell, Ciddi Müzik Tutkusu*, Sanat Dünyamız*, Sayı: 72, Bahar 1999, s. 63.
[18] Çeviri: İdil Yavuz, a.g.e., s.55
[19] Beatrice, R. Chevassus*, a.g.e.* , s.20

Her ne kadar Eco, durumu inceden inceye moderniteyle hesaplaşma olarak ele alsa da, Schoenberg, Berg ve tam manasıyla Webern'in öncülüğünde şekillenen dizisel deneyler, alımlayıcıyı merkezin dışına iten bir kopukluk olarak görülmemelidir. Aksine bu olguların, modern çağın ruhuna uygun bir zeminde, olması gereken bir aşama olarak görülmesi ve değerlendirilmesi, daha yapıcı fikirler doğrultusunda hareket edilmesine olanak sağlayacaktır. Belki de çağımızda çok farklı boyutlara ulaşan kitle iletişim araçlarının, üretilmiş olanın sunumuna yönelik model ve yöntemleri olumlu yönlerde biçimlendirmesi, bizim kendi çağımızda bu konuya çok daha farklı yaklaşmamızın nedeni de sayılabilir. Çünkü postmodern süreçte, dinleyicinin kolay algılanabilirlik beklentisine karşılık verecek bir yapı oluşumuna gidilme gerçeğini yadsıyamazsak da, bunun yanı sıra elektronik ve akustik unsurların kullanılmasıyla bambaşka tınılar elde edilmesine yönelik girişimler de söz konusu olmuştur. Müzik, sinema sanatıyla birlikte teknolojik yeniliklere diğer sanatlara nazaran çok daha açık bir duyarlılığa erişmiştir. Bu nedenle özellikle günümüzde, müzikte postmodern sürecin, modernizmin bir devamı mı yoksa modernizmin yadsınması mı gibi öneriler üzerine tartışmak ve yapıtları türe ve biçime bağlı olarak algılanabilirlik boyutuna göre değerlendirme yapmak yerine, *nitelik* unsurunun elde edilmesine yönelik yapıcı ve uzlaşımcı fikirler ortaya koymakta fayda vardır.

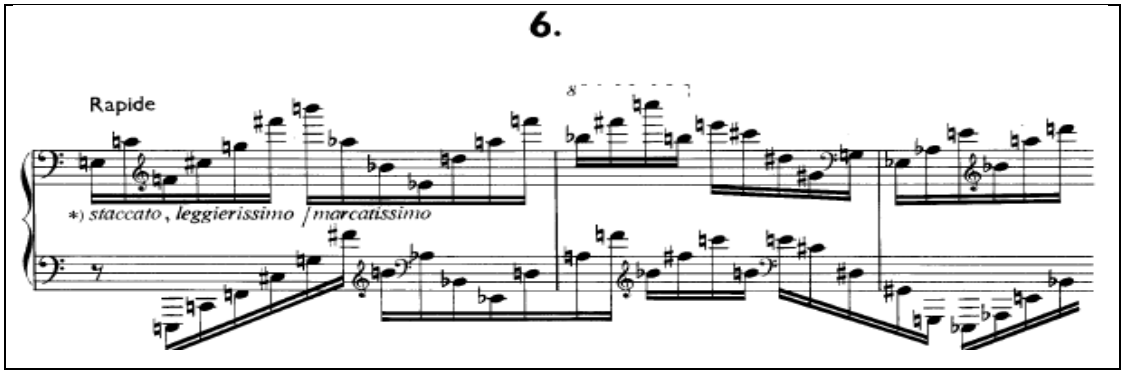
Sürecin, müziksel ve teknolojik gelişmelerini ana başlıklar dahilinde şu şekilde özetleyebiliriz:

a) Yeni çalgı teknikleri;
b) Yeni çalgı tekniklerine bağlı olarak konumlanan farklı icra şekilleri;
c) Çalgıbilim (organoloji) alanındaki farklı denemeler ve gelişimlere paralel olarak, orkestrasyon (çalgılama) ve enstrümantasyon alanındaki yenilikler;
d) Müzik notasyonunun kullanımını içeren yenilikler; (grafik notalama yöntemi)
e) Matbaa ve fotokopi makinasının hızla çoğalmasıyla, notanın saklanabilme ve yayılabilme koşullarının gelişmesi;
f) Gramofonun icadı ve ses kaydının yapılabilme olanaklarının artmasıyla, eserlerin tanınması ve yaygınlaşması;

g) Elektronik cihazların ve bilgisayar teknolojisinin hızla gelişmesi ve müzik alanında sıklıkla kullanılmaya başlanması;
h) Sinema sanatındaki gelişmeler neticesinde, müzik ile sinema sektörü arasındaki ilişkinin kuvvetlenmesi; film müziği ve sonrasında reklam müziği alanlarının ortaya çıkması;

Postmodern süreçte müziğin geçirdiği evrimi, önceden değinilen yeni anlayışlar ve maddeler halinde sunulan gelişmeler bağlamında açımlayacak olursak, dizisel müziğin öncüsü, kuramcı ve besteci Anton Webern yapıtlarının, ölümünden on yıl sonra tekrar önem kazandığı dönemi milat olarak almak gerekir. Çünkü Webern'in gerçekleştirdiği yenilikler, şüphesiz müzik tarihinde yeni anlayışların ve ekollerin filizlendiği bir süreci başlatmıştır. 1945'li yılları kapsayan bu süreçte, kuramcı ve besteci Pierre Boulez, Webern'in devamı niteliğinde dizisel anlayışta yapıtlar üretmiştir. 1945'te notaya aldığı *12 Notations for Piano* (Piyano için 12 Notasyon) adlı eseri buna örnek olarak gösterilebilir.
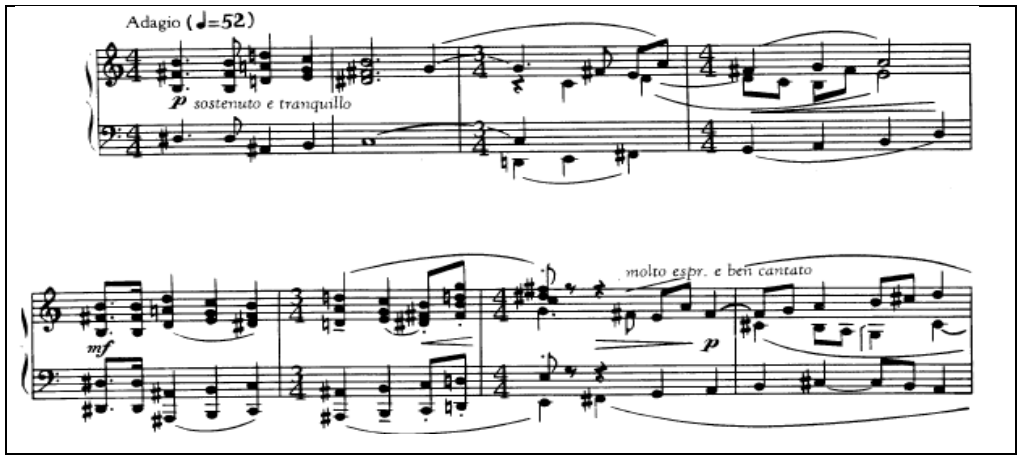
Örnek 7: Pierre Boulez**,** *12 Notations for Piano, Part 6*



Bir diğer önemli Fransız bestecilerden Oliver Messiaen'de ilk aşamada Boulez'in yaptığı gibi dizisel özellikler gösteren üretimler ortaya koysa da, tekrar ve dengeyle biçimlenen modlar üzerinden, *heterofoni* ve sürekli armonik dönüşüm esasına dayanan kendine özgü yapıtlar sergilemiştir. 1946'da bestelediği *Turangalila Senfoni'*si bu yapıtlardan biridir. Messiaen, Webern'le birlikte modern dönemde temel yapı özelliği kazanan bütünlük, denge ve sadelik ilkelerine, Uzakdoğu felsefesi ve egzotizmle harmanladığı çoğulluk ve çok biçemliliği eklemleyerek, bir köprü vazifesi üstlenmiştir.

Amerika'lı besteci Peter Mennin'in 1949'da bestelediği tonal yapıdaki *Five Piano Pieces* (*Beş Piyano Parçası*) adlı eseri ilginç bir şekilde Prokofiev ve Shostakovich'in etkilerinin halen devam ettiğinin göstergesi olmuştur.

Örnek 8: Peter Mennin, *Five Piano Pieces* (*Beş Piyano Parçası*) II-*Aria*



Örnekte verilen II. bölüm Aria ve IV. bölüm Canto' da özellik gösteren akor gidişatları ve bas yürüyüşleri, Shostakovich'in 24 Prelüd ve Füg' lerine gönderme niteliği taşır.

Öte yandan 1950'lere gelindiğinde Boulez her ne kadar dizisel müziğin ağırlığını kabul etse de, dizisel müziğin aşırılıklarından ve hatta gerekliliğinden kaçınan bir yönelim göstermeye başlamıştır. Bu bakımdan yeni müzik dilinin hangi yönde konumlandırılması gerektiğinin karar verilmesi açısından 1950'lerde kritik bir dönemece girilmiştir. Bu aşamada elektronik müzik ortamındaki denemeler hızlanmış, öte yandan ABD'li şarkıcı Elvis Presley'in şöhretinin etkisiyle *Rock'n Roll* türü tüm dünyada popülerlik kazanmaya başlamıştır.

Elektronik ses üreten araçlardan faydalanarak oluşturulan müziği kapsayan *Elektronik Müzik*, 1945'ten sonra, manyetik şerit üzerine ses kayıt tekniği olanaklarının gelişmesi ve manyetofon kullanımının yaygınlaşmasıyla, stüdyo ortamlarında kendine uygun bir zemin bulmuştur. Bu alanda ilk önemli denemeler, Fransız Pierre Schaeffer'in 1948'de gürültü unsurlarını kullanarak düzenlediği deneysel çalışmalar ve Edgar

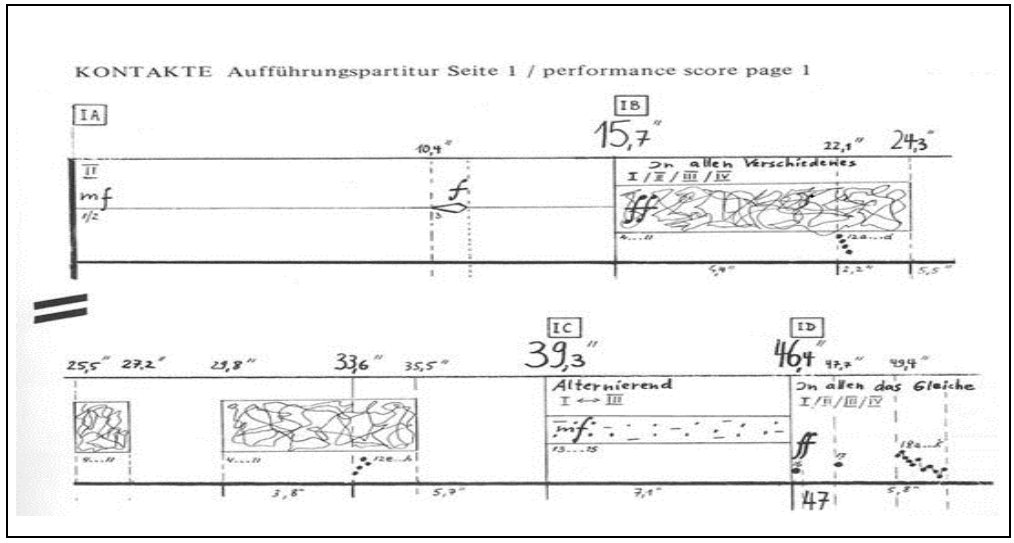
Varese'in 1950'de *Çalgılar ve Manyetik Şerit için Çöller* (*Deserts*) eseri gösterilebilir. Alman besteci Karlheinz Stockhausen, 1952'de Messiaen'le çalışıp, seriyel yapıda eserler yazmış, ayrıca elektronik sesleri çalgı sesleriyle birleştirerek yapay tınılar elde ettiği denemeler gerçekleştirmiştir. Besteci, 1960'ların sonları ve 70'leri kapsayan yıllarda, *Hymen,"Electronic and Concrete Music*" (1966-67) gibi çalışmalarla elektronik müzik alanına önemli yapıtlar sunmuştur. Joseph Schillinger, Vladimir Ussachevsky, Otto Luening, Milton Babbitt, Bülent Arel, Pierre Boulez, İlhan Mimaroğlu, Peter Eötvös gibi besteciler, elektronik müzik türünde kayda değer çalışmalar gerçekleştirmişlerdir. Günümüzde ise ABD.'li bestecilerden Morton Subotnick, Steve Roach ve Robert Scott Thompson nitelikli üretimleriyle, Elektronik Müzik türüne katkı sunmaya devam etmektedirler.

1950'li yılların deneysel ortamına, fikirleri ve yapıtlarıyla önemli anlayışlar kazandıran bestecilerden biri de ABD'li besteci John Cage'dir. Her ne kadar müzikte bir yapıtı kapsayacak ilk sessizlik denemesini, (baştan sona tacet) Çek besteci Erwin Schulhoff, *5 Pittoresken for Piano* (1919) yapıtının 3. bölümü olan *In Futurum*'la gerçekleştirse de, Cage'in 1952 tarihli *4.33*'ü, eylemsizliği eyleme dönüştürmek, sessizliğin imkansızlığını vurgulamak, herhangi bir istemsiz sesi (icracı- izleyici) müziğin oluşmasını yeterli kılabilecek bir düzeye indirgemek, sessizlik-ses-gürültünün göreceliğine gönderme yapmak ve izleyiciyi de bir şekilde performans unsurunun içine dahil etmek gibi muhtemel yorumları beraberinde getiren, çok açılımlı sorgulamaların başlamasında öncü olmuştur. 4 dakika 33 saniye süresince sessizliğin hüküm sürdüğü, söz konusu göreceli ve tartışmalı performans çalışması, herhangi bir çalgı ya da çalgı topluluğu için düşünülmüştür. Yapıtın düşünce temelinde, bestecinin ilgili olduğu Doğu felsefesi ve Zen Budizm öğretisinin önemi büyüktür. Bunun yanı sıra, bundan böyle yapıtın yerini tutan sessizlik olgusuyla, tam da kullanılan materyaller ve (kısmen) biçim serbestliğinin getirdiği olanakların zorlanması sürecinde, (postmodern bilince varılan noktada) besteci, bu sorgulama ortamında müziğin çok daha saydam bir zeminde yer almasında önemli bir röper noktası oluşturmuştur. Bu aşamada, ABD.'li bestecilerden Charles Ives ve Henry Cowell ile 1930'larda ilk prototipleri görülen *Rastlamsal (Aleatoric) Müzik* anlayışı, Cage ile felsefi temelli bir düşünceyle daha da önem

kazanmıştır. Besteci, doğu felsefesinin etkisiyle, müziği var eden ses-görece sessizlik ve düzensiz frekansa sahip gürültülü ses uzamlarının, belirsizlik oluşturacak bir zaman algısına yönelik sorgulamaları ve tartışmaları beraberinde getiren yöntemler kullanmıştır.

Cage, yöntem olarak geliştirdiği *Music of Change*'de, bazı yerleri belirsiz bırakılmış bir notalama yazılımıyla, belli notaların süre ve gürlüklerini icracıya devretmiştir. Böylelikle icracıya tanınan özgürlükle, her farklı icrada farklı döngülerle yapıtın boyutu değişime uğramış ve buna ilaveten sınırsızlık, belirsizlik ve şans faktörlerinin, bestelemeden ziyade icra olgusuyla şekillendiği bir şema ortaya çıkmıştır. Ek olarak, Cage Çin kültürüne ait olup, zar atma yöntemiyle kehanetlerin konu alındığı, *I Ching* adlı metinlerdeki yönergelerden esinlenerek bu yöntemi geliştirmiştir. *Concerto for Piano and Orchestra* (1957-1958) bu yöntemin uygulandığı yapıtlardan biridir.[20] Cage ile beraber Polonya'lı Witold Lutoslawski, Stockhausen (*Kontakte*), Boulez, İlhan Usmanbaş (*Raslamsal I-II-III*,1967), Mehmet Nemutlu (*İşlemler*,1991) ve ABD.'li bestecilerden Earle Brown (*Folio*,1952) David Tudor, Morton Feldman ve Christian Wolf, raslamsallığın, bu sınırlandırılmış belirsizliği ve karmaşası üzerinden yeni fikirlere ve yapılara açılım gösteren eserler üretmişlerdir.

Örnek 9: Karlheinz Stockhausen, *Kontakte*, (1958-1960)



[20] 20.Yüzyılda Müzikte Ana Akımlar, Mohammad Ansari, *Partisyon Dergisi No.1*, Ankara 2014, s.20-21.

Diğer yandan, Yunan besteci Iannis Xenakis'in 1955'de *grafik notasyon* yöntemiyle yazdığı *Metastaseis* yapıtı, ele alınan kümesel ses-orkestra unsurları ve süreç içinde değişken ve rastlantısal olarak seyreden bir yapıda, matematiksel bir model olarak, yenilikçi bir özelliğe sahiptir. Bu nedenle yapıt; Macar besteci György Ligeti'nin 1961'de bestelediği *Astmospheres* orkestra yapıtına, Stockhausen'in bilimsel ve matematiksel kuramlarına, Berio'nun deneylerine ve bilgisayar müziğiyle denemeler yapmış olan bestecilere ilham kaynağı olmuştur.

1955-1956 yılında, müzikte bilgisayar kullanımına yönelik bir takım denemeler söz konusu olmuştur. ABD. Illinois Üniversitesi'nde Lejaren Hiller ve Leonard Isaacson tarafından gerçekleştirilen, *Illiac Suite for String Quartet* yapıtı, elde ettiği başarıyla bu alanda öncü bir konum kazanmıştır. Daha sonra, Pierre Boulez, Milton Babbitt, Yannis Xenakis, Emmanuel Ghent, bilgisayar kullanan ilk besteciler olmuşlardır.

ABD'li besteci Steve Reich'in uyumsuz kanonlar biçiminde, ritm ve zamanın aşamalı olarak değişimi üzerine, ses kayıt bandında yaptığı denemeler, müzikte *tekrarlama* modelinin *elektronik* unsurlarla kullanımına dayalı bir anlayışı da gündeme getirmiştir. Bestecinin, kaydettiği kısa konuşma parçalarından, iki komutu aynı anda başlatıp, sonraki aşamada uyumun bozulmasına ortam hazırlanmasıyla şekillenen bu yönteme phase-shifting process (faz değişim işlemi ya da evre kaymaları) denilmiştir. *Plastic Haircut-tape* (1963) ve *It's Gonna Rain-tape* (1965) ses şeridi döngülerinin ilk denemeleridir. Bestecinin bu yöntemi müziğe uyarlamasıyla gerçekleştirdiği, *Piano Phase for Two Pianos* ve *Violin Phase for Violin and Tape or Four Violins* 1967'de bestelenmiştir. ABD.'li besteci William Duckworth'un deyimiyle, Reich bu çalışmalarıyla, dinleyicinin algılayabileceği bir şekilde yavaş ve düzenli olarak, olası tüm permütasyonların devinimine olanak vermiştir.[21]

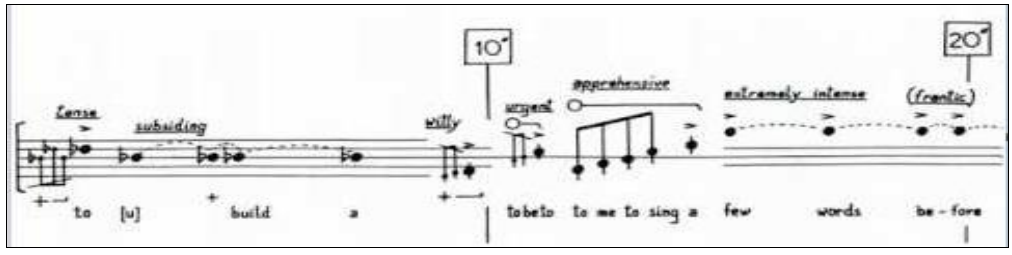
Elektronik müzik unsurlarının bu dönemde daha da yaygın olarak kullanılmasını takiben, İtalyan besteci ve kuramcı Luciano Berio'nun 1955 yılında *Milano Elektronik Müzik Stüdyoları*'nı kurması, 1974 yılında kurulacak olan *Paris Müzik Araştırma Merkezi*

[21] W.Duckworth, Steve Reich, *Toplumbilim 9 : Müzik Özel Sayısı*, Bağlam Yayıncılık, 03/1999, s.103.

IRCAM'ın kurulması yolunda önemli bir süreci başlatmıştır. Böylece, 1960'lardan 70'lere uzanan süreçte, müzikte elektronik materyal kullanımına yönelik, daha uygun deneysel bir ortam sağlanmıştır. Berio'nun bu deneysel ortama önemli katkıları mevcuttur. Berio'nun da etkileriyle, insan sesinin elektronik seslerle kaynaştırılmasının yanı sıra, müzik ile dijital seslerin birbirleriyle harmanlanması, müzikte *Kolaj Tekniği'*nin uygulanmasına dair özellik gösteren yeniliklerden olmuştur. Ayrıca Alman-Arjantin'li besteci Maurice Kagel, 1969'da çekilen *Ludwig Van* filmi için Beethoven'ın çeşitli eserlerinin temalarından kolajlar kullanmıştır. Bu örnek, daha önceden üretilmiş olan herhangi bir eserin, kolaj tekniği dahilinde kullanılması anlamına gelir. Bu nedenle Kolaj Tekniği, *Alıntılama Tekniği* ile birlikte değerlendirilmiştir. Ayrıca, John Cage'in 1952'de bestelediği Imaginary *Landscape No.5* eseri, çeşitli caz plaklarından alınmış parçaların üst üste bindirilmesiyle gerçekleştirilmiştir.

Bu süreçte, alışılagelmiş notalama yöntemine alternatif olarak *grafik notasyon* kullanımındaki nitelikler, Xenakis ve Ligeti gibi bestecilerin de etkisiyle gelişim göstermiştir. Şarkıcı veya icracının notaya bağlı kalmasına ya da serbest söylemesine-çalmasına ilişkin, bestecinin sesin yüksekliği, gürlüğü, süresi ve yoğunluğuna dair görsel çağrışımlarla taslak oluşturması ve açıklamalarla yönergeler vermesi grafik notasyonun ana unsurlarıdır.

Örnek 10: Luciano Berio, *Sequenza III for female voices,* 1965-66
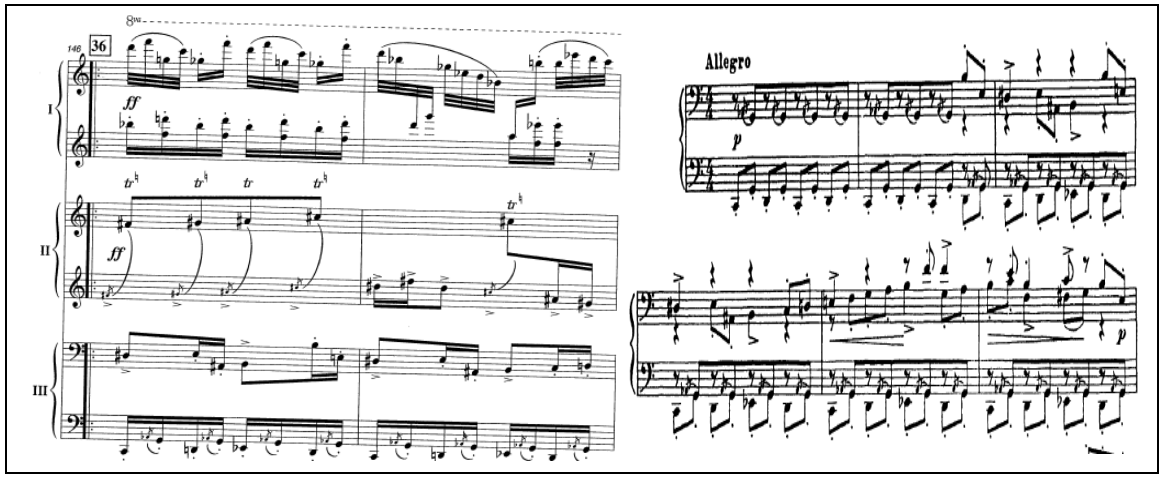


Bestecinin kendi müziğini, başka bir bestecinin müziğiyle, normal seyrine uygun sıralı bir düzende ya da üst üste bindirilmiş kolaj biçiminde kompoze etmesiyle, müzikte modern dönemde de (daha çok neoklasik müzik anlayışında, I.Stravinsky, O.Respighi ve M.Reger gibi bestecilerle değerlendirilir) örnekleri görülen *Alıntılama Yöntemi*,

elektronik deneylerin yanı sıra, *politonalite* anlayışı gibi farklı stillerde, tekrar ele alınmaya başlanmıştır. Birden fazla bestecinin eserlerinin de kullanıldığı görülen yöntemde, ele alınan besteciyi-bestecileri bellek yoluyla anımsatma amacı güdülmüştür. Kısaca, besteciye bir atıfta bulunarak, mesaj verme söz konusudur. Yöntem, genel olarak besteciye duyulan saygı boyutunda karşımıza çıkmıştır.

ABD.'li besteci George Crumb, *Black Angel* (1971) eserinin *Absence* adlı 2. bölümündeki *Pavana Lachrymae (trio)* başlıklı parçasında, Franz Schubert'in *Death and the Maiden, d-moll String Quartet No.14, Andante con moto* bölümünden tam alıntı yapmıştır. Iannis Xenakis'in 1987'de bestelediği *Homage to Ravel for Piano (Ravel'e Saygı)* yapıtı Ravel'in belli başlı piyano yapıtlarından alıntılar içerir. Rus besteci Alfred Schnittke ise *Concerto Grosso No.1* (1977) eserinde, *Recitativo Lento* bölümünde, Tchaikovsky'nin *D-Dur, op.35 Violin Concerto*'sunun ana temasını, *Rondo Agitato* bölümünde ise, Vivaldi'nin *Four Seasons Violin Conterto*'sunun *Winter, 3rd.mvt. Allegro*'sundan belli pasajları alıntılamıştır. Ayrıca 6 el piyano için yazdığı, *Dedication to Stravinsky, Prokofiev and Shostakovich* (1979) eserinde, Schostakovich'in *Op.11 Scherzo* ve Prokofiev'in *Scherzo Humoristique, Op.12, No.9* eserlerinden tam alıntılar mevcuttur.

Örnek 11: Alfred Schnittke, *Dedication to Stravinsky, Prokofiev and Shostakovich* – S.Prokofiev, *Scherzo Humoristique, op.12, No.9*



Alıntılama yöntemi, biçimi ve özgünlüğü deforme edip etmemeye yönelik tartışmaları beraberinde getirse de, Schnittke'nin *polystylism* (çeşitli üslupları bünyeside barındıran) çizgisindeki, alıntılamalarla dolu eserlerinin özgünlüğü ve niteliği yadsınamaz. Ayrıca bestecinin, neoklasik anlayışın temel özelliğini içeren eski barok biçimleri kullanarak bestelediği *Op.80, Suite in the Old Style for Violin And Piano* (1972) ve *Declaration for Love* (1992) gibi yapıtları, bu anlayışın süreç içerisinde devam ettiğini gösterir. *Concerto Grosso No.1* eserindeki atonal yapıya yakın bir dilde sunulan yapıya, barok döneme dair alıntılamaların eklemlenmesini de gözettiğimizde, neoklasik anlayışta genel olarak bütünsel ve dengeli bir çizgide üzerinde durulan barok dönem form yapısının, postmodern süreçte boyut değiştirerek, kolaj mantığı çerçevesinde kullanıldığını görürüz. Neoklasik anlayışla şekillenen bir yapının, sadece bir unsur olarak kullanıldığı görülen bu örnekler, bize modern ve postmodern arasındaki etkisel bağlantının yanı sıra bu bağlantıyı kopma noktasına getirecek, (ama tamamen koparmayacak) postmodern sürecin çoğulcu ve yapıcı ortamını destekleyen bir sentez eleştirisini gündeme getirmiştir. Tıpkı Schnittke gibi, Peter Maxwell Davies, Sofia Gubaidulina (*Musical Toys for Piano*,1969), Lera Auerbach (*Op.41,24 Preludes for Piano,*2003), ve Anna Thorvaldsdottir (*8 Track from Rhizoma,*2011) bir yapıtta birden fazla stil ve tekniğin bir arada kullanılmasına dayanan *polystylism* anlayışında çalışmaları bulunan bestecilerden bazılarıdır. Bu bestecilerden ABD'li P.Maxwell Davies'in *Psalm 124* (1974) eseri, özellikle girişi Charles Ives müziğini andıran *çok stilli* bir dokuda yapılanmış ve Rönesans ezgileriyle desteklenmiş bir anlayışta karşımıza çıkar.

Stockhausen, alıntıyı aşırma olarak nitelese de, önceden ortaya konmuş malzemenin kullanılmasını aykırı bulmayıp, aksine felsefi inançların etkisiyle halklar ve müzikler arasındaki kaynaşmayı önemsediği bir olgu olarak görmüştür. Stockhausen bu konuyla ilgili olarak:

"*50'li yılların daha önce bilinen her şeyi olabildiğince yok sayan soyutlamasına karşılık, 60'lı yılların rüzgarı içine bütün çağların ve bütün ülkelerin hem bulunmuş sesli objelerini hem de müzikle ilgili objelerini entegre ettik*"[22] demiştir.

[22] Beatrice, R. Chevassus, *a.g.e.* , s.25,26

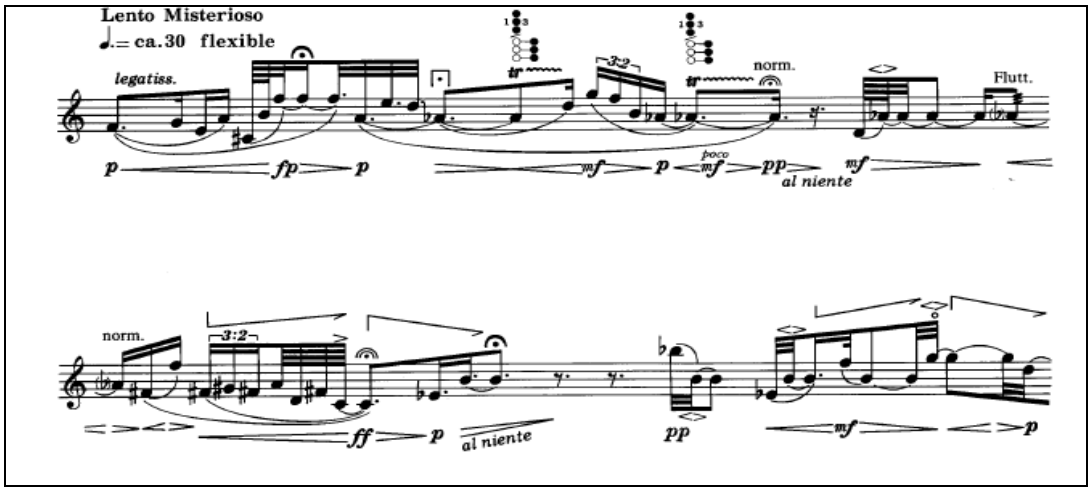
Steve Reich ise, müziğin geleceğinin batı medeniyetlerinin aksine; Endonezya, Afrika ve Hint yapısındaki müziğe bağlı olduğunun altını çizmiştir.[23]

Bu bağlamda 19.yüzyıldan bu yana *ulusalcılık* akımının etkisiyle Modest Musorgski ve Rimsky Korsakov'un öncülük ettiği Rus Beşleri ve 20.yy'da Bela Bartok, Zoltan Kodaly ve Paul Hindemith'le biçimlenen *müzikte yerellik* anlayışı 1960'lı yıllarda farklı yapı ve anlayışlarla tekrar gündeme gelmiştir. O dönemde, müzikte ulusalcılık akımıyla şekillenen tek tipleşmeyi düşündüğümüzde, 19.yüzyıl anlayışının, yerel olanı sadece kendi estetiği içinde biçimlenen bir dile dönüştürmekten öteye vardıramadığını görürüz. Bu süreçte ise yerel olan unsurlar, doğrudan sanat müziğinin içine girmiş ve içinde zıtlıklar barındıran *eklektik* bir çizgide müziğe adapte edilmiştir. Bu doğrultuda yerel malzemenin, sürekli olarak devingen bir yapıda yenilik arz edecek, daha özgün ve deneysel bir ortamda işlenmesi söz konusu olmuştur. Bu sentez oluşumunun sonucunda, yerel unsurlar, kendi bağlamında dönüşmeye müsait bir zeminde, yeni olgulara açılımlı bir yapı kazanmıştır.

Japon besteci Toru Takemitsu, 1967'de bestelediği *Nowember Steps*'te, eserin başlangıcında ve sonunda hemen hemen eşit sürelerde, geleneksel Japon çalgıları Shakuhachi ve Biwa'yı orkestra çalgılarıyla birlikte kullanmış, eserin büyük bir kısmını teşkil eden orta bölümde ise büyük ölçüde bu iki çalgının birlikte düetine ve solo paslaşmalarına yer vermiştir. Bu çalışmayla besteci bize, basit bir simetrik yapıda ortaya konan karşıtlıklarla, nasıl etkili ve özgün bir yapıt ortaya konulacağını göstermiştir. 1989'da Isamu Noguchi'nin anısına, flüt için bestelediği *Itinerant* eseri ise yerel çağrışımlarla, çağdaş çalgı tekniklerinin (frullato, multifonikler) birlikte kullanımıyla elde edilen saf ve özgün dokusuyla, Debussy'nin Syrinx flüt eserinden bu yana, evrimleşme sürecinde ulaşılan noktayı görebilmemiz için basit ama önemli bir örnek teşkil etmiştir.

[23] Füsun, Kavrakoğlu, Çağdaş Sanata Varış, Post.Müzik, http://blog.kavrakoğlu.com, s.3/8, (30.05.2017)

Örnek 12: Toru Takemitsu, *Itinerant* (1989) "In Memory of Isamu Noguchi"
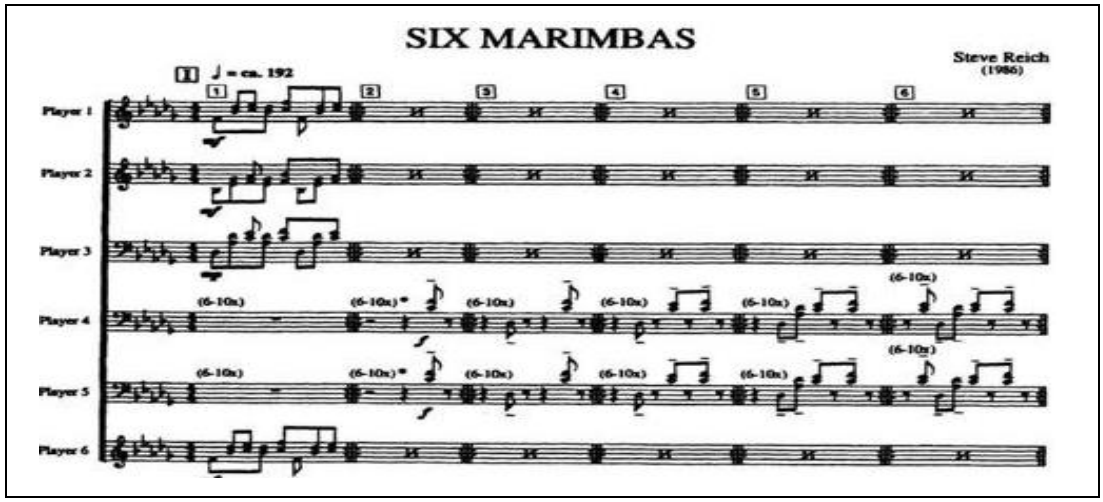


Ayrıca, bir diğer önemli Japon bestecilerden Yoritsune Matsudaira'nın *Sa-Mai* (1958), Kazuo Fukushima'nın *Hi-Kyo* (1961), *Mei for flüte solo* (1962), eserlerini gözettiğimizde, Takemitsu ile birlikte, bu bestecilerin aynı dönemlerde benzer bir yerellik örgüsüyle, ama özgün yapılarda birbirlerini etkilediklerini anlayabiliriz. Bu besteciler, Messiaen, Stockhausen ve Boulez gibi bestecilerin, Webern'den bu yana farklı üsluplarda ele aldıkları *Total Serializm* tekniğine, yerel ögeleri de dahil ederek, tekniği farklı bir boyuta taşımışlardır.

Aynı zamanda 1960'lı yıllar, *Fluxus* ve sonrasında, müzikte *süreklilik* ve *tekrarlama* anlayışını tekeline alan *Minimalizm* akımının filizlendiği yıllar olmuştur. 1920 ve 1930'larda George Antheil (*Ballet Mecanique 1924-25*) Edgar Varese (*Ionisation-1931*) ve Henry Cowel (*Ostinato Pianissimo-1934*) gibi bestecilerle, vurmalı çalgılara kendi başına verilmeye başlayan önemle birlikte, bu süreçte Afrika ve Asya müziğinin ritm unsurlarını inceleme ve değerlendirme girişimleri, bu sürecin müzik anlayışında belirgin bir rol oynamıştır. Afrika'nın ritmsel zenginliği ile Asya'nın başta Hindistan, Endonezya, Çin, ve Japonya'nın müziklerini içeren tekdüze ritm kalıpları, tekrarlama-yineleme esasına dayalı anlayışın ortaya çıkmasında başat etkenlerdir. Bu süreç içerisinde bu ülkelerin çalgıları da yoğun olarak kullanılmaya başlanmıştır. Örneğin, ABD.'li besteci Lou Harrison birçok yapıtında, solo veya eşlik biçiminde, Java, Bali ve Endonezya'ya özgü, çoğunlukla sesleri yedili ya da beşli gamda, eşitsiz aralıklara ayarlanmış vurmalı çalgılardan oluşan, *Gamelan*'ı kullanmıştır. Ayrıca John Cage'in, *Zen*

Budizm felsefesinin etkisiyle ele aldığı tekrarlı ritmleri; metal vurmalı çalgılar, teneke tavalar, pilav kaseleri, demir borular gibi materyallerle kullanması, deneysel müzik ortamına uygun bir zemin hazırlayarak, süreci önemli ölçüde etkilemiştir.

Bütün bu unsurlar, ister istemez *tekrarlama* ve *yerellik* birlikteliğine uygun bir ortam hazırlamıştır. ABD'li besteci Steve Reich'in *Music for 18 Musican's* (1976) ve *Six Marimbas* (1986) eserleri, Afrika ritmlerine özgü, ince çizgideki tekrarlamalı varyetelere dayalı bir anlayışta bestelenmiştir.

Örnek 13: Steve Reich, *Six Marimbas* (1986)



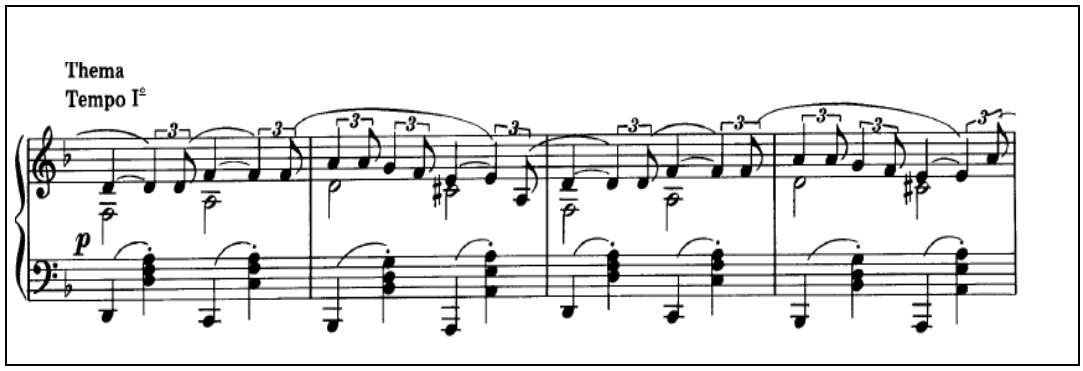
Philip Glass'ın *Orion* (2004) eseri Çin, Hindistan, Yunanistan, Kanada, Brezilya, Gambiya gibi ülkelerin başlıklar dahilinde sunulmasıyla karşımıza çıkar. Glass, çalışmasında, ülkelerin yerel çalgılarına ayrık görülebilecek çalgılar da eklemleyerek, bu ülkelerin bilindik halk müziklerini (aynı zamanda o ülkelerin halk sanatçılarıyla çalışmıştır) kendine özgü ezgisel ve ritmsel tekrarcılığa dayalı bir tavırla harmanlamıştır. Burada söz konusu olan ayrıklık durumu göze batmaz, aksine tınısal olarak özgün bir doku oluşturmuştur. Gambiya eserinde ise Gambiya'lı besteci ve müzisyen, Foday Musa Suso'nun icra ettiği Kora'ya org, soprano saksafon, ve klarnet gibi çalgıların eşlik etmesi ilgi çekicidir. Bu şekilde ortaya çıkan nitelikli üretimleri gözettiğimizde, özellikle son dönemlerde, yerel çalgılarla batı müziği çalgılarının birlikte kullanımına ait tınısal incelemelerin gelinen noktada ne denli önem teşkil ettiğini görmüş oluruz.

1971 yılında İngiliz besteci ve kontrbas sanatçısı Gavin Bryars tarafından bestelenen ve sonraki süreçlerde birçok kaydı gerçekleştirilen, *Jesus Blood Never Failed Me Yet*; *tekrarlama-yalınlık-yerellik-alıntılama* ve *kolaj* özelliklerini bir arada barındıran ilginç bir eserdir. Eserin, orijinal versiyonu *yirmi beş*, 1993 yılında yapılan versiyonu ise *yetmiş beş* dakikadır. Eser, isminden de anlaşılacağı gibi, dinsel ve yerel nitelikte olup, 13 ölçülük anonim bir ezginin sürekli olarak, çeşitli biçimlerde tekrarlanmasıyla oluşturulmuştur. Eserde değişmeyen tek şey, söz konusu ana ezgidir. (Buradaki 13 ölçülük ana ezgi, tesadüfi bir biçimde kayıt cihazına alınan bir vokalden müziğe kolajlanmıştır.) Bazı bölümlerde, vokalden oluşan ana ezginin görevini genellikle yaylılar grubu üstlenir; bazı bölümlerde ise vokal ve yaylılar ünison özellik gösterirler. Eser devam ettikçe, kullanılan çeşitli çalgı gruplarıyla birlikte, armonik yapı gibi ana ezginin alt yapısını oluşturan diğer unsurlar ise farklı varyasyonlarla basit eşlikler biçiminde karşımıza çıkar. *Jesus Blood Never Failed Me Yet*, postmodern süreçle yeniden şekillenen birçok unsurun basit ve sade bir yapıda ele alınması bakımından, incelenmeye değer bir eser özelliği göstermiştir.

Polonya asıllı ABD'li besteci ve piyanist Frederic Rzewski'nin 36 varyasyondan oluşan *The People United Will Never Be Defeated* (1975) ise, alıntı ve tekrarlama gibi unsurların çok stilli (polystylism) bir anlayışta bestelendiği bir piyano eseridir. Aynı zamanda, içerdiği politik mesajların yanında, biçim bakımından da müzik dünyasının önemli eserleri arasında yerini bulmuştur. Şili'li müzisyen Sergio Ortega'nın bestelediği bu popüler devrim şarkısı, Rzewski tarafından, varyasyonların hem temayla, hem de kendi aralarında birbirleriyle ilişki gösterdiği bir anlayışta bestelenmiştir. Eserin en önemli başarısı ise, 19.yüzyılın romantik üslubunu, askeri marş ritmlerini, tonal armoniyi, atonal yapıyı, basit ve karmaşık biçimli tekrarlı temaları (minimalizm), caz ve doğaçlama gibi çok farklı unsurların, varyasyonlar biçiminde birbirleriyle ilişkilendirilerek, bütünlüklü yapıyı koruyabilmesinden kaynaklanır.[24] Bu bakımdan eser postmodern anlayışın önemli simgelerinden biri olmuştur.

[24] Medya, TurkishPeaceMusician, https://www.youtube.com/watch?v=PrM8UzMWj40, Toros Can Eskişehir Piyano Resitali, Yayımlanma Tarihi 03.07.2013. Alıntılama Tarihi : 12. 05. 2017

Örnek 14: Frederic Rzewski, *The People United Will Never Be Defeated,* Tema



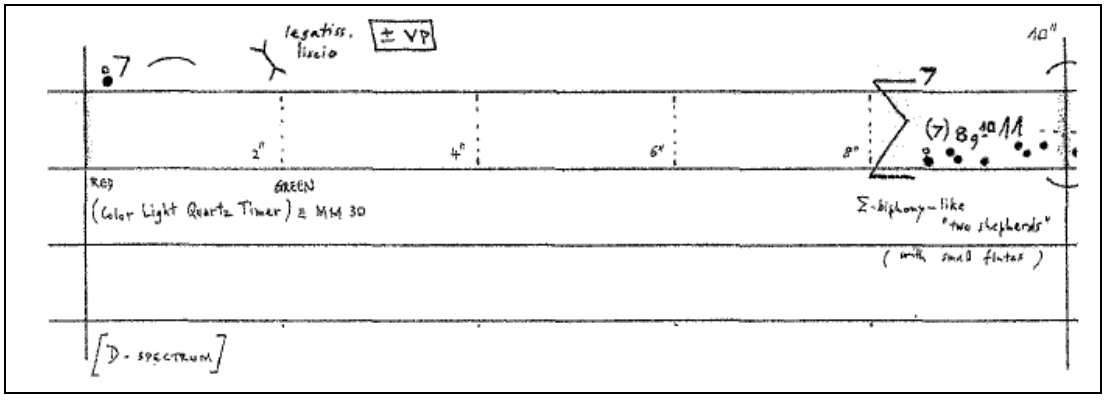
Geleneksel olanla, yeni tekniklerin farklı biçimlerde sentezlenme sürecinin yoğunlaştığı 70'li yılların deneysel ortamında, 1974'te kurulan IRCAM'ın faaliyet göstermesinin de etkisiyle, yeni anlayışlar ve besteleme teknikleri ortaya çıkmaya devam etmiştir. Bilgisayar ve teknolojik malzemelerin sürekli ve hızlı bir şekilde gelişim gösterip kullanıldığı bu çoğulcu ortamda, deneysel çalışmaların gidişatı yapı ve biçim bakımından değişime uğramıştır. Bu gelişim evresinde sürekli farklı yapılar kazanan olgular, üretim ve algılama boyutunda günümüzde müziğe bakış açısının ve günümüz yeni müzik anlayışlarının şekillenmesinde, önemli faktör oluşturmuştur.

1970'li yılların ortalarında ortaya çıkan *Spektral Müzik* bu besteleme tekniklerinden biridir. En basit tabiriyle, Spektral Müzik, bilgisayar müzik stüdyolarında, bir takım dijital analizler yoluyla, akustik çalgıların frekans seslerinin değiştirilmesi sonucu, bu seslerin yeniden üretimiyle karşımıza çıktığı bir besteleme tekniğidir. Elliott Carter, György Kurtag, Giacinto Scelsi (*Kya I-III,*1959) ,Krzysztof Penderecki (*Threnody to the Victims of Hiroshima,*1960) ve Peter Eötvös (*Cosmos,*1961) gibi bestecilerin farklı tınılar elde etme girişimleriyle oluşan üretimlerin, bu sürecin teknolojik bağlamda deneyselliğe yönelik bir nitelik arz etmesinde, öncü konumda önemli rolü olmuştur. Bu etki alanında, Fransız bestecilerden Gerard Grisey (*Periodes for Seven Instruments,*1975) ve Hugues Dufourt (*Antiphysis,*1978) gibi akustik tını arayışlarına yönelen besteciler, "tını kompozisyonu" denilen bir anlayışla karşımıza çıkmışlardır. Burada amaç, bir özdeğin (sesin) birleşimini, özgesini çözümleyerek belirleme ve manipüle etme işlemine

tabi tutmaktır. Bu nedenle Dufourt, çalışmalarına, izgesel müzik (spectral music) ismini vermiştir. [25] Böylece teknik, literatüre bu şekilde girmiştir.

Grisey ve Dufourt'un yanı sıra Tristan Murail (*Desintegrations*,1983), Horațiu Radulescu, Georg Friedrich Haas (*String Quartet No.2*,1988), Jonathan Harvey (*Tombeau de Messiaen*,1994), Marc Andre Dalbavie (*Color*,2001), Kaija Saariaho (*Nymphea Reflection*,2001) ve Turgut Erçetin (*String Quartet No.1 December*,2011) gibi besteciler bu teknikten faydalanmışlardır.

Örnek 15: Horatiu Radulescu, *Das Andere* (1983)



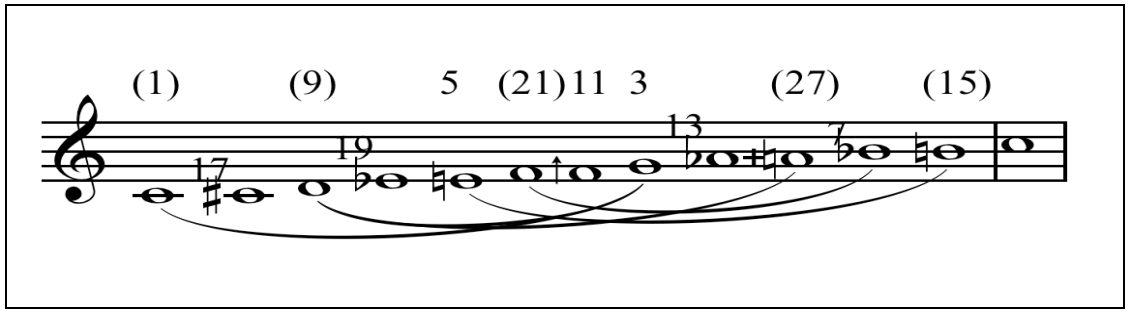
Bir başka besteleme tekniklerinden *Mikrotonal müzik* anlayışı ise, tam ve yarım olarak eşit aralıklara bölünmüş seslerin, daha küçük aralıklara bölünmesi; diğer bir deyişle, yarım sesin ikiye bölünmesiyle çeyrek sesin oluşumuna dayalı bir sistem olarak karşımıza çıkmıştır. 19. yüzyılın sonunda denemelerle birlikte, Ferruccio Busoni'nin önerisiyle *mikrotonal* besteleme tekniği, 1920'li yıllarda amaçlı bir teknik olarak kullanılmaya başlanmıştır. Tekniğin öncüsü olarak görülen Çek besteci Alois Haba'nın *String Quartet No.2* (1920) eseri bu teknikle bestelenen ilk örnek olarak kabul edilmiştir.[26] Alois Haba ile beraber ABD.'li bestecilerden Harry Partch'ın de bu alanda kayda değer çalışmaları vardır. *Castor And Pollux* (1952), *Windsong* (1958), *And On The Seventh Day Petals Fell In Petaluma* (1963-1964-1966), *Delusion Of The Fury*, (1964-1965) bestecinin çeyrek perde sistemine dayanan çalışmalarından bazılarıdır. Bestecinin

[25] Paul Griffiths, *a.g.e.* S. 339.
[26] Leon Dallin, *Techniques of Twentieth Century Composition*: *A Guide to the Materials of Modern Music*, California State University, Sacramento, 1974, s.216

Castor And Pollux 'da kullandığı *kithara* çalgısı üzerinden örnekleyecek olursak, söz konusu deneysel ortamda, farklı ya da karşıt unsurların bir arada kullanımına ilişkin olarak, bestecilerin komalı sesler ihtiva eden yerel çalgılara farklı anlayışlarda yönelimleri, günümüzde de geçerli olmak üzere, bir gereklilik olarak görülmektedir.

Partch, oktavın 43 eşit olmayan aralığa bölünmesine ilişkin olarak, mikrotonal seslerin kullanılabileceği akort sistemine göre, yeniden düzenlenmiş ya da icat edilmiş çalgıların, kendi bestelerinde uygulanması ve teorisine dair, 1947'de *Genesis Of Music* kitabını yazmıştır.[27] Bu kitabı 1974 yılında tekrar düzenlemiştir. Günümüzde çok faydalanılan bir yöntem olarak, çeyrek seslerden küçük aralıkların (komalı sesler, mikrotonlar) kullanılması, bir takım farklı dizisel, modal ve makamsal sistemlerin oluşumunu sağlamıştır.[28]

Örnek 16: Ben Johnston, *Suite for Microtonal Piano,* (1978)



ABD'li besteci Ben Johnston'ın 5 bölümden oluşan *Suite for Microtonal Piano,* örnekte görülen şemada, piyanonun kromatik gamda çeyrek perde sistemine göre düzenlendiği eserlerden biridir.[29]

Mikrotonal müziğin, günümüz müziğini teşkil eden evresinde ise, ABD'li bestecilerden Peter Thoegersen'in *Hypercube: A Polytempic Polymicrotonal Work for String Quartet* (2016) çalışması, otuz çeyrek perdeden daha fazla ses dizisinden oluşan, dört farklı ton ve ritm yapısıyla, *polimikrotonal* (çok çeyrek-perdeli) müzik anlayışının

[27] https://xenharmonic.wikispaces.com/Harry+Partch (02.06.2017)
[28] Ö.Manav, M.Nemutlu, *Müzikte Alımlama*, 1.Baskı, Pan Yayıncılık, İstanbul 2012, s. 233
[29] https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Suite_for_Microtonal_Piano_chromatic_scale.png (02.06.2017)

örneklerinden biri olmuştur. Bir diğer ABD'li besteci, Joel Taylor'ın *Polyphony for 12-Ballad* (2017) çalışması da benzer yapıda yazılmıştır. Bu anlayış çerçevesinde, Thoegersen kendisi için, (ABD.'li müzikolog Richard Taruskin'in, Sergei Prokofiev, Charles Ives ve Edgard Varese gibi bestecilerin müziklerini nitelemek için kullandığı *Maksimalizm* "Maximalism" olgusundan esinlenerek) *Absurd Maximalist* tabirini kullanmıştır.[30]

Besteleme tekniklerinin gelişip evrilerek farklı anlayış ve yapılarla karşımıza çıktığı bu sürece, günden güne gelişim gösteren elektronik müzik ve bilgisayar müziğinin dahil olması, müziğin gelecekte nasıl şekilleneceğine dair bize ipucu vermiştir. Bu olgudan hareketle, yeni bir sisteme göre çalgıların düzenlenmesini veya bu çalgılardan yola çıkılarak yepyeni çalgıların icadını gerektirecek, mikrotonal müzik unsurlarının, günden güne gelişim göstermesi, günümüz müziğinde içinde bulunulan deneysel ortamın kaderini belirleyen önemli faktörlerden biri olmuştur.

Müzik, özellikle 1960'lı yıllar itibariyle güncel yaşamın, oldukça geniş bir alanını iştigal etmeye başlamıştır. Oteller, fabrikalar, iş yerleri, hastaneler, okullar, bankalar, taşıtlar, restoranlar, kafeler ve stadyumlar gibi birçok alanda karşılaşılan müzik, günümüzde ister istemez yaşamın her anında, daha aktif bir kimliğe bürünmüştür. Bu zaman diliminde müzik endüstrisi, ister istemez kapitalizmin çekim alanına girerek, müzikte niteliği ve türleri belirleyici bir rol üstlenmiştir. *Rock'n Roll*'la başlayan rock müzik türü, müzik endüstrisinin etkisiyle, kendi içerisinde *Progressive, Psychedelic, Hard, Heavy Metal* ve *Grange* gibi birçok türe ayrılmıştır. Tıpkı rock müzik gibi *caz müzik* de, süreç içerisinde değişim gösteren bir takım anlayış ve deneylerin de etkisiyle *Be-Bop, Fusion, Elektonik, Free, Swing, Latin* gibi türlere ayrılmıştır. Pop müzik, isminden de anlaşılacağı gibi, geniş kitleler tarafından benimsenmiş ve müzik kültürünün, daha çok sosyolojik bağlamda araştırmaya değer bir parçası haline gelmiştir. Bu süreçte, sanat müziğinde ise ana hatlarıyla değinilmeye çalışılacak olan tür ve besteleme tekniklerinin yanı sıra, *New Simplicity* (*Yeni Yalınlık*), *New Complexity* (*Yeni*

[30] https://peterthoegersen.bandcamp.com/track/hypercube-a-polytempic-polymicrotonal-work-for-string-quartet (03.06.2017)

Karmaşıklık) gibi yeni türler-teknikler ve *Caz Etkili Müzik, Rock Etkili Müzik* gibi farklı etkilenme alanlarına dayalı anlayışlar ortaya çıkmıştır (Philip Glass'ın müziğini etkileyen teknik ve anlayışlar olarak düşünüldüğü için, ana başlıklarla sunulacaktır.)

Son olarak, postmodern süreçte radyo, dergi, reklam, gazete gibi kitle iletişim araçlarının yaygınlaşmasıyla birlikte, birçok tüketim unsurunda olduğu gibi sanat alanlarının da tüketim unsuruna dönüştüğü yolda, yeni dünya anlayışının eleştirisine değinmek gerekir. Kapitalist anlayışın egemenliğini apaçık gösterdiği siyasi ve toplumsal süreçte müzik, niteliği pazar tarafından belirlenen bir meta unsuruna dönüştürülmüştür. Pazarın, tamamen tüketime ve kazanca yönelik empoze etme biçimlerinde, salt kendi başına ele alındığında saf bir biçim unsuru olarak değerlendirilen müziği kullanması, çoğunluğu nitelik yoksunu, (Theodor Adorno'ya göre bütün yapısı standartlaştırılmış) popüler müzik örneklerinin sığ ve yoz anlayışına giden, yanılgılarla dolu bir kapının aralanmasına neden olmuştur. Bu aşamada pazarın, kitle iletişim araçları vasıtasıyla, zihinleri tüketime yönelik olarak istedikleri gibi biçimlendirme ve yönlendirme girişimlerinde bulunmasının etkisi büyüktür. Her ne kadar talep eden, nitelikli olana yönelme isteği barındıran bir azınlık da olsa, hakim ve güçlü olan pazarın sanatsal ve fikirsel kaygı gütmeyen niteliksiz olanı piyasaya sürmesi, özellikle kültür ve eğitim düzeyi gelişmemiş yığınların bu algı tuzağına düşmesini kaçınılmaz kılmıştır. Zaten piyasanın bu çoğunluğu kullanmak istemesi oldukça doğaldır. Hatta daha da ileri gidersek, piyasanın ve bu piyasadan nemalanan bağımlı siyasi otoritelerin, çoğunluk için bilgi, felsefe, kültür, sanat ve eğitim alanında hiçbir zaman gelişim göstermemesini arzu etmesi de doğaldır. İki taraf arasındaki bu etkileşim yeni dünyanın körelmeye yüz tutmuş ve kısır döngüye girmiş düzenini simgeler.

Postmodern sürecin, günümüzde artık çok farklı boyutlara ulaştığı en kötücül huyu, bu anlaşılması zor, yığınlaşma üzerine temellenen çarpık kültürleşme tutumlarıdır. Bu durumun en trajik yanı ise, saf kendisi olarak sanatsal kaygı barındıran nitelikli olan üretim unsuruyla, niteliksiz olanın, artık ayırt edilemez bir boyuta ulaştığı böyle bir ortamda, durumun müzik bilimcileri tarafından tarafsız ve öznel ele alınma biçimlerine konu alınmasıdır. Halbuki bu durum tüketime dayalı olan, dayatmacı kapitalist sistemin

bir parçası olan pazarın ekmeğine yağ sürmekten başka bir fayda sağlamaz. Elbette çeşitlilik her zaman iyidir, güzeldir, ama sürekli niteliği arayan, saf ve samimi olan bir üretimin kendisiyle anlam kazanan çeşitlilik daha iyidir, daha güzeldir. Ayrıca, göreceli olarak iyi ve güzel olan şeyin yanı sıra göreceli olarak kötü olan şey de nitelik zincirlerinin halkasına dahil edilebilir. Müzik estetiğinin tartışma alanına girecek olan bu husus için asıl önemli olan şey, özgünlük yolunda disiplinle çalışmak, bilgiye, ideale ve öze ulaşma çabasına girişmek ve kendin olabilmeyi başarabilme hevesiyle üretimlerde bulunmaktır. Böylece tür, tarz, sistem ve belki de pazarın da belirleyici rolü üstlendiği, *kaliteyi belirleyen unsurlar* ne olursa olsun nitelik, bu aşamalarda kendini gösterecektir. Buna ek olarak üretim alanında, hazırbulunuşluk ve motivasyon açısından alımlayıcıda pozitif etkiler bırakacak, açıklayıcı veya görsel unsurlar ihtiva eden çeşitli *sunuş biçimlerinin* de gözden geçirilmesi gerekir. Kitle iletişim araçlarının sanatsal yönde kullanılmasını ilke edinen bağımsız mercilerin yaygınlaşmasına destek olmak, sunuşun niteliğini artıracak ve sanat ile alımlayıcı arasındaki bağı güçlendirecektir. Aynı zamanda bunun için, sanatçıların yaratıcı yöntemler geliştirmesi gereklidir. Örneğin John Cage'in denemelerinde olduğu gibi, mümkün olduğunca dinleyiciyi performans unsuruna dahil etmek ve bu unsurun bir parçası haline getirmek, müziğin türü ve biçimi ne olursa olsun, yapıtla dinleyici arasındaki mesafeyi ortadan kaldırmaya yönelik bir gözlemlemeyi deneyimleme şansı doğuracaktır. Ayrıca "*alımlayıcı bu müziği sevmez veya anlayamaz"* gibi yargılarda bulunmak sözü edilen mesafeyi aralamaktan ve niteliği görmezden gelen pazara, kötücül bir fayda sağlamaktan öteye gidemeyecektir. Bu bakımdan postmodern süreçte kutuplaşmaları ve cepheleşmeleri beraberinde getiren tüm ön yargıları bir kenara bırakıp, sanatta disiplinler arası ilişkinin de gözetilerek, müziğin sunuş biçimleriyle ilgili bu yapılanmaların çeşitlilik ve nitelik arz edecek şekilde ortaya konması gerekir. Bu olgunun müzik eğitiminde yaratıcılığa yönelik girişimlerle desteklenmesinde ise sanat-müzik eğitimcilerine önemli görevler düşmektedir.

3.2.1. Caz Etkili Müzik

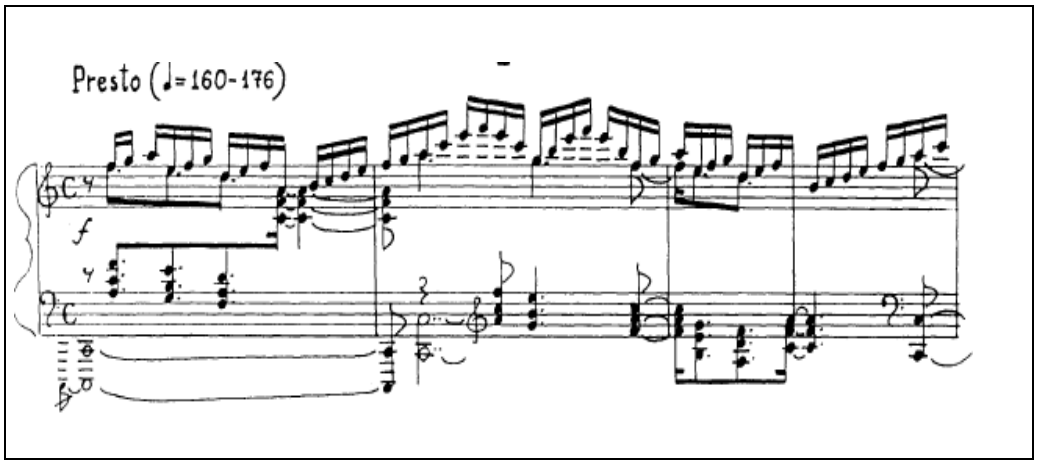
Caz müziği unsurları, sanat müziğinde 19.yüzyıl başlarında kullanılmaya başlanmıştır. Bu dönem içerisinde, caz müziğinin günden güne tanınması ve yaygınlaşmaya başlaması, bazı Avrupa ve ABD'li bestecileri etkilemiştir. Caz müziği unsurlarının sanat müziği yapıtlarına yansıması, ya doğrudan ya da dolaylı olarak kullanımına göre değişkenlik gösterir. Söz konusu unsurlar;

a) Caz müziğin kendine özgü ritmsel, ezgisel ve armonik yapıların kullanımı;
b) Caz müziğin orkestrasyon yapısından faydalanma;
c) Caz müziğinde ton serbestliği içeren kontrast ya da uyumlu armonik yapılarla *doğaçlama* niteliği kazanan biçimlerden faydalanma olarak tasnif edilebilir.

Doğrudan caz etkisi görülmese bile Debussy'nin, *Children's Corner* (1908) piyano albümünden *Golliwogg's Cakewalk* ve *The Little Niggar* (1909) piyano parçasındaki ana bölümler, *Cakewalk* dansının ritmine uygun bir yapıda bestelenmiştir.[31] Çek besteci Erwin Schuloff'un *5 Etudes de Jazz for Piano* (1910-1920) *6 Esquisses de Jazz for Piano* (1927) ve Rus besteci Nikolai Kapustin'in *Op.53, 24 Preludes in Jazz Style for Piano* (1988) yapıtları ise cazdaki ritm, ezgi ve armonik malzemenin doğrudan kullanımıyla karşımıza çıkmıştır. Bu konuda hem caz hem de sanat müziğinin dönemsel gelişim ve değişimine paralel olarak, üslup ve anlayış farklılıklarının gözetilmesi gerekir.

[31] İlhan Mimaroğlu, *Müzik Tarihi*, Altıncı baskı, Varlık Yayınları, İstanbul 1999, s.137.

Örnek 17: Nikolai Kapustin, *Op.53, 24 Preludes in Jazz Style for Piano, C-Dur*



Stravinsky'nin *Ragtime for Eleven Instruments* (1917-1918), Fransız besteci Darius Milhaud'ın *La Creation du Monde* "*Dünyanın Yaratılışı*" balesi (1923), ABD.'li bestecilerden George Gershwin'in *Rhapsody in Blue* (1924) ve Aaron Copland'ın *Concerto for Piano and Orchestra* (1926) yapıtları caz müziği etkilerinin görüldüğü ilk önemli senfonik yapıtlardır. Sahneli müzik türünde ise, Alman besteci Kurt Weill'ın *Rise and Fall of the City of Mahagonny* (1930) operasıyla, George Gershwin'in *Porgy and Bess* (1935) operası, caz müzik ögelerinin kullanıldığı en popüler yapıtlardır.

Süreç içerisinde sanat müziğinde yeni anlayış ve stillere uygun bir ortamın oluşmasıyla, caz müziğinden etkilenme biçimleri değişime uğramıştır. ABD.'li besteci Stefan Wolpe'un 1950 yılında bestelediği *Quartet* (Dördül) eserinde trompet, tenor saksafon, piyano ve perküsyon gibi caz müziği topluluğunu oluşturan çalgıların kullanımı bu duruma örnektir. Ayrıca besteci bu yapıtında, seriyel bir kurguda işlediği dokuya, bazı kısımlarda caz müziğin ezgisel unsurlarını eklemlemiştir.

İlhan Usmanbaş'ın piyano, trompet, viyola ve kontrbas için bestelediği *Raslamsal I-II-III* (1967) yapıtındaki ikinci bölüm, sürekli olarak kullanılan kontrbas pizzicatosu ile caz müzik etkisinin en çok görüldüğü bölümdür.[32] Atonal bir yapıda seyreden eserde, bestecinin belli yerlerde yorumcunun isteğine göre, yorumcuyu serbest bırakması,

[32] Ö.Manav, M.Nemutlu, a.g.e., s.221.

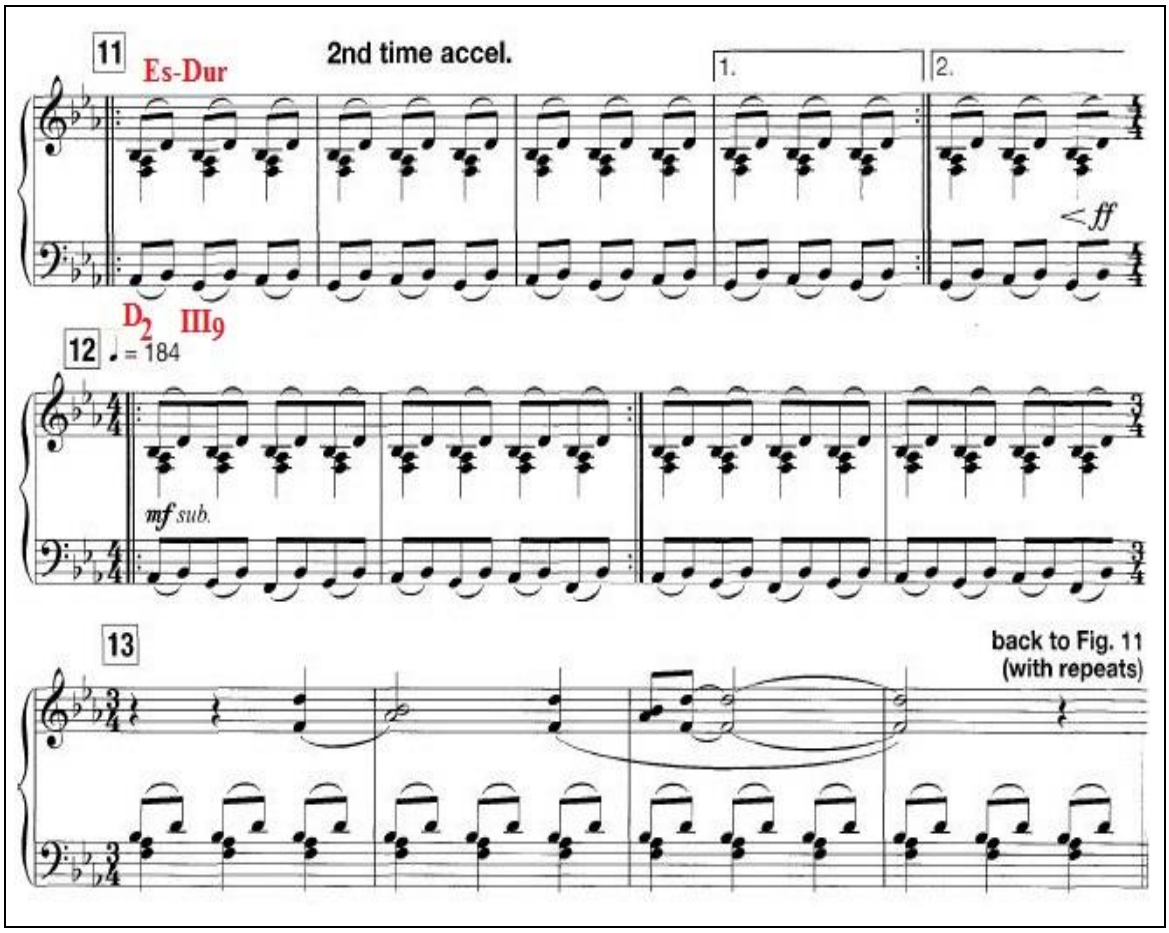
birbirinden farklı iki anlayışı ifade eden, cazın *doğaçlama* olgusuyla, sanat müziğindeki *Rastlamsal* (*Aleatoric*) müzik stilinin bir alaşımı olarak değerlendirilebilir.

Seriyel müzik ve caz etkili müzik birlikteliğine ek olarak, elektronik müzik unsurlarını içine alacak örnekler de mevcuttur. Luciano Berio seriyel malzemelerle ele aldığı *Laborintus II* (1965) yapıtında az da olsa caz unsurlarına yer vermiştir. Besteci yapıtında, vokaller, konuşma düzeyinde vokal toplulukları, flüt, trompet ve arp çalgılarıyla birlikte teyp üzerinden elektronik malzemelerle elde ettiği sesleri kullanmıştır.[33]

Hollanda'lı besteci Louis Andriessen'in *De Volharding*'i (1972) müzikte yineleme ve tekrarlamayı ifade eden Minimalist yapıyla, Jazz ve *Progressive Rock*'ın kendine özgü dinamiklerinin birlikte sunulduğu bir eserdir.[34] Andriessen gibi aynı şekilde Frederic Rzewski, Gavin Bryars ve Glass gibi besteciler de bol tekrarlı ve çeşitlemeli stillerinde caz müziği unsurlarına yer vermişlerdir. Glass, özellikle *Einstein On The Beach* (1975) operasında *Scene 1: Train* müziğinde ve *Music in Fifths* (1969), *Music in Contrary Motion* (1969), *Music in Similar Motion* (1969), *Music in Twelwe Parts* (1971-1974) yapıtlarında, çok beğenerek dinlediği ve takip ettiği ABD'li caz bestecisi ve piyanist Lennie Tristano'dan ister istemez etkilendiğini beyan etmiştir. Besteci aynı zamanda, John Coltrane, Thelonious Monk, Miles Davis, Chet Baker, Bud Powell, Art Tatum, ve *Be-Bop* türünün Bach'ı olarak nitelendirdiği Charlie Parker gibi önermli caz müzisyenlerini takip etmektedir.[35] Bu etki yer yer *Orphee* süitlerinde açıkça hissedilir. Aynı şekilde bestecinin *Piyano Etüt No.10* eserindeki D2- III9 geçişi gibi, caz müziğin armonik yapısını da içine alabilecek doğaçlamayı andıran canlı ve dinamik yapı, müzikteki tekrar olgusunun birlikteliğiyle harmanlanan önemli bir örnektir.

[33] Paul Griffiths, a.g.e., s.195.
[34] Paul Griffiths, a.g.e., s.241.
[35] Philip Glass, *Müziksiz Sözler*, Çeviri: Volkan Atmaca, 1.Baskı, Alfa Basım Yayım, Mart 2016, s.52,53,58,59.

Örnek 18: Philip Glass, *Etudes For Piano, Book 1, No:10*, 44-56. Ölçüler.[36]



Caz müzik unsurları, seriyel müzik ve minimalizm gibi ögelerle ele alındığı gibi, başka tür ve stillere de açık bir hale gelmiştir. Önceden değinilen *mikrotonal* müzik stilinin önemli piyano yapıtlarından Ben Johnston'ın, *Suite for Microtonal Piano,* (1978) *II.Blues* bölümünde kullanılan caz/blues ezgileri, caz müzik etkilerinin, sanat müziğine yönelik deneysel bir boyuta taşındığının göstergesi olmuştur.

[36] Eserin Partisyonu için: Published by Chester Music Limited, Dunvagen Music Publishers, Music Sales Limited, 2014.

3.2.2. New Simplicity (Yeni Yalınlık)

Müzikte yeni yalınlık fikri, 1960'lı yıllarda tını ve ritm bakımından karmaşık bir düzeni teşkil eden müzik anlayışına karşı, sadelik ve kolay algılanabilme bakımından dinleyiciyle iletişimsel bağı güçlendirmek amacıyla karşımıza çıkmıştır.

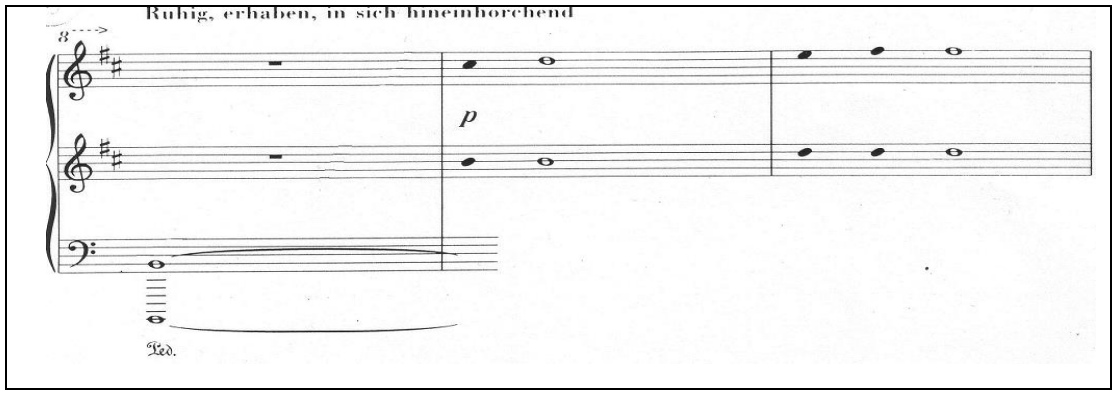
Aribert Reimann, Helmut Cromm, Detlev Müller-Siemens, Manfred Trojahn, Wolfgang Rihm, Ulrich Stranz gibi Alman besteciler tarafından gündeme getirilen anlayış, 19.yüzyıl müziğinin sade bir yapıda ele alınmasına dayanır.[37] Anlayışın kökeni olarak, Eric Satie'nin *Gymnopedie* (1887), *Gnossienne* (1890) piyano eserleri ile Webern'in seriyel anlayıştaki kısa ve sade eserlerinden, John Cage'in 4.33'üne kadar süregelen yapısal, kuramsal ve felsefi temelli dağarcığı hatırlamakta fayda vardır. Morton Feldman'ın az malzeme kullanarak elde ettiği durağan ve tekdüze özellik gösteren eserleri, anlayışın şekillenmesinde önemli bir rol üstlenmiştir. Anlayış, John Tavener ve Arvo Part gibi bestecilerle felsefi bir nitelik kazanmıştır. Tavener ve Part, Rönesans ve Barok dönem stillerini, günümüz müzik stilleriyle harmanladıkları önemli eserlere imza atmışlardır. Bu eserler, yalınlık ve sadelikle beraber metafiziksel derinliği yakalayabilen ve ilerleyen zamanla beraber niteliğinden bir şey kaybetmeyen eserlerdir. Eserler, şüphesiz ki gelecek kuşaklarda da aynı etkiyi bırakacaktır. Yalınlık ve sadelik fikri Arvo Part tarafından sadece müzik fikri olarak değil aynı zamanda bir yaşam felsefesi olarak değerlendirilmiştir. Bu anlayış doğrultusunda besteci, az ile öze ulaşmaya yönelik, Latincede *küçük çanlar* anlamına gelen *Tintinnabuli* adlı kompozisyon tekniğini geliştirmiştir. Besteci, bu teknikle basit-yalın melodi ve armonilerle dokunaklı, içe işleyen birçok eser üretmiş ve günümüzde de üretmeye devam etmektedir.

Morton Feldman *Rothko Chapel* (1971), Arvo Part *Für Alina* (1976), John Tavener *Akhmatova Requiem* (1979), Wolgang Rihm *Quid Est Deus* (2007), anlayışın önemli yapıtları olarak gösterilebilir.

---

[37] Seyit Yöre, *Çağdaş Müzik, Bestecilik Ana Akımları, Teknikleri ve Başlıca Besteciler*, Ç.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, Cilt 20, Sayı 3, 2011

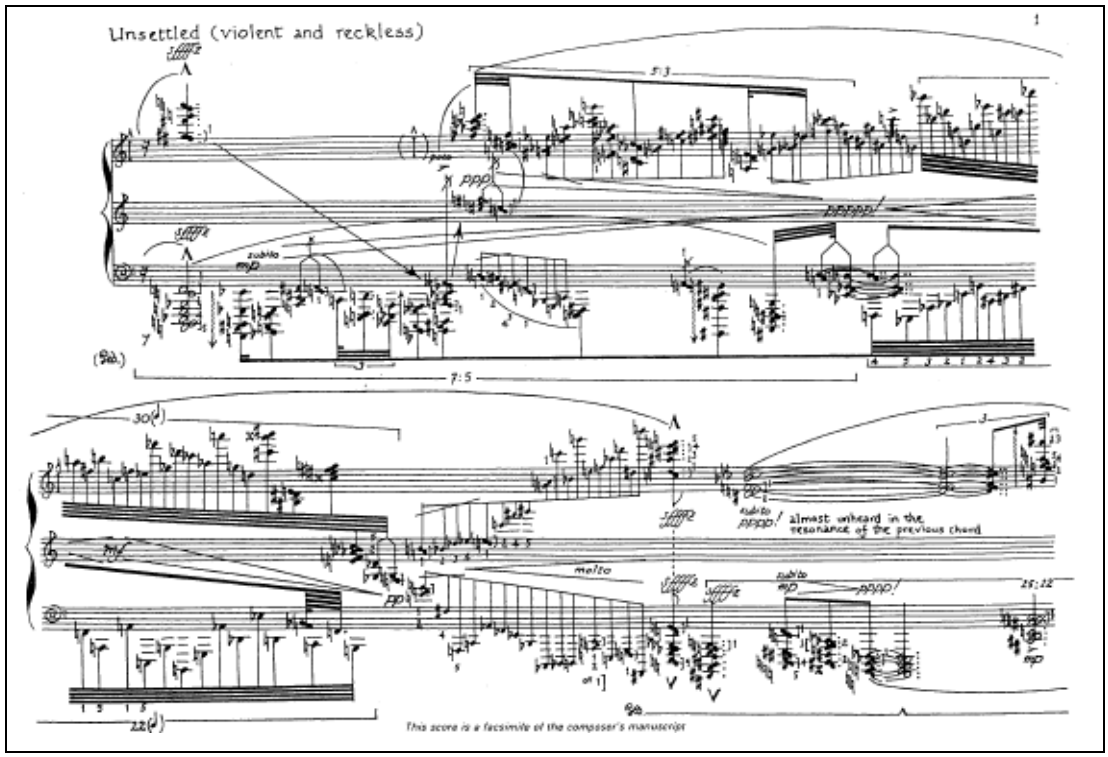
Örnek 19: Arvo Part, *Für Alina for Piano* (1976)



3.2.3. New Complexity (Yeni Karmaşıklık)

Özellik olarak new complexity, alışılageldik düzenli ve yalın biçimlere mesafeli duran bir besteleme anlayışıdır. Bu akımda konumlanan yapıtlar, düzensizlik, belirsizlik ve kararsızlık ilkelerine dayanan bir düşünce yapısıyla şekillenmiştir. Bu bakımdan iç içe geçmiş karmaşık bir dokuda akor, çoklu ritmik yapılar (poliritmik) ve motiflerin kullanımı söz konusudur. Aynı zamanda nüans çeşitliliği zengin bir yapıdan da söz edilebilir. Bu nedenle yeni karmaşıklık olarak adlandırılan bu anlayış, Atonalite, Politonalite ve Mikrotonalite özelliği gösteren veya bunların bir arada kullanılabildiği bir yapı ve düzende kendisine en uygun zemini bulmuştur. Her ne kadar bu anlayış, kuram bakımından 1970 ve 80'li yıllarda gündeme gelse de, İngiliz besteci Kaikhosru Shapurji Sorabji bu stilin en büyük esin kaynağı olarak gösterilebilir. Besteci, *Le Jardin Parfume* (1923), *Djami* (1928), *Gulistan* (1940), *100 Transcendental Studies* (1940-1944) gibi dünya piyano literatüründe yorum ve teknik bakımından, icrası üst düzey zorluk ve seviye özelliği gösteren yapıtlar üretmiştir. İngiliz Besteci ve piyano virtüözü Michael Finnissy, kendisinin bu akımla özdeşleştirilmesinden rahatsız olsa da, bu akımın en önemli temsilcilerinden biri olarak görülür. Bestecinin, sekiz adet piyano parçasından oluşan *English Country Tunes* (1977) ve on bir adet solo piyano parçasından oluşan, beş saat uzunluğunda *The History of Photography in Sound* (2001), sadece karmaşık bir yapıda değil aynı zamanda yalınlık teşkil etmesi bakımından kontrastlar ihtiva eden kolektif çalışmalardır.

Örnek 20: Michael Finnissy, *English Country Tunes, Part 1-Green Meadows*



Joseph Byrd (*Animals*-1960) Tony Oxley (*Ichnos, Solo Pecussion, Quartet And Sextet*- 1970) Brian Ferneyhough (String Quartet No.6- 1979-80), James Dillon (*Ignis Noster*- 1991-92), Aaron Cassidy (*Ten Monophonic Miniatures for Solo Pianist*- 2002), Elena Kats Chernin (*The Spirit and The Maiden for Piano Trio*-2004) bu anlayışta bestelenmiş eserlerden bazı örneklerdir.

3.2.4. Rock Etkili Müzik

İsminden de anlaşılacağı gibi bu anlayış, rock müziği unsurlarının sanat müziğinde kullanımıyla biçimlenir. Bunun tam tersi durumlarda söz konusudur. Belli başlı rock toplulukları, sanat müziğinin çalgılama unsurlarının yanı sıra biçimsel unsurlarından faydalanmışlar ve *Progressive Rock* türünün oluşum ve gelişimine katkı sağlamışlardır.

Rock etkili müzik, 1980'li yılların ortalarında özellikle rock müziğine ilgi duyan bestecilerin, belli başlı rock müzik sanatçılarıyla ortak projeler kapsamında gerçekleştirdiği çalışmalarla önem kazanmıştır. Philip Glass'ın *Book of Longing* (1984-2007) albümünde Leonard Cohen'le işbirliği, *Song for Liquid Days* (1986) albümünde Paul Simon ve Suzanne Vega gibi sanatçılara yer vermesi, *No. 4 Heroes Senfonisi*'nde (1996) David Bowie ve Brian Eno'nun müziklerinden esinlenmesi bu duruma örnektir. Ayrıca bestecinin rock müziğe karşı olan ilgisinin yansımaları, *Piyano Etüt No. 9* adlı eserindeki karanlık-minör gitar riflerini andıran melodik yapıdan açıkça hissedilmektedir.

Tıpkı Philip Glass gibi Steve Reich'in, özellikle son dönemlerde Radiohead gibi günümüzde önem arz eden bir rock grubuyla ve bu grubun çok yönlü gitaristi Jonny Greenwood'la *Radio Rewrite* (2012) gibi bir projede yer alması, minimalizm ve rock müziğin bir arada ele alındığı deneysel ortamı destekleyici çalışmaların göstergesidir. Reich, daha önceden besteleyip bir albümde topladığı *Double Sextet* ve *2x5* (2007) çalışmalarında ise kendine özgü tekrarlı ezgisel ve ritmsel gidişatları, rock müzik etkilerinin belirgin olarak hissedileceği şekilde işlemiştir. Besteci 3 bölümlü 2x5 çalışmasında bas ve elektro gitarlara yer vermiştir.

Bazı eserlerinde belirgin bir şekilde rock etkisi görülen bir diğer besteci de Terry Riley'dir. 1967'de bestelenen *A Rainbow in Curved Air* bu eserlerden biridir. *Progressive Rock* türünün tam da gelişim evresinde yazılan 20 dakikalık bu eser, ilerlemeci (progressive) bir anlayışta, caz melodilerine de yer verecek bir üslupta bestelenmiştir. Eser başlangıçtan itibaren, belirlenmiş bir temanın, tekrarlı olarak sürekli paslaşması esasına dayanır. Bundan hareketle, temanın üzerine, temayı destekleyecek şekilde klavyeli çalgıların aşamalı olarak üst üste bindirilmesi ve ardı sıra bu bindirmelerin müzikal yapıyı değişim sürecine uğratması söz konusudur. Böylece belirlenmiş tema doğaçtan çalınıyormuş izlenimi vererek, eserde dinamik bir ortam oluşturulmuştur. Ayrıca eserin orta ve son bölümlerinde, *electro harpsicord* ve *tambourine* kullanımı, amaçlanan *Hint Müziği* etkilerini bire bir yansıtmıştır. Bu bakımdan, *A Rainbow in Curved Air* çok katmanlı bir eser olarak değerlendirilebilir.

