

**T. C.
İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
MÜZİK ANASANAT DALI**

SANATTA YETERLİK TEZİ

**PHİLİP GLASS'IN MİNİMALİZMİ VE
METAMORFOZLARI**

**DUYGU DENİZ DEMİREL
2502140504**

**TEZ DANIŞMANI
Öğr. Gör. KEMAL METE SAKPINAR**

İSTANBUL – 2021

ÖZ

PHİLİP GLASS'IN MİNİMALİZMİ VE METAMORFOZLARI

DUYGU DENİZ DEMİREL

Minimalizm yirminci yüzyılın ikinci yarısında, 1960'lı yıllarda ortaya çıkmış bir akımdır. Philip Glass Minimalist müziği dünyaya ilk tanıtan bestecilerin başında gelmektedir. Aynı zamanda çağımızda da yeni eserler üretmeye devam eden, popülaritesini korumuş, yirminci yüzyılın en önemli bestecileri arasındadır.

Bu tezde, yaşamını sürdüren ünlü bestecinin minimalist müzik yaklaşımı ile Metamorfozlar isimli solo piyano yapıtının yirminci yüzyıl müziğinde bıraktığı etkinin anlaşılmasına katkı sağlamak amaçlanmıştır.

Philip Glass'ın hayatı ve minimalizmi başta olmak üzere, bestecinin Metamorfoz eseri yapısal, tonal-modal ve armonik açılardan incelenmiştir. Philip Glass'ın müzikal anlayışını daha iyi anlayabilmek adına öncelikle minimalist müzikte kullanılan teknikler ve sonrasında da Metamorfoz eserinde kullanılan teknikler ortaya konmuştur. Beş bölümden oluşan Metamorfoz eserinin incelenmesi belli bir çerçeve içerisinde yapılmış olup, her bölüm kendi içinde küçük başlıklar altında birçok açıdan cümlelere ayrılarak incelenmiştir.

Eserlerinde doğu felsefesinin etkilerini yansıtan besteci, Metamorfoz eserini Franz Kafka'nın aynı isimli romanından esinlenerek bestelemiştir. Philip Glass'ın tekrarlara dayanan müzik fikri, minimalist müzik akımının temelini oluşturmakla birlikte, Metamorfozların da en belirgin ve önemli tekniğidir. Eserin müzikal karakteri tekrar tekniğiyle şekillenmekte ve ortaya koyulmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Minimalizm, Minimalist Müzik, Philip Glass, Metamorfoz

ABSTRACT

PHILIP GLASS'S MINIMALISM AND METAMORPHOSIS

DUYGU DENİZ DEMİREL

Minimalism refers to a movement that emerged in the second half of the 20th century – in the 1960s. Philip Glass is one of the composers who first introduced minimalist music to the world. He is also one of the most well-known composers of the twentieth century, who continued to produce his new works in our age and maintained his popularity at a high level.

This thesis aims to contribute to the understanding in regards to the minimalist musical approach of the famous composer who is still alive, and the effect that his solo piano work named Metamorphosis had on twentieth century music.

Emphasizing Philip Glass's life and minimalism, the work of the composer named Metamorphosis has been examined from structural, tonal-modal and harmonic perspectives. In order to better understand Philip Glass's musical understanding, firstly, the techniques used in minimalist music and then the techniques used in the work named Metamorphosis were discussed. The study of Metamorphosis, consisting of five chapters has been examined within a certain framework; and each chapter has been examined using a number of small titles.

The composer, who reflects the influences of eastern philosophy in his works, composed his work Metamorphosis inspired by Franz Kafka's novel which has the same name. Philip Glass's idea of music based on repetitions forms the basis of the minimalist music movement. Also, it is the most obvious and significant technique used in Metamorphosis. The musical character of the work is shaped and formed based on the technique of repetition.

Key Words: Minimalism, Minimalist Music, Philip Glass, Metamorphosis

ÖNSÖZ

Yirminci yüzyılın ikinci yarısından başlayıp günümüze kadar devam eden Minimalizm, müzik sanatında bıraktığı etkisi ve felsefesiyle öğrencilik yıllarımdan beri ilgilimi çekmekteydi. Minimalist müziğin öncülerinden olan Philip Glass'ın günümüzde yaşayan bir besteci olması ve yeni eserler üretmeye devam etmesi, beni bu konuya çeken diğer bir sebeptir. Bu konudaki ilgim ve hayranlığımdan dolayı Philip Glass'ın minimalist anlayışa yaklaşımının anlaşılmasına katkı sağlamayı amaçladım.

Metamorfoz eserini seçmemin sebeplerinden biri; severek okuduğum öykülerden biri olan Franz Kafka'nın Dönüşüm isimli eserinden etkilenerek yazılmasıdır. Diğer bir sebep; Metamorfozların, piyano literatürüne kazandırılan önemli ve keyifle icra edilen, sevilen eserlerden biri olmasıdır. Aynı zamanda bu eser, tekrarlara dayanan Minimalist müziğin birçok teknik özelliklerini taşımakta olup, bu akımın yüzyılımıza bıraktığı etkiyi açık bir şekilde anlamamızı sağlamaktadır.

Sanatta Yeterlilik eğitimim süresince ve tezimin hazırlanmasında bilgi ve tecrübelerini benimle paylaşarak, bana yol gösteren değerli tez danışmanım Kemal Mete Sakpınar'a ve bugünlere gelebilmem için benden sonsuz sevgi ve güvenlerini esirgemeyen çok değerli aileme teşekkürü bir borç bilirim.

İSTANBUL, 2021

Duygu Deniz DEMİREL

İÇİNDEKİLER

ÖZ	ii
ABSTRACT	iii
ÖNSÖZ	iv
ŞEKİLLER LİSTESİ	vii
TABLolar LİSTESİ	xi
RESİMLER LİSTESİ	xii
KISALTMALAR LİSTESİ	xii
GİRİŞ	1

BİRİNCİ BÖLÜM MİNİMALİZM AKIMI

1.1. Sanat Akımı Olarak Minimalizm	3
1.2. Müzikte Minimalizm	6
1.2.1. Minimalist Müzikte Kullanılan Teknikler	15
1.2.2. Minimalist Müzikte Tekrar Unsuru	27
1.2.3. Minimalizm ve Zen Felsefesi	28

İKİNCİ BÖLÜM PHİLİP GLASS'IN HAYATI VE MİNİMALİZMİ

2.1. Philip Glass'ın Hayatı ve Müzik dili	30
2.2. Philip Glass'ın Minimalist Anlayışa Yaklaşımı ve Bestecilik Tekniği	44
2.3. Philip Glass'ın Eserlerinin Sınıflandırılması	59

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

METAMORFOZ

3.1. Metamorfoz I	83
3.1.1. Yapısal Özellikler	84
3.1.2. Kullanılan Minimalist Teknikler	88
3.1.3. Modal - Tonal İlişki	90
3.1.4. Tempo Değişiklikleri, Dinamikler ve İfade Terimleri	101
3.2. Metamorfoz II	102
3.2.1. Yapısal Özellikler	103
3.2.2. Kullanılan Minimalist Teknikler	107
3.2.3. Modal-Tonal ilişki	111
3.2.4. Tempo Değişiklikleri, Dinamikler ve İfade Terimleri	123
3.3. Metamorfoz III	124
3.3.1. Yapısal Özellikler	125
3.3.2. Kullanılan Minimalist Teknikler	129
3.3.3. Modal-Tonal ilişki	130
3.3.4. Tempo Değişiklikleri, Dinamikler ve İfade Terimleri	142
3.4. Metamorfoz IV	143
3.4.1. Yapısal Özellikler	143
3.4.2. Kullanılan Minimalist Teknikler	148
3.4.3. Modal-Tonal ilişki	150
3.4.4. Tempo Değişiklikleri, Dinamikler ve İfade Terimleri	164
3.5. Metamorfoz V	164
3.5.1. Yapısal Özellikler	165
3.5.2. Kullanılan Minimalist Teknikler	168
3.5.3. Modal - Tonal İlişki	169
3.5.4. Tempo Değişiklikleri, Dinamikler ve İfade Terimleri	171
SONUÇ	173
KAYNAKÇA	175
ÖZGEÇMİŞ	178

ŞEKİLLER LİSTESİ

Şekil 1: Terry Riley, “In C” Partisyonundan	10
Şekil 2: Steve Reich “Violin Phase”	13
Şekil 3: Steve Reich, Clapping Music’de kullanılan alkış motifleri	14
Şekil 4: Steve Reich, “Four Organs” (Dört Organ)	16
Şekil 5: Ashley, “Outcome Inevitable” (ölçü: 592-609)	16
Şekil 7: Philip Glass, “Einstein on the Beach” operasından nota ekleme örneği	17
Şekil 8: Steve Reich, “Piano Phase”	18
Şekil 9: “F. Rzewski, Attica”	19
Şekil 10: Philip Glass “Opening”	20
Şekil 11: Philip Glass “Metamorfoz I”	21
Şekil 12: Steve Reich, “Eight Lines” ilk ve son sayfası	22
Şekil 13: Steve Reich “Six Marimbas” eserinin ilk ve son sayfası (sabit vuruş)	23
Şekil 14: Ritmik yer değiştirme tekniği için nota örneği.....	24
Şekil 15: Terry Riley “In C”	25
Şekil 16: Philip Glass “String Quartet No:5”	26
Şekil 17: Arvo Part “Spiegel im Spiegel”	27
Şekil 18: P. Glass “Trilogy Sonata-Dance”, Akhenaten eserinin III. sahnesi	35
Şekil 19: J.S.Bach C dur (Do majör) Prelud.....	36
Şekil 20: Philip Glass, Senfoni no 3, Bölüm III	37
Şekil 21: P. Glass, “Strung out” (Gerilmiş teller).....	39
Şekil 22: Philip Glass, “Two pages” eseri	40
Şekil 23: Philip Glass, “Trilogy” (Tematik üçleme)	44
Şekil 24: Philip Glass, “Violin Concerto” (Keman konçertosu)	45
Şekil 25: Philip Glass, “Mad Rush”	45
Şekil 26: Philip Glass, “Opening”	45
Şekil 27: Philip Glass, “The Hours” (Saatler film müziğinin giriş teması).....	46
Şekil 28: Philip Glass, “Glassworks” adlı piyano albümünün giriş teması	46
Şekil 29: Philip Glass, “String Quartet” No:3	47
Şekil 30: Philip Glass, Satyagraha, “Trilogy Sonata”, “Conclusion” sahne III.....	47
Şekil 31: Philip Glass, “Violin Concerto”	48
Şekil 32: Philip Glass, “Satyagraha” sahne III (ölçü: 62-73)	48
Şekil 33: Philip Glass, “Violin Concerto”	49
Şekil 34: Philip Glass, “The Hours” (Saatler)	49
Şekil 35: Philip Glass, “Einstein on the beach”	50
Şekil 36: Philip Glass, “Einstein on the beach”	51
Şekil 37: Philip Glass, “String Quartet” No:3	51
Şekil 38: Philip Glass, Piyano için 10 Etüt, Etüt no: 6	52
Şekil 39: Philip Glass, “String Quartet” No:5, II. Bölüm.....	53
Şekil 40: Philip Glass, “The Hours” (ölçü 57)	54
Şekil 41: Philip Glass, “The Hours” (ölçü 140-145)	54
Şekil 42: Philip Glass, “Passages”	55

Şekil 43: Philip Glass, “String Quartet” No:3, Mishima II. Bölüm	56
Şekil 44: Philip Glass, “The Hours”, An Unwelcome Friends	57
Şekil 45: P. Glass, “Music in fifths”	58
Şekil 46: P. Glass, Metamorfoz I, onuncu-on birinci dolap cümleleri	85
Şekil 47: P. Glass, Metamorfoz I, birinci tematik yapı	86
Şekil 48: P. Glass, Metamorfoz I, ikinci tematik yapı	86
Şekil 49: P. Glass, Metamorfoz I, üçüncü tematik yapı	86
Şekil 50: P. Glass, Metamorfoz I, Tonal armonik yürüyüş	89
Şekil 51: P. Glass, Metamorfoz I, Sekizlik nota değerinin farklı nota değerleriyle birlikte düzenli tekrarı	89
Şekil 52: P. Glass, Metamorfoz I, uzun nota değerlerinin düzenli tekrarı	89
Şekil 53: P. Glass, Metamorfoz I, Melodik ya da Armonik Oktav tekrarları	90
Şekil 54: P. Glass, Metamorfoz I, Birinci cümlede Mi ekseninde ilerleyen dizi içerisindeki akor geçişleri	91
Şekil 55: P. Glass, Metamorfoz I, bas partisindeki ses yürüyüşü	92
Şekil 56: P. Glass, Metamorfoz I, yatay dikey yapılar iç içe	92
Şekil 57: P. Glass, Metamorfoz I, voice-leading (ses yürütme) tekniği	92
Şekil 58: P. Glass, Metamorfoz I, ikinci cümle	93
Şekil 59: P. Glass, Metamorfoz I, üçüncü cümle	95
Şekil 60: P. Glass, Metamorfoz I, dördüncü cümle	95
Şekil 61: P. Glass, Metamorfoz I, beşinci cümle	97
Şekil 62: P. Glass, Metamorfoz I, altıncı cümle	97
Şekil 63: P. Glass, Metamorfoz I, yedinci cümle	98
Şekil 64: P. Glass, Metamorfoz I, sekizinci cümle	98
Şekil 65: P. Glass, Metamorfoz I, dokuzuncu cümle	99
Şekil 66: P. Glass, Metamorfoz, on-on bir ve on ikinci cümleler	99
Şekil 67: P. Glass, Metamorfoz I, on üçüncü cümle	100
Şekil 68: P. Glass, Metamorfoz I, on altıncı cümle	101
Şekil 69: P. Glass, Metamorfoz II, birinci cümlelerin dört ölçüsü	104
Şekil 70: P. Glass, Metamorfoz II, ikinci cümlelerin dört ölçüsü	104
Şekil 71: P. Glass, Metamorfoz II, Sekizinci cümlelerin ilk iki ölçüsü	105
Şekil 72: Metamorfoz II, dördüncü cümle	108
Şekil 73: Metamorfoz II, birinci cümlelerin alt partisinde uzayan nota	108
Şekil 74: Metamorfoz II, yirminci cümle	108
Şekil 75: Metamorfoz II, birinci kesit, birinci cümle, sekizlik nota değerlerinin düzenli tekrarı	108
Şekil 76: Metamorfoz II, İkinci kesit, sekizinci cümle, sekizlik nota değerlerinin düzenli tekrarı	109
Şekil 77: Metamorfoz II, üçüncü kesit, yirmi üçüncü son cümle, sekizlik nota değerlerinin düzenli tekrarı	109
Şekil 78: Metamorfoz II, ikinci cümlelerin üst partis	109
Şekil 79: Metamorfoz II, dördüncü cümlelerin üst partis	109
Şekil 80: Metamorfoz II, sekizinci cümledeki arpej yapısı	110
Şekil 81: Metamorfoz II, yirmi birinci cümlelerin alt partis	110

Şekil 82: Metamorfoz II, altıncı cümle.....	110
Şekil 83: Metamorfoz II, on dördüncü cümle.....	111
Şekil 84: Metamorfoz II, birinci cümle'nin ilk motifi,motif karşılaştırması	112
Şekil 85: Metamorfoz II, birinci cümle	112
Şekil 86: Metamorfoz II, ikinci cümle.....	113
Şekil 87: Metamorfoz II, üçüncü cümle	114
Şekil 88: Metamorfoz II, İkinci cümle'nin üst partisindeki melodik çizgi.....	115
Şekil 89: Metamorfoz II, dördüncü ve beşinci cümlelerin üst partisindeki melodik çizgi	115
Şekil 90: Metamorfoz II, dördüncü ve beşinci cümleler aynı yapıda.....	115
Şekil 91: Metamorfoz II, bir önceki cümle ile karşılaştırma.....	116
Şekil 92: Metamorfoz II, altıncı cümle üst parti.....	116
Şekil 93: Metamorfoz II, altıncı cümle.....	117
Şekil 94: Metamorfoz II, yedinci cümle	118
Şekil 95: Metamorfoz II, sekizinci cümle.....	118
Şekil 96: Metamorfoz II, dokuzuncu cümle	119
Şekil 97: Metamorfoz II'nin on ve onbirinci cümleleri.....	120
Şekil 98: Metamorfoz I'in de sekizinci cümlesi, on ve on birinci cümleleriyle aynı yapıda	120
Şekil 99: Metamorfoz II, on iki ve on üçüncü cümleleri.....	121
Şekil 100: Metamorfoz II, on dördüncü cümle.....	122
Şekil 101: Metamorfoz II, on beşinci cümle	123
Şekil 102: Metamorfoz III, Birinci tematik yapı	126
Şekil 103: Metamorfoz III, İkinci tematik yapı (İkinci cümle)	126
Şekil 104: Metamorfoz III, birinci cümle, Sekizlik nota değerlerinin düzenli hareketi	129
Şekil 105: Metamorfoz III, üçüncü cümle, Tonal armonik yürüyüş	129
Şekil 106: Metamorfoz III, dördüncü cümle, Tonal armonik yürüyüş.....	129
Şekil 107: Metamorfoz III, beşinci cümle, Tonal armonik yürüyüş.....	130
Şekil 108: Metamorfoz III, altıncı cümle, Tonal armonik yürüyüş.....	130
Şekil 109: Metamorfoz III, on beşinci cümle, iki tekniğin birlikte kullanımı.....	130
Şekil 110: Metamorfoz III, ikinci cümle,Uzun nota değerlerinin düzenli tekrarı	130
Şekil 111: Metamorfoz I, ikinci cümle motifi	131
Şekil 112: Metamorfoz II, birinci cümle motifi.....	131
Şekil 113: Metamorfoz III, birinci cümle	132
Şekil 114: Metamorfoz III, ikinci cümle	132
Şekil 115: Metamorfoz III, üçüncü cümle.....	132
Şekil 116: Metamorfoz III, 3.ve 4. Ölçülerin motif yapısı	133
Şekil 117: Metamorfoz III, dördüncü cümle	133
Şekil 118: Metamorfoz III, beşinci cümle	134
Şekil 119: Metamorfoz III, altıncı cümle	135
Şekil 120: Metamorfoz III, yedinci cümle.....	135
Şekil 121: Metamorfoz III, sekiz ve dokuzuncu cümleler.....	136
Şekil 122: Metamorfoz III, onuncu cümle.....	136
Şekil 123: Metamorfoz III, on birinci cümle	138

Şekil 124: Metamorfoz III, on ikinci cümle	138
Şekil 125: Metamorfoz III, on üç ve on dördüncü cümleler.....	139
Şekil 126: Metamorfoz III, on beş- on altıncı cümleler.....	139
Şekil 127: Metamorfoz III, on yedi-on sekiz-on dokuz-yirminci cümleler.....	140
Şekil 128: Metamorfoz III, yirmi bir-yirmi iki-yirmi üç-yirmi dördüncü cümleler	141
Şekil 129: Metamorfoz IV, Birinci tematik yapı, birincicümle.....	144
Şekil 130: Metamorfoz IV, İkinci tematik yapı, beşinci cümle.....	144
Şekil 131: Metamorfoz IV, Üçüncü tematik yapı, on dördüncü cümle.....	144
Şekil 132: Metamorfoz IV, sekizlik nota değerlerinin düzenli hareketi, birinci cümle	148
Şekil 133: Metamorfoz IV, sekizlik nota değerlerinin düzenli hareketi, son üç ölçü(95-97)	149
Şekil 134: Metamorfoz IV, Arpej yapılarının tekrarı, on üçüncü cümle.....	149
Şekil 135: Metamorfoz IV, tonal armonik yürüyüşler, üçüncü cümle	149
Şekil 136: Metamorfoz IV, birinci cümle, 1-3. ölçüler	150
Şekil 137: Metamorfoz IV, aynı motif yapısındaki Metamorfoz III bölümü ile karşılaştırma, 5-6. Ölçüler.....	150
Şekil 138: Metamorfoz IV, üçüncü cümle.....	151
Şekil 140: Metamorfoz IV, beşinci cümle, 3-4. ölçüler	152
Şekil 141: Metamorfoz IV, altıncı cümle, 1-2-3. ölçüler	153
Şekil 142: Metamorfoz IV, altıncı cümle, 4. Ölçü	153
Şekil 143: Metamorfoz IV, onuncu-on birinci cümleler	154
Şekil 144: Metamorfoz IV, on iki-on üçüncü cümleler.....	155
Şekil 145: Metamorfoz IV, on dört-on beşinci cümleler.....	156
Şekil 146: Metamorfoz IV, onaltıncı-on yedinci cümleler.....	157
Şekil 147: Metamorfoz IV, dob-do natürel notaları	158
Şekil 148: Metamorfoz IV, on sekizinci cümle.....	159
Şekil 149: Metamorfoz IV, yirminci cümle.....	160
Şekil 150: Metamorfoz IV, bas yürüyüşü.....	161
Şekil 151: Metamorfoz IV, yirmi ikinci cümle	162
Şekil 152: Metamorfoz IV, yirmi üç-yirmi dördüncü cümleler	162
Şekil 153: Metamorfoz IV, yirmi beş-yirmi altıncı cümleler	163
Şekil 154: Metamorfoz V, iki kesiti ayıran dolap işareti.....	165
Şekil 155: Metamorfoz V, Birinci tematik yapı	166
Şekil 156: Metamorfoz V, İkinci tematik yapı	166
Şekil 157: Metamorfoz V, Üçüncü tematik yapı.....	167
Şekil 158: Metamorfoz V, Tonal armonik yürüyüş tekniği.....	168
Şekil 159: Metamorfoz V, Sekizlik nota değerlerinin düzenli tekrarı.....	168
Şekil 160: Metamorfoz V, Uzun nota değerlerinin düzenli tekrarı	169
Şekil 161: Metamorfoz V, Melodik ya da armonik oktav tekrarları	169
Şekil 162: Metamorfoz V, birinci cümle	170
Şekil 163: Metamorfoz V, ikinci cümle	170
Şekil 164: Metamorfoz V, son cümle.....	171

TABLÖLER LİSTESİ

Tablo 1: P. Glass, Metamorföz I, Birinci kesitin tablosu.....	87
Tablo 2: P. Glass, Metamorföz I, İkinci kesitin tablosu.....	87
Tablo 3: P. Glass, Metamorföz I'in Genel tematik yapısı.....	88
Tablo 4: P. Glass, Metamorföz I, Dinamikler Tablosu.....	102
Tablo 5: Metamorföz II, Birinci kesitteki tematik yapılar	105
Tablo 6: Metamorföz II, İkinci kesitteki tematik yapılar	106
Tablo 7: Metamorföz II, üçüncü kesitteki tematik yapılar.....	106
Tablo 8: Metamorföz II'nin Genel tematik yapısı	107
Tablo 9: Metamorföz II'nin Dinamikler tablosu.....	124
Tablo 10: Metamorföz III, Birinci kesitteki tematik yapılar.....	127
Tablo 11: Metamorföz III, İkinci kesitteki tematik yapılar.....	127
Tablo 12: Metamorföz III, Üçüncü kesitteki tematik yapılar.....	128
Tablo 13: Metamorföz III'ün Genel tematik yapısı	128
Tablo 14: Metamorföz III'ün Dinamikler tablosu.....	142
Tablo 15: Metamorföz IV, Birinci kesit, tematik yapılar.....	145
Tablo 16: Metamorföz IV, İkinci kesit, tematik yapılar	146
Tablo 17: Metamorföz IV, Üçüncü kesit, tematik yapılar	147
Tablo 18: Metamorföz IV'ün Genel tematik yapısı	148
Tablo 19: Metamorföz IV, Dinamikler tablosu.....	164
Tablo 20: Metamorföz V'in Genel tematik yapısı	167
Tablo 21: Metamorföz V, Dinamikler Tablosu.....	172

RESİMLER LİSTESİ

Resim 1: La Monte Young, Opening, “Trio for Strings”	9
Resim 2: Steve Reich. Pendulum Music, 1968	12
Resim 3: Steve Reich, “Pendulum Music”, Performed at the Whitney Museum of American Art 1968.....	12
Resim 4: Philip Glass’ın “Einstein on the Beach” operasından bir sahne	42
Resim 5: Philip Glass’ın “Satyagraha” operasından bir sahne.....	43



KISALTMALAR LİSTESİ

S. : Sayfa
No. : Numara
Çev. : Çeviren



GİRİŞ

Yirminci yüzyıl birçok çağdaş akımın birbirinden etkilendiği, değişime açık, yenilikçi bir yüzyıl olmuştur. Bu yüzyıl müziğinde her türlü sınır bilinçli olarak zorlanmıştır. Müzik yazmak için geleneksel kuralların dışına çıkan besteciler için doğada bulunan tüm sesler, hatta sessizlik birer araç olmuştur.

Yirminci yüzyıl, teknolojik gelişmelerin ve iletişim araçlarının ilerlemesine, yeni doğan sanat akımlarının görsel sanatlarda ve müzik alanında dünyaya hızlı yayılmasına olanak sağlamıştır. Bu ilerlemeler doğrultusunda tüm sanat alanlarında sanatçılar birbirini daha hızlı ve yakından takip etmekte, aynı zamanda geniş kitlelere eserlerini ulaştırabilmektedirler.

Bu ilerlemelerin içinde minimalizm yirminci yüzyılın ikinci yarısında dünyayı etkisi altına almıştır. Bu akım sadece sanat alanında değil, hayat felsefesi olarak da insanların ilgisini çekmeyi başarmıştır. Tüketim kültürünün hakim olduğu bir dünya düzeninde minimalizm, hayat felsefesi olarak büyük bir tepkidir. “Less is more” (daha az ya da azla yetinmek) felsefesini benimseyenler, yaşam alanlarını daha az eşya ile daha işlevsel hale getirmeyi tercih etmektedirler. Sanat alanında da aynı felsefeden yola çıkılmıştır. Sanat eserinin belirlenen minimalist teknikler ile basit ve sade bir şekilde ifade edilmesi amaçlanmıştır.

Minimalist müzik denilince akla gelen ilk isimlerden biri günümüzde de bu akımı devam ettiren Philip Glass’dır. P. Glass’ın minimalist akımın öncü isimlerinden biri olması ve çizgisini bozmadan eserlerini üretmeye devam etmesi onu bu yüzyılın önemli bir bestecisi yapmaktadır.

Glass’ın tekrarlara dayanan müzik dilini kabaca eleştirenlerin aksine, bu çalışmada bestecinin tekrar olgusu içinde birbirine benzeyen ama bir o kadar da benzersiz müzik cümleleri en ince ayrıntısına kadar Metamorfoz eserinde incelenmektedir. Başka bir deyişle, Philip Glass’ın minimalist müzik anlayışının

temelinde yatan “tekrar içindeki tekrarsızlık” m z k fikri, bu çalışmada teknik açıdan ele alınmakta ve incelenmektedir.