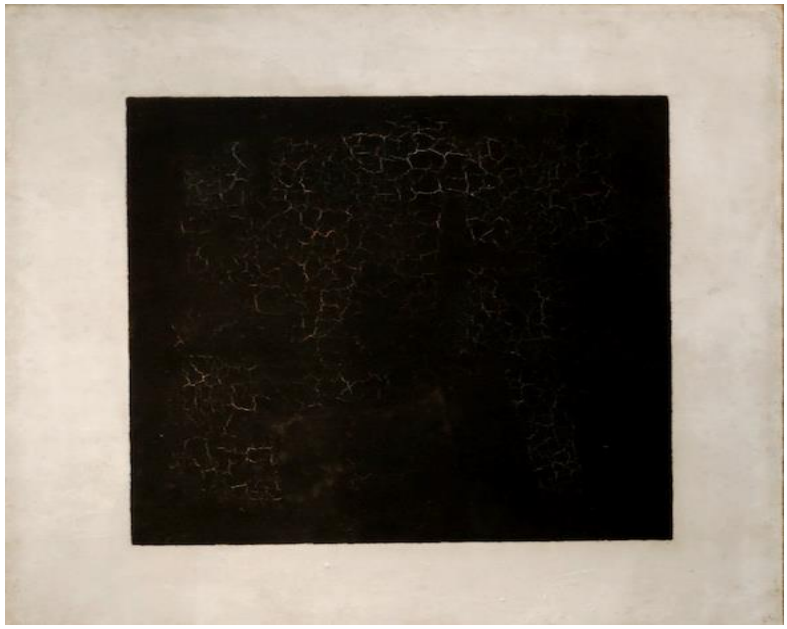
Bobby Previte (*Break The Cups Empty Suits*-1990), Gavin Bryars'ın vokalde Tom Waits'e yer verdiği alıntılama içeren eser düzenlemesi (*Jesus Blood Never Failed Me Yet-1993*) John Zorn (*The Dreamers*-2008), ve Yann Tiersen (*Dust Lane*-2010) gibi çalışmalarında zaman zaman rock müzik etkilerine rastlamak mümkündür.

3.3. Görsel ve Diğer Sanatların Bir Unsuru Olarak Minimalizm

Kökeni Latince dilinde minime ve minimus gibi kelimelere dayanan, günümüzde minimum ve minimal olarak kullanılan kelimeler, *en az derecede, en alt sınır, zerre kadar, asgari* gibi anlamlarla Türkçe karşılığını bulmuştur. Terim 1960'lı yıllarda, basitleşmiş, sadeleşmiş ve indirgenmiş heykeli nitelemek amacıyla kullanılmaya başlanmıştır.

Sanat akımı olarak Minimalizm, herhangi bir bildiri ve beyanatla ortaya çıkmamıştır. Bu bakımdan akımla ilişkili olan sanatçılar, bağımsız olarak çalışmalarını yürütmüşlerdir. Görsel sanatlarda Minimalizm akımının ortaya çıkış sürecinde temel olarak irdelenmesi gereken başat düşünce, birçok sanat akımında da görüldüğü üzere temsil krizine dayanır. 1913 yılında Rus sanatçı Kazimir Maleviç'in Beyaz bir zemin üzerine siyah bir kare yerleştirmesiyle ortaya koyduğu yapıt, nesneleri veya duyguları temsil etme olgusundan ziyade, sadece kendinde anlam bulan bir sanat anlayışının şekillenmesinde ve sonraki süreçlerde Minimalizm akımının ortaya çıkmasında en önemli etkenlerden biri olmuştur.

Örnek 21: Kazimir Malevich, *Black Square* "*Beyaz Zemin Üzerine Siyah Kare*" 1913 [38]

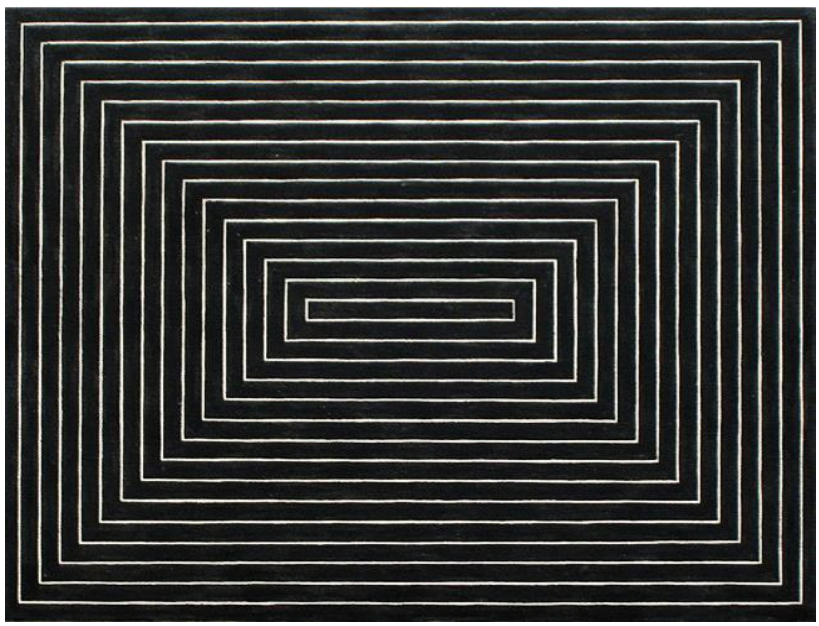


Tanımından da anlaşılacağı gibi, Minimalizm, az olanla, az olan materyallerle yetinme ilkesine dayanır. Herhangi bir betimleme, tasvir ve yansıtma kaygısı olmayan yapıtların, salt kendini temsil edebilir bir düzeye indirgenmesiyle, özerk bir yapıya kavuşması söz konusudur. Anlık doğaçlama, duygu ve anlam gibi niteliklerin bağlamından tamamen koparılması ve en basite (kendisine) indirgenmesi, saflaşmaya yönelik bir eğilimi beraberinde getirmiştir. Aynı boyut, tek simetri, tek ritm çerçevesinde, az ve öz olan malzemelerin kullanımını gerektirecek nitelikte tuğla, demir, çelik boru gibi endüstriyel malzemeler ve küp, prizma, kare, dikdörtgen, daire gibi geometrik nesneler ön plana çıkmıştır. Yalınlık, basitlik ve yineleme unsurlarının temel alındığı fikirsel eksende, geometrik nesneleri kusursuz bir dengeye ulaştırma çabasına girişen sanatçılar, aynı zamanda uzamın süreklilikle ilişkisini gözeten yapıtlar üretmişlerdir. Bu kapsamda sanatçılar yapıtlarında, birbirini tekrar eden motifler kullanmışlar, tekrarlı tekdüzelik ve monotonluğu vurgulayan, çoğunlukla basit, bazen karmaşık izlenimi veren simetrik yapılar oluşturmuşlardır.

[38] https://resimbiterken.wordpress.com/2014/08/06/kazimir-malevichin-black-square-eseri/ Erişim Tarihi: 30.05.2017

Esasen ABD. çıkışlı bir akım olan Minimalizm'in başlıca temsilcilerinin her biri, Minimalist bir damgayı özünde reddedip, alışılagelmiş ifade biçimlerinin ötesinde bir sanatsal ifade arayışını duyurmaya çalışan, Frank Stella, Donald Judd, Dan Flavin, Carl Andre, Sol LeWitt, Richard Serra, Eva Hesse ve Robert Morris gibi sanatçılardır.[39]

Örnek 22: Frank Stella, *Black Series 1*, Tomlinson Creek Park, 1967 [40]



Resimde olduğu gibi heykelde de basite ve en aza indirgenmiş bir yapı söz konusudur. Bu alanda metal, çelik levha, çelik boru, tuğla, polyester küp, aliminyum, plastik, ve sanayi boyaları gibi endüstriyel malzemelerin ya da ahşap, tahta, kereste, taş, mermer gibi doğal malzemelerin kullanıldığı abartısız, sade, yalın ve detaysız geometrik şekillere dayanan yapıtlar ortaya konmuştur. Bu yönde çeşitli çalışmalarıyla, ABD'li heykeltraş Carl Andre, sanatta Minimalizm fikrinin gelişmesinde önemli bir paya sahiptir.

[39] Ahu Antmen, a.g.e., s. 182.
[40] http://www.nga.gov/content/ngaweb/features/the-serial-impulse/frank-stella.html# Erişim Tarihi: 31.05.2017

Örnek 23: Carl Andre, *Still Blue Ledge*, Belgian Blue Limestone, 1989 [41]



Mimari alanda Minimalizm, 1980'lerde özellikle Londra ve Newyork şehirlerinde yapılan çalışmalarla gündeme gelmiş ve popülerlik kazanmıştır. Bu ürünler, mimarlar ve moda tasarımcıları tarafından, basit nitelikler içeren obje ve mobilya kullanımıyla piyasaya sunulmuştur. Genellikle geniş alanların tercih edildiği simetrik düzen esasına dayanan bir yapıyla karşılaşılır. Günümüz mimarisinde Minimalizm anlayışı ev, iş yeri dizaynları ve bina yapılarını teşkil eden bir konum kazanıp, gitgide yaygınlaşmaktadır. Tadao Ando, Kazuyo Sejima, John Pawson ve Alberto Campo Baeza bu alanda öne çıkan isimlerdir.

[41] https://www.artsy.net/artwork/carl-andre-still-blue-ledge Erişim Tarihi: 31.05.2017

Örnek 24: Tadao Ando, *Modern Art Museum of Fort Worth is located in Fort Worth*, Texas, USA, 2002 [42]



Sanatta Minimalizm anlayışı, her ne kadar heykel, resim, mimarlık, tasarım ve fotoğrafçılık gibi görsel sanatların bir unsuru olarak karşımıza çıksa da sonraki süreçlerde tartışmalı da olsa müzik, tiyatro, sinema ve edebiyat gibi diğer sanat dallarında uyarlanmaya ve değerlendirmeye alınmıştır. Örneğin Polonyalı tiyatro kuramcısı ve yönetmen Jerzy Grotowski oyuncu ve seyirci dışındaki her şeyi elemine etmeye yönelik olarak, makyaj, kostüm ve aynı zamanda butaforların kullanımını en aza indirgeyerek *yoksul tiyatro* ekolünün ortaya çıkmasında öncü olmuştur. Aynı zamanda, bu yapıda (az malzeme, az oyuncu, az diyalog) *Godot'yu Beklerken* ve *Oyun Sonu* gibi tiyatro yapıtlarıyla, ün kazanmış İrlanda'lı yazar, şair ve oyun yazarı Samuel Beckett'i da anlayışa dahil etmek gerekir.

[42] https://galleryhip.com/fort-worth-museum.html Erişim Tarihi: 01.06.2017

Örnek 25: Samuel Beckett, *Endgame* "*Oyun Sonu*" 1957, (Oyundan bir sahne.)[43]



Sinema sanatındaki Minimalizm anlayışı, ele alınan konuyu basit ve sade bir işleyiş biçimiyle, mümkün olduğunca gerçekliğin doğallığına ulaşarak, öze varma bilinciyle karşımıza çıkmıştır. Sanatçı yönetmenler bu kapsamda, basit bir kurgu, basit bir olay örgüsü, az oyuncu ve kimi zaman tek mekanda diyalogların da az olduğu bir sinema dili yaratma çabasıyla yola çıkmışlardır. Özellikle son dönemlerde, Abbas Kiyerüstemi, Bahman Gobadi, Cafer Penahi, Mohsen Makhmalbaf gibi yönetmenlerle daha da değer kazanan İran sineması bu konuda önemli örnek teşkil etmiştir. Ayrıca Güney Kore'li yönetmen Kim Ki-Duk, *Dört Mevsim, Yay* ve *Boş Ev* gibi filmlerle bahsi geçen anlayışa uygun ve özgün yapıtlar üretmeye devam etmektedir.

Edebiyatta ise dil unsurunun devreye girmesiyle, Minimalizm anlayışı doğal olarak temsil açısından görsel sanatlara göre farklılık gösterir. Bu, daha çok ifade biçimlerinden anlatım odaklı değerlendirme yapılmasını olanaklı kılar. Genellikle özlü ve kısa bir olay örgüsü içeren basit, gerçekçi bazen aşırı gerçekçi bir anlatımla ele alınmış hikaye veya romanlar bu anlayışta değerlendirilir. Bu bakımdan Jean Echenoz, Raymond

[43] https://www.chessity.com/en/blog/609/Trying_to_Understand_Endgame Erişim Tarihi: 03.06.2017

Carver, Amy Hempel, John Barth, Frederick Barthelme, Ann Beattie, Mary Robison, Tobias Wolff gibi yazarlar Minimalist olarak nitelendirilmiştir.

3.4. Müzikte Minimalizme Geçiş Sürecinde Fluxus Hareketi

Litvanya'lı mimar, tasarımcı ve besteci George Maciunas, fluxus terimini 1961 yılında, deneysel projelerde bir araya gelen tasarımcı, yazar, müzisyen ve aktivist toplulukları için kullanmıştır. Fluxus, Latince kökenli bir kelimedir ve *akış* anlamına gelir.[44] Çoklu disiplinler arası bir ortamda özellik gösteren anlayışta, performansa dayalı aktiviteler ön planda tutulmuştur. Bu aktiviteler, plastik sanatlar, müzik, dans, tiyatro, edebiyat, şiir, video gibi unsurları bir arada toplayabilmekle beraber zaman zaman izleyeni de etkinliğe dahil eden çeşitli *aksiyonlarla* gerçekleştirilir.*(Happenings)* Ses, dans, hareket (belirlenmiş veya herhangi bir eylem) ve görüntü gibi tavırlar arası tekniklerin bir araya gelmesiyle biçimlenen çeşitli etkinlikler buna örnektir.

Konu itibariyle yerel malzemeden ziyade evrensel temalar üzerinde durulur. Uluslararası olmak, oyuna dayalı olmak ve şaşırtmalara odaklı mizahi göndermelerde bulunmak, akımın karakteristik özelliklerindendir. Akıma dahil edilen sanatçı ve aktivistler, kişisel ve toplumsal bilincin açığa çıkarılmasını ve dönüşümünü amaçlamışlardır. Bu aşamada ise estetik anlayışıyla biçimlenen güzellik kaygısını yadsımışlardır. Bu durum, sanatın ticaret unsuru olarak metalaşmasına ve kapitalizmle birlikte toplumlarda gitgide artan bilinçsiz tüketim düzeyine bir tepki olarak, dönemin güzel sanatlarının, kişisel ve toplumsal işlevselliğindeki yetersizliğine yöneltilen eleştirel bir tutumun dışavurumudur. Bu nedenle sanatçılar, geleneğe ve tarihsel ilintilemeye karşı durarak bireyci, varoluşçu ve özgürlükçü bir tavır sergilerler. Onlara göre, *ne olursa olsun insanın her türlü üretimi ve yaratımı değerlidir ve her şey sanat olabilir*. *Yoko Ono, Ben Vautier, Dick Higgins, George Maciunas, Joseph Beuys, Alison Knowles, La Monte*

[44] Sam, Philips, a.g.e, s.102.

Young ve *John Cage*, ortaya koydukları üretimlerini, bu düşünüş çerçevesinde gerçekleştirmişlerdir.

Müzikte minimalizm olarak değerlendirilen hareketin daha iyi anlaşılabilmesi için, Fluxus akımının ana hatlarıyla bilinmesinde fayda vardır. Ses, görece sessizlik olgusu ve gürültü gibi, müziğin günümüze kadar tartışma zeminindeki çeşitli unsurlarını içine alan çok disiplinli belli başlı çalışmaları ve aktiviteleri gözettiğimizde, şu karakteristik durumlara rastlayabiliriz:

a) *Deneysellik*,
b) *Doğaçlama*,
c) *Gürültü unsurları*,
d) *Kolaj*: Çok farklı malzemeler bir arada kullanılabilir, şaşırtmaya ve sürprize açıktır,
e) *Süreç odaklılık*: Tekrarlı motiflerle, sürecin kendisine vurgu yapılır.
f) *Devinim*, *süreğenlik* ve *tekrarlılık*,
g) Saf olanın ve doğallığın amaçlanması doğrultusunda *kendiliğindenlik* ve *rastlamsallık*, (Belirsiz durumları önceleyen anlık ve rastgele eylemlerle gerçekleştirilir.) [45]
h) Nesnelerin sürekli olarak yer değiştirmesi ilkesiyle ortaya konan *kurulum* (*installation*) ve *yerleştirmeler*,
i) *Performans*: Bir kişi veya bir gurubun sahne veya bir düzlemde gerçekleştirdiği gösteri, (Müzik, dans, kurgulanmış tiyatral eylem, doğal "rastgele" eylem, vs.)
j) *Happenings*: Performanstan ayrı olarak alımlayıcı ve izleyiciyi de içine alan bir olay veya gösteridir. Genellikle izleyicinin beklentilerini boşa çıkaracak, şaşırtıcı, son derece kısa, anlık ve tek bir ana odaklanan aksiyonlar biçiminde gerçekleştirilir.[46]

[45] Sanat Akımları Çerçevesinde Müzik ve Minimalizm, Mohammad Ansari, *Partisyon Dergisi No.1*, Ankara 2014, s.80.
[46] Ahu, Antmen, a.g.e, s.205.

Yoko Ono'nun metin ve sesleri bir araya getirdiği eylemleri, George Brecht'in bir kaba dökülen suyla elde edilen sesi gitgide katmanlaştırdığı *Damla Müziği* (1962), Dick Higgins'in metin kolajlaması eşliğinde, tıraş makinasıyla babasını tıraş eden çocuğun videosunu içeren *Danger Müziği* (1962), John Cage'in izleyeni, eylemin aktif bir parçasına dönüştürdüğü *4.33*'ü, yukarıda değinilen özelliklere birer örnektir.

1960'lı yıllarda, Joseph Beuys, La Monte Young, Nam June Paik gibi isimler, G. Maciunas'ın New York'taki galerisinde aksiyonlar, dans gösterileri ve deneysel müzik dinletileri düzenlemişlerdir. Ayrıca buna benzer performanslar ve deneysel müzik etkinlikleri, aynı yıllarda Avrupa ve Amerika'nın önemli şehir ve eyaletlerinde *Fluxfest* ve *Fluxconcert* adındaki Fluxus festivallerinde daha geniş bir halk kitlesiyle buluşmuştur.

3.5. Müzikte Minimalizm Süreci

Müzikte Minimalizm, tartışmalı bir süreci beraberinde getirmiştir. *Arvo Part, Steve Reich, Philip Glass* ve *La Monte Young* gibi, bu sürece dahil edilen birçok besteci, Minimalist olarak tanımlanmaktan hoşnut değildir. Bu bestecilerin ve belli başlı müzik bilimcilerin doğal olarak, duydukları rahatsızlıkların nedenlerini şu şekilde yorumlayabiliriz. Her şeyden önce Minimalizm, başta resim ve heykel olmak üzere plastik sanatlarda, nesnenin kendisine, yani özüne anlam yüklenildiği bir değer olarak ortaya atılmıştır. Plastik sanatlarda Minimalizm, nesnenin kendisine yüklenilmeye çalışılan tüm muhtemel anlamları en aza indirgemiştir. Sanat nesnesi, temsil unsurunun kendisi veya özü konumundadır. Bu olgunun, apayrı dinamikler içeren müzik sanatında düşünülmesi, kavram kargaşası doğuracaktır. Çünkü en basit tabiriyle müzik, özerk olarak düşünüldüğünde somut bir görüntüye sahip değildir ve ne olursa olsun müziğin kendisine yüklenen anlamlar, müziği salt bir akıma indirgeyemeyecek kadar soyut ve geniş bir yelpaze içeren çetrefilli bir yoldur. "Duyular yoluyla edindiğimiz duyguların, müzikte herhangi bir temsili yoktur" ve " müzik tamamen özerktir, müziği oluşturan ses ve diğer unsurların temsili yine kendisidir" gibi tartışmaya açık önermeler getirirsek ancak o zaman müzik ve Minimalizm arasındaki bir köprüden bahsetmek mümkün

olacaktır. W. Duckworth, Steve Reich ile yaptığı bir söyleşide "Minimalizm'i nasıl tanımlıyorsunuz? " diye sorduğunda Reich şu cevabı vermiştir:

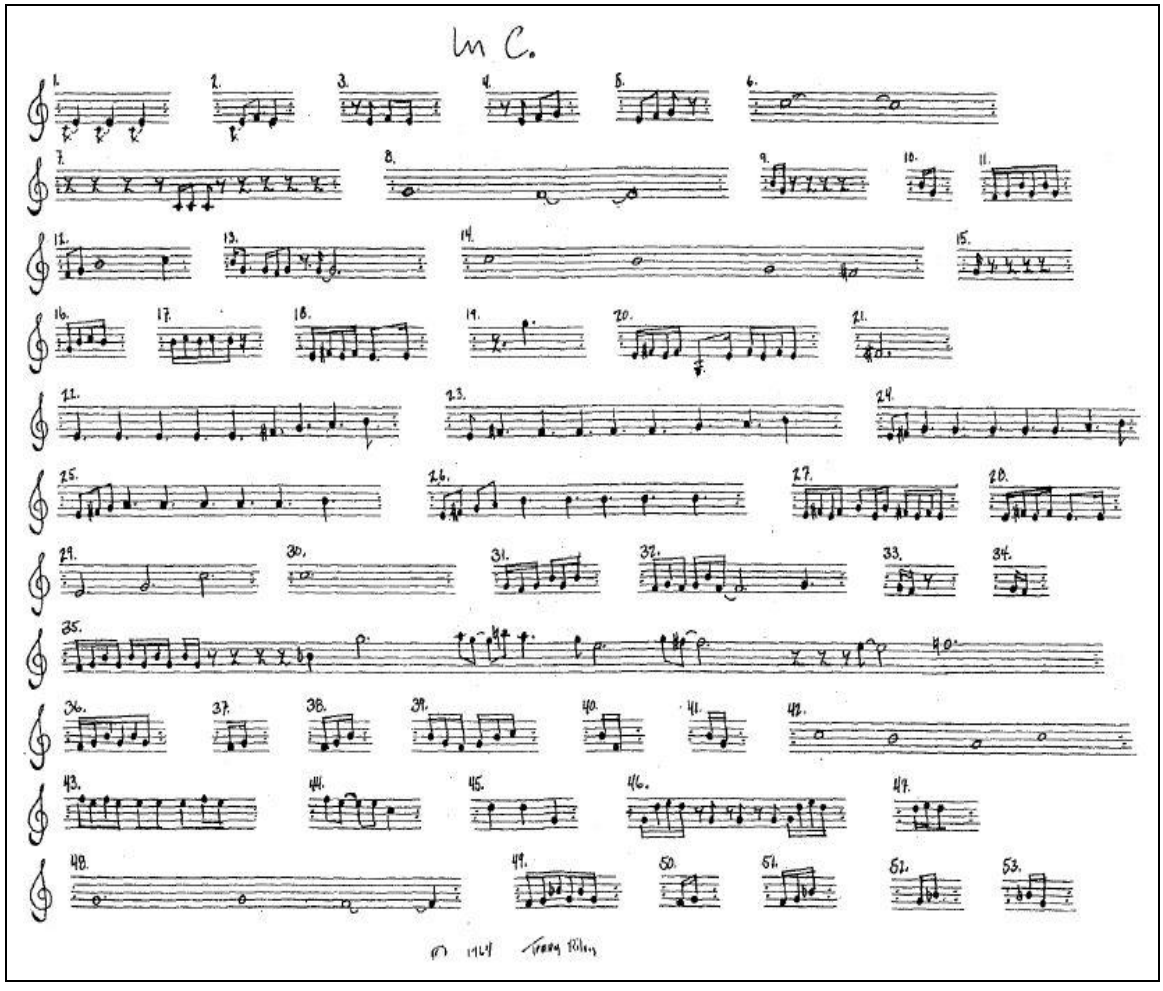
" *Tanımlamıyorum. O şeyden tamamıyla uzak duruyorum. Minimalizm benim yarattığım bir kelime değil. Yanılmıyorsam ilk olarak 1970'lerde İngiliz yazar ve besteci Michael Nyman tarafından kullanıldı. Empresyonizm gibi terimler, ki bunlar hoş paralelliktir, çünkü resim sanatından müziğe uyarlanmak üzere alınmıştır- bir grup besteciye işaret ettikleri için faydalıdırlar. Minimalizm dediğinizde, Philip Glass, Terry Riley, La Monte Young, John Adams ve benden bahsettiğinizi biliyorum. Bence yaklaşık 1973'lerde Music For Mallet Instruments, Voices and Organ'dan başlayarak minimalizm betimleyici olmaktan öte pejoratif (yerici, küçümseyici) bir anlam kazandı. Benim eserlerim orkestrasyonu ve uyumu genişlettiklerine göre, bu terim "Thellim ve The Desert Music" dönemine gelindiğinde çok daha az betimleyiciydi. Minimalizm denmesinin sebebi sadece benim yaymış olmamdır. Fakat daha büyük bir sorun ise şudur: Bu tarz bir sınıflandırmanın geleneksel olarak bestecinin yetkisinde olmaması, hatta onlar isteseler bile. Schoenberg "atonal" kelimesine olan nefreti ile ünlüydü. O böyle bir şey olmadığını ve müziğinin "pantonal" olarak anılmasını istediğini söylerdi. Fakat kimse onun istediğine aldırış etmedi. "On iki Ton ve atonal" kelimeleri bugüne kadar onun yakasını bırakmadılar. Ve bence bu karar tamamıyla gazetecilerin ve müzik tarihçilerinin yetkisindedir. Bunun sebebini anlıyorum ama karışmıyorum. Benim işim sadece bir sonraki eserimi bestelemek, yoksa kendimi bir teorik kutu içine hapsetmek değil.*" [47]

Bu cevap, ilk başta değinilen eleştirel yaklaşımı destekleyici bir metin olmakla birlikte, müzikte Minimalizm sürecinin nasıl başladığına dair bilgiler içermektedir. Bahsi geçen besteci Michael Nyman, bu terimi ilk olarak *Deneysel Müzik* adlı kitabında, Terry Riley'ın *In C* (1964) adlı eserine atıfta bulunarak kullanmıştır. Çünkü bu eser, baştan sona Do Majör tonunda seyreden 53 adet kısa süreli melodi modüllerinin, (eşzamanlılığın yitimine olanak verecek biçimde icracıların kendi belirlediği modül seçimleri ve hızda) sürekli olarak tekrarına ve üst üste eklemlenmesine dayanır. *In C*, tekrarlı ritm ve ezgilerin uzun sürece yayıldığı ve aynı zamanda bu ritm ve ezgilerin süreç içerisinde değişime

[47] W.Duckworth, Steve Reich, *Toplumbilim 9 : Müzik Özel Sayısı*, Bağlam Yayıncılık, 03/1999, s.104.

uğradığı öncü bir eserdir. Bu noktada şunu da hatırlatmakta fayda var ki, tekrarlı müzik üslubunu kapsayan *In C* gibi söz konusu yenilikçi denemeler, özellikle 1930'larda Edgar Varese ve Henry Cowell gibi bestecilerle ortaya çıkan tavır ve anlayışın, o zamana kadar süre gelen aşamalı bir ürünüdür. Edgard Varese'in *Ionisation* (1929-31), Henry Cowell'ın *Pulse* (1939), John Cage'in *Amores for Prepared Piano and 3 Percussion* (1943), Joseph Byrd'ın *Animals* (1961) bu aşamaların önemli yapıtları arasında gösterilebilir.

Örnek 26: Terry Riley *In C*'de sırayla kullanılan 53 modül [48]

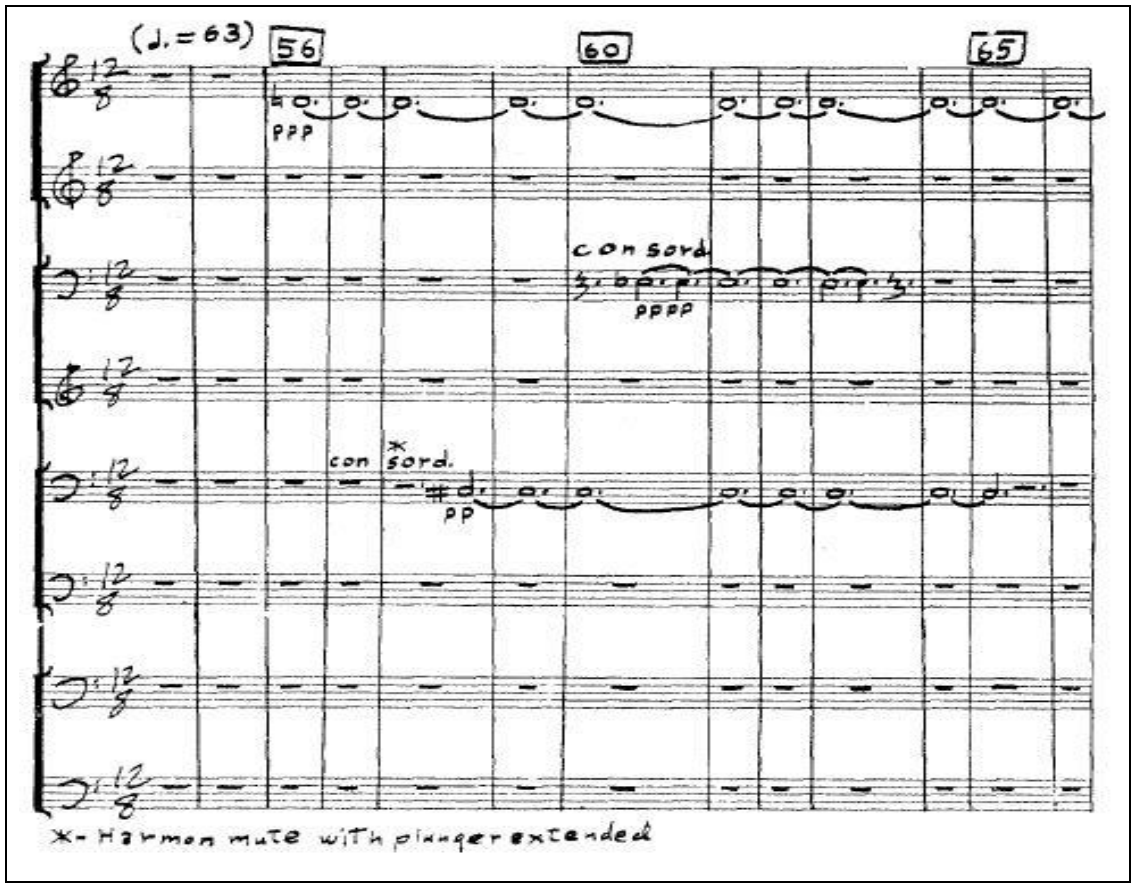


[48] Keith, Potter, *Four Musical Minimalist*, Cambridge University Press, First Published, New York, 2000, s.110.

Genel olarak tekrar ve sürekliliğe dayanan müziğini, zaman zaman Hint ve Pakistan müzik geleneklerini içeren bir üslupla harmanlayan Riley, dönemin müzik anlayışını önemli ölçüde etkilemiştir. Besteci, bir *süreç* (*process)* özelliği gösteren müziğini, ne az ne fazla denilebilecek bir malzeme kullanımının sağlamış olduğu bir tutarlılıkta, aynı zamanda yerel malzemeler kullanarak farklı boyutlara taşımıştır. Böylelikle Riley, hemen ardından gelen *Reich, Glass, John Coolidge Adams, Giya Kancheli, Gavin Bryars, Tom Johnson, Marc Mellits, Ludovico Einaudi* ve *Michael Nyman* gibi bestecilere kapı aralamıştır. *Music for The Gift* (1963), *Church of Anthrax* (1971), *Salome Dances for Peace for the Kronos Quartet* (1989), *The Cusp of Magic* (2004) eserlerinden bazılarıdır.

La Monte Young'ın 1950'li yıllarda sürekli uzayan sesleri, başka bir deyişle *drone* (hiç dinmeyen bir arı vızıltısı gibi düşünüldüğü için, literatürde bu şekilde adlandırılmıştır) kullandığı denemeleri ile Morton Feldman'ın 1971'de sade-durağan ve tekrarlı bir yapıda ele aldığı *Rothko Chapel*'i, Minimalizmin önemli esin kaynaklarındandır. Daha doğrusu bu yapıtlar, John Cage' den, hatta biraz daha geriye gidersek Webern'den hatta Eric Satie'den bu yana gelişim göstermiş bir tavır ve anlayışın, dönemin bilimsel, düşünsel ve kuramsal bir gerekliliği olarak, farklı yapılarla daha açılımlı boyutlara ulaşmış bir etkileşim sürecinin ürünleridir. Her ne kadar Webern'in müziği Seriyel anlayışı temsil etse de, bu fikirsel ve kuramsal yapının benzer veya farklı düşünce sistemleri içerisinde, belli evrelerden geçerek değişime uğraması ve şekil değiştirmesiyle karşımıza çıkması söz konusu olmuştur. Ağır tempo, uzun uzadıya ele alınan kesintisiz sesler (*drone*), uzun tartımlar, az değişim gösteren tekrarlı figürler, 12 ton ve tonal armoni biçimleri Young'ın müziğinin karakteristik özelliklerindendir.

Örnek 27: La Monte Young, *for Brass*, 54-66.Ölçüler.[49]



Schöenberg, Webern ve Berg'in eserleri üzerinde incelemelerde bulunan besteci, Webern'i *Proto-Minimalist* olarak tanımlamıştır. Webern'in *Op.30 Variations for Orchestra* eserinde aynı oktavdaki tekrarlı perdelerin kullanımına ilişkin olarak, bu etkiyle *Trio For Strings* (1958) adlı eseri bestelemiştir. Sürekli tekrar eden ve müzikte alışılageldik gelişim sürecine sahip olmayan (*non-developmental*) bir yapıda karşımıza çıkan eser, Young'ın ilk Minimalist denemelerindendir.[50] Bir saat kadar süren eserde, dakikalarca uzun tutulan sesler, birer birer susturulduktan sonra uzun bir sessizlik sürecine girmiş, sonrasında tekrar dakikalarca devam edecek başka sesler aynı görevi devralmıştır.

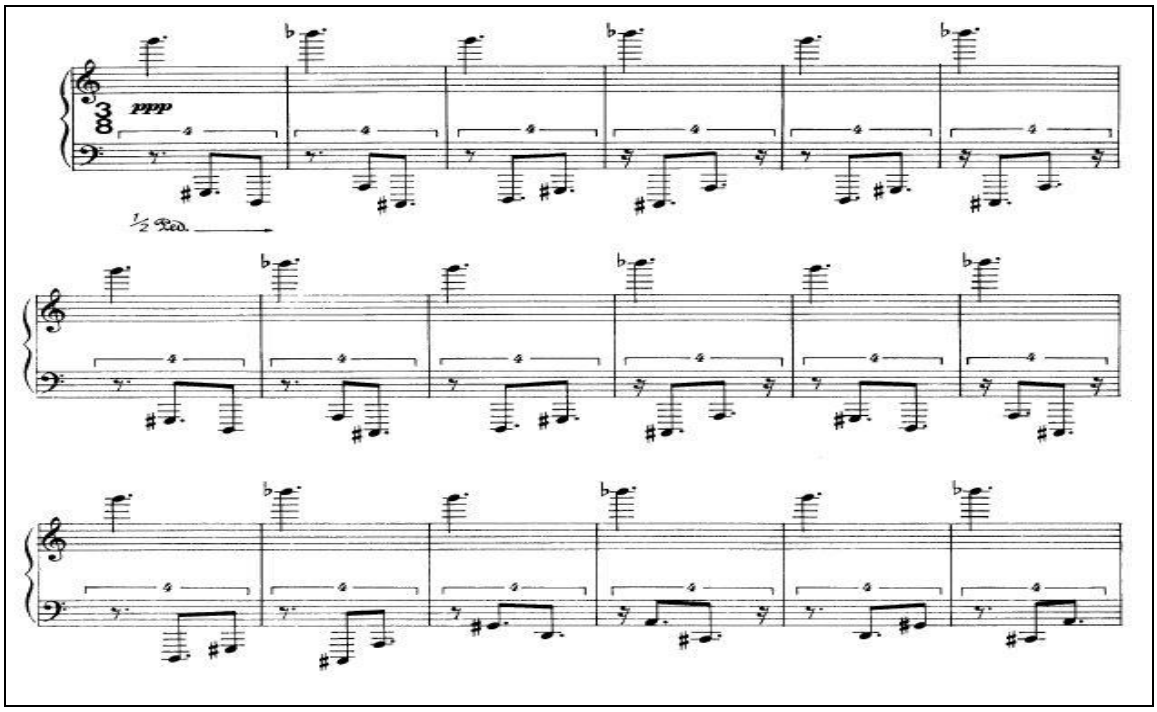
[49] Keith, Potter, a.g.e. s.31
[50] Keith, Potter, a.g.e., s.28-29.

1960 yılında New York'a yerleşen Young, Litvanya'lı mimar ve besteci George Maciunas'la tanışmakla birlikte *Fluxus* akımına ilgi duymaya başlamıştır. Bu süreçte müziğin doğasına inmeyi ilke edinen besteciye göre, doğada işitilen tüm seslerle beraber şehir, araç ve makine gürültüsü de müziğin kendisini ifade eder. Hint müziğine de ilgi duymasıyla, gün geçtikçe etki alanını genişleten besteci, bu düşünce çizgisinde deneysel yapıtlar üretmeye devam etmiştir. *Scherzo in a minör for Piano* (1953), *Sunday Morning Dreams* (1965), *The Big Dream for Sound Environment* (1984) *Orchestral Dreams (1985), Chronos Kristalla String Quartet* (1990), *Raga Sundara, Vilampit Khayal Set in Raga Yaman Kalyan for "Voices, Various Instruments, Tambura Drone*" (2002) çalışmalarından bazılarına örnektir.

Tekrar *Fluxus* düşüncesine değinmişken, Zen Budizm felsefesinin, zaman ve meditasyon yönleriyle ilgilenen Cage'in *4' 33''*sessizlik yapıtındaki, *müzikal malzemenin mutlak yokluğuna* [51] dair sorgulamanın, müzikte Minimalizm için önemli bir çıkış noktası oluşturduğunu hatırlamak gerekir. Çünkü Minimalizmin başat düşüncesi, *bir müzik eserinde az malzemeyle öze varabilme* yetisini geliştirebilmektir. Uzakdoğu felsefesi ve kültürünün basit, gösterişten uzak ve meditasyona dayalı öze ulaşma durumlarına ilgi gösteren, özellikle La Monte Young, Arvo Part, Morton Feldman, Henryk Gorecki gibi kimi besteciler, bu başat düşünceyle hareket etmişlerdir. Her ne kadar, Philip Glass, John Coolidge Adams ve Steve Reich'in bazı eserlerinde karmaşık gibi görünen iç içe geçmiş, tekrarlı ve eklemeli ezgi ve ritm bindirmeleri işitilse de, bu düşünce genel kanı olarak kabul görmüştür.

[51] İlke,Boran; Kıvıcım, Yıldız, Şenürkmez, *Kültürel Tarih Işığında Çoksesli Batı Müziği*, Y.K.Y., 1.Baskı, Şubat 2007 İstanbul, s. 283.
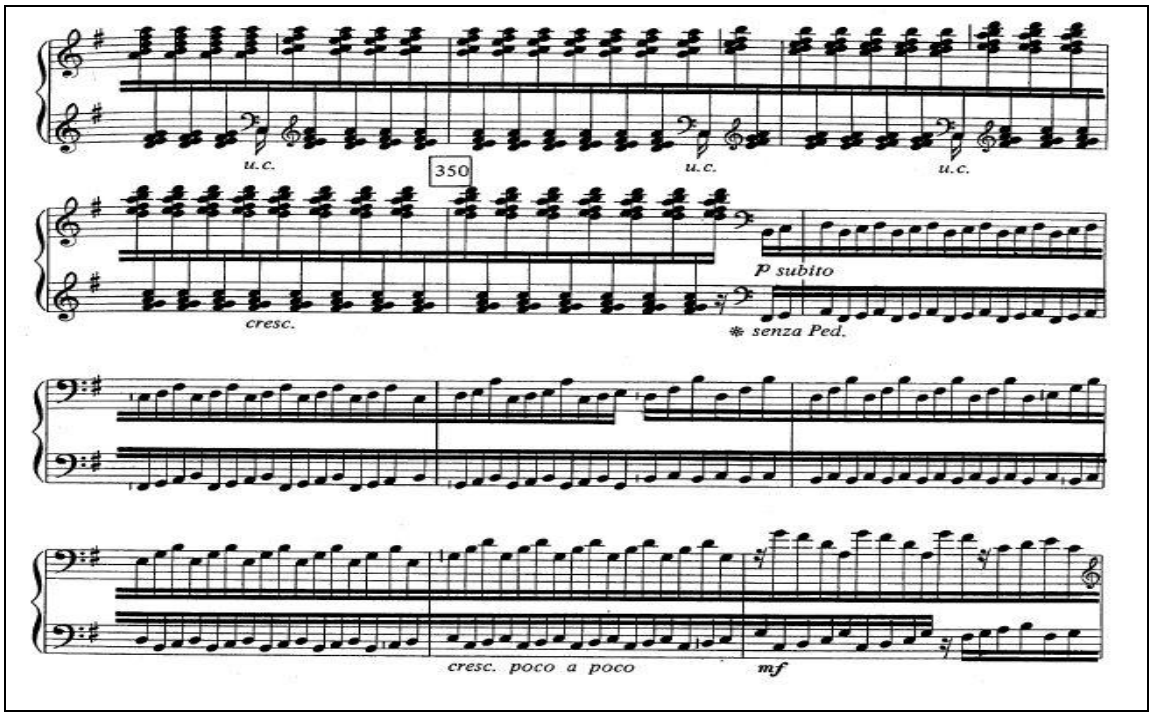
Örnek 28: Morton Feldman, *Triadic Memories*, (1981) 1-18. Ölçüler.



Bu örnekte, Feldman'ın müziği sadelik ve bir takım ses imajları bakımından her ne kadar Webern'den izler taşısa da, müziğin simetrik ve sistematik bir tekrarlılık özelliği göstermesi, yapıtın fikirsel ve yapısal çerçevesini Webern'den ayıran bir konuma taşımış ve ilerleyen süreçte sadelik ve tekrarlılık idealinin doğal olarak biçim değiştiren bir göstergesi olmuştur.

Diğer yandan, sözde Minimalizm akımında, ritmsel veya ezgisel ostinatoların üzerine motiften cümleye doğru genişleyen ve üst üste bindirmelerle duruma göre karmaşıklaşan eklemeli bir yapıdan da bahsetmek mümkündür. Örneğin John Adams'ın yaklaşık yirmi beş dakikalık *Phrygian Gates* adlı piyano yapıtı, modülasyonlarla birlikte süreç içerisinde basitten karmaşığa, karmaşıktan basite git gide katmanlaşarak değişime uğrayan cümle yapılarıyla, senkoplu ritmik yapının zenginliğiyle, zaman zaman kakışık ses örgüsüyle ve inişli çıkışlı nüans durumlarıyla, söz konusu anlayışın öncü eserlerinden biri olmuştur.

Örnek 29: John Adams, *Phrygian Gates* (1977-78), 349-360.Ölçüler

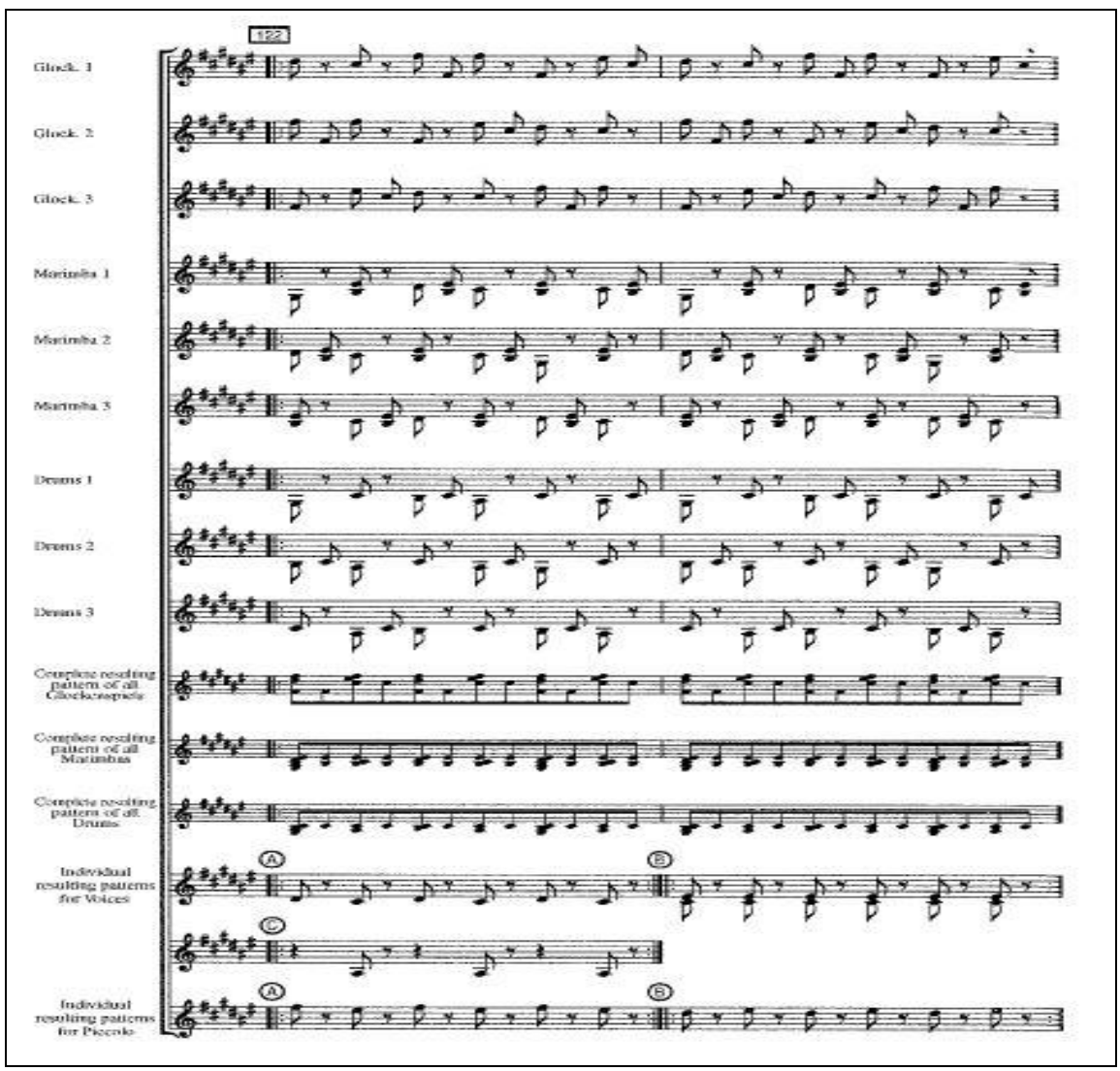


O halde müzikte Minimalizm, hem basitlik ve sadelik hem de en küçük motif parçacıklarının veya ezgi oluşumunu sağlayan küçük-orta boyutlu cümle-figür yapılarının, çoğu zaman genişletilerek birbirine eklenmesi ve tekrarlamalı bir süreçte, müziğin statik, aynı zamanda devingen bir yapıya kavuşması esasına dayanır. ABD'li besteci Tom Johnson'ın 1971'de bestelediği *An Hour for Piano* adlı eseri, bestelendiği zaman itibariyle önem arz eden eserlerden birisidir. Eser, bir saat süresince aynı tonalitede, üç adet birbirleriyle ilintili motif ve cümle yapısını kapsar. Küçük çaplı değişimler gösteren eser, söz konusu motif ve cümle yapılarının ardı sıra tekrarlanarak genişletilmesi ile daraltılması ve bu genişletme daraltma sürecinde de tekrarlara başvurulup sonrasında tekrar aynı yapıya dönme esası gösteren bir nitelikte karşımıza çıkmıştır.

Sürekliliğe ve tekrara dayalı bu yapılar kimi besteci, müzik bilimcisi ve müzik sever tarafından, Steve Reich' in de değindiği gibi hor görülmeye başlansa da, bu stilde müzik yapan besteciler, (çoğu zaman Uzak Doğu, Afrika ve Hint Müziği gibi yerel unsurlardan yararlanarak), müzikte *zaman-akış* ve *meditasyon* kavramlarını sorgulatacak bir kimlikle tavır sergilemiş ve geniş kitleler tarafından benimsenmiştir.

Besteciliğinin yanı sıra perküsyon sanatçısı olan Steve Reich'in, sanatsal üretimini en çok etkileyen faktörler, kendisinin de beyan ettiği üzere *Bach, Stravinsky* ve *Caz* Müzik sevgisidir.[52] Reich'in müzik stilinin şekillenmesinde kırılma noktası diyebileceğimiz en önemli etkenlerden birisi, Amerika'lı etnomüzikolog Arthur Morris Jones'un 1959'da kaleme aldığı "*Studies in African Music*" (*Afrika Müziği Üzerine Çalışmalar*) kitabını incelemesiyle başlamıştır. Bu kitapta Afrika müziğine ilişkin, *12/8*'lik gibi geleneksel ritim kalıplarına dair yer alan bilgiler ve uygulamalar besteciyi önemli ölçüde etkilemiştir.

Örnek 30: Steve Reich, *Drumming Part Four*, 122.Ölçü.[53]



[52] W.Duckworth, a.g.e.,s.103
[53] Keith, Potter, a.g.e., s.224

Afrika kültürü ve Uzak Doğu kültürünün etkisiyle, Reich'in vurmalı çalgılara verdiği önem, müzik üretimine olumlu bir şekilde yansımıştır. Bu süreçte besteci, caz müzisyeni John Coltrane 'in *modal caz* stilini, Afrika müziğinin ritimleriyle birleştirerek kendine özgü yeni bir tavır ortaya koymuştur.[54] Bu şekilde yapısal olarak *geniş kanonik formlar* oluşturan besteci, gitgide katmanlaşan bir ritim sürecini kapsayacak eserler üretmiştir. Çoğu zaman uzun sürece yayılan bu eş zamanlı ritimler, gitgide küçük müdahalelerle kaymaya (eş zamanlı ses kaydı veya ritm modüllerinde yavaş yavaş uyumun bozulmasına olanak sağlayıcı hareket ve değişimler) uğramış ve kanonik bir yapı arz etmiştir. Böylece statik bir yapıda devam eden ritmler, kaydırma veya eklemelerle katmanlaşarak, değişime uğramış ve süreç (*process*) içerisinde devingen bir yapı kazanmıştır. Bu nedenle bestecinin yapıtları, dinleyene genellikle tekrarın tekrarsızlığını hissettirmiştir. Aynı zamanda, bestecinin de ifade ettiği gibi, Debussy'den bu yana gelişim gösteren armonik belirsizliği kendi müziğinin merkezine koyma fikri, (*Music for 18 Musicians*) tekrarlı müzik sürecinde şekillenen bu savı destekler niteliktedir. Bestecinin bu hususta fikri şöyledir:

"*Eğer iki diyez arasındaysam, bana D Majör' de mi, yoksa B minör ya da E Dorian'da mı olduğumu sormayın. Bölümden bölüme değiştiririm bunu. İki diyez arasındayım – işlevsel olan bu. Ama majör, minör ya da makamsal olup olmaması… İşte bu süsleyicidir. Bu durum açıkça Debussy'nin ürünü. Ama ben son çalışmalarımda bunu daha net ortaya koydum. Music for 18 Musicians' da yaptığım şey bu…*" [55]

Drumming / Music For Mallet Instruments (1974), *Music for 18 Musicians* (1974–76), *Tehillim for Voices and Ensemble* (1981), *Sextet for Percussion and Keyboards* (1984) ve Grammy ödülllü *Different Trains* (1988) Reich'in önemli eserlerinden bazılarıdır. Besteci, günümüzde projeler ve yeni yapıtlar kapsamında müzik çalışmalarını sürdürmektedir.

Öte yandan daha önceden yeni klasisizmle gündeme gelen, ortaçağın ve Rönesans'ın Gregoryen ezgileriyle barok dönem üslubunu sanat müziğinde tekrar ele alma düşüncesi, günümüze yakın dönemlerde Henryk Gorecki, Arvo Part ve John

[54]Keith,Potter, a.g.e, s.158.
[55] W.Duckworth, a.g.e. s.112.

Tavener gibi bestecilerle gerçekleşmiştir. Besteciler bu eski ekollerden faydalanmakla birlikte, (Arvo Part'ın ilk 12 Ton denemeleri haricinde) tonal ve modal merkezli bir yapıda, sade, basit ve tekrarlı bir müziğin örneklerini sunmuşlardır. Bu yapıtlar, genellikle Hristiyanlık inancının şeffaf, duru ve öz biçimlerini temsil ettiklerinden dolayı *Holy (Kutsal) Minimalizm* çatısı altında değerlendirilmiştir. Henryk Gorecki'nin *Op.36 Senfoni No:3* (1976) ve Arvo Part'ın *Tabula Rasa* (1977) eserleri, aynı dönemlerde, aynı düşünce çizgisinde bestelenmiş önemli eserlerdir. Günümüze doğru yaklaştığımızda da, eski ekollerin söz konusu sade, melodik ve tekrarlı anlayışta önemli derecede etki sahibi olduğu anlaşılmaktadır. Örneğin Hollanda'lı piyanist- besteci Jeroen Van Veen'in *Minimal Preludes Book I: Prelude No.12 in G-Sharp Minor* (2003) eseri, Barok dönem üslubu ile Minimal anlayışı aynı potada eriten özgün ve nitelikli bir yapıya sahiptir. Bu eserler, her ne kadar sade ve tekrarlı bir dokuda işlense de, bünyesinde yoğun bir duygu birikimi ve derin bir felsefe barındırır. Bir nevi bu eserler, maddi dünyanın ötesinde, manevi dünyanın en derin alanlarına nüfuz etmiş metafiziksel bir aşkınlığa sahiptir.

Sonuç olarak, geçmişe dönüp Wagner'in operalarındaki *Leitmotiv*'leri, Erik Satie'nin *Gymnopedie* ile *Gnossienne* eserlerindeki *melodik tekrarları* ve Ravel'in *Bolero* eserindeki *ostinato* ritimli içeriği gözettiğimizde, ele alınan bu besteciler, ortaya koydukları özgün çalışmalarla, dönemin ruhuna uygun bir zeminde, müzikte *sadelik, basitlik* ve *tekrar* düşüncesinin biçim değiştirmiş boyutlarını bize sunmuşlardır. Özellikle Barok dönemin müziksel üslubu, nasıl Caz müzik üslubuyla ilintili olarak, daha yakın bir ilişki çerçevesinde değerlendiriliyorsa, aynı şekilde müzikte tekrarı merkezine alan bir anlayışa da o derece yakındır.

Sözde Minimalizm akımının günümüze kadar geldiği noktada, akımla bağdaşıklık gösteren bir takım farklı eğilimler de ortaya çıkmıştır. Söz konusu eğilimler, öncelikle rock ve caz gibi türlerin minimal müzikle harmanlanması esasına dayanır. Müzik endüstrisi, bu farklı eğilimleri *Postminimalizm* (*Minimalizm Sonrası*) çatısı altında değerlendirmiştir. Örneğin, ABD'li besteci John Adams'ın tekrarlı fakat aşamalı olarak gelişim gösteren katmanlı müzik stilinde caz ögelerine yer vermesi, birşeyleri adlandırma ve etiketlendirme hevesinde olan müzik endüstrisinin ilk yola çıkış noktası olmuştur.
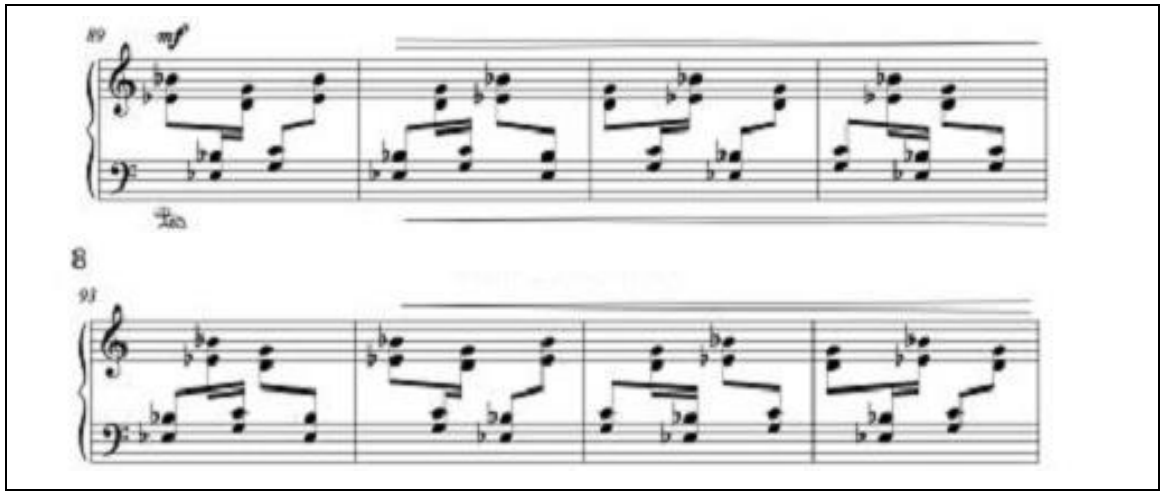
Diğer yandan, John Zorn, Esbjörn Svensson Trio, Avishai Cohen Trio, Neil Cowley Trio, Tingvall Trio, The Bad Plus, Mammal Hands, Eberhard Weber, Bill Laurence, Plaistow, Lubomyr Melnyk, Max Richter, Pavel Karmanov, William Susman, Olafour Arnalds, Ludovico Eunadi, Tom Fahy, Sylavin Chauveau, Meredith Monk, Peter Broderick, Wim Mertens, Marc Mellits, David Lang, Erkki-Sven Tüür, Louis Andriessen, Bobby Previte gibi birçok besteci veya müzik gurubunun minimal müziğe ilişkin farklı denemeleri mevcuttur. Bu denemeler, minimal müziğin kendi temel dinamiklerinin başat olarak ortaya konmasıyla birlikte ele alınan ve günümüzde sürekli devinim gösteren yeniliklerle, caz ve rock müzik stilinde minimal ögelerin kullanımına yer verilmesi esasına dayanan yenilikler olarak çeşitlilik arz etmiştir.

Minimalizmin kısa, orta veya uzun ölçekli melodik tekrarlarının, Caz müziğin kendine özgü karakterdeki doğaçlamaya dayalı armonik yapısına dahil edilmesi ve ayrıca melodik tekrarlı yapıları oluşturan ritmik tekrarların, süreç içerisinde senkop (aksatım) yoluyla değişime uğratılması, Caz ve Minimalizm birlikteliğini ortaya çıkarmıştır. Söz konusu tekrarlı senkoplar, zaten Caz müzik stilinin buna müsait olan yapısına farklı bir renk katmış ve caz müziğini tekrarların yoğun olduğu melodik bir yapıya ulaştırmıştır. Günümüzde Lars Danielsson, Leszek Mozdzer, Avishai Cohen Trio, Esbjörn Svensson Trio, Tingvall Trio, Neil Cowley Trio, Phronesis, Nik Bartsch, Mammal Hands gibi sanatçı-icracı kişi ya da topluluklar, zaman zaman tekrarlı senkoplu ritmik yapıları ve melodik tekrarları, Caz müziğin kendine özgü dinamikleriyle başarılı ve özgün biçimde harmanlamışlardır. Örneğin, Avishai Cohen Trio'nun *Almah* albümündeki *Song for My Brother* (2013) adlı çalışmasında yer alan tekrarlı bir tema ile Philip Glass'ın *Einstein on the Beach Opera Knee Play No.4* (1976) bölümündeki tekrarlı bir temanın alıntılamaya varabilecek benzerliği bu savı doğrulamaktadır. Aynı şekilde, İngiliz Caz müzisyeni Bill Laurance'in *December in Newyork* parçasının ana iskeletini oluşturan melodik sekizlik gidişatların modülasyonlarla farklı cümle yapılarına kavuşmasıyla elde edilen dinamik yapı, Glass'ın müziğiyle sıkı benzerlikler göstermektedir. Öte yandan, Mammal Hands'in *Quiet Fire* parçası Steve Reich müziğinin karakteristik aksatımlı döngüsel yapısını anımsatıcı bir tarzda Caz ve Rock müziğinin melodik alt yapısını bünyesinde barındıran çok yönlülüğe açık bir çalışma olarak karşımıza çıkmıştır.

Lars Danielsson ve Avishai Cohen Trio'nun bazı çalışmalarında olduğu gibi, caz ve melodik tekrarlılık birlikteliğini ortaya çıkaran söz konusu olgulara, folk (yerel) müziğe dair ritm-ezgi unsurlarının eklenmesi ve modal kullanımlar, türsel açıdan ya da kategorize edilme açısından işin boyutunu çok farklı aşamalara taşımıştır. Örneğin Nik Bartsch'ün *Modul 42* adlı eserinde aynı anda caz, tekrarlılık, yerellik ve bunların yanı sıra çağdaş anlayışa uygun olarak bitonal unsurlara yer verilmesi oldukça ilgi çekicidir. Marcin Wasilewski ve Yelena Eckemoff'un bazı çalışmalarında da aynı durumla karşılaşmak mümkündür. Görüldüğü gibi, Postminimalizm sürecinde bahsi geçen söz konusu çeşitlilikler, etkilenim dağarcığını genişleterek farklı denemelere yönelik anlayışların dallanıp budaklanmasında etkin rol oynamıştır. Bu nedenle, müzik endüstrisinin minimalizmde olduğu gibi, Postminimalizm etiketlendirmesi de tartışmaya açık bir mevzudur.

ABD'li besteci William Susman'ın melodik tekrarları ihtiva eden döngüsel çizgisindeki müziğinde, sık eksen değişimleri veya modülasyonlar dahilinde polifonik ve poliritmik unsurlara da yer vermesi, son dönemlerde tekrarlı müzik konseptinin kendi dinamikleri içerisinde de açılımlı yapılara ulaştığının bir göstergesi olmuştur.
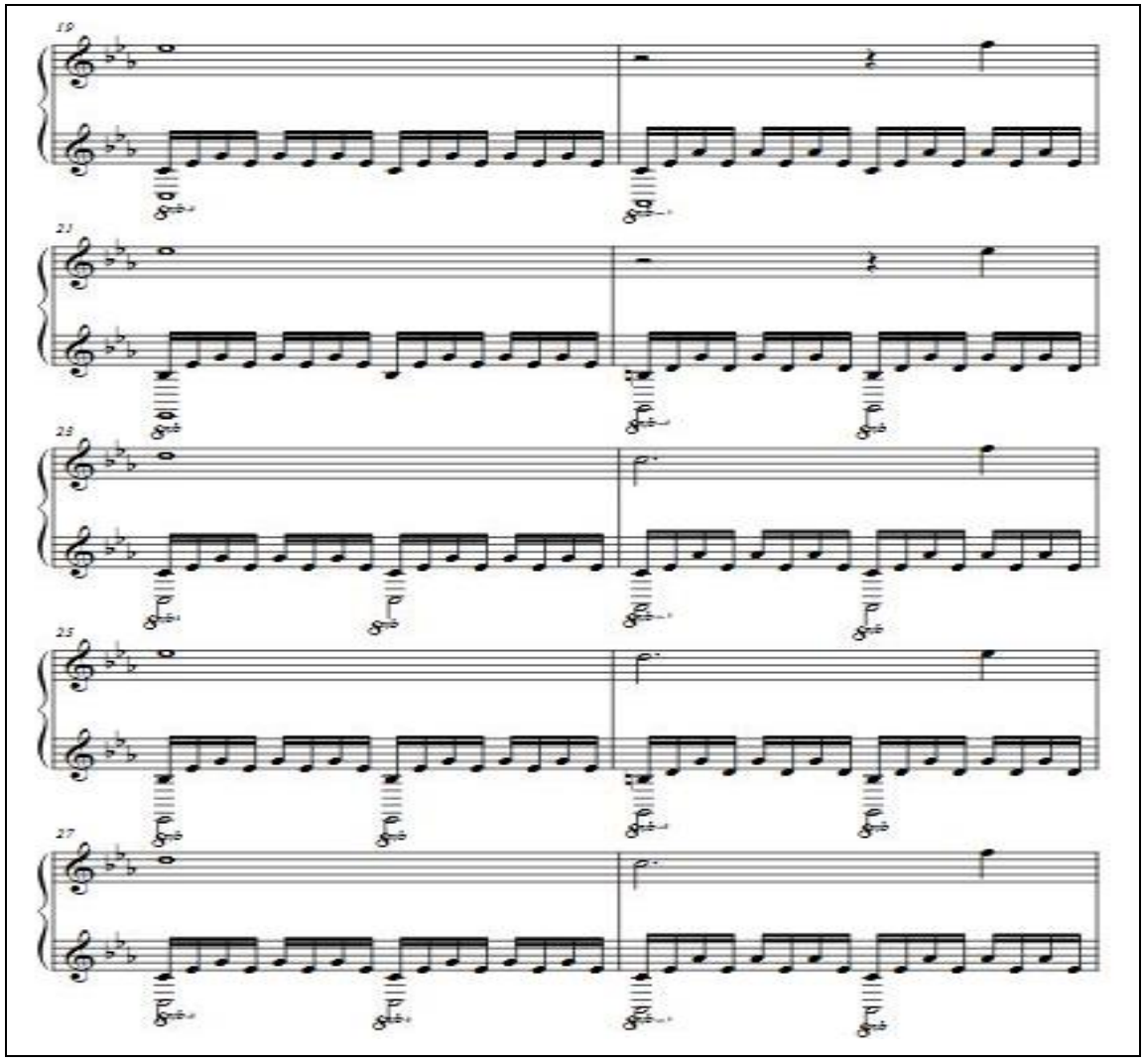
Örnek 31: William Susman, *Prologue and Action 1, Quiet Rhythms Book 1*, (2010) 89-96. Ölçüler.[56]



[56] https://susmanmusic.wordpress.com/2017/10/13/clave-patterns-in-quiet-rhythms/ Erişim Tarihi: 12.05.2018.

Diğer yandan Fransız müzisyen-besteci Yann Tiersen, minimalizmin hem geleneksel çizgisinde, hem de rock müzik etkileri içeren farklı türde üretimler sunmuştur. Son dönemlerde dizi müzikleriyle de popüleritesi günden güne artan İngiliz besteci Max Richter ise genel olarak tekrarlı anlayışın geleneksel çizgisine yakın dursa da, zaman zaman stüdyo ortamında farklı efektlerle gerçekleştirdiği ses tınıları denemeleriyle de karşımıza çıkmıştır. Bu nedenle Postminimalizm denildiği zaman, tıpkı minimalizmde olduğu gibi, standart ve belli özellikleri olan, kalıplaşmış bir tür yerine, sürekli değişime açık ve devingen ve halen devam eden bir *süreci* düşünmekte ve gözetmekte fayda vardır.

Örnek 32: Max Richter, *The Departure* from The Leftovers Series 2015, 19-28. Ölçüler [57]



[57] MakeMusic Finale 2008 Nota Yazılım Programı.

3.6. Philip Glass'ın Yaşamı ve Besteciliği

1937'de ABD.'nin Baltimore eyaletinde doğan besteci, sanat müziğinde Minimalizm olarak isimlendirilen anlayışa karşı çıkarak, kendi deyimiyle müzikte tekrar anlayışına yakın duran bir üslupla, opera, senfoni, konçerto, oda müziği, solo, film ve belgesel müziği gibi birçok türde özgünlüğü yakalayabilecek eserlere imza atmıştır. Gençliğinden günümüze kadar, entelektüel birikimine koşut bir biçimde, etki alanlarının genişlemesiyle, aşamalı olarak çok yönlülüğe doğru açılımlanan müziği, geniş kitleler tarfından beğeniyle dinlenmektedir. Musluk tamirciliğinden, taksi şoförlüğüne renkli bir yaşam sürmüş besteci 2018 yılı itibariyle seksen bir yaşında, aktif sanat yaşamında üretimlerine devam etmektedir.

On yaşında müziğe başlayan bestecinin ilk müzik eğitimi, Baltimore Peabody Enstitisü Konservatuvarı'nda başlar. O sıralar, müzik eğitimcilerinden Louis Cheslock ile piyano, armoni ve flüt üzerine çalışmalarını sürdüren besteci, müzik tutkusu ve idaelleri bakımından 40'lı yılların sonlarına tekabül eden o çocukluk dönemlerini şu şekilde ifade etmiştir.

"*… Benim için o yıllar müzikle doluydu, Schubert'in muhteşem yaylı kuartetleri (dördülleri) Beethoven'ın Op.59 kuartetleri, her neviden piyano müziği ve yanı sıra çokça "modern" müzik, başta da Şostakoviç ve Bartok. Müzik dediğin işte budur diye düşünmüştüm. Temelim o müziklerdi ve sonradan üzerine daha pek çok katman eklendi.*"[58]

Gençlik dönemlerinde besteci, sırasıyla Chicago Üniversitesi'nde felsefe eğitimi, Julliard Müzik Okulu'nda Vincent Persichetti'den kompozisyon eğitimi almış, yine aynı dönemde Darius Milhaud ile kompozisyon teknikleri üzerine çalışmalarda bulunmuştur. Aynı dönemde, deneysel tiyatronun öncülerinden, *yoksul tiyatro* akımının kurucusu, Polonya'lı yönetmen Jerzy Grotowski ve Samuel Beckett'ın tiyatro oyunlarını incelemiştir. Bu süreçte, çok sevdiği tiyatro sanatıyla olan ilişkisi, besteciyi sanatta

[58] Philip Glass, *a.g.e.*, S.33.

disiplinler arası çalışma hevesine ve idealine sürüklemiştir. Söz konusu tiyatro oyunlarının daha çok Paris gibi Avrupa şehirlerinde faaliyet gösterdiğinin bilinciyle Glass, Julliard mezuniyeti ve Paris dönemi arasındaki bu süreçte, daha çok çalışarak ve üreterek, iyi bir besteci olma idealini şu şekilde açıklamıştır:

" *Bu aşamada besteci olma kararlılığım tamdı. Tek korkum, bir besteci olmadan ölmekti. Her ne kadar kararlılığım tam da olsa, kendime ait bir müzik tekniğimin olmaması ciddi bir güçlüktü. Her türden eser üretebilmek için bazı temel müzik kuramlarından, armoni ve kontrpuan becerimi geliştirmem gerekiyordu.*" [59]

Glass 1962-64 yılları arasında, Julliard mezuniyeti sonrası *The Haddock and the Mermaid, Haze Gold for chorus, Brass Sextet* isimli ilk çalışmalarını ortaya koymuştur. Söz konusu eğitim ve üretim aşamalarında, kendi deyimiyle icra tekniğini ve form kavrayışını geliştirmenin birçok yolunu bulan besteci, Paris'te Nadia Boulanger'ın öğrencisi olmaya hak kazanmıştır.

Besteci, 1964-1966 yılları arasındaki iki yıllık süreci kapsayan ve sanat kariyerinde önemli bir aşama olarak görülen Paris döneminde, zamanın önemli müzik şahsiyetlerinden ve eğitimcilerinden Nadia Boulanger (1887-1979) ile disiplinli ve yoğun bir çalışma temposuna girmiştir. Bu süreçte armoni, form bilgisi, kompoziyon derslerinin yanı sıra piyano icrası üzerine ders ve çalışmalarda bulunmuştur. İki ders yılı eğitimi süresince Nadia Boulanger ve Annette Dieudonne'ın yönetiminde, Bach'ın birinci kitaptaki tüm prelüd ve füglerinin ve Mozart'ın yirmi yedi piyano konçertosunun form yapısını incelemişler ve bunların bir kısmını icra etmişlerdir. Bunun yanı sıra Rönesans müziği, Koraller, Kontrpuan, Füg Formu, Armoni, Figürlü bas ve çözümleme sistemleri üzerine çalışmalarda bulunmuşlardır. Bu dönemde de beste çalışmalarını sürdüren Glass'ın, (*Music for Beckett's Play*- 1965, *Piece in the Shape of a Square for Two Flute*- 1967) klasik formlara ve kurallı armonik yapılara dayalı bir besteleme tekniğinden ziyade, farklı bir arayış sürecinde olduğu şu sözlerinden anlaşılmaktadır.

[59] Philip Glass, a.g.e., S.142.

" *O sırada (1960'lar) Paris'te Nadia Boulanger ile çalışıyordum (...) piyano ve flüt çalmayı öğrenmiş, bestecilik için gerekli Juliard diplomasını ve çeşitli ödülleri almıştım. Üstelik yirminin üzerinde eserim basılmıştı. Ne var ki artık bu tür müzik yazmak beni boğuyor, dayanılmaz derecede sıkıyordu.*" [60]

İki yıllık eğitim sürecinin son aşamasında ise, bir müzikal problemin birçok doğru çözüm yolu olabileceğine dair üslup tartışmalarına girmişlerdir. Bestecinin bu dersler ve diyalektiksel tartışmalar doğrultusunda üslupla ilgili düşünceleri, kendi müziğinin niteliği ve özgünlüğü bakımından da bir fikir edinmemizi sağlayabilir.

"*…bir bestecinin eserindeki kişisel üslup bize o besteciyi bir diğerinden hemen anında ayırt edebilmemiz için elle tutulur bir dayanak oluşturur. Böylece Bach ile Bartok, Schubert ile Şostakoviç arasındaki farkı hiçbir şüpheye ya da tereddüde kapılmadan biliriz. Üslup özel bir teknik örneğidir. Bu nedenle şunu da hemen biliriz ki, temelde sağlam bir teknik olmadan özgün bir kişisel üsluba kesinlikle ulaşılamaz*." [61]

Glass'ın bu görüşüne istinaden, bir bestecinin ortaya koymuş olduğu sanatsal üretim sürecinde üslup, niteliği belirleyici bir unsur olarak karşımıza çıkar. Söz konusu niteliğin, süreç içerisinde sürekli olarak kendine özgü durumlarla açılım gösteren öznel yapısı, o sanatçının karakterini yansıtan özgün (biricik) tekniğini anımsatıcı bir değer olarak önem kazanmıştır.
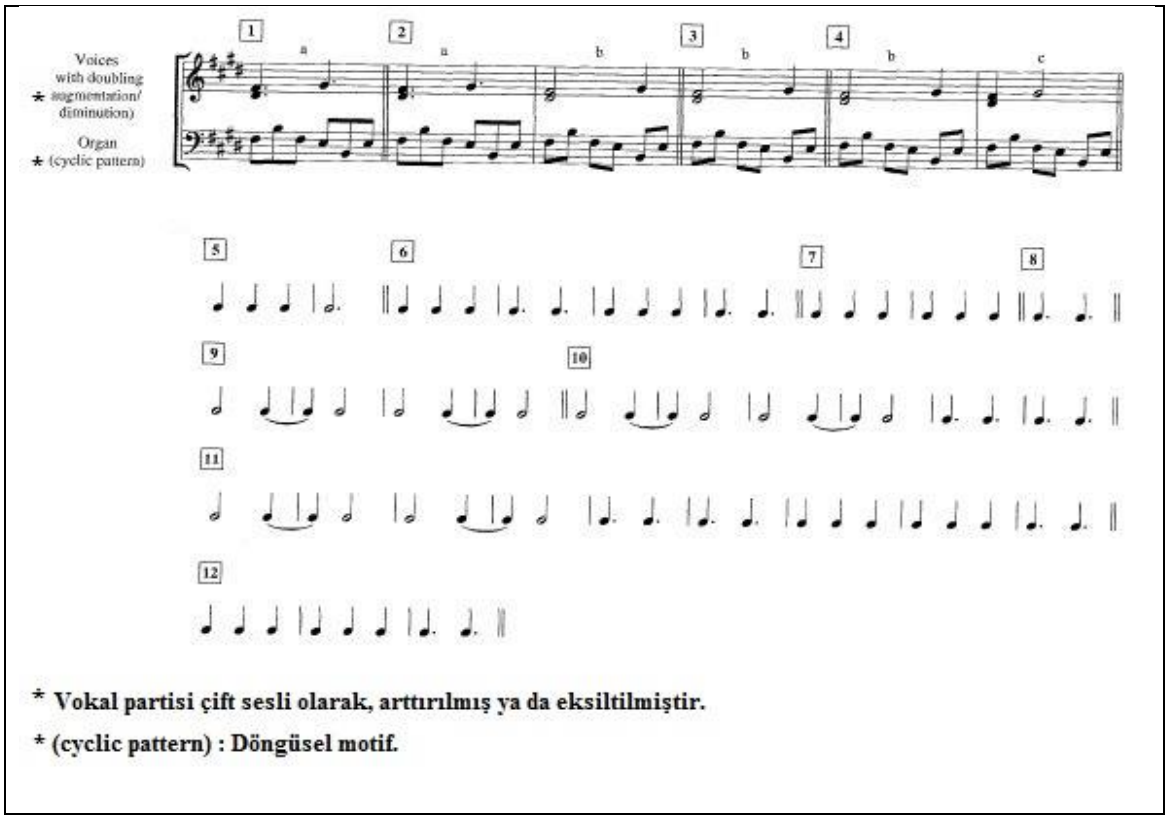
Üslup konusuna paralel olarak, bestecinin kendine özgü müzik üslubunun oluşum aşamasındaki bir takım faktörlere ve etkilenme alanlarına değinmek gerekir. Hint müzisyen, besteci ve Sitar ustası Ravi Shankar'ın Glass üzerinde, yerel müzikleri tanıma ve bu yolla müzikalite unsurlarını zenginleştirme anlamında önemli bir etkisi olmuştur.

---

[60] Uğur Cihat SAKARYA*, Yirminci Yüzyıl Müziğinde Minimalist Eğilimler*, M.S.G.S.Ü, S.B.E. Müzikoloji A.B.D. Yüksek Lisans Tezi ,S.19.
[61] Philip Glass, a.g.e., S.183

Besteci, ilk aşamada Hint müzik yapısına alışmada zorluk çektiğini, o dönemin ABD.'de etno-müzikoloji eğitimi veren kurumların yetersizliğine yorsa da, Paris döneminin ikinci yılında Ravi Shankar ile *Chappaqua* film müziği projesi için bir araya gelerek çalışması, işin boyutunu değiştirmiştir. Bu çalışma sürecinde, Shankar ile birlikte edindiği deneyimlerin etkisiyle bütün bir partisyonu aynı anda besteleme alışkanlığını bırakmıştır. Beyan ettiği üzere 1970'li yılların başı ve ortasında bestelediği *Music in Twelwe Parts* ve *Einstein On The Beach (Einstein Kumsalda)* operası gibi yaklaşık dört, dört buçuk saatlik, uzun soluklu ve karmaşık yapıdaki eserleri bu sistemle, bireysel bölümler halinde hazırlayıp icracılara dağıtmıştır. Ayrıca aynı etkiyle, müzikteki olası ritmik yapılara farklı bir yaklaşım sergileyerek, karmaşık müzik örüntülerinin 2 ve 3 notalı bir diziye indirmenin mümkün olduğunu tespit etmiştir.[62]

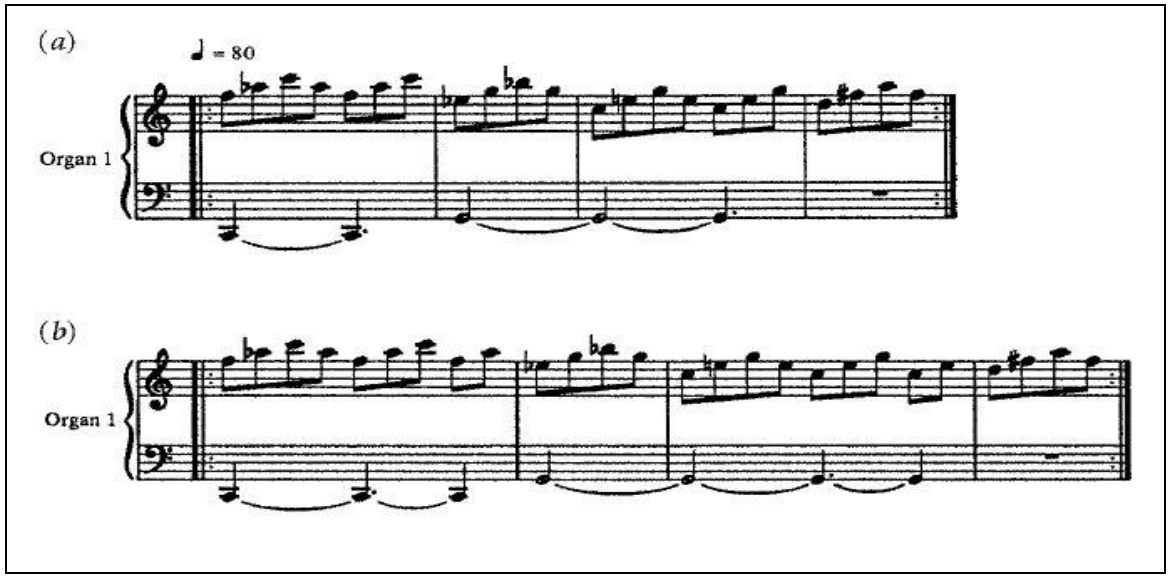
Örnek 33: P.Glass, *Music in Twelve Parts*, (1971-1974) *Part 5*, Ritmik yapı [63]



[62] Philip Glass, a.g.e., S.169-170
[63] Keith Potter, a.g.e., S. 317

Glass, Paris döneminden sonra, ABD.'ye döndüğünde, Ravi Shankar'ın tabla icracısı ve müzik partneri Alla Rakha ile birlikte Newyork'da özel bir perküsyon sınıfında çalışmalara başlamıştır. Bu dönemde, Hint müzik sistemini teşkil eden tala (ritmik yapı) ve raga (melodik yapı) unsurlarının bir arada gösterdiği işlevsel durumlarını, batının klasik ve popüler müziğiyle benzerlikler kurarak ilişkilendirmiştir. Ayrıca Hint *Tala* Sistemine özgü, genellikle iki veya üç zamanlı olup sürekli değişime uğrayan vuruş ve kalıplardan oluşan dizileri öğrenmiş ve uygulamıştır.

Örnek 34: P.Glass *Einstein On The Beach* (1976),*Trial Act*, (a) 53.Cümle, (b) 54. Cümle [64]



Örnekte, a cümlesini kapsayan, ritmik yapı 2+ 2+ 3/ 2 + 2/ 2 + 2 + 3/ 2+2 olarak seyrederken, b cümlesinde, 2+ 2+ 3+ 2/ 2 + 2/ 2+ 2+ 3+ 2/ 2+ 2 olarak değişkenlik göstermiştir.

1965'li yıllarda *Tibet'in Büyük Kurtuluş Kitabı*, *Tibet'in Ölüler Kitabı*, *Tibet Yogası ve Gizli Öğretileri* gibi kitapları okuyan besteci, bu dönemlerde artık bir yaşam felsefesi olarak doğuya uzanan yolu keşfetmiş ve 1966 yılında Hindistan'a seyahat etmiştir. Burada, yoga hocaları, yazarlar ve ressamlarla sürekli etkileşim sürecinde olan

[64] Keith Potter, a.g.e., S. 333

besteci, Hint kültürüne ait geleneksel müzik biçimlerinin yanı sıra, dans tiyatro geleneklerini içeren performanslar, yoga öğretilerine dayalı meditasyon pratikleri, Tibet Budizm öğretileri gibi çok alanlı bir etkileşim sürecine girmiştir. Burada edindiği deneyimlerle birlikte, etkileşim sürecine koşut olarak şekillenen yaşam felsefesi, dünyaya ve evrene bakış açısı, bestecinin sanatını ve yaratıcılığını istediği yönde biçimlendirmesinde en önemli etkenler olmuştur. Bu anlamda, bestecinin aşama aşama gelişen ve farklı boyutlar kazanan birçok çıkarımsama doğrultusunda edinmiş olduğu, müziğin somut bir anlamda algılarımızı iştigal edecek mekânsal durumuna dair düşünceleri önemli bir örnek niteliğindedir.

" *Müzik bir yerdir. Bundan kastım Chicago ya da aklınıza gelen herhangi bir yer kadar gerçek bir yer –derinlik, koku, hafıza gibi gerçekliğin bütün arazlarını haiz bir yer. "Yer" sözcüğünü bir bakıma şiirsel anlamda kullanıyorum,…Yer belirli bir gerçeklik algısının genel hatlarını çıkarmanın yoludur… Yer hem soyut hem organiktir. Kendimizle ilintili olarak, yani organik bir varlığın inorganik bir dünyadaki uzantısı olarak görebildiğimiz bir şey olduğunda tamamen organiktir. Ama aynı zamanda yerin ölçek ve hareket akışkanlığına sahip olması dolayısıyla soyut bir yanı da vardır. Yapmayı öğrendiğimiz şeylerden biri de, kendiniz de dahil hayal edebileceğiniz her şey kadar gerçek olan o yere nasıl dönüleceğidir*." [65]

Sadece doğu öğretileriyle yetinmeyen besteci, resim, heykel, edebiyat, tiyatro ve sinema (özellikle Fransız Yeni Dalga Akımı) gibi diğer sanat türlerini de yakından takip ederek, entelektüel seviyesini üst noktalara taşımış, sanatsal idaellerine ve üretimlerine hizmet edecek bir ortam elde etmiştir. Sol Le Witt ve Donald Judd gibi minimalist heykeltıraşlarla kurduğu dostluk ve sanatsal ilişkiler neticesinde galeri ve müzelerdeki konser etkinlikleri bu ortamın başlangıç noktasını oluşturmuştur. Bu mekanlarda, Steve Reich, Jon Gibson, Dorothy Pixley gibi müzisyen- bestecilerle görsel sanatların basit geometrik yapılarını teşkil eden *Minimalizm* konseptini, tekrarlı ve eklemeli sistemdeki bir müzikle desteklemeye dayalı performanslar gerçekleştirmişlerdir. Bu performanslar, iki icracının kare üzerinde ilerleyerek çalması ve bir süre sonra ortak noktada buluşması

[65] Philip Glass, a.g.e., S.468

gibi, eş zamanlı olarak icra ve hareket (eylem) niteliği göstermiştir. 1967' de bestelenen, *Piece in The Shape of a Square* (*Kare Şeklinde Bir Parça*), *In Again Out Again* (*Bir İçeride Bir Dışarıda*) gibi çalışmalar, söz konusu performans gösterilerinin kullanıldığı yapıtlar olmuştur. Söz konusu sanat ortamı ve performanlar dahilinde bestecinin, sanatta multi- disipliner anlayışlara gösterdiği önem şu sözlerinden anlaşılmaktadır:

" *İstediğim yüce kavramda düşünülen tiyatro, sanat, dans ve resmin yanında yer alacak yüce kavramda bir müzik yapmaktı. Benim kuşağımdan insanlar Terry Riley, Steve Reich, La Monte Young, Meredith Monk, Jon Gibson ve adını saymadığım daha birçok besteci, dans ve tiyatro dünyası için müzikler yazıyor, çalıyordu. İlk kez resim, tiyatro ve dans dünyasıyla eşdeğer bir müzik dünyasının doğmaya başladığı izlemine kapılmıştık. Müzik dünyası artık şunu diyebilirdi: "Bu müzik sanat dünyasına yakışır*." [66]

Edebiyat dünyasından ise Hermann Hesse, Samuel Beckett, Jean Cocteau, Franz Kafka, Jean Genet, Michael Cunningham, Jane Bowles, Allen Ginsberg, Leonard Cohen, Yukio Mişima, John Coetzee, Peter Stephan Jungk, Peter Handke, Arthur Miller, Bertol Brecht, Ramakrishna Paramahamsa gibi yazar /şairlere ilgi duyan besteci, bu yazarların belli başlı oyun ya da romanlarından esinlenerek çeşitli formlarda üretimler gerçekleştirmiştir. Bu eserlerden bazıları şunlardır;

1- *The Trial* (*Dava*), Franz Kafka, **Tür**: Oda Müziği (2014),
2- *Spuren Der Verrirten* (*Kayıp*), Peter Handke, **Tür**: Opera (2013),
3- *The Perfect American (Kusursuz Amerika'lı),* Peter Stephan Jungk, **Tür**: Opera (2013),
4- *Book Of Longing*, Leonard Cohen'in şiirleri ve diğer sanat çalışmaları, **Tür**: çello, kontrbas, keman, keyboard, perküsyon, obua, İngiliz kornosu, 4 vokalist ve aktör için müzik. (2007),
5- *Passion of Ramakrishna (Ramakrishna'nın Tutkusu*) Ramakrishna Paramahamsa kutsal metinler **Tür**: Oratoryo (2006),
6- *Wating for Barbarians* (*Barbarları Beklerken*), John M. Coetzee, **Tür**: Opera (2005),
7- *Hours (Saatler),* Michael Cunningham, **Tür**: Film Müziği, (2002),

[66] Philip Glass, a.g.e., S.279

8- *Plutonian Ode,* (Nükleer yapılanmaların doğurduğu olumsuzluklara istinaden eleştirel bir şiir.) Allen Ginsberg, **Tür**: Soprano ve Orkestra için Senfoni (Aynı isimde 6 No'lu senfonisidir.),

9- *In the Penal Colony* (*Ceza Sömürgesi*), Franz Kafka, **Tür**: Oda Müziği Operası (2000),

10- *Les Enfants Terribles* (*Oyun Çocuğu*), Jean Cocteau, **Tür**: Dans Opera (1996),

11- *Hydrogen Jukebox*, Libretto: Allen Ginsberg, **Tür**: Tiyatro Müziği (1993),

12- *Orphee,* Jean Cocteau, **Tür**: Oda Müziği Operası (1993),

13- *In The Summer House (Yaz Evinde),* Jane Bowles, **Tür**: Müzikli Tiyatro (1993),

14- *Metamorphosis I- V* (*Dönüşüm*), Franz Kafka, **Tür**: Solo Piyano, (1988),

15- *Prelude to Endgame* (*Oyun Sonu için Prelüd*), Samuel Beckett, **Tür**: Timpani ve Kontrabas Düet (1984),

16- *Music For Mishima*, Yukio Mişima'ya ithafen, **Tür**: Yaylılar Kuartet No.3 (1984),

17- *Music for The Lost Ones (Kaybolanlar için Müzik),* Samuel Beckett'ın *Mabou Mines* Novellası'ndan (Kısa Öykü) uyarlama. **Tür**: Müzikli Tiyatro, (1975),

18- *Music for Beckett's Play* (*Beckett Oyunları için Müzik*), Samuel Beckett'a ithafen, **Tür**: Soprano Saksafon düeti (1965).

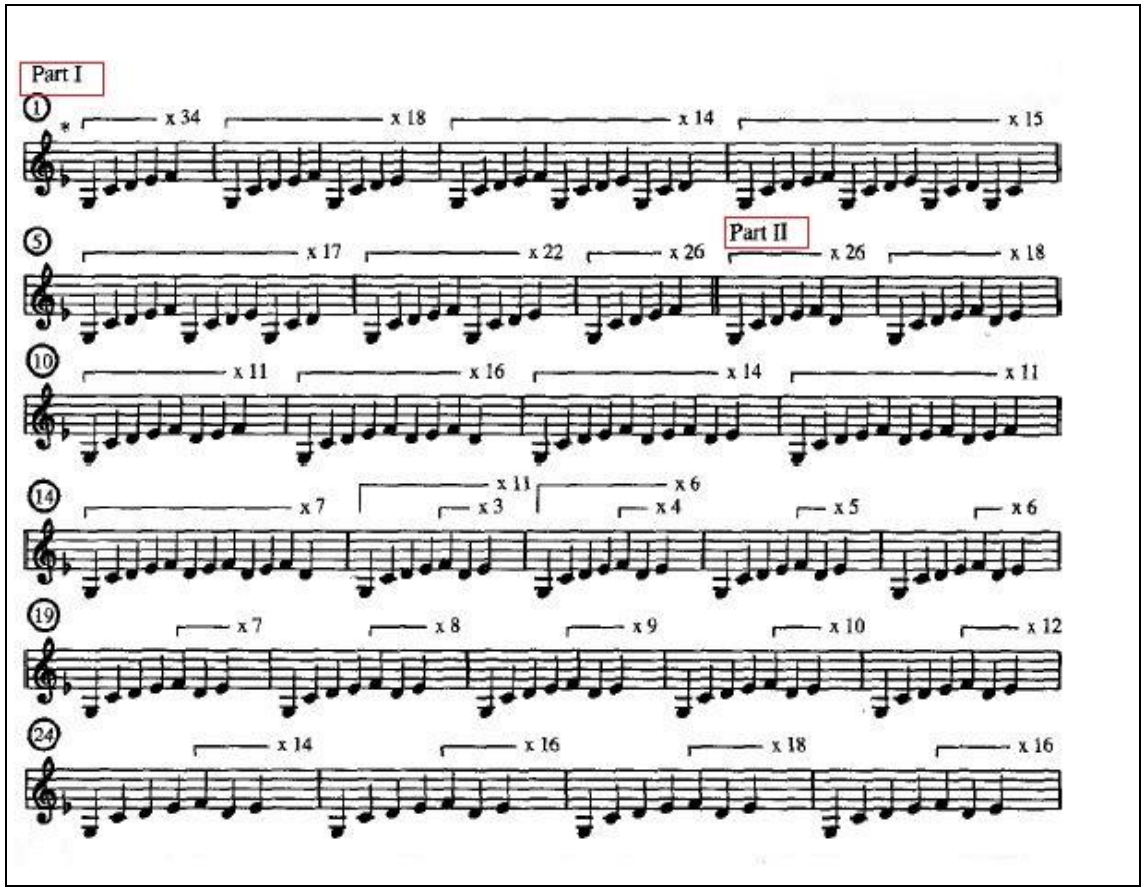
Görüldüğü gibi bestecinin müzik kariyerinde, çeşitli yazar ve libretistlerle şekillenen müzikli tiyatro ve operalarının büyük bir önemi vardır. Bu örneklerin yanı sıra *Einstein On The Beach* (1976), (*Sahilde Einstein*), *Satyagraha (Hakikate Adanmak*-1980) ve *Akhnaten* (1983) operaları da önem arz etmiştir. Sık sık beyan ettiği gibi, yazı stilinin tekrarlı müzik konseptinde değerlendirilmesi gerektiğini düşünen besteciye, bir eleştirmen tarafından sorulan " *Siz bir minimalist değilseniz nesiniz*? " sorusu besteci tarafından şu şekilde cevaplanmıştır:

" *Ben bir tiyatro bestecisiyim. Geçekten de yaptığım ve yapmakta olduğum şey bu. Ama bu demek değildir ki bugüne kadar yaptığım tek şey bu. Konçertolar yazdım, senfoniler yazdım ve daha başka birçok şey yazdım*…" [67]

[67] Philip Glass, a.g.e., S. 161

Glass'ın özellikle ilk dönem yapıtlarının yapısal özelliklerini değerlendirdiğimizde, tonal veya modal çerçevede, tekrara dayalı motif-cümle yapılarının eklemeli ya da çıkarmalı olarak ilerleyen bir sisteme göre yapılandığını görürüz. 1967' de bestelenen *Strung Out* eklemeli (addictive) sistemin ilk örneklerindendir. Bu şekilde yapılanan sisteme dayalı olarak, süreç içerisinde eklene eklene git gide genişleyen motif ve cümle yapıları, müzikal zaman algısını da değişime uğratmıştır. Tasarruf ve pratiklik açısından, notasyonu sıkıştırma zorunluluğu ile ortaya çıkmış sistemin ilk örnek çalışmalarından *Two Pages* ile *1+1* 1968 yılında bestelenmiştir. Böylece bestecinin sonraki yaratıcılık dönemlerine yön veren kompozisyon yönteminin ilk temelleri atılmış olur.

Örnek 35: P.Glass, *Two Pages* for *Organ or Piano,* 1-27. Ölçüler.[68]



[68] Richard Kostelanetz, *Writings on Glass*, University of California Press, 1999, S.62.

Örnekte görüldüğü gibi, bir notanın eklenmesi veya çıkarılması usülüyle katmanlı olarak değişim gösteren cümle yapılarına tekrarı ifade eden farklı çarpanlar (x 11) kullanılmıştır. Böylelikle, hem cümle yapısının kademeli değişimine bağımlı yeni bir sistem ortaya çıkmış, hem de altmış sayfalık bir parçayı beş, altı sayfaya indirgemek mümkün kılınmıştır.

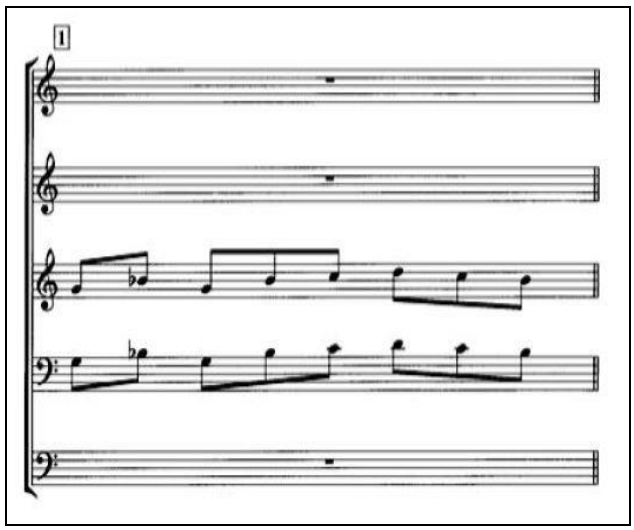
Eklemeli döngüsel sürecin etkileriyle birlikte, bestecinin daha açılımlı bir stili beraberinde getiren farklı denemeleri söz konusu olmuştur. 1970'li yıllarda, kendi içinde uzun tekrarları kapsayan motif veya cümlelerin süreç içerisindeki yapısal ya da armonik bağlamdaki değişimleri, bestecinin genel yazı stilini karakterize eden en önemli unsur olarak karşımıza çıkmıştır. *Music in Fifths* (*Beşincilerde Müzik*) (1969), *Music in Contrary Motion* (*Zıt Devinimde Müzik*), (1969), *Music in Similar Motion* (*Benzer Devinimde Müzik*), (1969), *Music with Changing Parts* (*Değişen Bölümlerle Müzik*), (1970) *Music in Twelve Parts* (*On İki Bölümde Müzik*) (1971-74), gibi aynı dönemlerde yazılmış bu eserlerin her biri müzikte tekrar konseptinin farklı biçim ve arayışlara yönelik denemeleridir diyebiliriz.

Örneğin, 1969'da bestelenen *Music in Fifths* (*Beşincilerde Müzik*) eserinde T5' li ses üzerinden soru- cevap niteliğinde bir yapı karşımıza çıkar. Mib Majör tonunun ikinci derecesinde Fa karar sesinde Fa- Lab- Sib- kümesi tekrarlı ve sürekli olarak Fa sesinin T5'lisi Do, Re- Mib- Fa- Sol kümesiyle etkileşim içerisindedir. Ayrıca bu süreç içerisinde, uygusal bir değerlendirme yapıldığında T5 aralıkta Lab ve Mib seslerinin işitilmesi mümkündür. Yaklaşık yirm beş dakika boyunca süren çalışmada, cümle üzerinde ritmik oynamalarla gerçekleşen zaman kayması olgusu ile dinamizm sağlanmaya çalışılmıştır.

Music in Similar Motion (*Benzer Devinimde Müzik*) eserinde ana melodiyi içeren Sib Majör tonunda, Sol eksenindeki tekrarlı cümle (Sol- Sib- Do- Re), belli bir süre sonra, Sol sesinin T4'lüsündeki Do ekseninde (Do- Mib- Fa- Sol) cümle yapısında az çok farklılıklar görülen bir tekrarlı cümle yapısına kavuşur. Bu cümle yapısı da son bölüme doğru, yerini Do sesinin T4'lüsüne takabül eden Fa eksenindeki (Fa- Sol- Sib- Do)

tekrarlı cümleye bırakmış ve eser sonlanmıştır. Aynı zamanda eser, Terry Riley'in 1967'de bestelenen *A Rainbow in Curved Air* eserinden izler taşımaktadır.

Örnek 36: P.Glass, *Music in Similar Motion* (*Benzer Devinimde Müzik*) 1. Ölçü.[69]
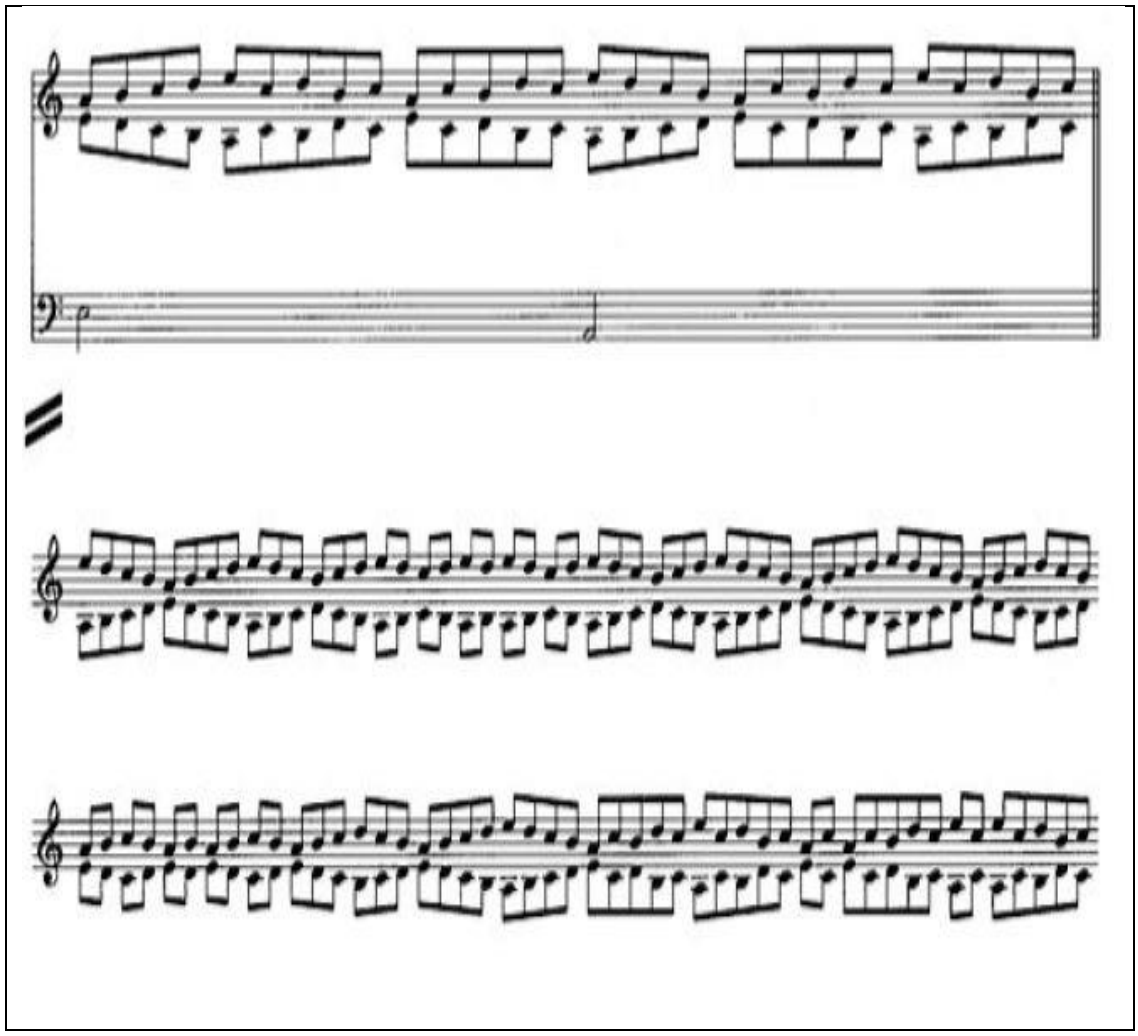


Yaklaşık on üç dakikalık *Music in Contrary Motion* (*Zıt Devinimde Müzik*) ise üslup bakımından *Music in Similar Motion* (*Benzer Devinimde Müzik*) ile benzerlikler gösterse de, yapısal olarak belli başlı farklılıklar içerir. Buradaki yapısal farklılıklar, ele alınan tekrarlı cümlelerin eksen yapılarına, uzunluklarına ve bu cümle yapılarına ritmik bir devinimle eklenen motiflerin uzunluk, kısalık ve yoğunluk gibi niceliksel durumlarına göre biçimlenmiştir. *Music in Similar Motion*'da birkaç nota dizilimini ifade eden motif ya da cümle yapıları ekleme modeliyle en uzun biçimine ulaştıktan sonra, tekrar ilk yapısına dönene kadar aşama aşama kısaltılmıştır. Başka bir deyişle, en baştaki cümle yapısının bölünüp, farklı bir eksende benzer bir devinimde eklenme usülüne göre aşama göstermesi söz konusudur. *Music in Contrary Motion*' da ise durum biraz daha farklıdır. Öncelikle müzik sadece tek bir eksende devinim gösterir. Söz konusu eksende eser boyunca sadece La- Si- Do- Re ve Mi sesleriyle elde edilen cümle yapısı, aynı anda hem bütünleşik bir izlenim verirken hem de kendi içinde ayrıkılık yaratacak bir etkiye sahne olur. Söz konusu etkide, La karar sesinde, La- Si- Do- Re- Mi seslerinden elde edilen dizideki örgütlü sıranın temel yapıtaşı olarak eser boyunca korunması ve cümle yapısını

[69] Rob Haskins, *Another Look at Philip Glass: Aspects of Harmony and Formal Design in Early Works and Einstein on the Beach,* Journal of Experimental Music Articles, S. 9/32.

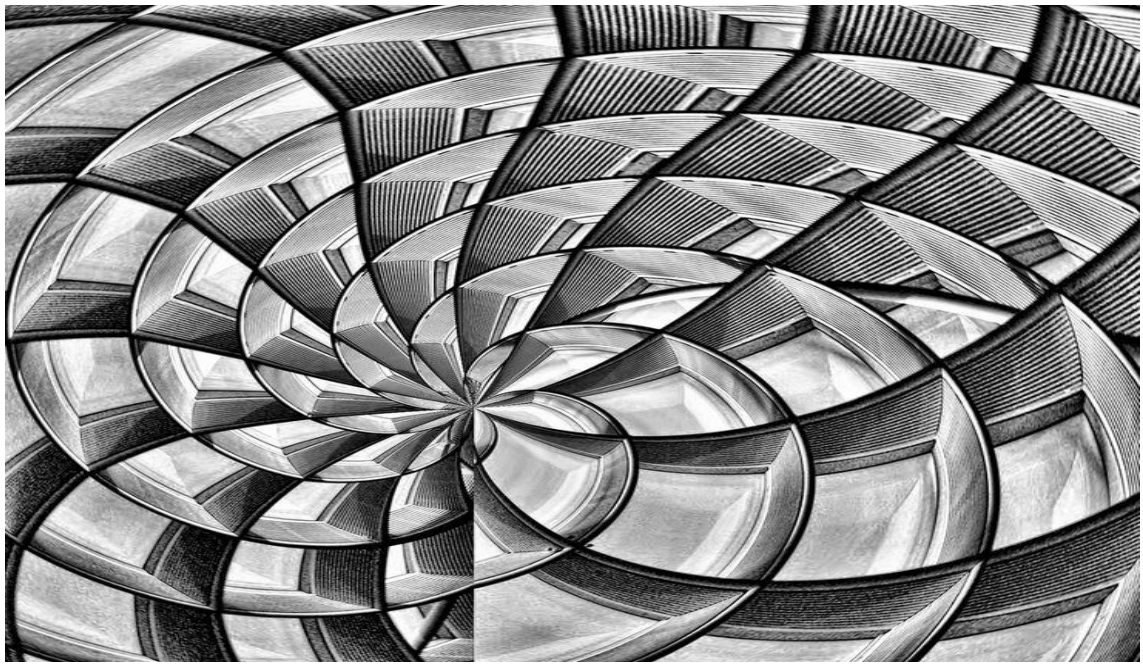
değişime uğratacak çeşitli ritmik varyasyonlarla, dizinin değişime uğratılması baş faktördür. Her ne kadar görsel ve işitsel niteliklerin kıyas veya benzerliklerini kapsayacak durum ve çıkarımsamalar, bu farklı iki alanın kendine özgü dinamiklerinden dolayı risk barındırsa da, yapıt, tıpkı Cornelis Escher'in çizimlerindeki *döngüsel paradoks* kavramının müziksel karşılığı olarak değerlendirilebilir.

Örnek 37: P.Glass, *Music in Contrary Motion* (*Zıt Devinimde Müzik*) 1-3. Ölçüler.[70]



[70] Rob Haskins, a.g.e. S. 8/32
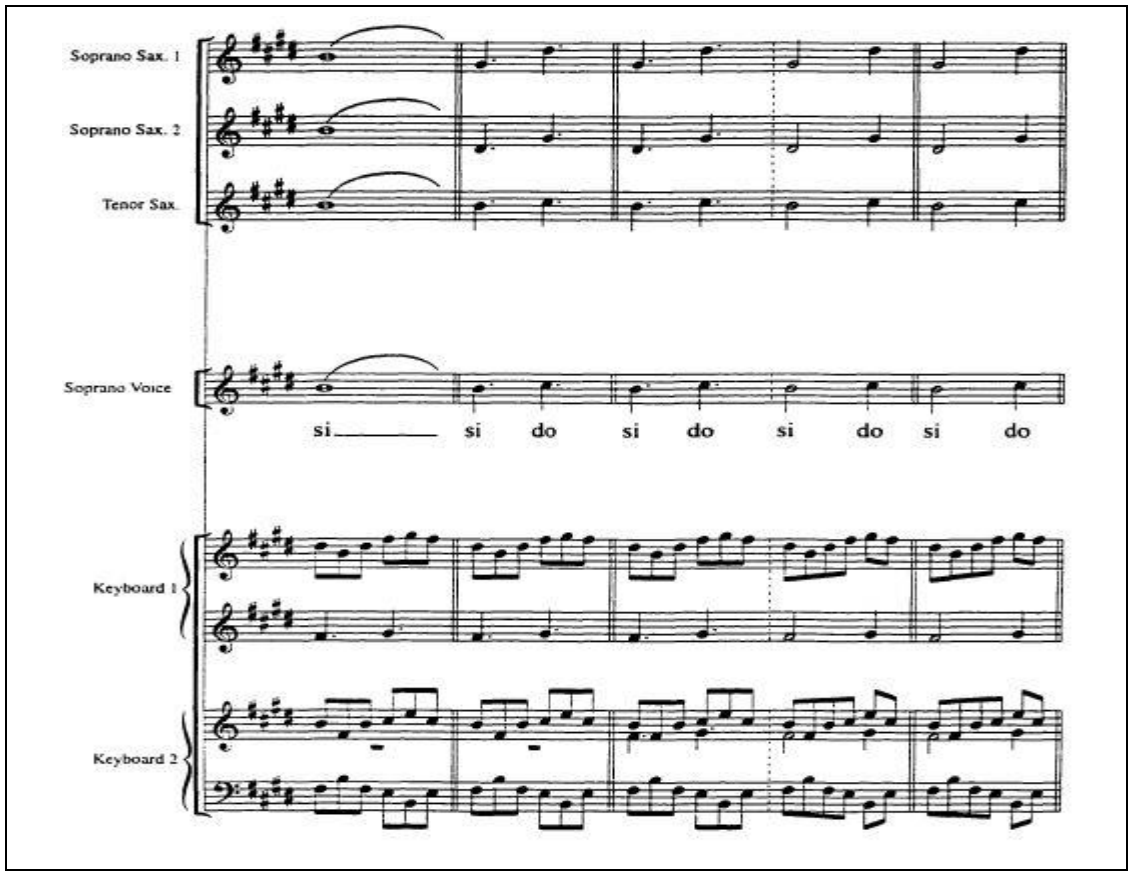
Örnek 38: Cornelis Escher, *Optical Ilisions* [71]



Music in Twelve Parts eserinde de tekrar fikrinin farklı bir türeviyle karşılaşırız. İsminden de anlaşılacağı gibi, on iki bölümden oluşan eserde her bir bölüm kendi içinde ölçü sayısı, ton durumu, mod kullanımı, ritmik-ezgisel yapı ve tempo gibi değişken unsurlarla farklı dinamiklere sahiptir. Söz konusu bölümlerin birbirleriyle olan ilişkisi ise aynı entrümanların kullanımıyla gerçekleştirilen tekrar konseptinin, devamcıl niteliği gösteren farklı dinamikleriyle ortaya çıkar. Örneğin birinci bölümdeki Fis-moll tonunda Fa# -La- Do#- Re ekseninde döngüye giren tekrarlı figürler monothematic (tek temalı) dokuda bir dinamikliğe sahipken, ikinci bölümde Des-Dur tonunda, 4/4'lük sabit ölçü sayısında, progressive (ilerlemeci) bir üslupta değişen ritmik ve ezgisel yapıya sahiptir. Üçüncü bölümde, ön plana çıkan özellik, farklı ritm kalıplarının, ezgisel bağlamda birbirleriyle ilintili olacak şekilde üst üste bindirilmesidir. Burada ritmik yapıyla şekillenen ezgisel bağlam, aynı anda uzun tutulan ve kesikleştirilen seslerle elde edilmiştir. Dördüncü bölümü karakterize eden en önemli unsur, ön planda olan ve süreklilik dahilinde tekrarlı ritmik yapıyı teşkil eden temaya, soprano vokal ve saksafonun uzun ses örgüleriyle eşlik ederek müziğe derinlik katmasıdır.

[71] https://www.artranked.com/topic/Mc+Escher, Erişim Tarihi: 08.05.2018.

Örnek 39: P.Glass, *Music in Twelve Parts, Part 5* Soprano Partisi-Bindirilmiş Motif Yapısı.[72]



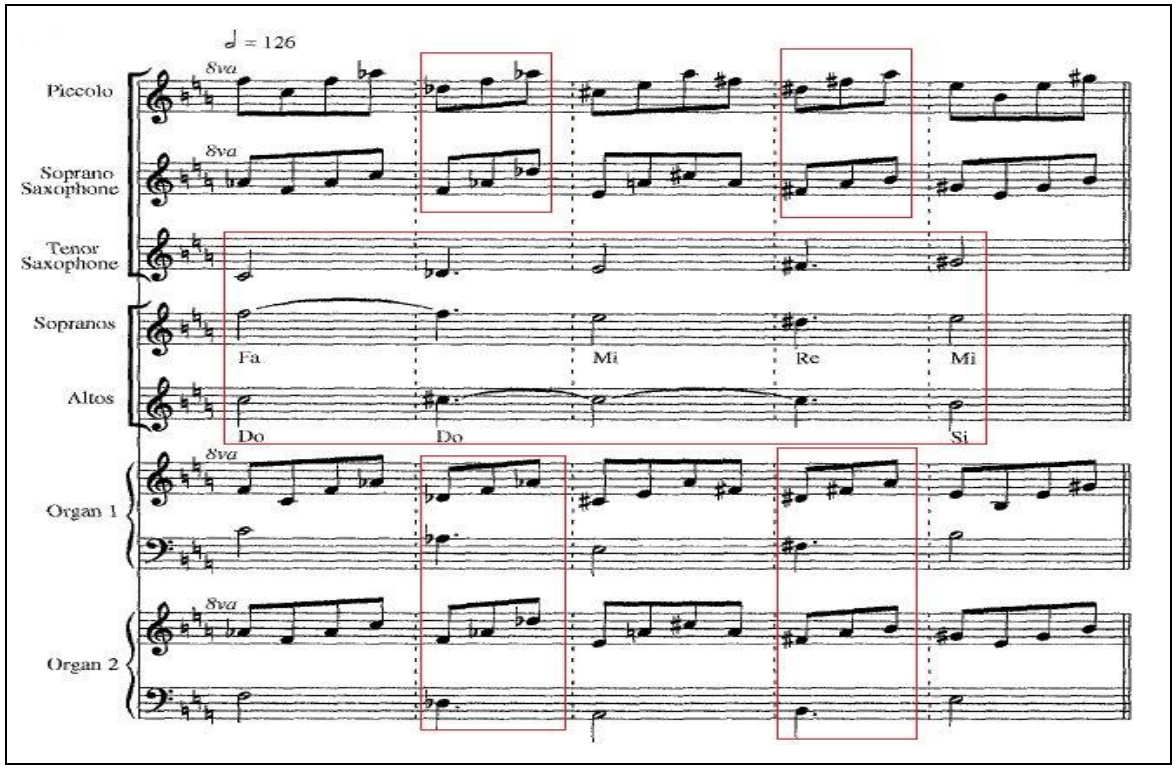
Beşinci bölümde ise üçüncü bölüme benzer şekilde, H-Dur tonunda sabit ritmik düzende süregelen ve temel iskeleti oluşturan temanın (Re# -Si- Re#- Fa#- Sol# - Fa#) üzerine, Si ve Do# ses motiflerinin farklı varyeteler biçiminde bindirilerek kaynaştırılması söz konusu olmuştur. Genel çerçeveden özetlenecek olursa *Music in Twelve Parts*, sabit bir vuruş düzeninde şekillenen tekrarlı veya değişim gösteren ilerlemeci cümle yapılarına, varyete biçiminde süreklilik gösteren ve ana cümleden kesilerek elde edilmiş motif yapılarının eklenmesi, çıkartılması ve bindirilmesi esasıyla bestelenmiştir. Bunun sonucunda müzikte dalgalanmalara yol açan doku değişimi, yapıda biçimlilik ve biçimsizlik arasında gidip gelen bir üslubun belirleyici faktörü olmuştur. Tekrar konseptinin farklı varyeteleriyle karşımıza çıkan söz konusu girişimler, Glass'ın

[72] Glenn Claude Lemieux, *Construction, Reconstruction And Deconstruction Music in Twelve Parts by Philip Glass*, A thesis submitted in partial fulfillment of the requirements for the Doctor of Philosophy degree in Music in the Graduate College of The University of Iowa, July 2000, S. 145

kendisine ve tekrarlı müzik idealiyle yola koyulmuş diğer bestecilere kapı aralamıştır. Ayrıca besteci tarafından, bir enerji akışı olarak nitelenen bu denemeler, ileride besteleyeceği birçok yapıtla birlikte özellikle *Einstein On The Beach* operasının (1976) fikirsel ve yapısal zeminini hazırlamıştır. *Einstein On The Beach* operasını karakterize eden en önemli unsurlar;

a) Sabit ritmik düzeyde şekillenen orta veya uzun ölçekli tekrarlı cümle yapılarına, ayrı veya eşzamanlı olarak kesik ya da uzun vokal bindirmeleri,
b) Varyeteli biçimlerde eklemeli ve eksiltmeli olarak değişim sürecine dahil edilen tekrarlı cümle yapılarının sade ve basit bir armonik düzeyde kullanımı.
c) Prolog kısımlarına eşlik eden tekrarlı bas sesler,
d) Pentatonik dizilimler, modal kullanımlar, kromatik geçişler,
e) Belli yerlerde modülasyon, eksen değişimleri ve ritmik-ezgisel değişimlerle gelişim süreci içerisinde farklılığa uğramış motif- cümleler, olarak tasnif edilebilir.

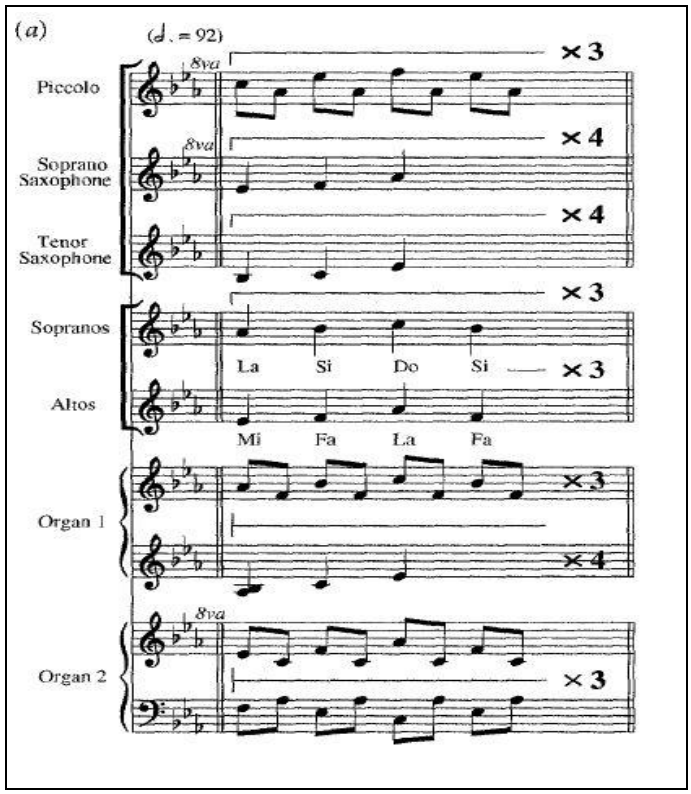
Örnek 40: P.Glass, *Einstein On The Beach, Train Scene*, 59. Cümle, 3. Tema.[73]



[73] Keith Potter, a.g.e., S.333

Örnekte görüldüğü gibi, Piccolo ve Organ 1-2' nin motifsel hareketlerine, Vokaller ve Sop.-Ten. Saksafonların uzun seslerle eşliği söz konusudur. Aynı zamanda Piccolo ve Organ üç sekizlik notalarla eklemeli sisteme dahil edilmiştir.

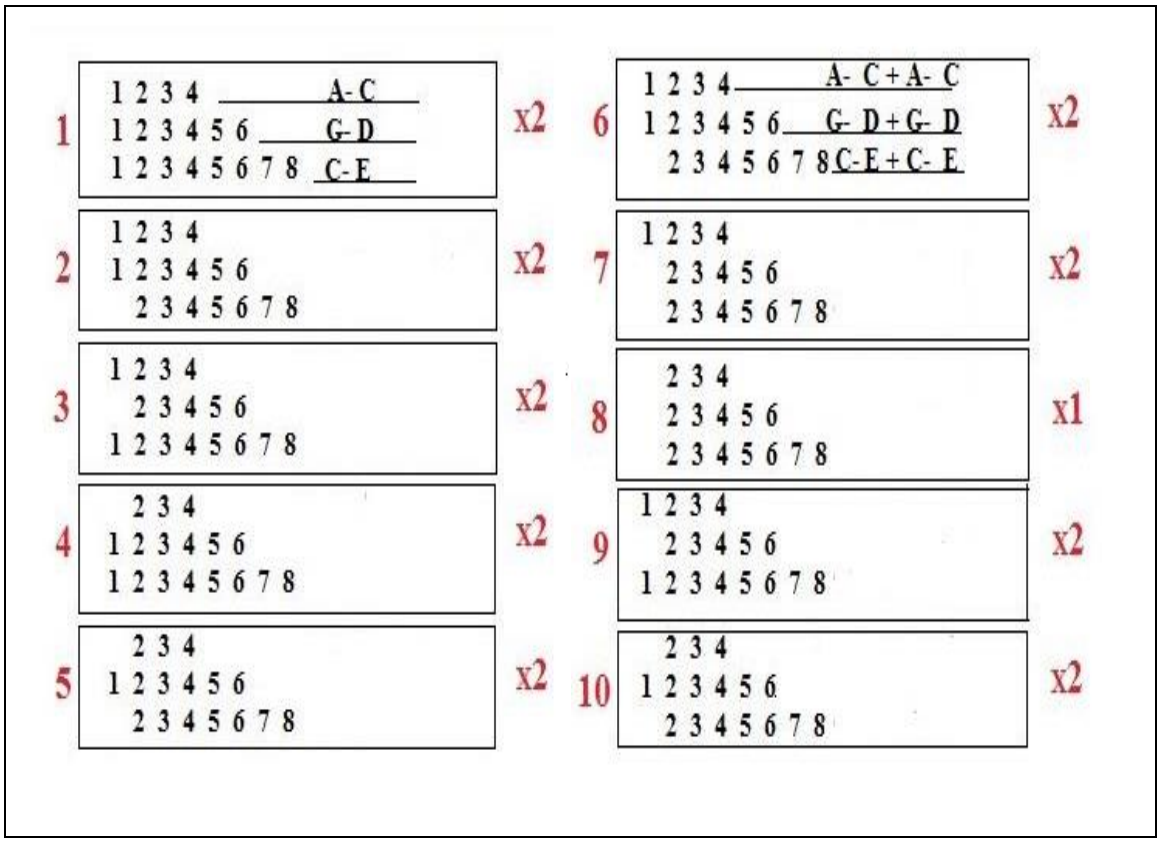
Örnek 41: P.Glass, *Einstein On The Beach*, Train Scene 2. Cümle, 1. Tema.



Bu örnekteki figürde ise piccolo ve organ partisindeki cümle tekrarlarının (x3, x4) üzerine aynı şekilde vokal ve saksafon bindirmeleri söz konusu olmuştur. Bu şekilde bir önceki örneğe göre eklemeli sistemin daha karmaşık yapılı farklı bir boyutu karşımıza çıkmıştır. Ayrıca vokal ve saksafon eşliğinin önceki örneğe göre kesik yapıda olduğu görülmektedir.

Knee Play 1 bölümünde, eklemeli ve eksiltmeli olarak değişim sürecine dahil edilen tekrarlı cümle yapıları, bölüm boyunca çeşitli varyetelerle sunulmuştur.

Şema 1: Philip Glass, *Einstein On The Beach, Knee Play 1, Scene 1*, Eklemeli ve Çıkarmalı sistemde biçimlenen cümlelerdeki yapı modeli.



Şemadaki düzene göre, soprano ve tenor ses guruplarının birlikteliğiyle İngilizce seslendirilmiş, "*One, Two, Three, For, Five, Six, Seven, Eight*" sayılarını içeren ardıcıl cümleler, ekleme ve çıkarmayla biçimlenen varyetelerin durumuna göre yapılandırılmıştır. Bundan dolayı şemadaki bu sayılar, seslendirildiği gibi rakamlarla ifade edilmiştir. Buna göre, zincirleme cümle yapısını kapsayan her üçlü gurubun bir küme oluşturmasıyla, bütün içinde simetrik bir yapı modeli karşımıza çıkmıştır. Kendi içinde büyük çoğunlukla iki tekrardan (x2) oluşan cümle kümelerinin, eklemeli ve eksiltmeli varyetelerle, bölüm boyunca on defa seslendirildiği görülmektedir. Kümeleri oluşturan her cümle yapısı, tekrarlarla beraber elli yedi kez seslendirilmiştir.

Bir kümeyi oluşturan üçlü guruplarda, soprano ve tenor vokaller, her bir cümleyi içeren sayı dizilimlerini sırasıyla La- Do *k*3'lü, Sol- Re *T*5'li, Do-Mi *B*3'lü aralıklarda seslendirmiştir. Görüldüğü gibi, armonik düzey oldukça basit ve yalındır. Vokallerin 1

sayısını seslendirmedikleri eksiltmeli yerler, synthesizerla, her cümlede sırasıyla aralıkların kök sesleriyle La, Sol ve Do sesleriyle doldurulmuştur. Farkedileceği gibi 1 sayısının her kümedeki üç cümleyi kapsayacak eksiltilmiş bütün varyasyon olasılıkları yapılmıştır. 5 ve 6 sayıları, kurgusal yapının da bir gerekliliği olarak sadece birinci cümlelerde seslendirilmemiştir. 7 ve 8 sayıları ise bütün üçüncü cümlelerin sonunda kullanılmıştır. Bölüm boyunca her cümlede sabit olarak yer alıp seslendirilen sayılar 2, 3 ve 4'tür. Altıncı kümeden bölümün sonuna kadar, vokallerin uzun nota değerleriyle yaptığı bindirmeler, her bir cümlenin aralık durumunu teşkil eden seslerle farklı oktavlarda yapılmıştır. Böylelikle yaklaşık dört dakika on beş saniye süren bölümün tam orta kısımlarına tekabül eden yerdeki uzun sesli bindirmeler, basit bir fikri barındırsa da, monoton yapıyı kırarak varyete olgusunu nicelik ve niteliksel yönden daha zengin bir yapıya ulaştırmış ve müzikteki dinamik zemini sağlamlaştırmıştır.

Anlaşılan o ki, tıpkı *Music in Twelve Parts*'da olduğu gibi, tekrar düşüncesini dinamik bir zemine oturtma çabası *Einstein On The Beach* operasında da görülmüştür. Aynı şekilde *Satyagraha* ve *Akhnaten* operaları da ton, modalite, kromatizim, modülasyon gibi birçok unsurla şekillenen tekrar olgusunun müzikal zaman içerisinde durağanlık ve dinamizm dengesinin gözetilmesiyle estetize edilmiştir. Müzikal zamanı tekrarlılık konseptinde çevreleyen döngüsel estetik perpektif, aynı zamanda tiyatral eylem, sahne düzeni, kostümler ve butafor kullanımı gibi çeşitli eylemsel, görsel-metasal unsurlara doğrudan yansımış ve opera sanatının talep ettiği bütünsel bir şema ortaya çıkarmıştır.

Bestecinin müziğindeki tekrarlılık ve süreklilik fikri ilerleyen süreçlerde daha yalın ve sade bir zeminde gelişim göstermiştir. Her ne kadar 1980' de bestelenen *Satyagraha* operası birçok dinamiksel yönden *Einstein On The Beach* operasıyla benzerlik gösterse de, ele alınan tekrarlı temalar bölüm bölüm daha sade bir dokuda karşımıza çıkmıştır. Müzikteki yalın armonik yapı ile orkestrasyon kullanımıyla ortaya çıkan tınısal nitelik, sade dokunun ortaya çıkmasında baş etkenler olmuşlardır. Yaklaşık iki saat uzunluğundaki eserin sadece yaylılar, tahta üflemeliler, koro ve solistleri kapsayacak biçimde yazılması bu eğilimin bir göstergesidir. Glass, operayı besteleme

sürecinde " *Tüm yaylılar birlikte blok halinde çalıyor, tüm üflemeliler birlikte blok halinde çalıyor ve ben de o blokları alıp hareket ettirmek için yeni yollar buluyordum*."[74] diyerek, koro ve solistleri destekleyecek orkestrasyon yapısındaki devinim unsurlarını daha sade alanlarda kategorize etmeye yönelik tespitlerde bulunmuştur.

Opera ve müzikli tiyatrolarının yanı sıra, film ve belgesel müziği çalışmalarında bulunan bestecinin popüleritesi hızla artmıştır. Besteci, *Bent* (1997), *Dracula* (1998) *Truman Show* (1998), *Hours* (2002), *The İllusionist* (2006), *Visitors* (2013) gibi önemli filmlerin müziklerine imzasını atmıştır. Yönetmenliğini Godfrey Redgio' nun üstlendiği *Koyaanisqatsi*, (*Vahşi-Çılgın Hayat*-1982) *Powaqqatsi*, (*Döngüsel Hayat*-1987), *Anima Mundi* (*Dünyanın Ruhu*-1992), *Naqoyqatsi* (*Yaşamın Sonu*-2002) belgesel film müzikleri ise ilk akla gelenlerdir. Herhangi bir senaryo, oyuncu ve diyalog içermeyen bu belgesellerin ortak noktası, kapitalizm, sanayileşme, tüketim kültürü, siyaset, spor, bilim ve teknolojiyle biçimlenen insanın tek tipleşmeye yönelik yaşamı ile tüm ihtişam ve görkemiyle yalnızlığa terk edilmiş doğa olgularının zıtlıklarını içeren bir sentezi şeklinde karşımıza çıkmıştır.

Özellikle *Naqoyqatsi* bestecinin kompozisyonda yetkin bir tavıra ulaşmasını sağlayan en önemli eserlerindendir. Ağır ve hızlı çekim teknikleri ile katmanlı olarak ilerleyen görüntüsel temalarla iletilmek istenen mesajlar, müziğin şekillenmesinde baş faktörleri oluşturur. Mesajın içeriğine göre, ardı sıra gelen bölümlerin birbirleriyle olan görüntüsel zıtlıkları, müziği de ister istemez aynı şekilde koşullandırmıştır. Bir başka deyişle, görüntülerde bölüm bölüm değişim gösteren dinginlik ve hız arasındaki kontrast, iletilmek istenen mesajın içeriğine göre müzikle desteklenmiştir. Toplam on bir bölümden oluşan belgeselde her bölüme göre farklı biçimlerde konuşlandırılan enstrümanların dağılımı ve tam yerinde kullanımı müziğin niteliğini belirleyecek en önemli faktörlerden birisi olmuştur. Bu faktör, müzik ve görüntü zenginliğinin eşdeğer bir biçimde ortaya çıkmasını sağlamıştır.

[74] Philip Glass, a.g.e., S. 71

Naqoyqatsi' de müziksel yapı, genel çerçevede tekrara dayalı olarak şekillense de bestecinin ilk yapıtlarına nazaran daha şeffaf bir tekrarlı anlayıştan söz edilebilir. Bu şeffaflık, armonik- ezgisel yapı zincirinde, yönelmeler, modülasyonlar, nüanslardaki kontrast durumlar ve enstrüman dağılımı gibi klasik üsluba daha yakın bir çereçevede ortaya çıkar. Bestecinin benimsemiş olduğu tekrarlı üslupla, klasik yapı zincirine daha yakın olarak sade bir dokuda işlenen armonik biçimlerin sentezi, eseri olgunluğa taşımıştır. Bu da şu anlama gelebilir ki, bestecinin tekrarlılık ve sürekliliğe dayalı müzikalite anlayışı, klasik anlayışın armoni, form yapısı ve orkestrasyon biçimleriyle daha çok bezenmiş ve bu durum, ilk besteleme dönemlerinde sık rastlanılan eklemeli süreğen tekrarlılığın niceliğini düşürerek, müziğe hem sade hem de zengin bir boyut kazandırmıştır. Böylece dinginlik- süreklilik- tekrar- değişim gibi unsurları içine alan dinamizm faktörünün boyutu değişim göstermiş ve bu dinamizm faktörü bestecinin ilk dönem eserlerine göre çok daha farklılaşmış bir dokuda karşımıza çıkmıştır.

Bestecinin *Senfoni No: 8* (2005) eseri de aynı yetkinlikle bestelenmiş eserlerinden birisidir. Sürekli gelişim sürecine tabi olup, farklı biçimlerde yinelenerek değişim gösteren tema yapılarının inişli çıkışlı nüanslar dahilinde kullanımı göze çarpan unsurlardır. Eserde orkestrasyondaki niceliksel ve niteliksel durumlar da önem ihtiva etmiştir. Yaylılar-üflemeliler-vurmalılar topluluğunun her birinin ayrı ya da eşzamanlı olarak gereksizlik arz etmeyecek şekilde yerli yerinde kullanımı, bestecinin orkestrasyon yetkinliğinin bir göstergesidir. Özellikle birinci bölümün sürekli değişim gösteren dinamik yapısında, yeri geldiğinde sadeliği, yeri geldiğinde karmaşık yapıları ortaya çıkaran orkestrasyon yapısı, uyum ve zıtlıkları bir arada barındırabilecek tınısal bir zenginlik ve ahenk içermiştir. Üç bölümlü senfonide bölümler arasındaki uyum ve zıtlıkların da nitelikli bir sunumu söz konusudur. İkinci bölümün ilk ve son kısımlarında tahta üflemelilerin dingin yapısı, yaylıların eşliğiyle desteklenmiş ve sonrasında bakır üflemelilerin coşku ihtiva eden yükselen hareketleri bölümün kendi içindeki zıtlığını ortaya çıkarmıştır. Orta kısımlarda yaylılar ve bakırlılar gurubunun küme halinde gerçekleştirdikleri sürekli kromatik hareketler müzikte dalgalanmaya sahne olmuş, aynı süreklilikte tahta üflemelilerin cevap niteliğindeki hareketleri melodik zenginliğin korunmasında etken oluşturmuştur. Melodi bakımından *Piyano Etüt No. 5* ve *Tirol*

Piyano Konçertosu' nun ikinci bölümünü andıran Üçüncü bölümün ağır, hüzünlü ve duygusal yapısı araya serpiştirilen tahta üflemelilerin sololarıyla (Mib klarnet) zaman zaman karamsar noktalara varan bir yapıya bürünmüştür. Yaylılar gurubunun dinamik ve devingen yapıdaki eşlikleri müzikteki sakinliği ve dinginliği destekleyecek nitelikte olup bu bakımdan Bruckner senfonileriyle kıyaslanabilecek ve örtüşebilecek bir yapıyı içinde barındırır. Ayrıca besteci "*Müziksiz Sözler*" kitabında *6- 7* ve *8. Senfonileri*'nin yazı stilinde, özellikle Bruckner'in orkestrasyon modelinden etkilendiğini beyan etmiştir. Bu unsur da bize göstermektedir ki, bestecinin özellikle senfoni, konçerto ve kuartet türlerinde, klasik üslubun formal dinamiklerini barındıran armonik ve kontrpuan biçimlerine açılım göstermesi, kendine özgü geliştirmekte olduğu tekrarlı müzik konseptini zenginleştirerek bir adım daha ileriye taşımıştır. Klasik üslubun formal dinamiklerini içeren hususa koşut olarak, orkestrasyon kullanımını içeren etkenlerin de bu zenginliğin ve çeşitliliğin oluşmasında önemli bir payı vardır. *The Canyon* (1988), *Yaylılar Kuartet No: 5*, (1991), *Aguas de Amazonia* (1993-99), *Concerto for Saxophone Quartet* (1995), *Piyano ve Orkestra için Tirol Konçertosu No: 1* (2000), *Keman Konçertosu No: 2* "*The American Four Seasons*" (2009), aynı olgunlukla ve titizlikle üretilmiş diğer yapıtlar olarak gösterilebilir.

Sürekli arayış içerisinde olan bestecinin müziği barok, klasik, çağdaş dönem müzik etkilerinin yanı sıra, caz, rock ve yerel müzik türleri gibi etkiler barındırmaktadır. Besteci, 1992 yılında bestelediği *Low Senfoni No.1* ile 1996 yılında bestelediği *Heroes Senfoni No: 4*' te Rock müzisyenleri David Bowie ve Brian Eno'nun şarkılarından yola çıkmıştır. Bestecinin özellikle belli başlı yerel (folk) müzik türlerini doğrudan içerebilecek üretimler gerçekleştirmesi, çeşitlilik bakımından renkli bir yazı stilinin oluşumuna olanak sağlamıştır. Bestecinin doğu geleneklerini doğrudan olarak temeline aldığı en önemli eserleri, Mahatma Gandi' nin gençliğini konu edinen *Satyagraha* operası ile Hindu azizlerinden Ramakrişna'nın yaşam öyküsünü ele aldığı *The Passion Of Ramakrishna* oratoryosudur. Ravi Shankar'la ortak proje kapsamında ortaya çıkan *Passages* (1990) ve *Orion* (2004)'da bu bağlamda önemli eserler arasında yer alır. Bu eserlerin en çarpıcı özelliği, bestecinin bilindik melodik tekrarlı üslubunun, yerel unsurlarla harmanlanmasıdır. Ayrıca söz konusu melodik tekrarların çok daha basit ve

dingin bir yapıda ve sadelikten ödün vermeyecek bir armonik yapıda işlenmesi, ilerlemeci-değişimci (progressive) özellik gösteren temaların ritmik ve melodik çeşitliliğini ve zenginliğini hiçbir surette bozmamıştır. Böylece bestecinin müzikaliteyi şekillendirmede en önemli yapıtaşı denilebilecek denge unsurunu çok iyi özümsediği anlaşılmaktadır.

Bestecinin söz konusu olgunluk dönemini kapsayan bütün bu unsurlar, barok, caz, rock ve folk gibi farklı türleri etki alanına dahil eden arayışlarla birlikte şekillenmiştir. Belli başlı fikirsel ve yapısal değişimlere rağmen, müziğindeki kişisel üslubu ortaya çıkaran özgün niteliğin sürekli korumuş olması, bestecinin en önemli başarısıdır. Bu hususta ki en çarpıcı unsurlardan biri ise, bütün bunlarla birlikte bestecinin müziğinin aynı zamanda hissedilebilir şekilde dramatik boyutlara ulaşmış olmasıdır.

Dramatik boyutlarda özellik gösterip, belli başlı müzik türlerinin etkisiyle sürekli olarak farklı zeminlere açılımlanabilen söz konusu anlayış, bestecinin solo için yazdığı yapıtlara da yansımıştır. Tekrarlılık ve sürekliliğin yanı sıra, monothematic (tek-temalı) yapılarla çatısı oluşturulan sadelik unsurlarının eş zamanlı olarak karşımıza çıktığı beş bölümlü *Metamorphosis* piyano yapıtı (1988) yalın bir armoni yapısıyla da dramatik boyutlara ulaşılabileceğinin önemli bir göstergesi olmuştur. Diğer yandan *Piyano Etütleri*,

a) Monotematik- tekrarlı (No. 5),
b) Progressive- tekrarlı (Süreç içerisinde gelişime tabi tutulan tema yapılarının farklılaşması, değişim göstermesi) (No.6),
c) Tema yapılarının imitasyon sürecinene dahil edilerek kullanımı (No.8),
d) Barok üslubu etkileri (No.20),
e) Caz müzik etkileri (No. 10),
f) Rock müzik etkileri (No.9),

gibi çeşitli unsurları ve üslupsal etkilenme alanlarını bünyesinde barındıran zengin, açılımlı ve çok yönlü çalışmalardır. Gerilim, heyecan, dinginlik, canlılık, neşe, hüzün, coşku gibi karşıtlıkların bir arada sunumu, üslupsal zenginliği kanıtlar nitelikte olup yapıtların güçlü ve aynı zamanda kırılgan yönünü açığa çıkarmıştır. *Keman ve Piyano*

Sonatı (2008) bestecinin karakteristik üslubu ile barok ve romantik dönemlerin yapısal renk unsurlarının harmanlanarak zenginliğe ulaştığı dinamik bir yapıttır. Aynı şekilde keman, çello ve kontrbas için yazdığı partitalar, bünyesinde birçok çalgılama tekniğini barındırıp üslup bakımından ilk dönemlerinden ayrı tutulacak eserlerdir. *Partita No. 1 for Solo Cello* (*Songs And Poems*-2007), *Partita No. 2 for Solo Cello* (2010), *Partita for Solo Violin* (2011), *Partita for Double Bass* (2015) Paganinivari kıvrak pasajlarla birlikte dokunaklı sadeliği bir arada tutan içe dönük yapılarıyla bestecinin solo repertuvarının nitleikli yapıtları arasında yer bulmuştur.

Ek olarak, bestecinin yapıtlarındaki fikirsel ve ideolojik malzemenin daha sağlam bir temele oturması, müziğinin niteliğini değiştiren önemli bir faktör oluşturmuştur. Bu çerçevede, tarihsel-toplumsal olgulara, birey psikolojisine, inanç sistemlerine, bilime, siyasete, savaşlara, nükleer yapılanmalara, doğa izlenimlerine ve dünya tarihinin öncü kişiliklerine müzik subjesinde yer veren eleştirel bir tutum sergilemiş ve her daim sanatçı duyarlılığını korumuştur.

Tekrar vurgulamak gerekirse, bestecinin müziği formal yapılarda ilk yaratıcılık dönemlerinden itibaren kademeli olarak çok daha açılımlı bir zeminde nitelik kazanmıştır. Bestecinin bu aşamalarda,

a) Kendine özgü kişisel yazı tekniğini, yeni ve farklı unsurlarla desteklemesi, disiplinler içi ve disiplinler arası etkilenme alanlarını geniş yelpazede tutması,
b) Tekrarlı üslubuna klasik armoninin dokusal ahengini ve zenginliğini işlemesi,
c) Klasik armoninin basit ve sadeleşmeye yönelik alanlarını kullanması,
d) Modalite, tonalite, ya da politonalite kapsamında modülasyon, yönelme, eksen değişimi gibi olgulara daha sık yer vermesiyle birlikte, motif, cümle ve cümleler dizisini kapsayacak tema kullanımlarını tekrarlı fakat daha çok çeşitlilik arz edecek çok yönlü yapılara taşıması,
e) Katlanmış beşli, yedili akorlar ve dokuzlu akor kullanımıyla birlikte parlak, dolgun ve kırılgan yapıda özgün geçişler yaratması,
f) Tekrarlı, sürekli ve değişken bir yapı zincirine dahil edilip genellikle arpejlerden oluşan pasajlara (geçişlere) dinamik bir boyut kazandırması,

g) Dokunaklı ve etkileyici biçimlerde sade zeminler keşfetmesiyle, boşluk-doluluk dengesini çok daha gözetir duruma gelmesi,
h) Tınısal niteliği daha bütünsel bir sistemin merkezine alarak, orkestrasyon olgusunda titiz ve disiplinli bir tavır göstermesi,

gibi belli başlı yazı stili özelliklerini içeren unsurlarla sürekli gelişim ve çeşitlilik gösteren müziği, bir yandan sanatsal özgünlüğünü de sürekli korumuş ve geniş kitlelere ulaşmayı başarmıştır.

Son aşamada, bu hususta şunu da ifade etmek gerekir ki, bestecinin ilk yaratıcılık dönemi ile olgunluk dönemini ele alacak bir kıyaslamada, sanatın ve müziğin tarihsel süreçteki gelişim ve değişim evrelerine paralel bir bağlamda nesnel değerlendirmeler yapmak gereklidir. Başka bir deyişle, bestecinin müziğinin aşamalı olarak olgun yapılara ulaşmasında, ilk dönem eserleri bir gereklilik olarak görülmeli ve bu denemeler Glass'ın bestecilik serüveninde deneyimsel olgularla koşullanarak ortaya çıkmış üslupsal yapı zincirinin önemli bir halkası olarak kabul edilmelidir.

Bestecinin eserleri tür bakımından müzikli tiyatrolardan operalara, senfonilerden konçertolara, düetlerden kuartetlere, solo eserlerden serbest biçimlere geniş bir yelpazeyi içermektedir. Halen sanatsal üretimlerine devam eden bestecinin günümüze kadar gerçekleştirmiş olduğu belli başlı eserleri şu şekilde tasnif edilmiştir.

a) MÜZİKLİ TİYATRO VE OPERA ESERLERİ

Cocteau Trilogy (Üçlemesi) ve *Hydrogen Jukebox* gibi müzikli tiyatro veya oda opearaları türü de dahil edildiğinde, bestecinin toplamda yirmi dört adet opera türünde eseri mevcuttur. Böylece opera, bestecinin en çok tercih ettiği, en üretken olduğu tür olarak karşımıza çıkmıştır.

Portraits Trilogy About Men Who Changed The World (Dünyayı Değiştiren İnsanlar Üçlemesi)

Einstein on the Beach (Sahilde Einstein-1976): Glass'ın ilk operasıdır. Yaklaşık dört buçuk saat uzunluğundaki dört perdelik opera; bilim, siyaset, inanç, felsefe gibi

birçok alanda, yaratıcı fikir ve buluşları ile dünyaya ve evrene bakış açısının değişiminde önemli rol oynamış, öncü bilim insanı Albert Einstein'ın bilimsel çerçevedeki alt metinlerinden oluşmuş bir libretto özelliği gösterir. Eserde soprano, alto, tenor ve bas seslerden oluşan koronun yanı sıra 2 kadın, 1 erkek aktör ve 1 konuşmacı çocuk yer almıştır. Orkestra yaylılar gurubu ve tahta üflemelilerden oluşmuş, ek olarak 2 adet synthesizer, 16 adet amplifikatör (ses yükselticisi) kullanılmıştır.

Satyagraha (1980): Sankritçe' de hakikatin gücü, hakikate adanma gibi anlamlara gelen Satyagraha, Mahatma Gandhi tarafından Tolstoy, David Thoreau, Rabindranath Tagore ve Hindu metinlerinden esinlenerek ortaya konan, değer yargılarına dayalı felsefi bir akımdır. Akım uygulama ve prensip olarak, ırk ayrımcılığı, sömürü düzeni ve adaletsizliklere karşı şiddete başvurmaksızın, hümanizm odaklı siyasi ve hukuki direnişin yollarını temel almıştır. [75] Üç perdelik operada, libretto olarak, Gandhi'nin Sankritçe politik alt metinleri kullanılmıştır. Konu olarak Gandhi'nin Güney Afrika'daki pasif direnişinin politik kimliğe dönüşüm aşaması ele alınmıştır. Eserde solistler, büyük bir koro, 3 piccolo, 3 bas klarnetten oluşan tahta üflemeliler ve yaylılar gurubu ile elektronik orga yer verilmiştir.

Akhnaten (1983): Opera, M.Ö 1335 yılında Mısır Firavun'u Akhenaton'un hava, rüzgar ve gemiciler tanrısı konumundaki Amon tanrı inancını yıkarak, gök (tek) tanrı inancını getirmesini kapsayan saltanat dönemini konu alır. Üç peredelik opera, solistler, koro, tahta üflemeliler, vurmalılar, synthesizer, 1 çello ve keman hariç diğer yaylılar gurubu için yazılmıştır.

Ayrı olarak bestecinin başka önemli şahsiyetleri de merkezine alan operaları vardır:

The Voyage (1992): Ulysses, Noah, (Nuh) Flaying Dutchman (Uçan Hollanda'lı) gibi efsanevi gezgin kimliklerin bir temsili olarak Christopher Columbus.

Galileo Galilei (2002): Dünyanın kendi ekseninde ve güneşin etrafında döndüğünü ortaya koyan İtalyan astronom, fizikçi ve matematikçi Galileo.

Kepler (2009): 17. yüzyılın bilimsel devriminin, önemli figürlerinden Alman matematikçi ve uzay bilimcisi Kepler.

---

[75] https://www.turkcebilgi.com/satyagraha, Erişim Tarihi: (17.05.2018)

Jean Cocteau Opera Trilogy (Üçlemesi): Fransız yazar ve sinema yöntmeni Jean Cocteau (1889-1963), Glass'ı özellikle Paris eğitimi döneminde önemli ölçüde etkilemiştir.

Orphee (1993): İki perdelik oyundur. Jean Cocteau'nun Orphee ve Euridice'nin aşk ve unutuşun gizem ve acıklılığına dair efsanesini konu alan filminden uyarlamadır. Jean Cocteau'nun eserlerine dayalı Oda Operası üçlemesinin (trilogy) ilk eseridir. Eser, 2 soprano, 1 mezzosoprano, 3 tenor, 1 bariton, 2 bas, piccolo, arp, vurmalı çalgılar ve seçmeli olarak synthesizer/yaylılar gurubu için yazılmıştır.

La Belle et la Bete (*Güzellik ve Canavar-1994*): Jean Cocteau'nun eserlerine dayalı Opera üçlemesinin ikincisidir. Engin hayalleri ve derin düşünceleri ile bir sanatçının incelikli yaşamından kesitler sunulan Oda Operası'nda, 2 soprano, 1 mezzosoprano, 2 bariton, 2 bas baritondan oluşan solo vokallere yer verilmiştir. Eser, piccolo, bas klarnet, ve trombondan oluşan üflemeliler gurubu, triangle (çelik üçgen), chimnes, glockenspiel, tubular bells ve marimbadan oluşan vurmalılar gurubu ile seçmeli olarak synthesizer veya yaylılar gurubunu içeren küçük bir topluluk için yazılmıştır.

Les Enfants Terribles (*Oyun Çocuğu-1996*): Jean Cocteau'nun aynı isimli öyküsünden uyarlanmadır. Jean Cocteau'nun eserlerine dayalı Oda Operası üçlemesinin son eseridir. Paul ve Lise isimli iki çocuk karakterin, kendi hayal dünyalarında yarattıkları oyunların ötesinde bir gerçeklik görememelerini farketmelerine dayalı bir kurguyu içerir. Gösteride 1 Soprano, 1 mezzo soprano, 1 tenor ve 1 bariton seslerden oluşan solistlerin yanı sıra sekiz dansçı yer almaktadır. Eserde, solistlere ek olarak sadece 3 piyano kullanılmıştır.

b) SENFONİLERİ

Besteci şu ana kadar toplam 11 adet senfoni bestelemiştir. Son senfonisi olan *Senfoni No.11*'in dünya prömiyerini 31 Ocak 2017'de Newyork Carnegie Hall'da, Dennis Russell Davies yönetimindeki Bruckner Orkestra'sı gerçekleştirmiştir.

Senfoni No.1 "Low" (1992): Yaklaşık kırk iki dakika uzunluğundaki senfonik eser, David Bowie ve Brian Eno'nun 1977 tarihli Low albümünde yer alan şarkılardan esinlenerek bestelenmiştir.

Senfoni No.4 "Heroes" (1996): Tıpkı birinci senfonide olduğu gibi Bowie ve Eno'nun yerellik, deneysellik ve rock müzik unsurlarını bir arada barındıran müziklerinden yola çıkılarak bestelenen senfoni, ismini Bowie'nin *Heroes* (*Kahramanlar*) şarkısından almıştır. Yaklaşık kırk dört dakikalık eser altı bölümden oluşmuştur.

Senfoni No.5 "Requiem, Bardo and Nirmanakaya" (1999): Her ses gurubundan solistler, koro ve çocuk korosunun yer aldığı eserde Yunanca, İbranice, Sanskritçe, Arapça, Çince ve Japonca metinlere yer verilmiştir. Bestecinin yaklaşık yüz bir dakika süren bu uzun senfonisinde amaçladığı ideal, dünyada geniş bir yelpazeyi kapsayan Tao, Buda, Antik Yunan gibi kültürel kimliklerin ve bilgelik geleneklerinin bir aradalığını içeren bir sentez ortaya koymaktır. Burada *Requiem* (*Ölü Ruhlar için Ayin*), hıristiyanlık inanışının bir temsili olarak sunulurken, *Bardo*, ölümle yeniden doğuş arasındaki ruhani süreci betimleyen Buda felsefesinin, *Nirmanakaya* ise Buda'nın ruhunun üç beden içerisinde varlığını sürdürdüğü *Tikaya* öğretisinin temsili olarak sunulmuştur. [76] Senfoni, toplam on iki bölümden oluşmaktadır.

Senfoni No.6 "Plutonian Ode" (2002): Senfoni, ABD'li Beat kuşağı şairlerinden Allen Ginsberg'in süper güç devletlerinin silahlanmalarına ve nükleer yapılanmalarına bir tepki olarak, 1978'de yazdığı aynı isimli şiirine "*Plutonian Ode*" ithafen bestelenmiştir. Birinci bölümde yaylıların ve üflemelilerin karamsar çizgideki ezgileriyle başlayan eserde, şiirden pasajlar soprano solo tarafından seslendirilmiştir. Yaklaşık kırk beş dakikalık eserde, senfoninin odak noktasını teşkil eden şiirden pasajlar üç bölüme de yayılmıştır.

Senfoni No.7 "Toltec" (2005): Toltecler, M.S. 900 ve 1168 yılları arasında, Amerika kıtasının Tula, Hidalgo ve Mexico bölgelerinde yaşayan ve Aztek kültürünü önceleyen bir medeniyettir. İklimsel olgular kapsamında, doğa ile bütünleşerek, doğru ve anlamlı bir yaşamın yollarını arayan insanoğlunun nihai olarak bilgelik sıfatına erişmesi, uygarlığın bütün inanç sistemini ve ritüellerini şekillendiren bir yaşam felsefesi olmuştur. Senfoni, Toltec kültürüne ait *Wirrarika* inanışının, *The Corn (Mısır), The Hikuri (Kutsal Kök) ve The Blue Deer (Mavi Geyik)*' den oluşan kutsal üçlemelerinden, esinlenilerek bestelenmiştir. Kutsal üçlemeye paralel olarak, senfoni üç bölüme ayrılmıştır. *Birinci*

[76] Ahmet Cevizci, a.g.e., S.191

Bölümde (The Corn); toprak ana ve insan huzuru arasındaki diyalektiksel ilişki, insanın yüksek bir bilinç düzeyiyle koşullanan sorumluluğuna dayalı bir çerçevede ele alınmıştır. *İkinci Bölümde (The Hikuri)*; Kuzey ve Orta Meksika'nın yüksek çöllerinde yer aldığına inanılan *Kutsal Kök*'ün, ruhun manevi ve kırılgan dünyasına aralanan bir geçiş kapısını simgelemesi betimlenmiştir. *Üçüncü Bölümde, (The Blue Deer)*; insanoğlunun zorlu bir eğitim aşamasından geçerek, bilgelik mertebesine erişmede, *Kutsal Bilgi Kitabı*'nın sahibi *Mavi Geyik*'le karşılaşması temsil edilmiştir. Yaklaşık otuz beş dakikalık senfonide korolu bölümlere yer verilmiştir.

c) KONÇERTOLARI

Bestecinin günümüze kadar konçerto formunda bestelediği eser sayısı on üçtür. Son olarak bestelediği konçertolardan, 2017'de *Piyano Konçerto No.3* eserini yazan besteci, Piyano Konçertosu Tirol No.1'de olduğu gibi konçertoda solo piyanoya ek olarak yalnızca yaylılar gurubunu kullanmıştır. Tüm konçertoları şunlardır:

- 2 Keman Konçertosu,

Keman Konçertosu No.2 American Four Seasons: 2009 yılında tamamlanan konçertonun en önemli özelliği, bestecinin bilindik özgün yazı biçimiyle sentezlenen barok ve çağdaş müzik etkilerini içeren yapıların, yer yer oldukça sade ve oturaklı bir anlayışa dayalı zeminlerde işlenmesidir. Diğer yandan, zaman zaman soloya karşılık olarak, yaylıların gerçekleştirdiği hızlı arpejli melodik cümle tekrarları veya tam tersi durumlarla gerçekleştirilen paslaşmalar, bestecinin üslubunu anımsatıcı niteliktedir. Bu şekilde, konçertonun inişli- çıkışlı, durağan- dinamik yapısını oluşturan zıt unsurlar dengeli bir biçimde konuşlandırılmıştır. Böylelikle, motif ve cümle yapılarındaki tüm hareket zincirinin temelini oluşturan ritmsel ve ezgisel dokuyla birlikte, armoni, kontrpuan, modülasyon gibi olgularla şekillenen koşut durumlar ve zıtlıklar, eş değer niteliklerde, eserde bütünsel devinimi sağlayacak bir zemin oluşturmuştur. Ayrıca, solo-orkestra birlikteliğini ve ayrıklığını oluşturan çalgılama düzenindeki planın ve ayrıntılı nüans kullanımının önemini de vurgulamak gerekir. Konçertoda orkestra sadece yaylılar gurubundan oluşmaktadır. Ek olarak synthesizer kullanılmıştır. Yaklaşık kırk dakika süren konçerto; *Prologue, Movement 1, Song No.1, Movement 2, Song No.2, Movement 3, Song No.3, Movement 4* olmak üzere sekiz bölümlüdür.

- 2 Çello Konçertosu,

Çello Konçertosu No.2 Naqoyqatsi: 2002 yılında Godfrey Reggio'nun yönetmenliğini yaptığı *Naqoyqatsi* isimli belgeselin müziklerini üstlenen besteci, anımsatıcı bir fikirle, bu konçertosunu aynı isme ithafen yapmştır. *Naqoyqatsi* kelime anlamı olarak Kızılderili Hopi dilinde *yaşamın sonu* anlamına gelmektedir. İkinci bölümde belli başlı temalarla örülen kurgusal yapının, No.1 Tirol Piyano Konçertosu'nun ikinci bölümüyle yakın benzerlik göstermesi dikkat çekicidir. 30 Mart 2012'de dünya prömiyeri gerçekleştirilen konçertonun dünyaca ünlü çelistlerden Julian Lloyd Webber ve Matt Haimovitz kayıtları bulunmaktadır.

- 3 Piyano Konçertosu,

Piyano Konçertosu No.1 Tirol: Avusturya'nın doğa güzellikleriyle ön plana çıkan Tirol kenti ve bu kentte her yıl geleneksel olarak düzenlenen çağdaş müzik festivali için bestelenmiştir. Üç bölümlü konçertonun dünya prömiyeri 2000 yılında gerçekleşmiştir.

Piyano Konçertosu No.2 After Lewis and Clark: ABD'de müzikal türünün iki öncü temsilcisi Lewis ve Clark'a ithafen bestelenmiştir. Geleneksel olarak üç bölümlü formatta bestelenen konçertonun dünya prömiyeri 18 Eylül 2004 tarihinde gerçekleşmiştir. Yapıtın ikinci bölümündeki ana tema, duyuş açısından *müzikal* bir eserin niteliklerini barındırmaktadır. Merkezde yer alan söz konusu tema üzerinden, git gide açılımlanarak dönüşüme uğrayan ve tekrar aynı temaya nüfuz eden sürekli dinamik yapı, bölümün zengin ve renkli yapısını ortaya çıkarmıştır.

- Harpsikord Konçertosu,
- Saksafon Dörtlüsü Konçertosu,
- İki timpani ve Orkestra için Fantezi Konçertosu,
- Keman ve Çello için İkili Konçertosu,
- İki piyano için İkili Konçertosu
- Konçerto Grosso

d) YAYLILAR KUARTETLERİ (DÖRDÜLLERİ)

Bestecinin yaylılar için yazdığı kuartet sayısı sekizdir. Son kuarteti *Yaylılar Kuartet No.8*'in dünya prömiyeri 1 Şubat 2018'de Carnegie Hall'da JACK Quartet tarafından gerçekleştirilmiştir. Ayrıca bir adet *Yaylılar Altılısı (Sextet)* mevcuttur.

Yaylılar Kuartet No.3 Mishima: 1985'de tamamlanan kuartet, müziklerini bestecinin üstlendiği, Japon yazar Yukio Mishima'yı (1925-1970) konu alan *Mishima* filminin müziklerinden alıntılarla bestelenmiştir. Altı bölümlük eserde her bölüm kısa tutularak, fragman niteliğinde karşımıza çıkmıştır.

Yaylılar Kuartet No.4 Buczak: Eser, 1987 yılında 33 yaşında AIDS hastalığından yaşamını yitiren ressam ve fluxus akımına dahil film ve performans çalışmalarıyla tanınan sanatçı, Brian Buczak'ın anısına bestelenmiştir. 4 Temmuz 1989 yılında Hauser Galeri'de prömiyeri gerçekleştirilen konçerto üç bölümlüdür.

e) BELGESEL FİLM MÜZİKLERİ

Qatsi Trilogy (Dünya-Hayat Üçlemesi): Yönetmenliğini Godfrey Reggio'nun üstlendiği belgesel filmlerdir. Üç belgeselin ortak özelliği, kurguya dayalı bir senaryo, monolog veya diyalog gibi unsurlar içermeyip, verilmek istenen mesajların görsel akışlarla biçimlenip anlam kazandığı bir yapıda seyretmesidir. Müziğin işlevi ise, çekim tekniklerine göre bölüm bölüm değişim gösteren görsel akışlara ve iletilmek istenen mesaja göre eşdeğer bir zemin oluşturmaktır.

Koyaanisqatsi (1982): Hopi Kızılderililer'in dilinde *dengesiz, çılgın hayat* [77] anlamına gelmektedir. ABD'nin meşhur kanyonları, çölleri gibi doğadan ve kent manzaralarından müzik eşliğinde kesitler sunulur. Doğanın yalnız, sade ve dingin zerafaetiyle, kentsel yaşamın hızlı ve teknolojik unsularla monotonlaşan görüntüsel zıtlıkları, her bölümde müziğin duygusal yoğunluk ve tekrarlı yapılarla şekillenen tempo, nüans, tonalite, orkestrasyon gibi dinamikleriyle desteklenmiştir. Yetmiş beş dakika süren

[77] http://www.derindusunce.org/2009/05/09/qatsi-uclemesinden-insanliga-tutulan-ayna. Erişim Tarihi (18.05.2018)

belgeselin müziğinde koro, trombon, tuba, 2 korno, 3 trompet, piccolo, flüt, saksafon, organ, viola ve çelloya yer verilmiştir.

Powaqqatsi (1987): Hopi Kızılderililer'in dilinde, *sürekli dönüşüm içinde olan hayat* anlamına gelmektedir. Fikirsel olarak, Koyaanisqatsi'den daha küresel bir çerçevededir. Özellikle Birinci Dünya Savaşı'ndan bu yana, sömürge yapılanmaları, küresel kapitalizm ve teknolojik unsurların hızla şiddetini artırmasıyla, dünya tarım ülkelerinin olumsuz dönüşümün bir parçası olarak kentsel yaşama doğru yapılanmasına eleştirel bir yaklaşım sunulmaktadır. Doksan yedi dakika uzunluğunda on sekiz bölümlü belgesel film müziğinde, orkestra çalgılarının yanı sıra, Güney Amerika, Afrika, Hindistan ve Orta Doğu'ya özgü çalgılar, o coğrafyanın yerel ritm kalıpları ve makamları eşliğinde kullanılmıştır. (*1-Serra Pelada, 4- That Place, vs.*) Ayrıca çocuk korosuna da yer verilmiştir.

Naqoyqatsi (2002): Serinin son belgesel filmi olan Naqoyqatsi ise Hopi dilinde *yaşamın sonu* anlamına gelmektedir. Doğal görüntülerin bilgisayar üzerinden dijital ve grafik unsurlarla sentezlendiği farklı çekim teknikleri, bu bakımdan belgeseli diğerlerinden farklı kılmıştır. Belgeselde, bilim, spor, siyaset, sinema gibi gelişim gösteren alanları bünyesine alan sözde ileri medeniyet merkezli sistemlerin, insanları kendi bünyesinde biçimlendirerek tek tipleşmeye ve duyarsızlaşmaya sevk eden görünmeyen yüzü, görsel metaforlarla örtük bir eleştiriyi kapsayacak yapılarda ele alınmıştır. Müzik ise söz konusu görsel metaforların bir dışavurumu olarak, imgesel mesajlara ayna tutmuştur. Böylelikle ayrı olarak her bölüm, verilmek istenen mesajla birlikte, izleyeni tümüyle sarmalayan görsel ve işitsel meditatif bir nitelik kazanmıştır. Müzikte tahta ve bakır üflemeliler, yaylılar, vurmalılar, arp, piyano/synthesizer, solo çello ve solo saksafonu içeren geniş bir orkestra topluluğuna yer verilmiştir. Aynı zamanda, eserde solo ses için mezzo soprano ve koro topluluğu da kullanılmıştır.

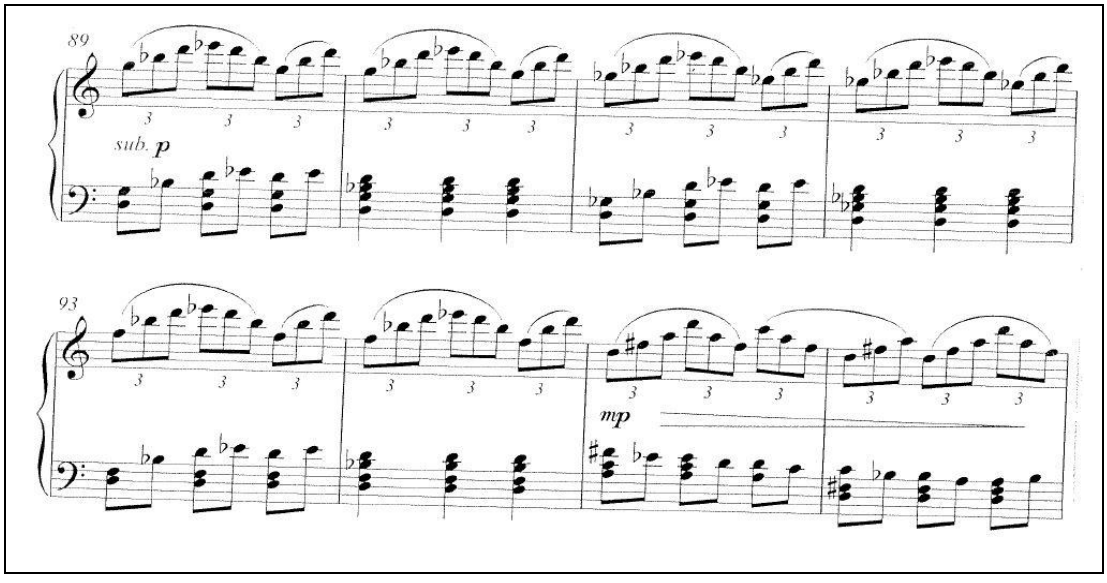
3.6.1. Philip Glass'ın Piyano Eserlerinin Yapısal ve Düşünsel Özellikleri

Bestecinin, sistemli bir anlayışa dayalı olarak şekillenen kendine özgü yazı stilini en olgun biçimde temsil eden yapıtları arasında, müzikli tiyatro ve operalarından sonra, piyano yapıtlarının önemli bir yeri vardır.

Glass'ın dönem dönem farklı yollarla biçimlendirme çabasına giriştiği müzik stili doğrultusundaki denemeler ve arayışlar, diğer türdeki yapıtlarında olduğu gibi piyano yapıtlarında da kendine özgü bir yazı stilinin oluşmasını sağlamıştır. Söz konusu yapıtların, dinlenildiği zaman besteciye ait olduğunun hemen anlaşılması, bu özgün tavrın bir göstergesidir. Bu bağlamda bestecinin piyano yapıtlarında görülen ve kendisinin ayırt edilebilirliğini sağlayan temel karakteristik özellikler şu şekilde sıralanabilir:

- **Tekrarlı ve uzun arpejler**.

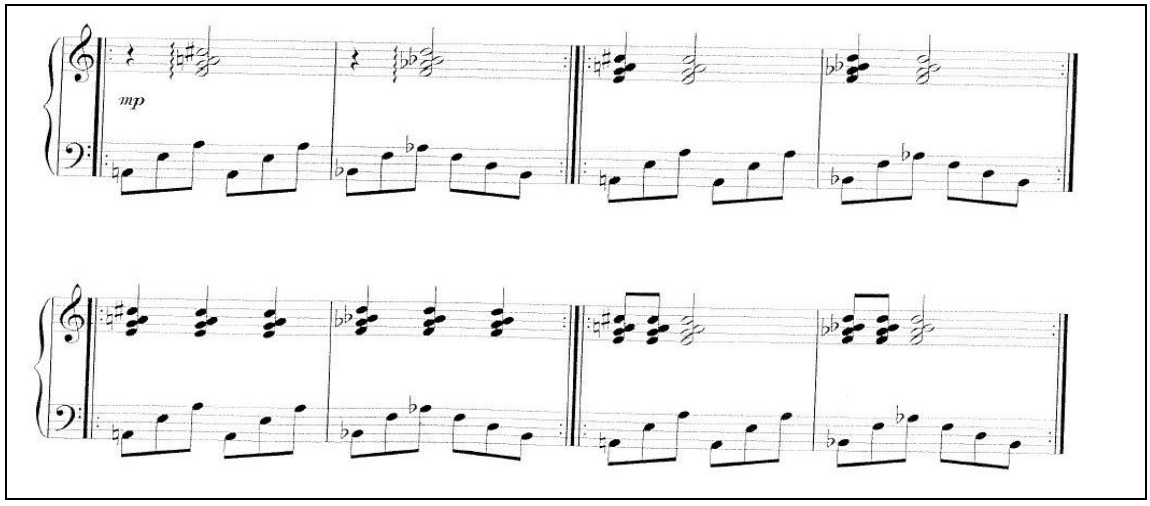
Örnek 42: P.Glass, *Dead Things*, 89-96.Ölçüler.



Örnek sekiz ölçü boyunca, iki ölçüde bir değişim gösteren çıkıcı ve inici bir arpej gidişatı söz konusudur.

- **Basit ritm kalıplarının tekrarlı olarak kullanmı.**

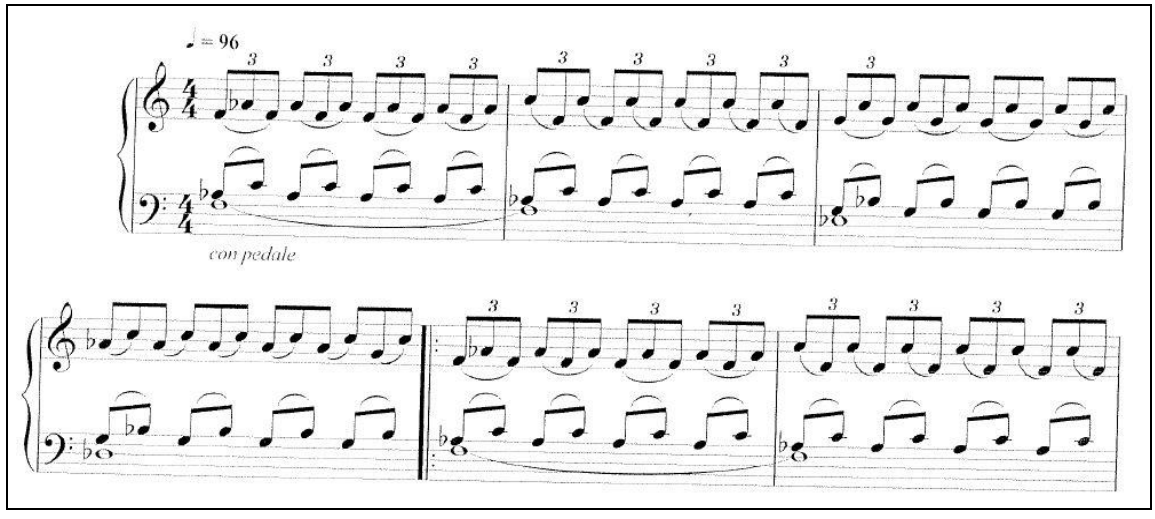
Örnek 43: P.Glass, *Modern Love Waltz*, 25-32. Ölçüler.



Örnek sekiz ölçüde sol el, 6/8'lik ölçü sayısında 3+3 ritm kalıbında ilerlerken, sağ elin akor yapılarıyla eşliği görülmektedir.

- **Üst üste bindirilmiş farklı ritm kalıplarının tekrarlı olarak kullanımı**.

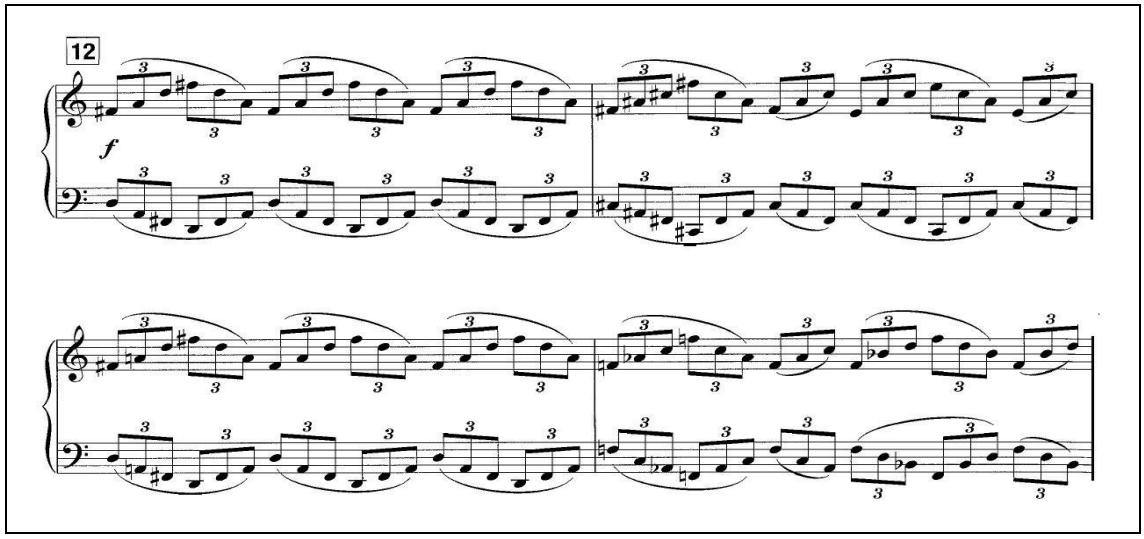
Örnek 44: P.Glass, *Opening Piece,* 1-6. Ölçüler.



Örnek ölçülerde, 4/4'lük ölçü sayısında, sekizlik notalarla oluşturulan üçlemelerle, bir ölçüde dört vuruşu kapsayan ardı sıra iki sekizlik notalardaki gidişat, aynı anda tekrarlı olarak kullanılmıştır.

- **Ayrı olarak ya da aynı anda kullanılmış (her iki elde) arpej, gam, oktav, akor ve repete gibi tekniklere dayalı yapılar.**

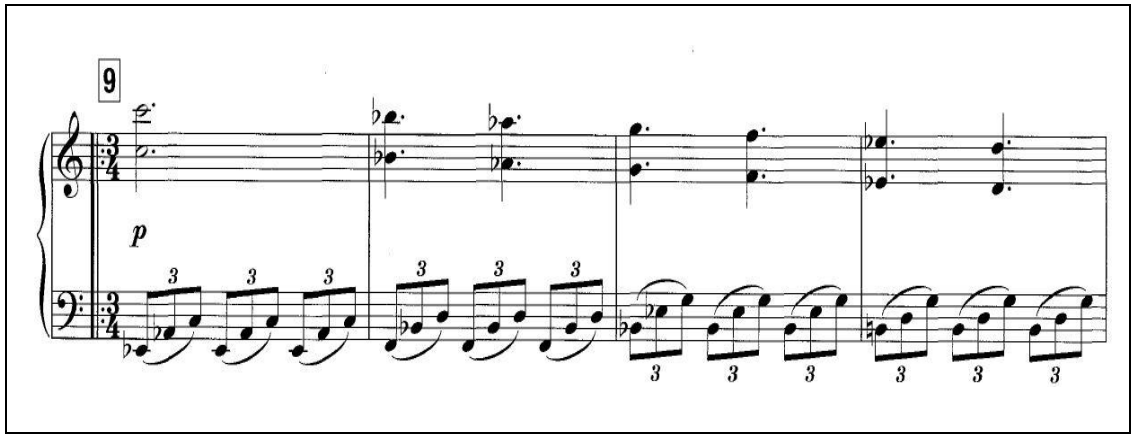
Örnek 45: P.Glass, *Etudes For Piano, Book 2. No:15*, 37-40.Ölçüler.