BİRİNCİ BÖLÜM

MINİMALİZM AKIMI

1.1. Sanat Akımı Olarak Minimalizm

Sanat akımları, tarihsel süreç içerisinde kendini yenilemekte ve her akım bir diğerinden etkilenip, tepkisel olarak farklılıklar göstererek, aynı zamanda içinde bulunduğu kültürel, sosyal ve politik koşullar içerisinde şekillenerek yerini almaktadır. Özellikle yirminci yüzyıl bu açıdan; çağdaş akımların birbirlerinden etkilenerek oluştukları verimli bir yüzyıldır. Minimalizm akımı da bu yüzyılda ortaya çıkmış ve Resim, Heykel, Müzik, Tiyatro, Sinema, Edebiyat gibi birçok sanat dalını etkilemiş, yalın ve sadecilikten yana olan ifade biçimiyle tarihteki yerini günümüze kadar devam ettiren modern bir sanat akımıdır.

Minimal sözcüğü Fransızca “En az, yalın, sade, doğal, içten” gibi anlamlara gelmektedir. Kelimenin sözlük anlamı “birey için gerekli en az veya en küçük miktar” olarak tanımlanır. Akımın ismi *ABC Sanatı*, *Cool Art*, *Serial Art*, *Primary Structures*, *Art in Process* gibi ifadeler ile anılmış olsa da “minimal” kelimesi kadar açıklayıcı olmamıştır.¹

Yirminci yüzyılda birçok sanat akımında olduğu gibi minimalizm akımında da politik hareketler etkili olmuştur. Minimalizm akımının geliştiği Amerika’da ikinci dünya savaşının ardından gelen çalkantılı dönemler politik uyanışın başladığı dönemlerdir. Yaşanılan kaos özellikle sanatla uğraşan bireylerin yorgun ve melankolik ruh halini etkilemiştir. İşte tam bu dönemlerde minimalizm akımı kendini göstermeye başlamıştır.

Minimalizm ya da Minimal Sanat teriminin ilk kullanımının düşünür Richard Wollheim tarafından yapıldığı kabul edilmektedir. Wollheim, Minimal Sanat terimini

¹Islakoğlu, **Minimalizm Kavramı ve Mimarlıkta Minimalist Yaklaşımlar**, Yüksek Lisans Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, 2006, s. 14

1961 yılında “içeriği en aza indirgenmiş sanat” anlamını karşılamak üzere üretmiştir. Sanat eleştirmeni Barbara Rose’un 1965 yılında *Art in America* dergisinde yayımladığı *ABC Art* başlıklı yazısında ise yeni bir sanat eğiliminden söz ederken kullanmış olduğu “minimum” sözcüğü, Minimalizm kavramına hayat verdiği kabul edilen ilk adlandırmalardandır.²

Minimalizm, yirminci yüzyılın birçok akımında olduğu gibi, ilk olarak görsel sanatlarda ortaya çıkmış bir akımdır. Nesnelliği ve rastlantısallığa karşıtlığıyla, soyut dışavurumculuğa bir tepki olarak ortaya çıkmış olan minimalizmin görsel sanatlardaki öncüleri; Robert Morris, Richard Serra, Dan Flavin, Donald Jude ve Frank Stella gibi önemli sanatçılardır. Genel olarak sanat dallarında minimalist akım iki terim ile ifade edilecek olunursa; sadelik ve gerçekçilik denilebilir. Bu terimlerden yola çıkarak her sanat dalı kendi içindeki kurallar doğrultusunda eserlerini ortaya koymaktadır.

Minimalist resimde düzenli bir yapı, gösterişsiz biçimselci ve yalın bir anlayış vardır. Minimalist heykelde endüstriyel malzemeler ve gerçek mekanlar kullanılır. Minimalist mimarlıkta ekonomik, az malzemeli ve işlevsel yapılar öne çıkar. Minimalist edebiyatta süsten uzak cümleler, günlük ve sıradan hikayeler kendisini gösterir. Minimalist sinemada kameranın minimum düzeydeki hareketliliği ve durağanlık ifade aracıdır. Minimalist tiyatrodaki dekor, kostüm ve aksesuarların şatafattan uzak, gösterişsiz ve gerçekçi bir şekilde olması gerekmektedir. Işık doğal veya minimum düzeyde olmalıdır. Oyunculuklarda abartı ve fazla mimikten uzak durulmalıdır.³

Minimalistlerin yapmaya çalıştığı şey, kendilerine ait tüm izleri silmek, işlerini her türlü kişisel ifade, öznellik veya eser sahipliği duygusundan arındırmaktır. Amaçları, izleyiciyi önlerindeki fizikî nesneyle, yaratıcının kişiliğine odaklanıp dikkat dağılması

²Pelin Özdoğdu, **Minimalizm ve sinema**, s. 46

³ Onur Özcan, **Minimalizm ve “Sil gözyaşlarını artık hiç birşey eskisi gibi olmayacak” adlı oyunda minimalizmin izdüşümleri**, Kocaeli Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi, NİSAN 2018, Sayı: 4

yaşamadan başa çıkmak zorunda bırakmaktır. Donald Judd gibi kimileri, dikkat dağıtıyor diye sanat eserlerine isim vermeyi dahi kestiler.⁴

Her yüzyılda ve her yeni akımda yapılan yenilikler tepki görmüştür; minimalizmde de eleştirel sürecin atlatılması ve izleyicinin bu yeni akıma alışması; kabul edip, özümsemesi zaman içinde gerçekleşmiştir. O dönemde minimal sanat yeterince sanat olarak kabul görmemiştir. Sıradan herhangi bir kişinin de basit diye tabir edilen minimal sanat öğelerini bir araya getirebileceği görüşünü savunanlar mevcuttu. Bundan ötürü minimal sanat bir çok eleştiriye maruz kalmıştır.

Minimalist sanat hiyerarşik olmayan bir sanat türüdür; sadece form ve yapılarıyla değil aynı zamanda sanatçı figürünün fetişleştirilmesine de karşı durmuştur. Dahası, Carl Andre (Rus Konstruktivizm’inden etkilenerek) sanatçı kelimesi yerine işçi kelimesini kullanmayı tercih eder ve minimalist çevredeki birçok sanatçı 1969 yılında kurulan radikal Sanat İşçileri Koalisyonu içinde yer almışlardır.⁵ Bundan da anlaşıldığı üzere, minimalizm akımının toplum yapısındaki düzenin değişmesindeki rolü devrim niteliğindedir.

Günümüzde de geçerliliğini ve cazibesini koruyan Minimalizm akımı genel olarak, eserin içeriğinden çok biçimiyle taşıdığı öznel bir fikri veya mesajı, minimum sayıda renk, değer, biçim, çizgi, doku ve malzemeye indirgeyerek hazır nesneyi olduğu gibi var olan biçimi ile kullanma prensibiyle üretilmiş, geometrik şekil ya da biçimlerin basit ve sade olarak bir araya getirildiği ritmik eserlerin bütünüdür ifadesiyle özetlenebilir.⁶

⁴William Gombertz, **Pardon Neye Bakmıştınız?** İstanbul: YKY, 2015 s. 283

⁵Kemal Tizgör, **Sanatta Minimalizm ve Günümüz Seramik Sanatına Yansımaları**, Sanatta Yeterlilik Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Seramik Anasanat Dalı, 2008, s. 54

⁶ Attila Döl, Pelin Avşar, **Minimalizm Akımı Kapsamında Nesne Anlayışının Yeniden Değerlendirilmesi**, DOI: 10.7816, idil dergisi, 02-10-01

1.2. Müzikte Minimalizm

Müzikte minimalizm akımı yirminci yüzyılın ikinci yarısında 1960'ların sonlarında, bir yandan aynı yıllarda başlayıp devam eden popüler eğlence müziğine karşı, diğer yandan ise yüzyılın başından beri Avrupa'da egemen olan yeni müziğin karmaşıklığına karşı bir tepki olarak doğmuştur. Atonal müziğin yüksek seviyedeki uyumsuzluğuna, dinamiklerin aşırı kontrastlığına, sürekli değişen dokulara, aşırıya kaçan ton-dışı yapılarla; atonal müziğin deneyselliğine ve dizisel tekniğin kuralcılığına karşı protesto niteliğinde olan Minimalizm akımında besteciler, melodi ve armonide sadeliği ön plana çıkarmışlardır.

Minimalist müzik terimi ilk defa 1968'de Michael Nyman'ın bir röportajında kullanılmıştır. Nyman daha sonra 1974'te yayımladığı "Deneysel Müzik: Cage ve Sonrası" isimli kitabında bu terime sıkça yer vermiştir.⁷

Minimalist akım birçok kişi tarafından sadeliğe dönüş olarak karşılanmış olsa da, yirminci yüzyılda oluşan diğer müzik akımlarına göre, terminolojik olarak tartışmalara ve kafa karışıklığına neden olmuştur.⁸

Minimalist sanat akımı ilk resim ve heykel alanında ortaya çıksa da, dünyaya yayılışında müzik sanatı etkili olmuştur. Bu müzik akımının önemli temsilcileri olan Amerikalı besteciler; Philip Glass, Steve Reich, Terry Riley, La Monte Young bu akımı dünyaya tanıtmışlardır. Bu besteciler aynı zamanda minimalist müziğin ilk kuşak bestecileri sayılmaktadır. Tek bir sestene yola çıkılarak, o sese verilen önem, zaman olgusunun yeniden düşünülerek farklı açıdan sunulması, tonal müziğe dönüş, ses gruplarının meydana getirdiği küçük yapısal oluşumların tekrarlanarak modellenmesi fikri ilk olarak minimalist müzik temsilcilerinin çalışmalarında ortaya çıktı.

⁷Ruken Güleriyüz, **Minimalist müziğin elektronik müzik üzerine etkisi**, Kent akademisi, 11 (33), Issue 1, 2018

⁸Adrian Smith, **Minimalism: Towards a Definition**, Dublin Institute of Technology, Conservatory of Music and Drama Articles 2009, s. 4

Deneyisel bir müzik olan minimalist müziğin temel ilkesi; sürekli tekrarlanan müzik cümlesinin ya da kısa motiflerin belli belirsiz ritmik ve tonal değişimini hedef alır. Özellikle Doğu'nun mistisizminden ve ruhani felsefesinden etkilenen minimalist besteciler, müzikte benzer bir yaklaşımla, yalın, sade ve hipnotik bir etki yaratılmasını amaçlamışlardır. Bundan ötürü bu müzik akımı *hipnotik müzik*, *trans müzik* isimleriyle de anılmıştır. Bu akımın bestecileri Japonya, Bali, Endonezya, Hindistan müziklerindeki tınların yanı sıra, Afrika müziğine de büyük ilgi duymuşlardır. Minimalist müziğin önemli yapı taşlarından biri olan ritim ögesi, bestecilerin Hint ve Afrika geleneksel müzik yapılarından etkilenmesi sonucunda sentezlenmiştir.

Minimalist müziğin geleneksel tonal müzikten farkı; teleolojik bir yapıya sahip olmamasıdır. Geleneksel tonal müzikte armonik ve melodik yönden ilerleyen ve amaca ulaşmak için belirlenen bir son vardır. Fakat minimalist müzik tonal yasalara bağlı olsa da, işlevsel armonik ilerlemelere sahip değildir.⁹ Minimalist besteciler, form kaygısından uzak, melodik, armonik, ritmik açıdan sade bir yapıda müzik yazmayı amaçlamışlardır.

Minimalizm sadece bir sanat değil, aynı zamanda felsefi; ideolojik bir duruş ve bir düşünce şeklidir. Müziğin içindeki tekrarların sürekliliği ile oluşturulan durağanlık ve sadelik, bestecilerin yaratmak istedikleri hipnotik etkiyi de ortaya çıkarmaktadır. Bundan ötürü minimalist müzik, *Repetitive music* (tekrar müziği), *Hypnotic music* (Hipnoz müziği), *Static music* (durağan müzik) isimleriyle de karşımıza çıkmaktadır.

Yirminci yüzyıl, müzik sanatında yenilikçi ve müzikal gelişme konusunda korkusuzca farklılıklara, değişimlere, yeni yaklaşımlara kapısını açan bir yüzyıl olmuştur. Bir yandan sosyal bir protesto niteliği taşıyan Ekspresyonizm akımının (Anlatımcılık-Dışavurumculuk) aşırı atonalitesi ve modern armonik yapının müziğe kattığı gerilim, yine bu akım içinde Arnold Schönberg, Alban Berg ve Anton Webern

⁹ Ann Glazer Niren, **An Examination of Minimalist Tendencies in Two Early Works by Terry Riley**, Indiana University Southeast, First International Conference on Music and Minimalism University of Wales, Bangor, Friday, August 31, 2007, s. 10

gibi bestecilerin temsil ettiği on iki ton sisteminin geleneksel tonal ilişkilere başkaldırması, diğer yandan ise John Cage ve öğrencilerinin temsil ettiği ve belirli bir tekniğe bağlı olmadan deneysel olarak bestelemeyi amaçlayan rastlamsal müzik, minimalizm akımını müzikte hazırlayan ve minimalist bestecileri bu deneysel akıma yönlendiren önemli sebeplerdendir.

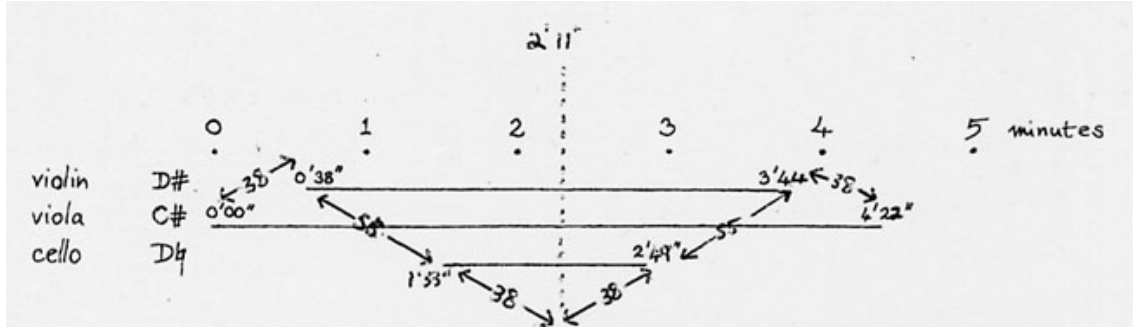
John Cage' in aynı zamanda minimalist müziğe ışık tutan bir besteci olduğu gerçeği de kabul edilmektedir. Minimalizmin temel felsefi-estetik ve müzikal sabitleri, J. Cage ve okulunun deneysel müziğinin derinliklerinde oluşmuştur. Sessizlik olgusundaki felsefi düşüncenin olgunlaşması minimalist bestecilere ışık tutmuştur.

Bu konuda Robert Schwarz *Minimalists* adlı kitabında şu yorumu yapmaktadır:

*“Minimalist besteciler aslında iki yol için de teşekkür borçluydu. Webern'in müziği minimal uzunluk ve neredeyse duyulamayacak dinamikler açısından, Young'ın ilham verici bulduğu durağan unsurları barındırıyordu. Cage ise 1952' de olabilecek en üst düzey minimalist müziği bestelemişti. Başlığı eserin süresini belirten 4'33 isimli eseri, hiçbir perde barındırmayan fakat bu sessizlik sırasında çevrenin seslerini odak noktasına koyan bir müzikti.”*¹⁰

Minimalist Müziğin ilk örneklerinden biri, La Monte Young'ın 1958 yılında seslendirildiği *Trio for Strings*'dir. Bu eser keman, viola ve violonsel enstrümanları için yazılmıştır. Besteci, *Dream Chord* (rüya akoru) diye adlandırılan akorun içinde yer alan seslerin (sol- do- do#- re), bu üç enstrüman tarafından ilk dört dakika boyunca farklı zamanlarda uzun süreli notalarla seslendirilmesiyle, minimalist müziğin ilk örneklerinden birini vermiş bulunmaktadır. Daha dikkat çekici olan ise, kırk sekiz dakika süren bu Trio'nun tamamen vibrato olmadan ve çok yavaş çekilen bir yay ile çalınması ve dronlarla statik bir zihin durumu yaratmasıdır.

¹⁰K. Robert Schwarz, **Minimalists**, Phaidon, London, 2008, s. 10



Resim 1: La Monte Young, Opening, “Trio for Strings”¹¹

Minimalist müziğin ilk ve önemli örneklerinden biri de, 1964 yılında Terry Riley’in bestelediği *In C* adlı müziğidir. La Monte Young *Trio for Strings*’ i tarihsel açıdan daha önce bestelenmesine rağmen, Riley’in *In C* müziği daha çok etki bırakmıştır.

T. Riley, Hint müziğinin önemli isimlerinden olan Pandit Pran Nath (1918-1996) ile tanıştıktan sonra Hint müziğinin makamsal ve ritmik yapısından çok etkilenmiş; bu etki müziğine ışık tutmuştur.¹²

¹¹La Monte Young, **Opening**, “Trio for Strings, (Çevrimiçi), <http://www.users.waitrose.com/~chobbs/smithyoung.html>

¹²K. Robert Schwarz, **Minimalists**, Phaidon Press Limited, 1996, s.15



Şekil 1: Terry Riley, “In C” Partisyonundan

In C, elli üç motifden oluşmakta, müzisyen sayısı ve süre uzunluğu belirsizdir. Kontrpuan tekniği kullanılmadan, belli bir form olmadan, tempo işareti belirsiz, sadece bir sayfalık partisyonundan oluşmaktadır. T. Riley, müziği “mi-fa” notalarına kuvvetle vurgu yaparak, Do majör akoru ile başlatmıştır. Müzisyenler motifleri istediği kadar

tekrar edebilmektedir fakat aynı motifleri çalan müzisyenlerin, bu motifleri farklı zamanlarda tekrar etmeleri istenmektedir. Genellikle süresi kırk beş dakika tercih edilen *In C*, müzisyenlerin icradaki tekrarlama süresine ve tercihlerine göre on beş dakika ile bir saat arasında değişim gösterebilmektedir.

Philip Glass gibi minimalist müziğin en önemli temsilcilerinden biri de Steve Reich'dır. Steve Reich'ın 1968 yılında bestelenen *Pendulum* (sarkaç) adlı eseri de minimalist müziğin ilk eserlerindendir. Bu eser Mikrofonlar, Amplifikatörler, Hoparlörler ve Performansçılar için yazılmıştır.

Eserin isminden de anlaşılacağı gibi hoparlörlerin üzerine üç veya daha fazla mikrofon, bir kablo ile asılır. Mikrofonlar hoparlörden uzaklaştırılıp, geri yakınlaştırılır ve bu hareket mikrofonların sarkaçlar gibi ileri geri sallanmalarına neden olur. Bu süreçte elektronik ortamda elde edilen sesler ve bu seslerin tekrarlarla işlenmesi sonucunda ortaya çıkan bu eser, deneysel minimalist müzik için güzel bir örnek teşkil etmektedir.¹³

¹³Dan Graham and Eric De Bruyn, **Sound Is Material**: Dan Graham in Conversation with Eric De Bruyn, The MIT Press, 2004, s. 110



Resim 2: Steve Reich. Pendulum Music, 1968¹⁴



Resim 3: Steve Reich, “Pendulum Music”, Performed at the Whitney Museum of American Art 1968¹⁵

¹⁴ Steve Reich, **Pendulum Music** (1968), Yükleyen: Philippe LANGLOIS, 3 Haz 2015 (Çevrimiçi)
<https://www.youtube.com/>

¹⁵ Steve Reich, **Pendulum Music**, 1968, Performed at the Whitney Museum of American Art, May 27, 1969, by Richard Serra, James Tenney, Steve Reich, Bruce Nauman, and Michael Snow, (Çevrimiçi)
<https://schaulager.org/en/activities/exhibitions/bruce-nauman/program/music>

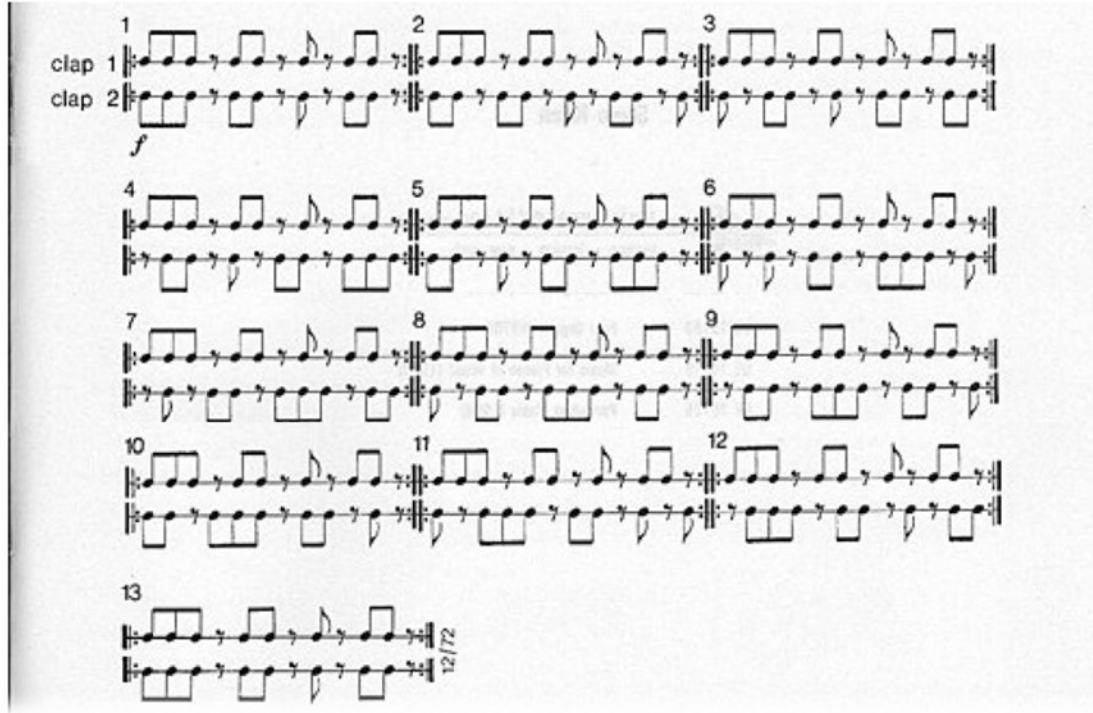
Reich’ın, dört keman için yazmış olduğu “ Violin Phase” eseri de, teyp yardımı ile iki keman partisinin kaydedilerek, diğeri iki partinin elde edilen kayıttın üstüne çalınması ile icra edilmiştir. Reich’ın bu eseri “Phasing” (faz) tekniğine güzel bir örnek teşkil etmektedir.

The image displays a musical score for Steve Reich's "Violin Phase". The score is written for four staves, each representing a different part of the ensemble. The first two staves are labeled "TAPE TRK 2 (VIOLIN 1)" and "TAPE TRK 2 (VIOLIN 2)". The third staff is labeled "Result of TAPE TRK 2 (VIOLINS 1+2)". The fourth staff is labeled "VIOLIN (VIOLIN 2)". The score is divided into three main sections, each marked with a circled number: 9, 9b, and 10. Section 9 shows the initial phase of the music, with the two violin parts playing the same melody. Section 9b shows the first phase shift, where the two parts are out of sync. Section 10 shows the second phase shift, where the two parts are further out of sync. The score includes various musical notations, including notes, rests, and dynamic markings like "f" (forte) and "fz" (fzando). There are also instructions like "Fade in" and "Fade out". The score is written in a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature.

Şekil 2: Steve Reich “Violin Phase”

Steve Reich’ın 1972 yılında bestelemiş olduğu bir başka eseri, *Clapping Music for two performers* (iki müzisyen için alkış müziği), minimalist müziğin ilk başyapıtı olarak da değerlendirilmektedir. İsminden de anlaşılacağı üzere, iki müzisyenin alkış yoluyla seslendireceği bu eser, Afrika müziğinin ritmik öğelerinden esinlenerek

bestelenmiştir. 12/8 ya da 6/4 ölçü birimleri düşünülerek yazılmış olan bu eserde besteci, on üç ölçüden oluşan ritmik motiflerin on iki defa tekrarlanmasını istemektedir.



Şekil 3: Steve Reich, Clapping Music’de kullanılan alkış motifleri

Young, Riley, Reich ve Glass’ın müziklerinin ortak özelliği; yazılı ve çalınan notaların ötesinde akustik sonuçlara sahiptir. Her figür bağımsız ritimler kurar ve müzikal süreç içerisinde doğal olarak ortaya çıkar.¹⁶

Minimalist müziğinin içerisinde farklı yönelimler de bulunmaktadır. Bunların içerisinde dini müzik etkisi bulunan kutsal minimalizm akımını Arvo Pärt (1935-) temsil eder.

1970’li yıllardan itibaren başta Arvo Pärt olmak üzere bestecilerin dinsel amaçları ve gotik döneme yönelişlerinden dolayı minimal müziğin içinde *Kutsal (Holy)*

¹⁶Michael Nyman, **Experimental Music: Cage and Beyond**, Cambridge University Press, 1999, s. 151

Minimalizm olarak adlandırılan bir stil ortaya çıkmıştır. Yine 70’li yıllarda minimalist müziğin içinde bir besteleme tekniği olarak ortaya çıkan *clapping music* (alkış müziği) ise, bestecilerin özellikle Doğu ve Afrika ritmlerini betimleyerek yazdığı minimalist ritm kalıplarını birden fazla kişinin alkışlayarak seslendirmesinden oluşur.¹⁷

1970’lerin ortasındaki müzik kültürüne genel olarak baktığımızda; Steve Reich ikinci major çalışması olan *Music for 18 Musicians*’ı üretmiş, meslektaşı Philip Glass *Einstein on the Beach*’i bitirmiştir. O esnada Avrupa’da, Louise Andriessen *De staat* (Eyalet) adlı çalışmasını tamamlamış, Arvo Part ilk parçasını yeni Tintinnabuli stilinde yaratmış ve Henryk Gorecki ise yeni senfonisi no:3 *The Symphony of Sorrowful Songs*’u bestelemiştir.¹⁸

Tüm bu bestecilerin farklı stilleri ve kendi müzik dilleri minimalizm çatısı altında toplanmış, yirminci yüzyılın zengin müzik kültürünü beslemiş ve yukarılara taşımıştır.

1.2.1. Minimalist Müzikte Kullanılan Teknikler

Modern müzik akımlarından biri olan Minimalist müzik akımının kendine özgü müzik dili ve tekniği vardır. Bestecilerin kullanmış olduğu bu teknik öğeler ile minimalist müzik sanatı oluşmuştur. Bu müzik sanatını oluşturan en önemli öğeler aşağıda sıralanmaktadır.

Dron (Drone): Dron adı verilen bir sesin (seslerin) sabit bir şekilde uzatılarak ya da sürekli kesik kesik kullanımını vurgulayan minimalist bir öğedir.

¹⁷Yrd. Doç. Dr. Seyit Yöre, **Çağdaş Müzik: Bestecilik Ana Akımları, Teknikleri ve Başlıca Besteciler**, Ç.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, Cilt 20, Sayı 3, 2011, s. 10

¹⁸Steve Reich, **Writing on Music, 1965-2000**, Oxford University Press, 2002, s. 4



Şekil 4: Steve Reich, “Four Organs” (Dört Organ)

Şekil 5: Ashley, “Outcome Inevitable” (ölçü: 592-609)¹⁹

Lup (Döngü)/Ostinato (Loop/ostinato): Bu teknik minimalist parçalarda sıklıkla görülmektedir. Luplar (döngü) ve Ostinatolar kısa, basit tekrarlanan motiflerden oluşur.

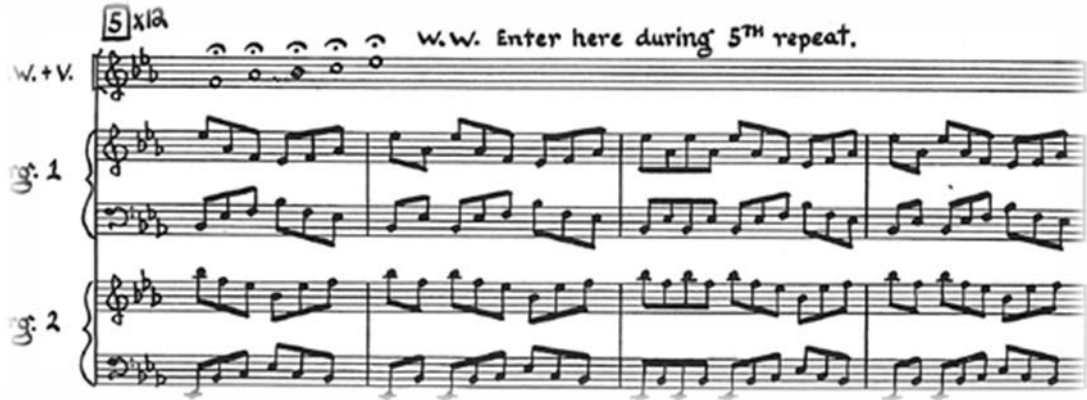
¹⁹Potter, Keith and Gann, Kyle: **A Technically Definable Stream of Postminimalism, Its Characteristics, and its Meaning**, " published in the Ashgate Research Companion to Minimalist and Postminimalist Music

Luplar müzik boyunca tekrarlanan bir döngüye sahiptir. Bu luplar tekrarlanma süreci içerisinde kademeli olarak değişim gösterebilmektedir.



şekil 6: Philip Glass “Metamorfoz 1” ( l  : 19-22) (Fa anahtarındaki loplar)

Nota Ekleme- ıkarma (Addition or Subtraction of notes): Philip Glass’ın erken dönem müziklerinin temel unsurlarından biri olan bu teknik, adından da anlaşılacağı üzere; motifin ya da melodinin tekrarında nota ekleme-çıkarmaları yapılarak kullanılır. Genellikle nota eklemeleri 1 + 2, 1 + 2 + 3, 1 + 2 + 3 + 4 şeklinde yapılmaktadır.

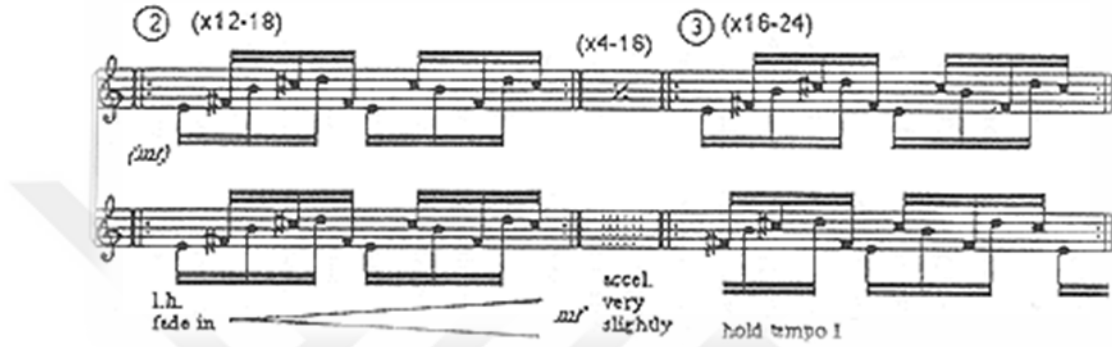


şekil 7: Philip Glass, “Einstein on the Beach” operasından nota ekleme  rneėi²⁰

Faz Kayması (Phasing-Shifting): Phasing tekniğine, yankı etkisi de diyebiliriz. Steve Reich tarafından tanıtılan bu teknikte, ilk olarak aynı motif iki kaynaktan birlikte

²⁰Kyle Gann, Intuition and Algorithm in Einstein on the Beach, 2013, ( evrimi i)
<https://nmbx.newmusicusa.org/intuition-and-algorithm-in-einstein-on-the-beach/>

seslendirilir, tekrarlar süresince senkronizasyon kademeli bozularak, bir motif diğer motifi kanonik takip edercesine geciktirilerek yankı benzeri bir etki yaratılır.



Şekil 8: Steve Reich, “Piano Phase”

Katmanlama (Layering): Bu teknikte, mevcut melodinin üzerine aynı ya da farklı melodik oluşumlar eklenmektedir. Birlikte seslendiklerinde genellikle karmaşık bir doku oluşturan melodik yapılar birbirleriyle etkileşime girerler.

Metamorfoz (Metamorphosis): Metamorfoz diğer bir adıyla “Değişim”; motif ya da cümle içinde notada veya ritimde ufak değişiklikler yapılmasına denmektedir. Diğer bir deyişle, yeni bir melodi oluşturmak için yapılan nota veya ritim değişimleridir.

Genişletme (Augmentation): Kullanılan bu teknik; melodinin iki kat daha yavaş seslendirilmesi anlamına gelmektedir. Notanın değerler süreleri arttırılarak genişletme tekniği kullanılmaktadır.

Küçültme (Diminution): Küçültme tekniği ise, Genişletme tekniğinin aksine, melodinin iki kat daha hızlı seslenmesi anlamı taşımaktadır. Notanın değer süreleri azaltılarak küçültme tekniği kullanılmaktadır.

Şekil 9’da Rzewski’nin *Attica*’sının girişinde, ilk iki ölçüden sonra motiftteki si notasının değeri azaltılarak “Küçültme tekniği” kullanılmıştır. On üçüncü ölçüde motiftteki nota, genişletme tekniğiyle ilk modeline döndürülmüştür.



Şekil 9: “F. Rzewski, Attica”²¹

Tek Ton (Single Tone): Müzik boyunca statik olarak aynı tonda kalmak, minimalist müziğin temel özelliklerinden biridir. (Şekil 10)

²¹scribd.com

Opening Philip Glass
Glassworks

$\text{♩} = 92$

sempre legato

Ped. * Ped. * Ped. *

1.2.3. 4.

Ped. * Ped. *

Ped. * Ped. *

1.2.3. 4.

Ped. * Ped. *

Şekil 10: Philip Glass “Opening”

Statik armoni (Static Harmony): Minimalist müzikte kullanılan yapılar genellikle basit ve tekrarlayıcıdır. Statik armoni, bir akor ya da bir kaç akor kümesi kullanarak müziği oluşturmak olarak açıklanabilir. (Şekil 11)



Şekil 11: Philip Glass “Metamorfoz I”

Sabitvuruş (Steady Beat): Minimalist müzik tarzında, müzikboyunca aynı ritim kalıpları birbirini takip edebilir hatta dronlar da benzer bir şekilde kullanılabilir. Basitçe söylemek gerekirse; devam eden ritmik vuruşlar veya belli belirsiz yapılan ritmik değişimler olarak açıklanabilir. (Şekil 12-13)

♩ = 176-184

Cl. 1

Cl. 2

Pno. 1

Pno. 2

Vln. 1

Vln. 2

Viola

Cello

divisi, sempre

*marcato e tenuto sempre**

Picc.

Fl. 2

Pno. 1

Pno. 2

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vcl.

Şekil 12: Steve Reich, “Eight Lines” ilk ve son sayfası





Şekil 14: Ritmik yer değiştirme tekniği için nota örneği²²

Statik Enstrümantasyon (Static Instrumentation): Bu teknik ile minimalist besteciler, belli motif kalıplarını, sürekli olarak aynı anda çalmakta olan sayısız enstrüman toplulukları için yazmayı amaçlamışlardır. Şekil 15’ teki Terry Riley’in *In C* eseri, bu tekniğe en iyi örneklerden biridir.

²² Elvin Anderson, **Year 10 composition Minimalism 2 Learning Objectives to start a minimalist composition which uses: Rhythmic displacement**, <https://slideplayer.com/slide/10536172/>



Şekil 15: Terry Riley "In C"

Dinamikler ve Tını (Dynamics and Timbre): Bu teknik ile minimalist müzikte farklı dinamiklerin ve tınların kullanılması amaçlanmaktadır. Aynı akoru farklı dinamiklerde



Şekil 16: Philip Glass “String Quartet No:5”

Arpej Tekrarları (Arpeggio repeats): Arpej tekrarları, minimalist müzikte sıklıkla kullanılan tekniklerden biridir. (Şekil 17)



Şekil 17: Arvo Part “Spiegel im Spiegel”²³

1.2.2. Minimalist Müzikte Tekrar Unsuru

“Tkrardaki mucize gülüm tkrarın tkrarsızlığı”

Nazım Hikmet’in Sebastian Bach’ın Do Majör Konçertosu adlı şiirinin dizeleri bu son mısra ile bitmektedir. Şairin bu şiirin dizelerinde ve özellikle bu mısrada, tekrar temasına yaptığı vurgu, müziğin “Tekrarlama” tekniğinde ve sürecindeki en güzel örneklerinden biridir ve “Tekrar” sözcüğünün müzikdeki anlamına da karşılık gelmektedir.

Tekrar, müzikal düşüncenin en temel prensiplerinden biri olmakla beraber, aynı zamanda minimalist müziğin en önemli yapı taşıdır. Bu önemli prensip ele aldığında, minimalist müzik düşüncesi ve minimalist müziğin geleneksel “tekrarlama” tekniği somut olarak anlaşılmış olacaktır.

Müzikde kullanılan Tekrar unsuru, en küçük müzikal oluşumdan tutun da, ses grupları ya da herhangi bir motifin, cümlelerin ilerleyen müzikal süreç içerisinde yeniden seslenmesi ve “tekrarlanma” sürecindeki unsurudur.

²³The Cross-Eyed Pianist, **Infinite reflections: Part’s Spiegel im Spiegel**(Çevrimiçi)
<https://crosseyedpianist.com/2012/06/23/infinite-reflections-parts-spiegel-im-spiegel/>

Minimalist müzikte ise tekrar konusu en göze çarpan ve eleştirilen konu olmuştur. Tekrarlama sürecinin müziğe statik ve sıradan bir karakter kattığını düşünenlerin aksine, bu sürecin kanonik bir gelişme olduğunu kabul edenler de bulunmaktadır.

Tekrar aynı şeyin bir dönüşüyle, o zaman her belirli tekrar, "Aynı" geri dönüş eylemidir ve bir şeyi yeniden üretme eylemini ifade etmektedir. Maddesi ve biçimi olan bir olaydır ve bu açıdan bakıldığında Minimalizm’de tekrar, tekrarlanan içerikten bağımsız düşünülemez. Dahası, tekrarın istatistiksel bir miktar olduğu düşünülürse, tekrarlama zamanın içinde kendini gösterir ve farklı şekillerde kullanıldığında farklı efektler üretir.²⁴

Minimalist müzikteki tekrar ögesi ile geleneksel tonal müzikte kullanılan tekrar ögesi arasında önemli bir fark vardır. Geleneksel tonal müzikteki tekrar öğeleri, motif ve cümlelerin gelişmesini sağlamaktadır. Form açısından bakıldığında müzik, devamlı bir gelişme sürecinde görülmektedir. Fakat minimalist müzikteki tekrar ögesi, ses kalıplarına ya da motif tekrarlarına dayanmaktadır ve müzik, geleneksel anlamdaki gibi bir gelişme sürecine sahip değildir. Minimalist müzikte tüm tekniklerin ortak unsuru tekrardır. Bundan ötürü “Tekrar”ın önemi özellikle minimalist müzikte tartışılmaz. Müziği belirleyen ve oluşturan en temel unsurdur.

1.2.3. Minimalizm ve Zen Felsefesi

Minimalizmden bahsetmişken Zen felsefesine değinmek gerekmektedir. Zen felsefesi bir farkındalık, düşünme ve yaşama şeklidir. Bu farkındalık, düşünme ve yaşama şeklini benimseyenlerin zihni dinginleşir ve hayatları sadeleşir; kişiler kendi derinliğinin farkına varır.

1960’lı yıllarda Zen Felsefesinin batıda yayılmaya başlaması ile birlikte minimalizm akımı ortaya çıkmıştır. Minimalist yaşam stiline geçmişinde derinliklere

²⁴Brian Hulse, *A Deleuzian Take on Repetition, Difference, and the ‘Minimal’ in Minimalism*, Department of Music College of William & Mary Williamsburg, , VA 23185 757-221-1044, s. 3

inildiğinde Zen Felsefesi görülmektedir. Zen, Budizm'in bir kolu olarak Hindistan'da doğmakta, Çin, Kore ve ardından da Japonya'ya geçmektedir.

1950'li ve 1960'lı yıllarda Zen'le tanışmaları, pek çok sanatçıyı, sanatı yeniden tanımlama sürecinde nesneyi maddiliğinden koparıp kavramı öne çıkarmaya teşvik eder. Örneğin John Cage 1950'lerde D. T. Suzuki'nin Columbia Üniversitesi'nde verdiği Zen seminerlerine katılır. Bu dönemde sanat çevrelerinde Zen veya Budizm hemen hiç bilinmemektedir; bunlar, insanların bugünkü gibi aşına olduğu konular değildir. Jack Kerouac ve Allen Ginsberg de D.T. Suzuki'nin evinin müdavimlerindendir ve Zen'e ilgi duyarlar. Ressam Ad Reinhardt, 1950'de, o dönem New York ekolünün önde gelen sanatçılarından toplandığı bir kulüpte “Manevî Düzlem ve Zen” başlıklı bir konuşma yapar.²⁵

Zen Budizmi etkisiyle sadeliğin tutku olduğu minimalist yaklaşımda ana fikir olan ve sloganlaşan *less is more* (ne kadar az o kadar çok) söylemi, tasavvufun “iki lokma, bir hırka” söylemiyle aynı felsefede buluşmaktadır. Anlaşıyor ki; Doğu mistisizminin temelini oluşturan “sadelik”ten etkilenen minimalizm sadece bir sanat akımı olarak görülmemelidir, aynı zamanda bir yaşam felsefesi ve dünyaya karşı devrimci bir düşünce biçimidir.

²⁵Ellen Pearlman,**Nothing and Everything**: The Influence of Buddhism on the American Avant Garde,Evolver Editions, Nisan 2012

İKİNCİ BÖLÜM

PHILIP GLASS'IN HAYATI VE MİNİMALİZMİ

2.1. Philip Glass'ın Hayatı ve Müzik dili

“Müzik orada bir yerde gerçek dünyanın bir metaforu değildi artık. Tam tersi hale geliyordu. “Orada” dediğimiz şey metaforu ve gerçek olan, bugün de olduğu gibi, müzikti.”²⁶

Philip Glass yaptığı opera ve senfoni besteleriyle dünya çapında haklı bir üne kavuşmuş olup, yirminci yüzyılın en önemli bestecilerinden biri olarak kabul edilir. Twyla Tharp’tan Allen Ginsberg’e, David Bowie’dan Woody Allen’a birçok farklı sanatçıyla birlikte çalışmış, zamanının müzikal ve entellektüel hayatı üzerine olağanüstü bir etkisi olmuştur. Altın Küre başta olmak üzere birçok prestijli ödülün sahibidir ve daha pek çoğuna da aday gösterilmiştir.

1937 yılında Baltimore’da dünyaya gelen Philip Glass, Ben Glass ve Ida Glass’ın üç çocuğundan en küçüğüydü. Annesi başlarda İngilizce öğretmenliği yapmış, sonrasında Kütüphaneci olmuştur. Ida Glass eğitime çok önem veren ve toplum bilinci yüksek, kadınların özgür düşünme ve hareket etme ideolojisine inanan ve destekleyen güçlü bir kadındı. Philip Glass’ın babası Ben Glass liseyi bile bitirememesine rağmen, eşi Ida’yı destekleyen ve saygı duyan bir adamdı. Ben Glass bir plak dükkanına sahip çok çalışkan bir adamdı. Otomobil tamirciliği ile ilk işine başlamış, sonradan sadece araba radyolarını tamir etmeye devam etmiş ve radyo tamir ederken bir yandan da plak satmaya başlamıştır. Plak işi tutunca da bu işi sürdürmüştür. Babası Ben aynı zamanda iyi bir klasik müzik ve çağdaş müzik dinleyicisiydi. Glass henüz küçük yaşlarda Bartok, Shostakovich ve Stravinsky gibi modern bestecilerin eserleriyle babası sayesinde tanışmıştır ve müziğe olan sevgisi babasının da etkisiyle küçük yaşlarda başlamıştır. Glass bunu aşağıdaki sözlerle ifade etmiştir:

²⁶ Philip Glass, **Müziksiz sözler**, çeviren Volkan Atmaca, Alfa yayınları, 2015, s. 38

“Babam ne öğrendiyse kendi başına öğrenmişti, ama sonunda klasik müzik, oda müziği ve çağdaş müzik konusunda hayli rafine ve zengin bir bilgi birikimine sahip olmuştu. Genelde eve gelip akşam yemeğini yedikten sonra gece yarısına kadar müzik dinlerdi, ben de onunla beraber dinlerdim.”²⁷

Philip Glass ve kardeşleri Shep ve Marty küçük yaşlarından itibaren müzik dersleri almışlardır. Philip Glass altı yaşında keman dersleri almaya başlamıştır. Fakat Glass’ın ilgi duyduğu enstrümanlar piyano ve flüttür. İyi bir piyano icracısı olmak için ve bestelerini icra edebilmek için piyano dersleri almıştır. Glass’ın müzik hayatında piyanonun önemli bir yeri olmuştur.

Glass küçük yaşlarda kardeşleriyle birlikte yaz kamplarına gönderilmiştir. Orada eğitmen olarak kendini sosyal sorumluluğa adanmış ve toplum bilinci yüksek olan Quaker öğretmenleri görev yapmıştır. Küçük yaşlarda farkında olunamasa da, insanın yaşadığı olaylar ve aldığı eğitimler gelecekteki yolunu aydınlatmakta ve şekillendirmektedir. Glass bu konuyla ilgili olarak şunu ifade etmiştir:

“Quaker felsefesi sonradan kafamda oluşan fikirlerle örtüşüyor. Bir Quaker olmayı hiç istemedim ama iki çocuğumu Manhattan’daki bir Quaker okuluna gönderdim. Onların hayata, çalışmaya ve ruha bakışlarını severim. Sosyal sorumluluk ve şiddetsiz değişim konusunda temel ilke kabul ettiğim fikirleri Quakerlardan aldım. Bu tarz fikirler insanların hayatına yansıdığı anda davranışları otomatikman daha büyük bir resmin parçası haline gelir.”²⁸

Bu sözlerden de anlaşılıyor ki; Glass’ın küçük yaştan bu yana şekillenen hayat felsefesinin ve dünya görüşünün müziğine yansması bir tesadüf değildir. Özellikle üniversite yıllarından bu yana biriktirdiği entellektüel bilgi ve birikimler daha ileriki yıllarda bestelemiş olduğu müziklerine ışık tutmuştur. Bilim-felsefe-politika konuları onun müzik stilini ve yaşam görüşünü oluşturmaktadır. Toplumla ilişkisini hiç

²⁷ Philip Glass, a.g.e., s. 32

²⁸ Philip Glass, a.g.e., s. 237

kesmeyen, sosyal ve insani yönden zengin olan bestecinin, topluma dayalı sosyal ve felsefi konuları özellikle operalarında işlediği dikkat çekmektedir. Özellikle en bilinen ve seslendirilen üç operasından; “Satyagraha, Akhenaten ve Einstein on the beach (Einstein kumsalda) operalarının konuları, bestecinin felsefeden bilime kadar çok farklı alanlara ilgi duyduğunu göstermektedir. Aynı zamanda Glass’ın opera librettolarında dile yaklaşımı ve seçimi de ilginç olmuştur. Satyagraha operasında Hint kutsal metinlerinin dili olan Sanskritçe kullanılmıştır. Uzun soluklu bir müzik akışı olan Einstein kumsalda operasını ise, bazı kesitlerde tek bir kelimeyle, bazı kesitlerde ise kelime grupları ile şekillendirmiş ve bestelemiştir. Bestecinin bu yenilikçi yaklaşımları, opera müziğine yeni bir soluk getirmiştir.

1940-50’li yıllarda P. Glass, müzikte farklı bir akım olan ve o dönemlerde bebop tarzıyla anılan caz müziğinin de etkisi altında kalmış, o yıllarda Charlie Parker, John Coltrane, Bud Powell gibi müzisyenlerin müziklerinden etkilenmiştir. Caz müziğinin içindeki tekrara ve doğaçlamaya dayalı armonik ve melodik yapılar bestecinin müzik stiline ışık tutan unsurlardan biri olmuştur.

Glass’ın modern müziğe yaklaşımı, özellikle de on iki ton müziğine tepkisi, daha henüz ilk müzik denemelerinde ortaya çıkmıştır. Juilliard’a girmek için hazırlanırken yazdığı on iki ton müzik denemesi sırasında, bu tekniği ve müzik stilini benimseyememiş ve kararını vermişti. O günden bu güne on iki ton müziği yazmamıştır. 1960’larda yirmili yaşlarına geldiğinde bestecilik anlamında kendine bir yol çizmesi ve bir seçim yapması gerekmektedir. O dönemde iki yol vardı; “Amerikan tonal okulu” ve “Avrupa-Amerikan on iki ton okulu”. Glass kendi bestecilik yolunu tonal müzik ile çizeceği kararını kesin olarak o yıllarda vermiştir. O yıllarda özellikle Aaron Copland, Roy Harris gibi tonal müzikler yazan bestecilerin müziklerini model almaktaydı ve bu karar ile seçtiği tonal yol besteciye, minimalist müziğin en büyük temsilcilerinden biri yapmıştır.

Glass'ın gençlik dönemlerinde etkilendiği bestecilerden biri de, John Cage'dir (1912-1992). Glass, Cage'in Silence (sessizlik) adlı kitabını okuduktan ve 4'33 adlı eserini dinledikten sonra, bestecinin anlatmak istediği müzik fikrinden ve felsefesinden çok etkilenmiştir. Cage'in 4'33 eserinde, icracının piyanonun başında enstrümanı çalmadan eseri bitirmesi, Glass'ın müziğe ve müziği yorumlayan müzisyenlere yeni bir bakış açısıyla bakmasını sağlamıştır. Dört dakika otuz üç saniye süren bu eserde altı çizilen ana fikir "sessizlik" temasıdır ve o an çevreden gelen seslerin, eserin kendisini oluşturmasıdır. John Cage'in müziklerindeki bu felsefi yaklaşım, müzik sanatında yeni bir akım olacak olan minimalist müzik akımına da ışık tutmuştur.

Glass'ın küçük yaşlarda başlayan edebiyata ve sanata merakı, besteciye entellektüel çevresi geniş ve bilgi birikimi yüksek bir insan yapmıştır. Bestecinin birçok alanda entellektüel bir sanat çevresine sahip olması ve aynı zamanda küçük yaştan beri kitaplara olan tutkusu, Glass'ın hayat görüşünü etkilemiş ve fikirlerinin besteciliğine yansımaları sağlamıştır. Bundan anlaşılıyor ki; yeni bir akımın öncü bestecisi olması bir tesadüf değildir; onun araştırmacı, bilgiyi seven entellektüel kişiliğinin katkıları çok büyüktür.

Juilliard'ı bitirdikten sonra Amerikan Devlet okulu sistemi içerisinde misafir besteci olarak okullarda maaşlı işe başlamıştır. Okuldaki öğrencilerden oluşan oda müziği toplulukları ve orkestralar için müzikler yazmış ve mesleki anlamda kendini geliştirmek adına bir fırsat bulmuştur.²⁹ Bu durum besteci açısından büyük bir şans olmuştur. Başarılı bir öğrencilik dönemi sayesinde P. Glass'ın karşısına çıkan bu iş, onun ileriki yıllarda besteciliğinin gelişmesini, olgunlaşmasını sağlayan durumlardan biridir.

Philip Glass'ın ilk özgün müzikleri, tiyatrocu eşi JoAnne Akalaitis ve birkaç arkadaşı ile birlikte 1960'larda kurdukları tiyatro kumpanyası için yaptığı müziklerdir. Minimalist müzik denemelerini bu yıllarda bestelemeye başlamıştır. Özellikle Samuel

²⁹ Philip Glass, a.g e., s. 138

Beckett'in eserleri dahil olmak üzere birçok tiyatro müziği bestelemiştir. İlk bestelemiş olduğu tiyatro müziği Beckett'in *Play* (oyun) adlı eserine bestelediği müziktir (1967). Bu tiyatro eserini, iki soprano saksafon için bestelemiştir ve yirmi ile otuz saniyelik bir dizi kısa duetten oluşmaktadır. Bu kısa parçalar, beşer saniyelik duraklarla oyunun başlangıcından bitişine kadar devam etmektedir. Beckett'in daha sonradan *Company* adını vereceği yaylı dörtlü için dört kısa parça da bestelemiştir. *Yaylı Quartet No:1* adlı eserini de bir tiyatro oyunu için yazmış ve sonradan bu adı vermiştir. Glass, kendi minimalist müziğinin, tiyatro eserleri için bestelediği müziklerden doğduğunu söylemektedir ve yazmış olduğu ilk müziklere bakıldığında bu söylemi açıkça görülmektedir.

*“Şüphesiz bu yeni müzik tiyatro dünyasından doğdu. Kariyerim boyunca birçok insan minimalist bir besteci olup olmadığını sordu. Cevap veriyorum: Ben bir tiyatro bestecisiyim. ...Eğer tiyatroyla uğraşmasaydım bu olmazdı.”*³⁰

P. Glass, konçertolar, senfoniler, operalar, oda müzikleri gibi birçok türde eserler bestelemiş bir bestecidir. Tiyatro müziği bestecisi olduğunu söylemesinin nedenlerinden biri; yeni müzik akımını ve kendi özgün dilini ilk tiyatro müziklerini yazarken yaratmasıdır. Bundan ötürü bir tiyatro yazarı olan Samuel Beckett'in (1906-1989), Glass'ın hayatında büyük önemi vardır. Beckett'in tiyatro eserleri ile Glass'ın müziğinin birbiriyle yakın ilişkisi olduğu ve müziğininin bu ilişki ile olgunlaştığı söylenebilir.

1966-67 yıllarında Chappaqua film müziği teklifi aldığı dönemde, Hint müziğinin tanınmış isimlerinden ve bestecilerinden Ravi Shankar (1920-2012) ile yolları kesişmişti. O zamana kadar Hint müziği hakkında bilgisi olmayan Glass, Ravi Shankar ile geleneksel Hint müziği ile ilgili çalışmalar yapmıştır. Aldığı dersler doğrultusunda müzik yazma stilini ve alışkanlıklarını değiştirerek, partiyon besteciliğini bırakmıştır. O yıllarda kendi müzik topluluğunu oluşturup, bu topluluk için bestelemeye başlamıştır.