Örnekte görüldüğü üzere üçlemeli arpejler eş zamanlı olarak fakat ters hareket dahilinde kullanılmıştır.

- **Arpej, oktav, akor, gam gibi farklı tekniklerin bir arada kullanımı**.
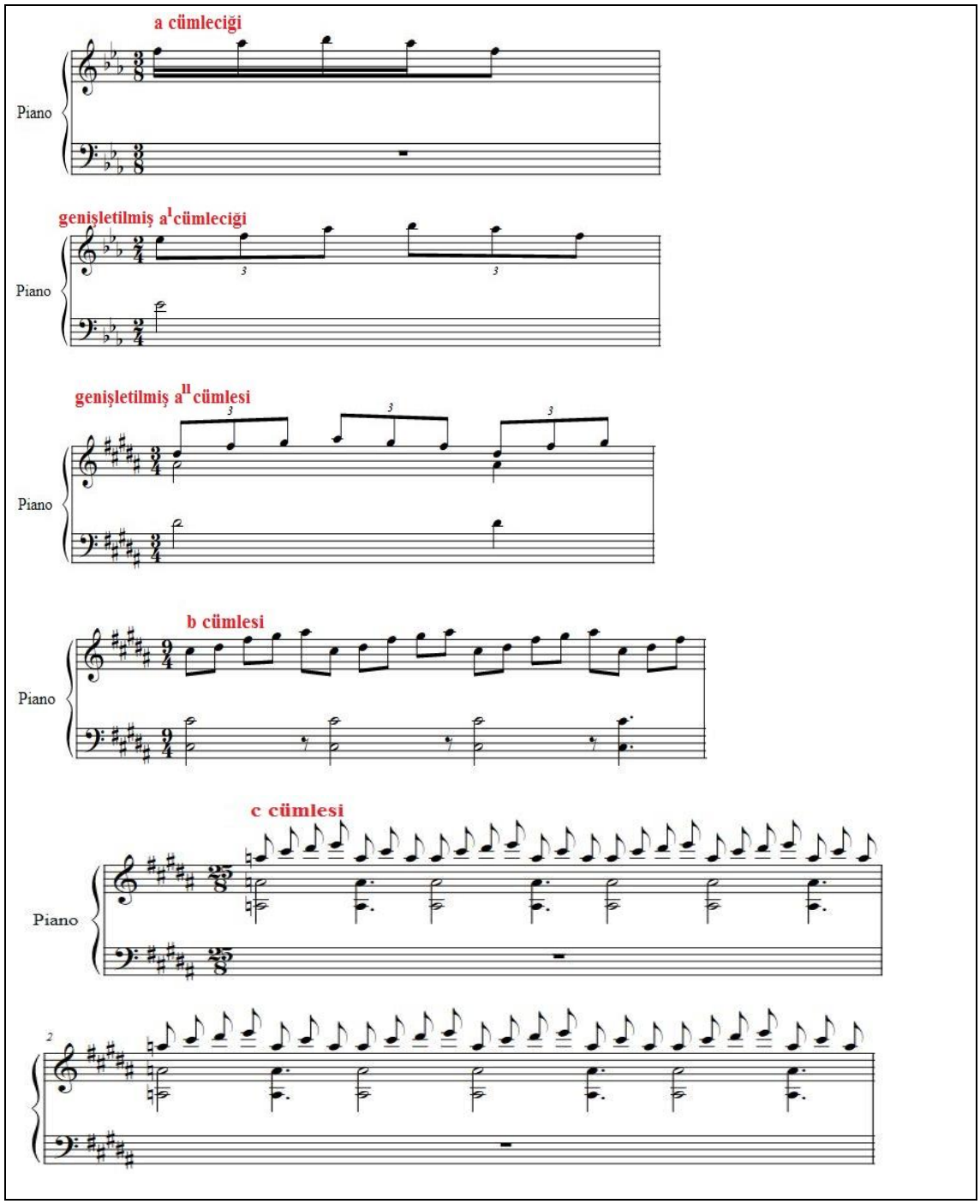
Örnek 46: P.Glass, *Etudes For Piano, Book 2. No:11*, 43-46.Ölçüler.



Örnek dört ölçü boyunca sağ elin, inici karakterdeki oktav hareketiyle, sol elin çıkıcı nitelikteki arpeji birlikte kullanılmıştır.

- **Süreç içerisinde ardı sıra birbirine eklenerek genişletilen- daraltılan motif veya cümleler/cümlecikler.**

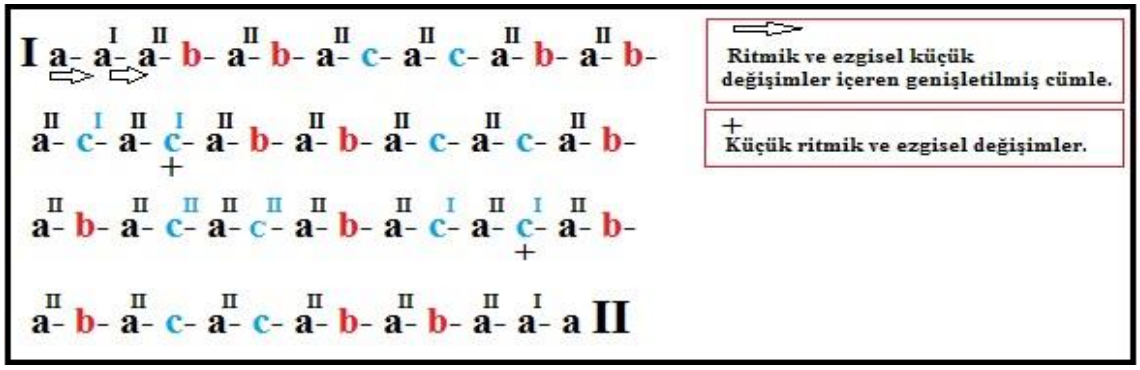
Örnek 47: P.Glass, *How Now*, Genişletilmiş cümle yapılarının tekrarlı süreçte kullanımı ve daraltılarak sonlandırılması. (Beş adet, cümlecik-cümle) [78]



[78] MakeMusic Finale 2008 Nota Yazılım Programı.

1968'de bestelenen yaklaşık otuz dakikalık *How Now* isimli eser, tam o yıllarda, dönemin ruhuna uygun olarak tekrarlı- süreç müziğinin (Minimal konseptin) bire bir karakterini yansıtması bakımından önemli bir örnek oluşturmuştur. Müzik, belirlenmiş en küçük cümle yapısının (a) (cümlecik/motif) gitgide eklenerek genişletilen cümle yapılarına (a',a'') dönüşmesiyle başlar. Müzik ilerledikçe, sürece b-c cümleleri ve c cümlesinin iki farklı çeşitlemesi eklenmiştir. Bu yapılar, süreç içerisinde merkez konumda yer alan a'' cümlesinin öncesi ve sonrasında kullanılarak, tekrarlı sürece dahil edilmiştir. Parçanın bitimine doğru ise a'' cümlesi gitgide daraltılarak başlangıçtaki ilk yapısına (a cümleciği) geri döner ve eser sonlanır. Şunu da belirtmekte fayda var ki, eserin ilk üç dakikasını kapsayan ardışık cümle (a,a',a'') eklemeleri, ölçü sayısının, ritmik yapının ve ezginin küçük çaplı değişimleriyle gerçekleştirilmiş ve son haliyle (a'') otuz dakika sürecek olan tekrarlı sürece dahil edilmiştir. Aynı şekilde sürece dahil edilen (c,c',c'') cümleleri, daha çok varyete ilişkisi niteliği gösterir. İlginçtir ki, (c) cümle yapıları hem kendi dinamikleri içerisinde, hem de birbirleriyle olan ilişkilerinde varyete özelliği göstermiştir. Söz konusu c', c'', c''' cümle yapılarının kendi içlerindeki değişimleri, aksak ölçü sayısındaki uzun cümlelerde, senkoplarla (aksatım) gerçekleştirilen bir özellik gösterirken, kendi aralarındaki değişimleri, küçük ezgisel farklılıklara dayalı özellik göstermiştir. Tıpkı a'' cümlesi gibi merkez konumda yer alan b cümlesi ise başladığı gibi hep aynı kalmıştır. Dönemin ruhu açısından tekrarlı müzik konseptini birebir yansıtan eserin trafiği aşağıdaki gibi seyretmiştir.

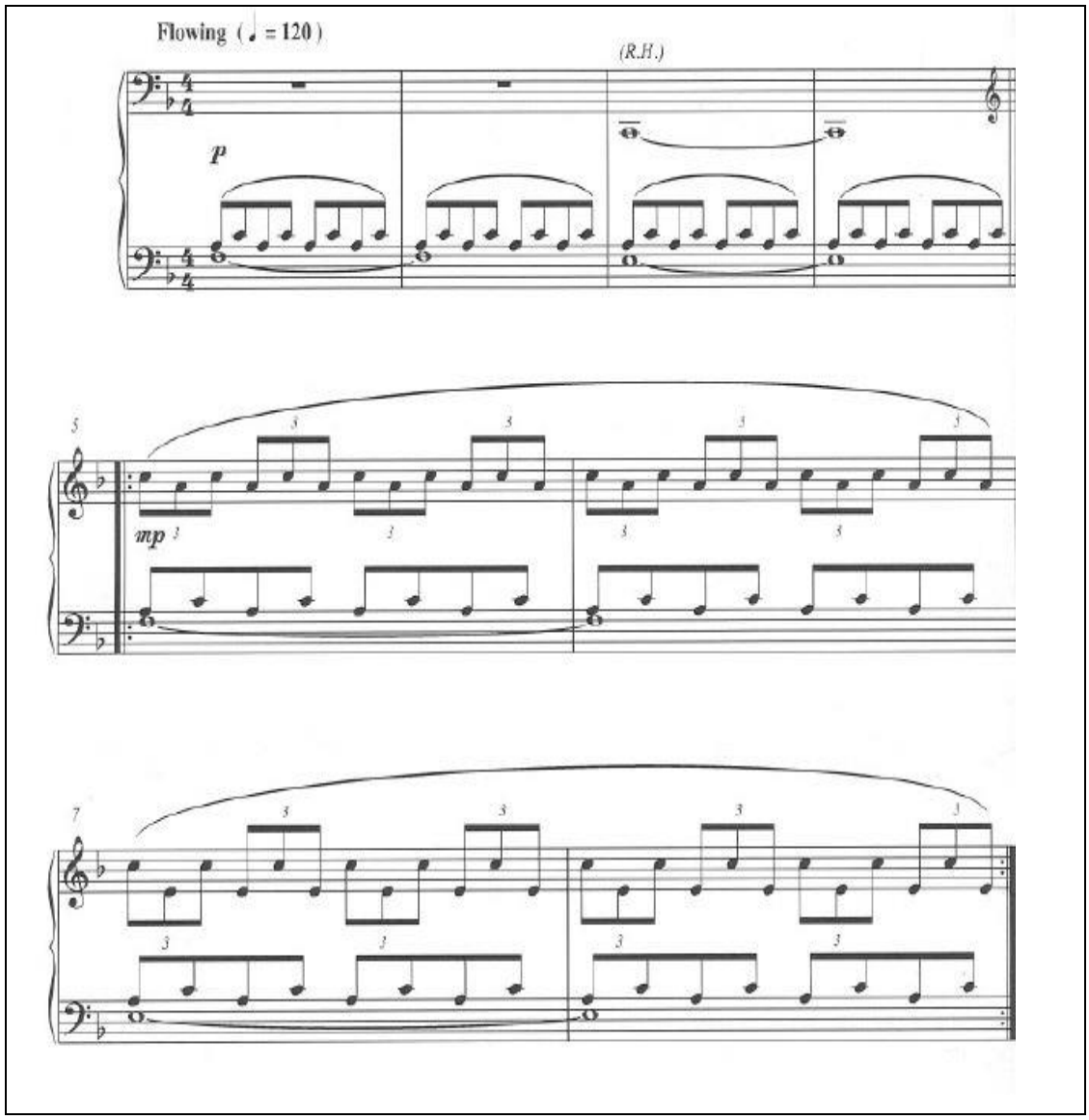
Şema 2: Philip Glass, How Now Piyano Eserindeki Cümle Gidişatı.



Şemada görüldüğü gibi, müzikteki yaklaşık otuz dakikalık süreçte, a-b ve c olarak belirlenen aynı ya da benzer cümlecik/cümle yapılarının elli beş defa, ortalama yaklaşık otuz iki saniyede bir, karışık fakat duyuşta herhangi bir sorun teşkil etmeyecek bir sistemdeki ardıcıl durumları, müzikte uzun tekrar konseptinin, o dönemle birlikte dallanıp budaklanan ve o dönemi karakterize eden yapısını ortaya çıkarmıştır. *Müzikte Minimalizme Geçiş Sürecinde Fluxus Hareketi* başlığındaki "*e*" maddesindeki "*Süreç Odaklılık"* konseptini gözettiğimizde, bu örnekle hareketle Glass'ın uzun tekrarlı müziğine rağmen, alımlayıcıda değişime uğrayan *müzikal zaman algısına* bir gönderme yapıldığını belirtmek gerekir. Bu üslupsal bakış açısı, Uzakdoğu – Hint öğretileri ve felsefe sistemlerini de düşünürsek, odak sürecindeki alımlayıcıyı, dolaylı da olsa eylemin bir parçası olarak sürece dahil etmek olarak algılanabilir. Ayrıca, ifade edilen doğu öğretisi, Antik Yunan felsefesinde *Apatheia* olarak adlandırılan bir düşünce sistemine karşılık gelmektedir. *Apatheia en basit tabirle, kişinin duyusal dünyadan duygusal olarak etkilenmemek suretiyle, zihinsel açıdan barış ve ruhsal yönden dinginlik elde etmesini mümkün kılan haz ya da acılara kayıtsız olma durumudur.*[79] Doğu ve batıyı ortak noktada buluşturan bu düşünce sistemi, önemli ölçüde dönemin ruhunu yansıtan *How Now* ve *An Hour for Piano* (Tom Johnson) gibi yapıtları karakterize etmede fikirsel ve düşünsel bir yapı taşı oluşturmuştur. Parantez içinde şunu da belirtmek gerekir ki, uzun tekrarlı süreçte aynı zamanda değişime uğrayan müzik üsluplarıyla birlikte, raslamsallık ve doğaçlama stillerinin birlikteliğini içine alan belli başlı yapılar, alışılageldik kurallı klasik form biçimleriyle oluşturulan müziklerin geçirgen olmayan yapılarına nazaran, alımlayıcıyı dolaylı olarak (en azından sürece bağlı olarak biçimlenip bağlama göre değişkenlik gösteren çeşitli algısal durum düzeylerinde) performansa dahil etme konusunda doğal olarak daha esnek ve çeşitli açılımlara müsait bir yaklaşım ve tavıra sahiptir. Bu ideal yaklaşım, Cage, Young, Riley, Reich, Adams'la birlikte Glass'ın özellikle ilk dönem eserlerinde açıkça sezilmektedir. Ayrıca söz konusu örnek müzik, hem Glass'ın farklı olgu ve denemelere sürekli açılım gösterip devam ettireceği üslup açısından, hem de diğer besteciler açısından tekrarlı müzik olgusunun piyano açısından değerlendirilmesinde de önemli bir adım olarak görülebilir.
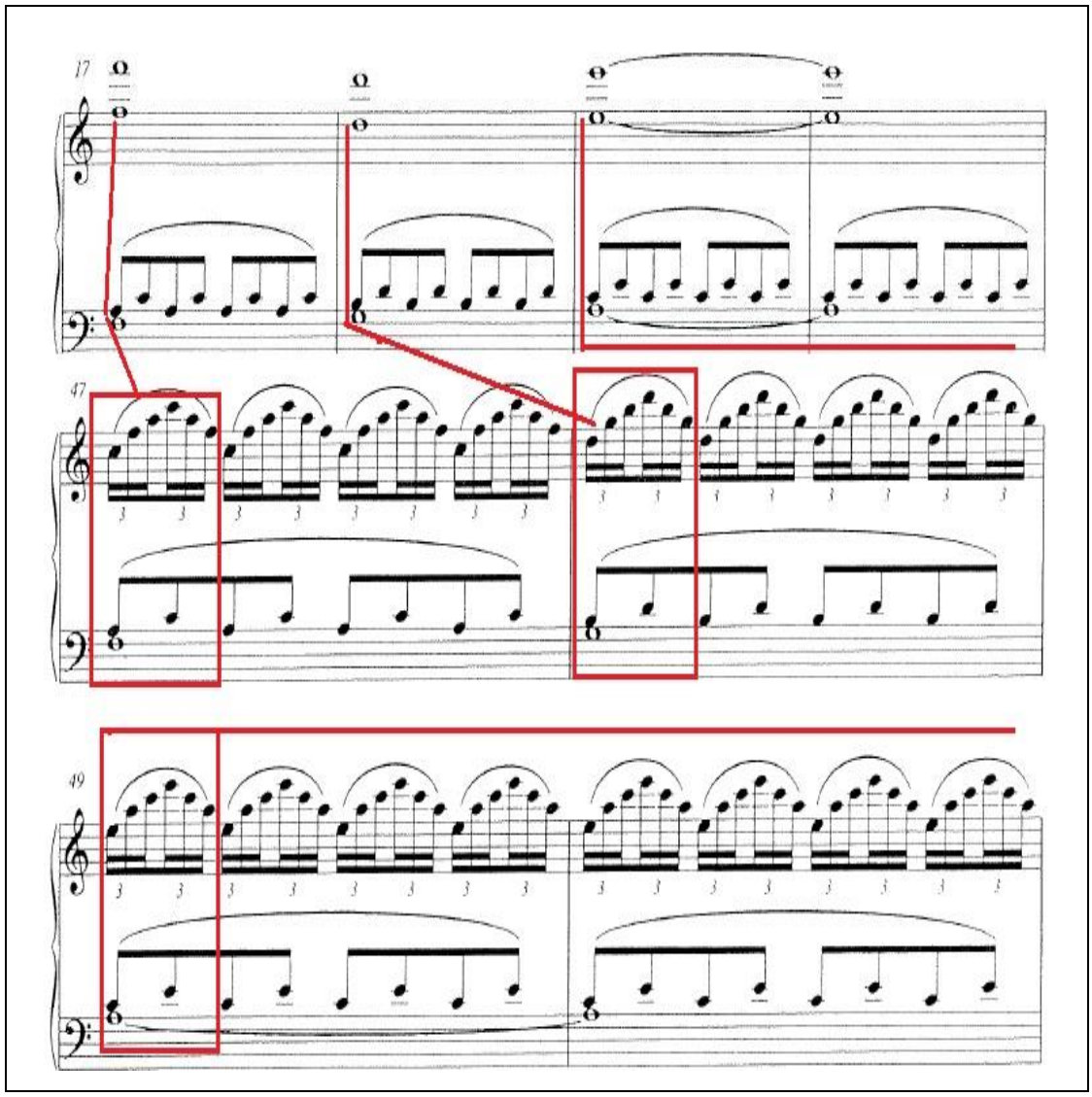
[79] Ahmet Cevizci, a.g.e., S. 123

Örnek 48: P.Glass, *Mad Rush*, 1-8. Ölçüler.



Örnekte, ardı sıra iki sekizlik La ve Do sesleriyle tekrarlı olarak sürdürülen motif yapısı, önce beşinci ölçüde (Do- La- Do, La-Do-La) sonra yedinci ölçüden itibaren (Do-Mi- Do, Mi-Do-Mi) üçleme biçimindeki tekrarlarla genişletilmiştir.
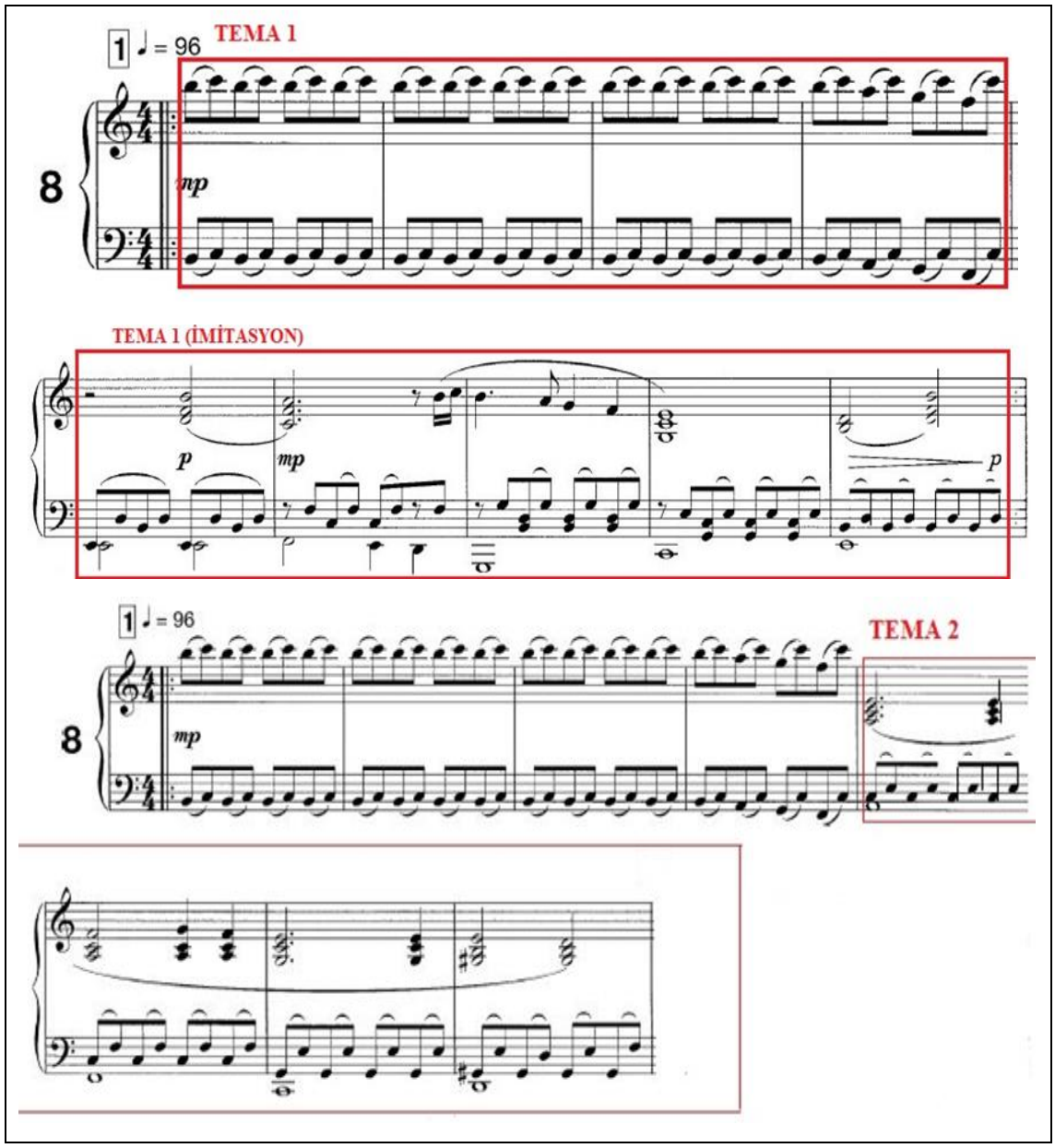
Örnek 49: P.Glass, *Metamorphosis Two*, 17- 20, 47- 50.Ölçüler.
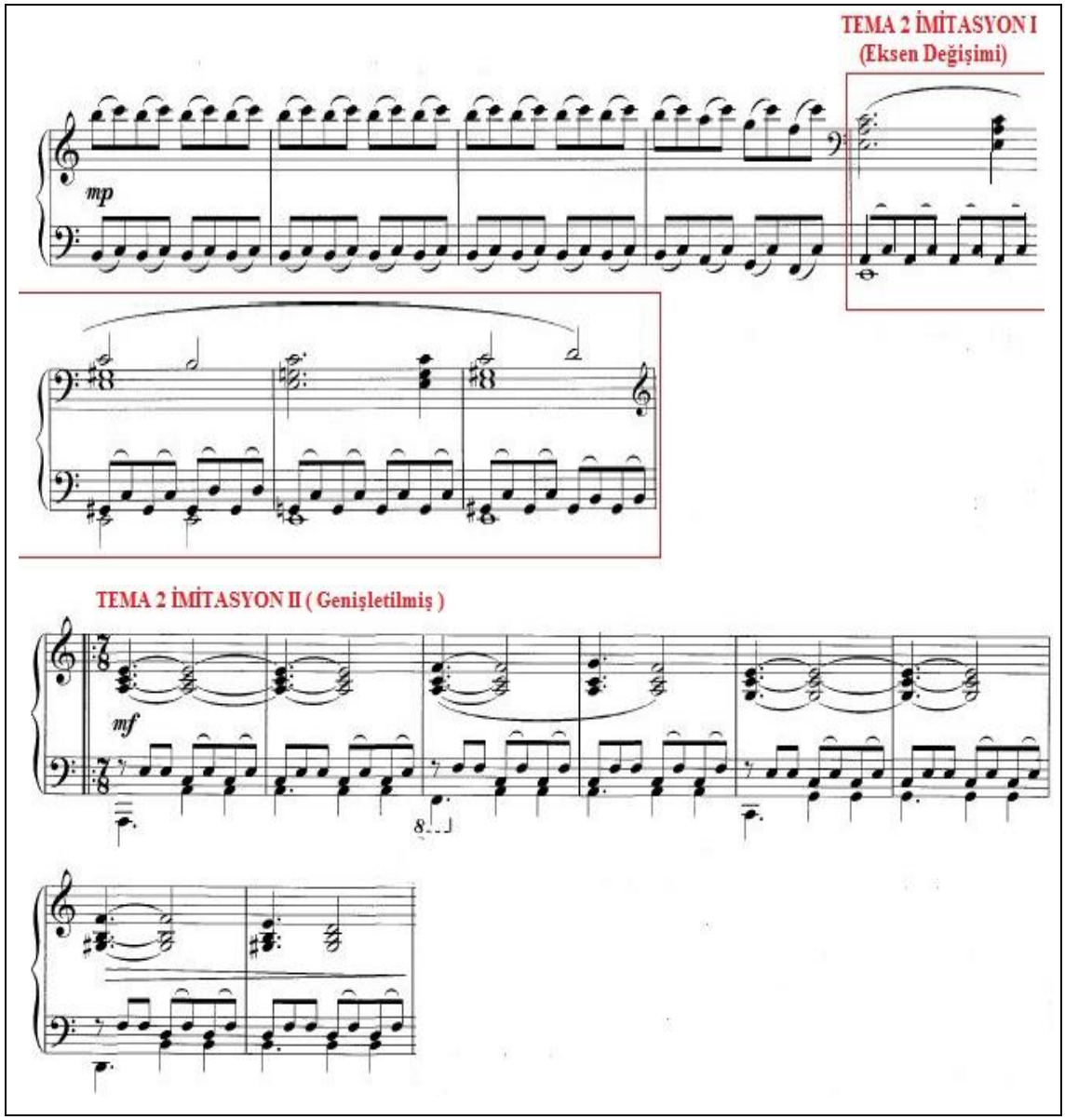


Bu örnekte ise, 17-47, 18-48 ve 19-49. ölçüler arasındaki ilişkiye değinmek gerekir. 17. ölçüde iki ve üçüncü oktavdaki birlik fa seslerine (oktav), birlik tutan ses fa ile sekizlik La ve Do seslerinin eşliği görülmektedir. 47. ölçüde ise, söz konusu yapı Do-Fa- La- Do-La-Fa seslerinden oluşan on altılık üçleme arpejiyle genişletilmiştir. Aynı durum 18-48 (sol-si-re) - (re-sol-si-re-si-sol) ve 19-49. (la-do-mi) - (mi-la-do-mi-do-la) ölçüler için geçerlidir. Aynı zamanda, bu yazı biçimi Metmorphosis isimli beş bölümlü yapıtın bütünsel yapısını da karakterize etmiştir.

- **Tema yapılarının, eksen değişimi, modülasyon, ritmik ve ezgisel unsurlarla birbirleriyle ilişkilendirilerek, varyete biçiminde kullanımı.**

Örnek 50: P.Glass**,** *Etudes for Piano Book 1, No.8*, 1.Tema (1- 4. Ölçüler), 1. Temanın İmitasyonu (16- 20.Ölçüler), 2.Tema (5- 8. Ölçüler), 2. Temanın İmitasyonu-I, (25- 28. Ölçüler), 2.Temanın İmitasyonu- II (31- 38. Ölçüler)



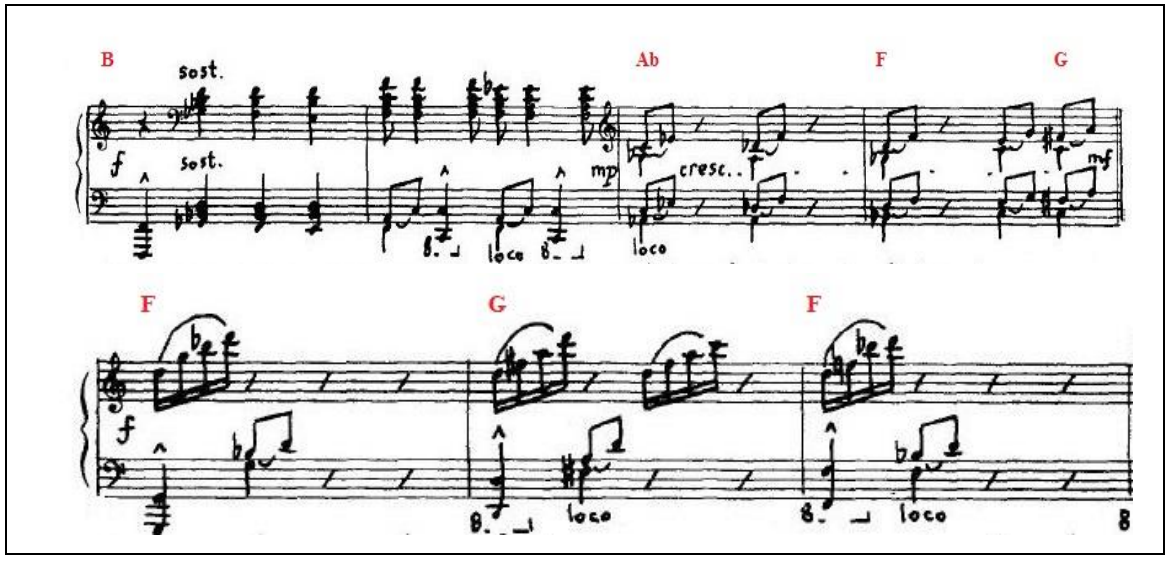


Bestecinin, söz konusu maddeyi kapsayan önemli piyano eserlerinden birisi de, *Etudes for Piano Book 1, No.8*'dir. Yaklaşık altı buçuk dakikalık, La minör tonalitesindeki eser, sadece art arda gelen iki tema üzerinden biçimlenerek sürekli katmanlı bir şekilde açılım göstermiş ve zenginlik arz etmeyi başarmıştır. Söz konusu iki tema, birbirlerinin imitasyonlarını (benzetimlerini) teşkil edecek biçimlerde değişim sürecine tabi tutulmuştur. Bu durumda ton, ritm, armonik yapı ve ezgisel unsurlarla değişim geçiren temaların çeşitli varyetelerle karşımıza çıkması sağlanmıştır. (Söz konusu yapı, özellikle *Tirol Piyano Konçertosu* eserini de karakterize etmede önemli faktörlerden birisi olmuştur.) Eserdeki tekrarlı, sade ve aynı zamanda zengin yapıyı

ortaya çıkaran en önemli unsur, duygusal yoğunluğu sürekli diri tutan melodi kullanımındaki yetkinliktir. Bu sürece, armonik yapıyı kapsayan akor geçişleri ve çözümlemelerle birlikte, eserin orta bölümündeki modülasyon durumlarının etkisi de eklenebilir.

- **Yapısal bakımdan sürekli olarak değişime uğramış motif, cümlecik veya cümlelerin, armonik çerçevedeki kontrpuan yapısı içerisinde politonalite (çoktonluluk) kapsamında kullanımı**.

Örnek 51: P.Glass, *Piyano ve Orkestra için Tirol Konçertosu*, Birinci Bölüm, 115-121. Ölçüler.[80]
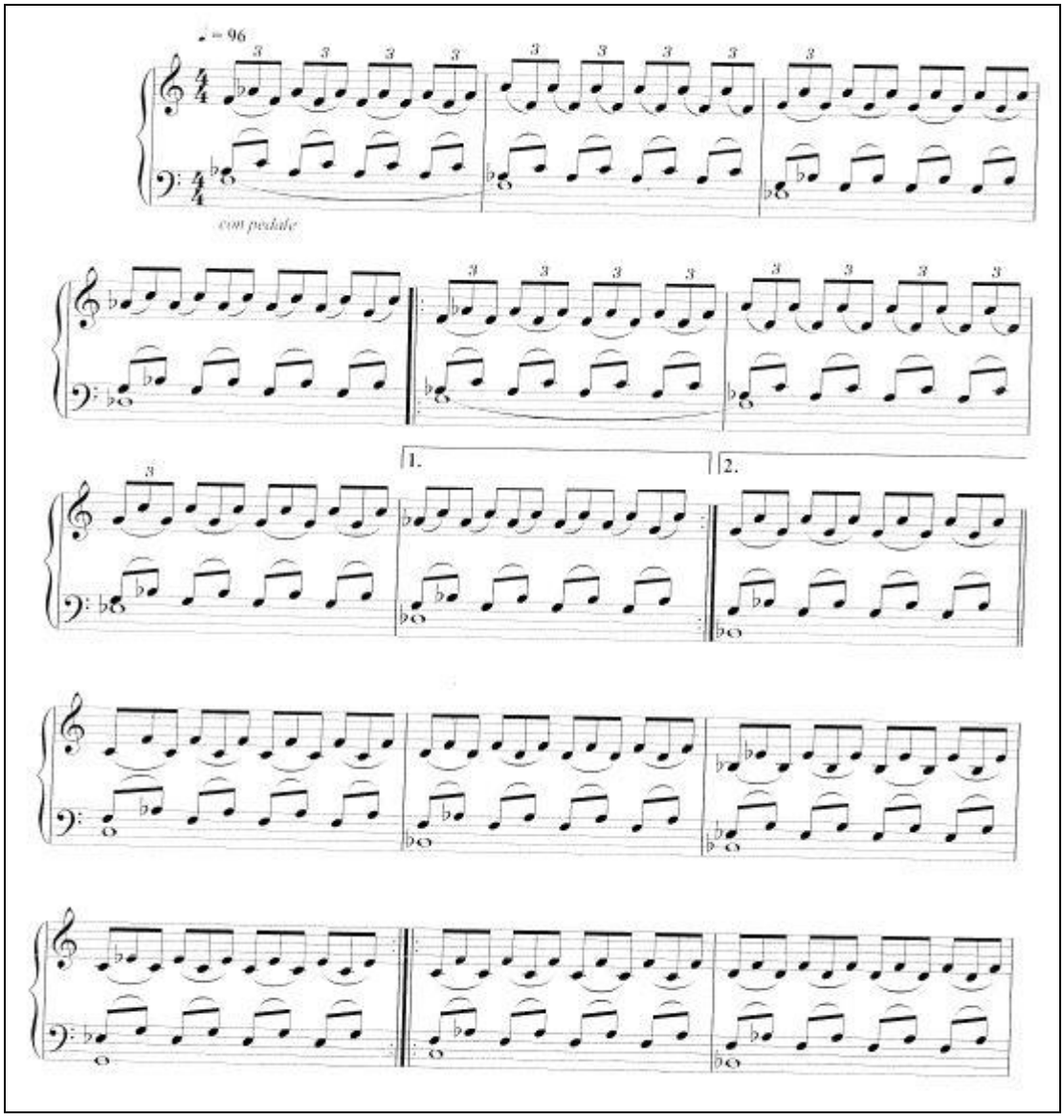


Örnek ilk iki ölçüde Sib Majör tonunda akor yürüyüşü görülen bölümde, yüz on yedi ve yüz onsekizinci ölçülerde Lab Majör, Fa Majör ve Sol Majör tonlarında aynı anda dörtlük ve sekizlik gidişat görülmüştür. Ardından gelen son üç ölçüde ise, sırasıyla Fa-Sol ve yine Fa Majör tonlarında çıkıcı arpej hareketleri söz konusu olmuştur.

[80] Eserin Partisyonu için: Chester Music Copyright c 2000, Order No. DU10001,www.musicsalesclassical

- **Uzun tekrarlardan oluşmuş, az değişim gösteren motif, cümlecik veya cümlelerin, monotonalite (tektonluluk) kapsamında kullanımı.**
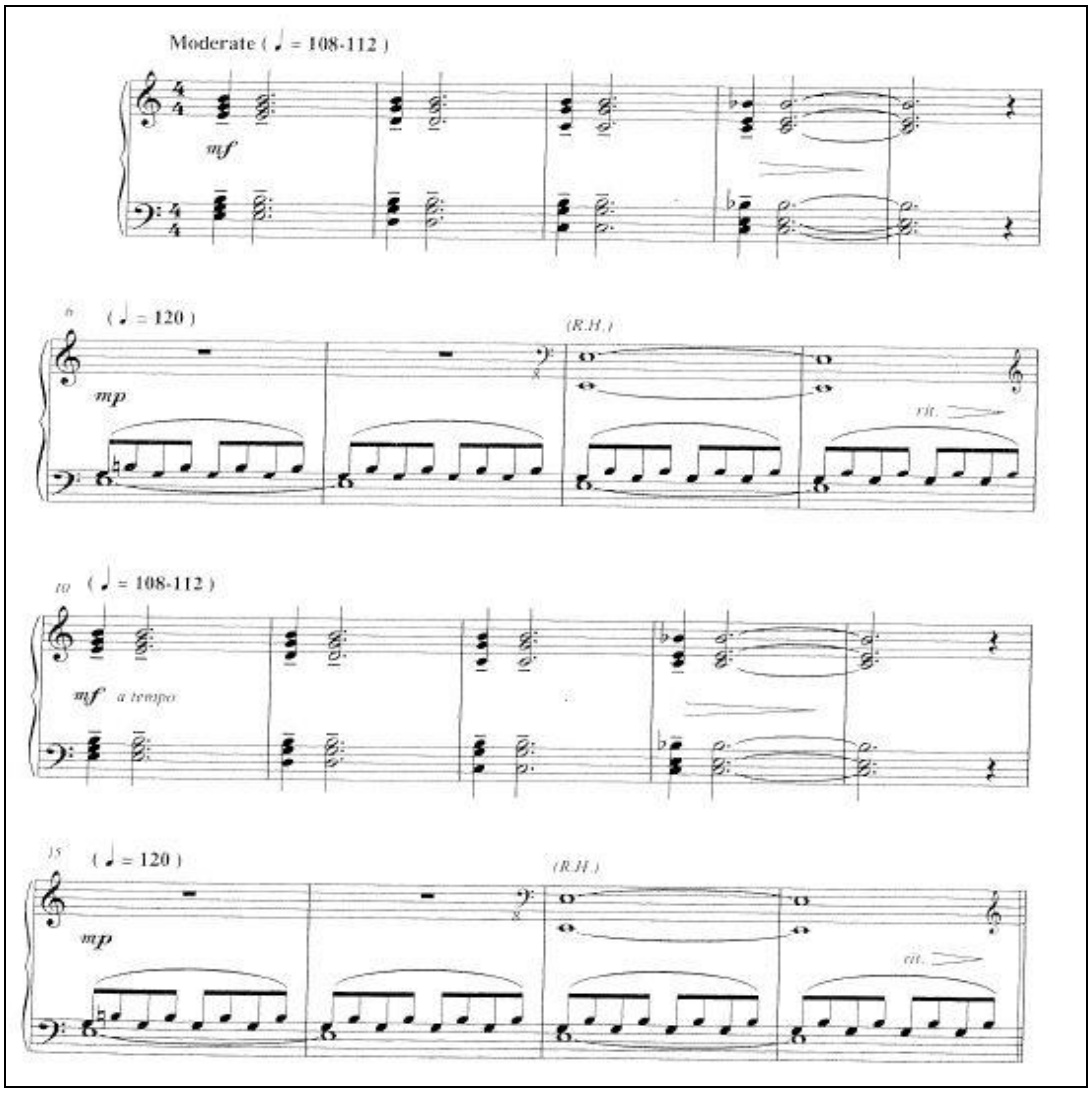
Örnek 52: P.Glass**,** *Opening Piece,* 1-15. Ölçüler.



Örnekte görülen cümle yapısında, on beş ölçü boyunca, Lab Majör tonunda aynı yapının korunması gözetilmiştir. Yaklaşık beş buçuk dakika süren eser, aynı yapıda devam etmiş ve sonlanmıştır.

- **Armoni ve melodide sadeleşme eğilimleriyle az temalı, bazen tek temalı (monothematic) fakat dramatik boyutlarda düşündürücü ve etkileyici unsurlar**.

Örnek 53: P.Glass, *Metamorphosis One*, 1-18. Ölçüler.



Özellikle son madde dikkkate alındığında, bestecinin yapıtlarındaki yapısal ve biçimsel boyutlara ek olarak düşünsel unsurların da önem arz ettiğini görürüz. Toplam beş bölümlü *Metamorphosis* isimli yapıt, bu düşünce yapısının en önemli örneklerinden birini teşkil etmiştir. Bu nedenle yapıt, ele alınan konuyu temsil eden bir örnek olarak düşünülmüştür. Ayrıca, Philip Glass ve piyano beraberliği düşünüldüğünde, bestecinin akla ilk gelebilecek önemli yapıtlarından birini teşkil eder.

Metamorphosis eseri, dünya edebiyat tarihinin en önemli yazınlarından biri olarak görülen Çek yazar Franz Kafka'nın aynı adlı *Metamorphosis* romanından esinlenerek bestelenmiştir. Bu nedenle eserde, ses organizasyonlarını içeren müzik içi unsurların yanı sıra, tarihsel, edebi ve psikolojik nitelikler gibi müzik dışı unsurlar da aynı şekilde önem ihtiva eder. Daha doğrusu, müzik içi ve müzik dışı unsurların bağdaşıklığının gözetilerek ele alınması, eserin daha iyi algılanmasını sağlayacaktır. Türkçe'ye *Metamorfoz* olarak geçen *Metamorphosis* kelimesinin etimolojik kökeni Eski Yunanca'ya dayanır. *Metamorfoz*, biçim değiştirme, başka şekle bürünme ve dönüşüm gibi birbirlerine çok yakın anlamlara gelmektedir. Kafka'nın bu ünlü romanı, en basit tabirle, Gregory Samsa isimli orta halli bir adamın böceğe dönüşmesinin, insanın kendisine, ailesine ve yaşadığı çevreye yabancılaşmasının çarpıcı, gerilimli ve mizahi bir metaforu üzerinden ele alınmasını yansıtır.

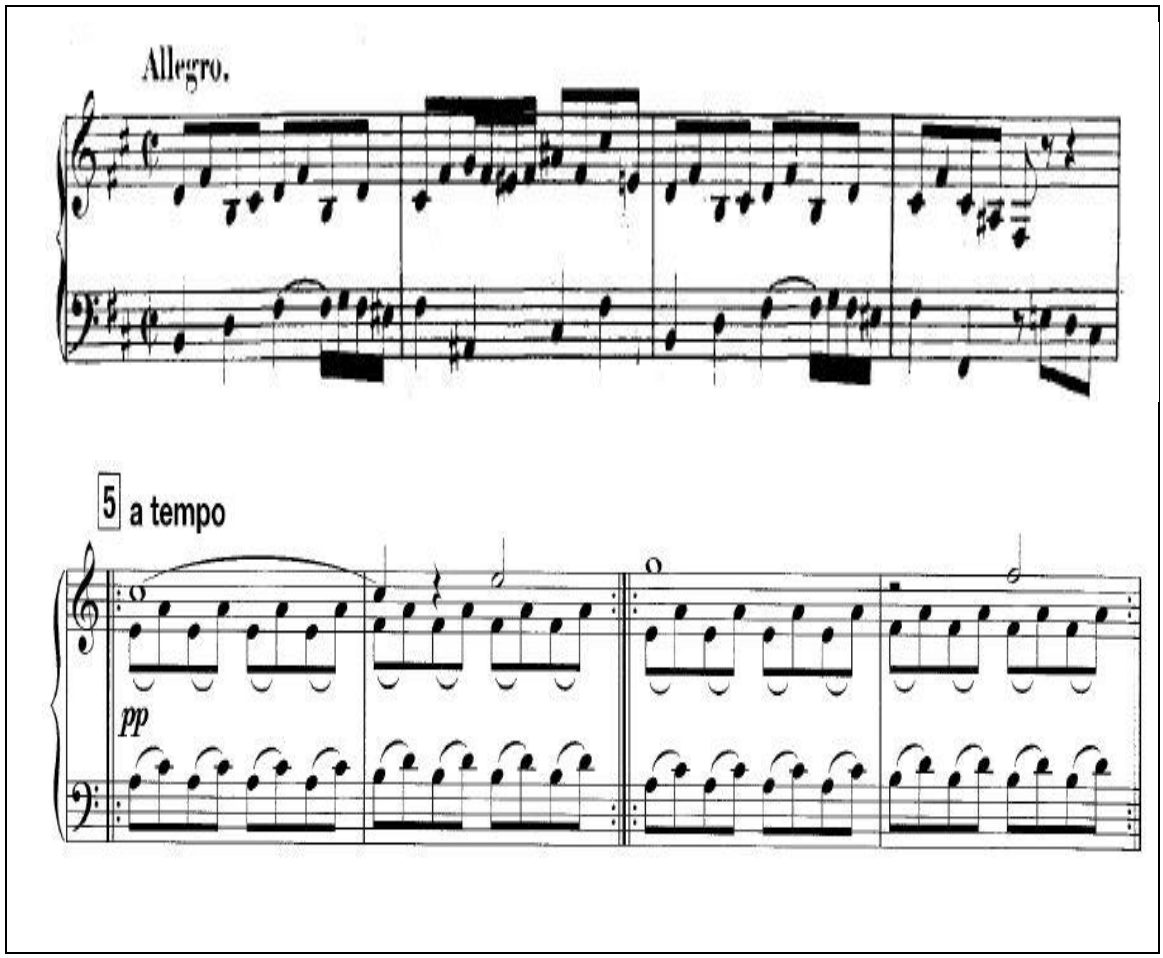
Eserde beş bölümün birbirleriyle ilintili olarak ele alınması, kurgulanmış bir atmosfer yaratma eğilimini beraberinde getirmiştir. Beş bölümün birbirleriyle ilişkilendirilmesiyle, bir bakımdan varyasyon biçiminde karşımıza çıkan yapıtta, hem edebi gönderme içeren yabancılaşmanın kırılgan yapısına vurgu yapan duygu yoğunluklu bir dönüşümden, hem de eserin yapısal içerikteki kendi dönüşümünden bahsedebiliriz. Böylelikle eserdeki dönüşümsel unsurlar, yetkin bir biçimde, planlanmış ve tasarlanmış bir kurgu dahilinde sunularak, düşünsel ve yapısal anlama hizmet edecek diyalektiksel ortamı desteklemiştir. En küçük ses yapılarının veya motifin birbirleriyle eklenerek cümle yapılarına dönüşmesi ve bu dönüşümün beş bölümde de hem bağdaşık olarak hem ayrı olarak gelişim göstermesi, bu yetkinliğin bir göstergesidir. Her bölüm kendi dinamikleri içinde ağır ağır kendi dönüşümüne sahne olurken, diğer yandan bölümler arasında da ilişkinin korunarak dönüşümün sağlanması gerçekleştirilmiştir. Günümüzde, yabancılaşmanın ve bencilleşmenin sonucu olarak ortaya çıkan monotonluk, sıradanlık ve duyarsızlaşmaya dayalı durumlar bir yandan tekrara dayalı monotematik unsurlarla temsil edilmiş, diğer yandan söz konusu olumsuz durumlara birer ağıt niteliğinde duygusal bir atmosfer oluşturulmuştur. Özellikle ardı sıra gelen akorlar, iki sekizlik notalarla ardı sıra gelen motifler ve arpej gidişatları bu duygusal atmosferi yaratmada önemli etken olmuşlardır.

Hayatın kaynağına ve özüne dönmek, mutlak varlığın yasasına dair nedenleri sorgulamak, tedirgin edici gerçekliklere şüpheyle yaklaşıp, söz konusu nedenlerle yüzleşebilmek, Kafka ve Glass'ın yazınsal ve işitsel olarak ayrı yollarla, fakat aynı ideallerde buluştuğu ortak noktalardır. Evrenin ebedi döngüsünde, canlılardaki bütün varoluşun, saf varolma bilincinin, hem dönüşerek, hem aynı kalarak tek bir özde erimesi, ve bu anların sürekliliğini (dönüşüm ve monotonluk) idrak edebilecek içsel bir bilişle ortaya çıkan saf farkındalık durumları, eserin tinsel yapısını idealize etmiştir. Bu nedenle eser, alımlayıcıyı bu yoğun sürece dahil edebilecek meditatif bir etkiye sahiptir. Önceki örneklerede üzerinde durulan, bestecinin ilk dönem eserlerinden *How Now* ve *Metamorphosis* gibi az temalı ve uzun tekrarlardan oluşan eserler, sadece dinleyiciyi değil, icracıyı da meditasyona dayalı derin düşünme çemberine dahil eder. Bu nedenle bu tür eserlerde, yüksek konsantrasyon ile rahatlığı ve sakinliği himayesine alan boş bir zihin yapısı arasında kurulacak denge, icracı için önem arz eder.

Bu husuta son olarak şuna da değinmek gerekir ki, her bakımdan disiplinli ve ilkeli bir çalışma sisteminin bir ürünü olarak, en basit malzemeden rahatlıkla derinliğe ve öze varabilme idealini gerçekleştirmeyi başarabilen Philip Glass ve Arvo Part gibi bestecilerin değeri, Webern'den bu yana gün geçtikte daha iyi anlaşılacaktır.
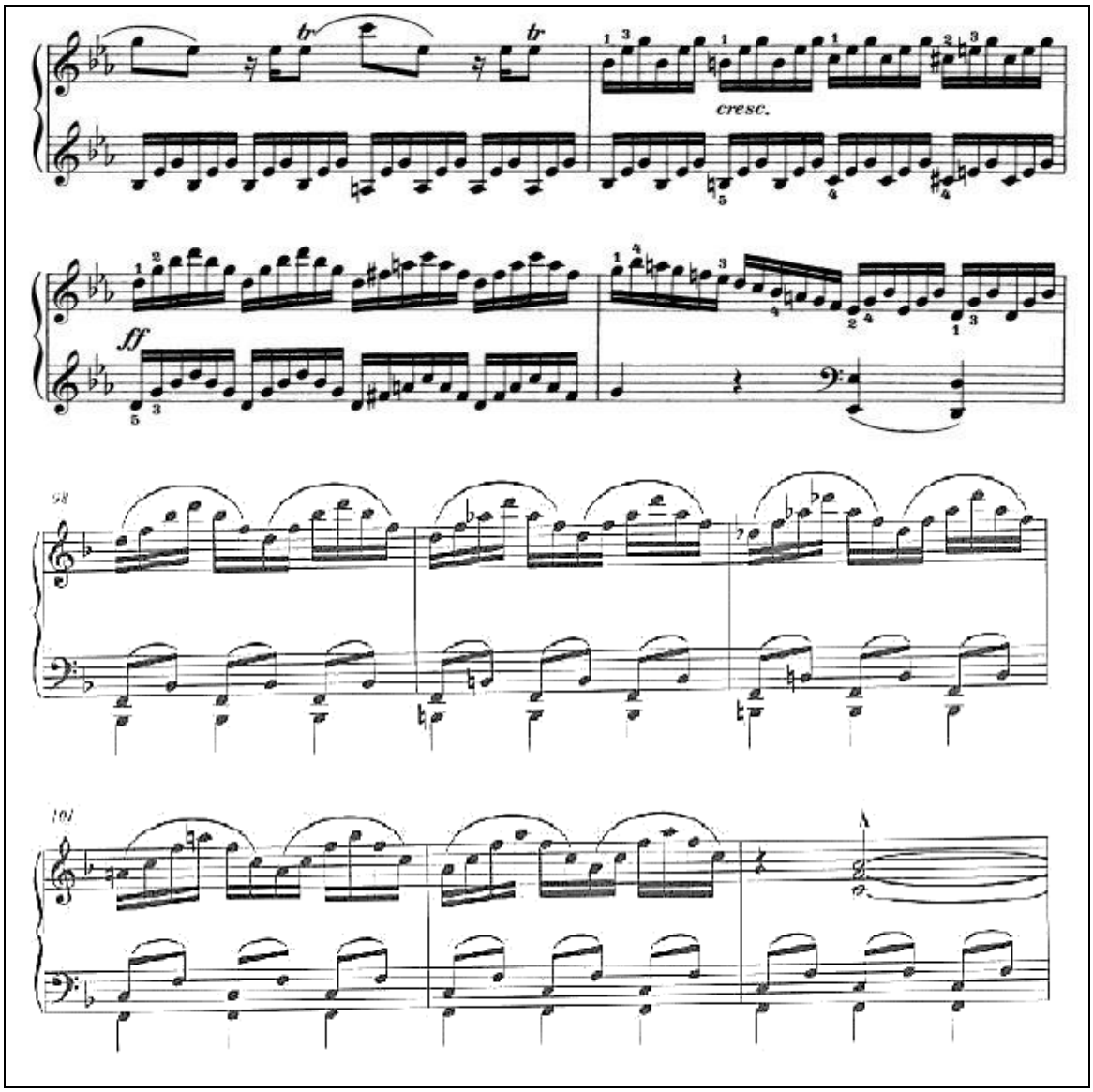
Philip Glass'ın piyano üslubunda, geniş bir yelpazeyi içeren etkilenme alanlarından bahsetmek mümkündür. Bu dağarcık; barok, klasik ve yirminci yüzyıl müziğiyle birlikte, caz müziğini kapsayacak niteliktedir. Bunun temelinde, bestecinin rönesans-barok dönemden günümüze kadar uzanan her dönemi, daha geniş bir açılımla ifade edersek, yerel müzikler de dahil, nitelikli olan her tür müziği ilgiyle ve nesnel bir bakış açısıyla değerlendirebilecek entelektüel seviyesinin önemi yatmaktadır. Bu nedenle, bestecinin geniş bir yelpazeyi içeren etkilenme alanlarının, ulaşabildiğimiz örnekler üzerinden değerlendirilerek saptanması doğru olacaktır.

Örnek 54: J.S.Bach *Well-Tempered Clavier Book 2, No.24 (h-moll), BWV 893 Prelude* 1-4. ölçüler, Philip Glass, *Etudes for Piano Book 2, No.20,* 14-17.ölçüler
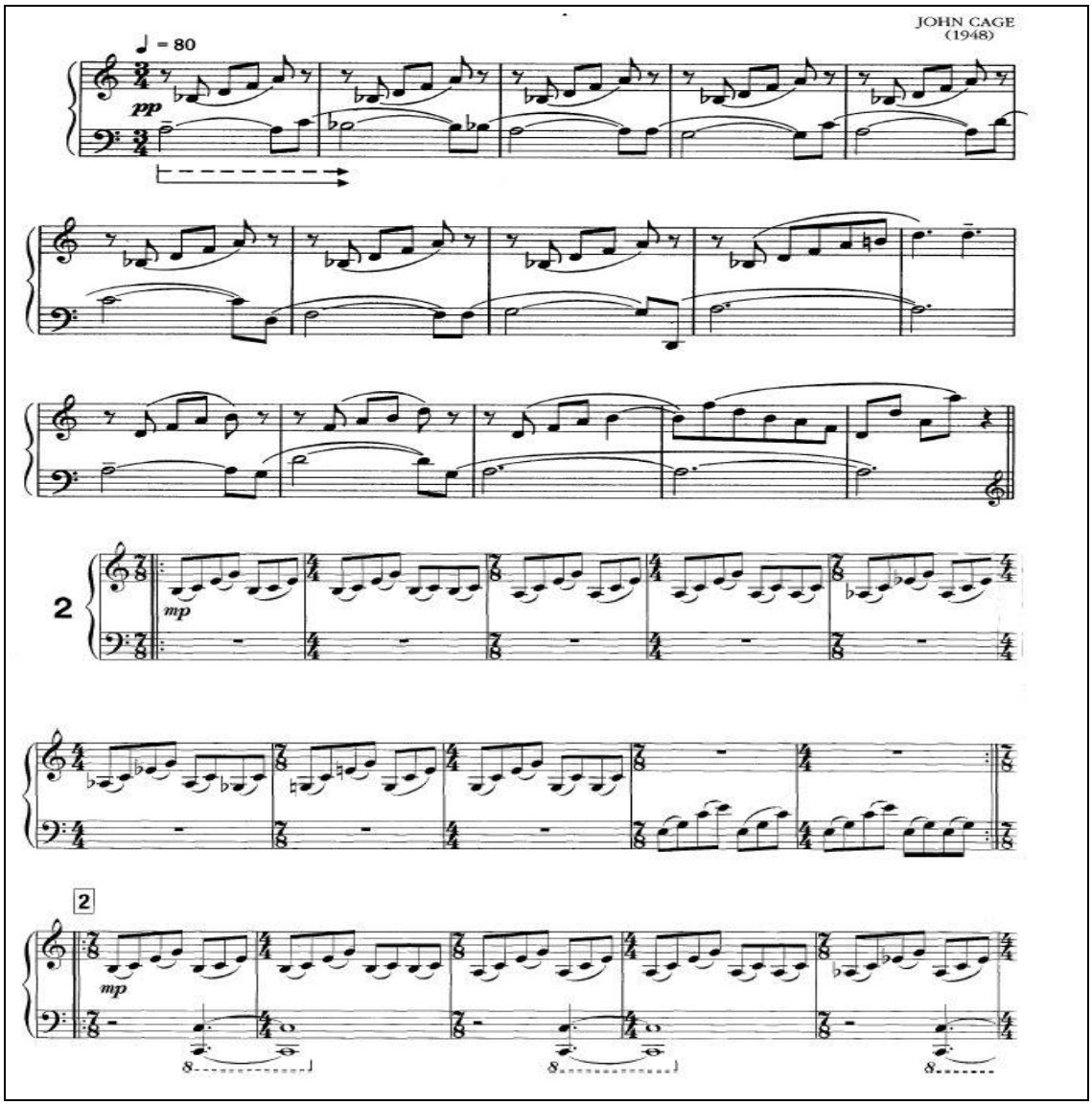


Önceden de değinildiği gibi, Glass'ın Paris eğitimi sürecinde, J.S.Bach'ın Prelüd ve Füg'lerinden yoğun bir şekilde icra ve analiz sürecine tabi tutulması bilinmektedir. Bu süreç ister istemez, bir etkilenme unsuru olarak, bestecinin piyano üslubunda açığa çıkmıştır. Her iki örnek incelendiğinde, Bach'ın kullandığı dört ölçülük Prelüd ana temasıyla, Glass'ın a tempo ile başlayıp Etüt'ün ana omurgasını temsil eden temanın arasında sekizlik gidişatlarda aralıksal farklılıklar görülmektedir. Glass, art arda gelen sekizlik seslerdeki bu aralıkları üçlü ve dörtlü olarak tekrarlı bir yapıda ele almıştır. Ancak, her iki eserin bütününe bakıldığında anımsatıcı nitelikte duyuşsal benzerlikler fark edilecektir.

Örnek 55: Joseph Haydn, *Piano Sonata in c moll, No.33, XVI:20, Allegro moderato,* 61-64. Ölçüler, Philip Glass, *Wichita Vortex Sutra* 98-103. Ölçüler.



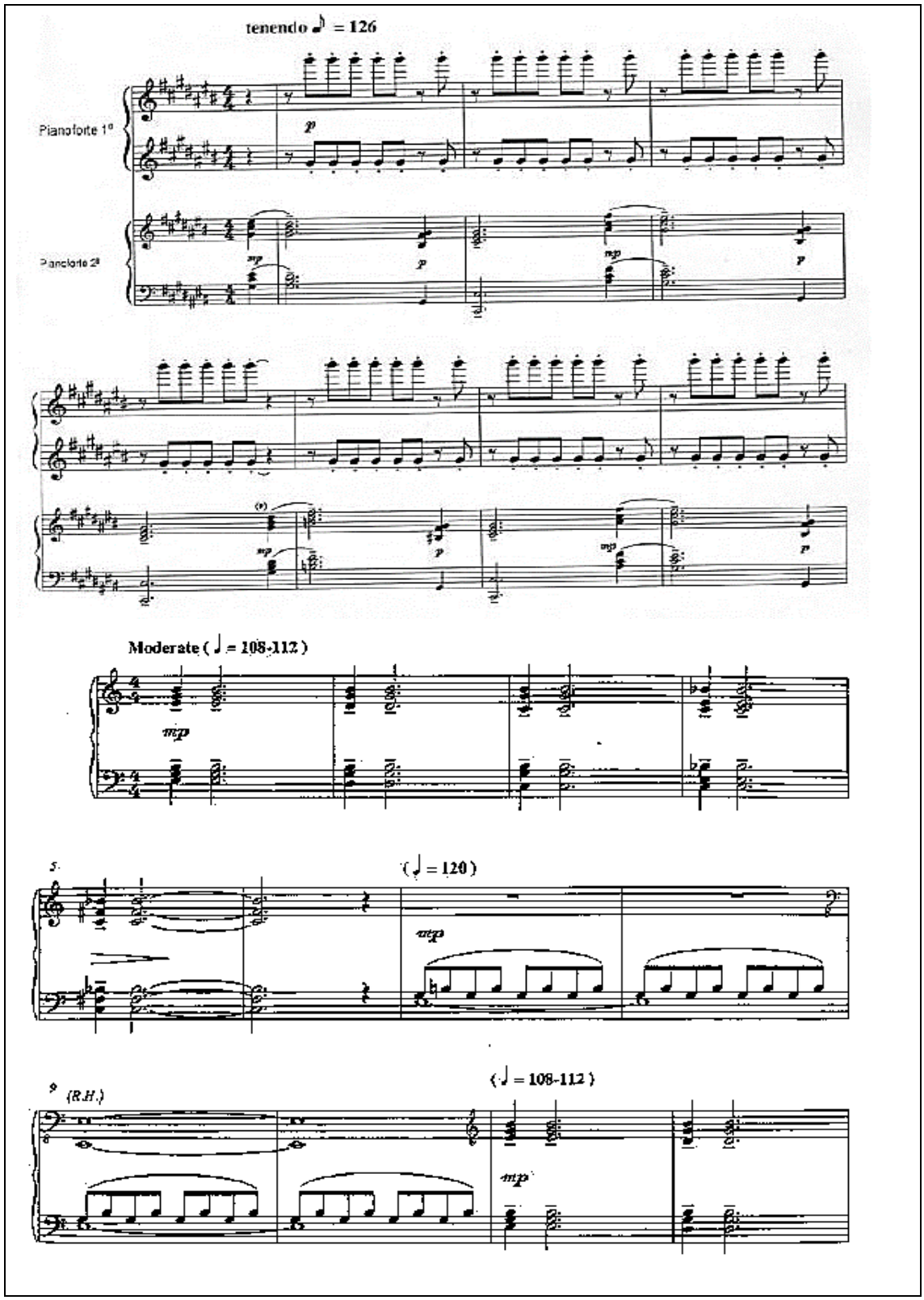
Her iki örnek, kullanılan ritm kalıplarıyla birlikte, pasajlardaki diyatonik ve kromatik geçişler bakımından benzerlik gösterir. Sabit ritimdeki inici ve çıkıcı ezgisel hareketlerle, çoğunlukla on altılık veya otuz ikilik nota değerindeki seslerle oluşturulan kıvrak pasajlar, Glass'ın sadece piyano yazısının değil, genel besteleme üslubunun karakteristik bir özelliği olarak karşımıza çıkmaktadır. Aynı zamanda bu örnek, Haydn müziğinin, zaman zaman nasıl moderniteye yaklaştığının bir göstergesi olarak düşünülebilir.

Örnek 56: John Cage *In a Landscape for Piano Solo or Harp Solo* 1-15. Ölçüler, Philip Glass *Etudes for Piano Book 1, No.2*, 1-15. Ölçüler.
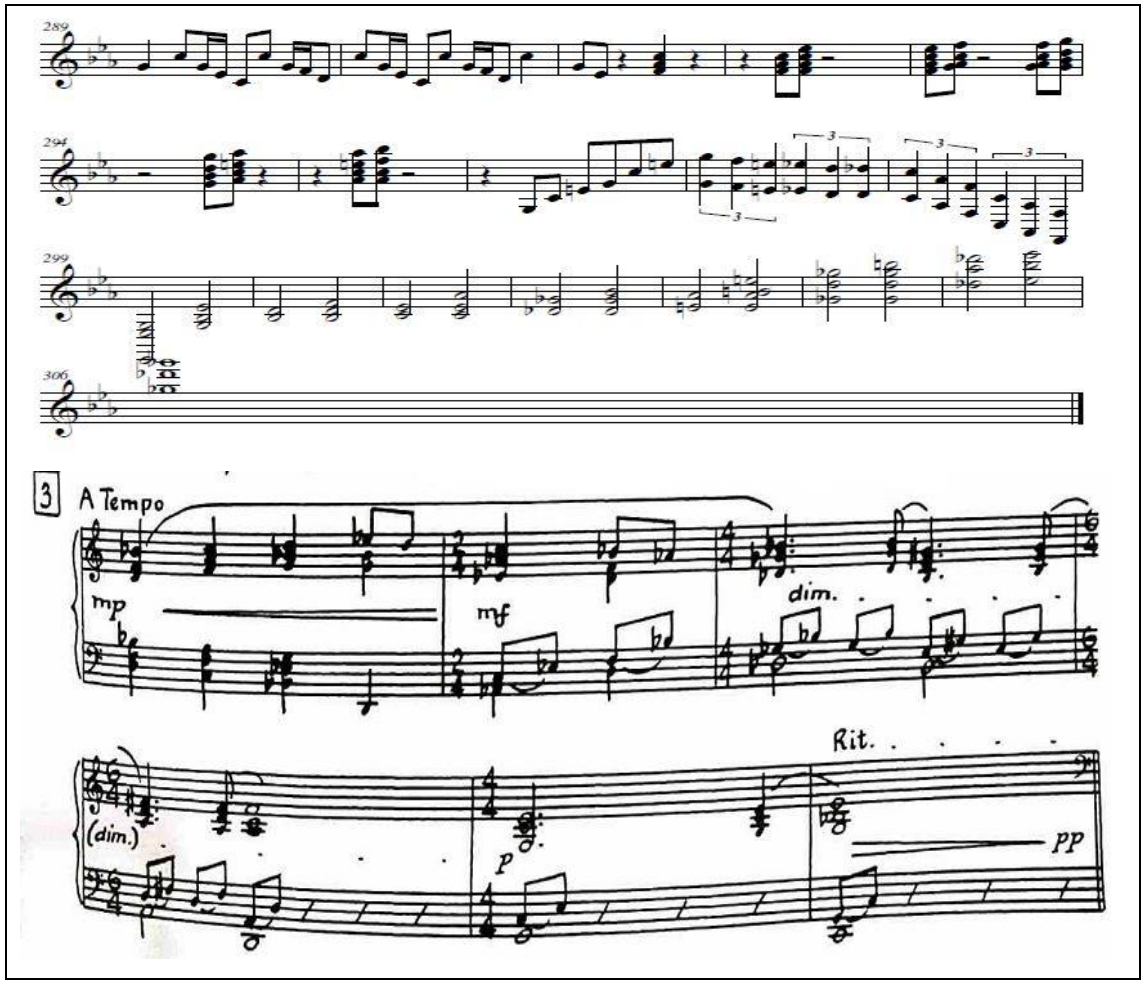


Şüphesiz Cage, fikirsel ve yapısal anlamda, kendisinden sonra gelen kuşağı ve doğal olarak ABD'li bestecileri önemli ölçüde etkilemişti. Söz konusu örnekte bundan izler görmek mümkündür. Her iki örnek, ölçü sayıları ve ses dinamikleri bakımından farklı görünse de bir takım simetrik benzerlikler taşır. Bu simetrik ilişki, birbirine yakın ritmik benzerliklerle hissedilir. Aynı zamanda duyuş olarak birbirine benzer nitelikte kurgulanmış her iki eserde de, tekdüze atmosfer yaratma eğilimiyle birlikte duygusal yoğunluğa ulaşma amacı hissedilir. Her iki eserin söz konusu içsel yapılarında, izlenimciliğin karakteristik izlerine rastlamak mümkündür.

Örnek 57: Arvo Part *Hymn to Great City* 1-8. Ölçüler, Philip Glass *Metamorphosis Five* 1-12.Ölçüler.



Arvo Part ve Glass'ın piyano üslubu kıyaslamalı olarak değerlendirildiğinde, her iki bestecinin birbiriyle fikirsel olarak etkilenimlerinin, bestecilerin müziklerindeki yapıya yansımasıyla şekillenen bir olgu karşımıza çıkacaktır. Tekrarlı tema yapısı, ritmik süreklilik, sade bir doku, meditatif özellik gösteren dingin bir hava ve en önemlisi bütün bu koşullarda, somut yapıları var eden göstergelerden, soyut olana doğru yol alıp, manevi ve saf bir derinliğe ulaşma idealiyle biçimlenen, bir ebedi döngü modeli yaratma çabasından söz edilebilir. Ayrıca, Glass'ın, 2018 yılında tamamladığı üç bölümlü *Piano Concerto No.3* eserini, Arvo Part'a ithafen bestelemesi, söz konusu etkilenmenin ve saygının anlamlı bir jesti olarak değerlendirilebilir.

Örnek 58: Lennie Tristano *C-moll Complex* (1960-1962) 289-306. Ölçüler, Philip Glass *Tirol Concerto For Piano And Orchestra,* (2000) Birinci Bölüm, 11-16. Ölçüler.

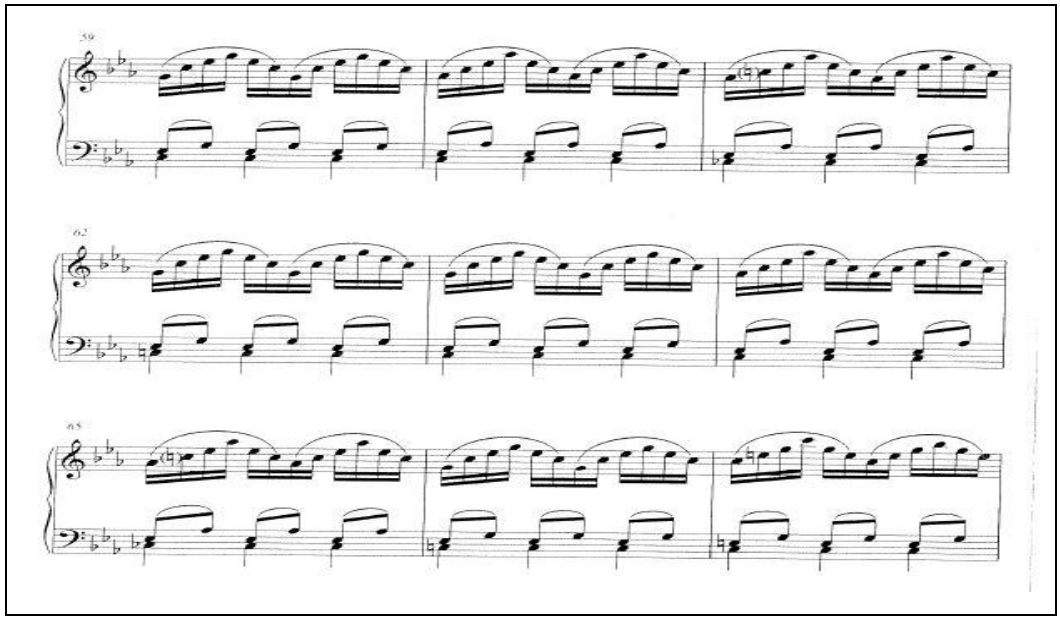


Caz etkili müzik konusunda değinildiği gibi, Glass'ın caz müziğe olan ilgisi ve sevgisi, müziklerinde yer yer hissedilir biçimde kendini göstermiştir. Ortaya konulan bu örnekte, ABD'li caz müzik piyanisti Lennie Tristano'nun *C-moll Complex* eserinin akor geçişlerinin olduğu bitiş bölümüyle, Glass'ın Tirol Piyano Konçertosu'nun birinci bölümünün başındaki koral benzeri giriş kısmında, hemen sonrasındaki yeni bir fikre geçmek için hazırlanmış sonlandırıcı akor hareketleri, duyuşsal açıdan birbirine yakınlık göstermektedir. Burada, Glass'ın sık sık hayranlığını beyan ettiği (Müziksiz Sözler, S.59) ve kendisinin bir dönem piyano eğitimciliğini üstlenen Tristano etkisinin, bestecinin bilincine yer ederek nasıl ortaya çıktığı açıkça hissedilmektedir.

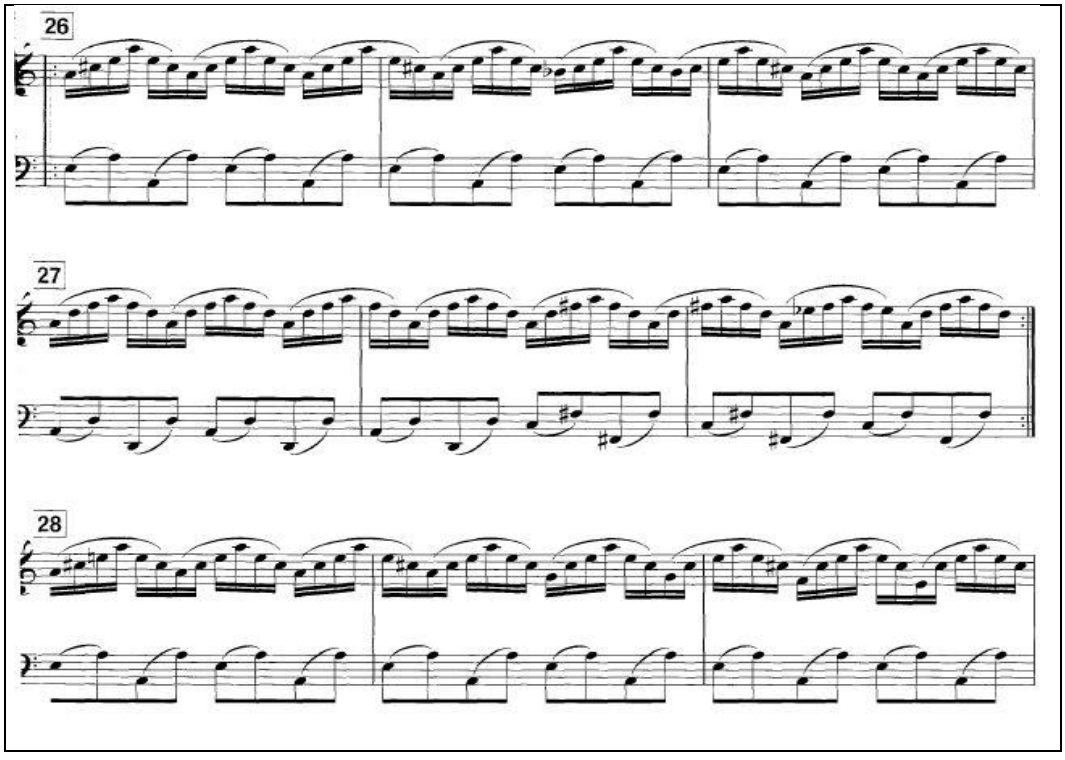
Glass'ın piyano yazısının özelliklerine genel bir perspektiften bakıldığında, tonal eksenli ve melodik düzeydeki tekrara dayalı motif ve cümle yapılarının ön planda yer aldığını söylemek mümkündür. Bestecinin, evrene ve dünyaya bakış açısına, yaşam felsefesine ve inanç sistemine göre şekillenen ve bu doğrultuda idealize edilen *tekrarlılık* olgusu, müziğinde belli bir amacı teşkil etmiştir. Bu noktada Hint inanç sistemi, (zen-budizm) buna bağıntılı olarak Fluxus ve Minimalizm akımında da önemli bir etki alanına sahip yoga ve meditasyon öğretilerine duyulan ilgi ve daha somutsal manada raga-tala gibi müziklerinde sistemli şekilde kullanılan yerel ritm kalıplarından etkilenimleri hatırlamakta fayda vardır. Bu doğrultuda, bestecinin estetiksel kaygılarına yönelik malzeme kullanımına hizmet edecek ve bestecinin karakteristik özelliğini yansıtacak bir takım müzik içi araçların kullanımına değinmek gereklidir. Kısacası, bu bölümde bestecinin tekrar amacıyla, daha çok tercih ettiği ve kullandığı çeşitli modül yapıları ele alınacaktır. Tekrara dayalı yapı zincirini biçimlendiren söz konusu modül yapıları şu şekilde sistematize edilebilir:

a) ARPEJLER
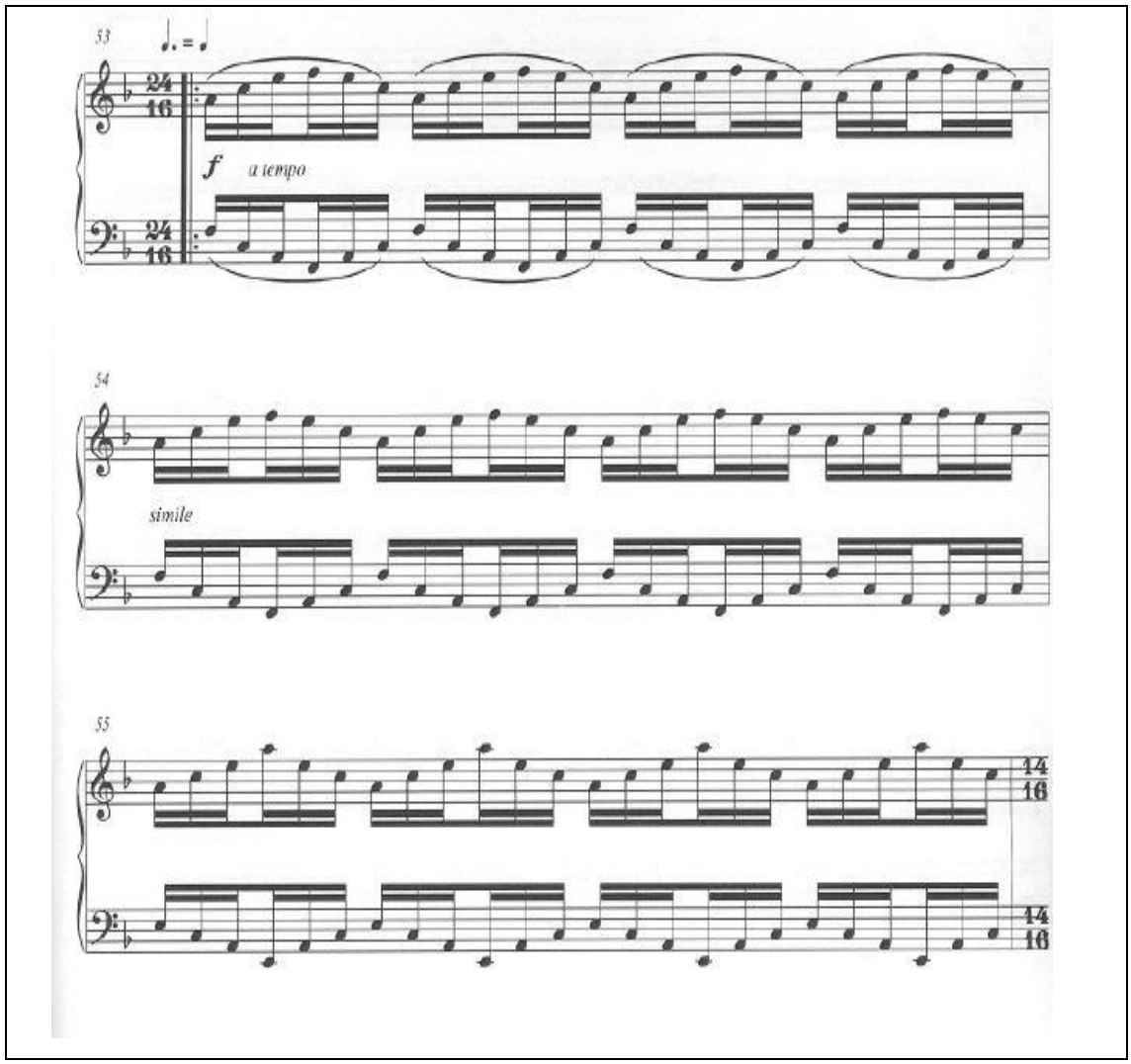
Örnek 59: P.Glass, *Metamorphosis Four*, 59-67. Ölçüler.



Örnek 60: P.Glass, *Etudes For Piano, Book 2, No:12*, 78-86. Ölçüler.



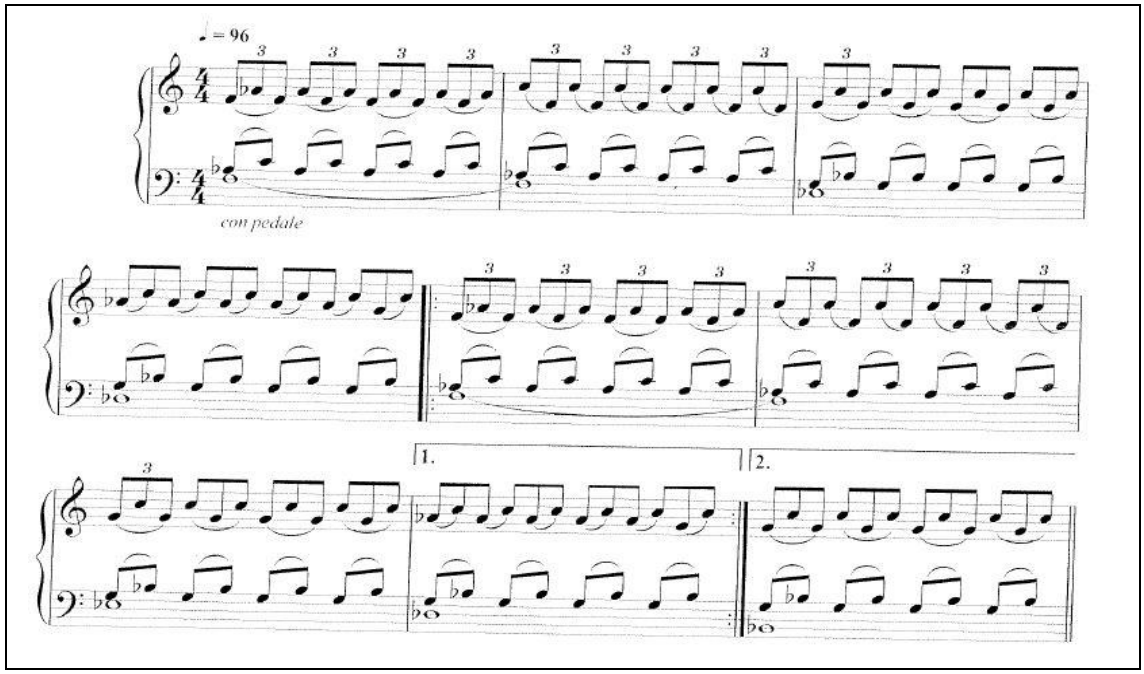
Örnek 61: P.Glass, *Mad Rush*, 53-55. Ölçüler.



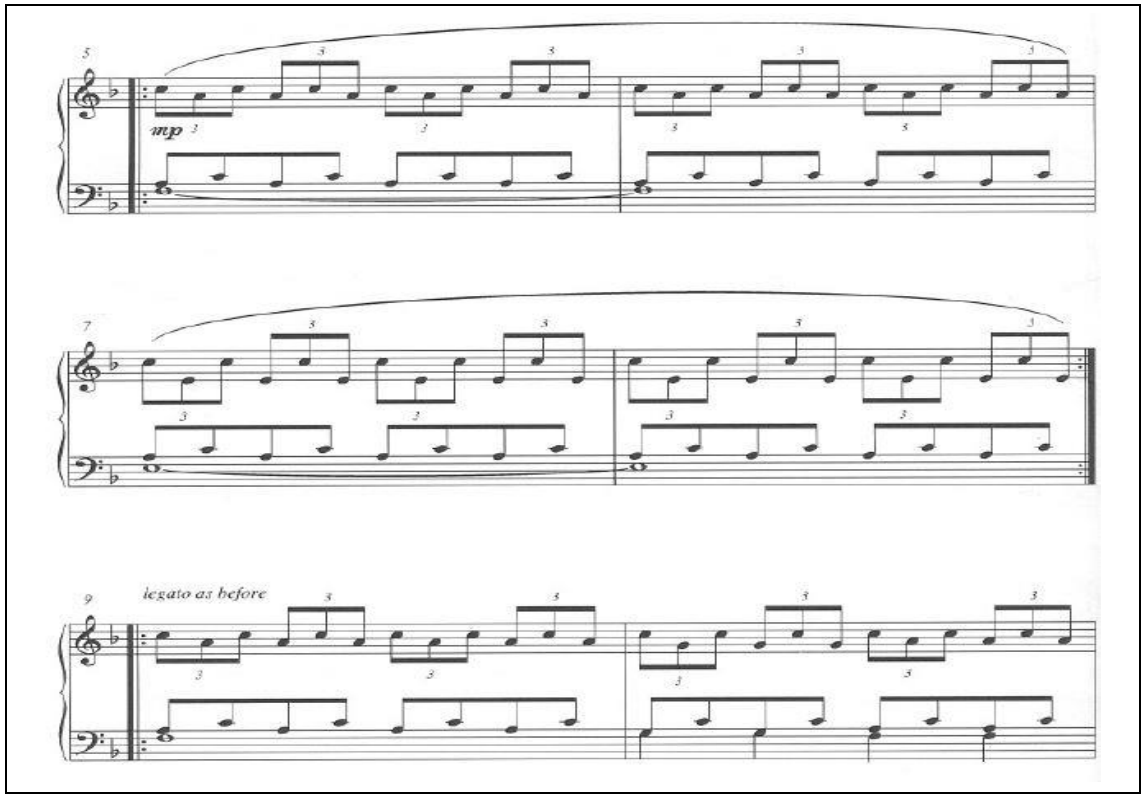
Örneklerde görüldüğü üzere, ardı sıra gelen inici ve çıkıcı arpejler, sağ ve sol eldeki ters hareketli arpejler bestecinin sık kullandığı ve tekrarlamaya yönelik idealine hizmet edebilecek yapılar olarak karşımıza çıkmaktadır. Dikkat çeken diğer bir unsur ise, daha çok on altılık nota değerindeki seslerle tekrarlı arpej kullanımına gidilmesidir. Arpej hareketleri genellikle hızlı tempolarda gerçekleşir.

b) ÜÇLEMELER

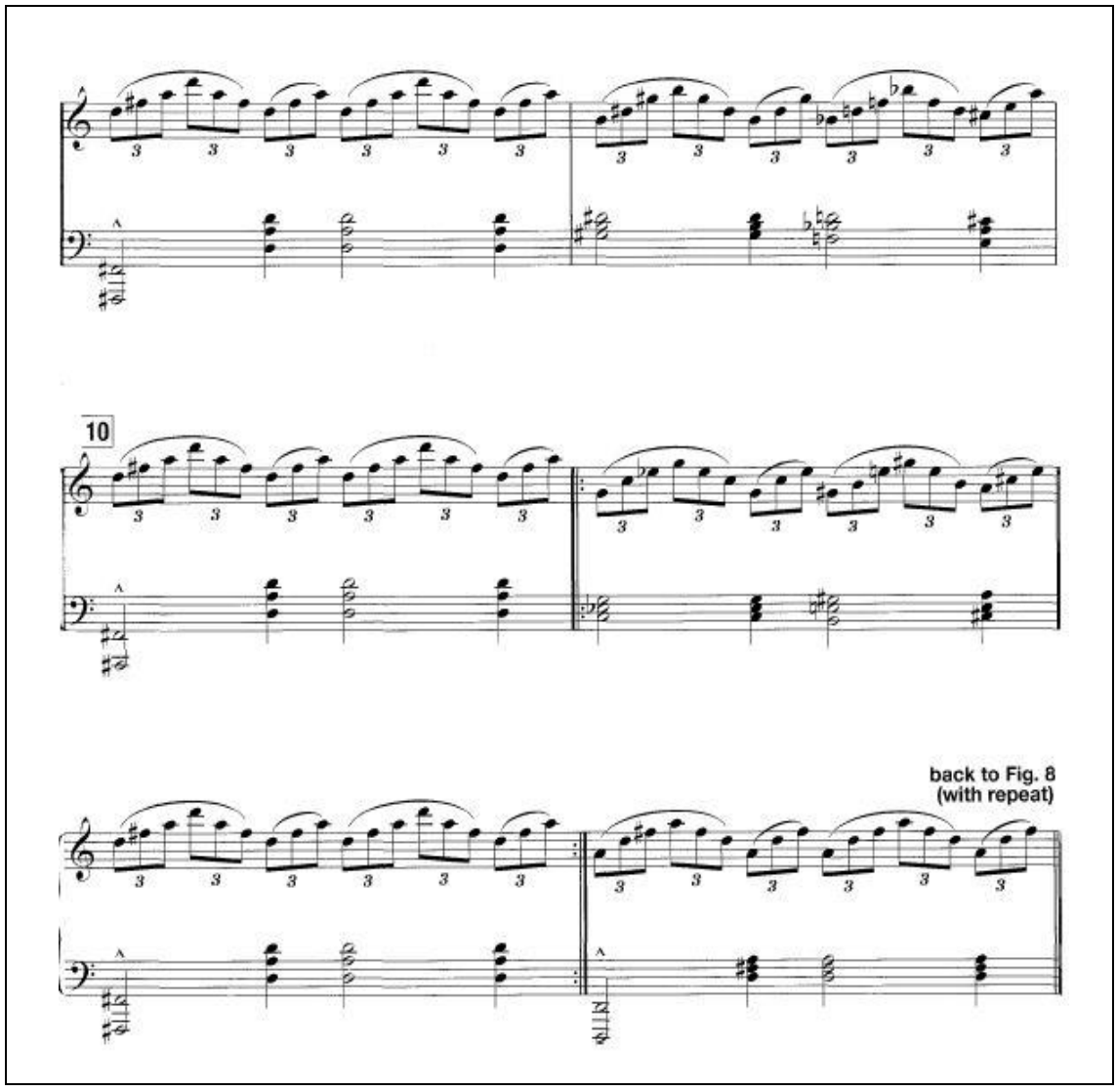
Örnek 62: P.Glass, *Opening*, 1-9. Ölçüler.