³⁰ Philip Glass, a.g e., s. 161

Glass'ın müzik yaşantısında büyük yeri olan insanlardan biri de, iki yıl kontrpuan dersleri aldığı Fransız eğitimci, besteci ve orkestra şefi Nadia Boulanger (1887-1979) idi. Glass, disiplinli bir eğitimci olan Matmazel Boulanger ile bir besteciye katkısı olabilecek gerekli kompozisyon tekniklerini çalışmış, özellikle sıkı kontrpuan tekniğini öğrenip, J.S. Bach'ın Prelud-F g'lerini ve F g Sanatı'nı ders olarak incelemiştir. Bunun sonucunda iyi bir kontrpuan tekniğine sahip olan Glass'ın kendi müziklerinde, özellikle de piyano için yazmış olduğu müzikleri karşılaştırıldığında, Bach'ın etkisi açıkça görülmektedir.



şekil 18: P. Glass “Trilogy Sonata-Dance”, Akhenaten eserinin III. sahnesi³¹

³¹Philip Glass, “**Trilogy Sonata-Dance**”, (Akhenaten eserinin III. Sahnesi) ( evrimi i) www.scribd.com



Şekil 19: J.S.Bach C dur (Do majör) Prelud³²

Yukarıdaki bu iki nota örneği karşılaştırıldığında, özellikle P. Glass'ın müziklerinde sıklıkla karşılaşılan arpejlerin kullanımı ve yazı tekniğindeki benzerlik göze çarpmaktadır. Bach'ın C dur *Prelud'* ündeki arpej figürünü oluşturan cümlelerin tekrarı, P. Glass'ın minimalist müzik dilinin ve tekniğinin en önemli unsurunu oluşturmaktadır.

³²J.S.Bach, **C dur Prelud** (Çevrimiçi) www.scribd.com

Movement III

1 $\text{♩} = 112$

Cello 1 p *div.*

Cello 2 p

D. Bass 1 *plac.*

D. Bass 2 p

2

Viola 1 p

Viola 2 mp

Viola 3 p

Viola 4 p

Cello 1 p

Cello 2 mp

Cello 3 p

Cello 4 p

D. Bass 1 p

D. Bass 2 mp

3

Viola 1 mp

Viola 2 p

Viola 3 p

Viola 4 p

Cello 1 mp

Cello 2 p

Cello 3 p

Cello 4 p

D. Bass 1 mp

D. Bass 2 p

4

Viola 1

Viola 2

Viola 3

Viola 4

Cello 1

Cello 2

Cello 3

Cello 4

D. Bass 1

D. Bass 2

Şekil 20: Philip Glass, Senfoni no 3, Bölüm III³³

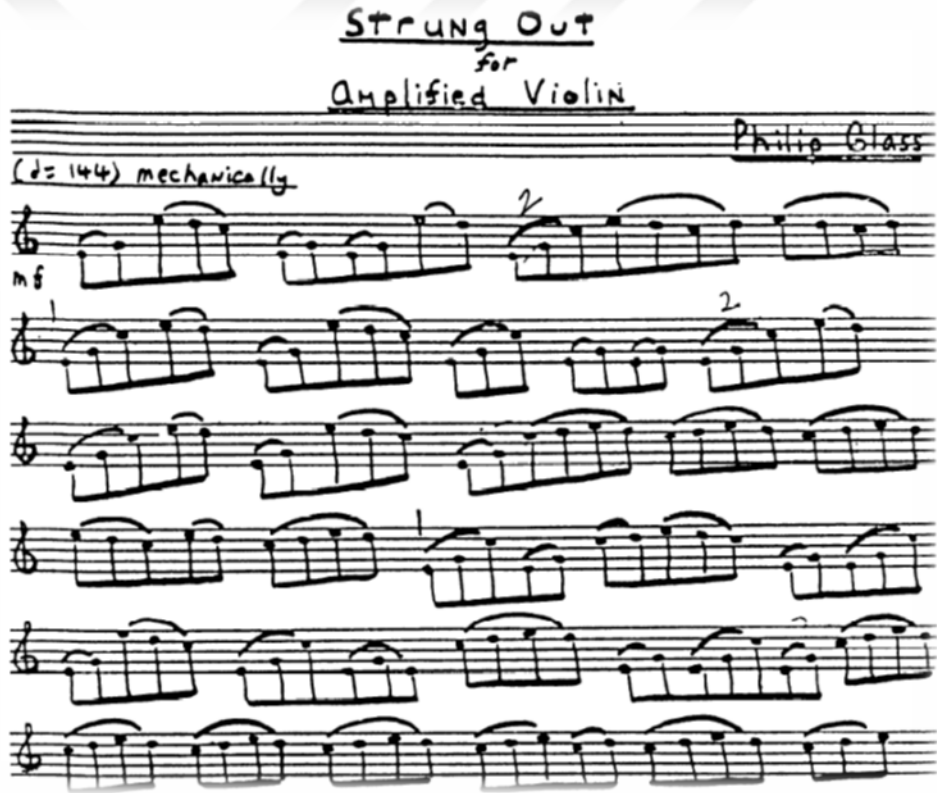
³³ https://issuu.com/scoresondemand/docs/symphony_no3_sextet_46814

Philip Glass, bir bestecinin ciddi müzik eēitimi almadan ve saēlam bir tekniēi olmadan, kendine özgü müzik dilinin ve üslubunun oluēamayacaēını, Matmazel Boulanger ile yaptığı derslerden sonra anlamıştır. 1960’ların sonuna doēru yaklaēırken kendi bestecilik üslubunu ve tekniēini bulmasında bu derslerin payı çok büyüktür. Glass, Matmazel Boulanger’in mziēine katkısını ve etkisini her zaman dile getirmiētir.

Glass’ın kendine özgü müzikal dilini ve yeni müzik tekniēini oluēturmasındaki süreçte, Boulanger ile Ravi Shankar’ın rolü çok büyüktür. Doēu ve Batı mziēinin tekniklerine dair ērendiklerini kendi minimalist diliyle harmanlayarak her türde eserler bestelemiētir. Özellikle ilk dönem eserlerinde kullandığı dil ve teknik, müzikal anlatımda ortak benzerlikler yaratmaktadır; bu tekrarlanan unsurlar aynı zamanda eleētirilen bir konu olmasına raēmen, müziklerinin “Glass” imzasını taēıdığını göstermektedir. Yazdığı mziklerdeki her bir notayı hem teknik, hem de melodik anlamda bilinçli bir Şekilde bestelemektedir. Besteci eserlerini, kendi müzik dilinin en önemli yapı taēı olan tekrar unsuru bilinciyle bestelediēinden dolayı, her ne kadar birbirine benzeyen pasajlar da olsa, incelendiēinde her birinde farklı yaklaēımlar bulunmaktadır.

Glass’ın besteciliēinin en önemli özelliklerinden biri; mziēinde birbirini izleyen düzenli, döngüsel tekrarlardır. Besteci, mziēi kendi doēal akışına bırakarak ve bu tekrarları mziēin iine teknikle beraber sindirerek kullanmakta, dinleyenin mziēin doēalındaki o akışa kendini kaptırmasını saēlamaktadır. Bir mziēin formal yapısı; baēlangı ve bitiş arasındaki denge çok büyük önem arz etmektedir ve mziēin dengesi, o mziēin dinleyendeki etkisini de belirler. Dinleyen müzikteki bu dengeyi hissetmektedir. Glass’ın korkusuzca ve kararlılıkla kullandığı tekrarlama tekniēine dayalı akıcı müzik dili ve mziēinin formal yapısındaki denge, bestecinin yaratıcılık yeteneēindeki baēarıyı göstermektedir.

P. Glass’a erken dönem eserlerinin nasıl eserler olduğu sorulduğunda; onların şuanda yazdığı parçalara çok benzediğini söylemiştir.³⁴ Glass’ın kendi minimalist müzik dilinde yazdığı ve sonraki eserlerinin izini taşıyan ilk müziklerinden biri *Strung out* (Gerilmiş Teller-1967)’dur. Elektro keman için yazdığı bu müzik ile P. Glass kendi stilini açığa çıkarmıştır. Melodik hücreyi oluşturan ilk beş nota (E, G, C, D, E) ekleme-çıkarma tekniği ile ilerlemektedir. (Şekil 21)



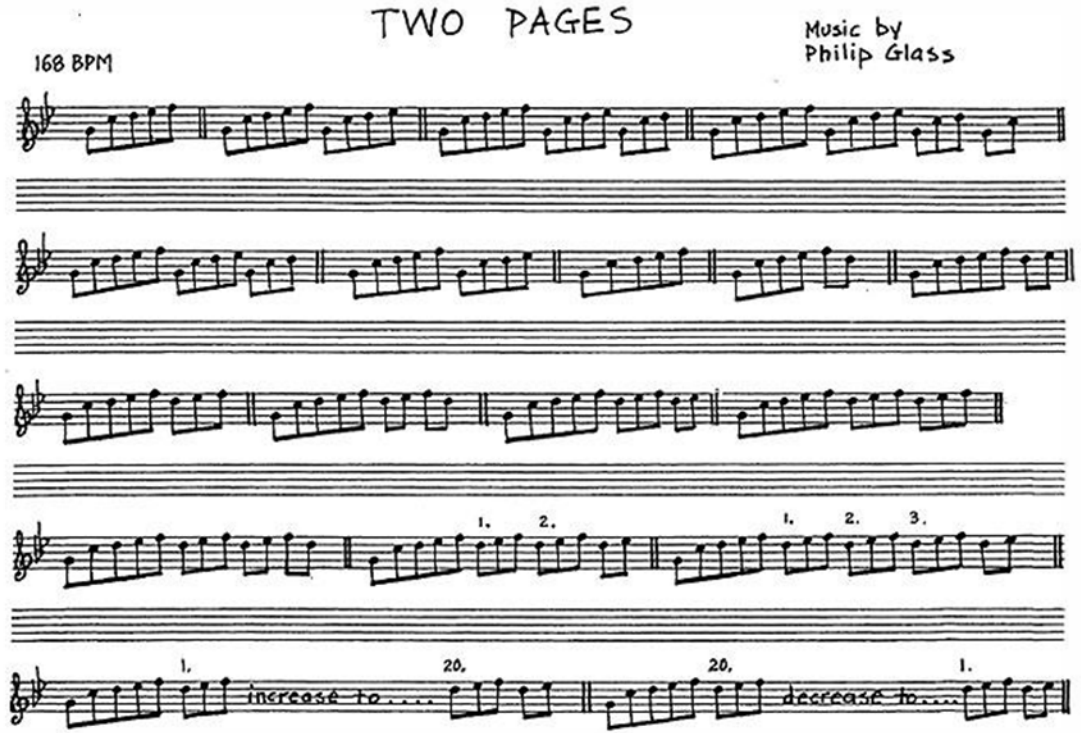
Şekil 21: P. Glass, “Strung out” (Gerilmiş teller)³⁵

Glass’ın ilk müziklerinden bir diğeri *Two pages* (İki sayfa- 1968)’dir. Tekrarlama tekniğine dayanan bu müzikte, ritmik döngüsel yapıda ekleme-çıkarma teknikleri

³⁴ William Duckworth, **Talking Music**, Conversations with John Cage, Philip Glass, Laurie Anderson and five Generations of American Experimental Composers, Da Capo Press, 1995, s. 331

³⁵ Wim Merten, **American minimal music**, Kahn & Averill Published; new edition (1988), s. 74

kullanılmıştır. 2+3 ritmik kalıbıyla başlayan motif, 2+3+2+2/ 2+3+2+2+3/ 2+3+2+2+3+2/ 2+3+2+2+3/ 2+3+2+2/ 2+3 kalıplarıyla (modül) döngüsel yapıda, ekleme- çıkarma tekniği kullanılarak devam etmektedir. (Şekil 22)



Şekil 22: Philip Glass, “Two pages” eseri³⁶

Bestecinin Two Pages (1968), Music in Fifths (1969), Music in contrary Motion (1969), Music in similar Motion (1969) başlıklarında yazdığı erken dönem minimalist müzikleri, ekleme-çıkarma teknikleri ile genişletilmiş, uzun melodik figürler içermektedir.³⁷ *Two Pages*, bir melodik çizgi üzerinde yazılmıştır. *Music in Fifths*, birbirine paralel aralıkta yazılmış iki melodic çizgiden oluşmaktadır. *Music in contrary Motion*, bestecinin açık form (open form) dediği teknikle yazılmış olup, sonu olmayan,

³⁶ <https://www.musicroom.com/product/musdu10310/philip-glass-two-pages-piano-or-keyboard.aspx>

³⁷ Wim Merten, **American minimal music**, Kahn & Averill Published; new edition (1988), s. 74

artmaya devam eden bir yapıdadır. *Music in similar Motion* ise, iki melodik çizgide başlamakta olup, sona doğru dört sese kadar çıkmaktadır.

Melodik çizgiye uygulanan ve müziğin devamlılığını sağlayan, Glass'ın ilave ritim süreci (1+1), bestecinin tüm oda müziği grupları için yazmış olduğu parçalarda görülmektedir.³⁸

Öte yandan Glass'ın senfonilerinde kanonik ve heretik arasındaki geçişler postmodern dinleyicilerin ilgisini çekmiş, diğer bir yandan da müziğin içindeki tınıya göre eseri değerlendirmişlerdir. Glass'ın konser salonuna girişi, salona büyük bir uzlaş ve kabulü de beraberinde getirmiştir. Aslında bu, postmodern-populist müzik akımındaki yüksek ve düşük tabakayı uzlaşmacı bir şekilde bir araya getirdiğini göstermektedir.³⁹

Glass aynı zamanda minimalist bir opera bestecisidir ve onun operaları çoğu zaman tartışma konusu olmuştur. Besteci, geleneksel opera sınırlarını aşmış gibi görünse de, teknik olarak minimalist müzik tekniği ile geleneksel opera müzik tekniğini harmanlamıştır. Kontrpuana dayalı bir müzik yapısını minimalist müzik tekniğiyle birleştirmiştir.

Glass'ın operaları sadece bir partiyon olarak görülmemelidir; onun operaları aynı zamanda müziğin ruhunu temsil etmektedir. *Einstein on the Beach* (1975) operasından itibaren olağanüstü prodüksiyonların yer aldığı operalarında, eseri sahneye koymak için birlikte çalıştığı tüm ekibin de istekle bu işi yapması, Glass'ın opera besteciliğindeki başarısını getirmiştir.⁴⁰

³⁸Michael Nyman, **Experimental Music: Cage and Beyond**, Cambridge University Press, 1999, s. 149

³⁹Jeremy Grimshaw, **High, "Low," and Plastic Arts: Philip Glass and the Symphony in the Age of Postproduction**, Oxford University Press, *The Musical Quarterly*, Vol. 86, No. 3 (Autumn, 2002), s. 473

⁴⁰Mark Swed, **Philip Glass's Operas**, *The Musical Times Publications*, Vol. 129, No.1749 (Nov., 1988), s. 577

Einstein on the beach (1975) gibi beş saate yakın süren eserlerini kesitler halinde tek tek ve enstrümanları tek veya gruplar halinde partisyonsuz ayrı ayrı bestelemiştir. Einstein on the beach, Satyagraha (1979) ve Akhenaten (1983) operaları bestecinin opera üçlemesini oluşturmaktadır.

Einstein on the beach, isminden de anlaşılacağı gibi Einstein'ın hayatını konu alan ve librettosunu P. Glass'ın yazdığı metaforik anlatımlar taşıyan bir operadır. Dört perde, dokuz sahneden oluşmakta, solo keman Einstein'ı simgelemektedir. Operanın en dikkat çeken tren sahneleri, Einstein'ın izafiyet teorisini temsil etmektedir. Geleneksel opera örneklerinin aksine, besteci hem görsel hem de müzikal açıdan kendi opera tekniğini yaratmıştır. Besteci, librettosunda sayılar ve nota isimlerini kullanarak kendine özgü müzik düşüncesini oluşturmuştur.



Resim 4: Philip Glass'ın "Einstein on the Beach" operasından bir sahne⁴¹

⁴¹Shaw Helen, **Einstein on the Beach**, Photograph: Lucie Jansch, 2012, (Çevrimiçi)
<https://www.timeout.com/newyork/theater/theater-review-einstein-on-the-beach-off-broadway>

Üçlemenin ikinci operası olan Satyagraha, Hindistan Bağımsızlık Hareketi' nin siyasi ve ruhani lideri Mohandas Karamchand Gandhi (1869-1948)'nin hayatını konu almaktadır. Üç sahneden oluşan bu opera sanskritçe dilinde yazılmış olup, geleneksel opera türünden farklı bir yapıdadır. Farklı bir dilde yazılmasına karşın, besteci şarkı söyleme ve konuşma ilişkisine eşit önem vermektedir. Bundan ötürü dilin anlaşılabilirliği için eser boyunca çabalamıştır. P. Glass için eserin dokusallığı büyük önem taşımaktadır. Metin içerisinde bir kelimedede birçok anlam saklıdır ve seyirci de bu verilen kelimelerle metnin iskeletini öğrenmektedir. Eser içinde müziğin daha öne çıktığı pasajlarda konuşma sesi ile birlikte müzik, kendinden geçme hissi yaratmaktadır.



Resim 5: Philip Glass'ın “Satyagraha” operasından bir sahne⁴²

Üçlemenin son operası olan *Akhenaten*, Mısır firavunu Akhnaten'in (Amenhotep IV) yaşamı ve dini inançlarına dayanan üç sahneli bir operadır. P. Glass'ın diğer iki operası gibi bu operası da devrim niteliğinde bir operadır.

⁴²Wim Merten, *American minimal music*, Kahn & Averill Published; new edition (1988), s. 74
<https://kyiv.theatrehd.com/en/films/satyagraha>

Glass, Akhnaten üzerinde çalışırken, sosyal, politik ve dini fikirlerin bir eserde merkezi bir rol oynamasını amaçlamıştır. Bununla birlikte, bu dramaturjik gerekliliği sıradan bir sıradanlıktan daha fazlasına dönüştürmek Glass' ın becerisine kalmıştır.⁴³ Bestecinin *Trilogy* (Tematik üçleme) diye adlandırdığı tema, Akhnaten'in karakterinin önemli yönlerinin ortaya çıktığı sahnelerle bağlantılıdır ve Akhenaten'in kendisiyle güçlü bir şekilde ilişkilidir. Üçleme teması aynı zamanda bu üç operada da görülmektedir.⁴⁴



Şekil 23: Philip Glass, “Trilogy” (Tematik üçleme)⁴⁵

2.2. Philip Glass’ın Minimalist Anlayışa Yaklaşımı ve Bestecilik Tekniği

Daha önce bahsedildiği üzere, Philip Glass’ın müzik dilini oluşturan en önemli unsur “Tekrar” unsurudur. Tekrara dayalı müzik fikrini bilinçli olarak müziğinde kullanan Glass, eserlerini “minimalist” kelimesi yerine “tekrarlayan yapılarla müzik” olarak tanımlamayı tercih etmektedir. Glass’ın müzik dilini daha iyi anlayabilmek için tekrara dayalı olan teknik unsurları ve onun müzik dilini oluşturan diğer unsurları sıralamak gerekmektedir.

a) Sekizlik nota değerlerinin, farklı nota değerleriyle birlikte düzenli tekrarı: Besteci bu teknikte birlik ya da dörtlülük nota değerleriyle birlikte sekizlik nota

⁴³Paul John Frandsen, **Philip Glass's "Akhnaten"**, Oxford University Press, The Musical Quarterly, Vol. 77, no. 2, 1993, s. 242

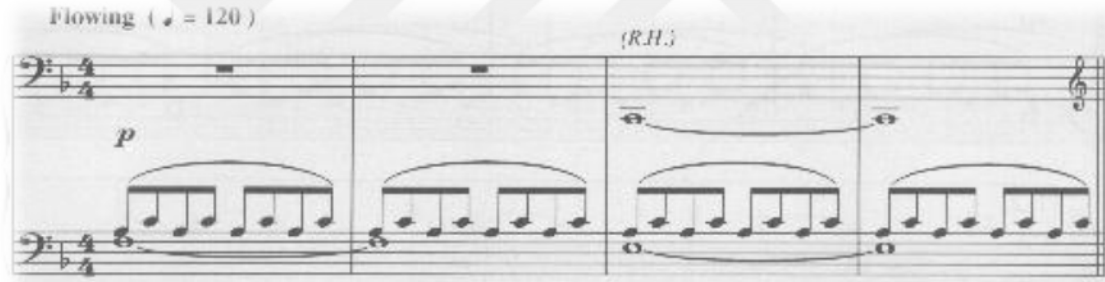
⁴⁴Paul John Frandsen, **a.g.e.**, s. 246

⁴⁵Glass, Philip: **“Trilogy” (Tematik üçleme)**, (Çevrimiçi)
<http://www.jstor.org/stable/742557?origin=JSTOR-pdf>

değerlerini genellikle akor sesleri içerisinde kullanmaktadır. Birbirini izleyen, sekizlik notaların düzenli tekrarı, bestecinin sıklıkla kullandığı bir tekniktir.



Şekil 24: Philip Glass, “Violin Concerto” (Keman konçertosu)



Şekil 25: Philip Glass, “Mad Rush”



Şekil 26: Philip Glass, “Opening”

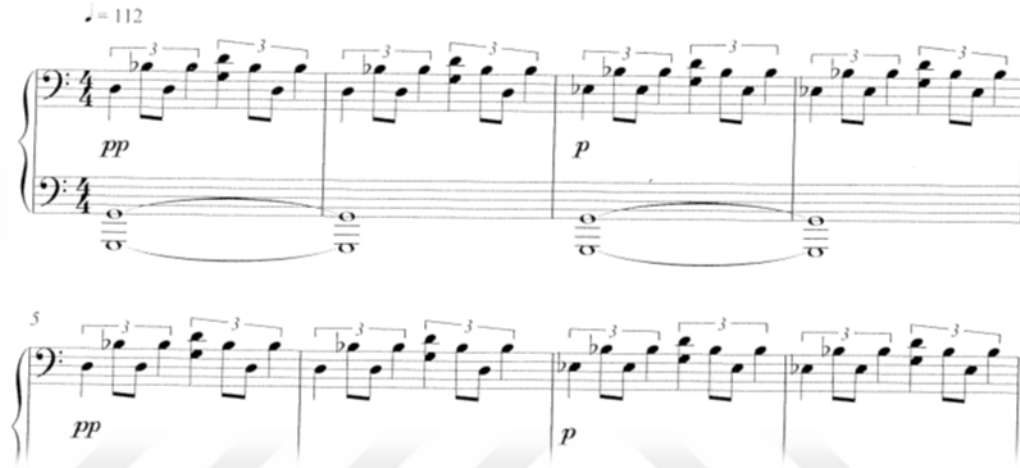
b) Üçlemeler ve altılamaların düzenli tekrarı: Philip Glass üçleme ve altılamalara eserlerinde sıklıkla yer vermektedir. Bu tekniği genellikle uzun notalarla ya da sekizlik yürüyüşlerle birlikte kullanmaktadır.

THE POET ACTS

FROM THE FILM 'THE HOURS'

MUSIC BY PHILIP GLASS

ARRANGED BY MICHAEL RIESMAN AND NICO MÜHLY



Şekil 27: Philip Glass, “The Hours” (Saatler film müziğinin giriş teması)



Şekil 28: Philip Glass, “Glassworks” adlı piyano albümünün giriş teması



Şekil 29: Philip Glass, “String Quartet” No:3

c) Arpej yapılarının düzenli tekrarı: Arpej yapısı Philip Glass’ın müziklerinde, sekizlik ya da onaltılık nota değerlerinde sıklıkla görülmektedir. Bazı eserlerinde besteci birden fazla tekniği bir arada kullanmaktadır. Örneğin; arpej yapılarının düzenli tekrarı ile birlikte, sekizlik nota değerlerinin, farklı nota değerleriyle birlikte düzenli tekrarı aynı pasajda kullanılabilir. (Şekil 31-32)



Şekil 30: Philip Glass, Satyagraha, “Trilogy Sonata”, “Conclution” sahne III



Şekil 31: Philip Glass, “Violin Concerto”



Şekil 32: Philip Glass, “Satyagraha” sahne III (ölçü: 62-73)

ç) Düzenli akor tekrarları: Philip Glass eserlerinde düzenli tekrarlanan akor yürüyüşlerini minimalist teknik olarak kullanmaktadır. Müzikal açıdan sekizlik ya da onaltılık nota değerlerinden önce ya da sonra akor tekrarlarını kullanmayı tercih etmektedir. Böylelikle müzik dokusu içinde, sekizlik ve onaltılık nota değerlerinin yarattığı hareketi, akorlarla daha sakin ve durağan bir yapıya dönüştürebilmektedir.

Violin Concerto

I

PHILIP GLASS
(1987)



Şekil 33: Philip Glass, “Violin Concerto”

THE HOURS

FROM THE FILM 'THE HOURS'

MUSIC BY PHILIP GLASS
ARRANGED BY MICHAEL RIESMAN AND NICO MÜHLY



Şekil 34: Philip Glass, “The Hours” (Saatler)

d) Diyatonic, modal ya da kromatik dizideki yanaşık seslerin düzenli tekrarları: Philip Glass yanaşık sesleri düzenli tekrarlayarak diğer bir minimalist teknik özelliğini ortaya çıkarmıştır. Özellikle *Einstein on the Beach* eserinde insan sesiyle kullandığı bu teknik ile sadece minimalist müziğe değil, opera sanatına da farklı bir boyut kazandırmıştır. (Şekil 35-36)

The image displays a musical score for Philip Glass's "Einstein on the beach". It is divided into two systems, each containing staves for a Chorus and an Organ (Org.).

System 1 (Measures 6-7):

- Chorus:** Measures 6 and 7. The melody is written in a single staff with a treble clef. Measure 6 contains the notes G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5. Measure 7 contains the notes G5, F5, E5, D5, C5, B4, A4, G4. The lyrics "1 2 3 4" are written below the staff for measure 6, and "1 2 3 4" for measure 7.
- Org.:** Measures 6 and 7. The organ part is written in a single staff with a bass clef. Measure 6 contains the notes G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4. Measure 7 contains the notes G4, F4, E4, D4, C4, B3, A3, G3. The lyrics "1 2 3 4" are written below the staff for measure 6, and "1 2 3 4" for measure 7.

System 2 (Measures 8-9):

- Chorus:** Measures 8 and 9. The melody is written in a single staff with a treble clef. Measure 8 contains the notes G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5. Measure 9 contains the notes G5, F5, E5, D5, C5, B4, A4, G4. The lyrics "2 3 4" are written below the staff for measure 8, and "1 2 3 4" for measure 9.
- Org.:** Measures 8 and 9. The organ part is written in a single staff with a bass clef. Measure 8 contains the notes G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4. Measure 9 contains the notes G4, F4, E4, D4, C4, B3, A3, G3. The lyrics "2 3 4" are written below the staff for measure 8, and "1 2 3 4" for measure 9.

Şekil 35: Philip Glass, "Einstein on the beach"





Şekil 38: Philip Glass, Piyano için 10 Etüt, Etüt no: 6

e) Melodik ya da armonik oktav tekrarları: Besteci melodik oktavları sekizlik ya da onaltılık nota değerlerinde kullanıp, genellikle yukarı ya da aşağısında uzun nota değerlerini tercih etmektedir. Fakat armonik oktavları kullandığında genellikle uzun notaları tercih etmektedir.



Şekil 40: Philip Glass, “The Hours” (ölçü 57)



Şekil 41: Philip Glass, “The Hours” (ölçü 140-145)

f) Uzak doğu veya Afrika kökenli ritmik kalıpların düzenli tekrarı: Minimalist müzikte ritim çok önemli bir unsurdur. Bu akımın uzak doğu ezgi ve ritimlerinden etkilenmiş olması, Philip Glass’ın da eserlerinde karşımıza çıkmaktadır. Özellikle geleneksel Hint müziğinin Tala adlı ritmik sistemi, minimalist bestecilerin ilgisini çekerek, eserlerine yansımıştır.

Transposed Score # 5 MEETINGS ALONG THE EDGE Philip Glass
Based on a theme by Ravi Shankar

1 J=176

Flute

Soprano Saxophone

W.W. 2 Soprano Saxophone

3

Rockenspiel

Wd. Blk.

Drum

Tamb.

Violins I

Violins II

Viola

Cello

D. Bass

Şekil 42: Philip Glass, “Passages”⁴⁶

g) Uzun nota değerlerinin düzenli tekrarı: Philip Glass’ın sıklıkla kullandığı bir başka minimalist teknik de uzun nota değerlerinin düzenli tekrarıdır. Besteci bu tekniği kullanırken genellikle tek bir ses ya da bir aralık uzatarak, diğer minimalist teknikler ile birlikte kullanmaktadır.

⁴⁶musicsscalesclassical.com

November 23 - Ichigaya

1 ♩ = 160

Violin 1 *p*

Violin 2 *p*

Viola *p*

Cello *p*

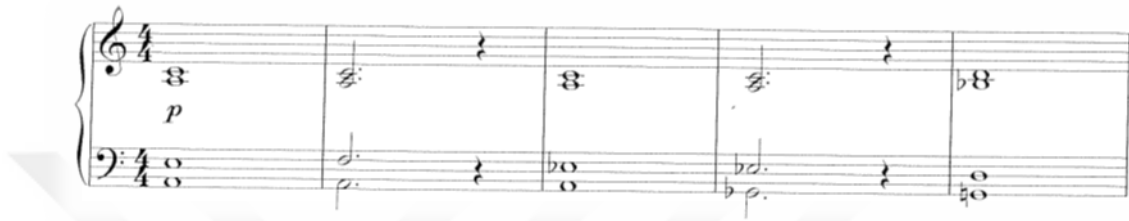
2

3 D.S., with repeats

4

Şekil 43: Philip Glass, “String Quartet” No:3, Mishima II. Bölüm

h) Tonal armonik yürüyüşler: Minimalist müzik bestecileri bu akımla birlikte tonal armoni sistemine dönüş yapmışlardır. Akorların birbiri arkasına tonal yürüyüşlerle ilerlemesi, Philip Glass'ın da eserlerinde sıklıkla görülmektedir.



Şekil 44:Philip Glass, "The Hours", An Unwelcome Friends

1) Nota Ekleme-Çıkarma (Addition or Subtraction of notes) tekniğiyle yapılan motif tekrarları: Bir motifiya da melodinin tekrarında nota ekleme-çıkarmaları yapılarak kullanılan bir tekniktir. Glass'ın öncülük ettiği bu teknikte genellikle nota eklemeleri 1 + 2, 1 + 2 + 3, 1 + 2 + 3 + 4 şeklinde yapılmaktadır.

MUSIC IN FIFTHS

1 Fast, steady

2

3

4

5

6

7

8

9

10

11

12

13

The image displays a musical score for the piece 'Music in Fifths' by Philip Glass. The score is written on a single staff in treble clef, with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The tempo/mood is indicated as 'Fast, steady'. The score consists of 13 measures, each containing a sequence of eighth notes. The notes are grouped in pairs, creating a rhythmic pattern of eighth-note pairs. The sequence of notes in each measure is as follows: Measure 1: F4, A4, Bb4, C5, D5, F5, A5, Bb5, C6, D6, F6, A6, Bb6, C7, D7, F7, A7, Bb7, C8, D8, F8, A8, Bb8, C9, D9, F9, A9, Bb9, C10, D10, F10, A10, Bb10, C11, D11, F11, A11, Bb11, C12, D12, F12, A12, Bb12, C13, D13, F13, A13, Bb13, C14, D14, F14, A14, Bb14, C15, D15, F15, A15, Bb15, C16, D16, F16, A16, Bb16, C17, D17, F17, A17, Bb17, C18, D18, F18, A18, Bb18, C19, D19, F19, A19, Bb19, C20, D20, F20, A20, Bb20, C21, D21, F21, A21, Bb21, C22, D22, F22, A22, Bb22, C23, D23, F23, A23, Bb23, C24, D24, F24, A24, Bb24, C25, D25, F25, A25, Bb25, C26, D26, F26, A26, Bb26, C27, D27, F27, A27, Bb27, C28, D28, F28, A28, Bb28, C29, D29, F29, A29, Bb29, C30, D30, F30, A30, Bb30, C31, D31, F31, A31, Bb31, C32, D32, F32, A32, Bb32, C33, D33, F33, A33, Bb33, C34, D34, F34, A34, Bb34, C35, D35, F35, A35, Bb35, C36, D36, F36, A36, Bb36, C37, D37, F37, A37, Bb37, C38, D38, F38, A38, Bb38, C39, D39, F39, A39, Bb39, C40, D40, F40, A40, Bb40, C41, D41, F41, A41, Bb41, C42, D42, F42, A42, Bb42, C43, D43, F43, A43, Bb43, C44, D44, F44, A44, Bb44, C45, D45, F45, A45, Bb45, C46, D46, F46, A46, Bb46, C47, D47, F47, A47, Bb47, C48, D48, F48, A48, Bb48, C49, D49, F49, A49, Bb49, C50, D50, F50, A50, Bb50, C51, D51, F51, A51, Bb51, C52, D52, F52, A52, Bb52, C53, D53, F53, A53, Bb53, C54, D54, F54, A54, Bb54, C55, D55, F55, A55, Bb55, C56, D56, F56, A56, Bb56, C57, D57, F57, A57, Bb57, C58, D58, F58, A58, Bb58, C59, D59, F59, A59, Bb59, C60, D60, F60, A60, Bb60, C61, D61, F61, A61, Bb61, C62, D62, F62, A62, Bb62, C63, D63, F63, A63, Bb63, C64, D64, F64, A64, Bb64, C65, D65, F65, A65, Bb65, C66, D66, F66, A66, Bb66, C67, D67, F67, A67, Bb67, C68, D68, F68, A68, Bb68, C69, D69, F69, A69, Bb69, C70, D70, F70, A70, Bb70, C71, D71, F71, A71, Bb71, C72, D72, F72, A72, Bb72, C73, D73, F73, A73, Bb73, C74, D74, F74, A74, Bb74, C75, D75, F75, A75, Bb75, C76, D76, F76, A76, Bb76, C77, D77, F77, A77, Bb77, C78, D78, F78, A78, Bb78, C79, D79, F79, A79, Bb79, C80, D80, F80, A80, Bb80, C81, D81, F81, A81, Bb81, C82, D82, F82, A82, Bb82, C83, D83, F83, A83, Bb83, C84, D84, F84, A84, Bb84, C85, D85, F85, A85, Bb85, C86, D86, F86, A86, Bb86, C87, D87, F87, A87, Bb87, C88, D88, F88, A88, Bb88, C89, D89, F89, A89, Bb89, C90, D90, F90, A90, Bb90, C91, D91, F91, A91, Bb91, C92, D92, F92, A92, Bb92, C93, D93, F93, A93, Bb93, C94, D94, F94, A94, Bb94, C95, D95, F95, A95, Bb95, C96, D96, F96, A96, Bb96, C97, D97, F97, A97, Bb97, C98, D98, F98, A98, Bb98, C99, D99, F99, A99, Bb99, C100, D100, F100, A100, Bb100, C101, D101, F101, A101, Bb101, C102, D102, F102, A102, Bb102, C103, D103, F103, A103, Bb103, C104, D104, F104, A104, Bb104, C105, D105, F105, A105, Bb105, C106, D106, F106, A106, Bb106, C107, D107, F107, A107, Bb107, C108, D108, F108, A108, Bb108, C109, D109, F109, A109, Bb109, C110, D110, F110, A110, Bb110, C111, D111, F111, A111, Bb111, C112, D112, F112, A112, Bb112, C113, D113, F113, A113, Bb113, C114, D114, F114, A114, Bb114, C115, D115, F115, A115, Bb115, C116, D116, F116, A116, Bb116, C117, D117, F117, A117, Bb117, C118, D118, F118, A118, Bb118, C119, D119, F119, A119, Bb119, C120, D120, F120, A120, Bb120, C121, D121, F121, A121, Bb121, C122, D122, F122, A122, Bb122, C123, D123, F123, A123, Bb123, C124, D124, F124, A124, Bb124, C125, D125, F125, A125, Bb125, C126, D126, F126, A126, Bb126, C127, D127, F127, A127, Bb127, C128, D128, F128, A128, Bb128, C129, D129, F129, A129, Bb129, C130, D130, F130, A130, Bb130, C131, D131, F131, A131, Bb131, C132, D132, F132, A132, Bb132, C133, D133, F133, A133, Bb133, C134, D134, F134, A134, Bb134, C135, D135, F135, A135, Bb135, C136, D136, F136, A136, Bb136, C137, D137, F137, A137, Bb137, C138, D138, F138, A138, Bb138, C139, D139, F139, A139, Bb139, C140, D140, F140, A140, Bb140, C141, D141, F141, A141, Bb141, C142, D142, F142, A142, Bb142, C143, D143, F143, A143, Bb143, C144, D144, F144, A144, Bb144, C145, D145, F145, A145, Bb145, C146, D146, F146, A146, Bb146, C147, D147, F147, A147, Bb147, C148, D148, F148, A148, Bb148, C149, D149, F149, A149, Bb149, C150, D150, F150, A150, Bb150, C151, D151, F151, A151, Bb151, C152, D152, F152, A152, Bb152, C153, D153, F153, A153, Bb153, C154, D154, F154, A154, Bb154, C155, D155, F155, A155, Bb155, C156, D156, F156, A156, Bb156, C157, D157, F157, A157, Bb157, C158, D158, F158, A158, Bb158, C159, D159, F159, A159, Bb159, C160, D160, F160, A160, Bb160, C161, D161, F161, A161, Bb161, C162, D162, F162, A162, Bb162, C163, D163, F163, A163, Bb163, C164, D164, F164, A164, Bb164, C165, D165, F165, A165, Bb165, C166, D166, F166, A166, Bb166, C167, D167, F167, A167, Bb167, C168, D168, F168, A168, Bb168, C169, D169, F169, A169, Bb169, C170, D170, F170, A170, Bb170, C171, D171, F171, A171, Bb171, C172, D172, F172, A172, Bb172, C173, D173, F173, A173, Bb173, C174, D174, F174, A174, Bb174, C175, D175, F175, A175, Bb175, C176, D176, F176, A176, Bb176, C177, D177, F177, A177, Bb177, C178, D178, F178, A178, Bb178, C179, D179, F179, A179, Bb179, C180, D180, F180, A180, Bb180, C181, D181, F181, A181, Bb181, C182, D182, F182, A182, Bb182, C183, D183, F183, A183, Bb183, C184, D184, F184, A184, Bb184, C185, D185, F185, A185, Bb185, C186, D186, F186, A186, Bb186, C187, D187, F187, A187, Bb187, C188, D188, F188, A188, Bb188, C189, D189, F189, A189, Bb189, C190, D190, F190, A190, Bb190, C191, D191, F191, A191, Bb191, C192, D192, F192, A192, Bb192, C193, D193, F193, A193, Bb193, C194, D194, F194, A194, Bb194, C195, D195, F195, A195, Bb195, C196, D196, F196, A196, Bb196, C197, D197, F197, A197, Bb197, C198, D198, F198, A198, Bb198, C199, D199, F199, A199, Bb199, C200, D200, F200, A200, Bb200, C201, D201, F201, A201, Bb201, C202, D202, F202, A202, Bb202, C203, D203, F203, A203, Bb203, C204, D204, F204, A204, Bb204, C205, D205, F205, A205, Bb205, C206, D206, F206, A206, Bb206, C207, D207, F207, A207, Bb207, C208, D208, F208, A208, Bb208, C209, D209, F209, A209, Bb209, C210, D210, F210, A210, Bb210, C211, D211, F211, A211, Bb211, C212, D212, F212, A212, Bb212, C213, D213, F213, A213, Bb213, C214, D214, F214, A214, Bb214, C215, D215, F215, A215, Bb215, C216, D216, F216, A216, Bb216, C217, D217, F217, A217, Bb217, C218, D218, F218, A218, Bb218, C219, D219, F219, A219, Bb219, C220, D220, F220, A220, Bb220, C221, D221, F221, A221, Bb221, C222, D222, F222, A222, Bb222, C223, D223, F223, A223, Bb223, C224, D224, F224, A224, Bb224, C225, D225, F225, A225, Bb225, C226, D226, F226, A226, Bb226, C227, D227, F227, A227, Bb227, C228, D228, F228, A228, Bb228, C229, D229, F229, A229, Bb229, C230, D230, F230, A230, Bb230, C231, D231, F231, A231, Bb231, C232, D232, F232, A232, Bb232, C233, D233, F233, A233, Bb233, C234, D234, F234, A234, Bb234, C235, D235, F235, A235, Bb235, C236, D236, F236, A236, Bb236, C237, D237, F237, A237, Bb237, C238, D238, F238, A238, Bb238, C239, D239, F239, A239, Bb239, C240, D240, F240, A240, Bb240, C241, D241, F241, A241, Bb241, C242, D242, F242, A242, Bb242, C243, D243, F243, A243, Bb243, C244, D244, F244, A244, Bb244, C245, D245, F245, A245, Bb245, C246, D246, F246, A246, Bb246, C247, D247, F247, A247, Bb247, C248, D248, F248, A248, Bb248, C249, D249, F249, A249, Bb249, C250, D250, F250, A250, Bb250, C251, D251, F251, A251, Bb251, C252, D252, F252, A252, Bb252, C253, D253, F253, A253, Bb253, C254, D254, F254, A254, Bb254, C255, D255, F255, A255, Bb255, C256, D256, F256, A256, Bb256, C257, D257, F257, A257, Bb257, C258, D258, F258, A258, Bb258, C259, D259, F259, A259, Bb259, C260, D260, F260, A260, Bb260, C261, D261, F261, A261, Bb261, C262, D262, F262, A262, Bb262, C263, D263, F263, A263, Bb263, C264, D264, F264, A264, Bb264, C265, D265, F265, A265, Bb265, C266, D266, F266, A266, Bb266, C267, D267, F267, A267, Bb267, C268, D268, F268, A268, Bb268, C269, D269, F269, A269, Bb269, C270, D270, F270, A270, Bb270, C271, D271, F271, A271, Bb271, C272, D272, F272, A272, Bb272, C273, D273, F273, A273, Bb273, C274, D274, F274, A274, Bb274, C275, D275, F275, A275, Bb275, C276, D276, F276, A276, Bb276, C277, D277, F277, A277, Bb277, C278, D278, F278, A278, Bb278, C279, D279, F279, A279, Bb279, C280, D280, F280, A280, Bb280, C281, D281, F281, A281, Bb281, C282, D282, F282, A282, Bb282, C283, D283, F283, A283, Bb283, C284, D284, F284, A284, Bb284, C285, D285, F285, A285, Bb285, C286, D286, F286, A286, Bb286, C287, D287, F287, A287, Bb287, C288, D288, F288, A288, Bb288, C289, D289, F289, A289, Bb289, C290, D290, F290, A290, Bb290, C291, D291, F291, A291, Bb291, C292, D292, F292, A292, Bb292, C293, D293, F293, A293, Bb293, C294, D294, F294, A294, Bb294, C295, D295, F295, A295, Bb295, C296, D296, F296, A296, Bb296, C297, D297, F297, A297, Bb297, C298, D298, F298, A298, Bb298, C299, D299, F299, A299, Bb299, C300, D300, F300, A300, Bb300, C301, D301, F301, A301, Bb301, C302, D302, F302, A302, Bb302, C303, D303, F303, A303, Bb303, C304, D304, F304, A304, Bb304, C305, D305, F305, A305, Bb305, C306, D306, F306, A306, Bb306, C307, D307, F307, A307, Bb307, C308, D308, F308, A308, Bb308, C309, D309, F309, A309, Bb309, C310, D310, F310, A310, Bb310, C311, D311, F311, A311, Bb311, C312, D312, F312, A312, Bb312, C313, D313, F313, A313, Bb313, C314, D314, F314, A314, Bb314, C315, D315, F315, A315, Bb315, C316, D316, F316, A316, Bb316, C317, D317, F317, A317, Bb317, C318, D318, F318, A318, Bb318, C319, D319, F319, A319, Bb319, C320, D320, F320, A320, Bb320, C321, D321, F321, A321, Bb321, C322, D322, F322, A322, Bb322, C323, D323, F323, A323, Bb323, C324, D324, F324, A324, Bb324, C325, D325, F325, A325, Bb325, C326, D326, F326, A326, Bb326, C327, D327, F327, A327, Bb327, C328, D328, F328, A328, Bb328, C329, D329, F329, A329, Bb329, C330, D330, F330, A330, Bb330, C331, D331, F331, A331, Bb331, C332, D332, F332, A332, Bb332, C333, D333, F333, A333, Bb333, C334, D334, F334, A334, Bb334, C335, D335, F335, A335, Bb335, C336, D336, F336, A336, Bb336, C337, D337, F337, A337, Bb337, C338, D338, F338, A338, Bb338, C339, D339, F339, A339, Bb339, C340, D340, F340, A340, Bb340, C341, D341, F341, A341, Bb341, C342, D342, F342, A342, Bb342, C343, D343, F343, A343, Bb343, C344, D344, F344, A344, Bb344, C345, D345, F345, A345, Bb345, C346, D346, F346, A346, Bb346, C347, D347, F347, A347, Bb347, C348, D348, F348, A348, Bb348, C349, D349, F349, A349, Bb349, C350, D350, F350, A350, Bb350, C351, D351, F351, A351, Bb351, C352, D352, F352, A352, Bb352, C353, D353, F353, A353, Bb353, C354, D354, F354, A354, Bb354, C355, D355, F355, A355, Bb355, C356, D356, F356, A356, Bb356, C357, D357, F357, A357, Bb357, C358, D358, F358, A358, Bb358, C359, D359, F359, A359, Bb359, C360, D360, F360, A360, Bb360, C361, D361, F361, A361, Bb361, C362, D362, F362, A362, Bb362, C363, D363, F363, A363, Bb363, C364, D364, F364, A364, Bb364, C365, D365, F365, A365, Bb365, C366, D366, F366, A366, Bb366, C367, D367, F367, A367, Bb367, C368, D368, F368, A368, Bb368, C369, D369, F369, A369, Bb369, C370, D370, F370, A370, Bb370, C371, D371, F371, A371, Bb371, C372, D372, F372, A372, Bb372, C373, D373, F373, A373, Bb373, C374, D374, F374, A374, Bb374, C375, D375, F375, A375, Bb375, C376, D376, F376, A376, Bb376, C377, D377, F377, A377, Bb377, C378, D378, F378, A378, Bb378, C379, D379, F379, A379, Bb379, C380, D380, F380, A380, Bb380, C381, D381, F381, A381, Bb381, C382, D382, F382, A382, Bb382, C383, D383, F383, A383, Bb383, C384, D384, F384, A384, Bb384, C385, D385, F385, A385, Bb385, C386, D386, F386, A386, Bb386, C387, D387, F387, A387, Bb387, C388, D388, F388, A388, Bb388, C389, D389, F389, A389, Bb389, C390, D390, F390, A390, Bb390, C391, D391, F391, A391, Bb391, C392, D392, F392, A392, Bb392, C393, D393, F393, A393, Bb393, C394, D394, F394, A394, Bb394, C395, D395, F395, A395, Bb395, C396, D396, F396, A396, Bb396, C397, D397, F397, A397, Bb397, C398, D398, F398, A398, Bb398, C399, D399, F399, A399, Bb399, C400, D400, F400, A400, Bb400, C401, D401, F401, A401, Bb401, C402, D402, F402, A402, Bb402, C403, D403, F403, A403, Bb403, C404, D404, F404, A404, Bb404, C405, D405, F405, A405, Bb405, C406, D406, F406, A406, Bb406, C407, D407, F407, A407, Bb407, C408, D408, F408, A408, Bb408, C409, D409, F409, A409, Bb409, C410, D410, F410, A410, Bb410, C411, D411, F411, A411, Bb411, C412, D412, F412, A412, Bb412, C413, D413, F413, A413, Bb413, C414, D414, F414, A414, Bb414, C415, D415, F415, A415, Bb415, C416, D416, F416, A416, Bb416, C417, D417, F417, A417, Bb417, C418, D418, F418, A418, Bb418, C419, D419, F419, A419, Bb419, C420, D420, F420, A420, Bb420, C421, D421, F421, A421, Bb421, C422, D422, F422, A422, Bb422, C423, D423, F423, A423, Bb423, C424, D424, F424, A424, Bb424, C425, D425, F425, A425, Bb425, C426, D426, F426, A426, Bb426, C427, D427, F427, A427, Bb427, C428, D428, F428, A428, Bb428, C429, D429, F429, A429, Bb429, C430, D430, F430, A430, Bb430, C431, D431, F431, A431, Bb431, C432, D432, F432, A432, Bb432, C433, D433, F433, A433, Bb433, C434, D434, F434, A434, Bb434, C435, D435, F435, A435, Bb435, C436, D436, F436, A436, Bb436, C437, D437, F437, A437, Bb437, C438, D438, F438, A438, Bb438, C439, D439, F439, A439, Bb439, C440, D440, F440, A440, Bb440, C441, D441, F441, A441, Bb441, C442, D442, F442, A442, Bb442, C443, D443, F443, A443, Bb443, C444, D444, F444, A444, Bb444, C445, D445, F445, A445, Bb445, C446, D446, F446, A446, Bb446, C447, D447, F447, A447, Bb447, C448, D448, F448, A448, Bb448, C449, D449, F449, A449, Bb449, C450, D450, F450, A450, Bb450, C451, D451, F451, A451, Bb451, C452, D452, F452, A452, Bb452, C453, D453, F453, A453, Bb453, C454, D454, F454, A454, Bb454, C455, D455, F455, A455, Bb455, C456, D456, F456, A456, Bb456, C457, D457, F457, A457, Bb457, C458, D458, F458, A458, Bb458, C459, D459, F459, A459, Bb459, C460, D460, F460, A460, Bb460, C461, D461, F461, A461, Bb461, C462, D462, F462, A462, Bb462, C463, D463, F463, A463, Bb463, C464, D464, F464, A464, Bb464, C465, D465, F465, A465, Bb465, C466, D466, F466, A466, Bb466, C467, D467, F467, A467, Bb467, C468, D468, F468, A468, Bb468, C469, D469, F469, A469, Bb469, C470, D470, F470, A470, Bb470, C471, D471, F471, A471, Bb471, C472, D472, F472, A472, Bb472, C473, D473, F473, A473, Bb473, C474, D474, F474, A474, Bb474, C475, D475, F475, A475, Bb475, C476, D476, F476, A476, Bb476, C477, D477, F477, A477, Bb477, C478, D478, F478, A478, Bb478, C479, D479, F479, A479, Bb479, C480, D480, F480, A480, Bb480, C481, D481, F481, A481, Bb481, C482, D482, F482, A482, Bb482, C483, D483, F483, A483, Bb483, C484, D484, F484, A484, Bb484, C485, D485, F485, A485, Bb485, C486, D486, F486, A486, Bb486, C487, D487, F487, A487, Bb487, C488, D488, F488, A488, Bb4

2.3. Philip Glass'ın Eserlerinin Sınıflandırılması⁴⁷

Oda Müziği ve topluluklar için yazılan Eserleri

- 600 Lines (1967)
- How Now for ensemble (piyano için,1968)
- Music in Fifths (1969)
- Music in Similar Motion (1969)
- Music with Changing Parts (1970, recorded 1973)
- Music in Twelve Parts (1971–1974)
- Another Look at Harmony, Parts I and II (1975)
- North Star (1977)
- Dance (Dance 1, 3 and 5, 1979, with Lucinda Childs and Sol LeWitt)
- Glassworks (1982)
- A Descent Into the Maelstrom (based on the short story by Edgar Allan Poe, 1986)
- Orion (2004)
- Los Paisajes del Rio (2008)

⁴⁷ Philip Glass, List of compositions by Philip Glass (çevrimiçi)
https://en.m.wikipedia.org/wiki/List_of_compositions_by_Philip_Glass

Operaları

- Einstein on the Beach for the Philip Glass Ensemble (1975–1976, with Robert Wilson)
- Satyagraha (1978–1979, premiered in 1980, libretto by Constance DeJong)
- Akhnaten (1983, libretto by Philip Glass and Shalom Goldman)
- The Civil Wars: A Tree Is Best Measured When It Is Down, Act V – The Rome Section (1984, with Robert Wilson, libretto by Robert Wilson and Maita di Niscemi, including texts by Seneca the Younger)
- The Making of the Representative for Planet 8 (1985–1986, premiered in 1988, libretto by Doris Lessing, after her fourth novel from Canopus in Argos)
- The Fall of the House of Usher (1988)
- The Voyage (1990, premiered in 1992, libretto by David Henry Hwang)
- White Raven (1991, premiered as O Corvo Branco in 1998, with Robert Wilson, libretto by Luísa Costa Gomes)
- The marriages between zones three, four, and five (1997, libretto by Doris Lessing, after her second novel from Canopus in Argos)
- Galileo Galilei (2002, libretto by Mary Zimmerman and Arnold Weinstein)
- Waiting for the Barbarians for voices, chorus and orchestra (2005, after the novel by J. M. Coetzee)

- Appomattox (2007, libretto by Christopher Hampton)
- Kepler (2009, libretto by Martina Winkel, including texts by Johannes Kepler and Andreas Gryphius)
- The Perfect American (2011, based on the book about Walt Disney by Peter Stephan Jungk, premiered at the Teatro Real, Madrid, on January 22, 2013)
- Spuren der Verirrten (The Lost) (2013, after the play by Peter Handke, premiered 12 April 2013 at the Musiktheater Linz [de], Austria)

Oda müziği toplulukları için yazılan operaları ve müzikli tiyatro eserleri

- A Madrigal Opera for voices, violin and viola (1980)
- The Photographer for soloists, chorus and orchestra (1982, based on the life of Eadweard Muybridge)
- The Juniper Tree (1985, with Robert Moran, libretto by Arthur Yorinks)
- The Fall of the House of Usher (libretto by Arthur Yorinks after the short story by Edgar Allan Poe, 1987)
- 1000 Airplanes on the Roof for voice and ensemble (text by David Henry Hwang, 1988)
- Hydrogen Jukebox for voices and ensemble (libretto by Allen Ginsberg, 1990)
- Orphée for voices and chamber orchestra (1991, after the film by Jean Cocteau and premiered in 1993)