Örnek 63: P.Glass, *Mad Rush*, 5-10. Ölçüler.



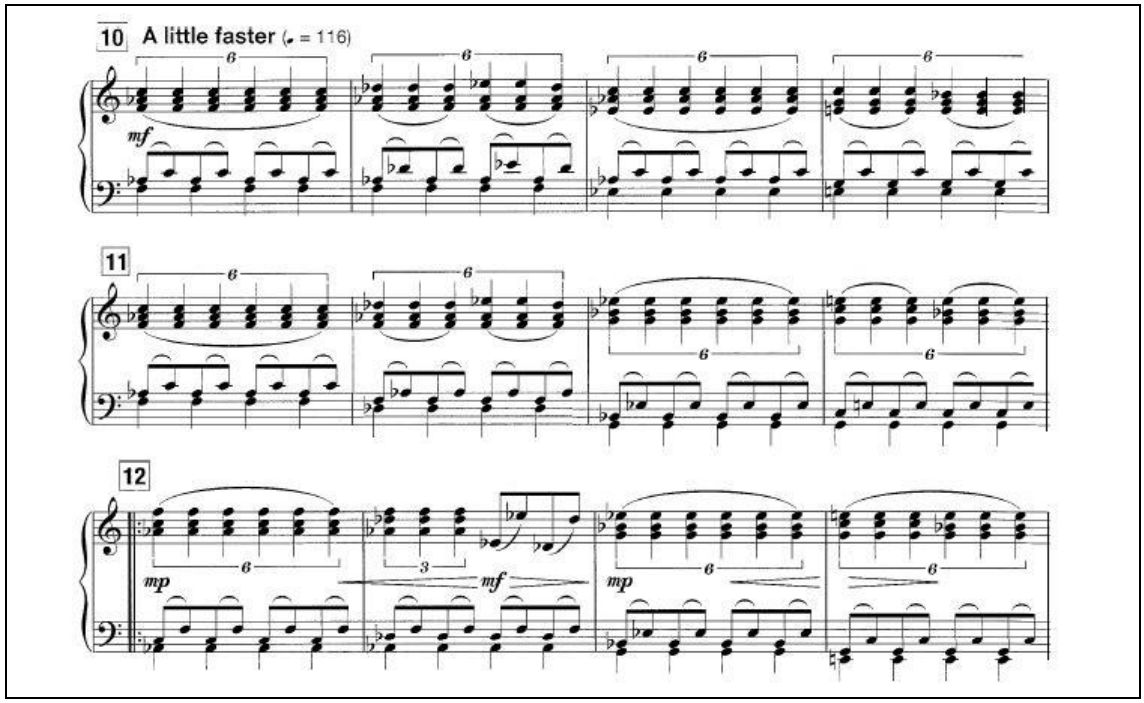
Örnek 64: P.Glass, *Etudes For Piano, Book 2, No:15,* 29-34.Ölçüler.
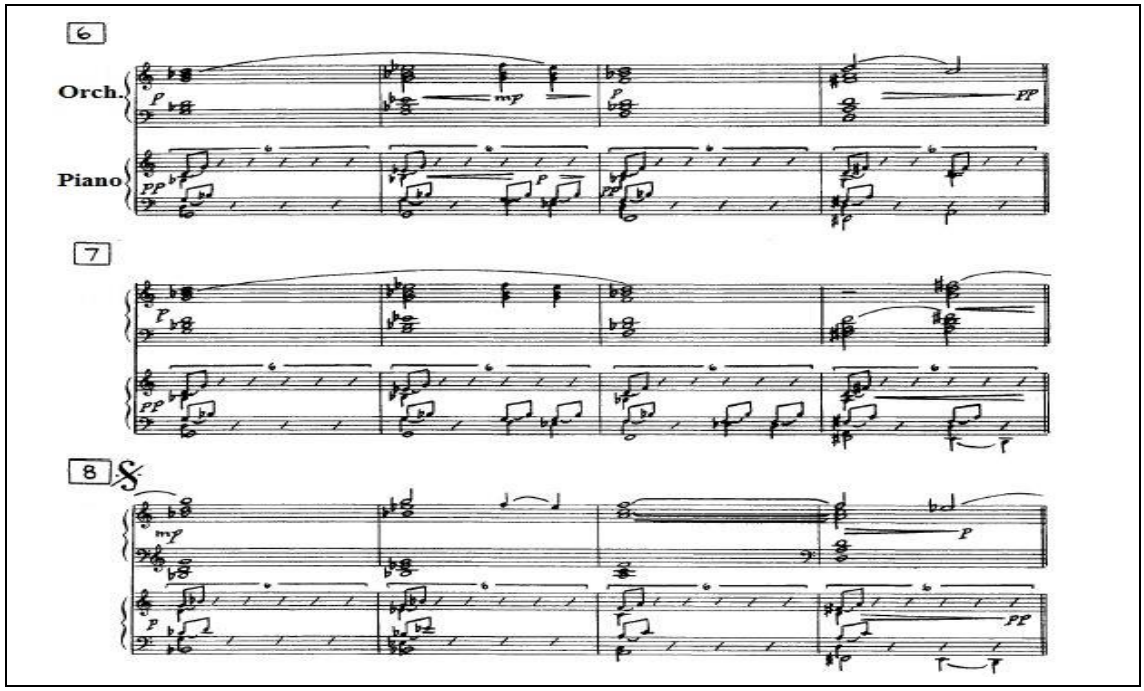


Örneklerde görüldüğü gibi, tekrar olgusunu şekillendiren üçleme ritm kalıpları, bestecinin bu anlamda sıkça başvurduğu bir yazı biçimidir. Kimi zaman ise, on beşinci etütte olduğu gibi, üçlemeler eksen değişimlerine ve yönelmelere açık bir modda işlenmiştir. Aynı durum Tirol Piyano Konçertosu'nda da sıkça görülmüş ve örneklerle değinilmiştir.

c) ALTILAMALAR
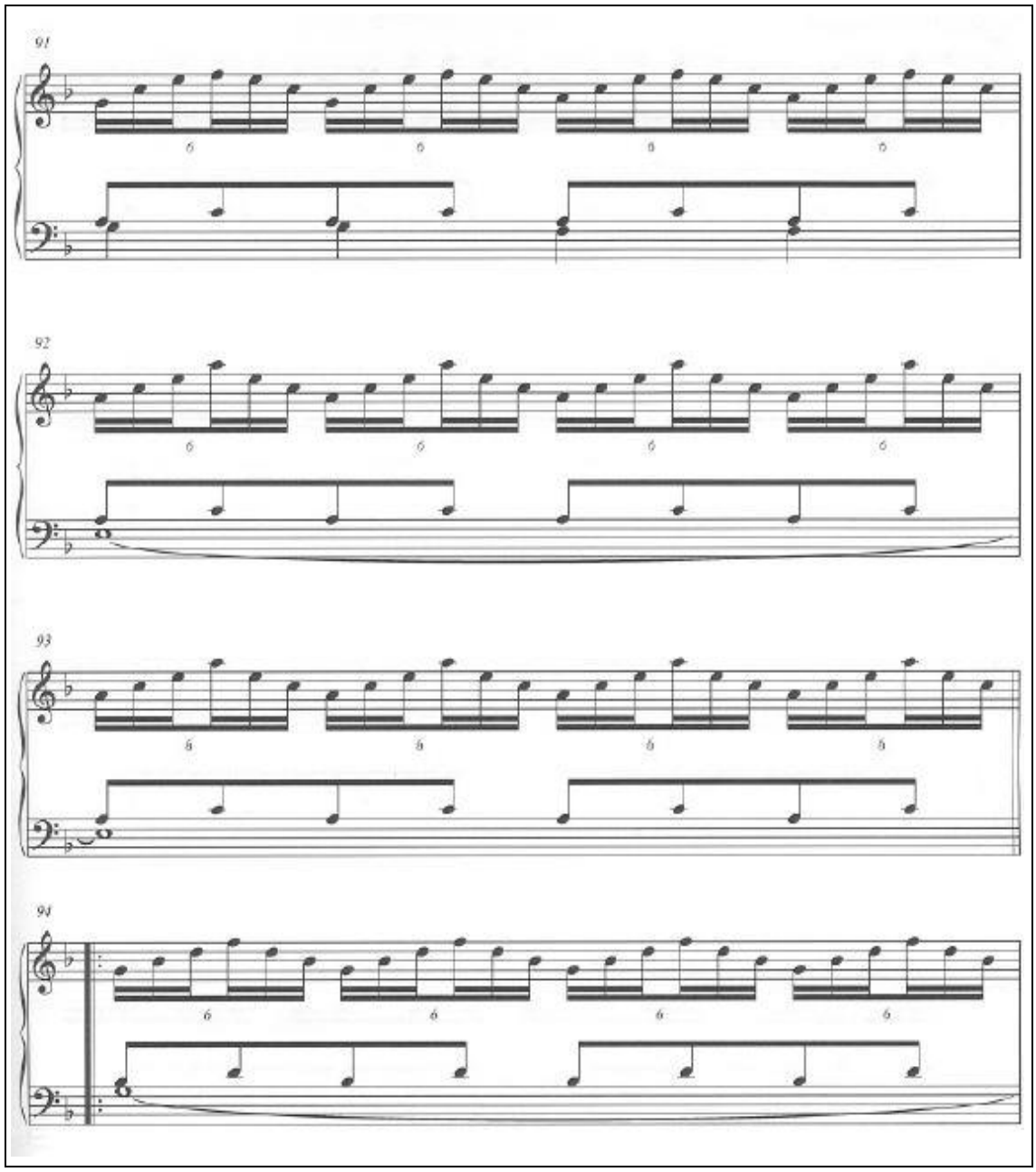
Örnek 65: P.Glass, *Etudes For Piano, Book 2, No:17,* 43-54. Ölçüler.



Örnek 66: P.Glass, *Tirol Concerto For Piano And Orchestra*, İkinci Bölüm, 21-32. Ölçüler



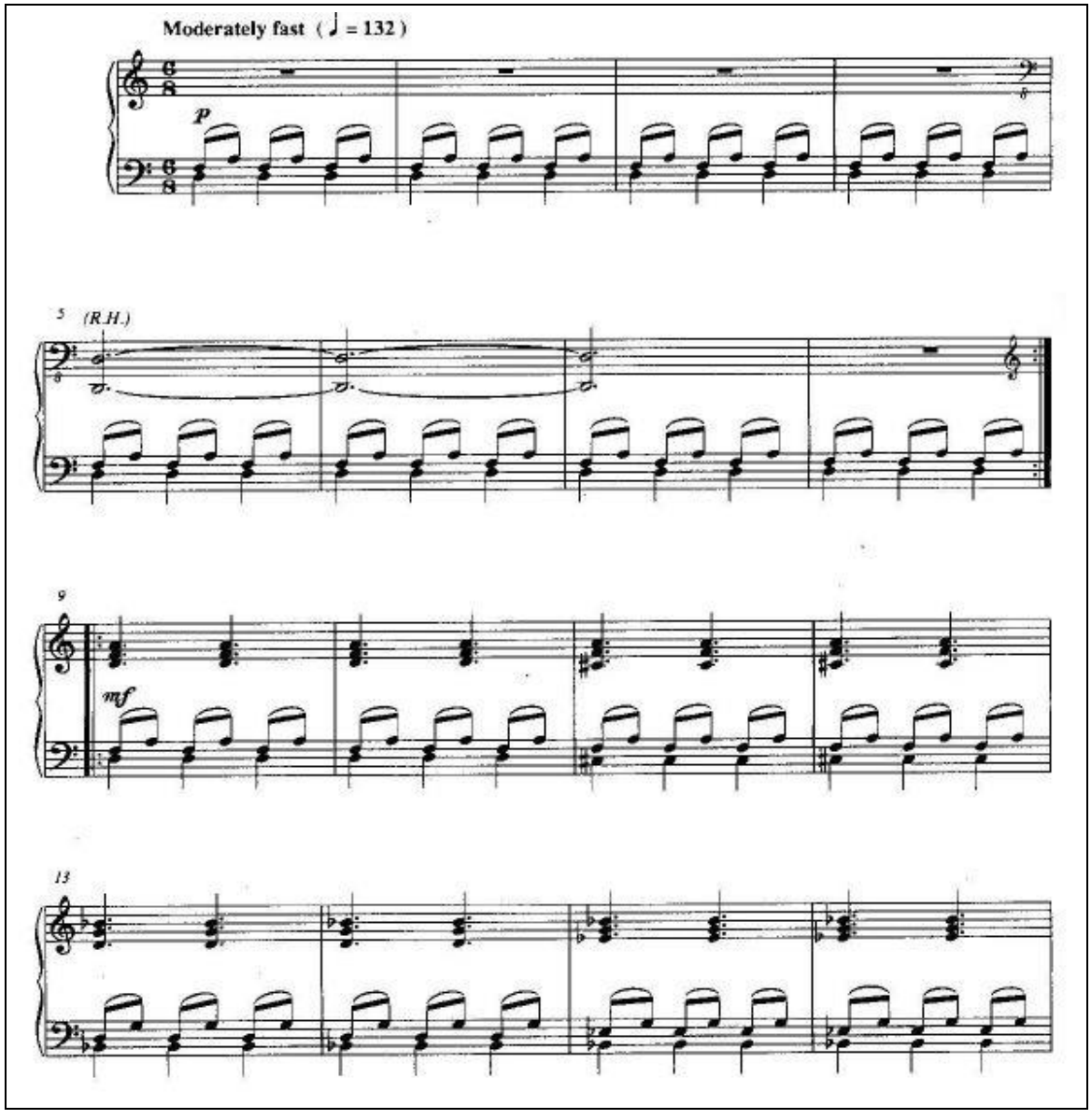
Örnek 67: P.Glass, *Mad Rush*, 91-94. Ölçüler.



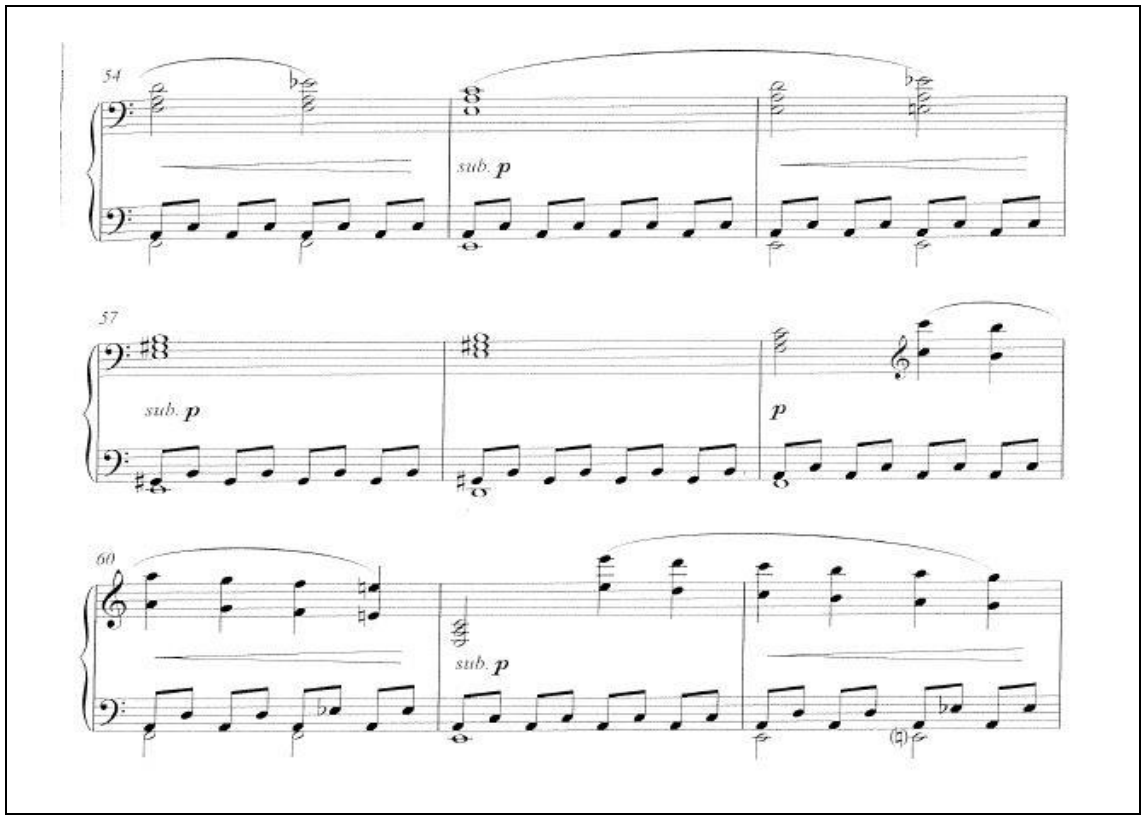
Genel bir perspektiften bakıldığında, üçleme ritm kalıbı kadar sık olmasa da, bestecinin altılama ritm kalıbını tekrarlamaya yönelik bir araç olarak kullandığını söyleyebiliriz. Özellikle, eser incelemesinde üzerine değinilmiş olan Tirol Piyano Konçertosu'nun ikinci bölümünde uzun uzadıya kullanılan altılama ritm kalıbı, bölümü karakterize etmede önemli bir rol üstlenmiştir.

d) BİRLİK, İKİLİK VEYA DÖRTLÜK NOTA DEĞERİNDEKİ TUTAN SESLE BİRLİKTE, SEKİZLİK YÜRÜYÜŞLER

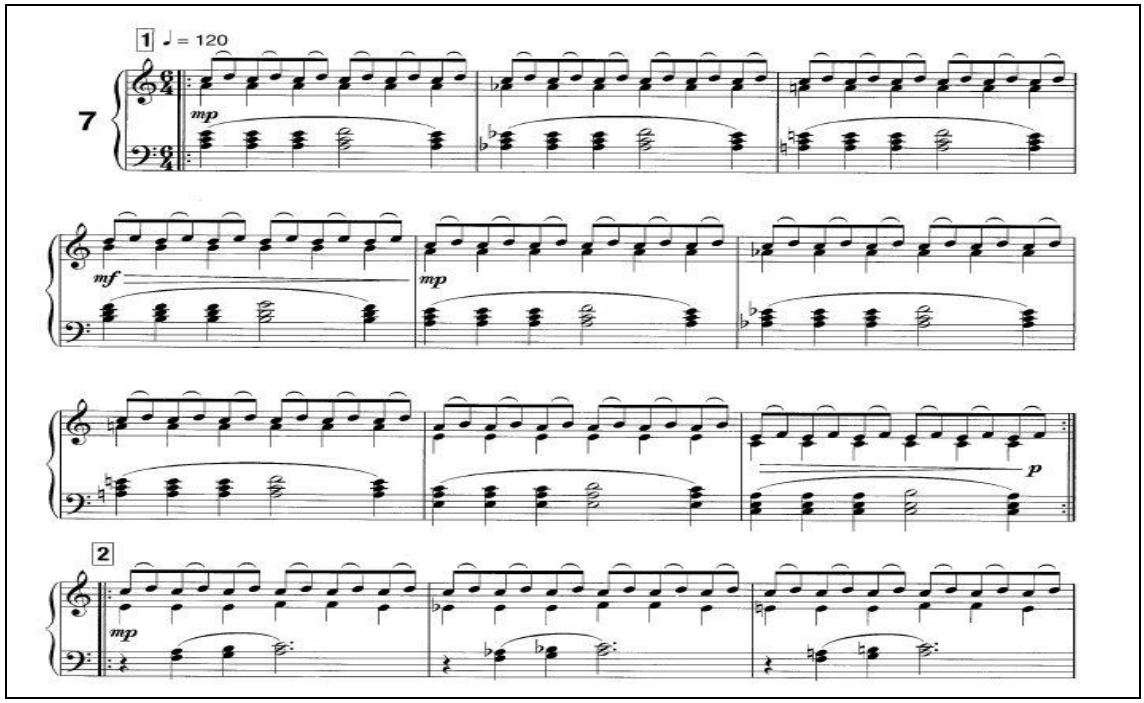
Örnek 68: P.Glass, *Metamorphosis Three*,



Örnek 69: P.Glass, *An Unwelcome Friend*, From The Film The Hours, 54-62. Ölçüler.



Örnek 70: P.Glass**,** *Etudes For Piano, Book 1, No:7*, 1-12. Ölçüler.



Örneklerle ortaya konulan söz konusu sekizlik yürüyüşler, Glass'ın piyano yazısında, özellikle beş bölümlü Metamorphosis yapıtını karakterize eden, en önemli yapılar ve ayrıca bestecinin en sık kullandığı tekrarlı yapılardan biri olarak karşımıza çıkar. Bu yürüyüşler, kimi zaman sağ elde, soprano partisinde melodik tekrarı teşkil ederken, kimi zaman sol elde, bas partisinde, hem melodik tekrarı, hem de eşlik görevi üstlenen bir yapıyı teşkil etmiştir. Örneklerde de görüldüğü üzere, sekizlik yürüyüşler barok dönemin dinamik yapısının aksine genellikle statik, (tekrarlı-durağan) yapıda özellik gösterir.

Philip Glass'ın kendine özgü piyano üslubunda, ele alınan tüm bu yapılar değerlendirildiğinde, özellikle bestecinin piyano repertuvarını sıkça konser programlarına alan veya albüm kayıt çalışmalarında bulunan piyanistlere dikkat çekmek gerekir. Başta ABD'li piyanist Paul Barnes ve Hollanda'lı piyanist Jeroen Van Veen olmak üzere, Branka Parlic, Maki Namekawa, Andrew Chubb, Alessandra Celletti, Timothy A. Helisek, Vikingur Olafsson, Robert Hurwitz gibi piyanistler, bestecinin piyano eserlerinin icralarıyla ön plana çıkmışlardır. Bu piyanistlerden Paul Barnes, aktif sanat yaşamında besteciyle yakın ilişki içerisinde olup, bestecinin 17 Nisan 2018' de Lincoln şehrinde dünya prömiyeri gerçekleşen *Piano Quintet (Beşlisi) No.1* adlı eseri seslendirmiştir. Ayrıca Paul Barnes, Glass'ın *Einstein on the Beach- Satyagraha- Akhnaten* opera müziklerinden yola çıkarak 2000 yılında gerçekleştirdiği *Trilogy Sonata for Piano* isimli uyarlama çalışmalarıya piyano literatürüne katkıda bulunmuştur. Diğer yandan besteci-piyanist Jeroen Van Veen sadece Glass'ın değil, Ludovico Einaudi, John Cage, Terry Riley, Arvo Part, Max Richter, Michael Nyman, John Adams, Tom Johnson, Wim Mertens, Yann Tiersen gibi bestecilerin piyano müziklerini ve kendi bestelerini toplam yirmi yedi kompakt diskden oluşan *Minimal Piano Collection I-II-III* isimli çalışmasında toplamıştır. Japon piyanist Maki Namekawa, Glass'ın son zamanlarda etüt bestelerinin devamını sürdürdüğü ikinci etüt kitabındaki 17-18-19 ve 20 numaralı son çalışmalar dahil olmak üzere etüt yorumlarıyla ve *Orphee, Les Enfants Terribles* gibi tiyatro müziği eserlerinin piyano uyarlama yorumlarıyla ön plana çıkmıştır. Sırp piyanist Branka Parlic ise dokunaklı *Metamorphosis* yorumlarını içeren performansıyla göz doldurmuştur. İlk kitaptaki on etüdün nitelikli bir yorum kaydını gerçekleştiren Andrew

Chubb ve Alessandra Celletti, Glass'ın piyano repertuvarına sıkça yer veren piyanistler olarak aynı zamanda bestecilik faaliyetleri göstermektedirler.

Philip Glass'ın piyano için yazdığı eserler şu şekilde kategorize edilebilir:

a) Solo Piyano Eserleri (Etütler, 2 ve 4 Piyano için yazılmış eserler, herhangi bir konuyu veya durumu idealize eden serbest biçimde yazılmış eserler. Ör: (*Four Movements for Two Pianos*, *Metamorphosis, Mad Rush, Opening, Now So Long After That Time,* vs.)
b) Piyano ile birlikte çeşitli enstrüman /enstrümanları içeren çalgısal türdeki eserler. Ör: (*Sonata for Violin And Piano*, *Tirol Piano Concerto No.1*, *The Canyon, Head On for Piano, violin, çello,* vs.)
c) Piyano ve vokal ikilisi için yazılmış eserler. Ör: (*Lightning*, *Changing Opinion,* vs.)
d) Piyanonun yer aldığı müzikli tiyatro türündeki eserler. Ör: (*Enfants Terribles, Orphee Suite*)
e) Film müziği ve Opera müziği eserlerinden belli başlı piyano uyarlamaları. Ör: (*Dead Things*, *Trilogy Sonata for Piano*)

Bestecinin piyano için yazılmış olan tüm eserlerinin listesi kronolojik olarak şu şekilde karşımıza çıkmıştır:

1- **In Again Out Again** for Two Pianos, 1967
2- **Head On** for Piano, violin and cello, 1967
3- **Two Pages**, 1968
4- **How Now**, 1968
5- **Another Look At Harmony**- Part III, Piano, Clarinet and Voice, 1976
6- **North Star** for Fender Rhodas Piano, farfisa, yamaha and hammond organs, arp synthesizer, sop. sax, ten. sax, flute, vox, 1977
7- **Modern Love Waltz**, 1978
8- **Mad Rush**, Solo Piano or Organ, 1979
9- **Opening** piano solo ve **Closing** for Piano, 1 flute, 1 clarinet, 1 bass clarinet, 1 horn, viola, cello from **Glassworks**, 1981

10- **Olympian For Piano,** 1984

11- **Changing Opinion** for voice, flute, and piano, **Lightning** for voice, piano, **Freezing** for voice and piano, **Liquid Days** for voice and piano, **Open the Kingdom** for voice and piano, **Forgetting** for voice and piano from **Songs From Liquid Days** Album. 1985

12- **Cadenzas for Mozart's Piano Concerto No.21**, 1987

13- **Metamorphosis I-V**, 1988

14- **Wichita Vortex Sutra**, 1988

15- **The Canyon** for Piano, 8 perc. glock, maracas, snare drum, strings, tuba, 4 or 6 timpani, 1988

16- **Mysteries And What's So Funny** for Piano and Voice, 1990

17- **The Screens** for Piano, Kora, Flute, Piccolo, clrainet, Cello, Keyboards, Percussion, 1990

18- **Windcatcher** uncompleted short film Project for Piano And Flute, 1992

19- **Love Divided By** for piano and flüte, 1992

20- **Candyman, Candyman II**, for piano, fl, ob, organ and pedal, trompet, horn, trombon 1993,1995

21- **Tesra For Piano**, 1993

22- **Twelve Pieces For Ballet**, 1993

23- **Now So Long After That Time**, 1994

24- **Jenipapo** from the Film, for piano, vc, cb, syn, vln, vox, hn, ten dm, cym, bdm, pic, hp, fl, cel, trgl, sn dm, maracas, glock, oboe. 1995

25- **Ignorant Sky** for piano, vc, cb, syn, vln, vox, hn, ten dm, cym, bdm, pic, hp, fl, cel, trgl, sn dm, maracas, cast, glock, oboe, tpt, 1995

26- **Enfants Terribles**, A dance opera for ensemble, 3 Grand Pianos, soloists and dancers, 1996

27- **Planctus** for voice and solo piano, 1997

28- **Kundun** from the Film, for piano, 4 vln, hp, vc, Tibetan horns, Tibetan cymbals, xyl, bdm, vox (Tibetan Monks), fl. 2 tmb, glock, fr horn, celeste, oboe, pic, vox (chorus), tuba, triangle, syn. 1997

29- **Streets of Berlin** for Piano, Horn, harp, bass cl, d.bass, tpt, tambourine, basss synth, snare drum, cymbal, 2 vln, vla, vc, 1997
30- **Truman Sleeps** Film Piano Piece, 1998
31- **The Joyful Moment** for solo piano, 1998
32- **Orphee Suite**, (Paul Barnes Uyarlamaları), 2000
33- **Trilogy Sonata for Piano**, (Einstein on the Beach- Satyagraha- Akhnaten opera müziklerinden Paul Barnes uyarlamaları) 2000
34- **Concerto for Piano and Orchestra No.1 "Tirol"**, 2000
35- **The Hours**, **Dead Things**, **Why Does Somone Have To Die?**, **I'm Going To Make a Cake**, **An Unwelcome Friend**, **The Poet Acts**, **Something She Has To Do, Morning Passages, Escape, Choosing Life, Tearing Herself Away, The Hours** from the Film , (Michael Riesman ve Nico Mühly uyarlamaları) 2002
36- **The Fog of War** for Piano, Strings, Winds, Brass, Percussion, Harp, Celeste, 2002
37- **Taoist Sacred Dance** for piano and flüte, 2003
38- **Piano Concerto No.2, After Lewis And Clark**, 1 fl. 1 cl. 1 ob. 1 bassoon, 1 trumpet, 2 horns, strings, 1 percussion, 2004
39- **A Musical Portrait Of Chuck Close**, 2005
40- **Sound of Silence** (arranged for solo piano) 2007
41- **Four Movements for Two Pianos**, 2008
42- **Sonata for Violin And Piano**, 2008
43- **Pendulum for Violin And Piano,** 2010
44- **Concert Overture** for Piano, 2 Piccolos, 2 Flutes, 2 Oboes, 2 Clarinets in Bb, Clarinet in Eb, Bass Clarinet in Bb, 2 Bassoons, 5 Horns in F, 4 Trumpets in C, 2 Tenor Trombones, Bass Trombone, Tuba Timpani, 6 Percussionists, Celesta, Strings, 2012
45- **Two Movements For Four Pianos**, 2013
46- **Etudes for Solo Piano, Books 1 – 2**, 20 Etudes, 1994- 2014
47- **Concerto for Two Pianos And Orchestra**, 2015

48- **The Last Dalai Lama** for Piano, violin, double bass, voice, Tibetan instruments, 2015
49- **Evening Song No.2**, 2017
50- **Piano Quintet No.1**, 2018
51- **Piano Concerto No.3**, 2018

12.12.2009 tarihinde Glass, İstanbul Cemal Reşit Rey Konser Salonu'nda, kendi solo piyano eserleri repertuvarından oluşan bir konser performansı gerçekleştirmiştir. Besteci, konser programında sırasıyla *Metamorphosis I- II- III- IV- V, Mad Rush, Etude No.1, 2, 4, 5, 6, 8, 9, 10, Orphee Süitlerinden Orphee's Bedroom, Opening* ve *Wichita Vortex Sutra* eserlerini icra etmiştir. Dönem itibariyle yetmiş iki yaşında olan bestecinin bir buçuk saati aşan süre zarfındaki bu önemli performansı, konser salonunu dolduran dinleyicilerde acı, karamsarlık, hüzün, sevinç, mutluluk, coşku gibi insancıl duygularla birlikte, müziğinin önem arz eden bir niteliği olarak meditatif etkilere sahne olmuştur. Kısacası konser, sıradan dinleyiciler, yazarlar, müzisyenler ve müzik eleştirmenleri gibi birçok kitle tarafından çok olumlu karşılanmıştır.

3.7. Tirol Concerto For Piano And Orchestra No.1 "Piyano ve Orkestra İçin Tirol Konçertosu" Eserinin İncelenmesi

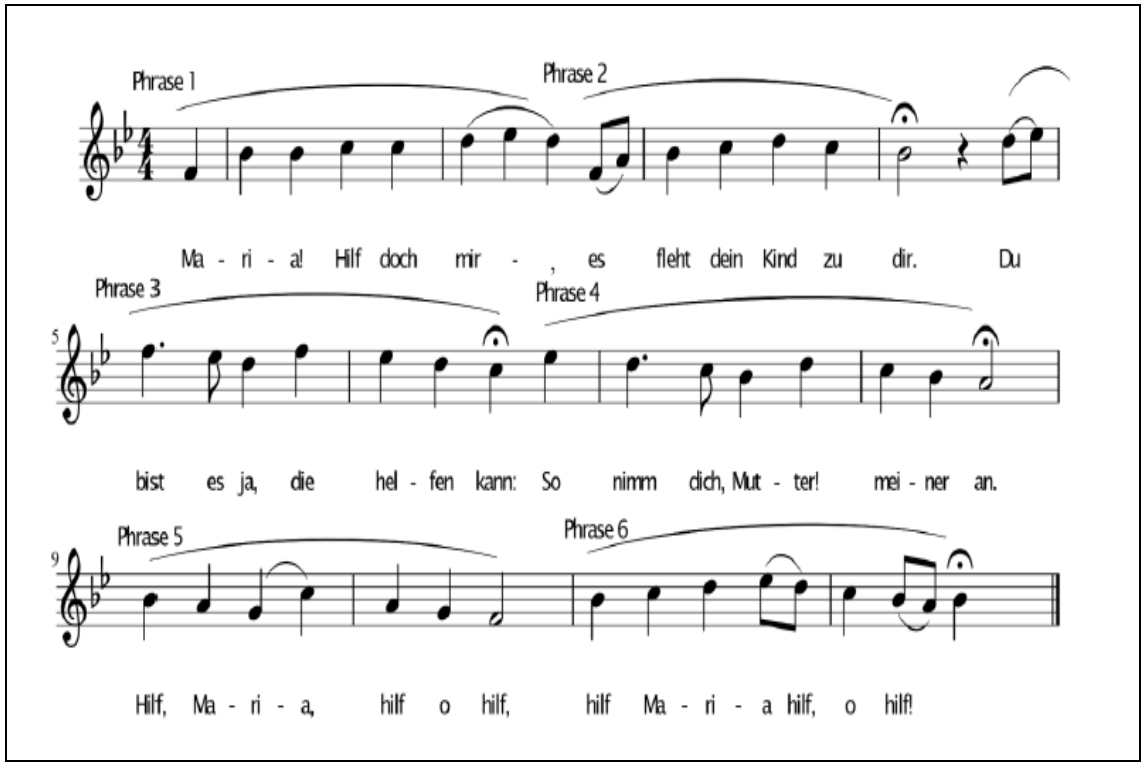
2000 yılında tamamlanan konçertonun edisyonu, aynı yıl *Dunvagen Music Publishers* şirketi tarafından yayımlanmıştır. Philip Glass'ın üç piyano konçertosundan ilkidir. Yaklaşık yirmi sekiz dakika süren eser, *solo piyano* ve *yaylılar orkestrası* (*1. Keman, 2. Keman, Viyola, Viyolonsel, Kontrbas*) için yazılmıştır.

Konçertonun ismine ilham kaynağı olan Tirol "Tyrol" Avusturya'nın en büyük üçüncü şehridir. Şehir Alp Dağları'nda konumlandığı için buzullar, vadiler ve sıra dağlarıyla doğal bir güzelliğe sahiptir. Burada her yıl geleneksel olarak, *Festival Klangspuren* adıyla çağdaş müzik festivali düzenlenmektedir.

Philip Glass, gerçekleştirdiği bir ziyaretten sonra Tirol'un doğa ve kültür yaşamına ilgi duymaya başlamıştır. Hem festivalin ismini duyurmak hem de Tirol kültürünün bilinmesi için, bölgeye daha çok turist çekmek adına "*Tyrol Tourist Board" Tirol Turizm Kurulu* ile iletişimde bulunan besteci, nihayetinde "*Tyrolean Commission*" *Tirol Komisyonu* 'nun istek ve siparişi üzerine, konçertoyu bestelemiştir.

Glass, Konçertosu'nda, Tirol kentinin yerel müziğine özgü motifler kullandığını belirtmiştir. Özellikle, Innsbruck (Tirol eyaletinin başkenti) civarlarında, tarihsel kökeni 1820'li yıllara dayanan, Kutsal Meryem'e adanmış, "*Maria! hilf doch mir*" isimli, dinsel içerikli Tirolyan halk şarkısının, birinci bölümün 16 ölçülük giriş bölümünde, alıntılanması dikkat çekicidir.[81]

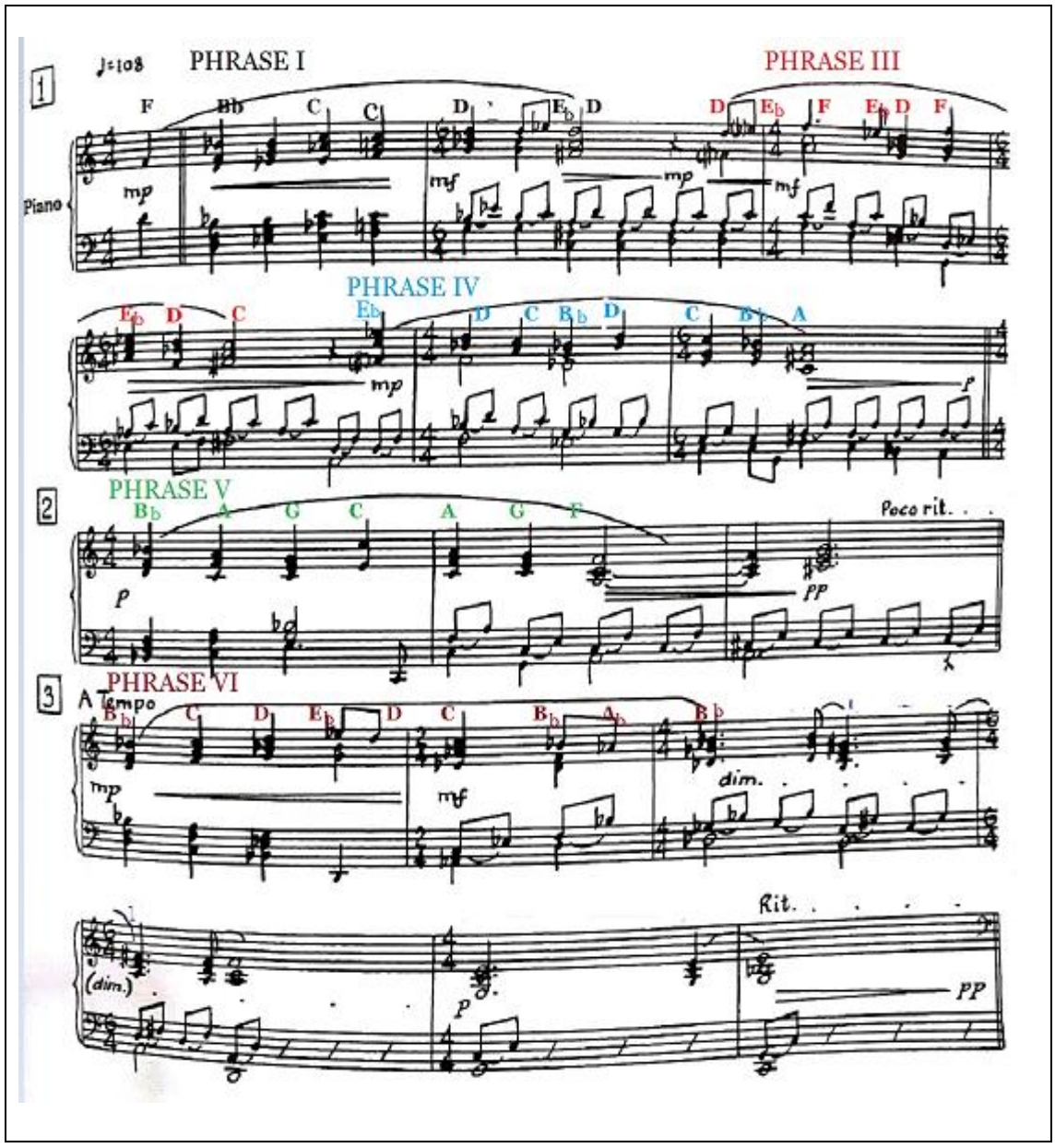
Örnek 71: P.Glass, *Tirol Piyano Konçertosu*, 1.Bölümde alıntılanan *'Maria! hilf doch mir'* şarkısının Si bemol Majör tonuna transpoze edilmiş orijinal melodisi. [82]



[81] Wilhelm Delport, *a.g.e*, S.16-17-27
[82] Wilhelm Delport, *Master of Music at the University of Cape Town, Philip Glass's Tirol Concerto for Piano and Orchestra (2000) A Compositional Analysis of the Second Movement*, April 2015, S.29

Görüldüğü üzere Wilhelm Delport'un yaptığı çalışmada, tespit edilen kısımlar, *cümle*, *cümlecik* ya da kullanılan dile en yakın anlamıyla *fraz* olarak bildiğimiz *Phrase* ismiyle adlandırılmıştır. Bu nedenle bir sonraki örnek üzerinde de aynı isim kullanılmıştır. Örnekte, her bir akorda, ezgininin oluşumunu sağlayan soprano partisi dikkate alınmıştır. Ayrıca örnekte *Phrase 2* kısmı az benzerlik gösterdiği için ele alınmamış ve direk *Phrase 3* kısmına geçilmiştir.

Örnek 72: Philip Glass *Tirol Piyano Konçertosu Birinci Bölüm İlk On Altı Ölçü*, Chester Music Copyright c 2000, Order No. DU10001, www.musicsalesclassical.com



Bütün olarak değerlendirdiğimizde, *tekrarlılık*, *değişken yapılar*, *alıntılama* ve *yerellik* gibi özellikleri aynı anda barındırmasıyla, *Tirol Piyano Konçerto* yapıtı müzikte postmodern anlayışın özgün ve başarılı bir örneğini teşkil etmiştir.

Konçerto'nun dünya prömiyeri, 22 Eylül 2000'de *Klangspuren Festivali* kapsamında, ABD.'li orkestra şefi ve piyanist Dennis Russell Davies'in icra ve yönetiminde, *Stuttgart Oda Orkestrası* tarafından gerçekleştirilmiştir.
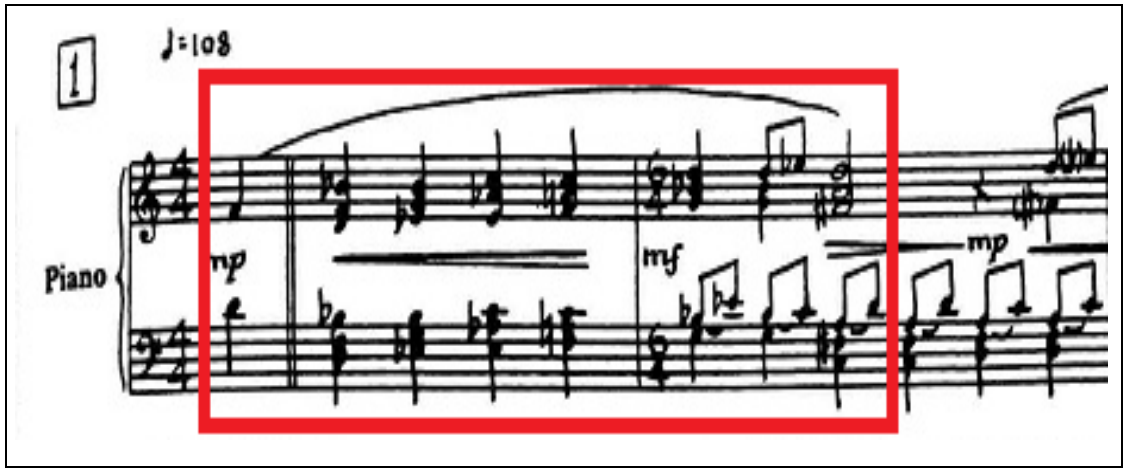
Formal bir bakış açısıyla, üç bölümden oluşan konçertonun, geleneksel biçimde *çabuk-ağır-çabuk* sıralamasıyla karşımıza çıktığını, fakat eserin kısmen de olsa *klasik çağ sonat allegrosu* kuruluşunda şekillenmediğini görürüz. O halde eser, tonal yapıdaki seslerin; yönelme, modülasyon, köprü ve tematik ilişkilerle işlevsel bir boyut kazanmasıyla şekillenen klasik sonat formundan ziyade, serbest form anlayışıyla yazılmıştır diyebiliriz. Bu nedenle, ton durumuna ve armonik yapıya göre değişkenlik gösteren ses ve akorların kendi içinde veya kendi aralarındaki ilişkilerine dayalı işlevsel durumlar değerlendirilmiştir. Buna bağlı olarak motif ve cümle yapıları arasındaki ilişkiler ortaya konulmuştur.

Besteci, eserin başından sonuna kadar donanımda değiştirge kullanmamıştır. Eser genel olarak tonal duyuştadır. Bununla birlikte, birinci ve üçüncü bölümlerde yer alan mod kullanımına ilişkin saptamalara da değinilmiştir. Ayrıca, tonalite olgusunun işlevselliğinin, her üç bölüm için ayrı olarak değerlendirilmesi mümkündür. Birinci bölümde politonal çizgide, anımsatıcı ve betimleyici olarak işlenen tematik yapıların, giriş, gelişme ve sonuç bölümlerinde aynı ya da benzer biçimlerde sunulmasıyla birlikte, ritm, ezgi ve ton gibi birçok değişken yapı zincirinin içerisinde bütünlüğün ortaya çıkarılması gözetilmiştir. İkinci bölümde sadece tek tonalite (g-moll) ekseninde bütünlüğün sağlanması fikri gözetilmiş ve bu eksen dışına hemen hemen hiç çıkılmamıştır. Üçüncü bölümde ise, tıpkı birinci bölümde olduğu gibi politonal çerçevede, yoğun ölçü sayısı değişimine bağlı olarak, ritmik ve tematik unsurların çeşitliliklerine ve bütünlüğüne hizmet edecek işlevsel bir yapı arz etmiştir. Bu bakımdan birinci ve üçüncü bölümler, birbirine daha yakındır.

3.7.1. Birinci Bölüm

Yaklaşık 6 dakika kadar süren birinci bölüm, piyanonun on altı ölçü boyunca akor yürüyüşleriyle başlamaktadır. 4/4'lük ölçü sayısında, Moderato tempoda (dörtlük nota değeri=108) başlayan beşli akor yürüyüşleri, bir şan (Aria, Lied) veya koro parçasının söylemeye başlamadan önceki eşlikli girişini anımsatmaktadır.

Örnek 73: Philip Glass, *Tirol Piyano Konçertosu* Birinci Bölüm, Giriş bölümünde başlayan beşli akor yürüyüşleri.



On altı ölçülük, koral benzeri bu bölüm, on altı ölçü sonunda yerini değişken ve Allegro tempoda dinamik (dörtlük nota değeri=168) bir yapıya bırakır. Bu nedenle, her bölüm arasında, bölümün temel omurgasını karakterize edecek tematik ilişkiler görülse de, ilk on altı ölçülük bölüm *giriş bölümü*, diğer bölümler ise *gelişme* ve *sonuç bölümleri* olarak ele alınacaktır. Bu bölümler, ölçüler arasında ifade edilecek olursa;

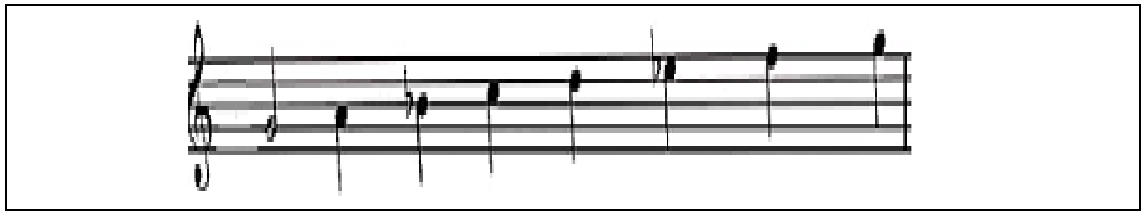
a) Giriş Bölümü: 1.-16. ölçüler arası, piyano solosunun *moderato* (ılımlı, orta) tempoda koral benzeri eşlikli bölümü.
b) Gelişme Bölümü: 16.-157. ölçüler arası, "*Piu Mosso*" daha hareketli bölüm.
c) Sonuç Bölümü: 157.-214. ölçüler arası betimleyici temayla başlayan son bölüm.

Her ne kadar gelişme ve sonuç bölümünün belli yerlerinde giriş bölümüne atfen anımsatıcı temalar kullanılsa da, giriş bölümünün belirgin olarak ayrıklığı söz konusudur.

Gelişme ve sonuç bölümleri ise, benzer veya aynı betimleyici temalarla ve devingen nitelikteki unsurlarıyla birbirleriyle bütünleşik olarak iç içe bir yapıda karşımıza çıkmıştır.
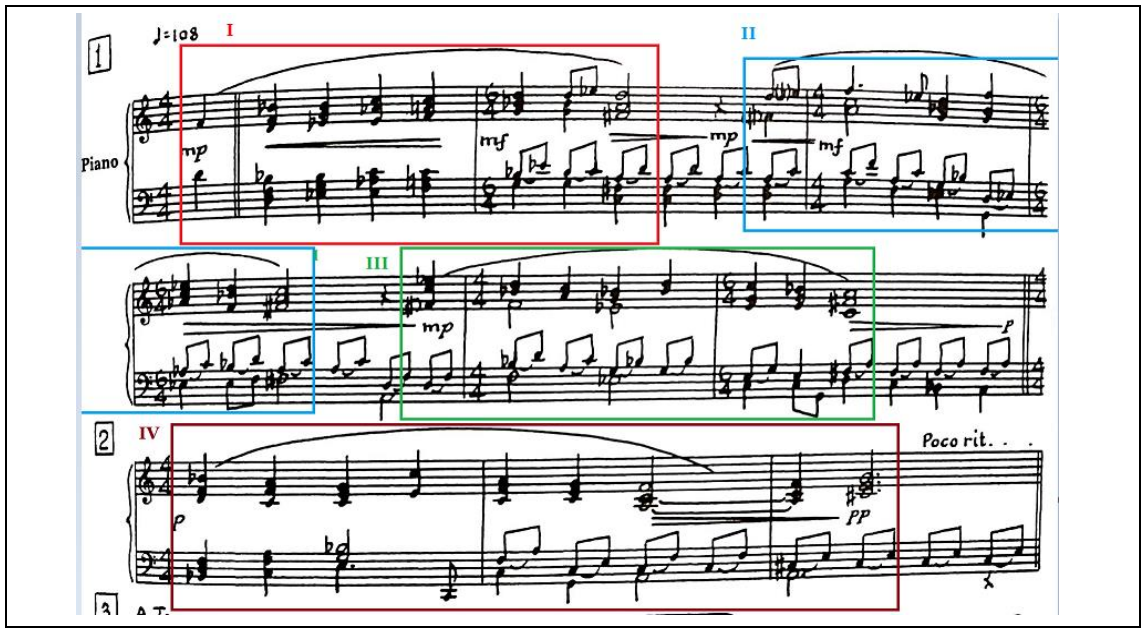
Giriş bölümü, Si bemol Majör tonunda başlar. Ayrıca bu bölümde, dinsel halk müziğine özgü bir alıntılama yapıldığını gözettiğimizde, ilk iki ölçüyü kapsayan açılış cümlesindeki F- *Bb*- C- D- *Eb* sesleriyle, aynı zamanda *G Aeolian* "*Sol Eolyen*" *mod*'u kullanıldığını da söyleyebiliriz.

Örnek 74: Philip Glass, *Tirol Piyano Konçertosu* Birinci Bölüm, Sol Eolyen Mod'u
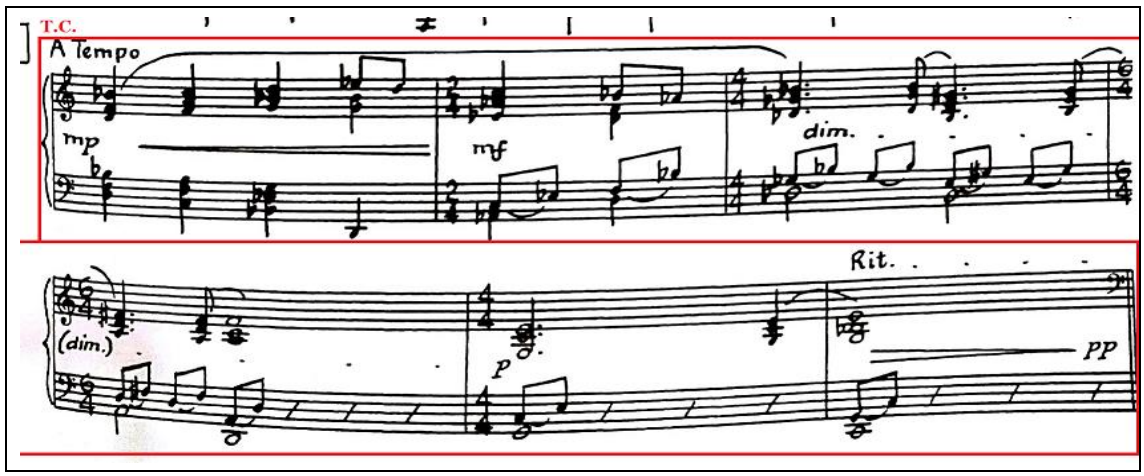


Ölçü sayıları ilk yedi ölçü boyunca her ölçüde bir, *4/4* 'lük ve *6/4*'lük, nüanslar ise *mp* ve *mf* olarak değişkenlik gösterir. Bölüm soprano partisinin ezgi oluşumuna yönelik hareketleriyle, ilk on ölçü boyunca dört cümleyle başlamaktadır. Birinci cümle, F- Bb- C- D- Mb- D ikinci cümle, D- Eb- F- Eb- D- F- Eb- D- C, üçüncü cümle, Eb- D- C- Bb- D- C- Bb- A, dördüncü cümle ise üç ölçülük bir dilimi içine alan, daha genişletilmiş bir yapıda Bb- A- G- C- A- G- F- G seslerinin sıralanmasıyla oluşturulmuştur. Eksik ölçüyle beraber ilk üç ölçüyü kapsayan (üçüncü ölçünün yarısı) birinci cümle ile devam eden üç ölçüyü kapsayan ikinci cümle, gelişme ve sonuç bölümlerinin belli yerlerinde anımsatıcı bir yapıda değişik biçimlerde karşımıza çıkarak, eserin çerçevesini ortaya koyar.

Örnek 75: Philip Glass, *Tirol Piyano Konçertosu* Birinci Bölüm Giriş bölümünde, ilk on ölçüde kullanılan dört cümle yapısı.



Giriş bölümünün son altı ölçüsünde ise geriye kalan son cümle, tamamlayıcı bir işleve sahip olup, başladığı gibi akorlarla son bulur. Önden gelen cümle yapılarından sonra, gitgide inici bir karaktere kavuşup, bölümü sonlandırıcı bir nitelik arz eder. Bb- C- D- Eb- D- C- Bb- Ab- Bb- G#- F#- E soprano partisinde ezgi oluşumunu sağlayan seslerdir. Genişletilmiş bir cümle yapısındadır.

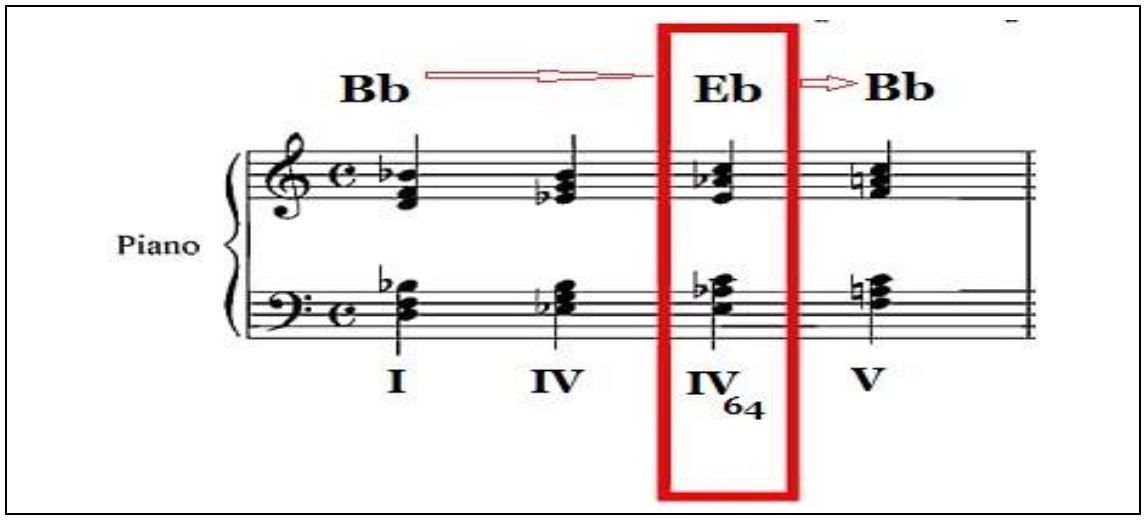
Örnek 76: Philip Glass, *Tirol Piyano Konçertosu* Birinci Bölüm Giriş bölümünde 11 ve 16. ölçülerdeki tamamlayıcı karakterdeki cümle.



Her iki örneği bir bütün olarak ele aldığımızda, öncül ve soncul cümle yapılarının birbirlerine benzer ilişki göstermeleri, bölümdeki simetrik periyot yapısını ortaya çıkarmıştır.

Eser, ilk yedi ölçü, Armonik Sib Majör tonunda başlayıp bu eksende devam etse de *çeşitli tonlarda yürüyüş* söz konusudur. Bu, *ödünç kadans* olarak adlandırılır.[83]

Örnek 77: Philip Glass, *Tirol Piyano Konçertosu* Birinci Bölüm, 2. ölçüdeki Ödünç Kadans Akoru.
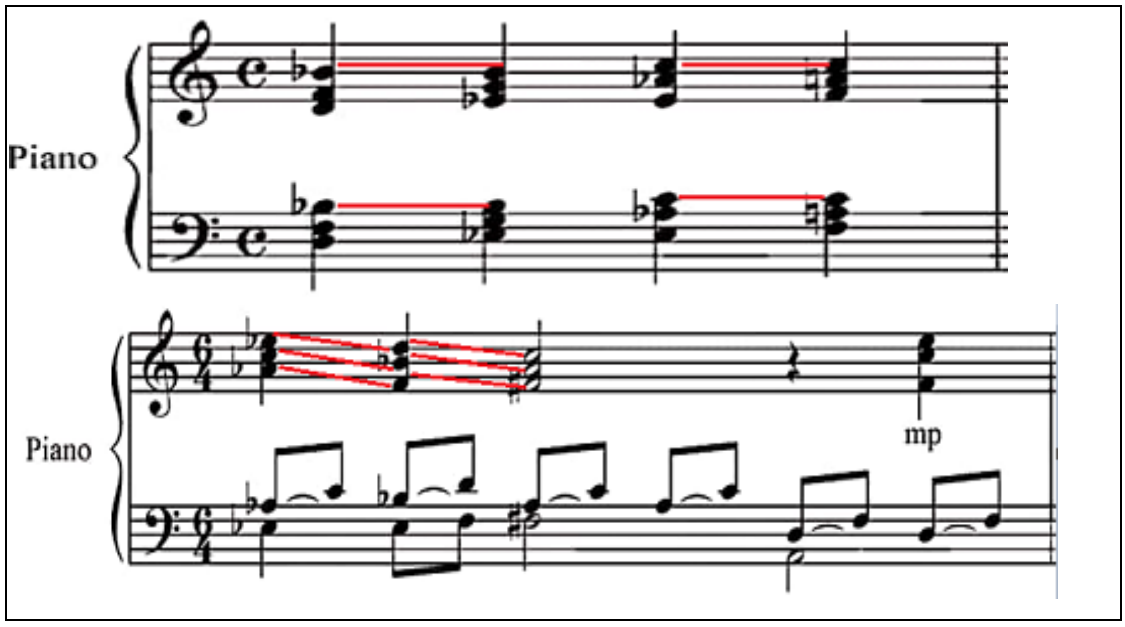


Örnekte görüldüğü üzere IV. ve V. dereceler arasında yer alan akor, Mib Majör tonun IV. derecesinin ikinci çevrimidir. Burada akorlar arası ortak ses kullanımına özen gösterilmiştir.

İkinci ölçüden itibaren başlayan üç sesli akor yürüyüşlerinde, ortak seslerle *armonik,* (*uygusal*) ayrı seslerle *melodik* (*ezgisel*) bağlantılar kurulmuştur.

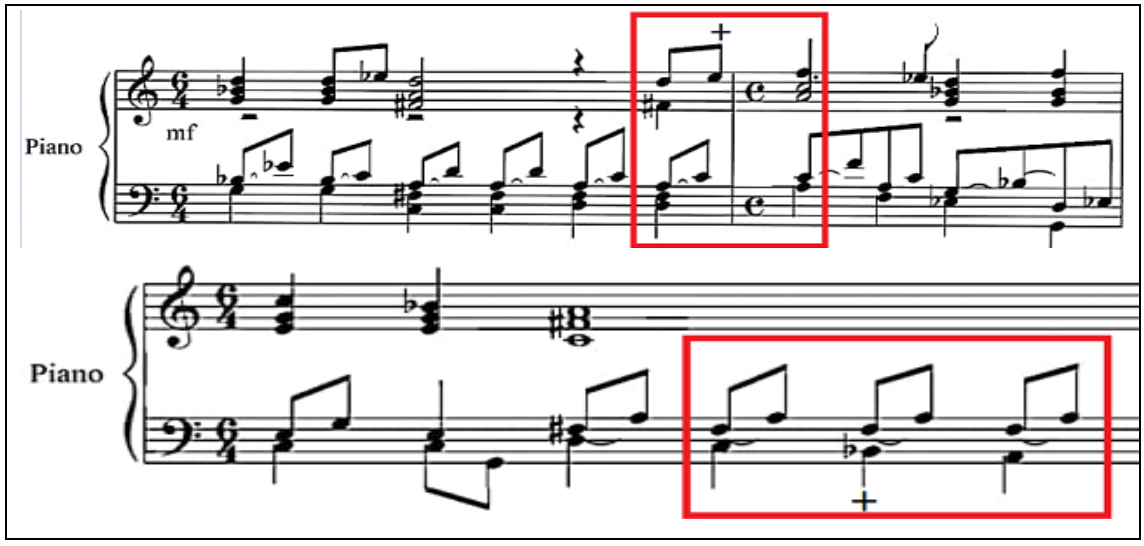
[83] N.Rimsky Korsakof, *Kuramsal ve Uygulamalı Armoni*, Çev. Ahmet Muhtar Ataman, Dağıtım: Levent Müzik Evi, 3. Baskı, İzmir 1996, S.110.

Örnek 78: Philip Glass, *Tirol Piyano Konçertosu* Birinci Bölüm, Sırasıyla 2 ve 5. ölçülerdeki akorlarda armonik ve melodik bağlantılar.



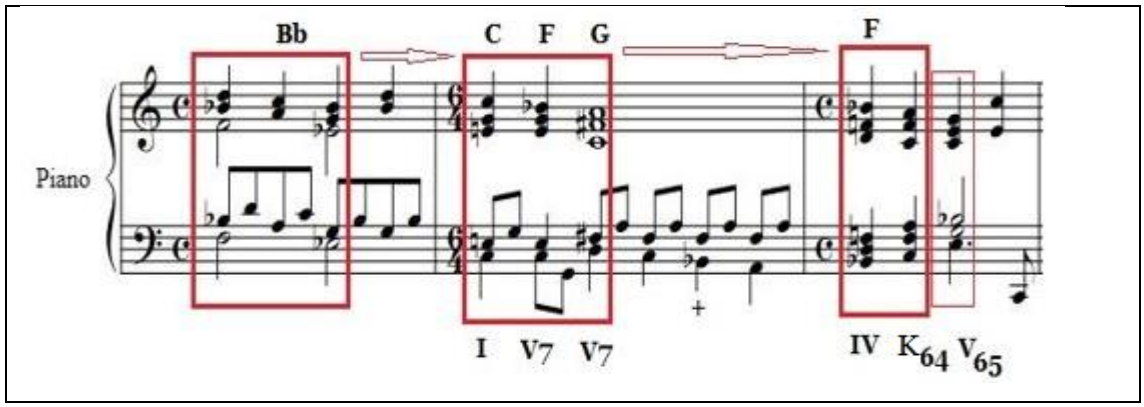
Üç, dört ve yedinci ölçülerde *işleme sesleri* (+) kullanılmıştır. İşleme sesleri diyatonik dizilerde, ölçünün hafif vuruşunda akora yabancı komşu bir sesin, bir derece yukarısında ya da aşağısında yer alan sestir.

Örnek 79: Philip Glass, *Tirol Piyano Konçertosu* Birinci Bölüm 3-4 ve 7. ölçülerde kullanılan işleme sesleri.



Özellikle yedinci ölçüden başlamak üzere, giriş bölümünün sonuna (on altıncı ölçüye) kadar çeşitli tonlar üzerinde ani eksen değişimleri görülmektedir. Komşu veya uzak tonlara yapılan bu yürüyüşler, geçici eksen değişimlerini ifade etse de, bölümün politonal yapısını ortaya çıkarır.

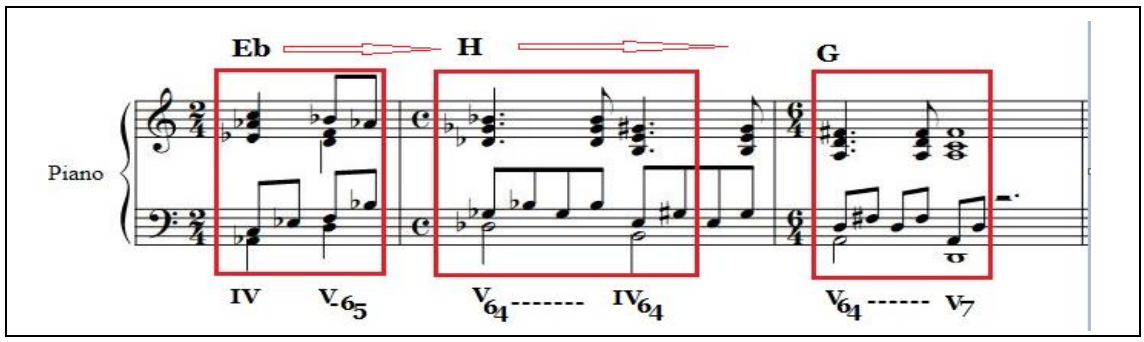
Örnek 80: Philip Glass, *Tirol Piyano Konçertosu* Birinci Bölüm, 6- 7- ve 8. ölçülerde tonlardaki eksen değişimi.



Örnekte altıncı ölçü Sib Majör tonunda devam ederken, yedinci ölçüde sırasıyla Do Majör, Fa Majör, Sol Majör tonlarına yürüyüşlerle eksen değişimi gerçekleşmiştir. Sekizinci ölçüde Fa Majör tonuna geçilmiştir.

Aynı durum on iki, on üç ve on dördüncü ölçülerde de söz konusudur.

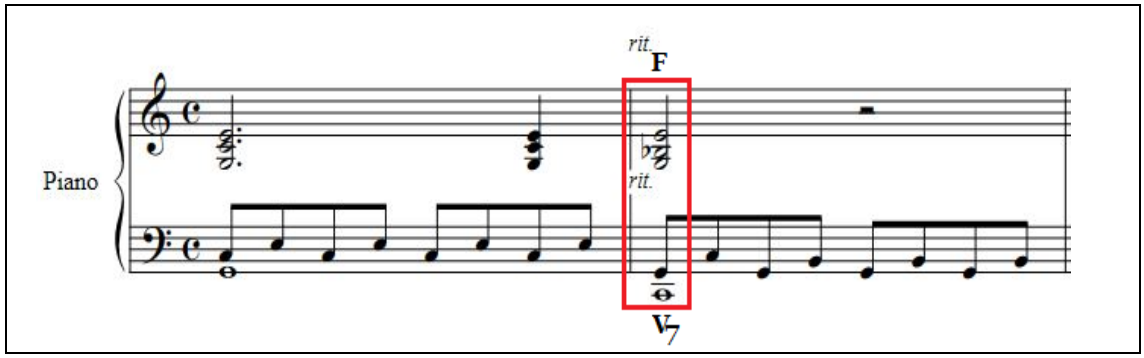
Örnek 81: Philip Glass, *Tirol Piyano Konçertosu* Birinci Bölüm, 12, 13 ve 14.ölçülerde tonlardaki eksen değişimi.



Örnekte her ölçüde sırasıyla Mib Majör, Si Majör ve Sol Majör tonlarının, aynı zamanda kendi aralarındaki çeşitli derecelere yürüyüşleriyle eksen değişimine uğradığını görürüz. On üçüncü ölçüde ilk akor altere edilmiştir. Ayrıca, önceki örnekte olduğu gibi, ölçü sayısındaki değişimler de göze çarpar.

Sib Majör tonunda başlayan koral benzeri giriş bölümü, Fa Majör tonunda yedili akorla son bulur. Bölümde bitiş hissi uyandırmak için Ritardando (Rit.) yapılmıştır.

Örnek 82: Philip Glass*, Tirol Piyano Konçertosu* Birinci Bölüm, 15 ve 16. ölçü, giriş bölümünün son akoru.

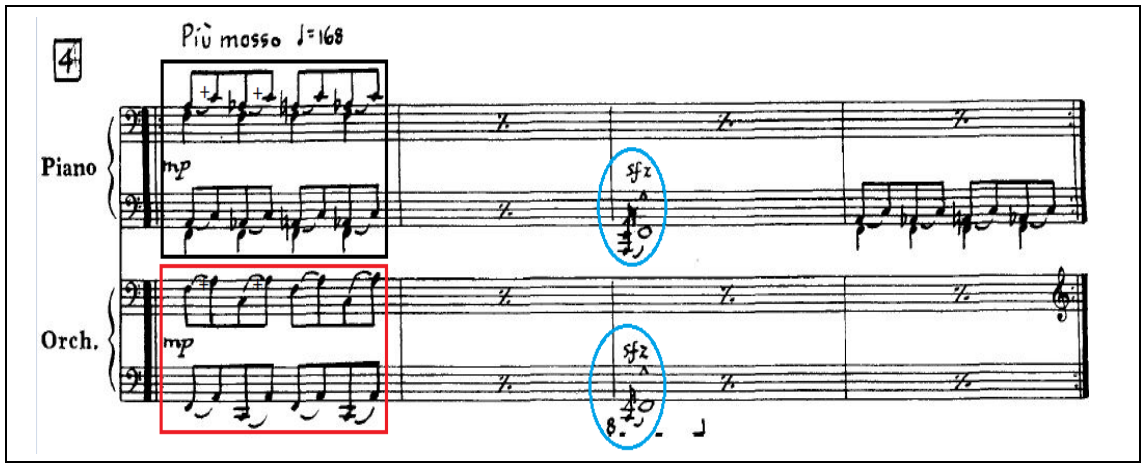


Önceden değinildiği gibi on yedinci ölçüyle başlayan gelişme bölümü dinamik bir yapıdadır. Bölümün temposu, Piu Mosso, (daha hareketli) (dörtlük nota değeri= 168) allegro karakterdedir. Bölüm, anımsatmalara dayalı tekrarlarla gelişim gösterirken bir yandan da tonal yapının ve ritm yapısının sürekli değişimine sahne olur. Buradan anlaşılan, birkaç ölçü devam eden tekrarlı yapının, modülasyon ve ritmsel değişimlerle yerini farklı bir yapıya bırakması ve bu yapının da kendi içinde tekrar arz edip gelişim göstermesidir. Doğal olarak, zincirleme niteliğindeki, tekrarlı ve değişimli yapıyı karakterize eden başat çalgı piyano olduğu için, icra bakımından bir takım zorluklara dikkat çekmek gereklidir.

Yineleme çizgilerini (reprise) içeren dört ölçülük ilk kısım, müziğe piyanoyla beraber yaylılar gurubunun (1. Keman, 2. Keman, Viyola, Viyolonsel, Kontrbas) dahil olmasıyla başlar. On dokuzuncu ölçü hariç, yaylılar gurubu ezgiyi ünison seslendirir. Piyano ise ezgiyi yaylılar gurubunun üç sesli yukarısından seslendirir. On dokuzuncu

ölçüde ünison görevini piyano ile viyolonsel, kontrbas ikilisi üstlenmiştir. Burada simetrik bir yapıdan söz edilebilir. Bölüm Mib Majör tonunda başlar.
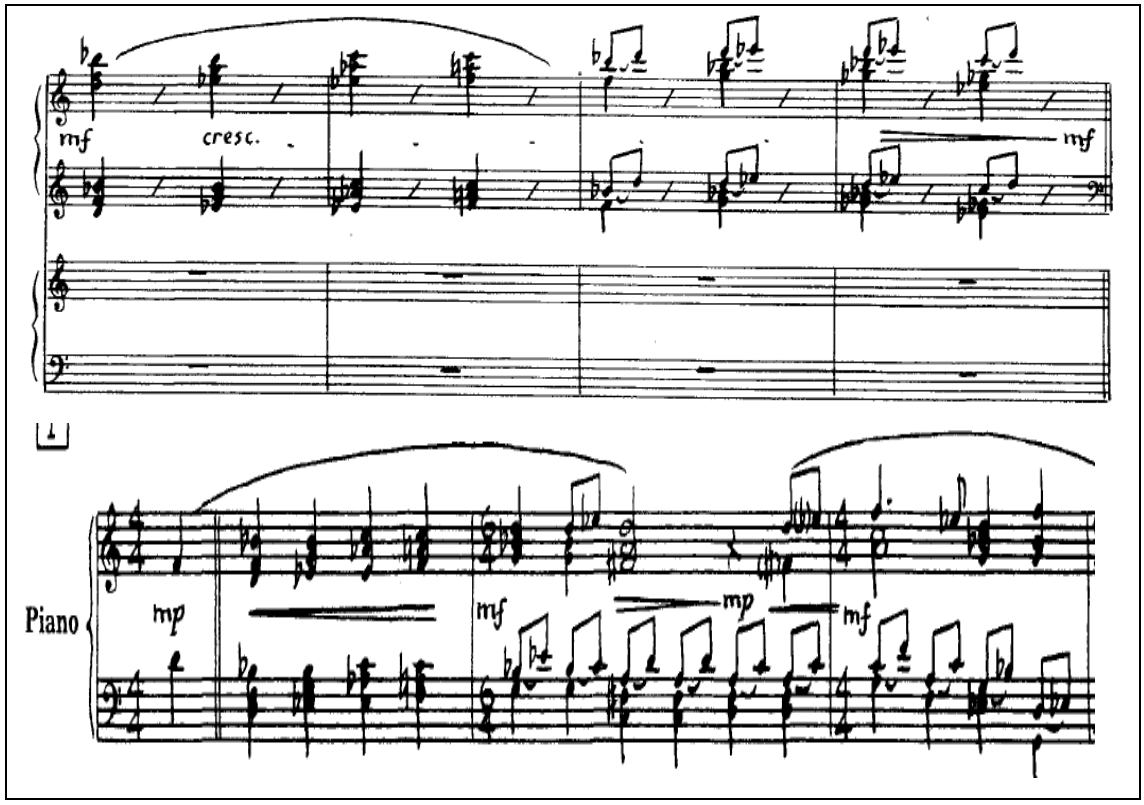
Örnek 83: Philip Glass*, Tirol Piyano Konçertosu* Birinci Bölüm 17. ölçüden 21. ölçüye kadar Gelişme Bölümü'nün ilk dört ölçüsü.



Örnekte, yaylılar gurubu fa-la-do-la seslerinde ünison ilerlerken, piyano aynı ritm kalıbında la-do-lab-do sesleriyle B3'lü ve k3'lü ses aralığında yaylılar gurubunu desteklemektedir. Ayrıca yaylılar gurubundaki La natürel ve piyanodaki Do sesleri, sırasıyla kendi ses yapıları içinde üçlü aralık teşkil ettiğinden, burada diyatonik geçiş sesleri (+) kullanılmıştır diyebiliriz. Bu yapıyı göz önüne aldığımızda, yaylılar gurubundaki la natürel, diyatonik geçiş sesi amaçlı kullanıldığından, fa-lab ve do seslerini içine alan bir akor yapısından söz edebiliriz. Bu durum, ilginç bir şekilde on yedinci ölçüyle başlayan gelişme bölümünün, Mib Majör tonun ikinci derecesinden başlandığını gösterir. Fakat, giriş bölümünde on altıncı ölçü olan son ölçünün Fa Majör tonunda bittiğini gözettiğimizde, hem kurulan bağlantıyı, hem de diyatonik geçiş seslerin işlevsel kullanımını daha iyi anlamış oluruz.

Gelişme bölümündeki yirmi beşinci ölçüden, yirmi dokuzuncu ölçüye kadar dört ölçüyü kapsayan piyano sololu bölüm, giriş bölümünün ilk dört ölçüsüyle benzerlik göstermektedir.

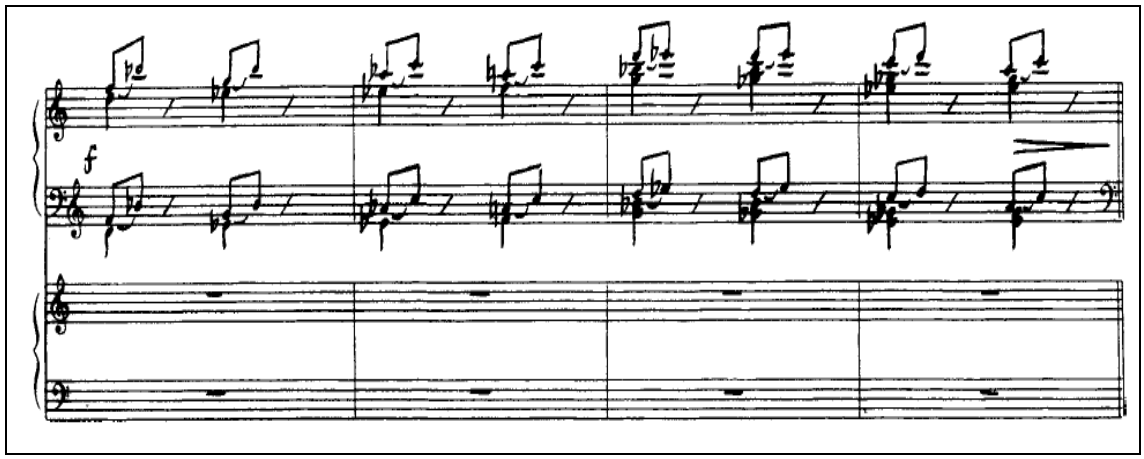
Örnek 84: Philip Glass*, Tirol Piyano Konçertosu* Birinci Bölüm, 25. ölçüden 29. ölçüye ve 1. ölçüden 5. ölçüye kadar olan bölüm.



Örnekte görüldüğü üzere, anımsayacağımız gibi girişteki ilk dört ölçülük bölüm Sib Majör tonundaydı. Yirmi beşinci ölçüden yirmi dokuzuncu ölçüye kadar olan piyano sololu bölüm, ilk dört ölçülük bölüme nazaran, daha sade bir dokuda ele alınmış ve Mib Majör tonunda karşımıza çıkmıştır. Üç ve dördüncü ölçülerdeki Mib-Do-Re-Fa ve Sib seslerinden oluşan geçiş sesleri bas partisinde yer alırken, yirmi yedi ve yirmi sekizinci ölçülerdeki Re-Mib- seslerinden oluşan geçiş sesleri soprano partisinde yer almıştır. Buradan anlaşılacağı gibi, anımsatılmaya çalışılan cümle yapısı, yirmi beşten otuza kadar olan dört ölçülük dilimde değişime uğramıştır. Örnekte verilen benzer iki tema, birinci bölümün ezgisel olarak karakteristik özelliğini yansıtır. Burada gelişme bölümünün mizahi ögeler içeren hareketli bir yapıda başladığını düşündüğümüzde, daha sıcak ve kırılgan bir havada başlayan ilk dört ölçüye, devam eden dinamik yapı içerisinde bir gönderme yapıldığını sezinleriz. Ayrıca birbirine bağlantılı bu cümle yapılarıyla, Tirol

kentine özgü sıcaklık, cana yakınlık ve sevecenlik gibi durumların süreç içerisinde değişik biçimlerde, anımsatılması amaçlanmıştır diyebiliriz.
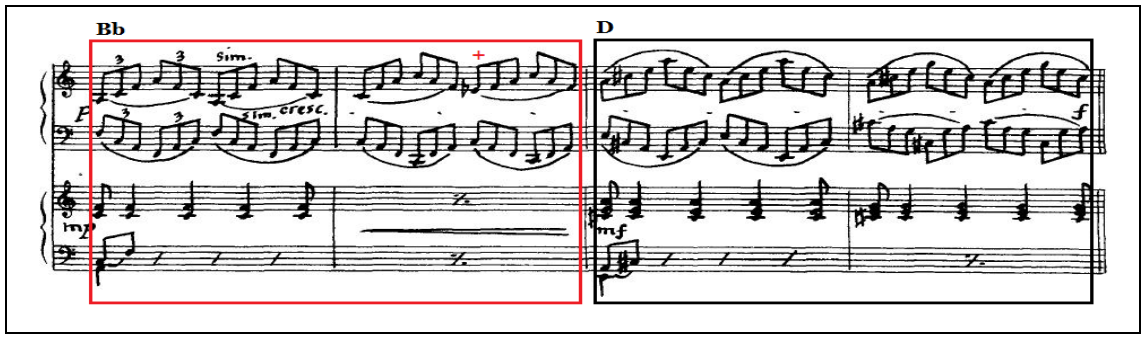
Örnek 85: Philip Glass*, Tirol Piyano Konçertosu* Birinci Bölüm, 57.ölçüden 61. ölçüye kadar olan bölüm.



Örnekte verilen dört ölçülük piyano sololu tema,(bir sonraki örnekte üzerinde durulacak olan) kendisinden önce gelen ölçülerde, müzikteki tonun ve ritm yapısının değişime uğramasından sonra, benzer ve anımsatıcı bir fikir yapısıyla tekrar karşımıza çıkmıştır. Hatırlanacağı gibi önceki örnekteki anımsatıcı temalar Sib Majör ve Mib Majör tonlarındayken, bu tema Reb Majör tonundadır. Bu anımsatıcı geçiş bölümü, ton ve ritm yapısı değişikliğine uğramış kendisinden önce gelen bölümden sonra yerini, önceki yapının tekrar modülasyona uğramış, fakat ritm yapısı aynı kalmış farklı bir modülüne bırakmıştır. Başka bir deyişle, elli üçüncü ölçüde Sib Majör tonunda üçleme arpejleriyle başlayan bölüm, elli yedinci ölçüde yerini Reb Majör tonunda anımsatıcı temaya bırakmış, üçlemeli-arpejli aynı simetrik yapıya ise altmış birinci ölçüde devam edilmiştir.

Elli üçüncü ölçü ile başlayan ton değişimleri ve piyanoda 4/4'lük ölçüde art arda gelen üçleme arpejleri, önceki örnekte bahsedilen hususdur.
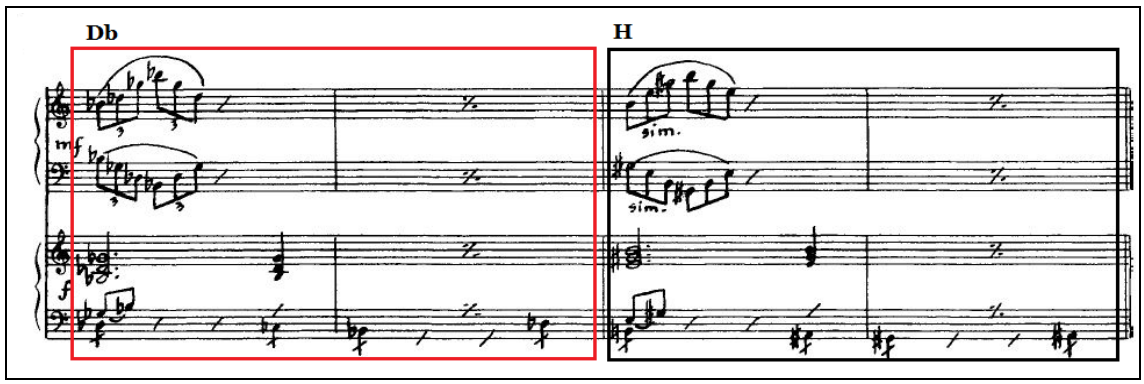
Örnek 86: Philip Glass*, Tirol Piyano Konçertosu* Birinci Bölüm, 53. ölçüden 57. ölçüye kadar olan bölüm.



Elli üçüncü ölçü, ton değişimine (modülasyon) sahne olarak, Sib Majör tonunun beşinci derecesinin ilk çevriminin arpejiyle başlamış, elli dördüncü ölçüde ise beşinci derecenin ikinci çevriminin arpeji ve mib diyatonik geçiş sesi ile devam edilmiştir. Sol anahtarındaki seslere göre, Fa anahtarında üçlü aralıklarla eşzamanlı olarak yazılan seslerin ters hareketiyle arpej eşliği söz konusudur. Elli beşinci ölçü, Re Majör tonun beşinci derecesinin arpejiyle başlamıştır. Elli altıncı ölçüde beşinci derecenin yedili arpejiyle (la-do#-mi-sol) devam edilerek, konu bağlamı gereği, bir önceki örnekte değinilen elli yedinci ölçüdeki Reb majör tonunda anımsatıcı temaya geçilmiştir.

Altmış birinci ölçü, elli üçüncü ölçüyle başlayan üçlemeli ve arpejli ritm yapısına tekrar kavuşsa da, kendisinden önce gelen anımsatıcı temanın Reb Majör tonunda devam etmiştir.

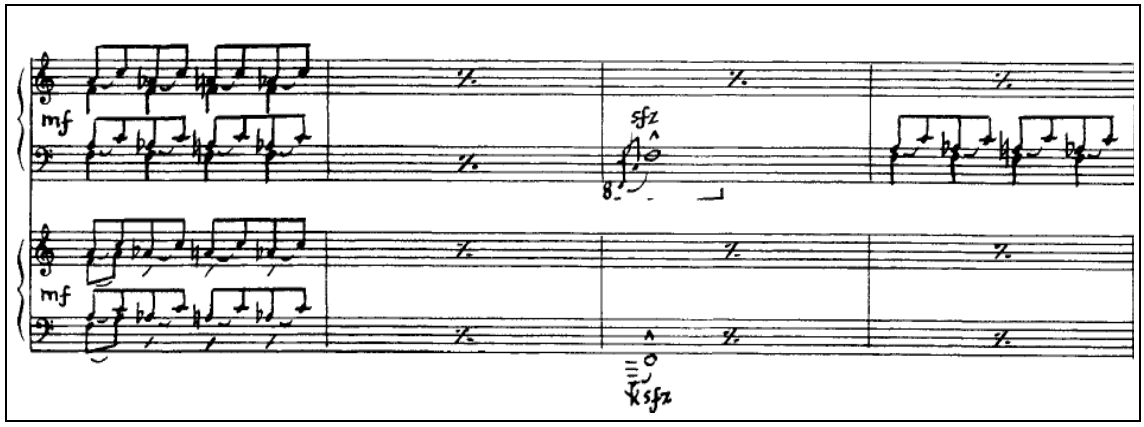
Örnek 87: Philip Glass*, Tirol Piyano Konçertosu* Birinci Bölüm, 61. ölçüden 65. ölçüye kadar olan bölüm.



Altmış bir ve altmış ikinci ölçüde, Reb Majör tonun dördüncü derecesinin ilk çevrimine, Fa anahtarındaki sesler önceki örnekten farklı olarak birli, beşli ve altılı aralıklarla ters hareketli arpej eşliği yapmıştır. Altmış üçüncü ölçüde ise Si Majör tonuna geçilip, dördüncü derecenin ikinci çevrimiyle arpej yapılmıştır. Burada Fa anahtarındaki seslerin, eş zamanlı olarak Sol anahtarındaki seslere göre üçlü aralıklarla ters hareketli arpej eşliği söz konusudur.

Üçlemeli arpejlerden sonra gelen ve yetmiş birinci ölçüden yetmiş beşinci ölçüye kadar olan bölüm, gelişme bölümünün açılış kısmını temsil eden on yedinci ölçüden yirmi birinci bölüme kadar olan dört ölçülük bölümün kısmen farklı bir imitasyonudur.
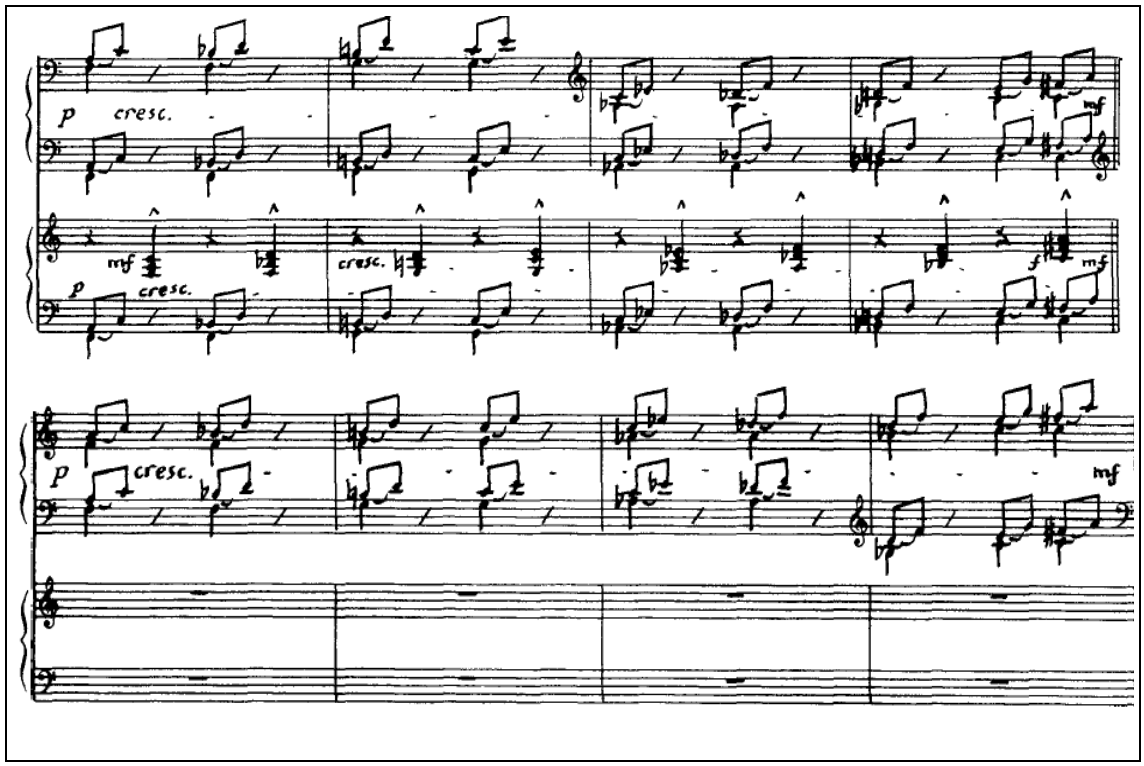
Örnek 88: Philip Glass*, Tirol Piyano Konçertosu* Birinci Bölüm, 71. ölçüden 75. ölçüye kadar olan betimleyici temalı bölüm.



Ton Mib majör olarak aynıdır. On yedinci ölçüyle başlayan örneğe kıyasla, piyano ve yaylılar orkestrası bir oktav yukarıdan seslendirilmektedir. Tek farklılık budur.

Yetmiş beş ve yetmiş dokuzuncu ölçüye kadar olan bölüm bir önceki örnek bölümün devamı niteliğindedir. Yetmiş dokuzuncu ölçüden seksen üçüncü ölçüye kadar olan bölüm ise yirmi birinci ölçüden yirmi beşinci ölçüye kadar olan bölümün kısmen farklı bir imitasyonunu teşkil eder.
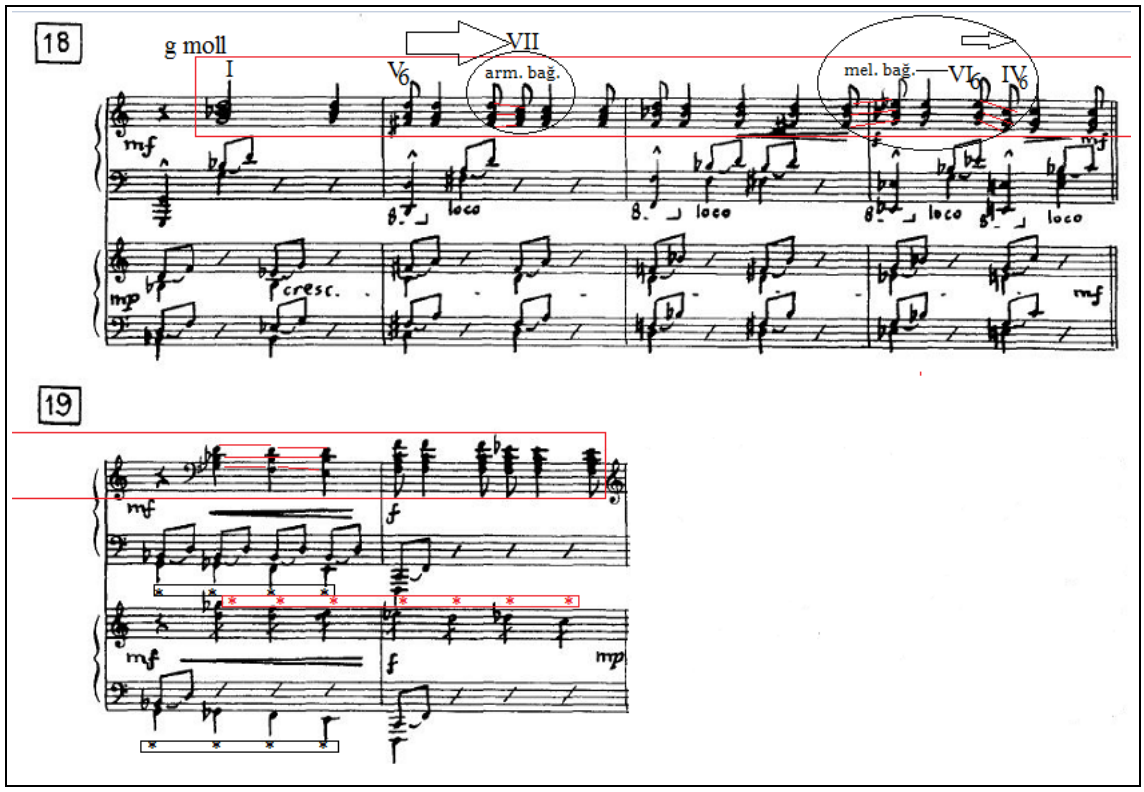
Örnek 89: Philip Glass*, Tirol Piyano Konçertosu* Birinci Bölüm, 21. ölçüden 25. ölçüye ve 79. ölçüden 83. ölçüye kadar olan bölümler.



Diğer bölüme kıyasla yetmiş dokuzuncu ölçüden seksen üçüncü ölçüye kadar olan bölümde, piyano bir oktav üstten seslendirilmiştir. Ayrıca besteci bu ölçülerde, gelişim bölümünün seksen üçüncü ölçüsüyle başlayacak olan farklı bir yapıyı hissettirmek amacıyla sadece piyano soloya yer vermiştir. Bununla birlikte, yetmiş dokuzuncu ölçünün başındaki crescendo kullanımı, başlayacak yeni bir fikrin habercisi olmuştur.

Seksen üçüncü ölçüyle başlayan bölümler, gelişim bölümünün olgunlaşmasını sağlayan farklı yapı ve varyetelerle nitelik kazanmıştır. Çünkü bu kısımlar, müziği olgunlaşmaya müsait bir niteliğe ulaştıran gelişme bölümünün en orta kısımlarını kapsayan omurgasıdır. Önceki bölümlerde de karşımıza çıkan belli başlı dinamikler bu bölümlerde daha yoğunluktadır. Bir başka deyişle, gelişim bölümünün en olgun anlamda biçimlenmesini sağlayan yapısal değişkenlerin nicelik ve nitelik değerleri, zamansal bakımdan da bu bölümlerde artış göstermiştir. Bunlar modülasyonlar, yaylılardaki kromatik hareketler, yoğun nüans değişimleri, piyanoda üçlemeli arpejleri ve dört adet on altılık sesleri içeren tekrarlı ve değişimli geçişler, yine piyanoda çift sesli kromatik gidişatlar, beşli ve yedili akor geçişleri olarak sıralanabilir.
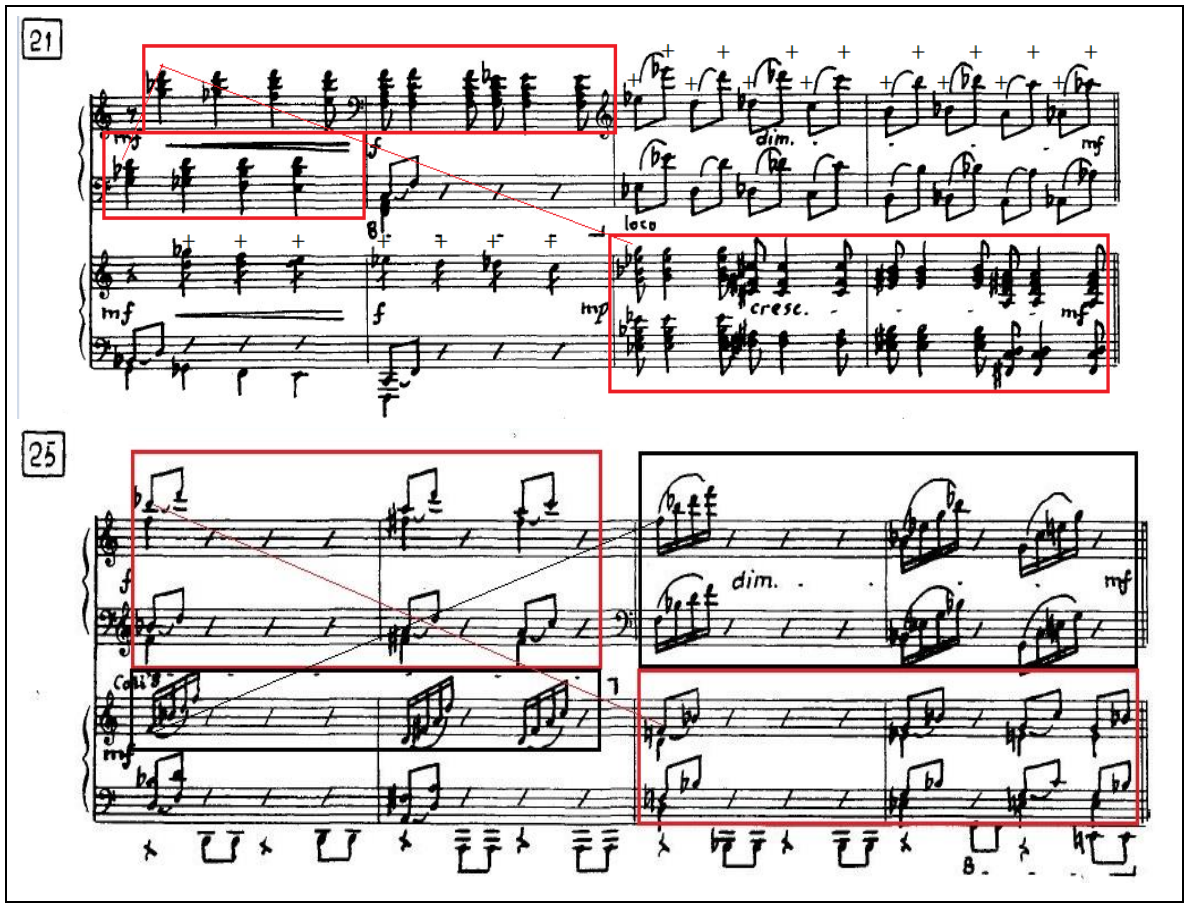
Örnek 90: Philip Glass, *Tirol Piyano Konçertosu* Birinci Bölüm, 83. ölçüden 89. ölçüye kadar olan bölüm.



Birinci bölümde bu ölçülerde tonda ilk kez kısa bir süre olsa da minör bir tonaliteye geçilmiş ve ton sol minör tonalitesinde eksen değişimine uğramıştır. Piyanonun üç sesli akor geçişleriyle başlayan seksen üçüncü ölçü, görüldüğü gibi seksen dokuzuncu ölçünün sonuna kadar devam etmektedir. Akorlarda sol minör tonun VI6- IV6 gibi geçişlerle armonik ve V6- VII gibi geçişlerle melodik bağıntıların kullanımına özen gösterilmiştir. Seksen yedinci ölçüde ise piyano ve kontrbasın sol- solb- fa- mi sesleriyle ünison olarak kromatik hareketleri söz konusudur. Birinci kemanlar ise seksen sekizinci ölçüde bir vuruşluk sustan sonra, piyano ve kontrbasın tam solb sesine tekabül edecek şekilde başlayarak, solb- fa- mi- mib- re- reb- do sesleriyle seksen dokuzuncu ölçünün sonuna kadar kromatik gidişatı uzatıcı bir rol üstlenmiştir.

Gelişme bölümünde yer alan bu bölümlerin diğer bir karakteristik özelliği ise, konçerto mantığının bir gereği olarak piyano ve yaylılar grubunun, sürekli olarak birbirlerinin ritm yapılarını devralmasına dayanan paslaşmalarıdır.

Örnek 91: Philip Glass, *Tirol Piyano Konçertosu* Birinci Bölüm, 95. ölçüden 99. ölçüye ve 111. ölçüden 115. ölçüye kadar olan bölüm.

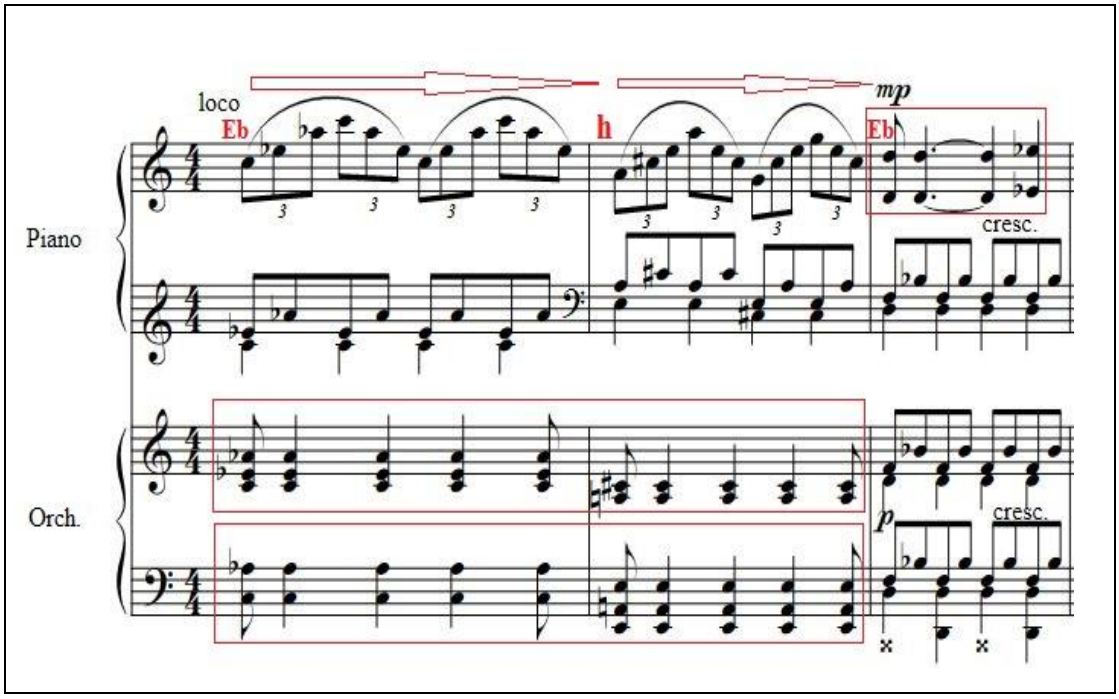


Doksan beşinci ölçüyle başlayan piyanoda dörtlük ve sekizlik nota değerlerindeki senkoplu beşli, katlanmış beşli ve yedili akor geçişleri, doksan yedinci ölçüde yaylılar gurubuna paylaştırılarak devredilmiştir. Fakat burada sadece benzerlikten söz edilebilir. Çünkü sesler ve ritm yapıları kısmen farklıdır. Ayrıca tekrar doksan beşinci ölçüye döndüğümüzde piyanonun akor geçişlerine karşılık, birinci ve ikinci kemanların tıpkı seksen sekizinci ölçüdeki gibi solb- fa- mi- mib- re- reb- do sesleriyle kromatik gidişatı görülmektedir. Doksan yedinci ölçüde ise, yaylılar gurubunun, piyanonun akor geçişlerini benzer bir şekilde devralmasına karşılık, piyanonun bir üst oktavını içeren iki sekizlik nota değerindeki inici kromatik hareketleri söz konusudur. Bu inici kromatik hareketler, mib- re- reb- do- si- sib- la- lab seslerini içermektedir.

Yüz on birinci ölçüde, yaylılar gurubunun ardı sıra dört onaltılık nota değerini içeren inici hareketlerine karşın, piyano ardı sıra iki sekizlik nota değerindeki inici hareketiyle devam eder. Yüz on üçüncü ölçüde ise piyano, kemanların dört on altılık inici hareketlerini, kemanlar ise piyanonun iki sekizlik nota değerindeki inici hareketlerini devralmıştır.

Kısa süreli, bir ölçüyü kapsayan farklı tonlara yönelmeler, bu bölümlerde yoğun olarak karşımıza çıkmaktadır.

Örnek 92: Philip Glass*, Tirol Piyano Konçertosu* Birinci Bölüm, 105- 106 ve 107. Ölçüler. Farklı Tonlara Yönelme Durumları.

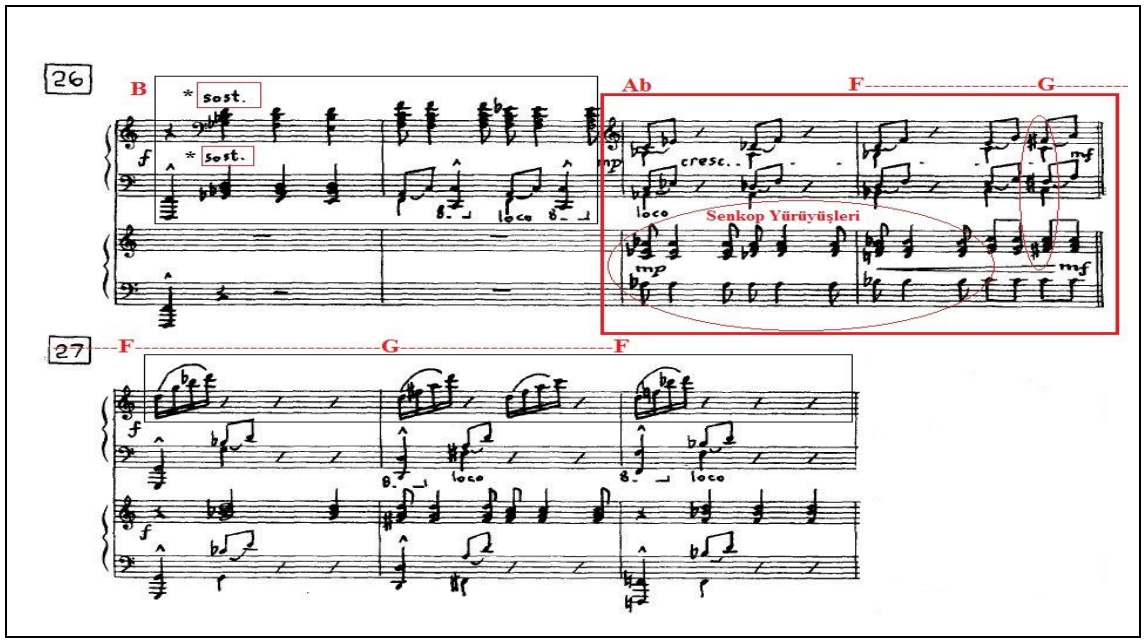


Önce yaylılar gurubunun ve son ölçüde piyanoda sağ elin senkoplu hareketlerin görüldüğü ölçülerde, Mib majör tonundaki yüz beşinci ölçüden sonra, yüz altıncı ölçüde si minör tonunda (piyanoda üçlemeyle) devam edilmiş, yüz yedinci ölçüde tekrar Mib majör tonuna dönülmüştür.

Gelişme bölümünün girişinde kullanılan, on yedi ve yirmi birinci ölçüler arası ile yetmiş bir ve yetmiş beşinci ölçüler arasındaki örnekleri verilmiş olan dört ölçülük tema,

yüz on yedi ve yüz on sekizinci ölçülerde farklı bir yapıya geçiş amacıyla, bir köprü vazifesinde, daraltılmış bir biçimde kullanılmıştır. Ayrıca gelişme bölümünde en çok karşımıza çıkan bu betimleyici tema, sonuç bölümünün de başlangıcı olacaktır.
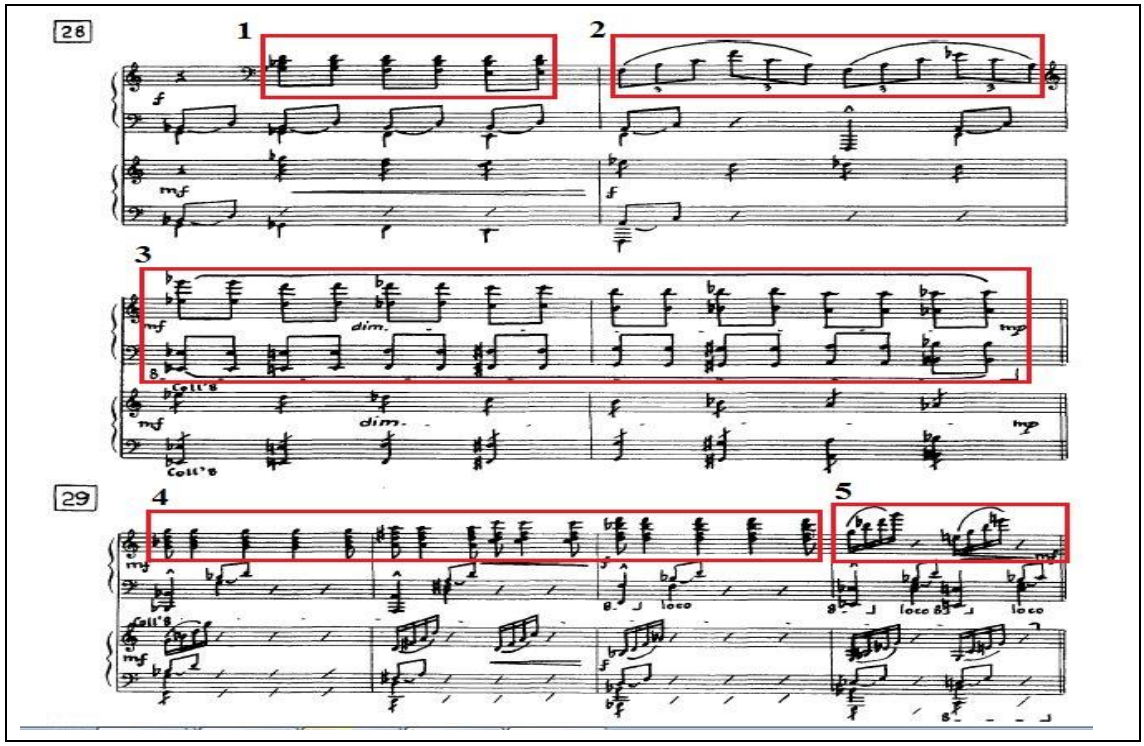
Örnek 93: Philip Glass*, Tirol Piyano Konçertosu* Birinci Bölüm, 115. ölçüden 122. ölçüye kadar olan bölüm.



Yukarıda bahsi geçen diğer iki örnek (17.-21. ölçüler arası), (71.-75. ölçüler arası) Mib majör tonundaydı. Buna karşın ton, yüz on yedinci ölçüde Ab Majör olarak başlamış, yüz on sekizinci ölçüde Fa Majör ve Sol Majör tonunda yönelmelerle devam etmiştir. Diğer iki örnekte (17-21), (71-75) yaylılar gurubu piyanoyla aynı ritmik düzende giderken, bu iki ölçüde (117-118) yaylıların senkoplu yürüyüşleri görülmektedir. Sib Majör tonundaki, yüz on beş ve yüz on altıncı ölçülerde piyanonun önce beşli, sonra katlanmış beşli ve yedili sostenuto (ağır, tutumlu) akor yürüyüşleri, bölümün dinamik yapısını bir nebze soluklandırmıştır. Daha sonraki iki ölçüde geçiş amacıyla köprü işlevinde kullanılmış betimleyici temanın ardından, yüz on dokuz, yüz yirminci ve yüz yirmi birinci ölçülerde sırasıyla Fa Majör- Sol Majör- Fa Majör tonlarına yönelmeler devam etmiştir. Bu ölçülerde piyanonun ardı sıra on altılık nota değerini içeren tekdüze çıkıcı hareketleriyle tekrar dinamik bir yapıya geçilmiştir.

Bu bölümlerde, dar bir zamanda piyanonun çift sesli oktav geçişleri, senkoplu beşli, katlanmış beşli ve yedili akor geçişleri, önceki örnekte değinilen belli nota değerlerindeki kromatik gidişatları, üç sekizlik nota değerindeki üçlemeleri ve dört onaltılık nota değerindeki arpejli yapıları içeren, hem tekrarlı hem değişimli hareketleri göze çarpar. Bu nedenle piyano için oldukça yoğun bir sürece girilmiştir. Bölümde temponun hızlı olduğunu gözetirsek aynı zamanda modülasyonlar, yönelmeler ve yoğun nüans değişimleri durumlarını da hesaba katarsak, icra bakımından bir takım zorluklarla karşılaşmanın olası olduğunu söyleyebiliriz. Ayrıca, dinamik bir yoğunluğa sahip bu bölümlerdeki temaların ardı sıra ve sürekli birbirleriyle değişmeli olarak yarı ciddi ve mizahi (eğlenceli) bir nitelikte karşımıza çıktığını belirtmek gerekir.

Örnek 94: Philip Glass, *Tirol Piyano Konçertosu* Birinci Bölüm, 123. ölçüden 131. ölçüye kadar olan bölüm.
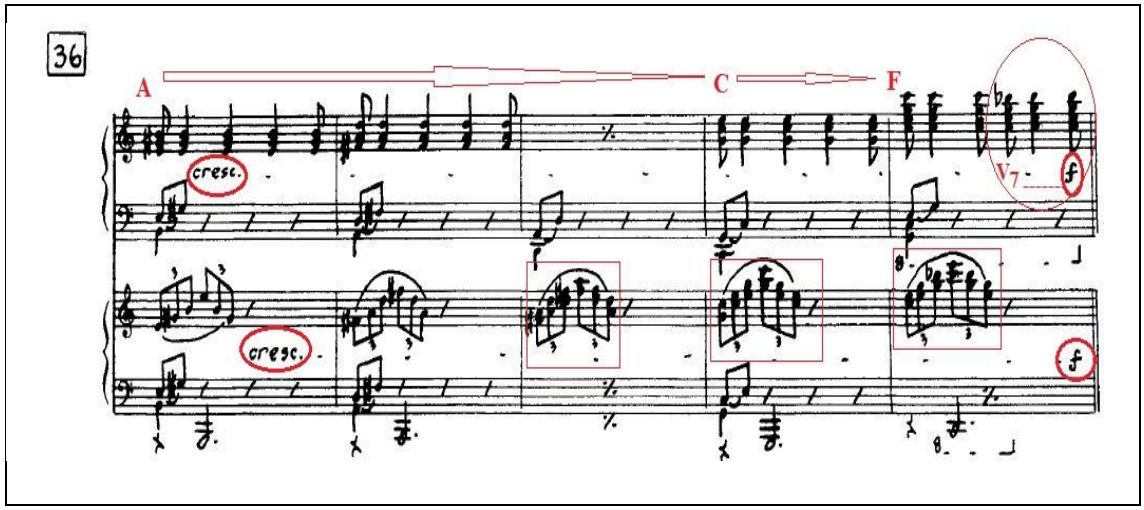


Görüldüğü üzere piyano baz alındığında, sadece yedi ölçülük dilimde beş adet değişken göze çarpmaktadır. Verilen örnekten sonraki devam eden ölçülerde de hemen hemen aynı durum geçerlidir. Armonik Sib Majör tonunda başlayan yüz yirmi üçüncü ölçüde, iki sekizlik nota değerindeki beşli akor geçişlerinden sonra, yüz yirmi dördüncü

ölçüde üçlemelere geçilmiştir. Yüz yirmi beş ve yüz yirmi altıncı ölçüde hem sağ hem sol elde piyanonun çift sesli oktav kromatik gidişatı görülmektedir. Sağ el, mib- re- reb- do- si- sib- la- lab sesleriyle inici bir karakterdeyken, eşzamanda gelen sol el, mib- mi- fa- fa#- sol- sol#- la- sib sesleriyle çıkıcı karakterdedir. Yüz yirmi yedi, yüz yirmi sekiz ve yüz yirmi dokuzuncu ölçüde katlanmış beşli akorların senkoplu geçişlerinden sonra, yüz otuzuncu ölçüde art arda dört on altılık notalarda çıkıcı arpej hareketleri söz konusudur.

Gelişme bölümünün son ölçüleri, sonuç bölümünü başlatacak olan betimleyici temanın hazırlayıcısı olmuştur.

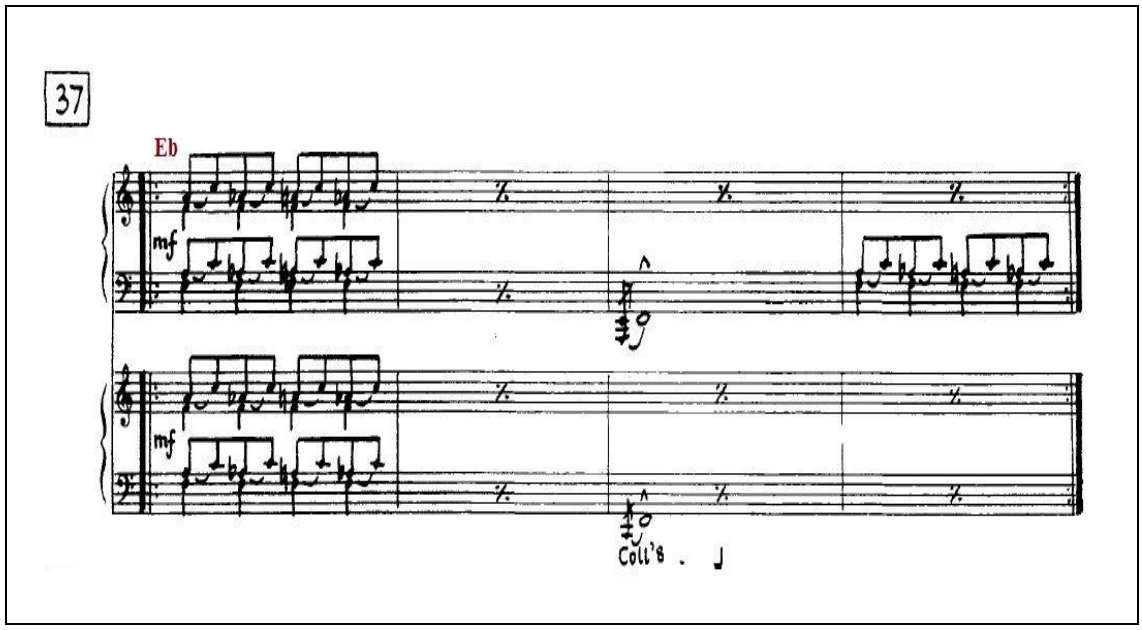
Örnek 95: Philip Glass*, Tirol Piyano Konçertosu* Birinci Bölüm, 152. Ölçüden 157. Ölçüye kadar olan bölüm.



Örnek ilk üç ölçü La Majör tonunda olup ardından gelen son iki ölçü Do Majör ve Fa Majör tonlarında eksen değişimine uğramıştır. Örnek beş ölçü boyunca piyanonun beşli, katlanmış beşli ve yedili akor geçişleriyle birinci ve ikinci kemanların üçleme hareketleri görülmektedir. Viyola ve viyolonsel sırasıyla iki sekizlik ve dörtlük nota değerlerinde hareket sergilerlerken, kontrbasın üç vuruşluk nota değerinde ölçünün zayıf zamanında tutan ses sergilemesi dikkat çekicidir. Örnek ilk ölçüde başlayan crescendo nüansıyla birlikte, örnek üçüncü ölçüden başlayarak, birinci ve ikinci kemanların eş zamanlı üç ve dörtlü aralıklarda her ölçüde aynı karakteri sergileyerek, bir çıkıcı bir inici üçlemeleri ve ölçüler arasında kıyasla üçlemelerin gitgide çıkıcı bir karakter sergilemesi,

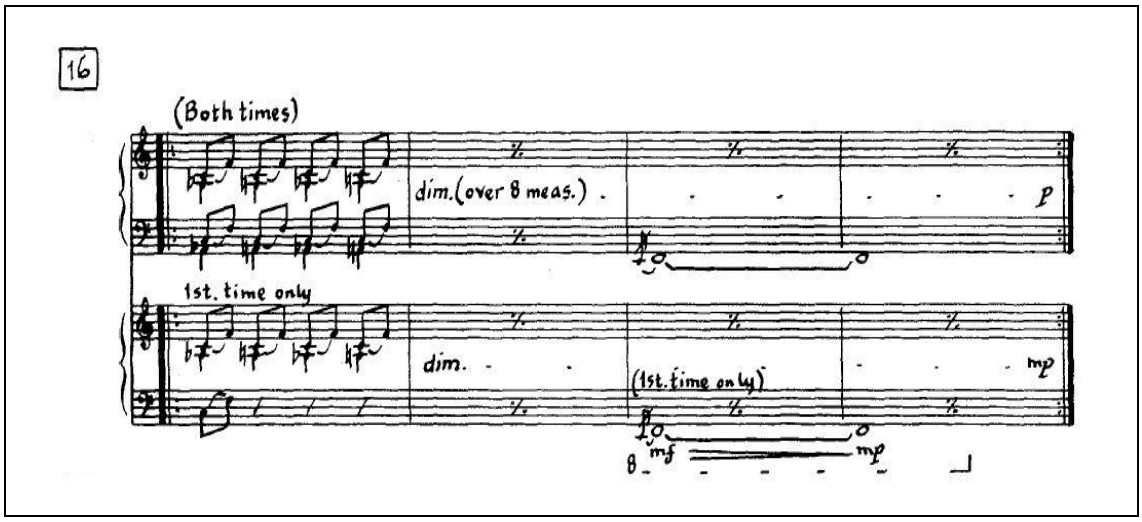
gelişme bölümüne final havası vermiştir. Sonrasında yüz elli yedinci ölçüde sonuç bölümünün başlangıcı olarak ele alınan, betimleyici temaya geçilmiştir.

Örnek 96: Philip Glass*, Tirol Piyano Konçertosu* Birinci Bölüm, 157. ölçüden 161. ölçüye kadar olan sonuç bölümünü başlatan betimleyici tema.

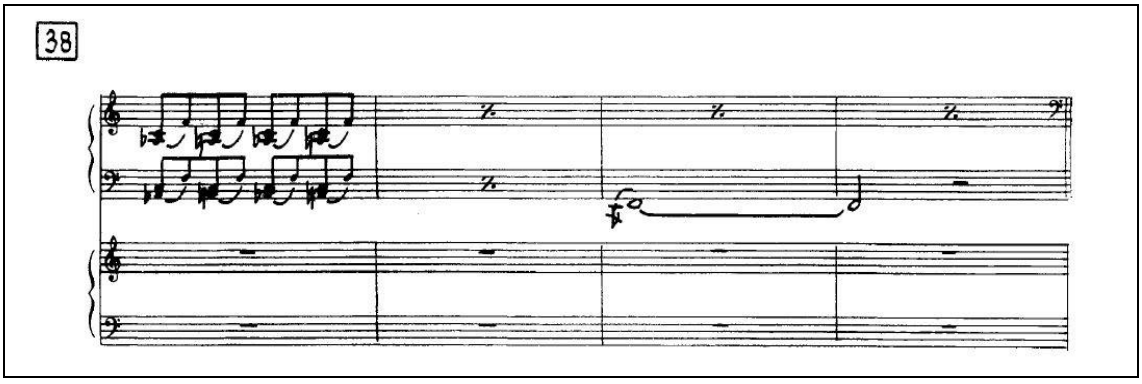


On yedi ve yirmi birinci ölçüler arası ile yetmiş bir ve yetmiş beşinci ölçüler arasında olduğu gibi ton bu ölçülerde de Mib Majör'dür. Burada ilginç bir simetrik durum söz konusudur. Hatırlanacağı gibi on yedi, yirmi bir ile yetmiş bir ve yetmiş beşinci ölçüler arasındaki betimleyici temada çok az farklılıklar vardı. Örnekte verilen sonuç bölümünü başlatan betimleyici tema, yetmiş bir ve yetmiş beşinci ölçüler arasındaki betimleyici temanın aynısıdır. Yetmiş bir ve yetmiş beşinci ölçüler arasındaki betimleyici temanın, kendilerinden sonra gelen dört ölçü (75-79) ise benzerdir. Yüz altmış bir ve yüz altmış beşinci ölçüler arasındaki dilimde, yaylılar gurubu yer almayıp piyano solosu söz konusudur. Yetmiş beş ve yetmiş dokuzuncu ölçüler arasında ise yaylılar gurubu ile piyano partileri ünisondur.

Örnek 97: Philip Glass*, Tirol Piyano Konçertosu* Birinci Bölüm, Betimleyici temanın devamı niteliğinde, 75. ölçüden 79. ölçüye kadar olan kıyaslı bölüm.
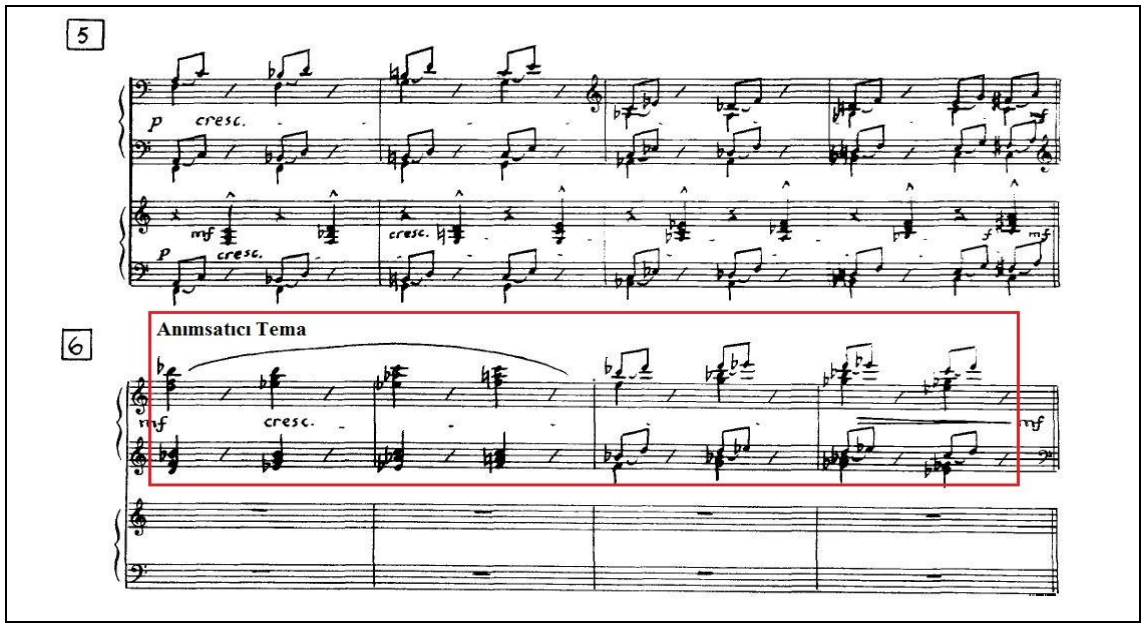


Örnek 98: Philip Glass*, Tirol Piyano Konçertosu* Birinci Bölüm, Betimleyici temanın devamı niteliğinde, 161. ölçüden 165. ölçüye kadar olan bölüm.

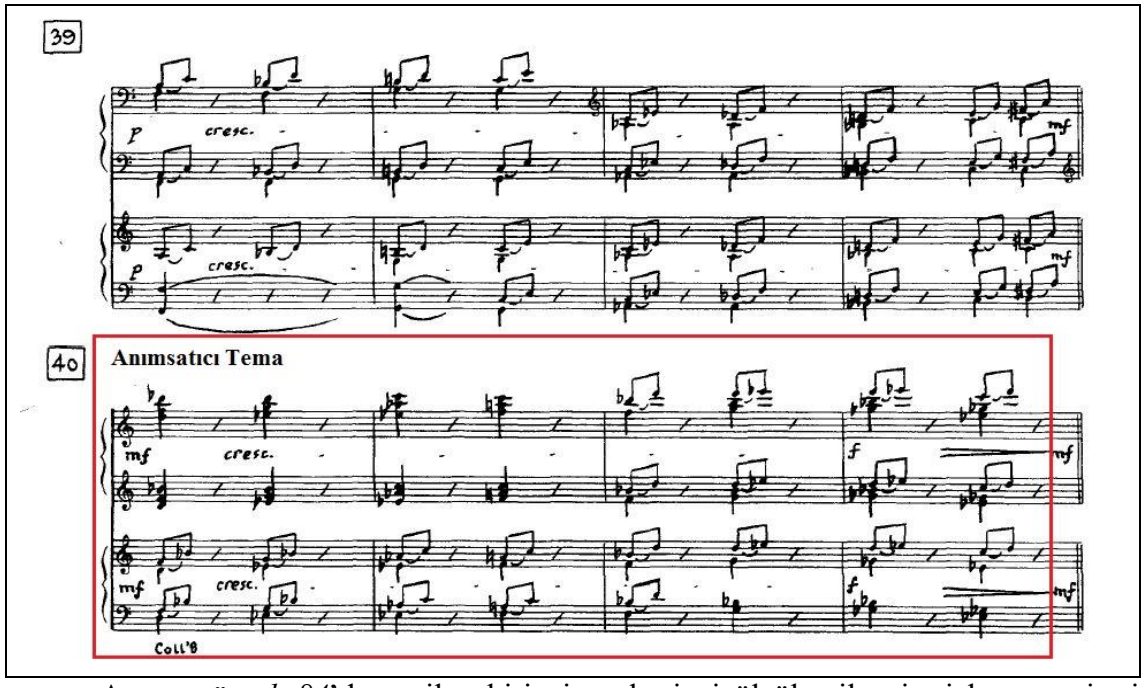


Sonuç olarak, dört ölçülük betimleyici temayı saydığımızda, *toplam sekiz ölçülük dilimden sonra kıyaslanan her iki örnekte farklı yapılara geçilmiştir*. Fakat, örnekte verilen sonuç bölümünü başlatan betimleyici temadan sonra gelen dört ölçülük imitasyon fikri, on yedi ve yirmi birinci ölçülerden sonra gelen dilimde görülmemiştir. İmitasyon niteliğindeki bu dört ölçüyü varsaymazsak, sonuç bölümünü başlatan betimleyici temadan sonra gelen sekiz ölçülük (165-173) dilimle, on yedi ve yirmi birinci ölçülerden sonra gelen sekiz ölçülük (21-29) dilim birbirine çok benzemektedir. Bu benzer dilimlerde piyano yazısı tamamen aynı olup, geriye kalan yaylılar gurubunda farklılıklar söz konusu olmuştur.

Örnek 99: Philip Glass*, Tirol Piyano Konçertosu* Birinci Bölüm, 21. ölçüden 29. ölçüye kadar olan kıyaslı bölüm.



Örnek 100: Philip Glass*, Tirol Piyano Konçertosu* Birinci Bölüm, 165. ölçüden 173. ölçüye kadar olan bölüm.



Ayrıca, *örnek 84*'de verilen birinci ve beşinci ölçüler ile yirmi beş ve yirmi dokuzuncu ölçüler arasındaki benzerliğin ortaya koyulduğu *anımsatıcı tema*, yüz altmış dokuz ve yüz yetmiş üçüncü ölçüler arasındaki bu dilimde bu kez yaylılar gurubunun

katılımıyla karşımıza çıkmıştır. Bu örnekler, birinci bölümün değişken yapısıyla birlikte, ele alınan giriş, gelişme ve sonuç bölümlerinin birbiriyle bağlantılı, bütünleşik yapısını ortaya çıkarmada önem arz etmiştir. Bölümün temel başarısı ise, ritm ve ezgi yapısı, modülasyonlar, eksen değişimleri gibi değişkenlik gösteren unsurlara rağmen, bütünsel örgünün korunmasından kaynaklanmıştır.

Konçertonun birinci bölümündeki gelişme ve sonuç bölümlerinde, giriş bölümüne gönderme yapıp *anımsatıcı* amaçlı kullanılan iki adet, giriş bölümündeki ilk beş ölçülük tema fikrini de dahil ettiğimizde üç adet benzer tema görülmektedir. Gelişme ve sonuç bölümünde kullanılan anımsatıcı temalar, giriş bölümünün kırılgan karakteristik özelliğiyle, gelişme bölümünün dinamik yapısının birer sentezi olarak değerlendirilebilir. Gelişme bölümünün başında, orta kısımlarında, sonuç bölümünün ise sadece başında yer alan, aynı ya da az çok değişime uğramış *betimleyici* tema ise, dört defa karşımıza çıkmıştır.

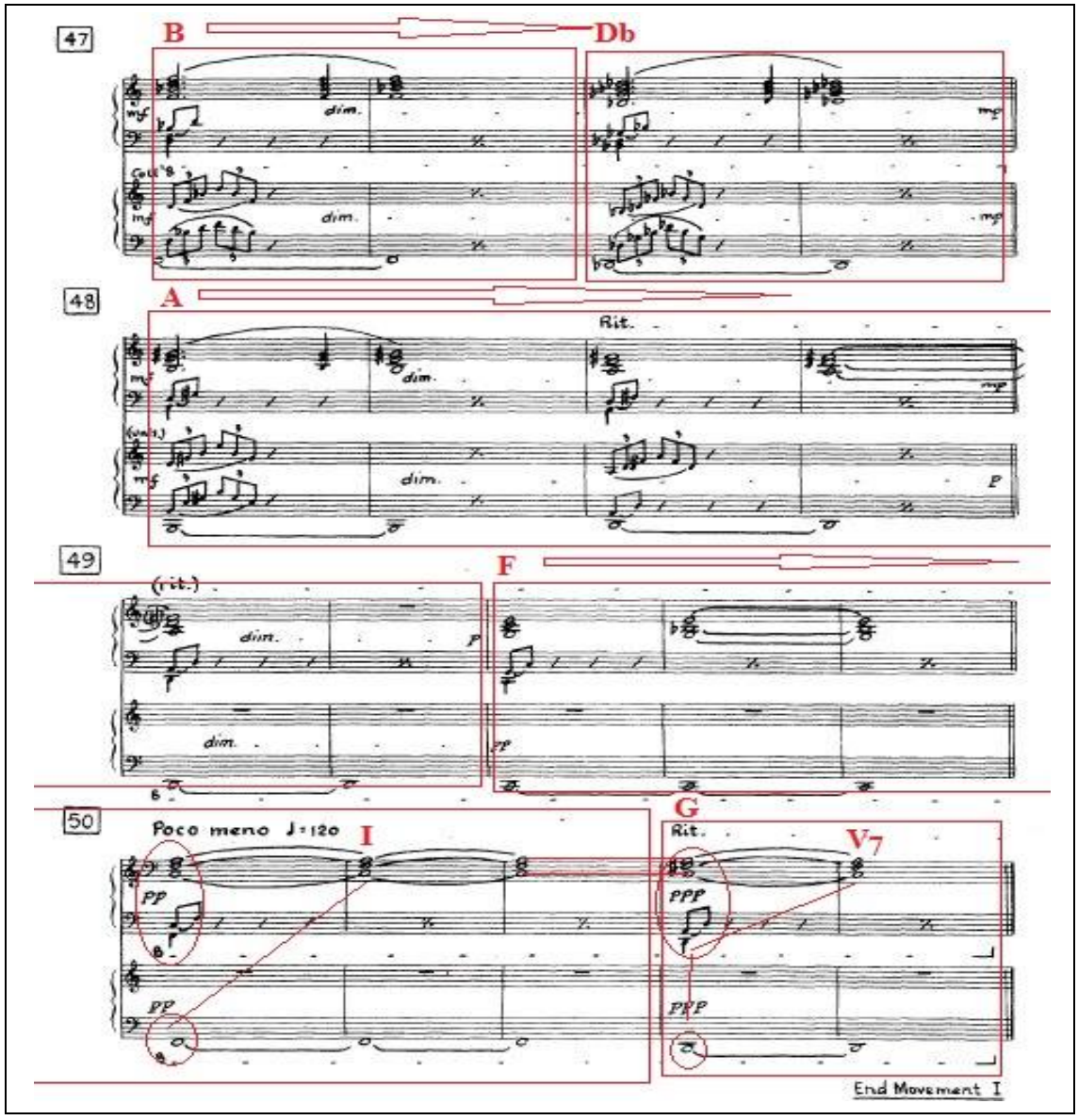
Şema 3: Philip Glass, *Tirol Piyano Konçertosu*, Birinci Bölümdeki Anımsatıcı ve Betimleyici Temalar.

	ÖLÇÜLER	TONALİTE
ANIMSATICI TEMALAR	1. ve 5. Ölçüler Arası (Giriş Bölümü)	B-DUR
	25. ve 29. Ölçüler Arası (Gelişme Bölümü)	Es- DUR
	169. ve 173. Ölçüler Arası (Sonuç Bölümü)	Es- DUR
	ÖLÇÜLER	**TONALİTE**
BETİMLEYİCİ TEMALAR	17. ve 21. Ölçüler Arası (Gelişme Bölümü)	Es-DUR
	71. ve 75. Ölçüler Arası (Gelişme Bölümü)	Es- DUR
	117 ve 118. Ölçüler (Gelişme Bölümü)	Ab- DUR ⇨ F-DUR ⇨ G-DUR
	157. ve 161. Ölçüler Arası (Sonuç Bölümü)	Es- DUR

Sonuç bölümünün son on altı ölçüsünde, (197-214) dört ölçü öncesinde piyanonun üçlemeli gidişatını devralan yaylılar gurubunun mezzoforte nüansıyla üçleme girişi, piyanonun uzun soluklu akorlarını destekleyerek, devingen bir yapı oluşturmuş ve bitiş

için yeni bir fikir sağlamıştır. Her ne kadar müzik, özellikle ilk başlarda gelişme bölümünün ortalarındaki inişli çıkışlı üçlemelerin ve sürpriz eksen değişimlerinin görüldüğü dinamik yapıyı andırsa da, piyanonun uzatma bağı kullanılmış birlik ve ikilik nota değerlerindeki uzun soluklu beşli akorları, ve nihayetinde nüansın diminuendo (ses gürlüğünün giderek azalması) ile iki - üç piyanoya kadar düşürülüp, bunun ritardando (temponun gitgide ağırlaşması) ile desteklenmesi birinci bölümü sonlandırmada uygun zemini sağlamıştır.

Örnek 101: Philip Glass, *Tirol Piyano Konçertosu* Birinci Bölüm, 197. ölçüden 214. ölçünün sonuna kadar olan bölüm.



Yüz doksan yedinci ölçüden iki yüz on dördüncü ölçünün sonuna kadar, piyano partisyonunda bas partisinin dörtlük nota değerindeki tutan sesiyle birlikte iki sekizlik nota değerindeki aynı ritimdeki gidişatın, tenor, alto ve soprano partisinde yer alan uzun soluklu akorlara eşliği görülmektedir. Piyanonun akorlarını destekleyen keman, viyola ve viyolonselin üçlemeleri (viyolonsel ezgisi, iki yüz üç ve iki yüz dördüncü ölçülerde iki sekizlik nota değerindeki eşliğe dönüşüp sonlanır) iki yüz beşinci ölçüye kadar devam edip sonlanır. İki yüz beşinci ölçü itibariyle, piyano ile kontrbas bölüm sonuna kadar beraber seslendirirler. Bu esnada, kontrbasın yüz doksan yedinci ölçüyle birlikte, uzatma bağı kullanılmış birlik nota değerlerindeki birbirlerine yakın yükseklikteki ses hareketleri, devingen ve dinamik yapıyı sonlandıran monotonluk havasını bu aşamada belirgin kılmıştır. Çünkü, piyanonun uzun soluklu akorlarıyla beraber iki sekizlik gidişatını da göz önüne aldığımızda, bu monotonluğun bölümü sonlandırmada uygun zemini sağlayan nüans ve tempo değişimleriyle uyum içerisinde olduğunu işitiriz.

Yüz doksan yedinci ölçüden başlayarak, bölümün sonuna kadar sırasıyla Sib Majör, Reb Majör, La Majör, Fa Majör ve Sol Majör tonlarında eksen değişimi gerçekleşmiştir. Bölümün son beş ölçüsünde, Fa Majör tonun eksen akoru ile Sol Majör tonun V7 akoru arasında armonik bağlantı kurularak, bölüm sonlandırılmıştır. Öncesinden gelen eksen değişimlerinin ardından bölümün bu akorla sonlanması, askıda kalmış işitsel bir durumun ortaya çıkması anlamına gelmektedir. Bu olgu, müzik anlayışındaki dönemsel değişkenlerin gözetilerek, bu çerçevede yeni fikirlerin ortaya konmasıyla başlayan ve günümüze kadar devam eden bir süreç olarak görülüp değerlendirilmelidir.

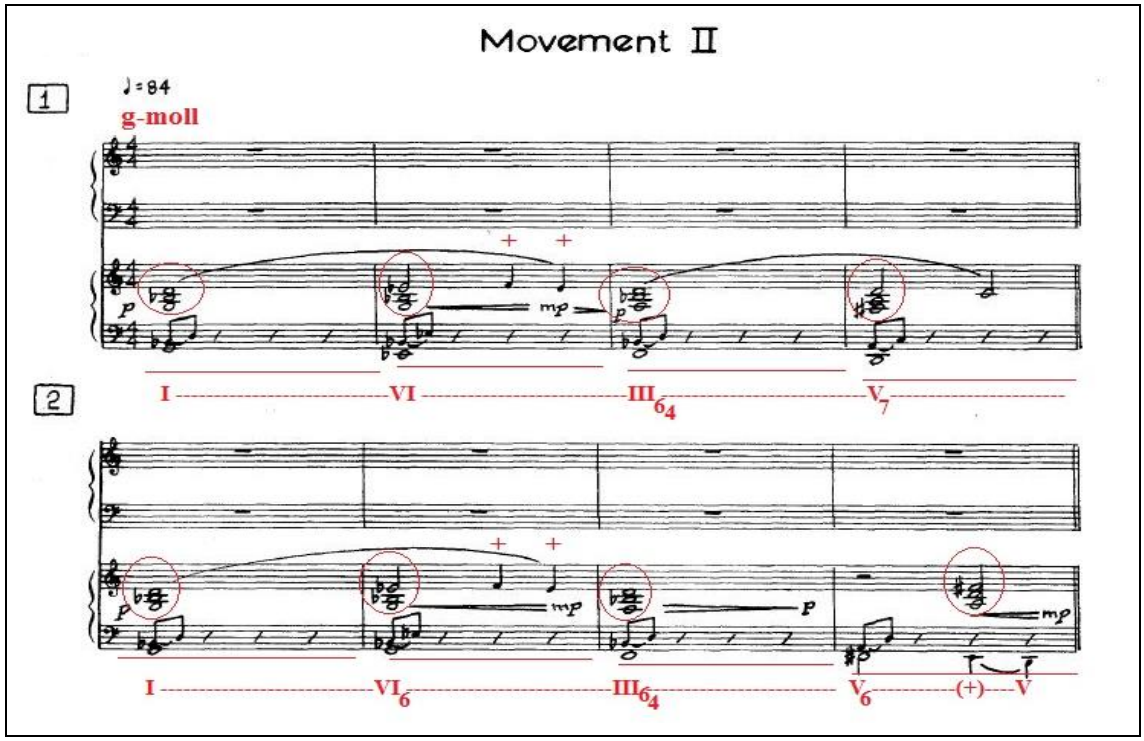
3.7.2. İkinci Bölüm

Toplam iki yüz on iki ölçüden oluşan ikinci bölüm, andante temposunda, (*dörtlük nota değerinde=84*) yaklaşık on altı buçuk dakika sürmesi ile konçertonun en uzun bölümünü teşkil eder. Tekrar içeren ezgilerin yoğunluğu ve bunun yanı sıra ritmsel, ezgisel ve ton durumlarına ilişkin değişkenlerin az olması sebebiyle birinci bölümün dinamik yapısına nazaran durağan bir yapı arz eder.

Bölüm, duyuş bakımından bir bütün olarak değerlendirildiğinde duygusal yoğunluğun egemen olduğu ağır ve kırılgan bir iç unsurdan söz edilebilir. Eserdeki söz konusu ağırbaşlı ve hassas gidişat, karamsarlığın değil aksine umudun ve şeffaflığın temsilcisi olarak karşımıza çıkmıştır. Bu bakımdan ikinci bölüm için duyumsal nitelikteki belli başlı olguları gözettiğimizde, Dmitri Shostakovich'in Op. 102, 2 numaralı Piyano Konçertosu'nun Andante bölümündeki duygusal yoğunluğu anımsattığını söyleyebiliriz.

Bölüm 4/4' lük ölçü sayısında, sol minör tonunda başlar. İlk ölçüden yirmi birinci ölçüye kadar, viyolonsel haricindeki yaylılar gurubunun birlik ve ikilik nota değerindeki uzun soluklu uygusal birliktelikleri göze çarpar. Nüanslar, piano ve mezzopiano arasında gidip gelen crescendo ve decrescendo ile şekillenmiştir.

Örnek 102: Philip Glass*, Tirol Piyano Konçertosu* İkinci Bölüm, 1. ölçüden 9. ölçüye kadar olan bölüm.

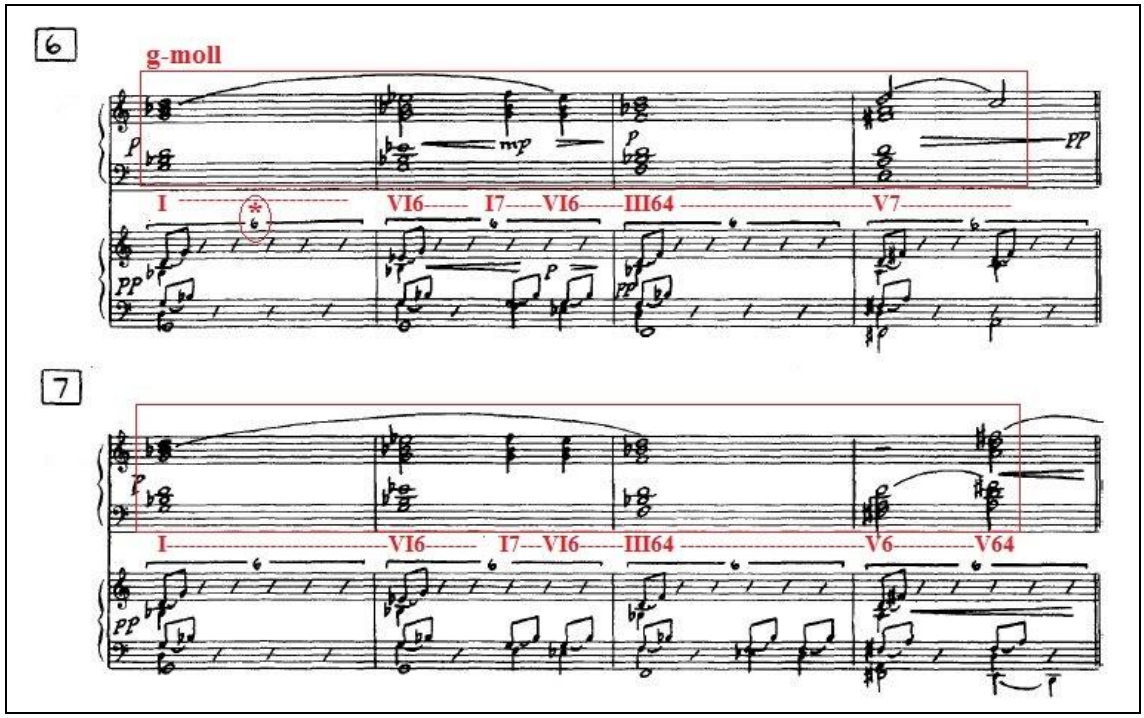


İlk ölçüden itibaren birinci keman, ikinci keman, viyola ve kontrbasın söz konusu uygusal birliktelikleriyle beraber, viyolonselin devam eden tüm ölçülerede, iki sekizlik nota değerinde (sib- re), (sib- mib), (sib- re), (la-do), (la- re) seslerinde sistematik olarak

ilerleyen monoton yürüyüşü görülmektedir. Sırasıyla, I- VI- III64- V7- I- VI6- III64- V6- V. dereceler arasında uygusal geçişler, bölüm girişinin genel yapısını karakterize etmişlerdir. İki ve altıncı ölçülerde birinci kemanlar, diğer yaylıların farklı bir uyguya geçmesinde, geçiş sesi işlevinde kullanılmıştır. Ayrıca birinci keman, ikinci keman ve viyolalarda iki ölçüyü içeren uzun legatolar, henüz girişte bölümün yoğunluğunu ve bütünlüğünü ortaya çıkarmada etken olmuştur.

Yirmi birinci ölçüyle birlikte, yaylılar gurubuna piyano dahil olmuştur.

Örnek 103: Philip Glass*, Tirol Piyano Konçertosu* İkinci Bölüm, 21.ölçüden 29. ölçüye kadar olan bölüm.

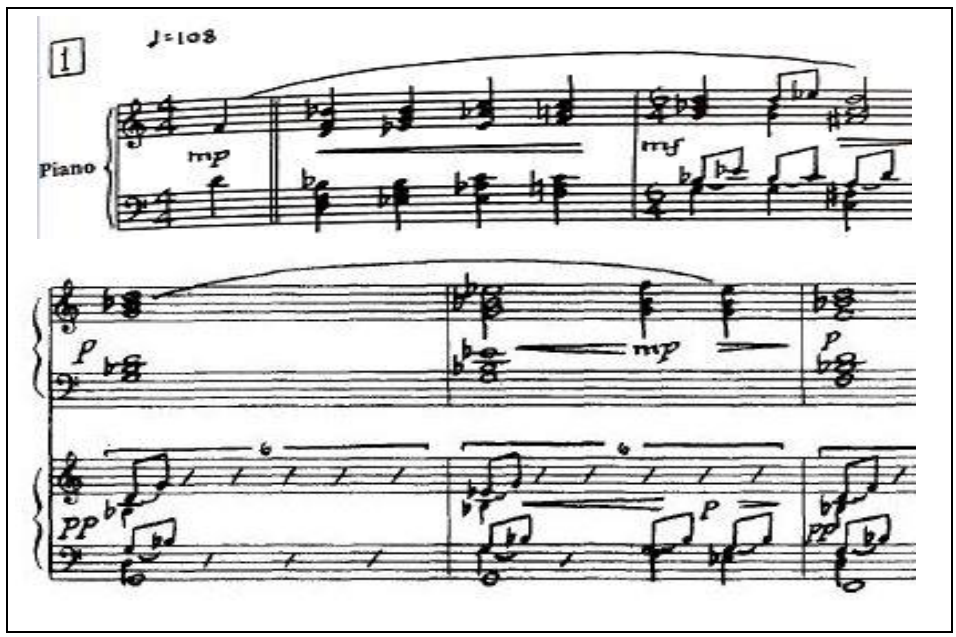


Ton, sol minör olarak devam etmektedir. İlk on altı ölçüde karşımıza çıkan, viyolonsel haricindeki yaylılar gurubunun uygusal hareketlerini piyano devralmıştır. Tonun dereceleri arasındaki beşli ve yedili akor geçişleri ilk ölçülerdeki gibi kısmen aynı olarak devam etmiştir. Bu esnada kontrbas, örnekteki ilk dört ölçüde birlik ve ikilik nota değerlerinde, birbirlerine yakın seslerle inici karakterdeki hareketini, diğer dört ölçüde de tekrarlamıştır. Viyolonsel ve viyolanın, kontrbasta olduğu gibi birbirine yakın seslerle dörtlük nota değerinde yürüyüşü görülmektedir. Birinci ve ikinci kemanlar ise, ünison

olarak, iki zamanlı nota değerinin 6 eşit parçaya bölünmesinden oluşan altılama seslerle, bir nevi dalgalanma hissiyatı veren ritmsel bir ayrıklık oluşturmuştur. Bu ayrıklık bölümün dingin dokusuna çeşitlilik ve dinamizm kazandırmıştır. Aynı zamanda, bölüm boyunca sıkça karşımıza çıkacak olan altılama sesler, bölümün omurgasını oluşturan ve bölümün ruhunu temsil eden, önemli bir yapı taşı olarak görülebilir.

Şu hususa da önemle değinmek gerekir ki, birinci bölümde majör eksenlerde piyanonun akorlarıyla başlayan giriş bölümündeki ilk temaların, ikinci bölümün bu dilimlerinde ton ve ritmsel anlamda değişime uğramış bir yansıması olarak karşımıza çıkması söz konusu olmuştur. Dikkatle dinleneceği zaman anlaşılabilecek anımsatıcı fikrin, bilinçli bir şekilde bu dilimlerde gizilci bir imgelemle ortaya konması, eserin niteliğinin ortaya çıkmasında önemli derecede pay sahibi olmuştur.
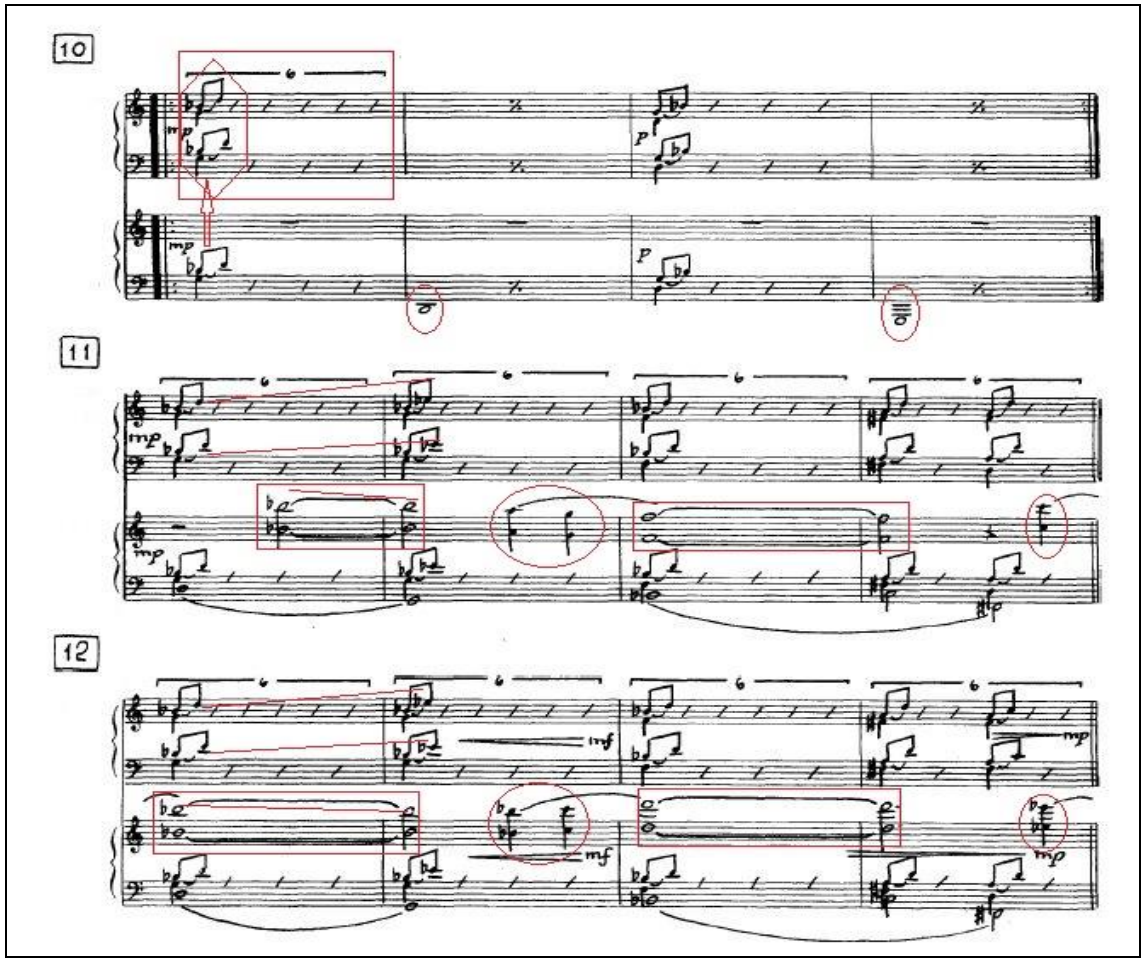
Örnek 104: Philip Glass*, Tirol Piyano Konçertosu*, Birinci Bölümün piyano solosunun ilk üç ölçü giriş teması, ikinci bölümün yaylılar eşliğindeki piyano solosunun başladığı 21, 22 ve 23. ölçüyü kapsayan tema.



Beşli akor yürüyüşlerinin görüldüğü her iki örnektede, nota değerleriyle şekillenen ritmik farklılıklar ve ton farklılıkları göze çarpar. Hatırlanacağı gibi, birinci bölümün girişini ifade eden ilk ölçüler sib majör tonunda, ikinci bölümün söz konusu ölçüleri ise sol minör tonundadır.

Altılama seslerle yapılan gidişatı, otuz yedinci ölçüden itibaren, piyano devralmıştır. Altılama gidişat piyanonun soprano partisine aittir. Alto ve bas partisinde dörtlük nota değerinde tutan seslerle ilerleme kaydedilirken, tenor partisinde ise, altılama seslerde kullanılan aynı sesler (sib-re), iki sekizlik nota değerindeki gidişatla işlenmiştir. *Ayrı tartım kalıplarındaki notaların eş zamanlı olarak üst üste bindirilmesi, Glass'ın piyano üslubunda sık görülen bir olgudur*. Bu esnada viyolonsel ve viyola, piyanonun bas ve tenor partisiyle ünison olarak ilerlemekteyken, kontrbas otuz sekiz ve kırkıncı ölçülerde birlik nota değerindeki seslerle, öngörülen bütünlüğü sağlamıştır. Kemanlar ise, bu dört ölçülük dilimde yer almazken, kırk birinci ölçüyle başlayacak olan solo niteliğindeki gidişata hazırlanmıştır. Hatırlanacağı gibi, yirmi birinci ölçüden başlayarak, on altı ölçü boyunca söz konusu solo gidişatı piyano yapmıştı.

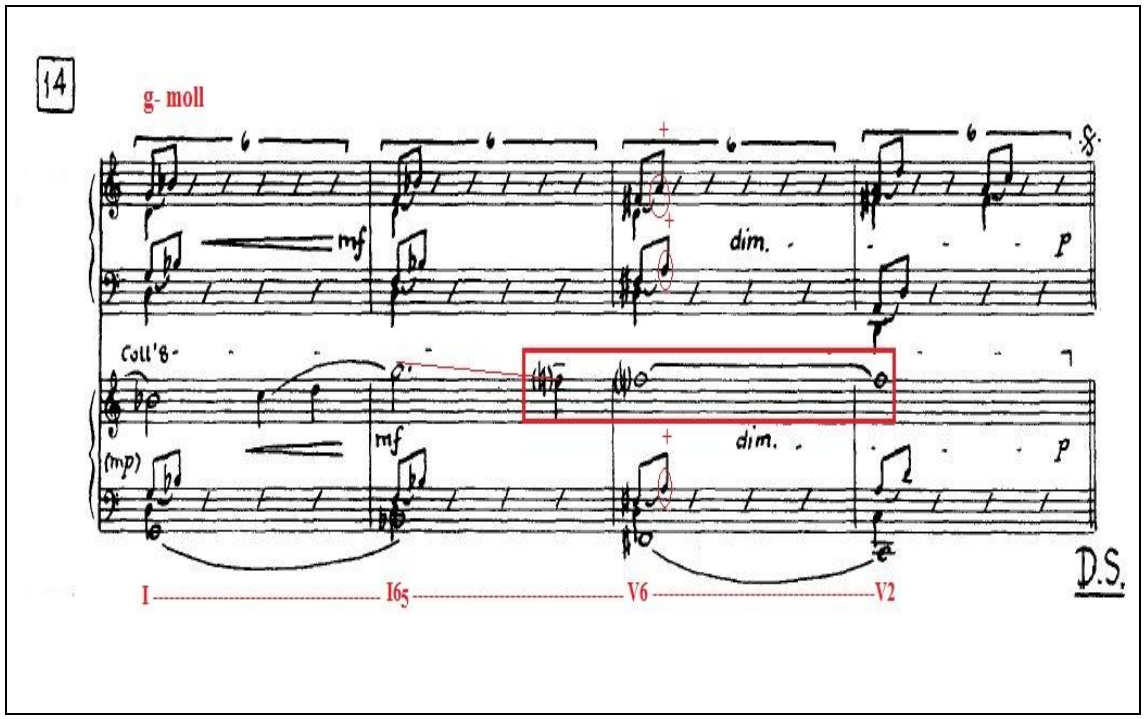
Örnek 105: Philip Glass*, Tirol Piyano Konçertosu* İkinci Bölüm, 37. ölçüden 49. ölçüye kadar olan bölüm.



Kırk birinci ölçüyle başlayıp elli altıncı ölçüye kadar devam eden, solo niteliğindeki keman gidişatında birinci ve ikinci kemanlar oktav seslendirmişlerdir. Kırk iki ve kırk altıncı ölçüye girerken eş zamanlı piyano altılamalarında ve iki sekizliklerinde re sesinden mib sesine doğru çıkıcı bir hareket söz konusuyken, kemanların solosunda uzatma bağı kullanılarak ses sib ile sürdürülmüştür. Aralara serpiştirilen dörtlük notalarla ise, legato kullanılarak uzun soluklu seslere geçiş sağlanmıştır. Görüldüğü üzere, kemanlarda uzatma bağı kullanılmış ikilik ve birlik nota değerlerinde uzun soluklu bir gidişat söz konusudur. Yapıtın bu bölümlerinde duygusal yoğunluk derecesinin gitgide tırmandığı hissedilmektedir. Aynı zamanda bestecinin, eserin formu konçerto olmasına rağmen, bunu gözetmeksizin eserin belli yerlerinde solo dağılımındaki yer değişimlerini hiyerarşik dengeyi sağlayarak, bütünlüğü bozmadan gerçekleştirmesi takdire şayandır.

Elli üçüncü ölçüye gelindiğinde, keman solosu devam ederken elli dört, elli beş ve elli altıncı ölçülerde, sol minör tonun yeden sesi fa diyez, yarım ses pesleşip, alt ve üst partilerindeki uygu durumuna yabancı bir ses olarak yer edinmiştir.

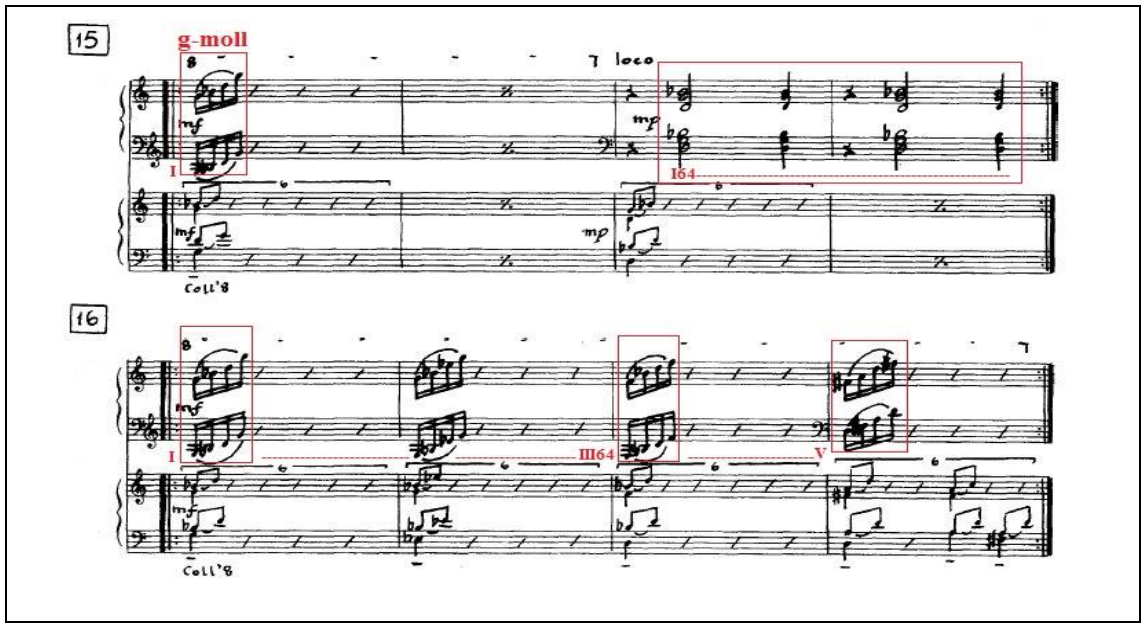
Örnek 106: Philip Glass*, Tirol Piyano Konçertosu* İkinci Bölüm, 53. ölçüden 57. ölçüye kadar olan bölüm.



Örnekte görüldüğü gibi kemanlarda elli dördüncü ölçünün sonunda fa diyez sesi fa natürel olmuştur. Bu ölçü tonun eksen yedili akoruyla devam ederken, eksen akorun kök sesi olan sol sesinden fa natürel sesine geçilmiştir. Elli beşinci ölçüde, diğer yaylıların ve piyanonun uygusal durumuna bakılıp, la sesinin diyatonik geçiş sesi olduğunu gözettiğimizde, sol minör tonun dominantı re- fa# -la uygusu karşımıza çıkmıştır. Bu ölçüde keman solosunda, fa naturel sesi, dominant akora yabancı görünse de tonalite ve uygusal durumu bozmadan armonik duruma ahenk katmıştır. Elli altıncı ölçüde ise, fa natürel sesi, elli beşinci ölçüden uzatma bağıyla devam ederek, tonun dominant yedilisinin re-fa#-la-do uygusunda baskın olarak tonal işlevini sürdürmüştür.

Elli yedinci ölçüyle birlikte, altılama gidişat tekrar kemanlara geçmiştir. Burada kemanların, otuz yedinci ölçüyle başlayan piyano altılamalarıyla aynı notalarda seslendirdiği görülmektedir. Piyano ise, sol ve sağ el üç oktav aralıktan, sol minör tonun birinci derecesindeki sol- sib- re- sol seslerinin dört onaltılık nota değerindeki ardı sıra tekrarıyla çıkıcı arpeje başlamıştır.

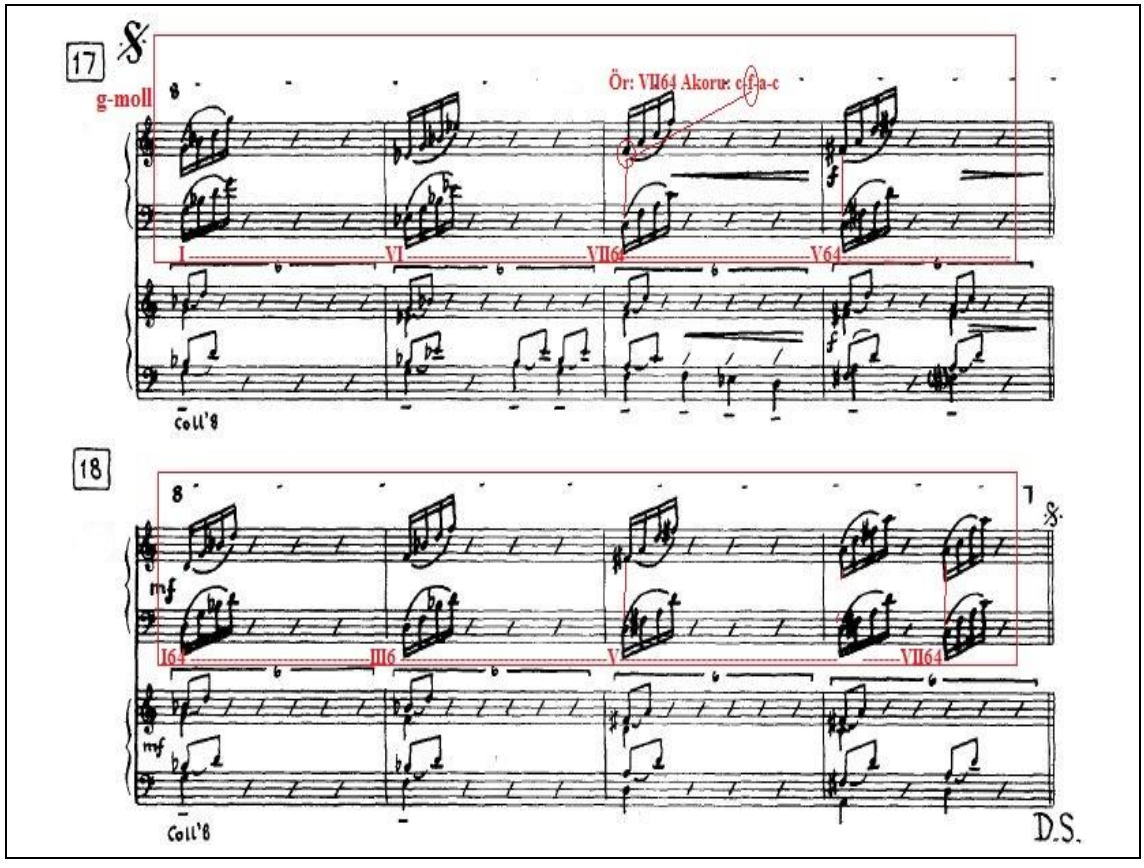
Örnek 107: Philip Glass*, Tirol Piyano Konçertosu* İkinci Bölüm, 57. ölçüden 65. ölçüye kadar olan bölüm.



Örnekte, iki sekizlik nota gidişatının söz konusu olduğu viyolonselin, bir önceki örnekte değinilen, piyanonun sağ ve sol elde ayrı tartım kalıplarındaki seslerin üst üste bindirilmesi işlevini, kemanların altılamalarına uygulayarak yerine getirdiği görülmektedir. Tekrar bir önceki piyano örneğine istinaden, bas ve alto partisinin dörtlük nota değerindeki gidişatını ise kontrbas ve viyola üstlenmiştir. Piyano, elli dokuz ve altmışıncı ölçülerde devam eden sol minör tonda, tonik akorunun ikinci çevrimiyle akor geçişi yapmış ve tonun birinci derecesinde tekrar arpeje başlamıştır. Sonraki ölçülerde, yaylılardaki söz konusu ritmsel gidişat aynı kalmıştır. Piyanoda, arpejin dereceleri üç ve beşinci derecelerde değişkenlik göstermiştir.

Altmış beşinci ölçüde devam edip, inişli çıkışlı bir grafik sergileyen arpejler, aynı tonda yetmiş üçüncü ölçüdeki senyolu bölümün sonuna kadar daha uzun soluklu bir yapıda seyretmiştir.

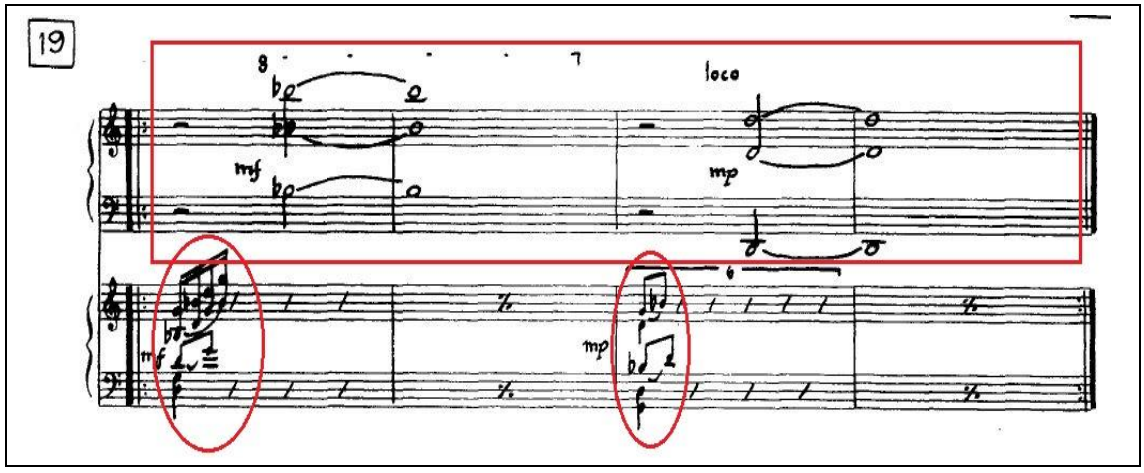
Örnek 108: Philip Glass*, Tirol Piyano Konçertosu* İkinci Bölüm, 65. ölçüden 73. ölçüye kadar olan bölüm.



Örnekte sol minör tonun, sırasıyla I- VI- VII64- V64- I64- III6- V- VII64 arpej geçişleriyle görülen dereceleri, altmış yedi, altmış sekiz, yetmiş, yetmiş bir ve yetmiş ikinci ölçülerde, fa anahtarındaki alt parti gözetilerek ele alınmıştır. Çünkü sol anahtarındaki üst parti, alt partinin uygusal durumuna ilişkin aralıkları ihtiva eder. Diğerlerinde ise görüldüğü gibi oktavından seslendirme görülmüştür.