- La Belle et la Bête for voices and the Philip Glass Ensemble or chamber orchestra (1994, after the film by Jean Cocteau)
- Les Enfants Terribles, Dance Opera for voices and three pianos (1996, after Cocteau's novel and the film by Jean-Pierre Melville)
- The Witches of Venice, children's opera-ballet (1997)
- Monsters of Grace, chamber opera for the Philip Glass Ensemble (1998, with 3D digital footage directed by Robert Wilson, libretto from works of Jalaluddin Rumi)
- In the Penal Colony for voices and string quintet (2000, libretto after the short story by Franz Kafka)
- The Sound of a Voice for voices and chamber ensemble including a pipa (2003, libretto by David Henry Hwang)
- The Trial (2014, for voices and chamber orchestra; libretto by Christopher Hampton, based on the novel by Franz Kafka)

Solo piano ve elektrikli org için yazılan müzikleri

- How Now for piano or electric organ (1968)
- Two Pages for piano or electric organ (1968)
- Music in Contrary Motion for electric organ (1969)
- Another Look at Harmony, Part 3 for electric organ (1975)
- Knee Play 4 for piano (1975, from Einstein on the Beach)

- Modern Love Waltz for piano (piano version of Fourth Series, Part Three, 1977)
- Dance No. 2 for organ (originally Fourth Series, Part Two, 1978)
- Mad Rush for piano or electric organ (originally Fourth Series, Part Four, 1979)
- Opening for piano (1981, from Glassworks)
- The Olympian for piano (1984)
- Cadenza for Mozart's Piano Concerto No. 21 (K. 467, 1786) (1987)
- Wichita Vortex Sutra for piano (1988, later included in Hydrogen Jukebox)
- Metamorphosis for piano (1988)
- The French Lieutenant Sleeps from The Screens for piano (1989)
- Night on the Balcony from The Screens for piano (or harpsichord, 1989)
- Tesra for piano (1993)
- 12 Pieces for Ballet for piano (1993)
- Etudes for piano, Volume 1 (1994–1995)
- The Joyful Moment for piano (1998)
- Truman Sleeps (1998, from the film The Truman Show)
- Dreaming Awake for piano (2003, written and recorded by Glass as a benefit for Jewel Heart)

- A Musical Portrait of Chuck Close, two movements for piano (2005, Etudes 11 and 12 of Volume 2)
- Etudes for piano, Volume 2 (2012)

Başka Bestecilerin düzenlediği solo piyano müzikleri

- Trilogy Sonata for piano (1975/1979/1983, from Einstein, Sathyagraha and Akhnaten, arranged by Paul Barnes in 2001)
- Closing from "Mishima" for piano (1984, transcribed by Michael Riesman)
- Anima Mundi for piano (1991, transcribed by Michael Riesman)
- Selections from "A Brief History of Time" for piano (1991, transcribed by Michael Riesman)
- The Orphée Suite for piano (1991, transcribed by Paul Barnes in 2000)
- Candyman: Helen's Theme and more for piano (1992, transcribed by Michael Riesman)
- Overture from La Belle et la Bête for piano (1994, transcribed by Michael Riesman)
- Jenipapo: No. 14 for piano (1995, transcribed by Michael Riesman)
- Epilogue from Monsters of Grace for piano (1998, transcribed by Paul Barnes in 2001)
- Dracula for piano (1998, transcribed by Michael Riesman in 2007)

- Naqoyqatsi: Primacy of Number for piano (2002, transcribed by Michael Riesman)
- The Fog of War for piano (2002, transcribed by Michael Riesman)
- Music from the Hours for piano (2002/2003, transcribed by Michael Riesman and Nico Muhly)
- Concerto No. 2 "After Lewis and Clark" for piano (2004, transcribed by Paul Barnes)
- Neverwas Set for piano (2005, transcribed by Michael Riesman)
- "Life in the Mountains" from "The Illusionist" for piano (2006, transcribed by Michael Riesman)
- Notes on Scandal: I knew her for piano (2006, transcribed by Michael Riesman)
- No Reservations Combine for piano (2007, transcribed by Michael Riesman)
- Prophecies from Koyaanisqatsi for piano (2015, transcribed by Anton Batagov)

İki veya daha fazla piyanolu müzikleri

- In Again Out Again for two pianos (1967)
- Six Scenes from Les Enfants Terribles for two pianos (1996, transcribed by Maki Namekawa and Dennis Russell Davies)
- Four Movements for Two Pianos (2008)

- Two Movements for Four Pianos (2013)

Yaylı Dörtlüleri

- String Quartet No. 1 (1966)
- String Quartet No. 2 Company (1983, composed for a dramatization of Samuel Beckett's novella)
- String Quartet No. 3 Mishima (1985)
- String Quartet No. 4 Buczak (1989, dedicated to Brian Buczak and commissioned by Geoffrey Hendricks)
- String Quartet No. 5 (1991)
- Suite from Bent for String Quartet (1997)
- Dracula for string quartet (or piano and string quartet) (1998, music for the 1931 film)
- String Quartet No. 6 (2013)
- String Quartet No. 7 (2014)
- String Quartet No. 8 (2018)

Yaylı Dörtlüleri dışındaki Oda Müzikleri

- Brass Sextet (1962–1964)
- Play for two saxophones (1965, music for Samuel Beckett's play)
- Music for Ensemble and Two Actresses for wind sextet and two speakers (1965)

- Head On for violin, cello and piano (1967)
- Two Down for two saxophones (1967)
- Music in Eight Parts for two soprano saxophones, viola, cello and three electric organs (1970)
- Fourth Series Part Three for violin and clarinet (1978)
- Opening from Glassworks for piano, cello and percussion (1981)
- Façades, for two saxophones (or flute and clarinet) and string ensemble (1981)
- Prelude to Endgame for timpani and double bass (1984, for the play by Samuel Beckett)
- Music from The Screens for chamber ensemble (1989/1991, from a collaboration with Foday Musa Suso)
- Passages for chamber ensemble (1990, from a collaboration with Ravi Shankar)
- The Orchard (from The Screens) for cello and piano (plus optional percussion) (1989)
- Love Divided By for flute and piano (1992)
- In the Summer House for violin and cello (1993, music for the play by Jane Bowles)
- Saxophone Quartet (1995; also orchestral version, see Works for solo instruments and orchestra)

- Tissues (from Naqoyqatsi) for cello, percussion and piano (2002)
- Taoist Sacred Dance for piano and flute (2003)
- Music from The Sound of a Voice for flute, pipa, violin, cello and percussion (2003)
- Sonata for Violin and Piano (2008)
- Pendulum, movement for violin and piano (2010)
- Duos for violin and cello (2010–11, arranged from Double Concerto for Violin and Cello)
- Annunciation, piano quintet for 2 violins, viola, cello, and piano (2018)

Başka Bestecilerin aranje ettiği yaylı dörütlüler dışındaki Oda müzikleri

- The Windcatcher for saxophone sextet (1992/2002, arranged from 'Love Divided By' by Nico Muhly)
- String Sextet (1995/2009, adapted from Symphony No.3 by Michael Riesman)

Piyano dışındaki solo enstrüman için yazılmış müzikleri

- Strung Out for amplified violin (1967)
- Piece in the Shape of a Square for 2 flutes (1967)
- Gradus for saxophone (1968)
- Arabesque In Memoriam for flute (1988)
- France from The Screens for violin (1989)

- Melodies for saxophone (1995)
- Songs and Poems No. 1 for Solo Cello (2005–2007)
- Songs and Poems No. 2 for Solo Cello (2010)
- Partita for Solo Violin (2010–2011)
- Orbit for solo cello, for Yo-Yo Ma and Lil Buck, April 2, 2013, (Le) Poisson Rouge, Manhattan^[1]
- Partita for Double Bass (2015)

Senfonileri

- Symphony No. 1 (1992) based on Low by David Bowie
- Symphony No. 2 (1994)
- Symphony No. 3 (1995) for string orchestra
- Symphony No. 4 (1996) based on "Heroes" by David Bowie
- Symphony No. 5 (1999) Requiem, Bardo, Nirmanakaya for soloists, chorus and orchestra
- Symphony No. 6 (2002) Plutonian Ode for soprano and orchestra
- Symphony No. 7 (2005) Toltec for chorus and orchestra
- Symphony No. 8 (2005)
- Symphony No. 9 (2011)
- Symphony No. 10 (2012)

- Symphony No. 11 (2017)
- Symphony No. 12 (2019) based on Lodger by David Bowie

Orkestra için yazılmış müzikleri

- Piece for chamber orchestra (1967)
- Music in Similar Motion for chamber orchestra (1969, orch. in 1981)
- Company for string orchestra (1983; orchestral version of String Quartet No. 2 Company (1983), see String quartets)
- Glass Pieces for orchestra (1983, orchestral versions of "Funeral" from Akhnaten and Floe and Facades, for Jerome Robbins' ballet)
- Prelude and Dance from Akhnaten for orchestra (1983)
- the CIVIL warS – the Cologne Section for orchestra with optional mixed chorus (1984)
- Two Interludes from the CIVIL warS – the Rome Section for orchestra (1984)
- Phaedra for string orchestra and percussion (1985)
- Runaway Horses from Mishima for string orchestra and harp (1985)
- In the Upper Room for chamber orchestra (1986, music for Twyla Tharp's dance piece)
- The Light, a Symphonic Portrait for orchestra (1987)
- The Canyon, a Dramatic Episode for orchestra (1988)

- Passages for chamber orchestra (1990, a collaboration with Ravi Shankar)
- Mechanical Ballet from The Voyage for orchestra (1990)
- Suite from Orphée for chamber orchestra (1991, compiled by The Knights in 2013)
- Concerto Grosso for chamber orchestra (1992)
- Three Pieces from The Secret Agent for orchestra (1995)
- Days and Nights in Rocinha, Dance for orchestra (1997)
- DRA Fanfare for orchestra (1999)
- Dancissimo for orchestra (2001)
- Icarus at the Edge of Time for narrator and orchestra (2010)
- Harmonium Mountain for orchestra (2011)
- Black and White Scherzo for orchestra (2011, movement 6 of Symphony No.10)
- Overture 2012 for orchestra (2012)

Orkestrasyonu diğ er besteciler tarafından yapılmış Oda müzikleri

- Modern Love Waltz for chamber orchestra (1977, orch. by Robert Moran in 1979)
- The Thin Blue Line for string orchestra (1988, arr. by Michael Riesman)
- Overture to La Belle et la Bête for string orchestra and piano (1994, arr. by Michael Riesman)

- Life: A Journey Through Time in seven sections for orchestra (2006, orch. by Michael Riesman, from The Secret Agent, Les Enfants Terribles, Dracula and other works, for the visuals by Frans Lanting)
- Overture from La Belle et la Bête for string orchestra (2007, arr. by Viktor Kopytko)
- Four Pieces from "Dracula" for string orchestra and piano (2007, arr. by Viktor Kopytko)

İnsan sesi ve Koro için yazılmış Orkestralı müzikleri

- Koyaanisqatsi: Life out of balance for chorus, ensemble and orchestra (1982, performance version 2009)
- The Olympian: Lighting of the Torch and Closing for orchestra and chorus (1984)
- Itaipu, a symphonic portrait for chorus and orchestra in four movements (1989)
- Persephone (T.S.E.) for orchestra and chorus (1994, music for a theatre work by Robert Wilson)
- Songs of Milarepa for baritone and chamber orchestra (1997)
- Psalm 126 for orchestra and chorus (1998)
- The Passion of Ramakrishna for chorus and orchestra (2006)

Konçertoları

Piyano

- Piano Concerto No. 1 Tirol, for piano and string orchestra (2000)
- Piano Concerto No. 2 After Lewis and Clark, for piano, Native American flute, and orchestra (2004)
- Piano Concerto No. 3, for piano and string orchestra (2017)

Keman

- Concerto for Violin and Orchestra No. 1 (1987)
- Echorus for two violins and string orchestra (1995, version of the Etude No. 2 for piano)
- Concerto for Violin and Orchestra No. 2, "The American Four Seasons" (2009)

Viyolonsel

- Concerto for Cello and Orchestra No.1 (2001)
- Concerto for Cello and Orchestra No. 2 Naqoyqatsi (2002/2012)

Klavsən

- Concerto for Harpsichord and Orchestra (2002)

Birden fazla Solo Enstrümanlar

- Facades for two saxophones (or flutes) and string orchestra (1981)
- Concerto for Saxophone Quartet and Orchestra (1995)
- Concerto Fantasy for Two Timpanists and Orchestra (2000)

- Double Concerto for Violin, Cello and Orchestra (2010)
- Double Concerto for Two Pianos and Orchestra (2015)

Başka Bestecilerin düzenlediği solo ve orkestra için yazılmış müzikleri

- Closing from "Glassworks" for piano and string orchestra (1981, arr. by Michael Riesman)
- Passages for Saxophone Quartet and Orchestra (1989, three movements arranged in 2001 by Dennis Russell Davies)
- Dracula: Suite for string orchestra and piano (1998, arr. by Michael Riesman, 2007)
- Suite from The Hours for piano, strings, harp and celeste (2002, arr. in 2003 by Michael Riesman of Glass's music for the film The Hours)
- Orphée Suite from the Opera "Orphée" for flute, strings and percussion (2017, arr. by James Strauss)
- Flute Concerto for flute and orchestra - transcription from Violin Concerto n.1 (2017 arr. by James Strauss with encouragement from Philip Glass)

Vokal müzikleri

- Music for Voices (1970)
- Hebeve Song for soprano, clarinet and bassoon (1983)
- Songs from Liquid Days for voices and ensemble (texts by Paul Simon, Suzanne Vega, David Byrne and Laurie Anderson, 1986)
- De Cie for four voices (1988)

- Ignorant Sky, Song (1995, for Suzanne Vega)
- The Streets of Berlin, Song (1997, for Mick Jagger)
- Planctus, Song for voice and piano (1997, for Natalie Merchant)
- In the Night Kitchen for voices and chamber ensemble (2005, text by Maurice Sendak)
- Book of Longing for solo voices and chamber ensemble (2007, texts by Leonard Cohen)
- Haze Gold for chorus (1962, text by Carl Sandburg)
- A Clear Midnight for chorus (early 1960s, text by Carl Sandburg)
- Spring Grass for chorus (early 1960s, text by Carl Sandburg)
- Another Look at Harmony, Part IV for chorus and organ (1977)
- Three Songs for chorus a cappella (1984, texts by Leonard Cohen, Octavio Paz and Raymond Lévesque)

Organ için yazılmış müzikleri

- Dance No. 2 for organ (1979)
- Dance No. 4 for organ (1979)
- Mad Rush (Fourth Series Part Four) for organ (1979)
- Voices for organ, didgeridoo and narrator (2001)

Tiyatro için yazılmış müzikleri

- Play (Samuel Beckett, 1965)
- The Red Horse Animation (Lee Breuer, 1968)
- The Lost Ones (Beckett, 1975)
- Cascando (Beckett, 1975)
- The Saint and the Football Player (Thibeu and Breuer, 1975)
- Dressed Like an Egg (for Mabou Mines, 1977)
- Cold Harbor (Dale Worsley and Bill Raymond, 1983)
- Company (Beckett, 1984)
- Endgame (Beckett, 1984)
- Worstward Ho (Beckett, 1986)
- The Screens (Jean Genet, 1990, with Foday Musa Suso)
- Cymbeline (Shakespeare, 1991)
- Henry IV, Parts One and Two (Shakespeare, 1992)
- In the Summer House (Jane Bowles, 1993)
- Woyzeck (Georg Büchner, 1993)
- The Elephant Man (2001)
- Beckett Shorts (Beckett, 2007)

- The Bacchae (Euripides, 2008)
- The Crucible (Arthur Miller, 2016)

Dans partilerinin bulunduğu müzikleri

- Dance (1979, with Lucinda Childs and Sol LeWitt, see works Ensemble and Organ)
- Glass Pieces (1983, for Jerome Robbins, see orchestral works)
- In the Upper Room (1986, for Twyla Tharp, see orchestral works)
- Music for Mysteries and What's So Funny (1991, for David Gordon)
- Heroes Symphony (1996, short version of Symphony No. 4, for Twyla Tharp)

Film ve televizyon programları için yazılmış müzikleri

- Chappaqua (Conrad Rooks, 1966, music by Ravi Shankar, Glass as music supervisor)
- Mark di Suvero, sculptor (Francois de Menil and Barbara Rose, also known as North Star) (1977)
- Sesame Street Cues (1979) [ASCAP Title Code: 498083802]
- Godfrey Reggio's trilogy Koyaanisqatsi (1982), Powaqqatsi (1988) and Naqoyqatsi (2002)
- Mishima: A Life in Four Chapters (Paul Schrader, 1985)
- Hamburger Hill (John Irvin, 1987)

- The Thin Blue Line (Errol Morris, 1988)
- Mindwalk (Bernt Amadeus Capra, 1990)
- A Brief History of Time (Errol Morris, 1991) (biopic based on Stephen Hawking's popular physics book)
- Anima Mundi (Godfrey Reggio, 1992)
- Candyman (Bernard Rose, 1992) (based on Clive Barker's short story, The Forbidden)
- Candyman: Farewell to the Flesh (Bill Condon, 1995)
- Jenipapo (Monique Gardenberg, including a song written for Suzanne Vega, 1995)
- The Secret Agent (Christopher Hampton, 1996)
- Bent (Sean Mathias, 1997)
- Kundun (Martin Scorsese, 1997) (Academy Award nomination)
- The Truman Show (Peter Weir, 1998) (three original tracks, as well as material from Powaqqatsi, Anima Mundi and Mishima)
- Dracula (1998) (re-release of Tod Browning's 1931 film starring Bela Lugosi)
- Shorts (Michal Rovner, Shirin Neshat, Peter Greenaway and Atom Egoyan, 2001)
- The Baroness and the Pig (Michael Mackenzie, 2002)

- The Hours (Stephen Daldry, 2002) (Academy Award nomination, BAFTA win)
- The Fog of War (Errol Morris, 2003) (an interview of Robert McNamara, former U.S. Secretary of Defense)
- Going Upriver: The Long War of John Kerry (2004)
- Secret Window (David Koepp, 2004)
- Taking Lives (D.J. Caruso, 2004)
- Undertow (David Gordon Green, 2004)
- Neverwas (Joshua Michael Stern, 2005)
- Night Stalker (2005, theme music for the TV Series by Frank Spotnitz)
- The Reaping (Stephen Hopkins, 2006) (rejected)
- Chaotic Harmony (Sat Chuen Hon, 2006)
- Roving Mars (George Butler, 2006)
- The Illusionist (Neil Burger, 2006)
- A Crude Awakening: The Oil Crash (2006)
- Notes on a Scandal (2006) (Academy Award nomination)
- No Reservations (Scott Hicks, 2007)
- Cassandra's Dream (Woody Allen, 2007)
- Les Animaux amoureux [fr] (Laurent Charbonnier, 2007)

- Transcendent Man (Barry Ptolemy, 2009)
- Mr. Nice (Bernard Rose, 2010)
- Nosso Lar (Wagner de Assis, 2010)
- Icarus at the Edge of Time (2010)
- Elena (Andrey Zvyagintsev, 2011)
- They Were There (Errol Morris, 2011)
- Visitors (Godfrey Reggio, 2013)
- Fantastic Four (Josh Trank, 2015)
- Jane (Brett Morgen, 2017)
- Samurai Marathon 1855 (Bernard Rose, 2019)

Düzenlemeler

- Icct Hedral for orchestra (1995, from the electronic track by Aphex Twin)
- Sound of Silence for piano (2005, from the song by Paul Simon)

Diğer Müzikleri

- One Plus One for amplified tabletop (1968)
- Long Beach Island, Word Location (1969, sculpture, a collaboration with Richard Serra)
- The Late Great Johnny Ace, coda to the song from Paul Simon's Hearts and Bones (1983)

- Pink Noise, acoustic installation (1987, with Richard Serra)
- Brown Piano, Martingala, Double Rhythm, Boogie Mood, Sax, Variation: alarm bleeps for Swatch wristwatches (1994, some with Jean-Michel Jarre)
- Aguas da Amazonia (arranged and performed by Uakti from 12 Pieces for Ballet, 1993/1999)



ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

METAMORFOZ

Philip Glass'ın 1988 yılında yazmış olduğu Metamorfoz eserinin icrası, yaklaşık 30-35 dakika arası sürmektedir:

- Metamorfoz I (yaklaşık 7 dakika)
- Metamorfoz II (yaklaşık 6 dakika)
- Metamorfoz III (yaklaşık 5 dakika)
- Metamorfoz IV (yaklaşık 7 dakika)
- Metamorfoz V (yaklaşık 7 dakika)

Eserlerinde genellikle Doğu felsefesini, özellikle de Hint kültürünün etkilerini yansıtan Philip Glass, Metamorfoz eserini Franz Kafka'nın (1883-1924) unutulmaz yapıtlarından biri olan ve aynı ismi taşıyan öyküsünden esinlenerek bestelemiştir.

Değişim, Dönüşüm anlamına gelen Metamorfoz eserinde Kafka, içinde bulunduğu bozuk bir sistemin parçası olan insanın korkularını, yalnızlığını, kendine bile yabancılaşmasını ve toplum-birey ilişkisini metaforlar yoluyla anlatmakta ve daha ilk cümlesinden okuyucuyu etkisi altına almaktadır.

Öykünün baş karakteri olan Gregor Samsa'nın dev bir böceğe dönüşmesi üzerinden gelişen olaylarda yazar, özellikle eserin başında zaman olgusunun altını çizmekte, dakikaların önemini vurgulamaktadır. Bir odada sınırlı hareketlerle dairesel bir döngünün içinde olan böcek metaforunun içinde bulunduğu psikolojik durumu Glass, kendi müziğinde oluşturduğu tekrara dayalı mono-tematik yapıyla ifade etmektedir.

Glass bu müziğinde beş bölümü de birbiriyle bağlantılı olarak işlemiştir. Müziğin kendi içindeki bölümlerin dönüşümü ile Glass, Kafka'nın "Dönüşüm"üne edebi yönden de gönderme yapmaktadır.

Daha önce de bahsedildiği üzere; Glass'ın tekrarlara dayanan müzik dili eleştirilere maruz kalsa da, bestecinin bu tekrar prensibini bilinçli bir alt yapıyla oluşturması ve müziklerini bu çerçevede bestelemesi nedeniyle, birbirine benzeyen cümleler ve pasajlar incelendiğinde, tekrar süreci adına farklı yaklaşımlar görülebilmektedir. Özellikle Metamorfoz eserinde besteci "tekrar"ın içindeki "tekrarsızlık"a dikkati çekmektedir. Kendi müziği için "tekrarlayan yapılarla müzik" tanımını seçmesi de bu sebeptendir.

Bu eseri tam anlamıyla ne tonal, ne de modal bir yapıya sığdırmak doğru olmayacağından, eser birçok açıdan incelenmiştir. Genellikle dört ölçülük kalıpların içinde motif tekrarları ve akor geçişleri dikkat çekmektedir. Bu akor geçişleri kimi cümlede armonik, kimi cümlede ise melodik bir yapıda kullanılmıştır. Eserde motiflerin ve cümlelerin birbirine olan benzerlikleri dikkat çekmektedir. Bu benzerlikleri ve benzerlik içindeki farkları yaratan unsurlar ele alınmıştır.

Özellikle 1945 sonrasında her bestecinin eseri, o bestecinin kullandığı teknik ve stil özelliği göz önüne alınarak incelenmektedir. Bu inceleme de, P. Glass'ın minimalist müzik tekniği ve dili göz önünde bulundurularak yapılmıştır. Öncelikle müziğin içindeki cümleler tek tek ele alınmış, bu cümleleri oluşturan motif ve ölçüler ayrıntılı olarak incelenmiştir.

3.1. Metamorfoz I

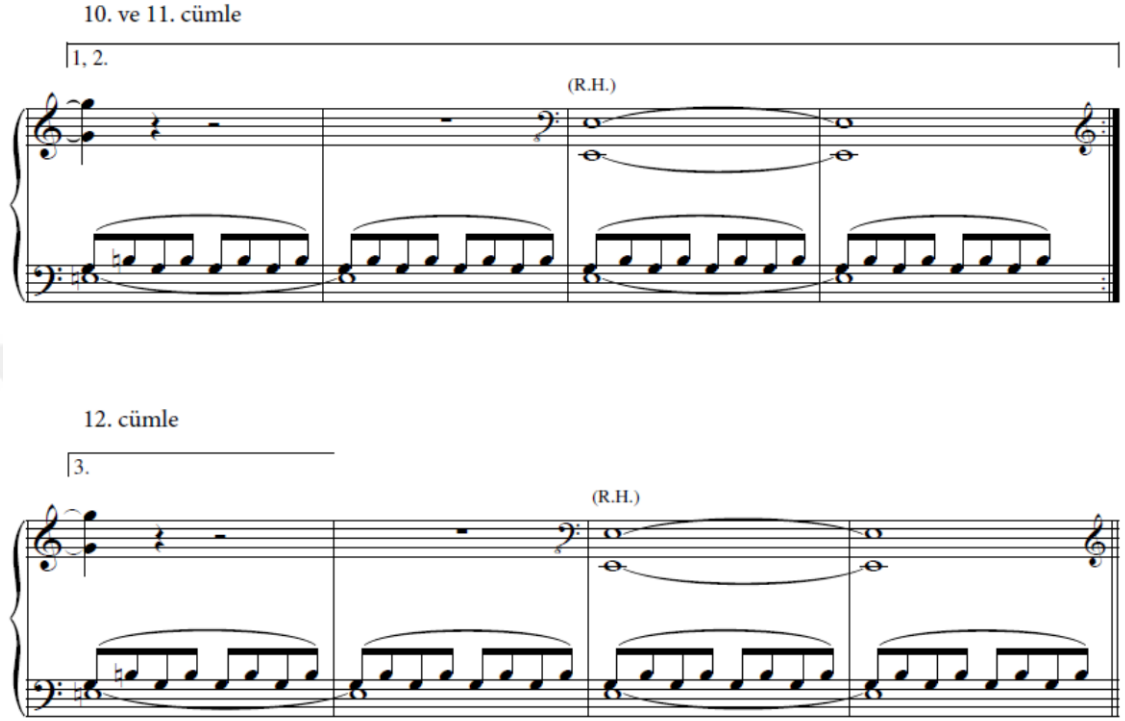
Metamorfoz I, Metamorfoz eserinin ilk bölümüdür. Bu bölüm 4/4 ölçü biriminde dörtlük ve noktalı ikilik nota değerlerinde *moderato* temposunda (dörtlüğe= 108-112) başlamaktadır. Bu bölümü incelerken üç önemli unsura değinilmiştir. Bunlar; yapısal özellik, kullanılan teknikler ve cümleler içindeki modal- tonal ilişkidir.

“Yapısal özellik” başlığında cümleler ve motifler genel bir bakış açısıyla şematik olarak incelenmiştir. “Kullanılan teknikler” başlığında bestecinin bu eserde kullanmış olduğu minimalist teknik unsurları sıralanmıştır. “Modal-tonal ilişki” başlığında ise, eser cümlelere ayrılmıştır ve bu cümleler içinde yer alan ölçüler ve ölçüler içindeki motif veya melodik hücreler özellikleri ayrıntılı bir şekilde modal veya tonal açıdan incelenmektedir.