Kendisinden önce gelen üst üste bindirilmiş ritm yapılarından sonra, yetmiş üçüncü ölçüden itibaren başlayan ölçülerde, bir alan boşaltma fikriyle birlikte müziğe nefes aldırma söz konusu olmuştur. Değişik ritmlerin eş zamanlı olarak kullanımına dayalı ölçülerden sonra gelen bu ölçülerde, belli çalgılar aynı ritmik düzende bırakılıp, diğeri/ diğerleri farklı bir ritm ve ezgi düzeninde daha boş ve geniş bir alana yayılmıştır. Böylelikle belli bir dengede tekrarlı gidişat korunmuş, ama aynı zamanda farklı bir yapıya geçilmiştir. Söz konusu alan boşaltma fikri, Philip Glass'ın besteleme üslubunda sıkça kullandığı bir olgu olarak karşımıza çıkmaktadır. Özellikle, Godfrey Reggio'nun yönetmenliğini üstlendiği belgesel filmin müziği için, 2002 yılında bestelenen on bir parçalık *Naqoyqatsi* (*Yaşamın Sonu*) eserinde bu yazı stilinin örneklerini görmek mümkündür.

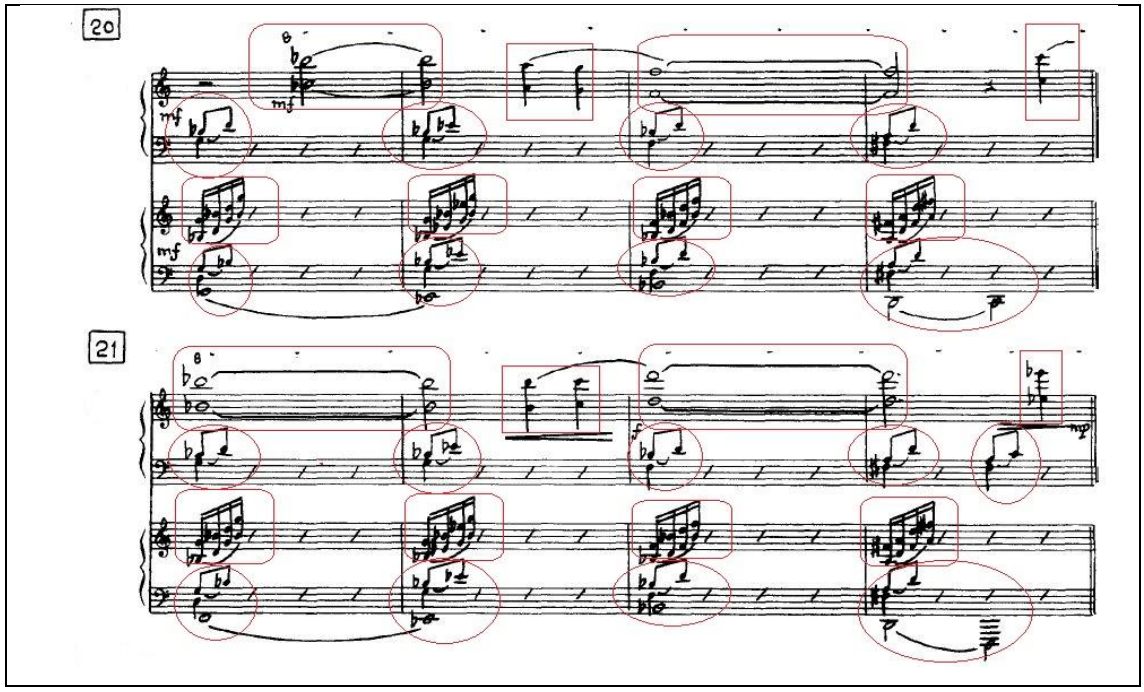
Örnek 109: Philip Glass*, Tirol Piyano Konçertosu* İkinci Bölüm, 73. ölçüden 77. ölçüye kadar olan bölüm. Alan Boşaltma Fikri.



Örnek ölçülerde, piyanonun önceki ölçülerde gerçekleştirdiği on altılık seslerdeki çıkıcı arpej gidişatını, birinci ve ikinci kemanlar altılı ve beşli aralıklarla sürdürerek, piyano partisine yer açılmasını sağlamıştır. Yetmiş beş ve yetmiş altıncı ölçülerde kemanlar, altılama ritminde seslendirdikten sonra, on altı ölçü boyunca aynı çıkıcı arpej gidişatını devam ettirmişlerdir. Viyola, viyolonsel ve kontrbas, önceki ölçülerdeki gibi aynı ritm yapısını tekrar etmiştir. Piyano ise bu dört ölçülük dilimde ikilik ve birlik notaların kullanıldığı uzatma bağı ile sırasıyla ikişer ölçüde altı vuruşluk bir seslendirme gerçekleştirerek, kendisinden sonra gelecek ölçülerde, yeni bir fikrin başlangıcı olarak zemin hazırlamıştır.

Yetmiş yedinci ölçüden itibaren başlayan bölümler, keman solosunun tekrar piyanoya geçmesiyle başlayan ve piyano solosuna eşlik eden bütün çalgıların birlikteliğiyle, eş zamanlı ritmsel zenginliğin görüldüğü bölümlerdir. Solonun niteliği ise keman ve piyano arasında gidip gelen, öncekilerinin imitasyonu gibidir. Bu bölümlerde ilgi çekici olan asıl önemli olgu ise, piyanoyla beraber kemanların da solo niteliğinde varlık göstererek, müziğe zenginlik ve çeşitlilik katmalarıdır.

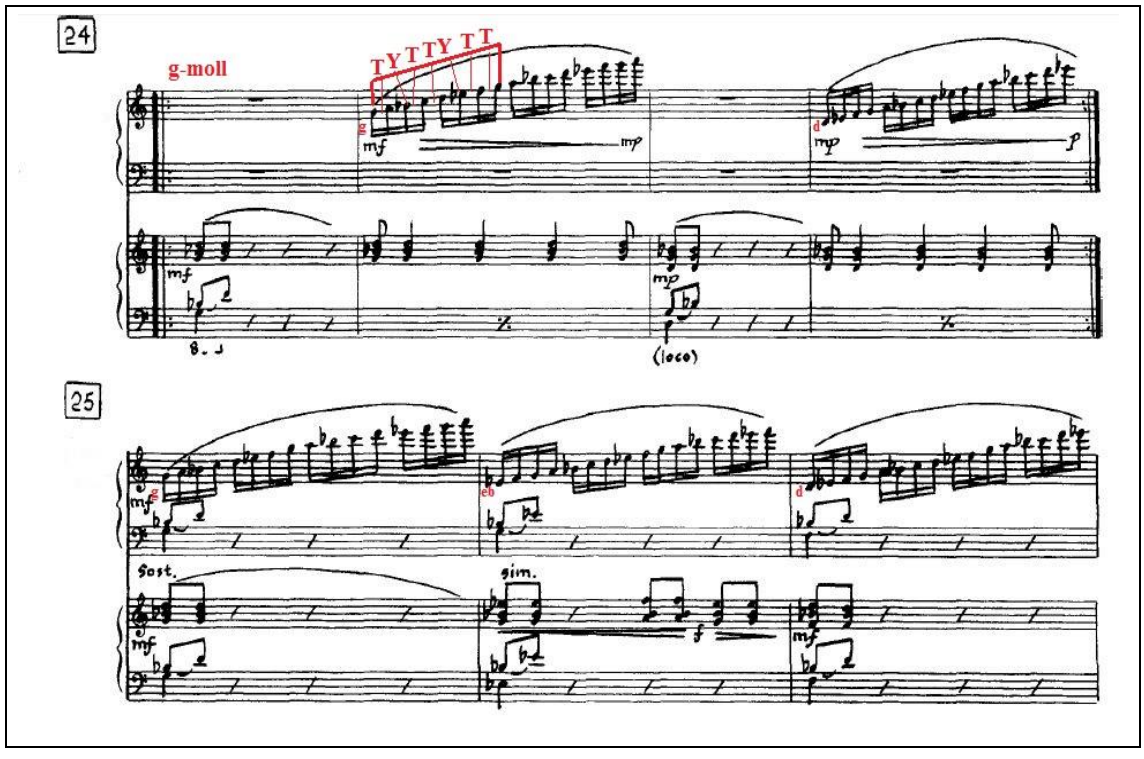
Örnek 110: Philip Glass*, Tirol Piyano Konçertosu* İkinci Bölüm, 77. ölçüden 85. ölçüye kadar olan bölüm.



Piyano alto ve soprano partisinde dörtlük notalardaki geçiş sesleriyle beraber, dört ve altı vuruşluk çift sesleri oktav seslendirirken, bas ve tenor partisindeki dörtlük tutan ses ve iki sekizlik gidişat, müziğe zenginlik katmıştır. Viyola, yetmiş yedinci ölçü hariç, piyanonun söz konusu alt partisiyle ünison seslendirirken, viyolonselin dörtlük, kontrbasın birlik notalardaki tutan sesleri, bir başka solo niteliği gösteren kemanları aynı zamanda desteklemiştir. Birinci ve ikinci kemanlar altılı ve beşli aralıklarla çıkıcı onaltılık arpejlerini bölüm boyunca sürdürmüşlerdir.

Doksan üçüncü ölçüden itibaren yaylılar gurubunun ritmsel gidişatı birbirine daha yakınlaştırılıp, bir anlamda tek tipleştirilip, ritmsel çeşitliliğindeki nicelik düşürülmüştür. Böylelikle, piyanonun ardı sıra on altılık seslerle sergilediği solosunun niteliği ön plana çıkarılmıştır. Ayrıca bu bölümler, *örnek 109*'da alan boşaltma fikri olarak değerlendirilen ve bu çerçevede ele alınan bölümlerin, ardı sıra gelen çıkıcı gam niteliğindeki seslerin kullanımıyla, daha uzun ve daha genişletilmiş bir çeşidini teşkil etmiştir.
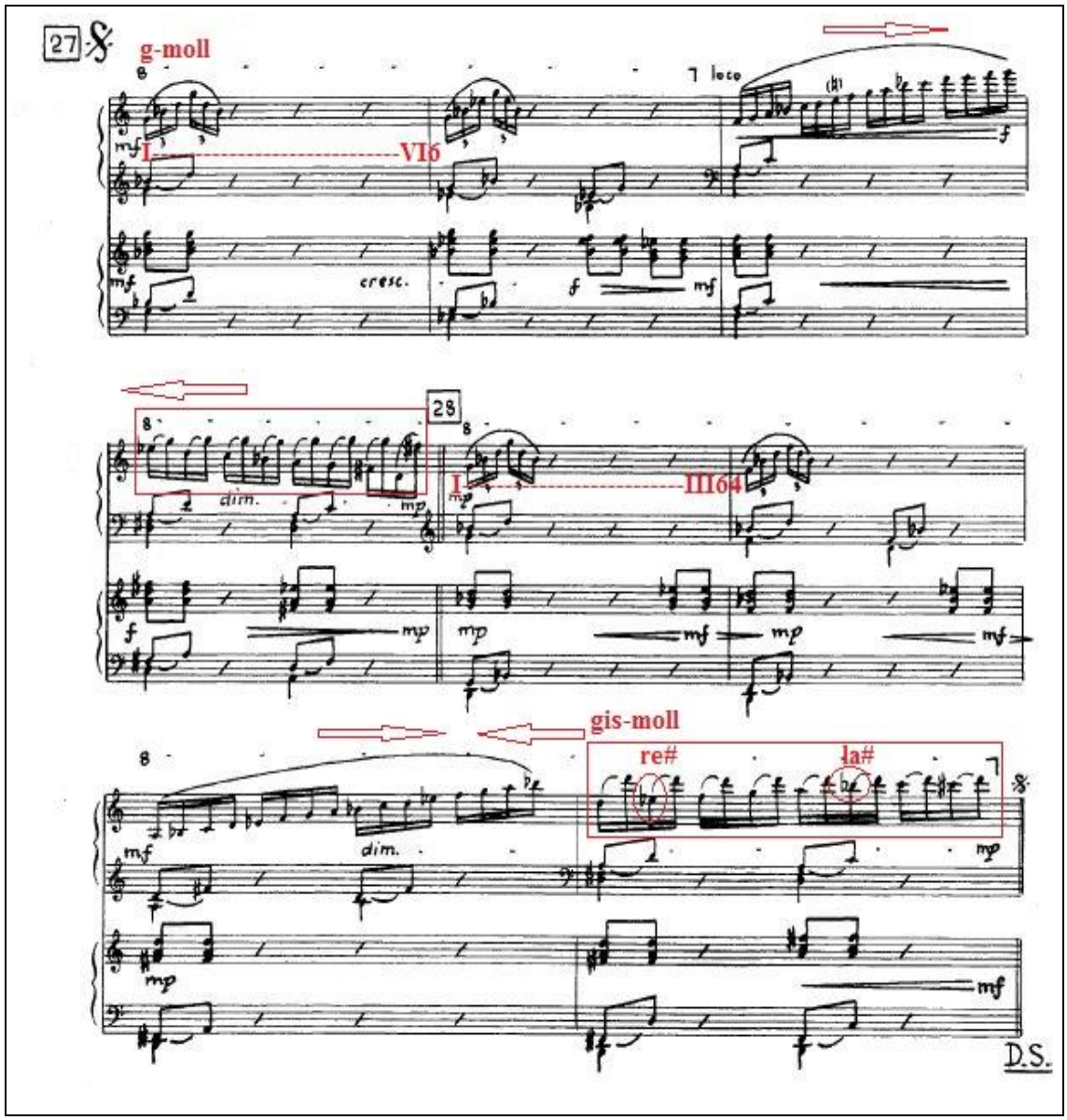
Örnek 111: Philip Glass*, Tirol Piyano Konçertosu* İkinci Bölüm, 93. ölçüden 100. ölçüye kadar olan bölüm.



Sırasıyla sol minör tonunda, Sol- Re- Sol- Mib- Re eksenlerinden başlayan, çıkıcı gam niteliğindeki piyano solosu ve yaylıların eşliğiyle beraber, bir bütün olarak ortaya çıkan tını, ikinci bölümdeki duygusal yoğunluğun en vurucu ve en çarpıcı şekle bürünmesinde önemli etkendir. Tonun ekseninde sol sesiyle başlayan iki oktavlık çıkıcı gamların her ikisi de, doğal minör kalıbında karşımıza çıkmıştır. Devam eden ölçülerde aynı yapı, piyanonun üçleme arpejlerinin de devreye girmesi ve piyanonun gam gidişatını kemanların devralmasıyla daha da genişletilmiş bir şekilde karşımıza çıkacaktır. Kısacası, önceki örnekleri de gözettiğimizde, katmanlı olarak gitgide genişleyen bir yapı ve bu yapıyla doğru orantılı olarak artış gösteren duygusal bir yoğunluktan söz etmek olanaklıdır.

Yüz beşinci ölçüyle beraber, piyanonun çıkıcı gam niteliği arz eden gidişatına, önce çıkıcı, sonra inici on altılık nota değerindeki üçleme arpejleri dahil edilmiştir. Böylelikle yüz sekiz ve yüz on ikinci ölçülerdeki piyano partileri, öncesinden gelen gam niteliğindeki partilere bir cevap özelliği göstermektedir. Yüz on ikinci ölçüde eksen değişimi olmuştur. Özellikle bu bölümler için, barok dönem üslubunu yansıtan bir dinamizmden ve barok dönemle benzerlikler gösteren niteliklerden bahsetmek mümkündür. Bu nedenle piyano solosundaki pasajların bir takım teknik zorluklar barındırabileceğini de göz ardı etmemek gerekir.

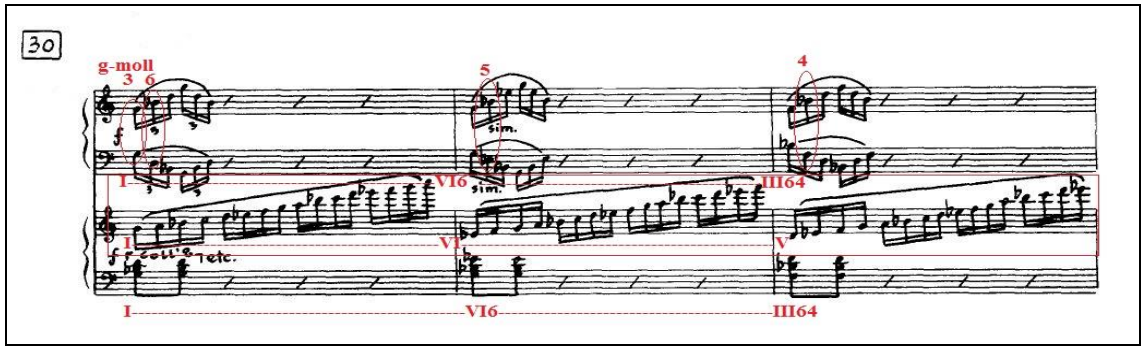
Örnek 112: Philip Glass, *Tirol Piyano Konçertosu* İkinci Bölüm, 105. ölçüden 113. ölçüye kadar olan bölüm.



Piyanodaki arpejler, yüz beş ve yüz altıncı ölçülerde, sol minör tonun I ve VI6 derecelerinde, yüz dokuz ve yüz onuncu ölçülerde ise I ve III64 derecelerinde yazılmıştır. Öncesinden gelen ölçüye cevap niteliği gösteren yüz on ikinci ölçü, sol diyez minör tonunda eksen değişimine uğramıştır.

Yüz on yedinci ölçüden itibaren, piyanonun sağ eldeki üçleme arpej gidişatına, sol elde aynı ritmde önce inici sonra çıkıcı arpej eklenerek ters hareket yapılmıştır. Bu esnada, önceki ölçülerde gördüğümüz, piyanonun gam niteliğindeki on altılık seslerdeki çıkıcı hareketini birinci ve ikinci kemanlar devralmıştır. Viyola, viyolonsel ve çellonun ise sekizlik notalardaki uygusal yürüyüşüyle eşliği görülmektedir. İkinci bölümün tam orta kısımlarını içeren söz konusu süreçte, müziğin omurgası aynı kalsa da, yetkin bir şekilde biçime uygulanan bu tür varyeteler, karşılaşılabilecek olası monotonluğu önlemiş ve bölümün dokunaklı yapısını ortaya çıkarmıştır.

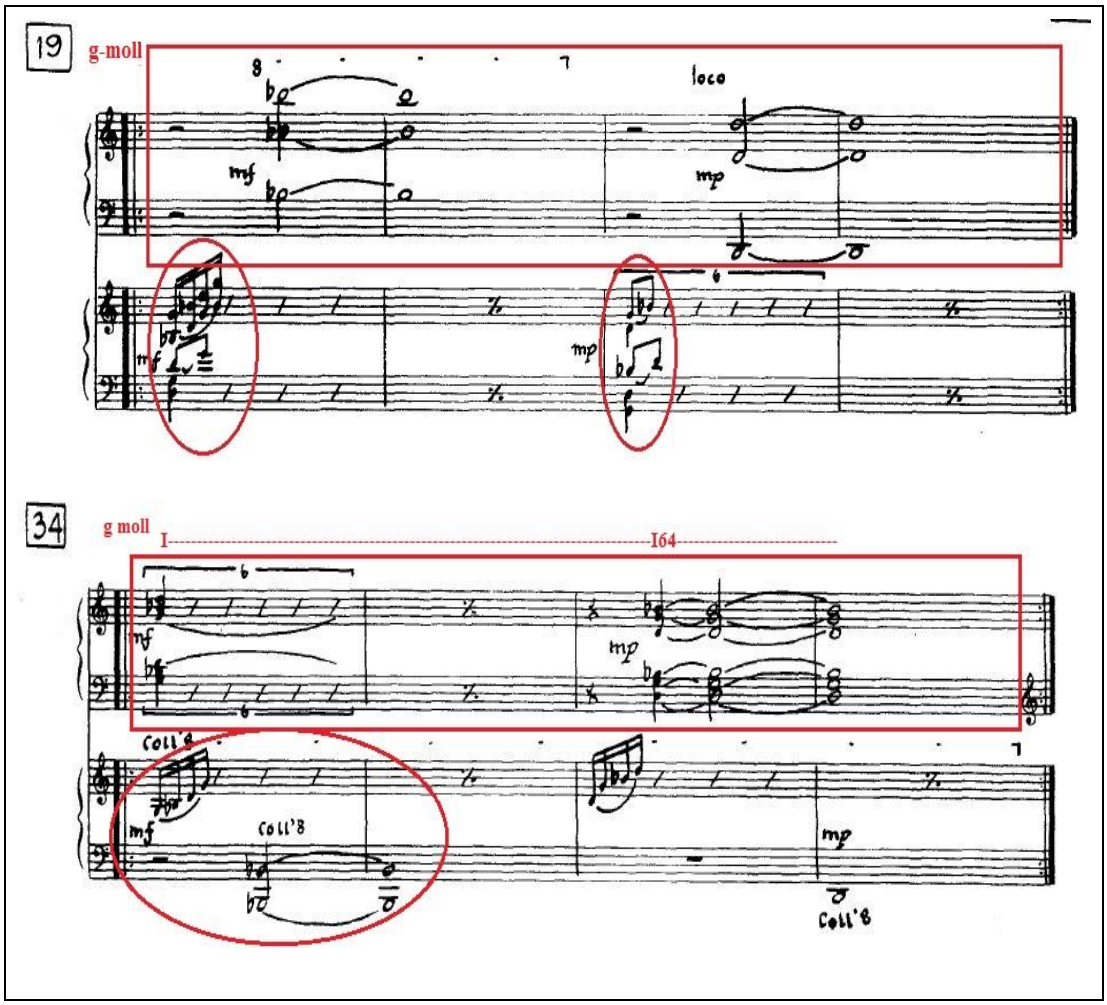
Örnek 113: Philip Glass, *Tirol Piyano Konçertosu* İkinci Bölüm, 117. ölçüden 120. ölçüye kadar olan bölüm.



Örnekte görülen sol minör tonun I- VI ve III. derecelerinde, piyanonun çift elde ters hareketli arpej gidişatında üç, dört, beş ve altılı aralıklarla karşılaşılır. Birinci ve ikinci kemanların, gam niteliğindeki çıkıcı hareketleri sırasıyla üç ölçüde, tonun I- VI ve V. derecelerinde başlamıştır. Viyola, viyolonsel ve kontrbasın sekizlik uygusal yürüyüşleriyle aynı derecelerle gerçekleştirdiği eşlik de gözetildiğinde, farklı ritmik düzeylerde armonik dengenin sağlandığını söyleyebiliriz.

Yüz otuz üçüncü ölçüden, yüz otuz yedinci ölçüye kadar olan dört ölçülük dilim, ikinci bölümün genel karakterini yansıtan ve genel yapı itibariyle aynı kalsa da küçük değişimlerle farklı biçimlerde karşımıza çıkan solo temasını hazırlayıcı bir fikir olarak sunulmuştur. Hatırlanacağı gibi, *örnek 109*' da verilen yetmiş üç ve yetmiş yedinci ölçülerdeki, müziğe nefes aldırma, alan boşaltma fikri bu ölçüler için de geçerlidir. Nasıl tekrarlı ve benzer solo teması küçük değişimlerle farklı biçimlerde karşımıza çıkıyorsa, söz konusu bu hazırlayıcı temalarında benzerlikleri ve farklılıkları görülecektir.

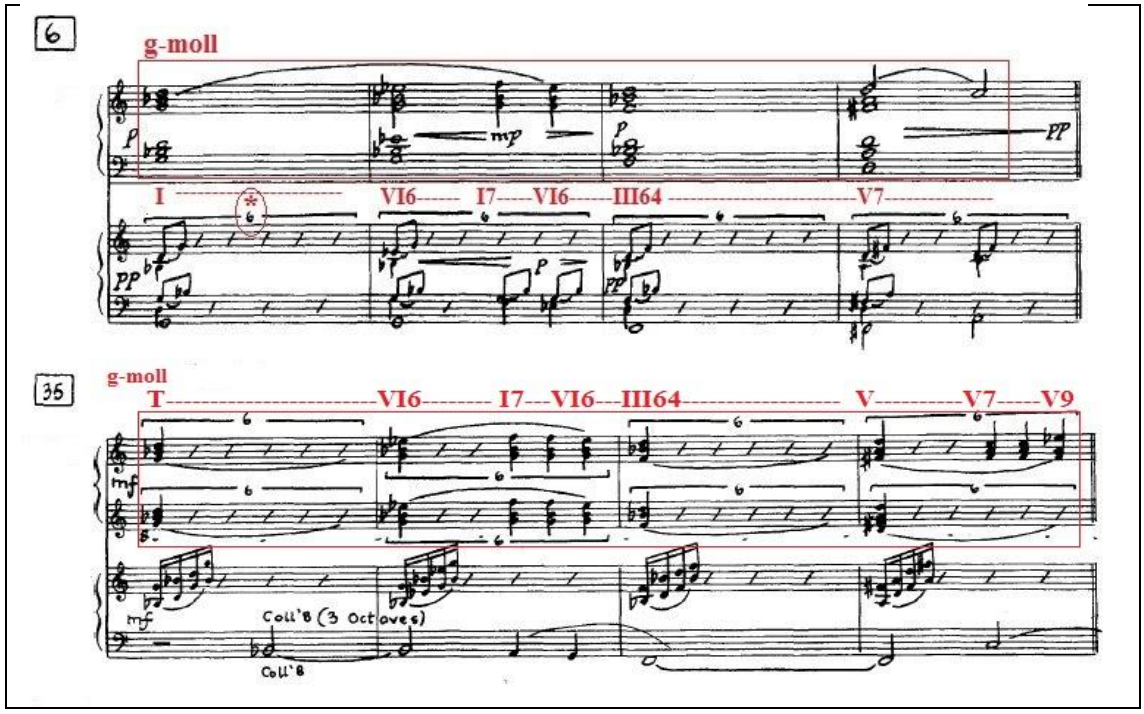
Örnek 114: Philip Glass*, Tirol Piyano Konçertosu* İkinci Bölüm, 73. ölçüden 77. ölçüye, 133. ölçüden 137. ölçüye kadar olan bölümler.



Yüz otuz üç ve yüz otuz dördüncü ölçülerde, piyano sol minör tonunda eksen derecesinde beşli akor yapısında altılama ritmde seslendirmiştir. Yüz otuz beş ve yüz otuz altıncı ölçülerde ise eksen akorunun ikinci çevriminde, beşli akor yapısında, uzatma bağıyla toplam yedi vuruşluk bir seslendirme gerçekleştirilmiştir. Yetmiş üçüncü ölçüden başlayan örnekte olduğu gibi birinci ve ikinci kemanların önceki örneğe nazaran farklı yükseklikte on altılık seslerle çıkıcı arpejleri benzerlik göstermektedir. Viyolonsel ve kontrbas ise toplam altı vuruşluk si bemol sesini seslendirerek, yetmiş üç ve yetmiş yedinci ölçüde aynı notayı seslendiren piyanonun işlevini bu ölçülerde devralmıştır.

Önceki ölçülerde eşlik düzeyinde görülüp, piyano ve kemanlar arasında yer değiştiren altılama gidişat, yüz otuz yedinci ölçüde piyanoda beşli, yedili ve dokuzlu akor yapılarında ve solo düzeyinde karşımıza çıkmıştır. Aynı zamanda bu solo, ikinci bölümün başında piyanonun yirmi birinci ölçüyle başlayan solosunun, sadece ritm değişikliğine uğramış imitasyonu olarak özellik göstermiştir. Ayrıca, önceki ölçülerde (21-25, 49-73,vb.) sekizlik nota değerinde oluşturulan altılama seslerin, bu ölçülerde dörtlük nota değerinde görülmesi söz konusudur. İkinci bölüme genel bir çerçeveden baktığımızda, solo veya eşlik düzeyinde çalgılar arasındaki yer değiştirmelerin ve bu tür ritmsel değişimlerin sıkça karşılaşıldığı bölümler, önceden de değinildiği gibi, bölümün temel omurgası bozulmadan sürekli olarak varyetelere açık bir şekilde işlenişinin bir göstergesi olmuştur.

Örnek 115: Philip Glass*, Tirol Piyano Konçertosu* İkinci Bölüm, 21. ölçüden 25. ölçüye, 137. ölçüden 141. ölçüye kadar olan bölümler.

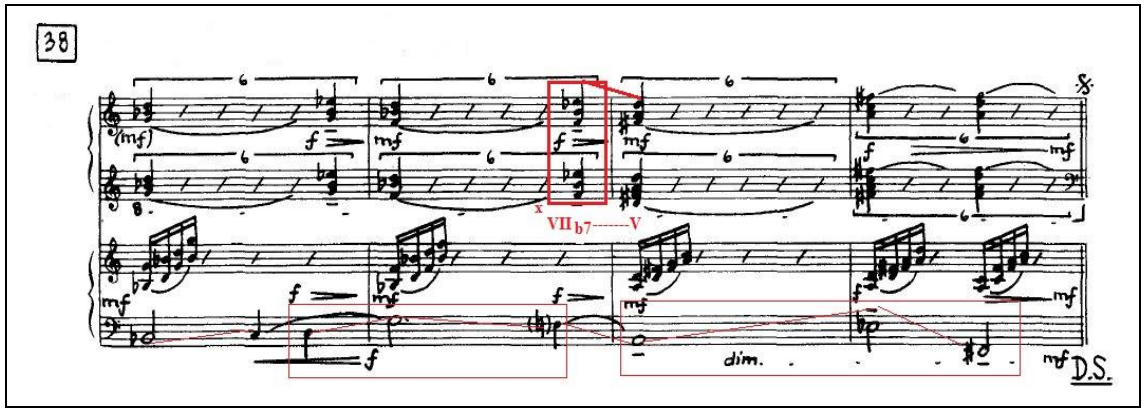


Örnekte görüldüğü gibi, yirmi birinci ölçüyle başlayan piyanonun birlik, ikilik ve dörtlük notalardaki beşli ve yedili akor yürüyüşü, yüz otuz yedinci ölçüde sol minör tonun hemen hemen aynı derecelerinde altılama ritminde gerçekleşmiştir. Yirmi birinci ölçüyle başlayan kemanların sekizlik notalarda eşlik düzeyindeki altılama gidişatı, yüz otuz

yedinci ölçüyle başlayan piyanoda dörtlük nota değerinde karşımıza çıkarak, değişime uğramış ve yirmi birinci ölçüde olduğu gibi solo niteliği arz etmiştir. Diğer yandan yetmiş yedinci ölçüden doksan üçüncü ölçüye kadar olan dilimde birinci ve ikinci kemanların on altılık notalardaki çıkıcı arpejleri, piyano solosunu destekleyecek bir nitelikte yeniden başlamıştır.

Yüz ellinci ölçüde sol minör tonun beşinci derecesini teşkil eden re sesinde *alterasyona* gidilmiştir. Bir başka deyişle, dominant akora çözülen altere edilmiş bir akor yapısıyla karşılaşırız. Alterasyon, değiştirme anlamına gelir. Belli bir tonalitede olan akordaki seslerden birinin ya da daha fazlasının, kromatik olarak inici veya çıkıcı hareketle değiştirilmesi esasına dayanır. Kulağa hoş gelen farklı bir tını oluşturması bakımından, besteciler tarafından sıkça kullanılan bir yöntemdir.

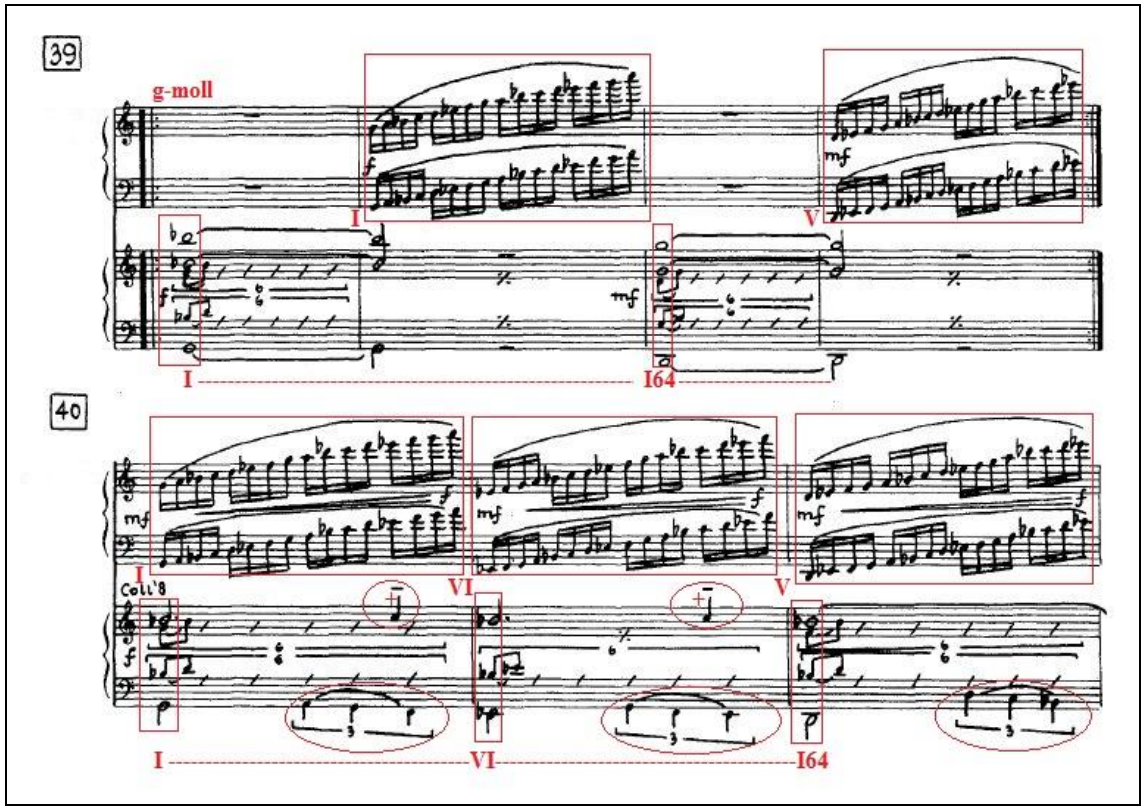
Örnek 116: Philip Glass*, Tirol Piyano Konçertosu* İkinci Bölüm, 149. ölçüden 153. ölçüye kadar olan bölüm.



Yüz ellinci ölçüde, tonun yedinci derecesindeki fa- sib- re akoru, re sesinin yarım derece tizleştirilmesiyle altere edilip mib sesine dönüştürülmüştür. Altere edilen akor, akabinde dominant akora çözülmüştür. Bu ölçülerde, eserin başından bu yana karşımıza çıkan altılama akor yürüyüşlerinin birbirleriyle bütünlük gösteren uzun bir cümle yapısında ele alındığını belirtmek gerekir. Ayrıca örnek dört ölçüde kontrbasın inici ve çıkıcı olarak gerçekleştirdiği ters hareketler, kontrpuan etkisi yaratarak, müziğin duygusal yönüne tınısal bir dolgunluk sağlamıştır.

Yüz elli üçüncü ölçüden itibaren eserin sonlarına yaklaşıldığında, piyanoda daha önceki ölçülerde karşılaşılagelen çıkıcı gamlar, bu bölümlerde her iki elde olmak üzere, aynı seslerde birinci oktav ve büyük oktavdan başlayarak seslendirilmiştir. Yüz elli üçüncü ölçüden yüz elli yedinci ölçüye kadar olan yinelemeli bölüm, önce yaylılar gurubu sonra piyanonun sırasıyla iki defa üst üste gerçekleştirdiği soru- cevap niteliğindeki hareketiyle, bir sonraki solo bölümünün başlangıcını hazırlayıcı nitelikte karşımıza çıkmıştır.

Örnek 117: Philip Glass*, Tirol Piyano Konçertosu* İkinci Bölüm, 153. ölçüden 160. ölçüye kadar olan bölüm.

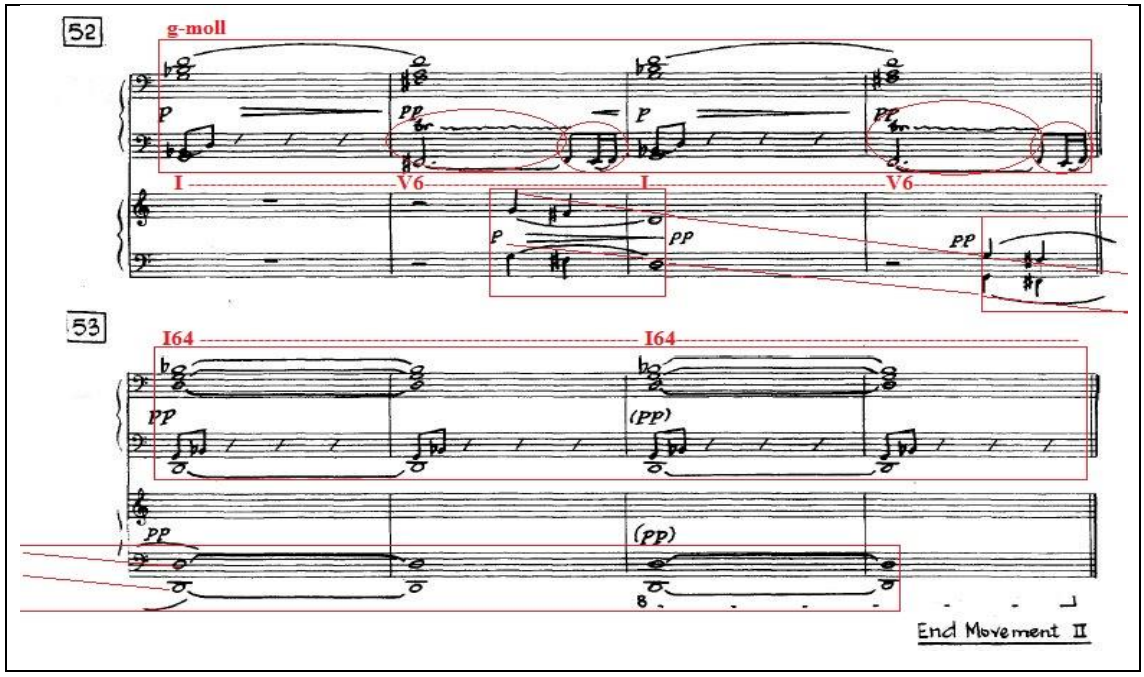


Görüleceği gibi piyanoda çıkıcı gamlar sol minör tonun, sırasıyla eksen, çeken, eksen, çeken altı ve çeken derecelerinde başlarken, birinci ve ikinci kemanların örnek ilk dört ölçüde uzun seslerle soloya hazırlık yaptığı görülür. Viyola ve viyolonsel altılama ritimdeki eşliklerini sürdürmüşlerdir. Kemanlar örnek son üç ölçüde, dörtlük notada do geçiş sesiyle birlikte uzun sesli solosuna başlamıştır. Kontrbas ise, örnek ilk dört ölçüde beş ve altı vuruşluk sürelerle birinci ve ikinci kemanların solo hazırlığını, sırasıyla eksen

ve eksenin ikinci çevriminde uygusal olarak destekleyici bir işleve sahiptir. Örnek son üç ölçüde sırasıyla eksen, çeken altı ve eksenin ikinci çevrimiyle gerçekleştirdiği uygusal işlevini, her ölçü başında iki vuruşa indirgemiş, devamında dörtlük nota değerindeki inici üçleme seslerle, hem viyola ve viyolonselin sekizlik nota ile yaptığı altılamaları desteklemiş, hem de piyanonun çıkıcı gamlarına karşın kontrpuansal yapıyı sağlamıştır. Ayrıca devam edecek olan sonraki bölümlerde piyanoda çıkıcı çift el gam gidişatına, yine çift elde ters harekette on altılık seslerde üçleme arpejler eklenerek, söz konusu varyetelerin son aşamasına gelinmiştir.

İkinci bölümün sonuna gelindiğinde son sekiz ölçüde, piyanonun sağ elin küçük ve birinci oktavları kapsayan beşli akor yürüyüşüne, sırasıyla sol elin büyük oktavda birlik tutan sesle beraber sekizlik notada gidişatı, fa diyez sesinde ikilik notada trili ve trilden sonra gelen bir sekizlik, iki on altılık geçiş sesleriyle eşliği görülür. Bu esnada, kemanların önceki ölçülerde gerçekleştirdiği duygu yüklü soloya ilişkin olarak, yaylılar gurubu ünison seslerle inici karakterde söz konusu soloyu tamamlayıcı ve bölümü sonlandırıcı özellikte karşımıza çıkar.

Örnek 118: Philip Glass, *Tirol Piyano Konçertosu* İkinci Bölüm, 205. ölçüden 212. ölçünün sonuna kadar olan bölüm.



Örnekte gösterildiği gibi, piyano sağ elde sol minör tonun, sırasıyla I- V6- I- V6- I64- I64 derecelerinde beşli akor yürüyüşü gerçekleştirmiştir. Bir piyanodan iki piyanoya kadar yapılan decrescendolarla gitgide sesin düşürülmesi, sekiz ölçü boyunca inici karakter gösterip sonlanan yapıyı nüans olarak desteklemiştir. Bölüm, sol minör tonun I64 akorunda sonlanmıştır.

Konçerto formunun geleneksel yapısı gereği, ikinci bölümlerin genellikle ağır hızda ve minör tonlarda ele alındığını düşündüğümüzde, özellikle bu bölüm, Tirol şehrinin besteci üzerinde bıraktığı izlenimlerden doğan duygusal etkiyle, anılara dair bir belge niteliği taşımaktadır. Tınısal uyumluluğu ile her bir periyotta bütünlük gösteren ve genel amaçtan kopmayan duygu yüklü imgeler, eşlik ve solo düzeyinde birbirleriyle sürekli ilintili olarak, ritmsel ve ezgisel bazda değişimlere uğrayarak karşımıza çıkmıştır. Tüm bu varyetler bölümün genel dokusuna zenginlik kazandırmış ve aynı zamanda müziğin meditatif bir sürece yayılması niteliğinden de bir şey kaybettirmemiştir. Bu bakımdan konçerto, yeni dönem müziğinde bir takım deneysel girişimlerin haricinde, bu tür nitelikli yapıtlarla da olgunluğa erişilebileceğinin bir göstergesi olarak, gelecek kuşak bestecilere fikir vermiş ve yol gösterici bir nitelik arz etmiştir. İkinci bölüme getirilebilecek tek olumsuz eleştiri ise, belli yerlerde ani eksen değişimleri haricinde, bölümün baştan sona sol minör tonda yazılmasına ilişkin, icrasal pratikliliğin gözetilerek donanımda değiştirgeye yer verilmesinin daha uygun olabileceğinin saptanmasıdır.

3.7.3. Üçüncü Bölüm

Konçertonun son bölümü, presto temposunda (dörtlük nota değeri=176), toplam iki yüz altmış bir ölçüden oluşup, yaklaşık altı dakika on beş saniye sürmektedir. Bölüm, tıpkı birinci bölümde olduğu gibi, eksen değişimlerinin yoğun olarak karşımıza çıktığı, politonal bir yapıda seyreder. Aynı zamanda, yine birinci bölüme benzer şekilde, majör tonların hakimiyeti söz konusudur. Baştan sona otuz yedi defa, 4/4'lük, 6/4'lük, 7/8 lik ve 9/8'lik ölçü sayılarının, aralarında sürekli yer değiştirip yinelenmesi, bölümde ölçü sayısı değişiminin yoğunluğunu gösterir. Ayrıca, genellikle aynı ritm kalıplarında

karşımıza çıkan, fakat söz konusu ritm kalıplarının kullanım bakımından kendi aralarında farklılık ve çeşitlilik gösterdiği yapılarla birlikte inişli çıkışlı nüans değişimleri, bölümün dinamik yapısını ortaya çıkarmıştır. Bölümün politonal çizgisi ve ölçü sayısı değişiminin fazlalığı, motif unsurlarının da söz konusu dinamik yapıda sürekli değişimine bağlı olarak, ritmik ve tematik çeşitliliği sağlamada önemli etken olmuştur. Zaman zaman tematik yapılar, süreç içerisinde birbirlerinden kaçar ya da uzaklaşır gibi görünmüş, hissiyat olarak tutulmazlık veya daha uygun bir deyişle anların yakalanamazlığı gibi izlenimlerin ortaya çıkmasına neden olmuştur. Lakin bu olgu, ilginç bir şekilde müziğin genel dokusunu bozmamıştır. Çünkü, ana temanın ve geçiş temalarının tam yerinde ve zamanında yetkinlikle kullanılması, bütünlüğe hizmet edecek yapının korunmasını sağlamıştır.

Özellikle, piyanonun büyük oktavda gerçekleştirdiği inici kromatik hareketlerinin görüldüğü bazı bölümlerde, caz müziği etkilerinin yansımalarını işitmek mümkündür. Özetle üçüncü bölüm, kısa ve renkli bir bölüm olarak karşımıza çıkmıştır.

Müzik, duyuşsal anlamda akıcı, canlı, mizahi, neşe dolu ve incelikli bir karakterdedir. Süreç içerisinde değişim gösteren ritmik figürlerin sürekli birbirleriyle ilintili bir şekilde işlenmesiyle ortaya çıkan doku, bu tür duyuşsal yargılara ve izlenimlere varmada öngörü sağlamıştır. Bu bakımdan, birinci bölümün özellikle gelişme bölümünde yer yer kendini belli eden mizahi çerçevedeki dinamiksel yapı, üçüncü bölümde devam ettirilmiş ve ikinci bölümün duygusal yoğunluğuna karşıtlık oluşturularak, konçerto sonlandırılmıştır.

Üçüncü bölümde en baskın biçimde özellik gösteren ölçü sayısı değişimlerindeki yoğunluk, önceden değinildiği gibi, müziğin ana karakterinin ortaya çıkmasında başat etmenlerden biri olmuştur.

Şema 4: Philip Glass, *Tirol Piyano Konçertosu*, Üçüncü Bölüm, Ölçü sayılarının değişim gösterdiği ölçüler.

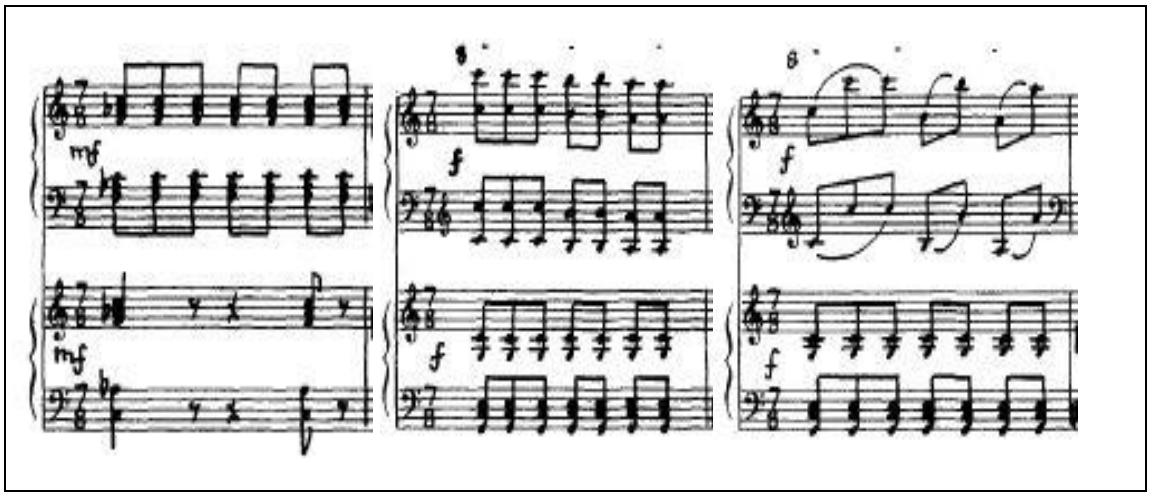
ÖLÇÜLER	ÖLÇÜ SAYISI	ÖLÇÜLER	ÖLÇÜ SAYISI	ÖLÇÜLER	ÖLÇÜ SAYISI
1- 20	7/8	83- 86	7/8	180-	6/4
21- 24	9/8	87- 105	4/4	181- 183	7/8
25- 27	4/4	106- 113	7/8	184-	4/4
28-	6/4	114- 140	4/4	185- 188	7/8
29- 32	9/8	141- 151	7/8	189-	4/4
33- 35	4/4	152- 153	4/4	190- 197	7/8
36-	6/4	154- 160	7/8	198- 216	4/4
37- 70	4/4	161- 168	9/8	217- 224	7/8
70- 77	7/8	169- 171	4/4	225- 251	4/4
78-	4/4	172-	6/4	252- 255	7/8
79- 81	7/8	173- 176	9/8	256- 257	4/4
82-	4/4	177- 179	4/4	258- 259	7/8
				260- 261	4/4

Şemada görüleceği üzere, 4/4'lük ölçü sayısı 16; 7/8'lik ölçü sayısı 13; 9/8'lik ölçü sayısı 4; 6/4'lük ölçü sayısı 4 defa karşımıza çıkmıştır. Bir ölçü sayısının en fazla süre kapladığı ölçü dilimleri, 4/4'lük ölçü sayısının kullanıldığı 114- 140 ve 225- 251. ölçüler arasındaki 27'şer ölçülük dilimlerdir. Buradaki simetri dikkat çekicidir.

4/4'lük ve 7/8'lik ölçülerin farklı dilimlerde art arda 13 defa kullanılması, en yoğun ölçü sayısı değişimlerin görüldüğü bir süreci işaret eder. Aynı zamanda, iki zamanlı basit bir ölçü biriminden, aksak bir ölçü birimine geçilmesi veya tam tersi durumlar, ritmik yapı değişkenleri de göz önüne alındığında, üçüncü bölümün dinamik ve sinerjik yapısını ortaya çıkarmıştır.

7/8'lik ölçü sayısında, bölüm boyunca sadece 3+2+2 ritm kalıbı kullanılmıştır.

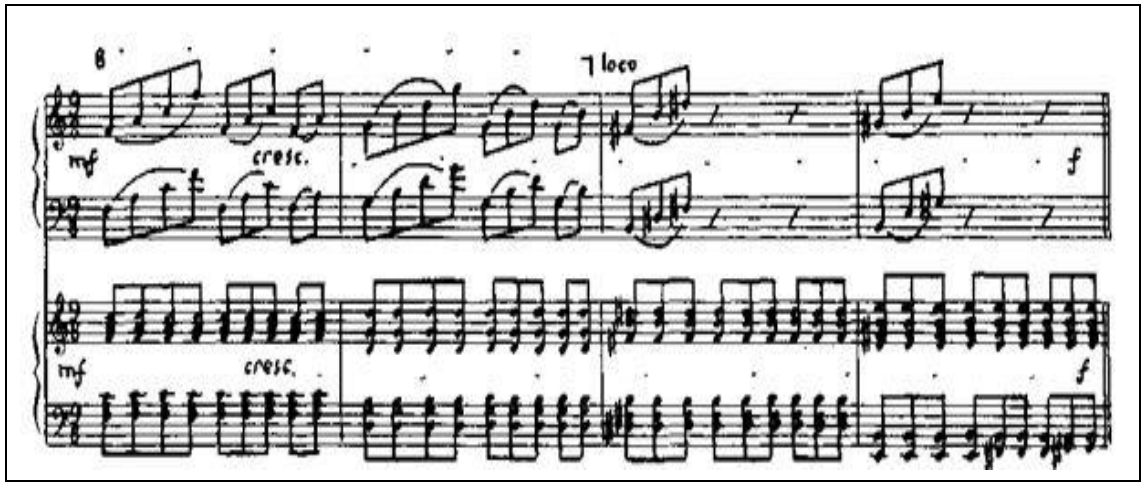
Örnek 119: Philip Glass*, Tirol Piyano Konçertosu* Üçüncü Bölüm,70, 106 ve 217. ölçülerde kullanılan 3+2+2 ritm kalıbı.



Sırasıyla üç örnek ölçüde görüldüğü gibi 7/8'lik ölçüde 3+2+2 ritm kalıbı, piyanoda her iki elde beşli akorlar, inici çift sesli oktav hareketler ve tek sesli yapılarda karşımıza çıkmıştır.

9/8'lik ölçü sayısında ise, bölüm boyunca 4+3+2 ve 3+3+3 ritm kalıpları kullanılmıştır. Bu kalıplar, yüz altmış birinci ölçüden, yüz altmış beşinci ölçüye kadarki segmentte art arda gelmiştir.

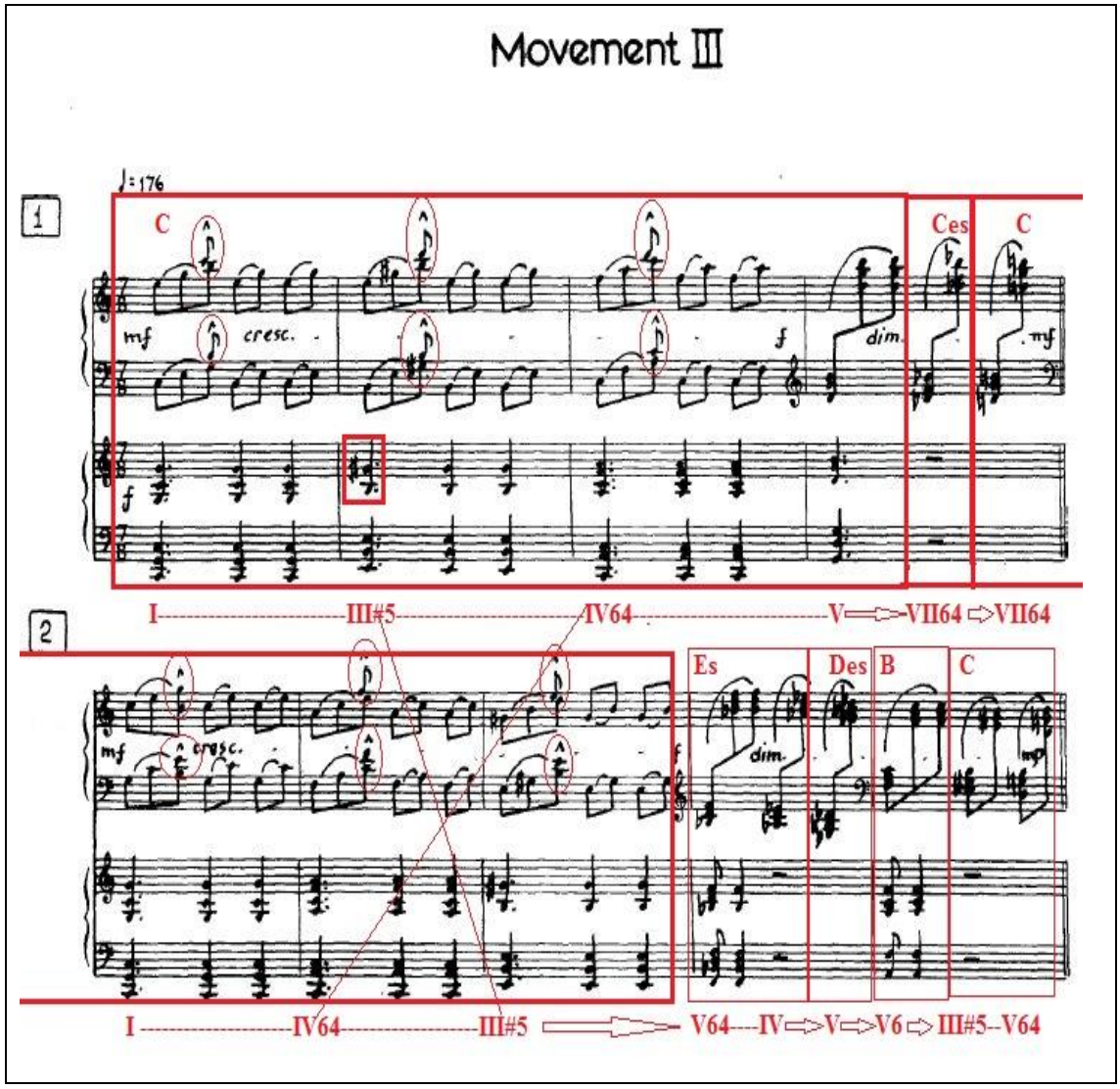
Örnek 120: Philip Glass*, Tirol Piyano Konçertosu* Üçüncü Bölüm, 161. ölçüden 165. ölçüye kadar olan bölüm.



9/8'lik ölçü sayısında, örnek ilk iki ölçüde kullanılan 4+3+2 ritm kalıbından sonra, geriye kalan iki ölçüde 3+3+3 ritm kalıbı kullanılmıştır.

İlk ölçüler 7/8' lik ölçü sayısında, 3+2+2 ritm kalıbında, piyanonun sağ ve sol elde, üç sekizlik ritm yapısının sonundaki sese aksan (vurgu) yapılmasıyla başlamıştır. Yaylılar gurubu, piyanoya göre farklı ritm yapısında uygusal birlikteki eşlikleriyle hem ritmi, hem de armonik yapıyı desteklemiştir. Ortaya çıkan söz konusu aynı yapı, on altı ölçü boyunca eksen değişimleriyle devam etmiştir.

Örnek 121: Philip Glass*, Tirol Piyano Konçertosu* Üçüncü Bölüm, İlk 9 ölçülük bölüm.

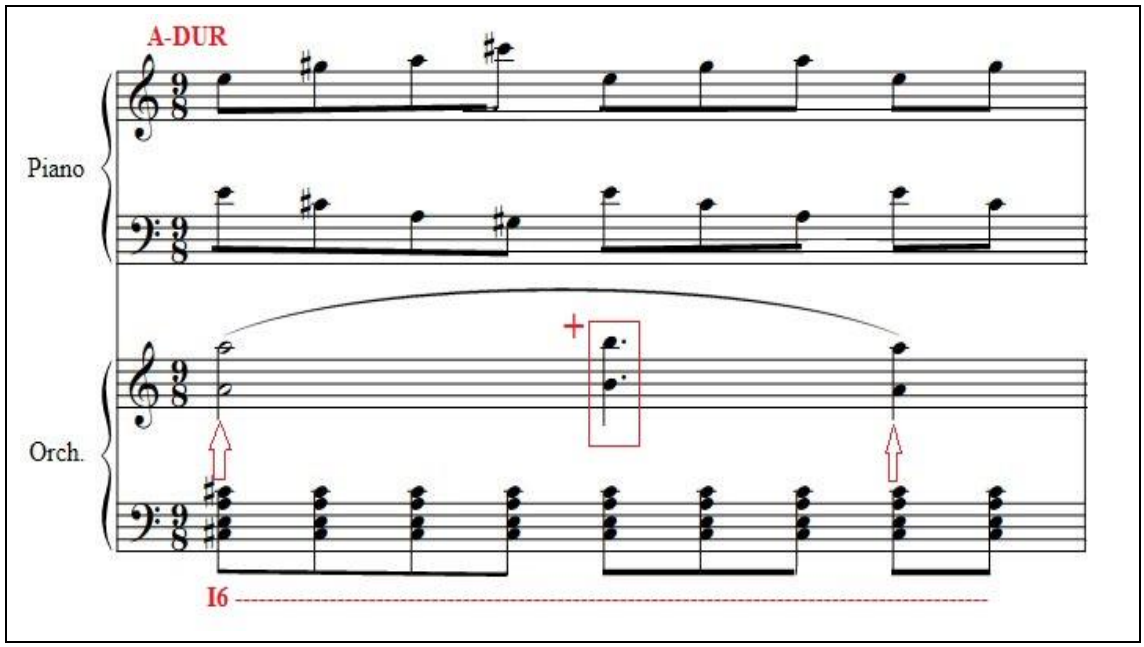


İlk ölçü, yaylıların tonik derecesindeki uygusal gidişatıyla Do Majör tonalitesindedir. İkinci ölçüde görüldüğü üzere tonun beşinci derecesinin tizleştirilmesiyle alterasyona gidilmiş ve üçüncü ölçüde subdominant akorunun ikinci çevrimine çözülmüştür. Dördüncü ölçünün ilk dominant akorundan sonra, kısa süreli ani eksen değişimiyle, Do bemol Majör tonun yedinci derecesinin ikinci çevrimine geçiş yapılmış ve tekrar Do Majör tonun aynı derecesinin çevrimine dönülmüştür. Aynı zamanda dördüncü ölçü, kendisinden önce gelen ilk üç ölçüdeki devinimi duraksatan cevap niteliğinde bir cümlecik yapısında karşımıza çıkmıştır.

Beş, altı ve yedinci ölçülerde, ilk üç ölçüye kıyasla, alterasyona uğramış üçüncü derece akoruyla, subdominant çevriminin yer değiştirmesi söz konusudur. Burada altere edilen akor sona alınıp, piyanonun devam ettirdiği cümleciğin inici bir yapıya ulaşması istenmiş ve böylelikle ters hareket yapılmıştır. Sonrasında altere edilen akorun sekizinci ölçüde Mi bemol Majör tonun dominant ikinci çevrim akoruna çözüldüğü, ardından aynı tonda subdominant akoruyla devam edildiği görülmektedir. Sekizinci ölçünün sonunda ve dokuzuncu ölçünün başında sırasıyla, Re bemol majörün dominant, Si bemol majörün dominant ilk çevrimi ve tekrar Do Majörün üçüncü derece altere akoru ile dominant ikinci çevrimi derecelerinde eksen değişimi gerçekleşmiştir. Böylece dokuz ölçü boyunca toplamda altı defa eksen değişimi gerçekleşmiştir. Dördüncü ölçü için değinilen cevap niteliğindeki cümlecik, sekiz ve dokuzuncu ölçülerde motifsel yapısı genişletilmiş bir şekilde kullanılmıştır.

Yirmi üçüncü ölçüde, akora yabancı ses kapsamında, *pedal sesi* kullanılmıştır. Pedal sesi, bir eserin bas-tenor-alto veya soprano partisinde tutularak uzatılmış bir sesin arasında, akora yabancı bir ses teşkil eden yabancı armonilerin kullanılması esasına dayanır.

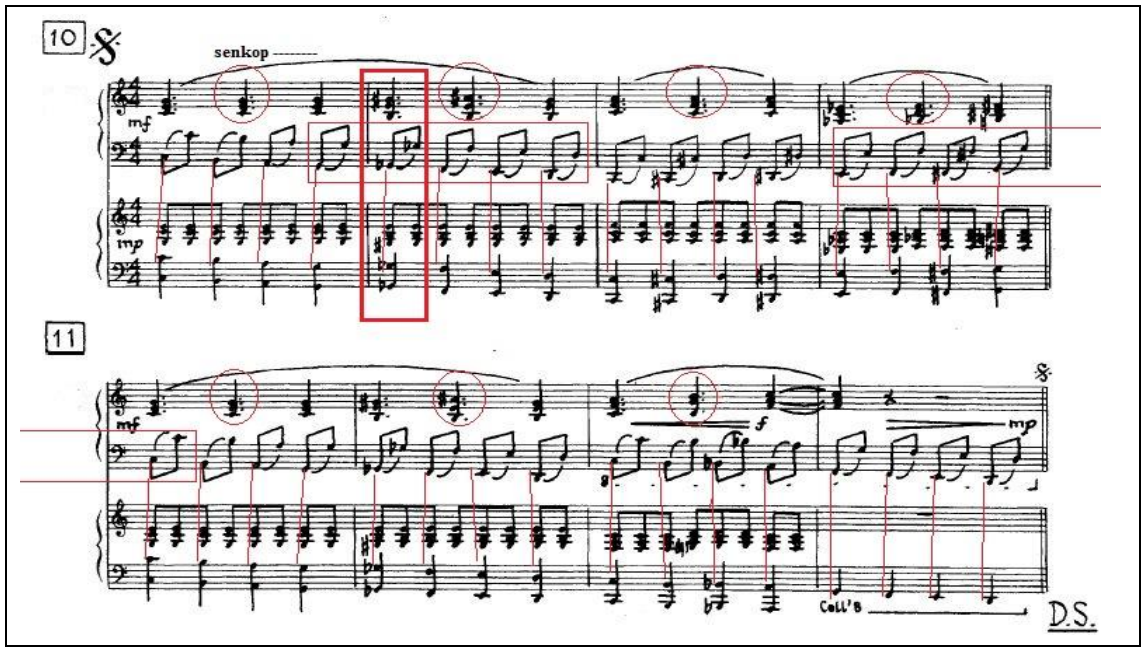
Örnek 122: Philip Glass, *Tirol Piyano Konçertosu* Üçüncü Bölüm, 23. ölçüde kullanılan pedal sesi.



Örnekte, La Majör tonun, birinci derecesinin ilk çevriminde, ölçü boyunca kontrbas, viyolonsel ve viyolanın uygusal gidişatı görülmektedir. Bu esnada, birinci ve ikinci kemanlar oktav seslerde, eksenin (birinci derecenin) kök sesi olan La sesini tutarken, hemen arada noktalı dörtlük değerinde, akora yabancı ses teşkil eden Si sesi kullanılmış ve akabinde tekrar La sesine dönülmüştür.

Otuz yedinci ölçüden kırk dördüncü ölçüye kadar olan dilimde, otuz sekizinci ölçünün hemen başında kullanılan mi-sol#-si-re-fa# (solb) dokuzlu akor yapılarının görülmesi gibi, müziğin ezgisel ve armonik dinamiklerine ek olarak, piyanonun sol eldeki sekizlik notalarla oktav aralığında, inici ve çıkıcı olarak gerçekleştirdiği diyatonik ve kromatik hareketler, bölümde caz müzik etkisine dair bir izlenim uyandırarak, bölümün caz müzikle olan ilintisini ortaya çıkarmıştır.
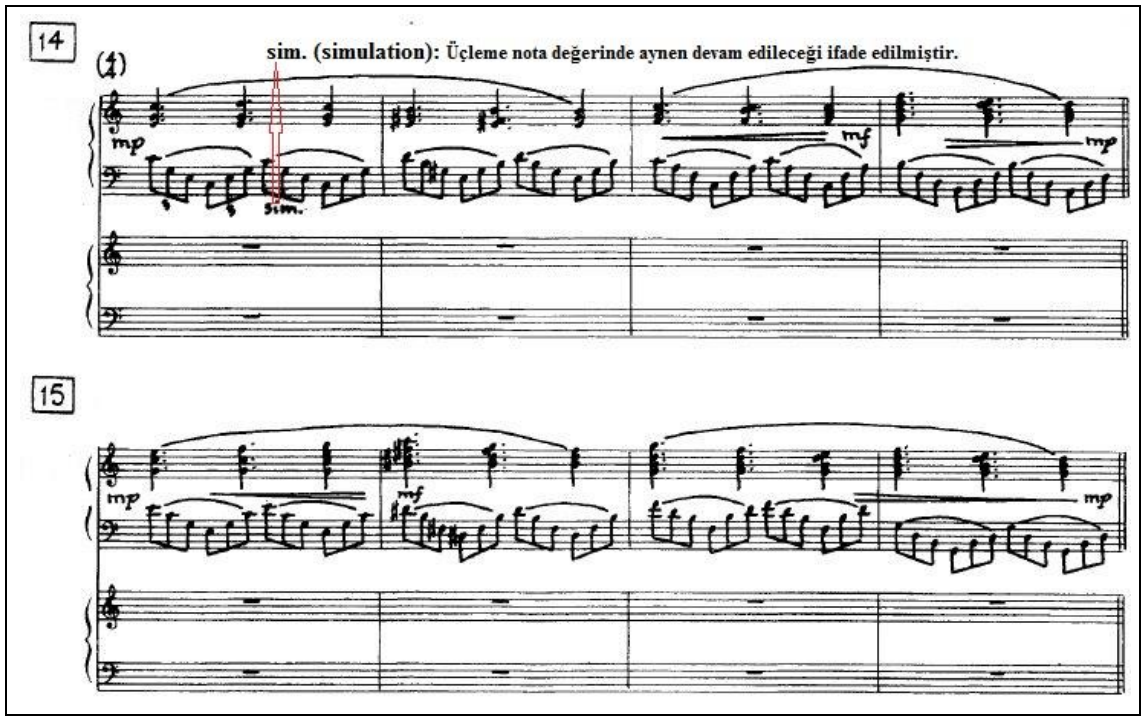
Örnek 123: Philip Glass, *Tirol Piyano Konçertosu* Üçüncü Bölüm, 37.ölçüden 44. ölçüye kadar olan bölüm.



Görüldüğü gibi, piyanonun sağ elde art arda iki noktalı dörtlük ve bir noktalı dörtlük beşli akorlarla senkoplu yürüyüşü söz konusudur. Buna karşın sol elde sol-solb-fa-mi-re gibi inici, mi-fa-fa#-sol-la gibi çıkıcı ardıcıl iki sekizlik oktav diyatonik ve kromatik hareketler görülür. Bu esnada, viyola ve kemanların sekizlik uygusal yürüyüşüyle birlikte, viyolonsel ve kontrbas, piyanonun sol eldeki inici, çıkıcı diyatonik ve kromatik hareketini bir oktav aralığında aynı seslerde fakat dörtlük nota ile sürdürmüş ve piyanonun söz konusu hareketini desteklemiştir. Örnek son ölçüde, piyanonun sağ el beşli akor gidişatının sonlanmasına da istinaden, kontrbas bu görevi tek başına üstlenmiş ve bölümsel fikri sonlandırıcı bir öge olarak, yeni bir yapıya geçişin habercisi konumunda yer almıştır.

Elli üçüncü ölçüden yetmişinci ölçüye kadar süren on sekiz ölçülük bölüm, piyanonun, gösterişli solosuna sahne olmuştur. Aynı zamanda solo, yetmişinci ölçüyle başlayacak olan üçüncü bölümdeki en keskin geçişin ve değişimin bir öncülü olma niteliği arz etmiştir.

Örnek 124: Philip Glass*, Tirol Piyano Konçertosu* Üçüncü Bölüm, 53. ölçüden 61. ölçüye kadar olan bölüm.

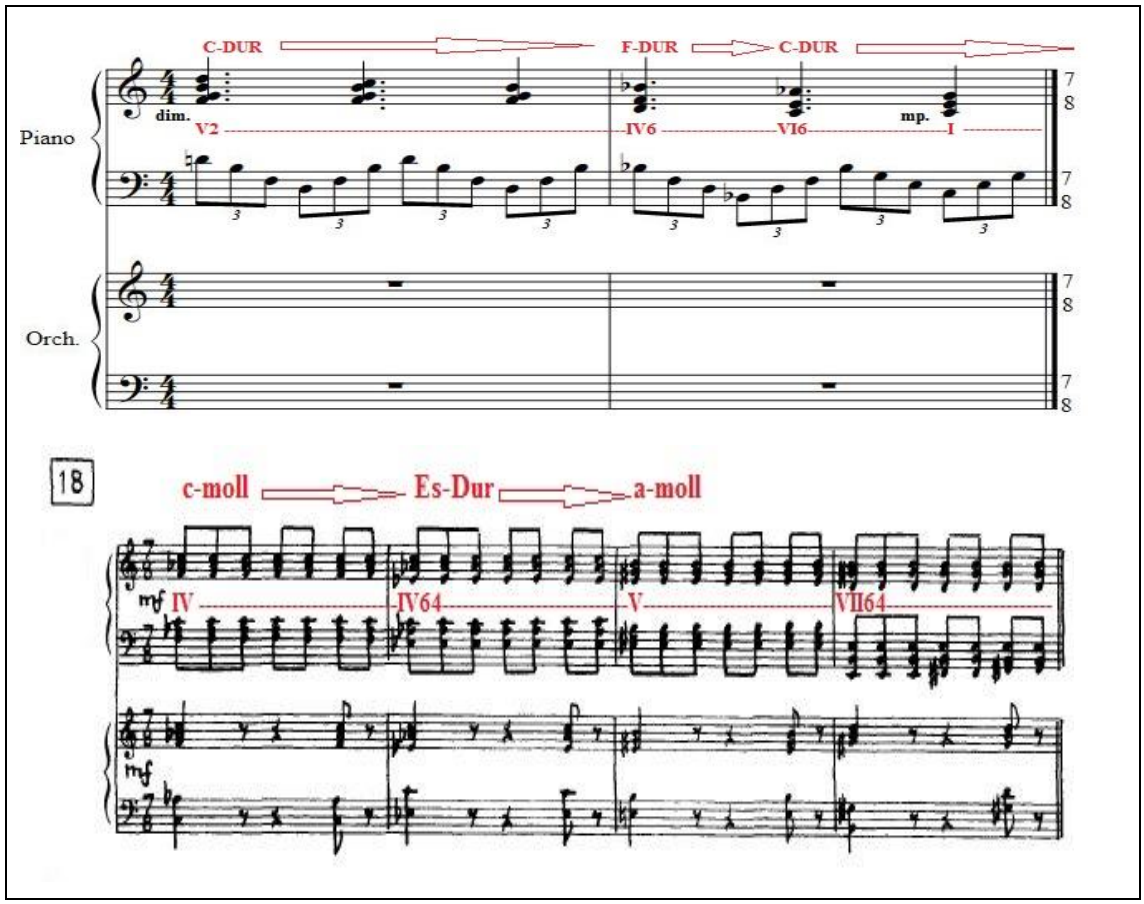


Piyano solosunun ardı sıra, inici ve çıkıcı hareketleri ihtiva eden üçleme ritminde arpejlerin sergilendiği bu bölümler, üçüncü bölümün teknik açıdan seviyesi en yüksek yerlerinden biridir. Özellikle, sol elin gelişimi için yazılmış bir etüt niteliğindedir. On sekiz ölçü boyunca sol elin eşlik özelliğindeki arpejiyle birlikte, ana melodiyi duyuran sağ elin, iki adet noktalı dörtlük ve bir dörtlük notalardaki beşli akor yapısında senkoplu gidişatı bölümü karakterize etmiştir. Bölüm, duyuşsal etki bakımından heyecan verici pastoral bir izlenim bırakır.

Piyanonun gösterişli solosundan sonra, yetmişinci ölçü ile sergilenen aralıklarda, üçüncü bölümün en keskin geçiş ve değişimlerinden biri gerçekleşmiştir. Burada hem yapısal hem de duyuşsal bağlamda farklı bir yapıya geçilmesi fikrinin betimlenerek hissettirilmesi amaçlanmıştır. Ölçü sayısının, ritmik düzeyin ve ton değişiminin yanı sıra ister istemez tematik unsurların da farklılığa uğraması, hemen öncesinden gelen pastoral havayı, aynı dinamizmde farklı bir moda sürüklemiştir. Söz konusu bölümler yapısı itibariyle, kesintili bir devinime sahne olmuş görünse de, süreç içerisinde değişim

gösteren progressive (aşamalı olarak ilerleyen) bir özellik göstermiş ve müziği zenginleştirmiştir.

Örnek 125: Philip Glass*, Tirol Piyano Konçertosu* Üçüncü Bölüm, 68 ve 69. ölçülerde devam eden piyano solosu ile 70 ve 74. Ölçüler arasında değişimin gerçekleştiği geçiş cümlesi.

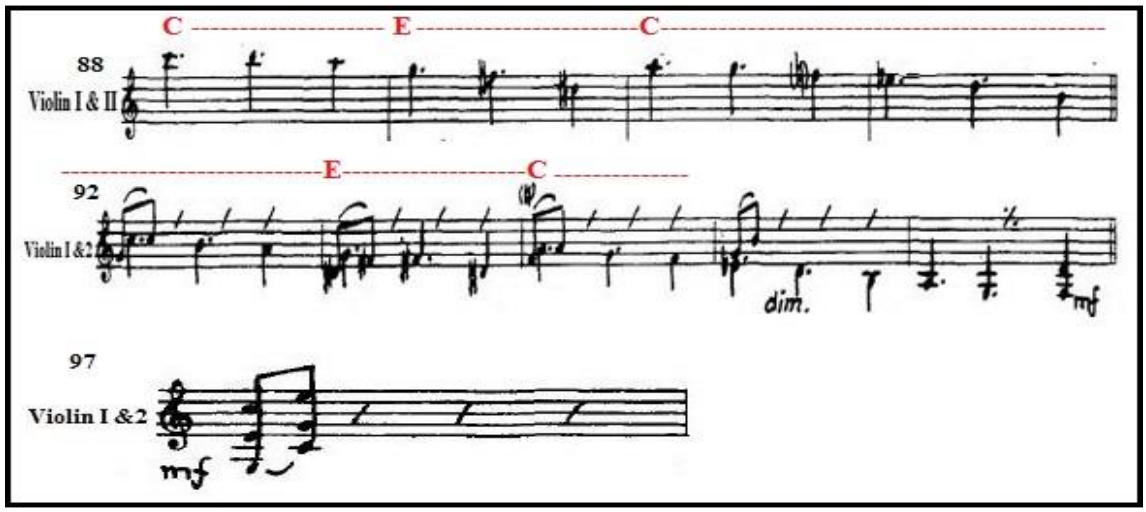


Örnekte görüldüğü üzere, altmış sekizinci ölçü Do Majör tonunda devam ederken, altmış dokuzuncu ölçüde, yetmişinci ölçüyü hazırlamak amacıyla re-fa-sib subdominant çevrim akoruyla Fa Majör, hemen ardından gelen do-mi-lab çeken üstü çevrim ve do-mi-sol tonik akorlarıyla Do Majör tonuna geçilmiştir. Böylelikle altmış dokuzuncu ölçü, yetmişinci ölçüde do minör tonun fa-lab-do subdominant akoruna geçilmesinde köprü görevi görmüş ve adaş tonaliteye geçilerek modülasyon yapılmıştır. Yetmiş birinci ölçüde Mib Majör tonun subdominant ikinci çevrim akoruyla devam edilmesinin ardından yetmiş ikinci ölçüde sırasıyla armonik La minör tonun dominant akoru ve yetmiş üçüncü

ölçüde aynı tonun yedinci derece ikinci çevrim akoruna geçilmiştir. Bölümde, söz konusu eksen değişimlerinin yanı sıra, ölçü sayısı ve ritmde de belirgin değişimler görülmektedir. On sekiz ölçü boyunca devam edip altmış dokuzuncu ölçüde sonlanan, piyanonun aynı anda 4/4'lük ölçü sayısında sol el arpej ve sağ el senkoplu gidişatından sonra, yetmişinci ölçüyle beraber, 7/8'lik ölçü sayısına geçilmiş ve 3+2+2 ritm kalıbında devam edilmiştir.

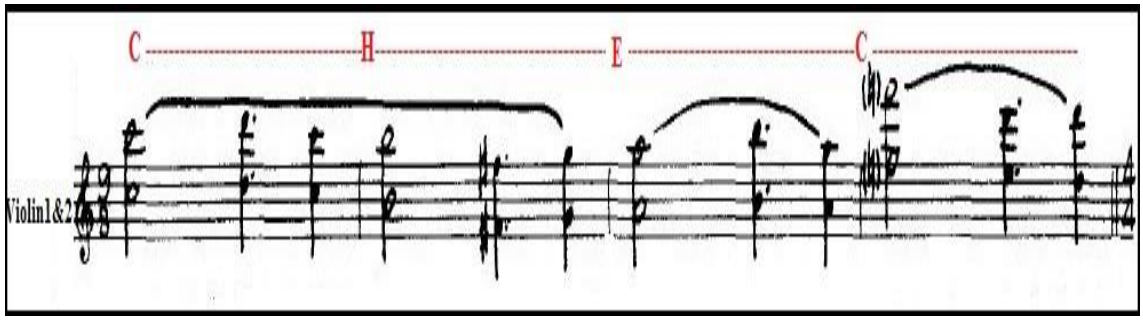
Seksen sekizinci ölçüyle başlayan tema, üçüncü bölümün ana temasını teşkil etmiş ve müziğin değişim gösterdiği süreçlerden sonra bütünlüğü korumak adına tam yerinde ve zamanında kullanılmıştır. Söz konusu ana tema, eser boyunca farklı dilimlerde sekiz defa kullanılmıştır. En genişletilmiş kullanımıyla on ölçüyü kapsayan ana tema, aynı ya da benzer yapılarda karşımıza çıkmıştır. Bu yapılar ton, ölçü sayısı, ritm ve enstürüman farklılıklarına göre değişkenlik göstermiştir.

Örnek 126: Philip Glass*, Tirol Piyano Konçertosu* Üçüncü Bölüm, 88. ölçüden 98. ölçüye kadar olan Ana Tema.



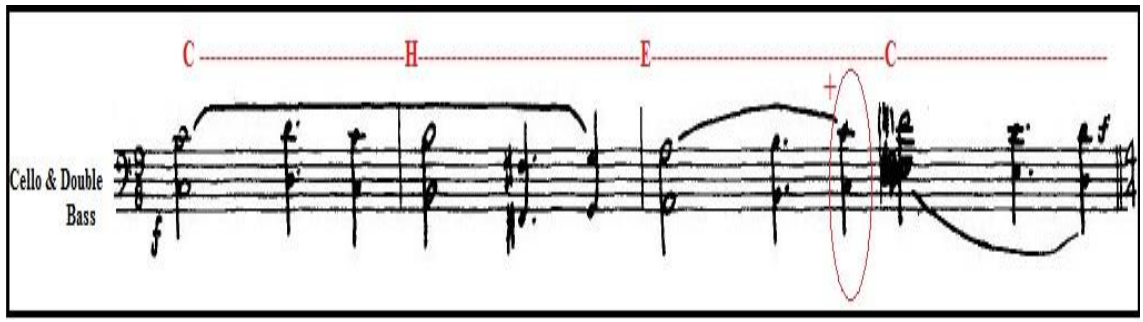
Örnek ölçüde, ana temayı kemanlar seslendirmiştir. Ölçü sayısı 4/4'lüktür. Tonalite Do ve Mi Majör eksenlerinin arasında dönüşümlü olarak değişkenlik göstermiştir. Tema, giderek inici bir karakter sergilemiştir.

Örnek 127: Philip Glass, *Tirol Piyano Konçertosu* Üçüncü Bölüm, 21. ölçüden 25. ölçüye kadar olan Ana Tema.



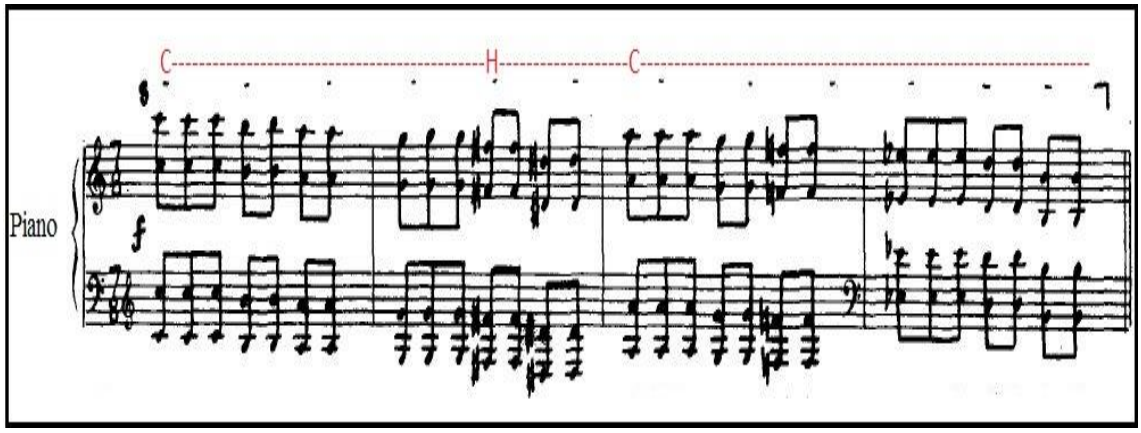
Örnek dört ölçülük bölüm, ana temanın en daraltılmış kullanımını ihtiva eder. Tema, birinci ve ikinci kemanlar tarafından bir oktav aralığında seslendirilmiştir. Ölçü sayısı 9/8'liktir. Tonalite, Do, Si ve Mi majör arasında değişim gösterir. Temanın örnek son ölçüdeki motifi, diğer ölçülerin inici sekvens hareketini tamamlayıcı işlevsellikte, daha yüksek bir perdede konumlandırılmıştır.

Örnek 128: Philip Glass, *Tirol Piyano Konçertosu* Üçüncü Bölüm, 29. ölçüden 33. ölçüye kadar olan Ana Tema.



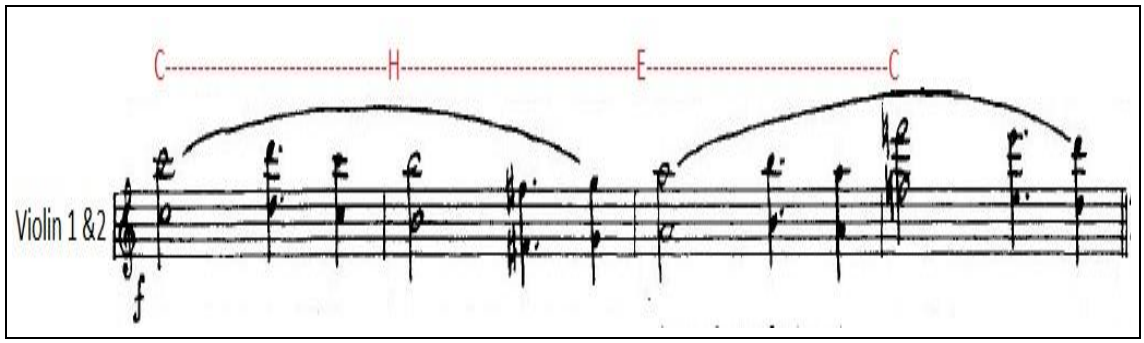
Örnek ölçülerde, ana temayı bu defa viyolonsel ve kontrabas devralmıştır. Tema, önceki örnekte olduğu gibi, bir oktav aralığında seslendirilmiştir. Ölçü sayısı ve tonaliteyle, birlikte notaların sesdeşliği ve süre değerleri hemen hemen önceki örnek temanın aynısıdır. Önceki örneğe göre çok küçük bir değişiklik söz konusudur. Önceki örnekteki yirmi üçüncü ölçüde la- si- la motifi, bu örnekteki otuz birinci ölçüde la- si- do olmuştur.

Örnek 129: Philip Glass*, Tirol Piyano Konçertosu* Üçüncü Bölüm, 106. ölçüden 110. ölçüye kadar olan Ana Tema.



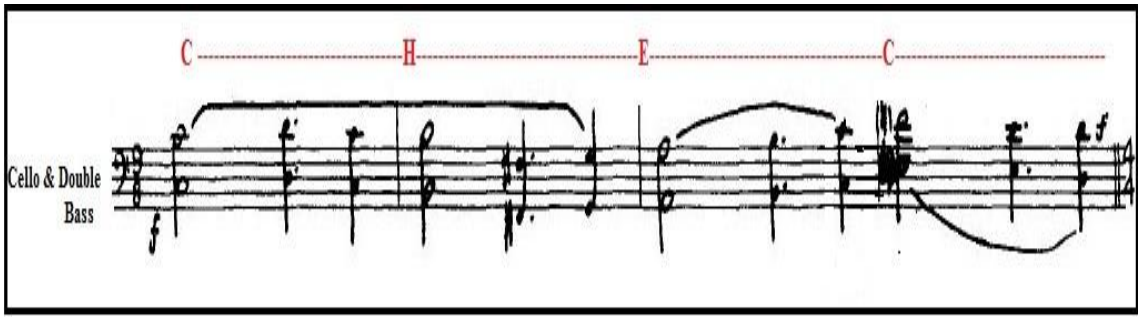
Bu ölçülerde ana temayı piyano seslendirmiştir. Ana temanın, *örnek 126*'da verilen, seksen sekizinci ölçüden doksan sekizinci ölçüyü kapsayan genişletilmiş versiyonuna daha yakın bir kullanımıdır. Bu kez ölçü sayısı 7/8'lik olmuştur. Piyanonun iki ayrı elde 3+2+2 ritm kalıbında, oktav çift ses inişleri göze çarpar. Tonalite Do ve Si Majör arasında değişim gösterir.

Örnek 130: Philip Glass*, Tirol Piyano Konçertosu* Üçüncü Bölüm, 165. ölçüden 169. ölçüye kadar olan Ana Tema.