3.1.1. Yapısal Özellikler

Toplam yetmiş altı ölçüden ve on sekiz cümleden oluşmaktadır. On, on bir ve on ikinci cümleler dolap işaretinin olduğu cümlelerdir. Dolaptan sonra yani on üçüncü cümle ve sonrasında birinci cümlelerin yapısal olarak benzeri görülmektedir; bundan ötürü dolaptan önce ve sonra olmak üzere bu bölümü iki kesite ayırabiliriz. Bu durumda birinci kesit on ikinci cümleye kadardır ve ikinci kesit ise on üçüncü cümleden başlamaktadır.

Birinci kesitte dolap işaretinin olduğu on, on bir ve on ikinci cümleler aynı zamanda iki kesit arasında geçit sağlayan cümlelerdir. Bundan ötürü geçit ve dolap cümlesi olan on, on bir ve on ikinci cümleleri tek bir cümle sayarsak, birinci kesitte toplam on cümle seslenmektedir ve bu kesit dolap işaretinden dolayı üç defa tekrar edilmektedir. (Şekil 46)



Şekil 46: P. Glass, Metamorfoz I, onuncu-on birinci dolap cümleleri

Dolap işaretinden ötürü birinci kesitteki cümlelerin üç defa tekrarlanması sonucunda; birinci tekrarda on cümle, ikinci tekrarda on cümle ve üçüncü tekrarda on cümle olmak üzere; toplamda otuz cümle tekrarı bulunmaktadır.

Akor yürüyüşlerinin yer aldığı birinci, üçüncü, on üçüncü, on dördüncü ve on beşinci cümlelerin ölçü sayıları diğer cümlelerden farklıdır. Birinci ve üçüncü cümleler beş ölçü, on üç ve on dört ve on beşinci cümlelerin ölçü sayısı ise altı ölçüdür. Bunların dışındaki cümleler dörder ölçüden oluşmaktadır.

İkinci kesit ise, altı cümleden oluşmaktadır. Bu iki kesitteki cümleler motiflerin özelliğine göre üç tematik yapıda incelenebilir.

Birinci tematik yapı; armonik dikey bir yazı özelliğinde, tonal akorlardan ve bu akorların armonik yürüyüşünden oluşmaktadır. (Şekil 47)



Şekil 47: P. Glass, Metamorfoz I, birinci tematik yapı

İkinci tematik yapı; birlik mi notası üzerindeki, sekizlik nota tekrarlarının oluşturduğu melodik bir çizgide yazılmıştır. (Şekil 48)



Şekil 48: P. Glass, Metamorfoz I, ikinci tematik yapı

Üçüncü tematik yapı ise; ikinciye benzer bir şekilde, alt partide inici “mi-re-do” birlik notalarının üzerine sekizlik nota tekrarlarının korunduğu ve üst partide ise “re-si” dörtlük nota değerlerinden oluşan bir melodik çizgide yazılmıştır. (Şekil 49)



Şekil 49: P. Glass, Metamorfoz I, üçüncü tematik yapı

Genel olarak bakıldığında; beş defa birinci tematik yapı, sekiz defa ikinci tematik yapı ve üç defa ise üçüncü tematik yapı kullanılmıştır.

Aşağıdaki tabloda, parçayı oluşturan bu iki kesit ve üç tematik yapı incelenmektedir.

BİRİNCİ KESİT		
Birinci Tematik Yapı	İkinci Tematik Yapı	Üçüncü Tematik Yapı
1.Cümle 3. Cümle	2. Cümle 4. Cümle 6. Cümle 8. Cümle 10.-11.-12. Cümle (Dolap işareti)	5. Cümle 7. Cümle 9. Cümle

Tablo 1: P. Glass, Metamorfoz I, Birinci kesitin tablosu

İKİNCİ KESİT		
Birinci Tematik Yapı	İkinci Tematik Yapı	Üçüncü Tematik Yapı
13. Cümle 14. Cümle 15. Cümle	16. Cümle 17. Cümle 18. Cümle	Bu tematik yapı ikinci kesitte kullanılmamıştır.

Tablo 2: P. Glass, Metamorfoz I, İkinci kesitin tablosu

BİRİNCİ BÖLÜMÜN GENEL TEMATİK YAPILARI		
Birinci Tematik Yapı	İkinci Tematik Yapı	Üçüncü Tematik Yapı
1.Cümle	2. Cümle	5. Cümle
3. Cümle	4. Cümle	7. Cümle
13. Cümle	6. Cümle	9. Cümle
14. Cümle	8. Cümle	
15. Cümle	10.-11.-12. Cümle (Dolap işareti)	
	16. Cümle	
	17. Cümle	
	18. Cümle	

Tablo 3: P. Glass, Metamorfoz I’ın Genel tematik yapısı

3.1.2. Kullanılan Minimalist Teknikler

“Philip Glass’ın müzik dili” başlığı altında, bestecinin kullanmış olduğu tekniklerden bahsedilmiştir. Bu başlık içerisinde ise minimalist müzik tekniklerinden hangilerini bestecinin bu eser içerisinde kullandığı incelenmiştir.

a) Tonal armonik yürüyüşler: Daha öncede bahsedilen “Birinci tematik yapı” içerisinde bulunan birinci, üçüncü, on üçüncü, on dördüncü ve on beşinci cümlelerde bu teknik kullanılmıştır. (Şekil 50)



Şekil 50: P. Glass, Metamorfoz I, Tonal armonik yürüyüş

b) Sekizlik nota değerlerinin, farklı nota değerleriyle birlikte düzenli tekrarı: İkinci, dördüncü, beşinci, altıncı, yedinci, sekizinci, dokuzuncu, onuncu, on birinci, on ikinci, on altıncı, on yedinci ve on sekizinci cümlelerde bu teknik kullanılmıştır.



Şekil 51: P. Glass, Metamorfoz I, Sekizlik nota değerinin farklı nota değerleriyle birlikte düzenli tekrarı

c) Uzun nota değerlerinin düzenli tekrarı: Bu teknik özellik, fa anahtarında yazılmış olan mi notasının ikişer ölçülük düzene göre uzatılmasıyla dikkat çekiyor. İkinci, dördüncü, altıncı, sekizinci, onuncu, on birinci, on ikinci, on altıncı, on yedinci ve on sekizinci cümlelerin son iki ölçülerinde bu teknik dikkat çekmektedir.



Şekil 52: P. Glass, Metamorfoz I, uzun nota değerlerinin düzenli tekrarı

d)) Melodik ya da Armonik Oktav tekrarları: Beşinci, yedinci ve dokuzuncu cümlelerde bu teknik sol anahtarı üzerinde kullanılmıştır. Bu cümlelerde oktavlar melodik bir çizgiye sahiptir.



Şekil 53: P. Glass, Metamorfoz I, Melodik ya da Armonik Oktav tekrarları

3.1.3. Modal - Tonal İlişki

Bu başlık altında Metamorfoz I'nin cümle yapıları ve içerisinde kullanılan unsurlar ayrıntılı olarak incelenmiştir.

Birinci cümle: Beş ölçüden oluşan birinci cümlemin ilk motifi, dörtlük ve noktalı ikilik nota değerlerinden oluşan, mi minör akoruyla başlamaktadır ve motifin ritmik yapısı cümle sonuna kadar devam etmektedir.

Bu bölümde dikkat çeken unsur; donanıma tona ait arızaların koyulmamasıdır. Aynı zamanda mi eksenli dizide yer alan akor geçişlerine bakıldığında, cümlemin ilk üç ölçüsündeki akor seslerinden (E-G-H-C-D/ mi-sol-si-do-re) anlaşılan o ki; bu cümle hem tonal, hem de modal bir yapıda incelenebilir. Tonal açıdan bakıldığında, dizinin yedinci derecesindeki sesin natürel olmasından dolayı bu diziye natürel minör denilebilir. Modal yapıda incelendiğinde ise, natürel minöre karşılık gelen mi “aeolian” (eolian) modu olduğu da söylenebilir.

Mi eksenli bu dizi içerisinde modu belirleyen ikinci ses önemlidir; fakat bu cümlede ikinci derecedeki ses kullanılmamıştır. Cümlede fa ve fa# seslerinin herhangi biri kullanılsaydı, bu dizinin net olarak hangi modda ya da tonda olduğu söylenebilirdi.

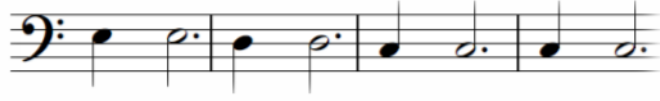
Başka bir deyişle, bu dizide ikinci derecenin “fa” sesi olduğu varsayılırsa, “mi phrygian” (frijyan) modu kullanıldığı söylenebilirdi. Eğer ikinci derecedeki sesin “fa#” sesi olduğu bilinseydi, bu durumda “mi aeolian” (eolian) modunda (ya da natürel mi minör tonunda) olduğu net olarak söylenebilirdi. İkinci derecenin modal açıdan öneminin altını çizirken, kesin olarak söylenebilecek şu ki; cümleleri oluşturan akorların ve akor seslerinin mi ekseninde olmasıdır.



Şekil 54: P. Glass, Metamorphoz I, Birinci cümlede Mi ekseninde ilerleyen dizi içerisindeki akor geçişleri

Akor geçişleri incelendiğinde; bu cümle hem dikey (vertikal), hem de yatay (horizontal) iki açıdan da düşünülebilir. Bu iki yapı eş zamanlı olarak kullanılmıştır.

Yatay açıdan bakıldığında, “mi-re-do” ses yürüyüşü ile birlikte “sol-si” sesleri akor geçişlerinde sabit kalmaktadır. (şekil 55-56) Aynı zamanda “mi-re-do” yürüyüşü, tonal olarak üç sesli mi minör akorunun üçlüsü ve beşlisi olan sol ve si sesleri ile birlikte seslenmektedir. Bu açıdan bakıldığında yatay ve dikey yapılar birbiriyle iç içe geçmiştir. Burada bestecinin aynı zamanda *voice leading* (ses yürütme) tekniğini kullanarak, akor geçişlerinde sol-si seslerini sabit tuttuğu görülmektedir ve si sesi de dördüncü ölçüde sib sesine geçiş yapmaktadır. (şekil 57)



Şekil 55: P. Glass, Metamorfoz I, bas partisindeki ses yürüyüşü



Şekil 56: P. Glass, Metamorfoz I, yatay dikey yapılar iç içe



Şekil 57: P. Glass, Metamorfoz I, voice-leading (ses yürütme) tekniği

1.ölçü: Dörtlük ve noktalı ikilik değerdeki akorlardan oluşan bir motif ile başlamaktadır. Bu akorlar tonal yapıda incelendiğinde, mi sesi üzerine kurulmuş üç sesli mi minör tonik akorlarıdır.

2.ölçü: Tonal yapıda re-sol-si seslerinin oluşturduğu üç sesli sol majör akorunun ikinci çevrimi yani dört-altı akorudur. Mi eksenli bir dizide III. derece akorudur.

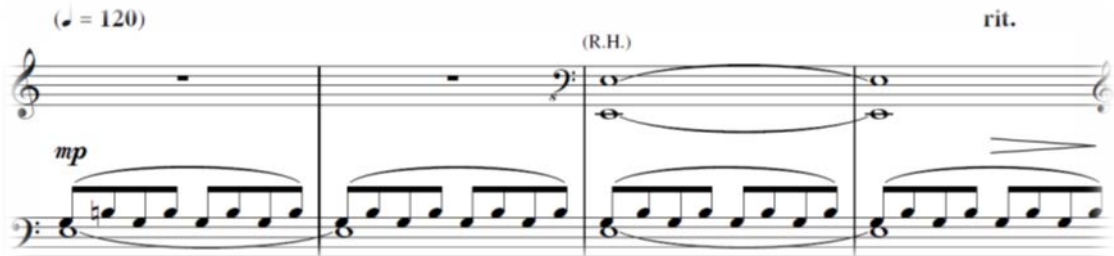
3.ölçü: Bu ölçüdeki Do-sol-si akorunun üçlüsünü “mi” kabul edersek, majör yedili akoru meydana gelmektedir. Mi eksenli bir dizide VI. derece akorudur.

4. ve 5. Ölçüler: Birinci cümlede son akoru olan Do-mi-sib akoru, bu cümlede kadans akorudur. Bir önceki ölçüde bulunan “do-sol-si” akorunun yedilisi pesleştirilmiştir ve sol sesi yerine mi sesi kullanılmıştır. Bu akorlar içerisindeki “si-sib” ses yürüyüşleri dikkat çekmektedir.

Bu ölçülerde dikkat çeken diğer bir unsur ise, do-mi-sib seslerinin oluşturduğu akorun aynı zamanda Dominant yedili (D7) akoru olmasıdır. Bu akor (D7), fa majöre yöneleceği beklentisini yaratırken, çözülmeyle mi minör akoruna geri dönmektedir.

Aynı zamanda sib sesi anarmonik⁴⁸ açıdan la# sesidir ve bu akor “la#-do-mi akoru olarak düşünüldüğünde, altere edilmiş “secondary dominant” (ikili dominant- ikincil dominant- DD) akoru meydana gelmektedir ve bu akor kendinden sonra gelen “mi-sol-si” akoruna çözüldüğü için, duyum açısından ikili dominant akoru etkisi de yaratmaktadır.

İkinci Cümle: Bu cümle, birinci cümleden farklı olarak dört ölçüden oluşmaktadır. İlk motif, alt partide birlik değerindeki nota üzerine kurulan sekizlik notalardan oluşmaktadır. Motif tonal açıdan yine mi minör akorunun seslerinden oluşmaktadır ve cümle sonuna kadar devam etmektedir. Bu cümlede mi minör akorunun “mi-sol-si” sesleri sekizlik yürüyüşlerle devam ederken, cümle son ölçüleri olan üçüncü ve dördüncü ölçülerinde üst partideki fa anahtarı üzerinde mi sesi oktavı ile birlikte bu iki ölçü boyunca uzatılmaktadır.



Şekil 58: P. Glass, Metamorfoz I, ikinci cümle

Bu cümlelerin akor geçişleri incelendiğinde; birinci cümlede ki bas yürüyüşünden farklı olarak, ikinci cümlede dört ölçü boyunca sadece mi minör akorunun mi sesi uzatılmış ve *Dron* (bourdon) efekti yaratılmıştır.

⁴⁸Anharmonic (anarmonik): Yazılışları farklı ama seslenişleri aynı olan seslere, aralıklara, akorlara denir.

1.ölçü: Motifin alt partide başladığı bu ölçüde, tonal açıdan bakıldığında mi minör akorunun sesleri kullanılmıştır. Motif, Fa anahtarında birlik değerdeki mi sesi üzerine yazılmış olan üçlü aralık tertibindeki sol ve si seslerinin sekizlik nota değerindeki melodik hareketlerinden oluşmaktadır.

2.ölçü: Birinci ölçünün motif yapısı bu ölçüde de devam etmektedir. Mi sesi uzatma bağıyla ikinci ölçüde uzatılmıştır ve birinci ölçüdeki sekizliklerin oluşturduğu motif ve mi minör akor sesleri bu ölçüde de devam eder.

3. ve 4. ölçü: Bu ölçülerin diğer iki ölçüden farkı, üst partide birlik değerde oktavıyla birlikte seslenen mi notasıdır. Mi minör akorunun ve mi sesinin tonal etkisi yine bu ölçülerde de devam etmektedir.

Karşılaştırma yapılacak olunursa; birinci cümlede durağan bir etki yaratan uzun nota değerlerindeki akorların oluşturduğu armonik yapı, ikinci cümlede sekizlik yürüyüşlerin hareket kattığı bir melodik yapıya dönüşmüştür. Aynı zamanda bu cümlede ve tekrarlanan cümle motiflerinde mi sesinin ve mi minör akorunun üstüne basılarak vurgulanması Glass'ın müziklerinin bir unsuru olan *mono-tonalite* (tek tonlu) kavramına dikkat çekmektedir.

Üçüncü cümle: Bu cümle, birinci cümlelerin tekrarı niteliğindedir. Ölçü sayısı, cümle yapısı ve tempo hızı birinci cümleyle aynı yapıdadır; beş cümleden oluşmakta ve mi ekseninde devam etmektedir.



Şekil 59: P. Glass, Metamorfoz I, üçüncü cümle

Dördüncü cümle: Bu cümle de, ikinci cümleyle aynı yapıdadır, farklı bir unsur kullanılmamıştır. İkinci cümlede olduğu gibi yine dört ölçüden oluşmakta ve mi minör akorundaki seslerin sekizlik yürüyüşleriyle devam etmektedir.



Şekil 60: P. Glass, Metamorfoz I, dördüncü cümle

Beşinci cümle: Bu cümle, ikinci ve dördüncü cümlelerde olduğu gibi, alt partide birlik nota üzerine sekizlik nota yürüyüşünden oluşan bir motif ile başlamaktadır ve bu ritmik yapı dört ölçü boyunca devam etmektedir.

Akor olarak incelendiğinde:

Dört ölçüden oluşan bu cümleye dikey ve tonal açıdan bakıldığında ilk ölçüde “mi-sol-si” akor seslerinin üzerinde “re-si” seslerinin seslenmesiyle, minör yedili (m7) akoru kullanılmış olduğu görülmektedir.

Yatay açıdan incelendiğinde ise, diğer cümlelerden farklı olarak “mi-re-do” seslerinden oluşan bas yürüyüşü göze çarpmaktadır. Bu bas yürüyüşüne “sol-si” sesleri sekizlik nota değerleriyle eşlik etmektedir. Üç ölçü boyunca “sol-si” seslerinin sabit

kaldığı görülmekte ve dördüncü ölçüde ise “si” sesi “sib” sesine ses yürüyüşü yapmaktadır. Aşağıda ölçüler içindeki akor ve sesler ayrıntılı olarak incelenmektedir.

1.ölçü: Tonal açıdan bakıldığında, “mi” sesi üzerine kurulmuş mi minör yedili akoru dikkat çekmektedir. Bu akorun yedilisi ve beşlisi üst partide melodik bir çizgi oluşturmaktadır.

2.ölçü: Basta “re” sesi üzerine kurulmuş, “sol-si” sekizlik yürüyüşü alt partide dikkat çekmektedir. Üst partide ise yine “re-si” seslerinin oluşturduğu melodik çizgi devam etmektedir.

3.ölçü: Basta do sesi üzerinde “sol-si” seslerinin oluşturduğu sekizlik yürüyüş ve üst partide ise yine “re-si” seslerinin oluşturduğu melodik çizgi devam etmektedir.

4.Ölçü: Dördüncü ölçünün motifi, diğer ölçülerdeki motiflerle aynı ritmik yapıdadır, fakat bu ölçüde akor ve ses değişimi göze çarpmaktadır. Tonal açıdan bakıldığında; “mib-sol-sib” seslerinin oluşturduğu mib majör akoru kullanılmıştır. Mi minör ve mib majör akorlarının ortak sesi olan “sol” sesiyle birlikte bu iki akor arasında kromatik bir geçit yapılmıştır. Bu ölçüde tonal açıdan mib majör akoru kullanılmış olsa da, bu akor duyum açısından “mi” ekseninde seslenmeye devam etmektedir. Bunun sebebi yatay açıdan ses yürüyüşü tekniği ile en doğru şekilde açıklanabilir.

Yatay açıdan, ses yürüyüşüyle “si” sesi “sib” sesine yönelmektedir. Birinci cümlede de buna benzer bir akor yapısıyla karşılaşılmıştı. Yine anarmonik açıdan bakıldığında, “mib-sib” seslerinin anarmoniği olan “re#-la#” sesleri, bir sonraki ölçüde “mi-si” seslerine yönelmektedir. (Şekil 61)



Şekil 61: P. Glass, Metamorphoz I, beşinci cümle

Altıncı cümle: Dört ölçüden oluşan bu cümlelerin motifi, ikinci-dördüncü ve beşinci cümlelerdeki gibi birlik nota üzerine sekizlik yürüyüşler ile devam etmektedir. Melodik ve ritmik yönden ikinci ve dördüncü cümleyle küçük bir fark dışında hemen hemen aynıdır. Farkı ise; beşinci cümlelerin son ölçüsünde üst partideki sol sesinin, altıncı cümleyle bağlanarak devam etmesidir. (Şekil 62)



Şekil 62: P. Glass, Metamorphoz I, altıncı cümle

Yedinci cümle: Bu cümle beşinci cümlelerin motif yapısıyla aynıdır; iki cümle arasında farklılık yoktur denebilir. Tek fark; biri dördüncü, diğeri ise altıncı cümleden sonra gelmektedir. Ama geri dönüp bakıldığında; dördüncü ve altıncı cümlelerde birbirinin aynısıydı. Bu durum karşılaştırıldığında; art arda ya da aralıklarla tekrarlanan cümle yapıları dikkat çekmektedir. (Şekil 63)



Şekil 63: P. Glass, Metamorfoz I, yedinci cümle

Sekizinci cümle: Bu cümle yapısı da, armonik, melodik ve ritmik açıdan altıncı cümle ile aynı yapıdadır. Bu durumda bir kez daha cümle tekrarının gerçekleştiği dikkat çekmektedir. (Şekil 64)



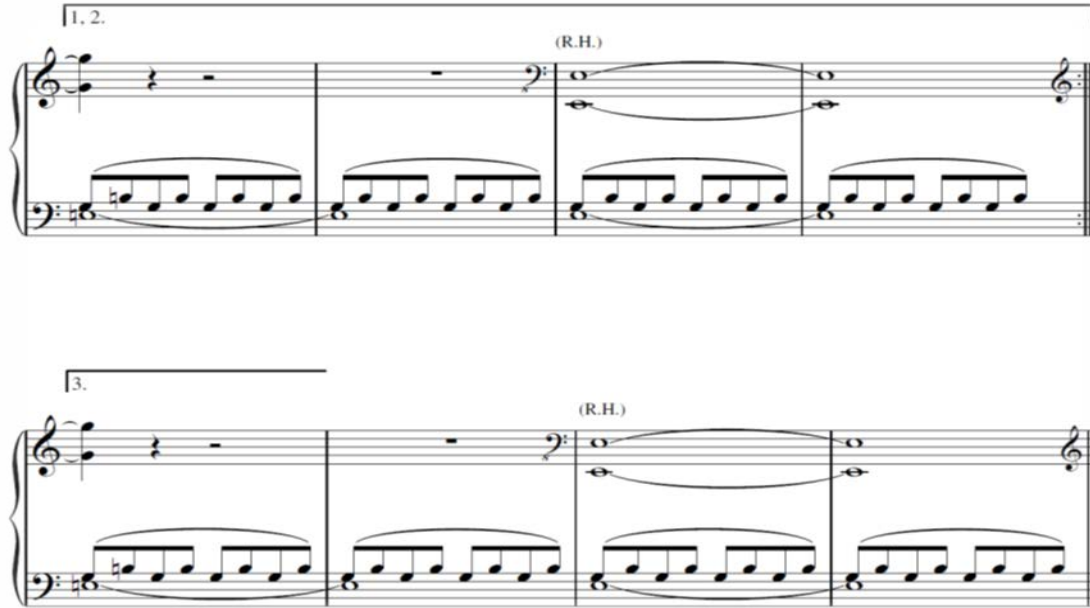
Şekil 64: P. Glass, Metamorfoz I, sekizinci cümle

Dokuzuncu cümle: Bu cümle de, beşinci ve yedinci cümlelerle aynı yapıda; tekrarlanan bir cümledir. Fakat üçüncü kez tekrar etmiş olan bu cümle yapısı, parça sonuna kadar bir kez daha tekrar edilmemektedir. (Şekil 65)



Şekil 65: P. Glass, Metamorfoz I, dokuzuncu cümle

Onuncu- On birinci ve On ikinci cümleler: Bu cümleler ise, sekizinci cümlelerin tekrarı niteliğindedir ve aynı zamanda dolap işaretinin bulunduğu dönüş cümleleridir. Parça içerisinde iki defa başa döneleceğinden dolayı, bu cümleler üç defa seslenmektedir. Bu cümlelerin önemli özelliklerinden biri de, aynı zamanda bir geçit cümlesi özelliğini taşımaktadırlar. Bundan dolayıdır ki; on üçüncü cümle sanki başa dönüyormuş gibi, birinci cümleyle aynı yapıdadır. (Şekil 66)



Şekil 66: P. Glass, Metamorfoz, on-on bir ve on ikinci cümleler

On üçüncü- On dördüncü- On beşinci cümleler: Birbirleriyle aynı yapıda olan ve arka arkaya tekrarlanan bu üç cümle, Metamorfoz I' in ilk cümlesiyle aynı dokuya ve

ritmik yapıya sahiptir. Fakat birinci cümleden farklı olarak; altı ölçüden oluşmakta ve son ölçülerinde farklı bir akor göze çarpmaktadır.

1. 2. ve 3. Ölçüler: Bu ölçülerdeki “mi-re-do” ses yürüyüşü, parçanın birinci cümlesinde bahsedildiği gibi bir kez daha “sol-si” sesleri ile birlikte seslenmektedir ve bu sesler diğer akor geçişlerinde sabit kalmaktadır.

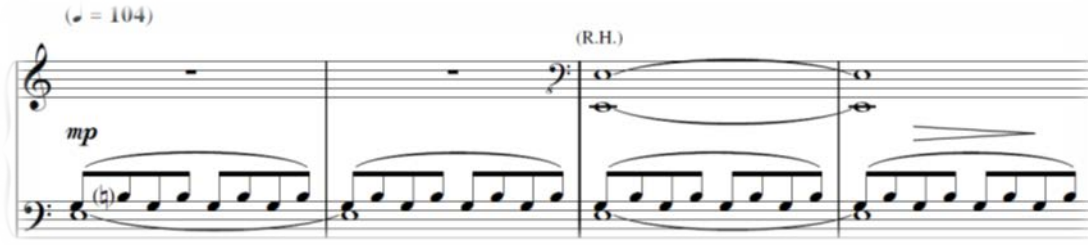
4. ölçü: Birinci cümlede son akoru olan Do-mi-sib akorundaki “sib” sesi ses yürüyüşü tekniğiyle yapılan bir geçiş sesidir. Fakat bir kez daha hatırlatmak gerekir ki, bu akor duyum açısından aynı zamanda anarmonik olarak (do-mi-la#) altere edilmiş ikili dominant akoru (DD) etkisi yaratan bir akordur.

5. ve 6. Ölçüler: “Do-fa#-sib” akoru yine yatay açıdan ses yürüyüşü tekniğiyle incelendiğinde; “do” ve “sib” seslerinin sabit devam ettiği ve bir önceki akorda “mi” sesinin “fa#” sesine geçiş yaptığı görülmektedir. Ve bu akor yine anarmonik düşünüldüğünde “do-fa#-sib (la#)” akoru altere edilmiş ikili dominant etkisi yaratan bir akordur. (Şekil 67)



Şekil 67: P. Glass, Metamorfoz I, on üçüncü cümle

On altıncı- On yedinci- On sekizinci cümleler: Bu cümleler de daha önce bahsedilmiş olan ikinci ve onu tekrar eden dört, altı, sekiz, on, on bir ve on ikinci cümleler ile aynı yapıdadır ve yine tekrar niteliği taşımaktadır. Ölçülerde armonik, melodik ve ritmik olarak herhangi bir değişim veya farklılık görülmemektedir. (Şekil 68)



Şekil 68: P. Glass, Metamorfoz I, on altıncı cümle

3.1.4. Tempo Değişiklikleri, Dinamikler ve İfade Terimleri

Cümleler içinde dikkat çeken unsurlardan biri de tempo, dinamik ve ifade terimlerinin sıkça değişim göstermesidir. Bu aynı zamanda, minimalist müziğin özelliklerinden de biridir ve Glass müziklerinde, ifadeyi güçlendiren ve müzikal dili zenginleştiren tempo ve dinamiklerin kullanımına önem vermektedir.