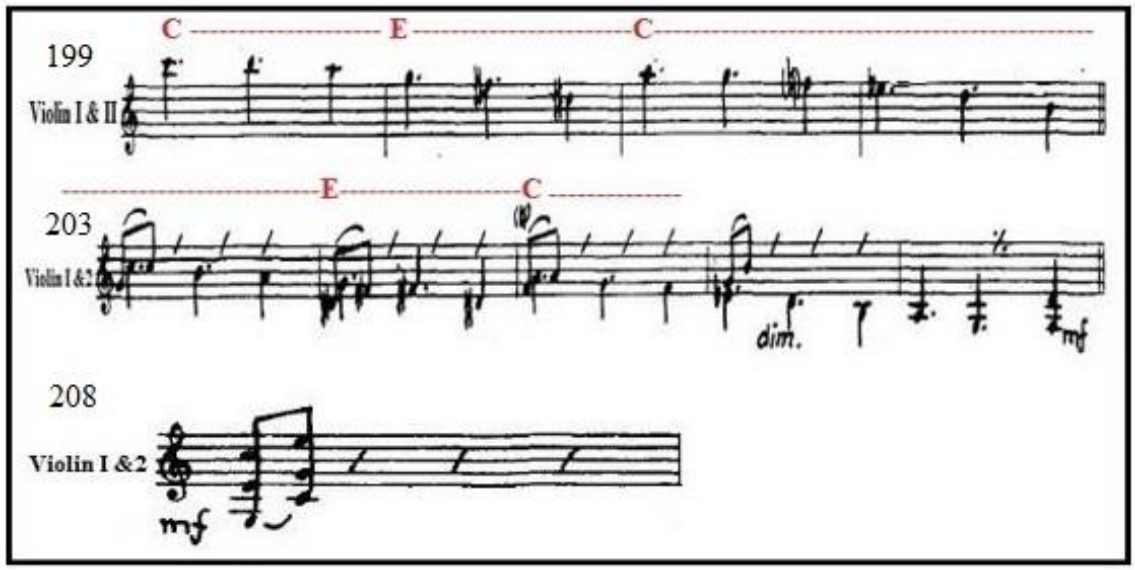
Birinci ve ikinci kemanların oktav aralığında seslendirdiği tema, 9/8'lik ölçü sayısında yazılmıştır. Tonalite Do- Si ve Mi Majör arasında değişime uğramıştır. *Örnek 127*'de yer alan yirmi bir ve yirmi beşinci ölçüler arasında ele alınan temanın aynısıdır.

Örnek 131: Philip Glass*, Tirol Piyano Konçertosu* Üçüncü Bölüm, 173. ölçüden 177. ölçüye kadar olan Ana Tema.



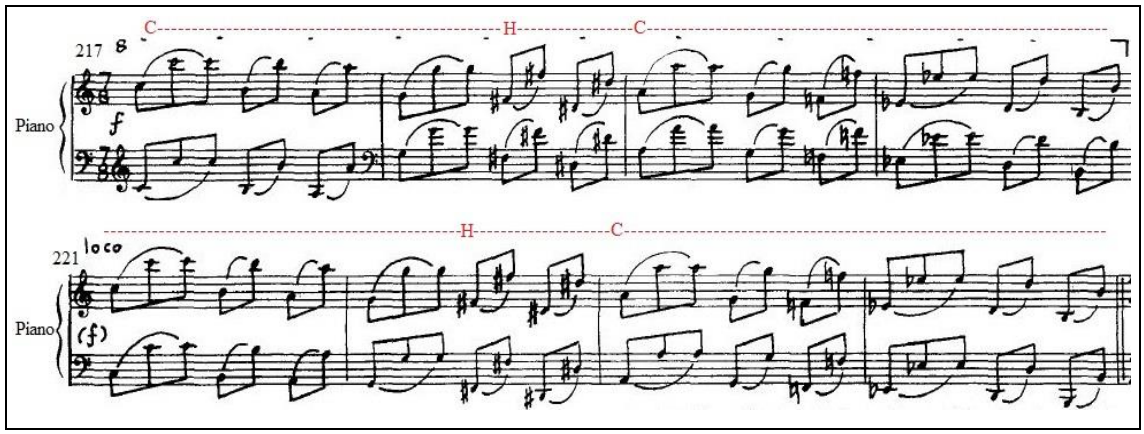
Kontrbas ve viyolonselin oktav aralığında seslendirdiği tema, 9/8'lik ölçü sayısında yazılmıştır. Tonalite Do- Si ve Mi Majör arasında değişime uğramıştır. *Örnek 128*'de yer alan yirmi dokuz ve otuz üçüncü ölçüler arasında ele alınan temanın aynısıdır.

Örnek 132: Philip Glass*, Tirol Piyano Konçertosu* Üçüncü Bölüm, 199. ölçüden 209. ölçüye kadar olan Ana Tema.



Ana tema, birinci ve ikinci kemanlar tarafından seslendirmiştir. Ölçü sayısı 4/4'lüktür. Tonalite Do ve Mi Majör eksenlerinin arasında dönüşümlü olarak değişkenlik göstermiştir. Giderek inici bir karakter sergileyen tema, genişletilmiş kullanımıyla üçüncü kez karşımıza çıkmış, *örnek 126*'da, seksen sekiz ve doksan sekizinci ölçüler arasındaki temanın aynısını teşkil etmiştir.

Örnek 133: Philip Glass, *Tirol Piyano Konçertosu* Üçüncü Bölüm, 217. Ölçüden 225. Ölçüye kadar olan Ana Tema.



Bu defa ana temanın genişletilmiş cümle yapısındaki kullanımını piyano seslendirmiştir. 7/8'lik ölçü sayısında 3+2+2 ritm kalıbında, inici sekvens özelliği gösteren tema, Do ve Si Majör tonları arasında değişim göstermiştir. *Örnek 129*'da, yüz altıncı ölçüyle başlayan piyanonun çift ses (aynı anda) oktav gidişatı, bu ölçülerde aynı seslerle atlatmalı olarak gerçekleştirilmiştir.

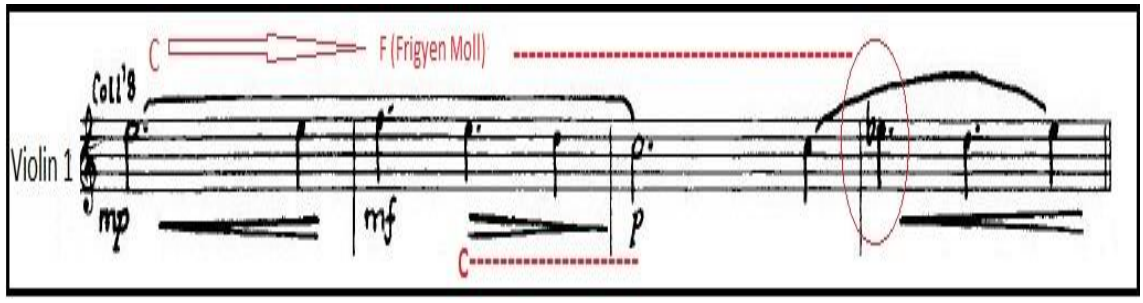
Şema 5: Philip Glass, *Tirol Piyano Konçertosu*, Üçüncü Bölüm Ana Temanın Kullanımına İlişkin Bilgiler.

ÖLÇÜLER	ÖLÇÜ SAYISI	TON DURUMLARI	ÇALGI	GENİŞLETİLMİŞ	DARALTILMIŞ	AYNILIK DURUMLARI
88-98	4/4	C-E-C-E-C DUR	Keman 1-2	X		199-209
21-25	9/8	C-H-E-C DUR	Keman 1-2		X	165-169
29-33	9/8	C-H-E-C DUR	Viyolonsel Kontrbas		X	173-177
106-110	7/8	C-H-C DUR	Piyano	X		
165-169	9/8	C-H-E-C DUR	Keman 1-2		X	21-25
173-177	9/8	C-H-E-C DUR	Viyolonsel Kontrbas		X	29-33
199-209	4/4	C-E-C-E-C DUR	Keman 1-2	X		88-98
217-225	7/8	C-H-C-H-C DUR	Piyano	X		

Verilen şemada, ana temanın kullanımına dair simetrik durum dikkat çekicidir. Bölüm boyunca toplamda sekiz kez karşımıza çıkan ana tema, dörder kez genişletilmiş ve daraltılmış biçimlerde kullanılmıştır. Yirmi birinci ölçüden otuz üçüncü ölçüye kadar olan bölümle, yüz altmış beşinci ölçüden, yüz yetmiş yedinci ölçüye kadar olan on iki ölçülük bölüm aynıdır. Birinci ve ikinci kemanların 88- 98, 199- 209. ölçülerde ana temayı seslendirmesinden, piyanonun 106 ve 217. ölçülerden başlayarak ana temayı seslendirmesine kadar, on sekiz ölçülük dilim söz konusudur. On sekiz ölçülük dilimlerdeki (98- 106, 209-217) geçiş cümleleri, iki yerde de aynı tutularak simetrik kurgu sağlanmıştır.
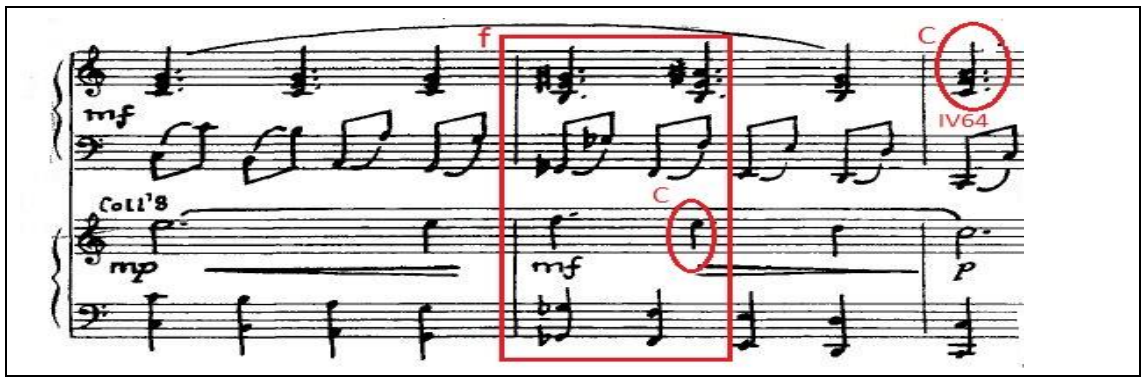
Ana temanın yanı sıra, daha ayrık biçimlerde kullanılan ya da ana temaya benzerlik gösteren geçiş cümlelerinin, ardı sıra gelen ana temaların aralarına serpiştirildiğini görürüz. Geçiş cümlelerinde, modülasyon, ritm ve ezgi yapısı, betimleyici bir tavırda kullanılmıştır. Bu olgu, daha keskin geçişlere zemin hazırlayan modülasyon, ölçü sayısı ve ritm değişimleriyle gerçekleşmiştir. Buradaki amaç, müziği monotonluktan kurtarmak adına, müziğe çeşitlilik kazandırmak ve aynı zamanda ana temayı hazırlamaktır. *Örnek 125*'te yetmişinci ölçüyle başlayıp değişim gösteren cümle yapısı ayrık bir yapı teşkil etse de, kendi içinde gelişim göstererek, on dört ölçü sonra seksen sekizinci ölçüde başlayacak olan ana temayı hazırlayıcı etken olmuştur. Kimi geçiş cümleleri ise, ana temayı anımsatan bir yapıda karşımıza çıkmıştır. Aşağıdaki örnekte verilen cümle yapısı, ana temanın dört ölçülük kullanımını kapsayan cümlenin farklı bir versiyonu gibidir.

Örnek 134: Philip Glass*, Tirol Piyano Konçertosu* Üçüncü Bölüm, Ana Temanın Anımsatıldığı Geçiş Cümlesi. 121-125. ölçüler arası.



Şimdiye kadar ele alınan ana tema örneklerindeki cümleler, Do Majör tonun eksen derecesinden başlamıştı. Bu örnekte Do Majörün üçüncü derecesinden, mi sesiyle başlayan cümle yapısı, ana temayı anımsatmakla beraber bir geçiş cümlesi özelliği göstermektedir. Birinci kemanların solosuyla devam eden cümle yapısında göze çarpan bir diğer husus ise mod kullanımına gidilmiş olmasıdır.

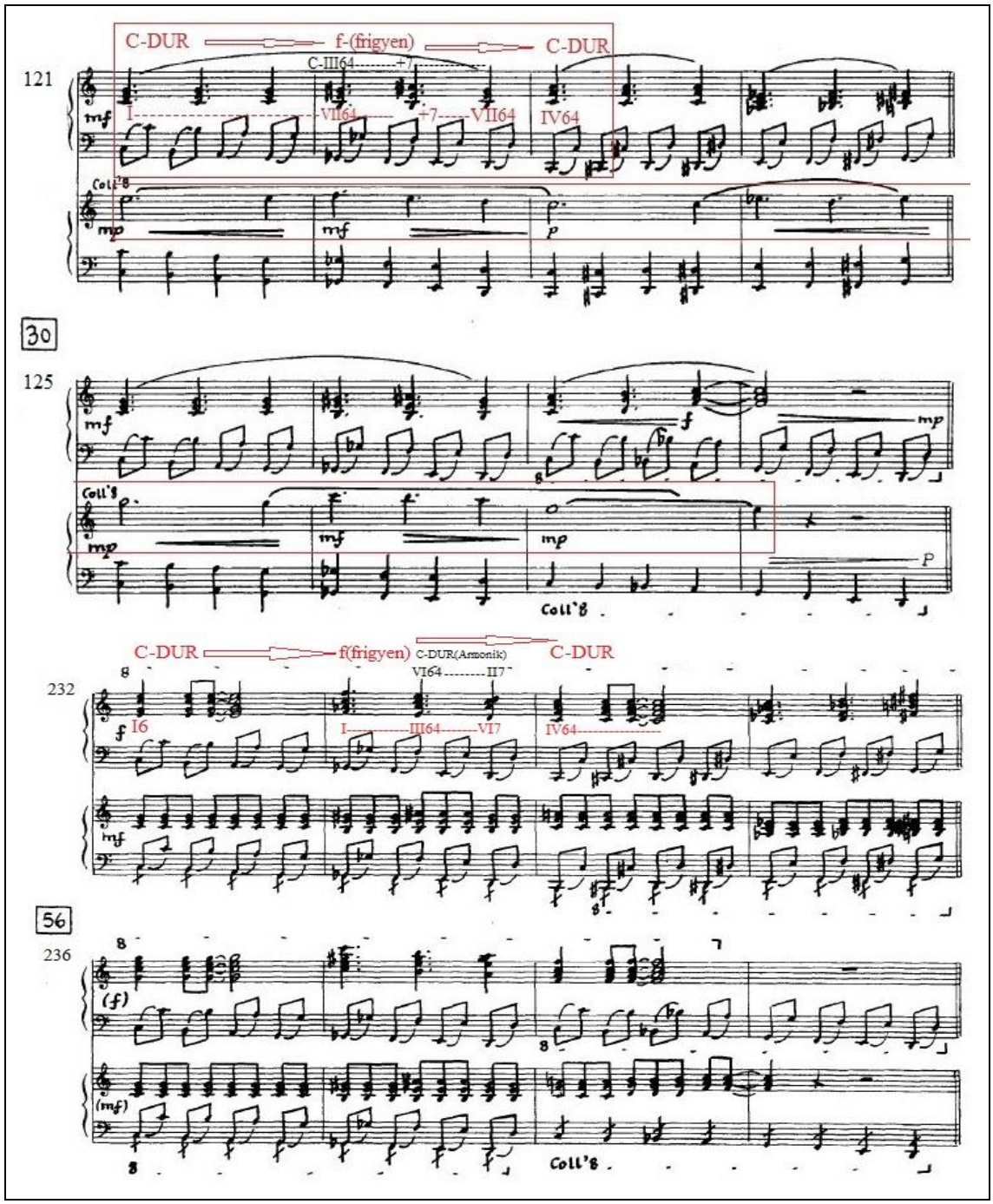
Örnek 135: Philip Glass*, Tirol Piyano Konçertosu* Üçüncü Bölüm, 122. ölçüdeki Mod Yapısı



Doğal minöre göre, frigyen minöründe bir ve ikinci sesler küçük iki aralığından oluşmaktadır. Örnek ölçüdeki seslerden la#, sol#, fa#, re # sesleri tampere edildiğinde, Fa Frigyen minör kullanımına ilişkin, Fa- Solb- Lab- Sib- Do- Re- Mib- Fa dizisi karşımıza çıkar. Yüz yirmi ikinci ölçüde, Si ve Mi natürel sesi ise Do Majör tonun işlevselliği kapsamında kullanılmıştır. Sonrasında ton Do Majör eksenine ilişkin Do-Fa-La subdominant ikinci çevrim akoruyla devam ettiğinden, ele alınan bölüm, hem yapı hem de duyuş bakımından majör ve minör niteliğinde bitonalite özelliği gösterir.

Yüz yirmi birinci ölçüyle başlayan ana temanın anımsatıldığı geçiş cümlesi, iki yüz otuz ikinci ölçüde biçim değiştirerek benzer yapıda karşımıza çıkmıştır.

Örnek 136: Philip Glass*, Tirol Piyano Konçertosu* Üçüncü Bölüm, 121-130, 232-240. ölçüler arasında, Ana Temanın anımsatıldığı geçiş cümlelerinin benzer kullanımı.

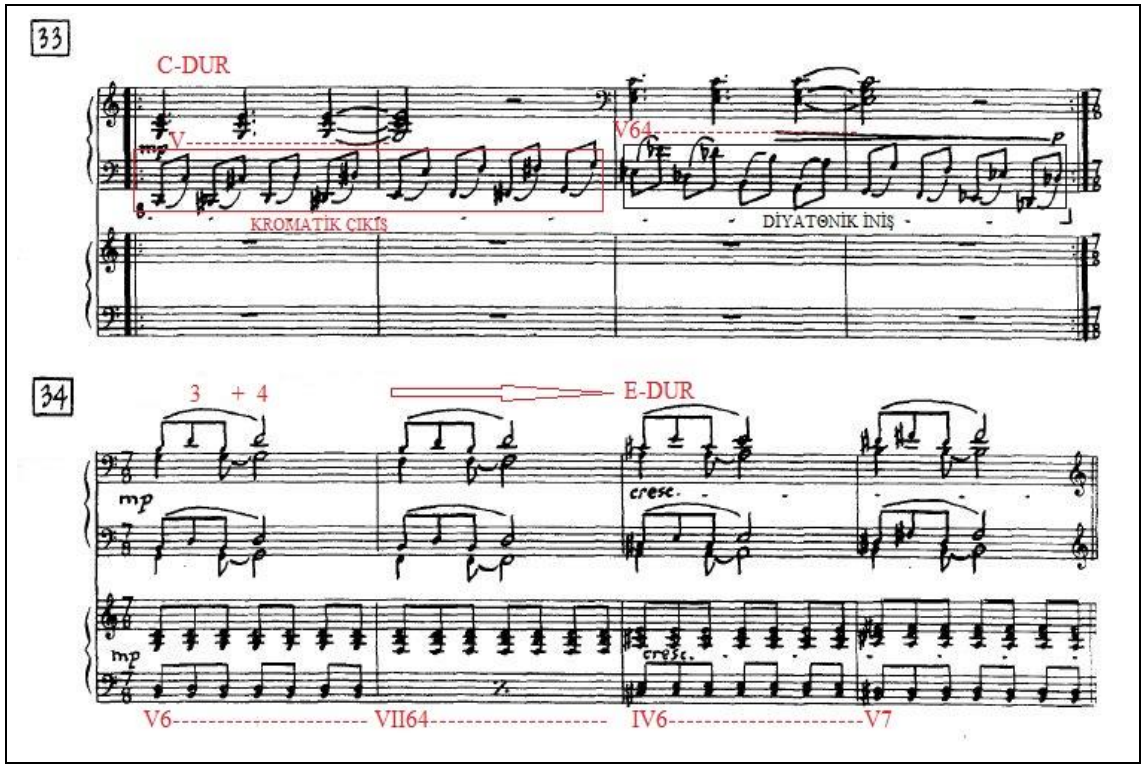


Her iki örnek ölçülerde görüldüğü gibi, cümleler arasında imitasyon yapılmıştır. Yüz yirmi birinci ölçüyle başlayan, birinci kemanların seslendirdiği ana ezgiyi, iki yüz otuz ikinci ölçüden itibaren beşli çevrim akorlarla piyano seslendirmiştir. Piyanonun

senkop yürüyüşüne ek olarak, viyola, birinci ve ikinci kemanların uygusal düzeydeki eşliği görülmektedir. Piyanonun sol eldeki ardı sıra tek sesli iki sekizlik oktav yürüyüşünü, iki yüz otuz yedinci ölçüye kadar viyolonsel ve kontrbas ünison seslendirmiştir. İki yüz otuz üçüncü ölçüdeki, iki ve üçüncü akorlar, yüz yirmi ikinci ölçüde olduğu gibi, Fa Frigyen Minör ve Do Majör tonalitesinde işlevselliğe sahiptir.

Yüz kırk birinci ölçüyle başlayan ölçüler, modülasyonun gerçekleştiği ayrı bir geçiş cümlesi özelliğindedir. Hemen öncesinde yüz otuz yedinci ölçüde başlayan dört ölçülük piyano solosu, cümleyi hazırlayıcı karakterdedir.

Örnek 137: Philip Glass*, Tirol Piyano Konçertosu* Üçüncü Bölüm, 137. Ölçüden 145. Ölçüye kadar olan, geçiş cümlesini hazırlayan piyano solosu ve geçiş cümlesi.

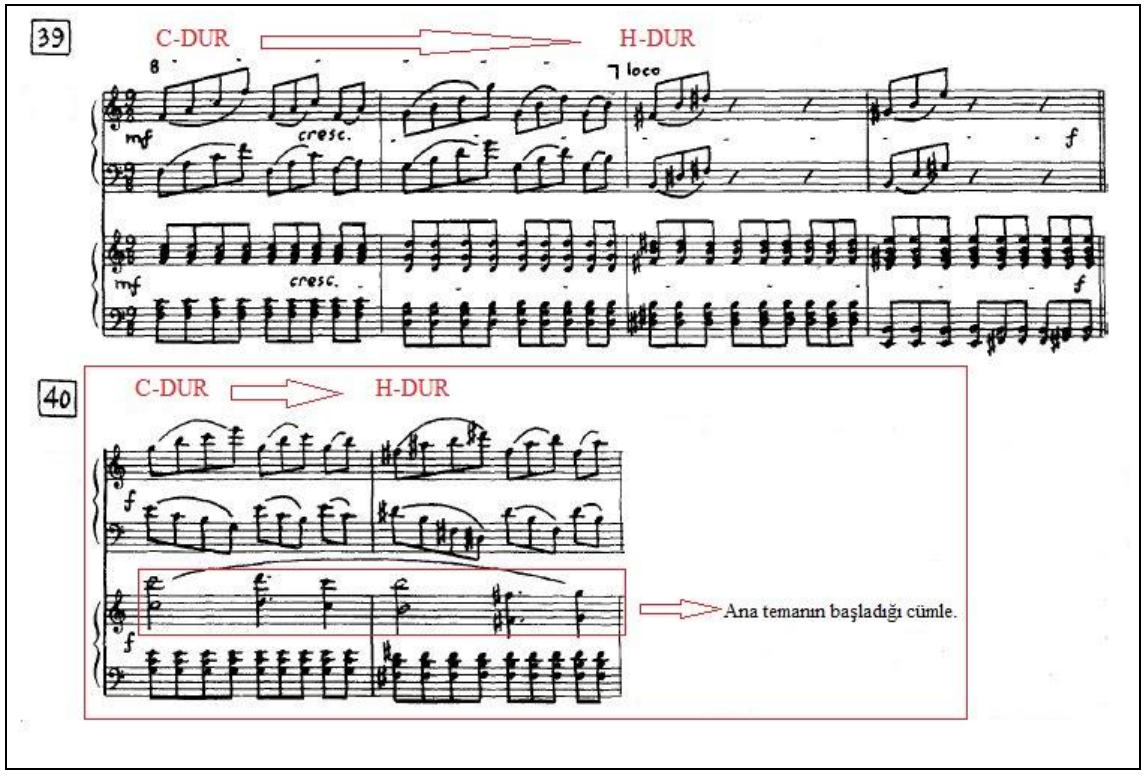


Yüz otuz yedi ve yüz kırk birinci ölçüler arasındaki dört ölçülük piyano solosu, 4/4'lük ölçü sayısında Do Majör tonundadır. Sağ elin, ilk iki ölçüde dominant, son iki ölçüde dominant ikinci çevrim akoruna, sırasıyla sol elin iki sekizlik tek sesli oktav çıkıcı kromatik ve inici diyatonik hareketlerle eşliği görülmektedir.

Yüz kırk birinci ölçüde, yeni bir cümle yapısına geçilmiş ve ölçü sayısı 7/8'lik olarak değişime uğramıştır. Piyanonun eş zamanlı olarak sağ ve sol ellerdeki 3+4 düzenindeki ritmik hareketine, yaylılar gurubunun uygusal yürüyüşü dahil olmuştur. Yüz kırk bir ve yüz kırk ikinci ölçüde Do Majör tonun dominant ve yedinci derecenin çevrimleriyle başlayan uygusal yürüyüş, yüz kırk üçüncü ölçüde Mi Majör tonuna modülasyon yapılmasıyla birlikte subdominant çevrim ve dominant yedi derecelerinde devam etmiştir.

Yüz altmış bir ve yüz altmış yedinci ölçüler arasında, iki farklı tonun karşılıklı modülasyonu söz konusudur. Söz konusu modülasyonlar yüz altmış beşinci ölçüyle başlayan ana tema cümlesini de kapsar.

Örnek 138: Philip Glass*, Tirol Piyano Konçertosu* Üçüncü Bölüm, 161 ve 167. ölçüler arasında karşılıklı modülasyon.

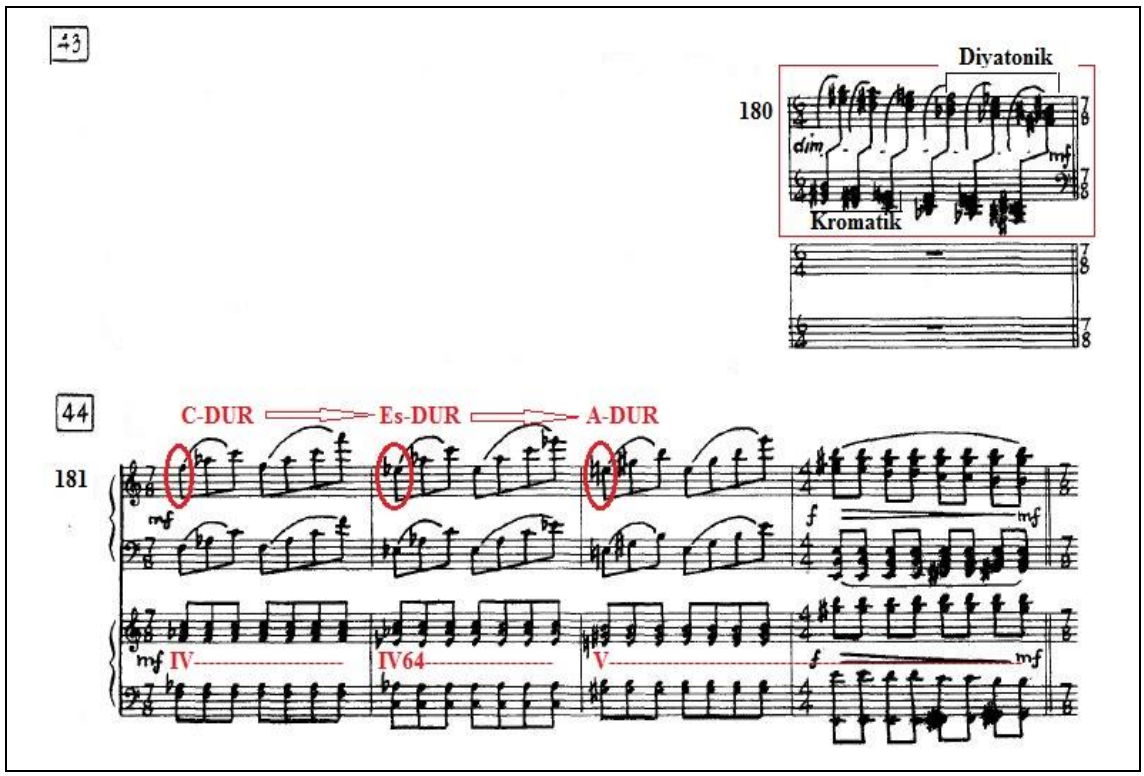


Örnek ölçülerde Do ve Si Majör tonlarında iki defa karşılıklı modülasyona gidilmiştir. Karşılıklı modülasyonların, yüz altmış beşinci ölçüde ana temayı başlatan

cümle yapısını da kapsaması, birçok bakımdan dinamik özellik gösteren üçüncü bölümde bütünlüğün korunması adına önemli bir örnek teşkil eder. Piyanonun 9/8' lik ölçü sayısında başlayan ritmik hareketi, örnek ilk iki ölçüde 4+3+2 yapısında başlamış, ardından Si Majör tonuna geçilmesiyle 3+3+3 yapısına geçilmiştir. Yüz altmış beşinci ölçüde ana tema cümlesinin başlamasıyla, tekrar 4+3+2 ritm yapısına dönülmüştür.

Yüz seksen birinci ölçüyle başlayan bölümler, bir başka geçiş cümlesi niteliği göstetmiştir. Söz konusu geçiş cümlesi, üçüncü bölümün son geçiş cümlesi olup, on sekiz ölçü sonra (199. ölçü) ardından gelecek ana tema cümlesinin öncüsü konumundadır.

Örnek 139: Philip Glass*, Tirol Piyano Konçertosu* Üçüncü Bölüm, 180. ölçüden 185. ölçüye kadar olan geçiş cümlesi.



Yüz sekseninci ölçüde, piyanonun 6/4'lük ölçü sayısında, beşli akor yapısında, art arda kromatik ve diyatonik inişleri geçiş cümlesini hazırlamıştır. Geçiş cümlesi, ana temanın başladığı cümleye kadar, on sekiz ölçü boyunca altı defa 7/8'lik ve 4/4'lük ölçü sayılarının kendi aralarında karşılıklı değişimine sahne olmuştur. Ölçü sayısı değişiminin

daha dar bir alanda yoğun olarak görüldüğü bu ölçülerde, ezgisel yürüyüşler (sekvens), eksen değişimleri dahilinde gerçekleşmiştir. Yüz seksen birinci ölçüden başlayan üç ölçülük yürüyüşler, 7/8'lik ölçü sayısında 3+2+2 ritm yapısında ilk iki ölçüde inici karakterde olup, sonraki ölçüde ilk iki ölçünün başlangıç sesinin (fa-mib) ortasına (mi natürel) konumlandırılmış vaziyettedir. Bu ölçülerde sırasıyla, Do Armonik Majör, Mib Majör ve La Majör tonlarında eksen değişimleri görülmektedir.

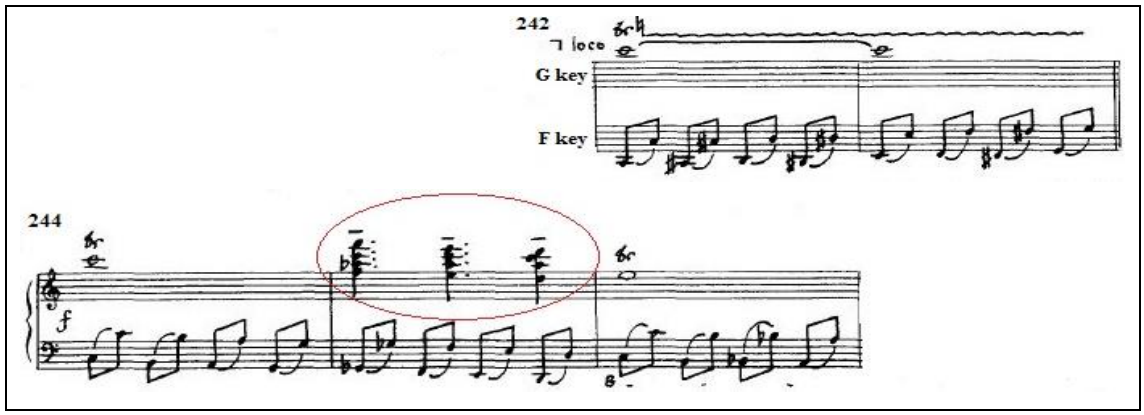
Şema 6: Philip Glass, Tirol Piyano Konçertosu Üçüncü Bölüm, Geçiş Cümlelerinin Kullanımına İlişkin Bilgiler

Ölçüler	Ölçü Sayısı	Tonalite	Benzerlik Durumları	Ana Temayı Anımsatma Durumları	Öncelik ve Sonralık Bakımından Ana Tema ile İlişkisi
70-74	7/8	c-moll, Es-Dur, a-moll	Yok	Bağımsız	21-25(45 ölçü sonra) 88-98(18 ölçü önce)
121-130	4/4	C-Dur (f-frigyen moll)	232-240	Var	106-110(15 ölçü s.)
141-145	7/8	E-Dur	Yok	Bağımsız	165-169(15 ölçü ö.)
180-185	6/4, 7/8, 4/4	C-Dur, Es-Dur, A-Dur	Yok	Bağımsız	173-177(7 ölçü s.) 199-209(19 ölçü ö.)
232-240	4/4	C-Dur (f-frigyen moll)	121-130	Var	217-225(15 ölçü s.)

Daha önce de değinildiği gibi, ana temayı kapsayan cümle yapıları olsun, ya da geçiş cümleleri olsun, verilen örneklerin sonrasında yer alan yapılar, kendilerinin devamı niteliğindedir. Başka bir deyişle, ele alınan ölçüler daraltılmış biçimde örneklem olarak sunulmuştur. Söz konusu yapılar, birbirleriyle bağlanma sürecinde ise öncelikle tonalite durumları (modülasyon), ölçü sayısı ve ritmik unsurların gözetilmesiyle ilişki gösterirler. Bölüm boyunca iki yapının birbirine bağlanması, genelde piyano solosunun bir veya iki ölçülük akor yapısında ya da tek sesli sekizlik inici oktav hareketleriyle gerçekleşmiştir.

İki yüz kırk ikinci ölçüden, iki yüz kırk yedinci ölçüye kadar olan bölümde, piyanoda tril kullanımına gidilmiştir. Bölüm boyunca süslemenin kullanıldığı tek yer burasıdır.

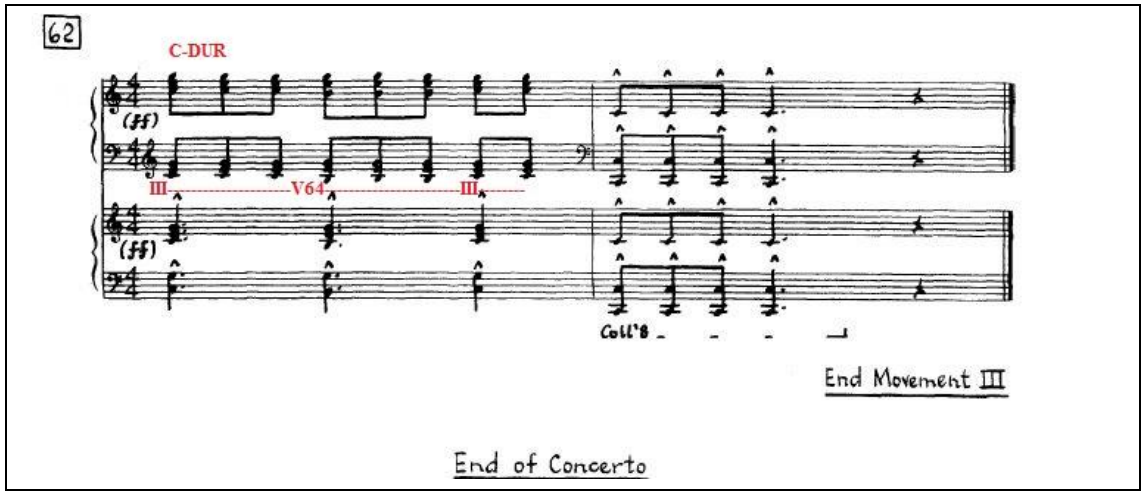
Örnek 140: Philip Glass, *Tirol Piyano Konçertosu* Üçüncü Bölüm, Piyanoda, 242. ölçüden 247. ölçüye kadar olan Tril kullanımı.



Örnek ölçüler, iki yüz otuz ikinci ölçüden itibaren başlayan, son geçiş cümlesinin devamıdır. İki yüz kırk ikinci ölçüden başlayan piyanonun birlik notada do-re sesleri üzerindeki trili, üç ölçüyü kapsayacak şekilde iki yüz kırk beşinci ölçüye kadar devam etmiştir. Sol elde ise bölümün genelinde görüldüğü gibi, sekizlik oktav seslerde önce çıkıcı kromatik sonra inici diyatonik ve kromatik hareketler söz konusudur. İki yüz kırk beşinci ölçüde, sağ elde beşli çevrim akor geçişlerinden sonra iki yüz kırk yedinci ölçüde, birlik nota değerinde mi-fa sesleri üzerinde tril tamamlanmıştır.

Üçüncü bölüm, Do Majör tonunda başladığı gibi aynı tonda sonlanmıştır.

Örnek 141: Philip Glass, *Tirol Piyano Konçertosu* Üçüncü Bölüm, 260. ölçüden 261. ölçünün sonuna kadar olan bölüm.



İki yüz altmışıncı ölçüde piyanonun sağ ve sol ellerde ayrı oktavlarda aynı sesler üzerinde, Do Majör tonun üç ve beşinci derecelerinde beşli akor yürüyüşü görülmektedir. Bu akor yürüyüşünü, yaylılar gurubu aynı derecelerde, farklı ritmik düzeyde desteklemiştir. Son ölçüde bütün çalgıların aynı ritmik düzeye gelip, tonun eksen (tonik) derecesindeki sesini (do) seslendirmesiyle konçerto sonlanmıştır.

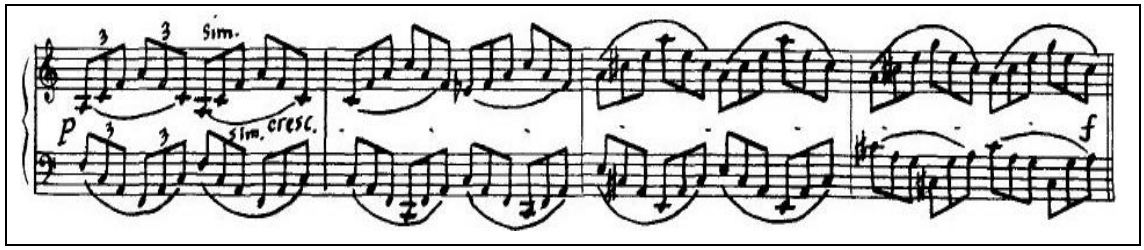
3.7.4. Eserin Piyano Teknikleri Açısından Değerlendirilmesi

Bu bölümde, Philip Glass'ın kendine özgü üslubuyla ortaya koymuş olduğu ve piyanistik açıdan bir takım tekniksel durumları arz eden çeşitli yapılar, örnekler üzerinden özetlenmiştir.

ARPEJ TEKNİĞİ: Eserde en çok karşımıza çıkan tekniklerdendir. Üçüncü bölümde, seksen sekizinci ölçüden, yüz altıncı ölçüye kadar on sekiz ölçülük dilimi kapsayacak uzunlukta kullanılmıştır. Çeşitli biçimlerde yazılmıştır:

İki Elde Ters Hareket İçeren İnici ve Çıkıcı Arpejler;
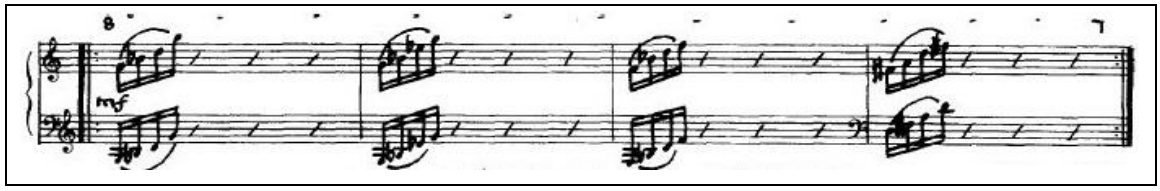
Örnek 142: Philip Glass*, Tirol Piyano Konçertosu*, Birinci Bölüm, 53-56. ölçüler.



Parmak pozisyonu, sağ ve sol ellerde 1-2-3, -5-3-2 olarak başlamıştır.

İki Elde Düz Hareket İçeren Çıkıcı Arpejler;
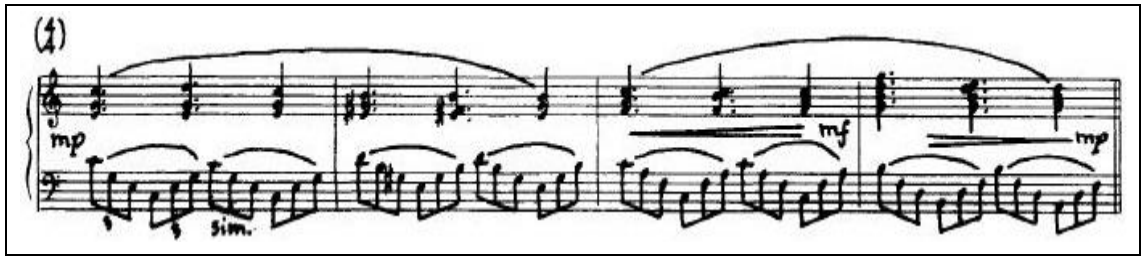
Örnek 143: Philip Glass*, Tirol Piyano Konçertosu*, İkinci Bölüm, 61-64. ölçüler.



Sağ el 1-2-3-5, sol el 5-3-2-1 parmak pozisyonu ile başlamıştır. Sağ elde, altmış ikiden altmış üçüncü ölçüye arpejleri başlatan Sol sesinden Fa sesine tam ses, altmış üçten altmış dördüncü ölçüye Fa sesinden Fa diyeze yarım ses aynı parmak pozisyonunda geçilir.

Sol Elde İnici ve Çıkıcı Arpejler;
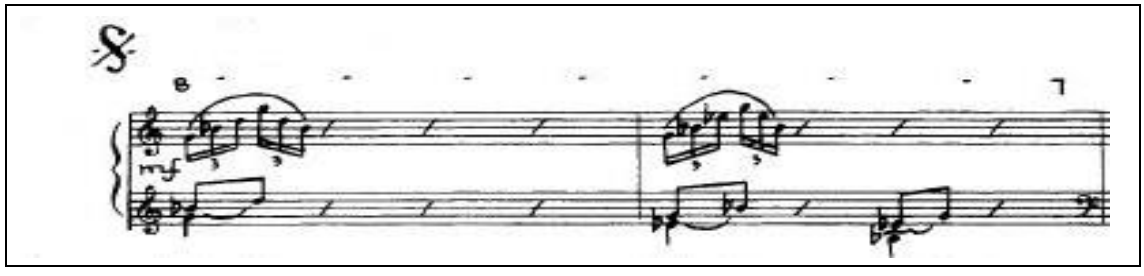
Örnek 144: Philip Glass*, Tirol Piyano Konçertosu*, Üçüncü Bölüm, 53-56.ölçüler



Sol elin, 5-3-2, 1-2-3 parmak pozisyonunda dönüşümlü geçişleri görülmektedir.

Sağ Elde Çıkıcı ve İnici Arpejler;

Örnek 145: Philip Glass*, Tirol Piyano Konçertosu*, İkinci Bölüm, 105 ve 106. Ölçüler

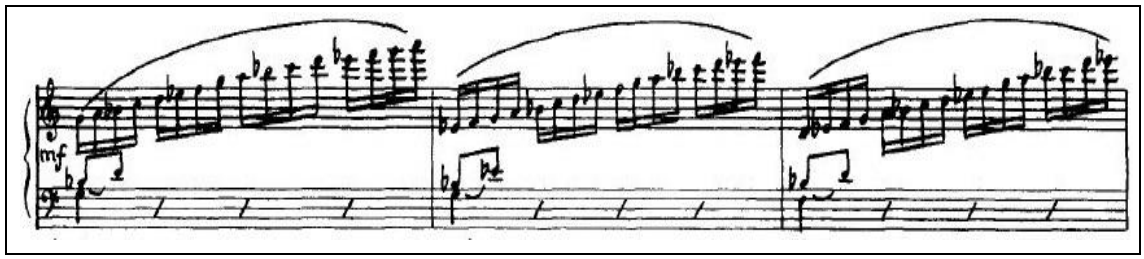


Örnek iki ölçüde aynı sesler üzerinde 1-2-3- 5-3-2 parmak pozisyonunda tekrar söz konusudur.

GAM TEKNİĞİ: Teknik, özellikle ikinci bölümü karakterize eden bir anlayış çerçevesinde karşımıza çıkmıştır.

Sağ Elde Çıkıcı Gam;
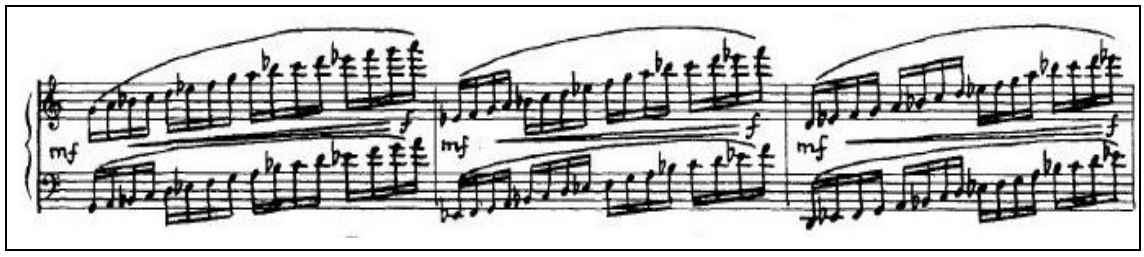
Örnek 146: Philip Glass*, Tirol Piyano Konçertosu*, İkinci Bölüm, 97-99. Ölçüler



Sağ elde, sol minör tonunda, iki oktavı içine alan, her bir ölçüde başlangıç sesleri sol, mib ve re olarak değişime uğramış ardı sıra çıkıcı gam görülmektedir.

İki Elde Çıkıcı Gam;

Örnek 147: Philip Glass*, Tirol Piyano Konçertosu*, İkinci Bölüm; 157-159. Ölçüler
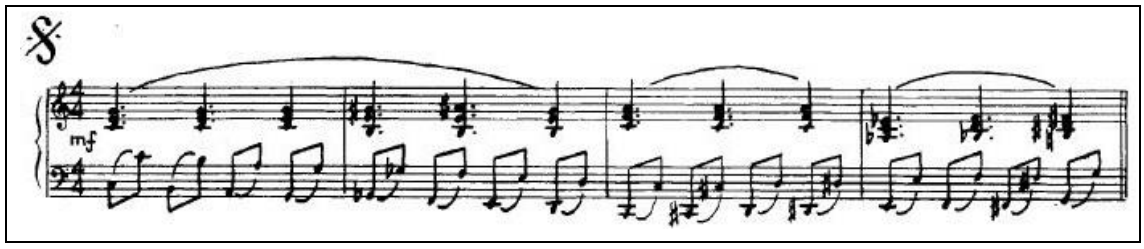


Önceki örnekte aynı eksen üzerindeki seslerin bu kez her iki elde tekrarlanması söz konusudur.

Eserde, inici nitelikte gama rastlanılmamıştır.

OKTAV TEKNİĞİ: Eserde, oktav tekniği çeşitli varyetelerle karşımıza çıkmıştır.

Sol Elde İnici ve Çıkıcı Oktav Yürüyüşü;

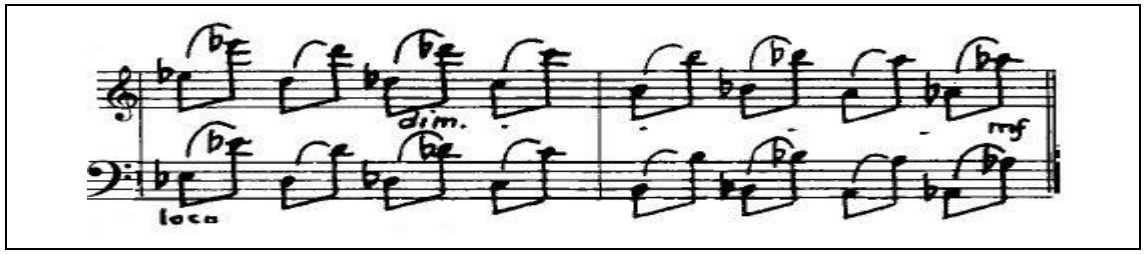
Örnek 148: Philip Glass*, Tirol Piyano Konçertosu*, Üçüncü Bölüm, 37-40. ölçüler.



Örnek ilk iki ölçüde, gitgide inici bir yapı arz eden oktav yürüyüşünde, son iki ölçüde çıkıcı yapıya geçilmiştir.

İki Elde Kromatik İnici Oktav Yürüyüşü;

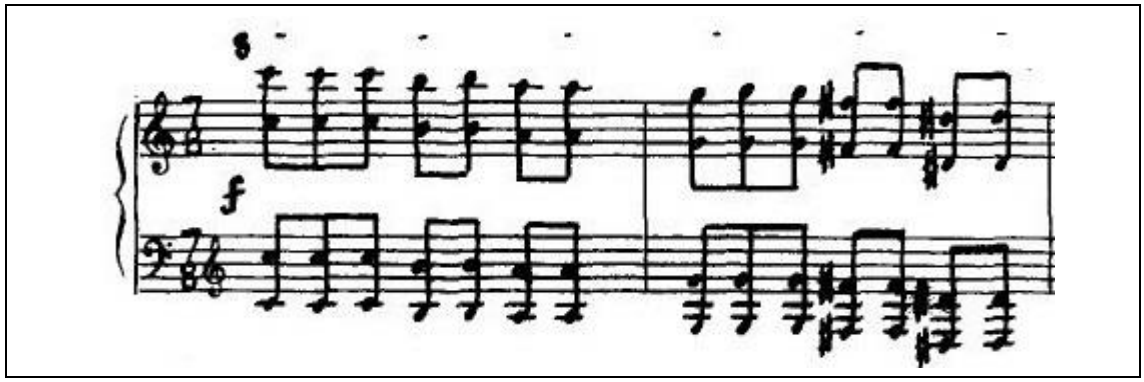
Örnek 149: Philip Glass*, Tirol Piyano Konçertosu*, Birinci Bölüm, 97 ve 98. ölçüler.



Her iki partide ünison olarak, bir oktavlık mesafede mi bemol sesinden, la bemol sesine kromatik iniş görülmektedir.

İki Elde Çift Sesli İnici Oktav Yürüyüşü;

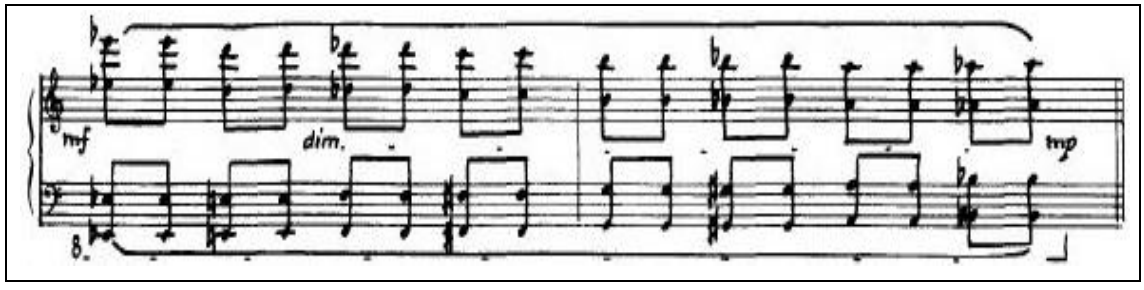
Örnek 150: Philip Glass*, Tirol Piyano Konçertosu,* Üçüncü Bölüm, 106 ve 107. ölçüler.



Örnekte olduğu gibi, oktav yürüyüşleri, ölçü sayısına göre ritmsel farklılıklar gözetilerek 3+2+2 gibi yapılarda da karşımıza çıkmıştır.

İki Elde Çift Sesli Kromatik İnici ve Çıkıcı Oktav Yürüyüşü;

Örnek 151: Philip Glass*, Tirol Piyano Konçertosu,* Birinci Bölüm, 125 ve 126. ölçüler.
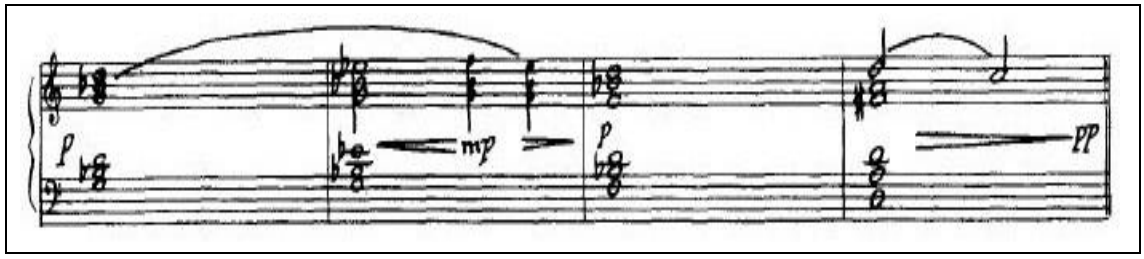


Sekizlik seslerin aynısının iki tekrarıyla, sağ elin mi bemol sesinden la bemol sesine kadar inici kromatik, sol elin mib sesinden si bemol sesine kadar çıkıcı kromatik yürüyüşü, iki ölçülük bir dilimi kapsamıştır. Bu ölçülerdeki kromatik oktav geçişleri, her iki elde eş zamanlı olarak bilek hareketleriyle sağlanır.

AKOR TEKNİĞİ: Eserde, akor tekniği kullanımı paralel ve ters hareket içeren biçimlerde karşımıza çıkmıştır. Ayrıca senkoplu (aksatım) kullanımı da olmuştur.

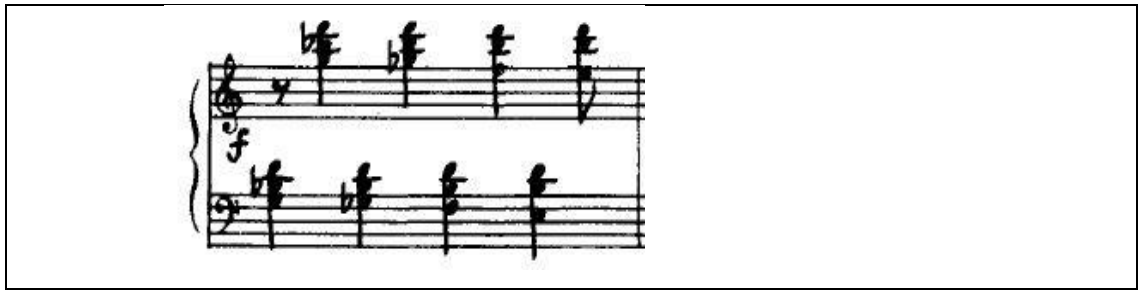
İki Elde Paralel Harekete Dayalı Akor Kullanımı;

Örnek 152: Philip Glass, Tirol Piyano Konçertosu, İkinci Bölüm, 21- 24. ölçüler.



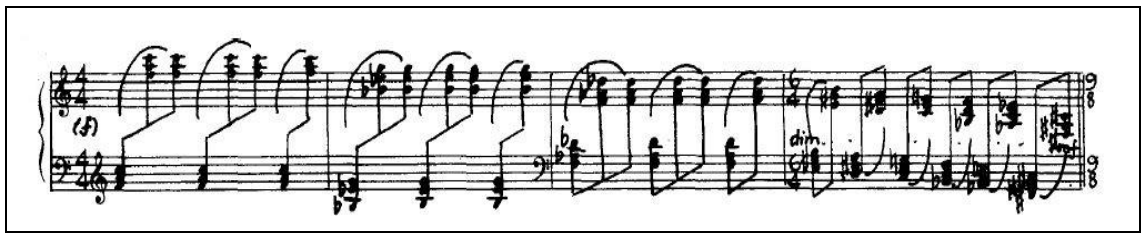
Örnek ölçülerde, her iki elde de beşli akorlarla, inici yapıda aynı hareket görülmektedir. İlk ölçüde eller dar pozisyonda, sağ elde 1-2-4, sol elde 5-4-2. parmaklarla seslendirme yapılır.

Örnek 153: Philip Glass, Tirol Piyano Konçertosu, Birinci Bölüm, 131. ölçü.



Örnek ölçüde, bu defa iki elde ayrı olarak, inici paralel hareket söz konusudur.

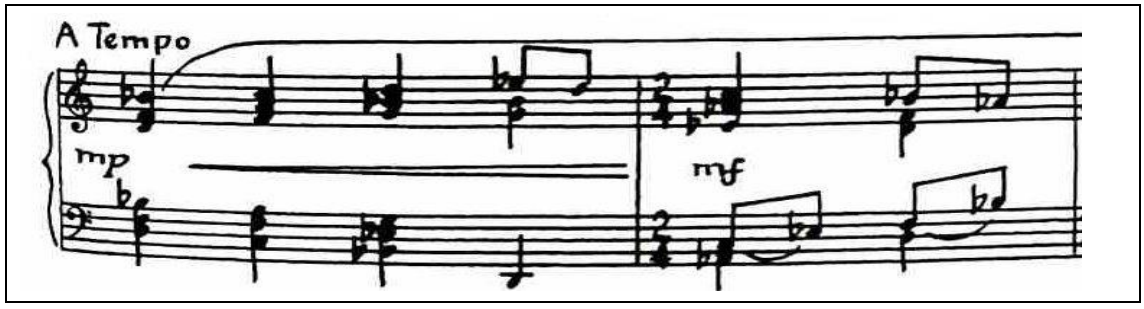
Örnek 154: Philip Glass, Tirol Piyano Konçertosu, Üçüncü Bölüm, 25-28. ölçüler.



Örnek dört ölçüde, iki elde, aynı akorların tekrarı üzerine gerçekleşen bir paralel hareket mevcuttur.

İki Elde Ters Harekete Dayalı Akor Kullanımı;

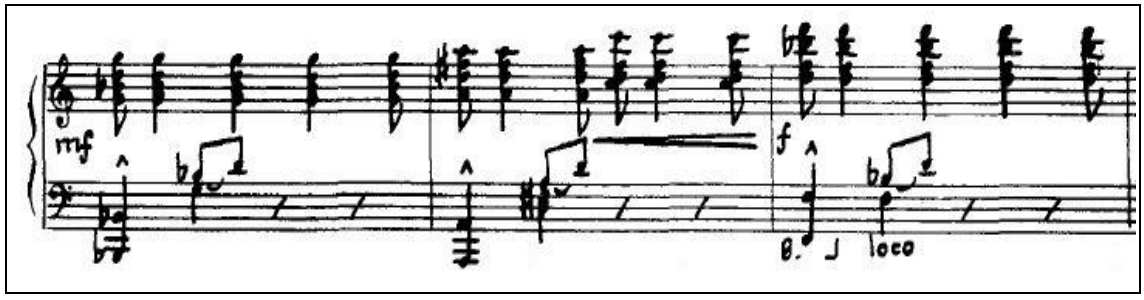
Örnek 155: Philip Glass, Tirol Piyano Konçertosu, Birinci Bölüm, 11 ve 12. ölçüler.



Örnek ilk ölçüde sağ el çıkıcı, sol el inici hareket sergilerken, örnek ikinci ölçüde tam tersi olmuştur.

Sağ Elde Senkop (Aksatım) Unsuruna Dayalı Akor Kullanımı;

Örnek 156: Philip Glass, *Tirol Piyano Konçertosu*, Birinci Bölüm, 127-129. ölçüler.



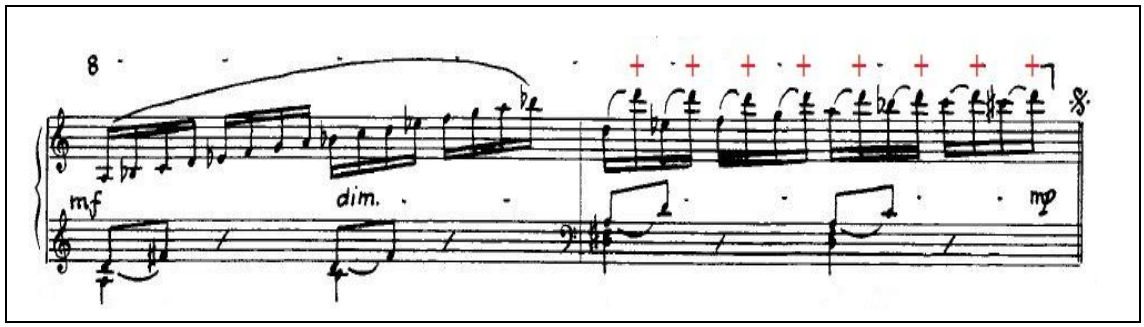
Zayıf zamanlarda sekizlik nota kullanımının ardından, dörtlük notanın gelmesiyle oluşturulan senkop, sağ elin çevrim beşli akor yapısında çıkıcı hareketiyle gerçekleşmiştir. El, açık pozisyondadır. Duruma göre 1-2-3(4)-5. parmaklar kullanılır.

REPETE TEKNİĞİ: Teknik, İngilizce'de tekrar anlamına gelen "Repetition" kelimesinden anlam kazanır. Herhangi bir motif, cümlecik ya da cümle yapısında, aynı yükseklikteki sesin sistematik olarak yinelenme aralığına dahil edilerek, seslendirilmesi esasına dayanır. Genellikle hızlı pasajları içerir. Özellikle barok dönemde G.F. Handel ve

J.S.Bach tarafından sıkça kullanılan bir tekniktir. Ör. (J. S. Bach, d-moll toccata and fuga, BWV 565.)

Sağ Elde Repete Tekniği;

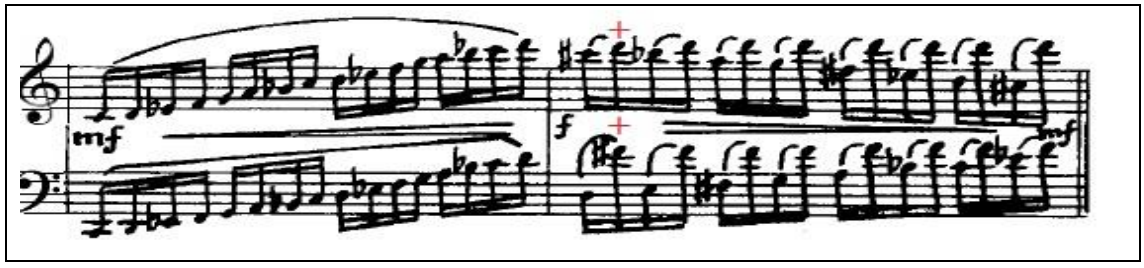
Örnek 157: Philip Glass, *Tirol Piyano Konçertosu*, İkinci Bölüm, 111 ve 112. ölçüler.



Örnekte, yüz on ikinci ölçüde, üçüncü oktavdaki re sesi, on altılık ses aralıklarında, düzenli olarak tekrarlanmıştır. Açık pozisyondan gitgide daralan bir pozisyona doğru, 1-5- 1-5- 1-5- 1-5 1-5 ile başlayan parmak numaraları sib sesine gelindiğinde 2-5- 3-5- 3(4)-5 olarak sona erer.

İki Elde Repete Tekniği;

Örnek 158: Philip Glass, *Tirol Piyano Konçertosu*, İkinci Bölüm, 175 ve 176. ölçüler.
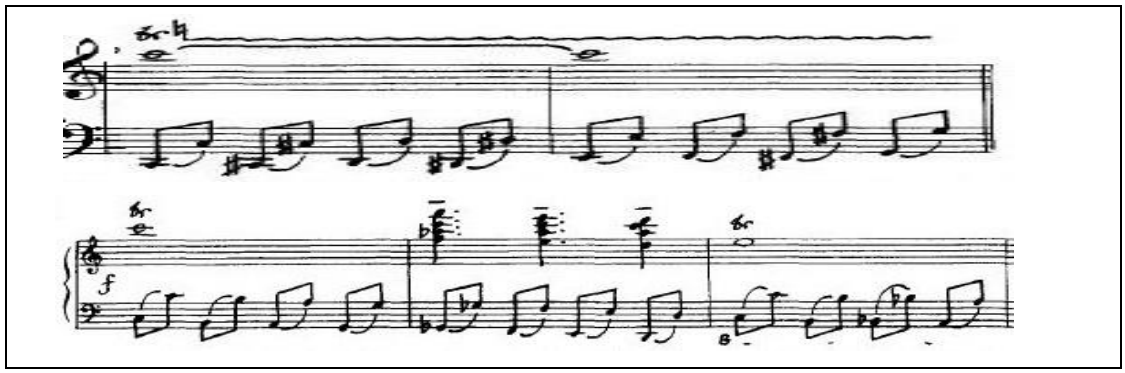


Örnekte, yüz yetmiş altıncı ölçüde, her iki elin birbirine ters pozisyonda repete tekniği söz konusudur. Sağ elde, üçüncü oktavdaki re sesi tekrarlanmıştır. Önceki örneğin aksine sağ elin gitgide açılan bir pozisyonda, parmak numaraları, 4-5- 3-5- 2-5- 2-5- 2-5-

1-5- 1-5- 1-5 şeklinde sıralanır. Sol elde ise, birinci oktavdaki fa# sesi üzerinde gidilen tekrarda, açık pozisyondan gitgide daralan bir pozisyona doğru, parmak numaraları 5-1- 5-1- 5-1- 5-1- 5-1- 4-1- 3-1- 2-1 olarak sıralanır. Repete tekniğini içeren cümlecik, her iki örnekte, öncesinde gelen (175.ölçü) çıkıcı yapıdaki gamları tamamlayıcı bir işlevsellikte kullanılmıştır.

SÜSLEMELER: Eserde süsleme olarak sadece trile yer verilmiştir.

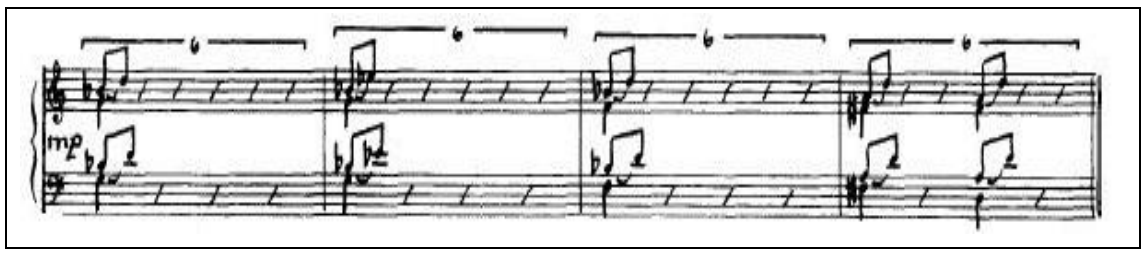
Örnek 159: Philip Glass, *Tirol Piyano Konçertosu*, Üçüncü Bölüm, 242 - 246. ölçüler.



Örnekte, sağ elin üç ölçü boyunca do ve re sesleri üzerinde gerçekleştirdiği trilin, sonrasında gelecek akor düşünüldüğünde, 3 ve 4. parmaklarla yapılması uygundur. Akorlardan sonra ise, mi ve fa seslerini içeren tril, 1 ve 2. parmaklarla yapılır.

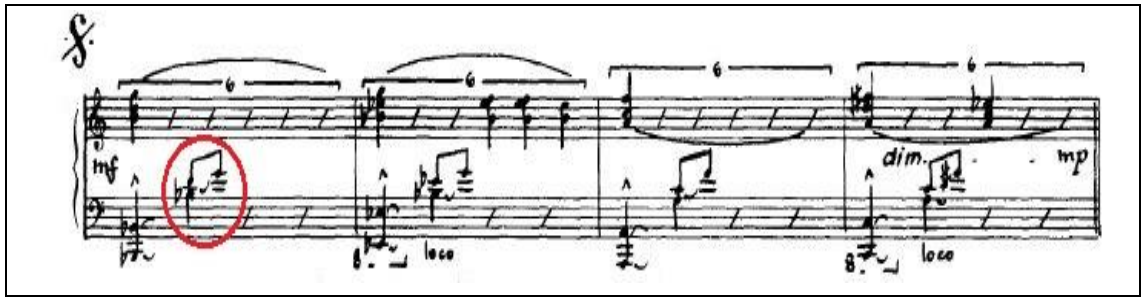
FARKLI RİTM KALIPLARININ ÜST ÜSTE BİNDİRİLMESİ: Philip Glass'ın sadece piyanoda değil, diğer eserlerinde de sıkça kullanmış olduğu bir yöntemdir.

Örnek 160: Philip Glass, *Tirol Piyano Konçertosu*, İkinci Bölüm, 41- 44. ölçüler.



Örnek dört ölçüde sağ elin, 1-3(aynı anda) ve 5. parmaklarla altılama ritmindeki hareketi devam ederken, sol elin 5-3 ve 1. parmaklarla sekizlik notalarda gidişatı görülür. Bu tür ritmik bindirmeler çarpma etkisi yaratır.

Örnek 161: Philip Glass, *Tirol Piyano Konçertosu*, Üçüncü Bölüm, 185- 188. ölçüler.

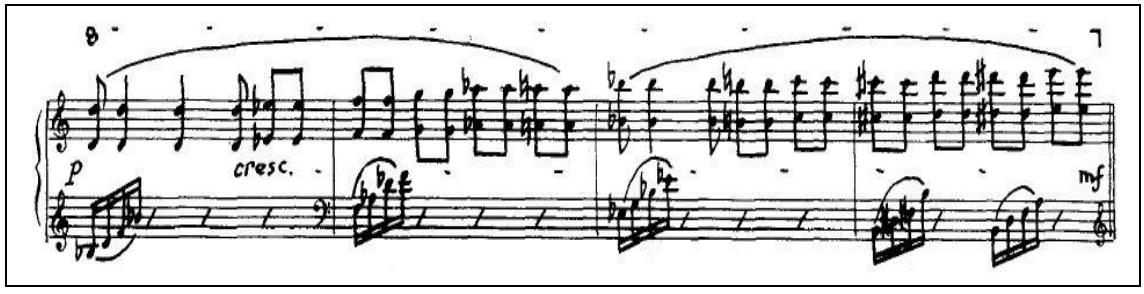


Bu kez, sağ elde akor tekniğinin, altılama ritminde kullanılması söz konusudur. Sol elde ise, dörtlük nota değerinde çift sesli oktav sonrasında, dörtlük notada tutan sesle birlikte, iki sekizlik nota değerindeki hareketler söz konusudur. Böylelikle sol eldeki ritmik hareket, altılama ritmin aralarına denk gelecek şekilde devam etmiştir.

BİRLİKTE KULLANILAN FARKLI TEKNİKLER:

Arpej Tekniği ile Oktav Tekniğinin Birlikte Kullanımı;

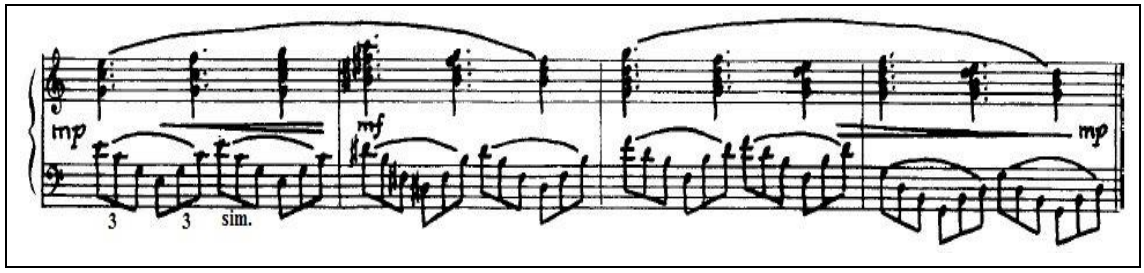
Örnek 162: Philip Glass, *Tirol Piyano Konçertosu*, Birinci Bölüm, 143- 146. ölçüler.



Örnek ölçülerde, dört ölçü boyunca sağ elde birinci oktav re sesinden, ikinci oktav mi sesine kadar çift sesli çıkıcı oktav yürüyüşü görülmektedir. Sol elde ise, 5-3-2-1 parmak numarasını içeren arpejler, söz konusudur.

Akor Tekniği ile Arpej Tekniğinin Birlikte Kullanımı;
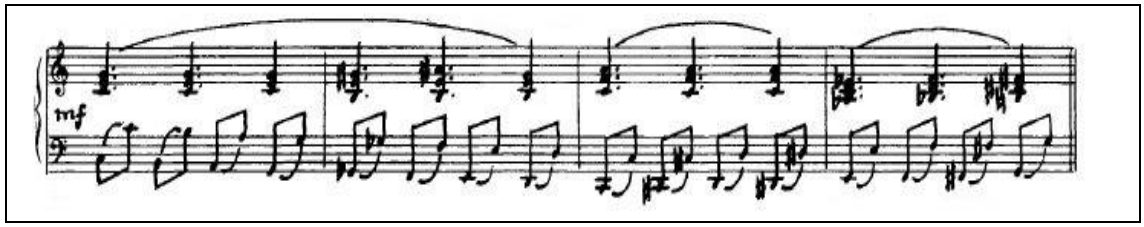
Örnek 163: Philip Glass, *Tirol Piyano Konçertosu,* Üçüncü Bölüm, 57- 60. Ölçüler.



Örnek dört ölçüde, sağ elin beşli ve çevrim beşli akor yapısındaki yürüyüşü, sol elin ardı sıra inici ve çıkıcı üçleme ritmindeki arpej hareketiyle desteklenmiştir.

Oktav Tekniği ile Akor Tekniğinin Birlikte Kullanımı;

Örnek 164: Philip Glass, *Tirol Piyano Konçertosu,* Üçüncü Bölüm, 121- 125. ölçüler.



Örnek dört ölçüde, sağ elde birbirine yakın düzeyde beşli ve çevrim beşli akor hareketleri ile sol elde ilk iki ölçü inici, son iki ölçü çıkıcı karakter gösteren oktav hareketleri görülmektedir.

IV. BÖLÜM

SONUÇ VE ÖNERİLER

Araştırmada, 20. ve 21. yüzyıl sanat ve müzik tarihindeki gelişmeler ve değişimler çerçevesinde Philip Glass'ın yaşamı ve yazı özellikleriyle birlikte piyano üslubunun, başta *Tirol Piyano Konçertosu No. 1* olmak üzere, seçilmiş örnekler üzerinden fikirsel, biçimsel ve yorumlama bakımından daha yakından tanınması amaçlanmıştır. Bu doğrultuda, siyasi, ekonomik ve kültürel bağlama paralel olarak, fikirsel, kuramsal ve yapısal kırılmaların çok daha keskin boyutlara ulaştığı modern ve postmodern süreçten, günümüze kadar olan sanat müziği ortamı, örnekler üzerinden ayrıntılı olarak ele alınmıştır.

Özellikle ilk yaratıcılık dönemlerinde, motif ve cümle yapılarında sürekli tekrarlılığa ve eklemeli sistemle gelişim gösteren müzik üslubunun yanı sıra plastik sanatların Minimalizm akımını temsil eden sergi ortamlarındaki icra performansları, müzik otoritelerince bestecinin Minimalizm akımında konumlanmasına neden olmuştur. Bu nedenle çalışmanın ilk bölümünde sanatta disiplinler arası ilişkilerin gözetilerek, müzik ve plastik sanatların kendilerine özgü dinamikleriyle yapı zincirini oluşturan birliktelikler ve ayrıklıklar tartışmaya açılmıştır. Bu duruma paralel olarak, modern dönemden postmodern sürece uzanan köprüde, besteleme stillerindeki kuramsal ve yapısal farklılıkların ayrıntılı olarak irdelenmesi uygun görülmüştür. Söz konusu irdelemede, bestecinin müziksel üslubuyla daha çok bağlantılı olduğu düşünülen *Fluxus, Minimalizm, Caz, Rock, New Simplicity, New Complexity* gibi tür, akım ve stiller ön plana alınmıştır.

Glass, çağımızın en üretken bestecilerinden biridir. Tiyatro müziği ve Opera eserleriyle ön plana çıkan bestecinin repertuvarı tür bakımından senfonilerden konçertolara, düetlerden kuartetlere, solo eserlerden serbest biçimlere geniş bir yelpazeyi içermektedir. Glass'ı daha iyi anlamak ve daha yakından tanımak amacıyla, bestecinin ilerleyen süreçlerde aşamalı olarak evrime uğrayan müziksel üslubunun kuramsal ve

fikirsel açıdan ayrıntılarıyla irdelenmesine koşut olarak, söz konusu türlerin hepsinden belli başlı örnekler sunulmaya çalışılmıştır. Böylelikle bestecinin inançları, ideolojik yaklaşımı ve entelektüel bakış açısının müzik üslubunu ne derecede şekillendirdiği ve Barok, Caz, Rock, Folk gibi belli türleri iştigal eden etkilenme alanlarının üslup ve özgünlük birlikteliğini hangi boyutlara vardırdığı masaya yatırılmıştır.

Bestecinin çeşitli form ve türlerde piyano için yazmış olduğu yapıtların da büyük bir önemi vardır. Dinlendiği zaman alımlayıcıyı hemen içine dahil eden bu özgün yapıtlar, bestecinin yaratıcılık sürecinde değişime uğrayan yapısal farklılıklar bağlamında fikirsel ve kuramsal olarak irdelenmiş ve bu yapıtların işitsel etkilenim boyutunda duygusal anlamda bıraktığı izler örneklerle açıklanmıştır. Aynı zamanda bestecinin piyano yapıtlarını seslendirmeyi düşünen bir icracıyı önemli ölçüde müziğin içine dahil eden süreç odaklılık durumu üzerine, meditasyon ve konsantrasyon olgularına yönelik önerilere değinilmiştir. Bu nedenle bestecinin piyano üslubunda çeşitlilik arz eden form ve armonik yapılarının mümkün oldukça somut örnekler üzerinden sınıflandırılarak ortaya konulmasına çalışılmıştır. Bu kapsamda ise, alıntılamasıyla, modal ve politonal örgüsüyle, form ve armoni zincirindeki dinamikliğiyle, tekrarlı yapısıyla ve bünyesinde birçok piyano tekniğini barındırması ile postmodern sürecin ve bestecinin olgunluk döneminin önemli yapıtlarından *Tirol Piyano Konçertosu* en nicelikli örneklem olarak ayrıntılı bir şekilde ele alınmıştır. Eser, Glass'ın piyano üslubunun hemen hemen tüm özelliklerini barındırdığı için, icra tekniği ve eserin yorumuna dayalı önerilerin getirilmesi, Glass'ın tüm piyano eserlerini yansıtması açısından da önemli görülmüştür.

İtibar, prestij ve popülerlik bakımından dünya sanat müziğinde önemli bir referansa sahip olan bestecinin piyano eserleri, birçok ülkede konser salonlarında seslendirilmektedir. Bunun yanı sıra, büyük oranlarda bestecinin piyano yapıtlarını repertuvarlarına alan birçok piyanistin albüm kayıtları geniş kitleler tarafından beğeni ile dinlenmektedir. Bu durum, dünya piyano müziğinde Glass yapıtlarının ne denli önemli bir konumda yer aldığının bir göstergesi olmuştur. Bu nedenle çalışmanın asıl ana hedefi, bestecinin öncelik olarak opera, senfoni, konçerto ve kuartet türünde yazmış olduğu eserlerle, piyano yapıtlarının ülkemizde konser salonlarında nitelikli icra ve yorumlarla

birlikte daha sık görülmesi talebi ve arzusudur. Bu doğrultuda, halen piyano ve diğer türlerdeki üretimlerine devam eden besteci ile ilgili dilimizde kaynak yetersizliği de düşünüldüğünde, bu çalışmanın piyanistlere, bestecilere, müzik bilimcilerine ve müzikseverlere katkı sağlaması gözetilmiştir.

KAYNAKÇA

Aktüze, İrkin, *Müziği Anlamak*, Pan Yayıncılık, İstanbul 2003.

Antmen, Ahu, *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*, Sel Yayıncılık, İstanbul 2008.

Arargüç, M.Fikret, Sanattan Edebiyata Minimalizm ve Edebi Bir Uygulama, *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, Sayı 37, Erzurum 2016.

Attali, Jacques, *Gürültüden Müziğe*, Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2005.

Bora, Uzay, *Müzikte Form Yapıtaşları ve Bölmeli Formlar*, Prizma Matbaacılık Ltd. Şti. İzmir 2004.

Boran, İlke; Şenürkmez, Kıvılcım, Yıldız, *Kültürel Tarih Işığında Çoksesli Batı Müziği*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2007.

Cage, John, Seçme Yazılar, " Deneysel Müzik ", *Seçme Yazılar*, Semih Fırıncıoğlu, Pan Yayıncılık, İstanbul 2012.

Cangal, Nurhan, *Müzik Formları*, Arkadaş Yayınevi, Ankara 2004.

Cevizci, Ahmet, *Felsefe Sözlüğü*, Paradigma Yayıncılık, İstanbul 2010.

Chevassus, R.Beatrice, *Müzikte Postmodernlik*, Pan Yayıncılık, İstanbul 2004.

Claude, G.Lemieux, *Construction, Reconstruction And Deconstruction Music in Twelve Parts by Philip Glass*, A thesis submitted in partial fulfillment of the requirements for the Doctor of Philosophy degree in Music in the Graduate College of The University of Iowa, July 2000.

Copland, Aaron, *Yeni Müzik 1900-1960*, Yazılama Yayınevi, İstanbul 2015.

Çevik, D. Beste, Postmodern Düşünce Çerçevesinde Müzik Sanatı, *Uludağ Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi XXIII (1)*, Bursa 2010.

Dallin, Leon, *Techniques of Twentieth Century Composition: A Guide to the Materials of Modern Music*, California State University, Sacramento, 1974.

Delport, Wilhelm, *Master of Music at the University of Cape Town, Philip Glass's Tirol Concerto for Piano and Orchestra (2000) A Compositional Analysis of the Second Movement*, April 2015.

Demirel, Evrim, Müzikte Postmodernizm, *Yıldız Teknik Üniversitesi E-Journal of New World Sciences Academy*, İsranbul, Ekim 2013.

Duckworth, William, Steve Reich, *Toplumbilim 9: Müzik Özel Sayısı*, Bağlam Yayıncılık, 03/1999.

Ergur Ali, *Portedeki Hayalet Müziğin Sosyolojisi Üzerine Denemeler*, Bağlam Yayıncılık, İstanbul 2002.

Feridunoğlu, Z. Lale, *Müziğe Giden Yol*, İnkılap Kitabevi, İstanbul 2004.

Glass, Philip, *Müziksiz Sözler*, Alfa Basım Yayım Dağıtım San. ve Tic. Ltd. Şti. İstanbul 2016.

Griffiths, Paul, *Batı Müziğinin Kısa Tarihi*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul 2010.

Griffiths, Paul, Modern Music And After, Oxford University Press, Newyork, 2010.

Haskins, Rob, *Another Look at Philip Glass: Aspects of Harmony and Formal Design in Early Works and Einstein on the Beach*, Journal of Experimental Music Articles, 2017.

Korsakof, N.Rimsky, *Kuramsal ve Uygulamalı Armoni*, Çev. Ahmet Muhtar Ataman, Dağıtım: Levent Müzik Evi, 3. Baskı, İzmir 1996.

Kostelanetz, Richard, *Writings On Glass*, California University Press, California 1999.

Lynton Norbert, *Modern Sanatın Öyküsü,* Remzi Kitabevi, İstanbul 2015.

Manav, Özkan; Nemutlu, Mehmet, *Müziği Alımlama*, Pan Yayıncılık, İstanbul 2011.

Mimaroğlu, İlhan, *Müzik Tarihi*, Varlık Yayınları, İstanbul 1999.

Nikşiç, Naka, *Franz Liszt'in I. Piyano Konçertosu'nun (Mib Majör) İncelenmesi*, Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Piyano Anasanat Dalı, Sanatta Yeterlilik Sanat Çalışması Raporu, Ankara 2015.

Oskay, Ünsal, *Müzik ve Yabancılaşma*, Der Yayınları, İstanbul 2001.

Özdemir, Memduh, *Armoni*, Kanyılmaz Matbaacılık, İzmir 2001.

Özkişi Z.Gülçin; Dündar, Emre,"*Farklı Modernist Eğilimler: Empresyonist ve Ekspresyonist Yaklaşımlar Çerçevesinde Müzik ve Modernizm*", *Eskişehir Osmangazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi,* Aralık 2015.

Partisyon Müzik ve Düşünce Dergisi 1, *Müzikte Yeni,* Ses Reklam Baskı, Ankara 2014.

Phillips, Sam, *...İzmler -Modern Sanatı Anlamak-*, Yapı Endüstri Merkezi Yayınları, İstanbul 2016.

Pirsig, M. Robert, *Zen ve Motosiklet Bakım Sanatı*, Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2016.

Potter, Keith, *Four Musical Minimalist*, Cambridge University Press, First Published, New York, 2000.

Sakarya, U.Cihat, *Yirminci Yüzyıl Müziğinde Minimalist Eğilimler*, *M.S.G.Ü. S.B.E. Müzikoloji ABD. Yüksek Lisans Programı*, İstanbul 2014.

Sanat Dünyamız Dergisi, Sayı 72, *Denizin Huyu Suyu*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 1999.

Sanat Dünyamız Dergisi, Sayı 79, *Ses, Tını, Gürültü*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2001.

Say, Ahmet, *Müzik Sözlüğü*, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Ankara 2005.

Sevsay, Ertuğrul, *Orkestrasyon, Çalgılama ve Orkestra Sanatı*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2015.

Songür, Tarkan, *Minimalist Müziğin Çağdaş Müzik Dünya'sındaki Yeri*, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müzikoloji Ana Bilim Dalı Yüksek Lisans Tezi, İstanbul 2007.

Yılmaz, Mehmet, *Modernden Postmoderne Sanat*, Ütopya Yayınları Sanat Dizisi, Ankara 2013.

Yöre, Seyit, Çağdaş Müzik, Bestecilik Ana Akımları, Teknikleri ve Başlıca Besteciler, *Ç.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, Cilt 20, Sayı 3, 2011.

https://www.artranked.com/topic/Mc+Escher. Erişim Tarihi:08.05.2018

https://www.artsy.net/artwork/carl-andre-still-blue-ledge. E.T: 31.05.2017

http://blog.kavrakoğlu.com. Kavrakoğlu, Füsun, *Çağdaş Sanata Varış, Post.Müzik,* Erişim Tarihi: 30.05.2017

https://www.chessity.com/en/blog/609/Trying_to_Understand_Endgame Erişim Tarihi: 03.06.20017

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:La_GareSaint.LazareClaudeMonet.jpg. Erişim Tarihi:17.05.2017

https://commons.wikimedia.org.Suite for microthonal piano chromatic scale png. Erişim Tarihi: 02.06.2017

http://www.derindusunce.org.2009/05/09/qatsi-uclemesinden-insanliga-tutulan-ayna. Erişim Tarihi:18.05.2018

https://galleryhip.com/fort-worth-museum.html Erişim Tarihi: 01.06.2017

https://monashcomposers.wordpress.com./2010/08/20/the-rite-of-spring-istravinsky/ Erişim Tarihi: 01.06.2017

https://mutlaktoz.wordpress.com. Erişim Tarihi: 24.05.2017

http://www.nga.gov/content/ngaweb/features/the-serial-impulse/frank-stella.html# Erişim Tarihi: 31.05.2017

http://www.notaver.com/spektral-muzik-nedir. Erişim Tarihi: 27.03.2017

https://peterthoegersen.bandcamp.com./track/hypercube-a-polytempic-polymicrotonal-work-for-string-quartet, Erişim Tarihi: 03.06.2017

http://philipglass.com/compositions/all/

https://resimbiterken.wordpress.com/2014/08/06/kazimir-malevichin-black-square-eseri/ Erişim Tarihi: 08.06.2017

http://www.rudedo.be/amarant07/pop-art-in-amerika/de-beeldhouwers-claes-oldenburg-george-segal-edward-kienholz/edward-kienholz-1927-1994/edward-kienholz-back-seat-dodge-1964. Erişim Tarihi: 18.05.2017

https://susmanmusic.wordpress.com./2017/10/13/clave-patterns-in-quiet-rhythms. Erişim Tarihi: 12.05.2018

https://www.turkcebilgi.com/satyagraha, Erişim Tarihi: 17.05.2018

https://www.youtube.com/watch?v=PrM8UzMWj40 E.T: 12.05.2017

https://xenharmonic.wikispaces.com./Harry+Partch E:T: 02.06.2017

http://www.wassilykandinsky.net/work-50.php. Erişim Tarihi: 26.05.2017