Bölümün genelinde cümleler decrescendo gürlük işaretiyle kademeli olarak bitmektedir. Ani gürlük değişimleri yoktur. Besteci bu bölümde kademeli gürlük değişimlerini kullanmıştır. Ayrıca tempo değişiklikleri göze çarpmaktadır. Eserin durağan yapısındaki bu tempo değişiklikleri ilk beş cümlede, cümle başlarında değişim gösterirken, daha sonra üç cümlede bir, yine cümle başlarında değişim göstermektedir. Aşağıdaki şemada gürlük işaretleri ve tempolar gösterilmektedir. İşaret olarak ise sadece onuncu, on birinci ve on ikinci cümlelerde dolap işaretleri kullanılmıştır.

CÜMLELER	DİNAMİKLER	TEMPO DEĞİŞİKLİKLERİ
1. Cümle	mf- decrescendo	108-112
2. Cümle	mp- decrescendo	120
3. Cümle	mf- decrescendo	a tempo 108-112
4. Cümle	mp- decrescendo	120
5. Cümle	mf- decrescendo- mp	a tempo
7. Cümle	mf- decrescendo- mp	
9. Cümle	mf- decrescendo- mp	a tempo
13. Cümle	mf- decrescendo	108-112
14. Cümle	mp- decrescendo	
15. Cümle	p- decrescendo	
16. Cümle	mp- decrescendo	104
17. Cümle	p	
18. Cümle	decrescendo	

Tablo 4: P. Glass, Metamorfoz I, Dinamikler Tablosu

3.2. Metamorfoz II

İkinci bölüm olan Metamorfoz II, ilk bölüme kıyasla ritmik olarak daha akıcı bir yapıda başlamakta ve devam etmektedir. Bu bölüm 4/4 lük ölçü biriminde birlik nota üzerine sekizlik nota yürüyüşleriyle *flowing* (akan, akıcı) ifadesi ile dörtlük nota birimine 96-104 tempo hızında başlamaktadır.

Bu bölüm yine “yapısal özellik, kullanılan teknikler ve cümleler içindeki modal-tonal ilişki” başlıkları altında üç önemli unsurda incelenmiştir.

3.2.1. Yapısal Özellikler

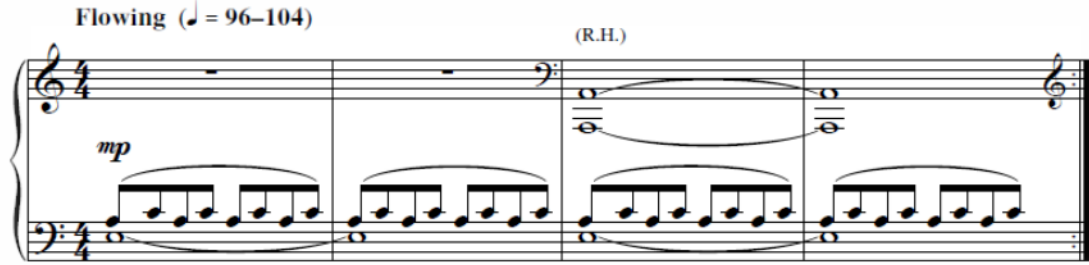
Bu bölüm doksan beş ölçüden, yirmi üç cümleden oluşmaktadır. Yapısal olarak incelendiğinde motif yapılarındaki değişime göre üç kesite ayrılmaktadır. Birinci kesitte yedi cümle ve otuz ölçü bulunmaktadır. İkinci kesitte sekiz cümle ve otuz dört ölçü bulunmaktadır. Üçüncü kesitte ise sekiz cümle ve otuz bir ölçü bulunmaktadır. Yedinci ve on dördüncü cümleler altışar ölçü, diğer cümleler ise dörder ölçüdür.

Birinci kesit ile üçüncü kesit birbirinin tekrarıdır. Tek fark; üçüncü kesit dolap işareti ile bittiği için bir cümle fazladır. İkinci kesit ise on altılık üçlemelerle yazılarak, birinci kesitin bir varyantıdır (küçük bir çeşididir). Geleneksel klasik batı müziğine göre düşünüldüğünde, üç kesitli A B A (Song Form-Şarkı formu) yapısında olduğu da söylenebilir.

Bu üç kesitte de tekrar işaretleri bulunmaktadır. Tekrar işaretleri eserin yapısal dengesini kurmaktadır; bundan dolayı tekrarlar yapılmalıdır. Bu tekrar işaretleri düşünülerek hesaplandığında birinci kesitte on dört cümle, ikinci kesitte on altı cümle ve üçüncü kesitte ise dolap işareti göz önünde bulundurularak on dört cümle yer almaktadır. Yirmi üç cümlelerin tekrarlanması göz önünde bulundurulduğunda, bu bölüm toplamda kırk dört cümleden oluşmaktadır.

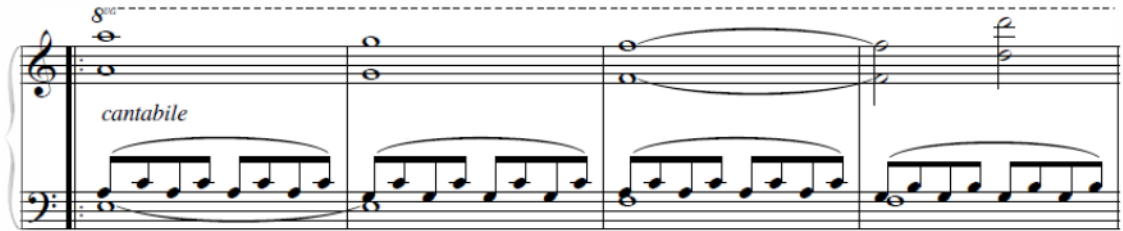
Bu üç kesitteki cümleler motiflerin özelliğine göre üç tematik yapıda incelenebilir.

Birinci tematik yapı; birlik notalar ile birlikte seslenen sekizlik yürüyüşlerin oluşturduğu melodik bir çizgide yazılmıştır. (Şekil 69)



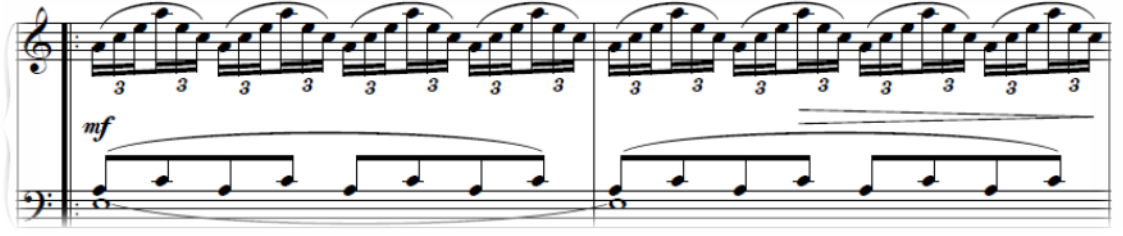
Şekil 69: P. Glass, Metamorfoz II, birinci cümleinin dört ölçüsü

İkinci tematik yapı; birlik notalar ile birlikte seslenen sekizlik yürüyüşlerin üzerine sol anahtarında melodik çizgi eklenmiştir ve besteci bu melodik yapıyı “cantabile” (şarkı söyler gibi) ifadesini kullanarak da belirtmiştir. (Şekil 70)



Şekil 70: P. Glass, Metamorfoz II, ikinci cümleinin dört ölçüsü

Üçüncü tematik yapı; Sekizlik yürüyüşlerin üzerinde onaltılık üçlemelerin oluşturduğu melodik bir çizgide yazılmıştır. (Şekil 71)



Şekil 71: P. Glass, Metamorfoz II, Sekizinci cümleinin ilk iki ölçüsü

Genel olarak bakıldığında; on iki defa birinci tematik yapı kullanılmış olup, ikinci ve üçüncü tematik yapılar ise, sekiz defa kullanılmıştır.

Aşağıdaki tabloda parçayı oluşturan bu üç kesit ve üç tematik yapı incelenmektedir.

BİRİNCİ KESİTTTEKİ TEMATİK YAPILAR		
Birinci Tematik Yapı	İkinci Tematik Yapı	Üçüncü Tematik Yapı
1. Cümle 3. Cümle 7. Cümle	2. Cümle 4. Cümle 5. Cümle 6. Cümle	Bu tematik yapı birinci kesitte kullanılmamıştır.

Tablo 5: Metamorfoz II, Birinci kesitteki tematik yapılar

İKİNCİ KESİTTEKİ TEMATİK YAPILAR		
Birinci Tematik Yapı	İkinci Tematik Yapı	Üçüncü Tematik Yapı
8. Cümlelerin 3. ve 4. ölçüsü 10. Cümlelerin 3. ve 4. ölçüsü 11. Cümlelerin 3. ve 4. ölçüsü 14. Cümlelerin 5. ve 6. ölçüsü 15. Cümlelerin 3. ve 4. ölçüsü	Bu tematik yapı ikinci kesitte kullanılmamıştır.	8. Cümlelerin 1. ve 2. ölçüsü 9. Cümle 10. Cümlelerin 1. ve 2. Ölçüsü 11. Cümlelerin 1. ve 2. Ölçüsü 12. Cümle 13. Cümle 14. Cümlelerin ilk 4 ölçüsü 15. Cümlelerin 1. ve 2. Ölçüsü

Tablo 6: Metamorfoz II, İkinci kesitteki tematik yapılar

ÜÇÜNCÜ KESİTTEKİ TEMATİK YAPILAR		
Birinci Tematik Yapı	İkinci Tematik Yapı	Üçüncü Tematik Yapı
16. Cümle 18. Cümle 22. ve 23. Cümleler (Dolap işareti var)	17. Cümle 19. Cümle 20. Cümle 21. Cümle	Bu tematik yapı üçüncü kesitte kullanılmamıştır.

Tablo 7: Metamorfoz II, üçüncü kesitteki tematik yapılar

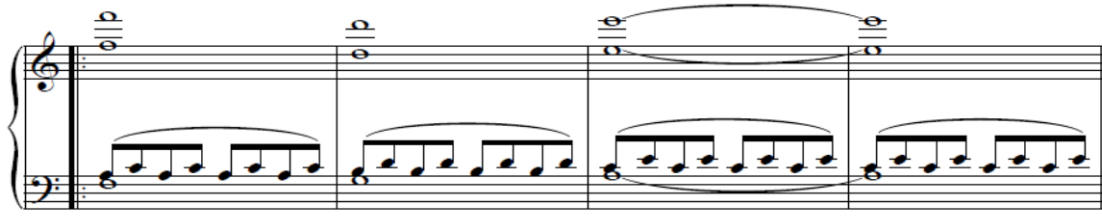
İKİNCİ BÖLÜMÜN GENEL TEMATİK YAPILARI		
Birinci Tematik Yapı	İkinci Tematik Yapı	Üçüncü Tematik Yapı
1.Cümle	2. Cümle	8. Cümlelerin 1. ve 2. ölçüsü
3. Cümle	4. Cümle	9. Cümle
7. Cümle	5. Cümle	10. Cümlelerin 1. ve 2. Ölçüsü
8. Cümlelerin 3. ve 4. ölçüsü	6. Cümle	11. Cümlelerin 1. ve 2. Ölçüsü
10. Cümlelerin 3. ve 4. ölçüsü	17. Cümle	12. Cümle
11. Cümlelerin 3. ve 4. ölçüsü	19. Cümle	13. Cümle
14. Cümlelerin 5. ve 6. ölçüsü	20. Cümle	14. Cümlelerin ilk 4 ölçüsü
15. Cümlelerin 3. ve 4. ölçüsü	21. Cümle	15. Cümlelerin 1. ve 2. Ölçüsü
16. Cümle		
18. Cümle		
22. Cümle		
23. Cümle		

Tablo 8: Metamorfoz II'nin Genel tematik yapısı

Yukarıdaki şemalar da görüldüğü üzere sekizinci, onuncu, on birinci, on dördüncü ve on beşinci cümlelerde hem birinci tematik yapı hem de üçüncü tematik yapı kullanılmıştır. İkinci tematik yapı ise birinci ve üçüncü kesitlerde kullanılmıştır.

3.2.2. Kullanılan Minimalist Teknikler

Bestecinin bu bölümde kullandığı ve kendi müzik dilini yansıttığı minimalist teknikler bu başlık altında incelenmiştir. Birkaç tekniği aynı cümle içinde kullandığı görülmektedir. Örneğin; uzun nota değerleri, arpej yapıları ve melodik oktav teknikleri ilk yedi cümlede de görülmektedir. (Şekil 72)

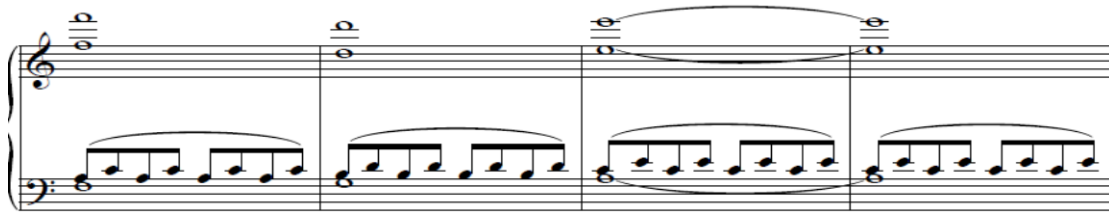


Şekil 72: Metamorfoz II, dördüncü cümle

a) Uzun nota değerlerinin düzenli tekrarı: Bu teknik özellikle birinci ve üçüncü kesitlerin tüm cümlelerinde kullanılmıştır. (Şekil 73-74)



Şekil 73: Metamorfoz II, birinci cümle



Şekil 74: Metamorfoz II, yirminci cümle

b) Sekizlik nota değerlerinin, farklı nota değerleriyle birlikte düzenli tekrarı: Bu bölümde bu teknik başından sonuna kadar durmaksızın, akıcı bir şekilde devam etmektedir. (Şekil 75-76-77)



Şekil 75: Metamorfoz II, birinci kesit, birinci cümle, sekizlik nota değerlerinin düzenli tekrarı

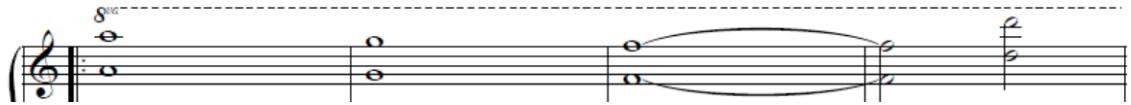


Şekil 76: Metamorfoz II, İkinci kesit, sekizinci cümle, sekizlik nota değerlerinin düzenli tekrarı



Şekil 77: Metamorfoz II, üçüncü kesit, yirmi üçüncü son cümle, sekizlik nota değerlerinin düzenli tekrarı

c) Melodik ya da armonik oktav tekrarları: Bu teknik özellikle birinci ve üçüncü kesitlerde tüm cümlelerde görülmektedir. Birinci bölüm gibi bu bölümde de oktavlar melodik bir yapıya ve çizgiye sahiptir. (Şekil 78-79)

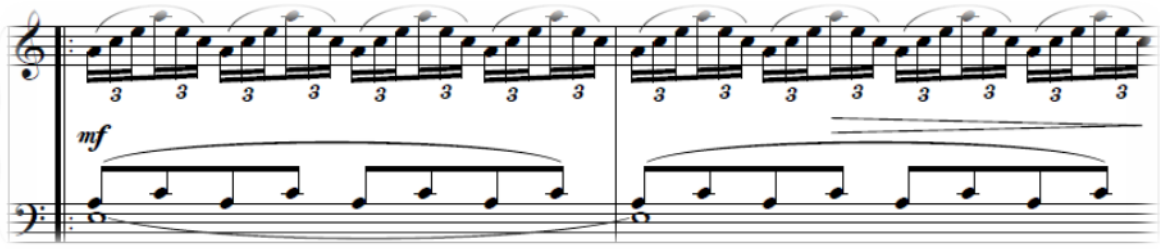


Şekil 78: Metamorfoz II, ikinci cümlenin üst partisi



Şekil 79: Metamorfoz II, dördüncü cümlenin üst partisi

d)) Arpej yapılarının tekrarı: Bu teknik II. Bölümün başından sonuna kadar alt partide kullanılmıştır. İkinci kesitin de üst partisinde kullanılmıştır. (Şekil 80-81)



Şekil 80: Metamorfoz II, sekizinci cümledeki arpej yapısı



Şekil 81: Metamorfoz II, yirmi birinci cümlelerin alt partisi

e) Tonal armonik yürüyüşler: Altıncı ve on dördüncü cümlelerde arpej seslerinin oluşturduğu akorlar VI-VII⁷n-I derecelerinden oluşmaktadır. Altıncı cümlede hem üst, hem de alt partilerde ses yürüyüşleri görülmektedir. Bu ses yürüyüşleri ve arpejler tonal armonik yürüyüşler tekniğinin kullanılmış olduğunu göstermektedir. (Şekil 82-83)



Şekil 82: Metamorfoz II, altıncı cümle

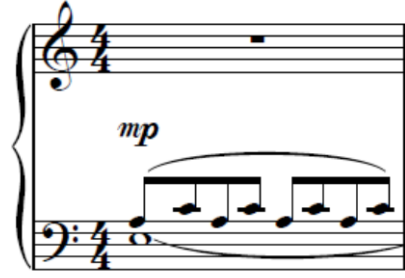


Şekil 83: Metamorfoz II, on dördüncü cümle

3.2.3. Modal-Tonal ilişki

Bu bölüm tonal olarak incelendiğinde natürel La minör (a moll) tonunda başlamakta ve bitmektedir. Modal olarak incelendiğinde ise, *aeolian* modunun kullanıldığı söylenebilir. Aşağıda cümle yapıları ve içerisinde kullanılan unsurlar ayrıntılı olarak incelenmiştir.

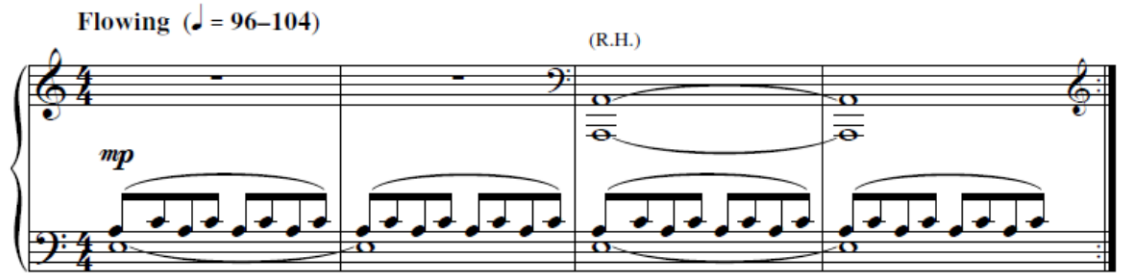
Birinci cümle: Dört ölçüden oluşan birinci cümleinin ilk motifi, birlik ve sekizlik nota değerlerinden oluşmaktadır. Alt partide başlamakta olan birlik nota değerindeki “mi” üzerine sekizlik yürüyüşteki motif yapısı, Metamorfoz I’in ikinci cümlesindeki motif yapısıyla aynı ritmik özelliğe sahiptir. İki cümle arasındaki fark; biri Mi minör akor sesleri ile (mi-sol-si), diğeri ise La minör akor sesleri ile (la-do-mi) yazılmıştır. (Şekil 84)



Şekil 84: Metamorfoz II, birinci cümle, ilk motifi, motif karşılaştırması

Bu başlangıç motifinde dikkat çeken diğer bir unsur, mi sesi uzatılmakta olup, akorun ikinci çevrimi kullanılmıştır (mi-la-do). Mi sesinin uzatılması, Metamorfoz I'in ikinci cümlesinde de benzer şekildedir, fakat ilk bölümde uzatılan mi notası mi minör (mi-sol-si) akorunu oluşturmaktaydı. Bu iki bölümün tonalite açısından da birbiriyle yakın bir ilişkisi olduğu görülmektedir. Tonal olarak incelendiğinde, mi minör ve la minör aynı zamanda birbirlerinin yakın akraba tonaliteleri olup; la minör, mi minörün *Subdominant*'ı (alt çeken)'dir.

Bu cümle aynı zamanda tekrar işaretinin olduğu cümlelerden biridir. (Şekil 85)

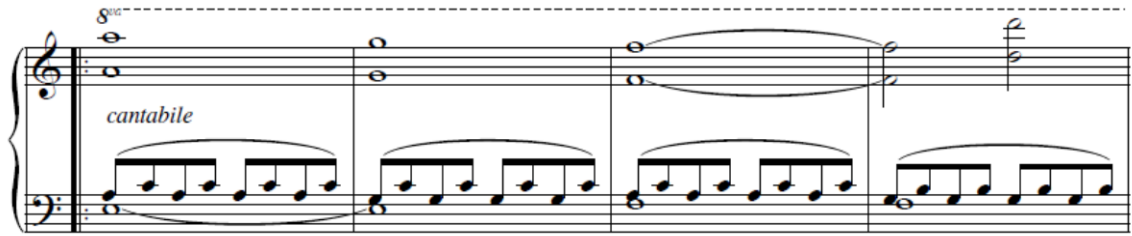


Şekil 85: Metamorfoz II, birinci cümle

1. ve 2. ölçü: Bu ölçülerdeki motif fa anahtarında yazılmıştır. Birlik nota değerindeki mi notasıyla birlikte sekizlik nota değerlerinde yazılmış olan la-do arpej sesleri kullanılmıştır. Bu motifde arpeji oluşturan akor, la minör akorunun ikinci çevrimidir.

3. ve 4. ölçü: Bu ölçülerde, 1. ve 2. ölçülerde kullanılan motif devam ederken, fa anahtarında oktavı ile yazılan birlik la notası eklenmektedir. Birlik notalar her iki ölçüde de birbirine bağlıdır.

İkinci Cümle: Dört ölçüden oluşan bu cümle, birinci cümle ile ritmik açıdan benzerlikler taşımaktadır. İlk motif, yine alt partide birlik değerdeki mi notası üzerine kurulan sekizlik notalardan oluşmaktadır. Daha önceki bölümlerde de bahsedilen Glass'ın tekrarlama tekniği olarak kullandığı sekizlik nota değerinin farklı nota değerleriyle düzenli tekrarı, bu eserlerinde sıkça karşılaşılan unsurlardan biridir. (Şekil 86)



Şekil 86: Metamorfoz II, ikinci cümle

1.ölçü: Motifi, alt partide sekizlik nota yürüyüşüyle birlikte seslenen mi notası, üst partide ise sol anahtarında oktavıyla birlikte yazılan la notası oluşturmaktadır. Tonal açıdan bakıldığında la minör akorunun ikinci çevrimi görülmektedir.

2.ölçü: Birinci ölçünün motif yapısı bu ölçüde de devam etmektedir. Mi notası uzatma bağıyla uzatılarak ikinci ölçüde devam eder. Bu ölçüde arpej sesleri değişmektedir. Alt partide do-mi-sol akorunun arpej sesleri, üst partide oktav sol notasıyla birlikte kullanılmıştır. Tonal armonik yürüyüş tekniği ile besteci, mi-la-do arpejinden sonra mi-sol-do arpejini kullanmıştır. Bundan dolayı bu akorda değişen sadece “sol” notasıdır. Tonal olarak düşünüldüğünde do-mi-sol sesleri aynı zamanda la minörün III. derecesinde yer almaktadır.

3.ölçü: Bu ölçüde motifin ritmik yapısı devam etmektedir. Tonal armonik yürüyüş tekniğine göre bu ölçüde fa-la-do arpej sesleri kullanılmış olup, 2. ölçüdeki mi-sol sesleri fa-la seslerine yürütülmüştür. Böylelikle tonal olarak VI. derece (submediant-eksen ek altılı) akoru oluşmaktadır.

1. 2. ve 3. ölçülerde üst partide oktavlarıyla beraber birlikdeğerde la, sol ve fa notaları, melodik bir çizgi oluşturmaktadır.

4. ölçü: Cümlenin son ölçüsünde ise üst partideki fa notası oktavıyla beraber ikilik değerde uzatılmış ve yine ikilik değerde re notası melodik çizgiyi devam ettirmektedir. Bir önceki ölçüdeki fa-la-do arpej sesleri, bu ölçüde fa-sol-si-re seslerine yürütülmüştür. Bu arpej sesleri natürel VII. derece yedili akoruna (VIIⁿ7) aittir. Bu akor bir sonraki cümlede çözülmektedir.

Cümle içindeki tonal armonik yürüyüşe bakıldığında birbiri ardına I-III-VI-VIIⁿ derecelerinin kullanıldığı görülmektedir.

Üçüncü cümle: Dört ölçüden oluşan bu cümle, birinci ve ikinci cümleler gibi sekizlik değerdeki notaların tekrarına dayalı çizgisini korumaktadır. İkinci cümlenin sonundaki VIIⁿ akoru bu cümlede *Tonik* (T) yani I. derece akoruna çözülmektedir ve cümle sonuna kadar la minör arpejiyle devam etmektedir. Bu cümle aynı zamanda birinci cümlenin tekrarı niteliğindedir; tek farkı ilk iki ölçüde yazılmış olan üst partideki mi notasıdır. (Şekil 87)

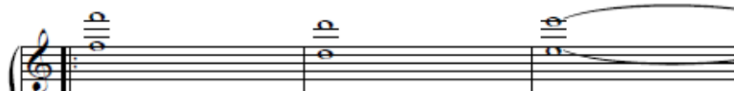


Şekil 87: Metamorfoz II, üçüncü cümle

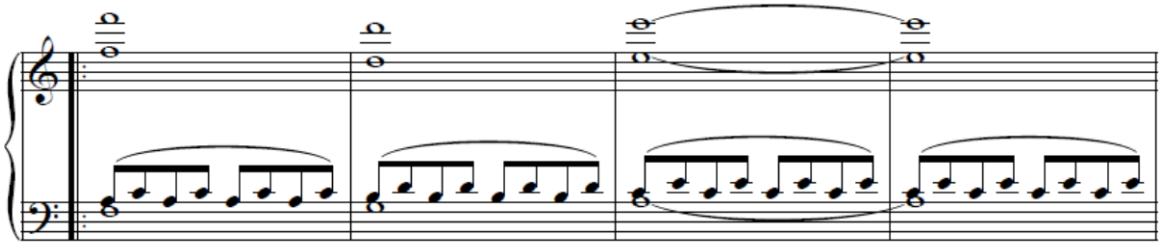
Dördüncü ve Beşinci cümleler: Dördüncü ve beşinci cümleler arasında hiçbir fark yoktur. Bu cümleler dört ölçüden oluşmaktadır. Önceki cümlelerde sekizlik nota değerindeki tekrarlanan motifler bu cümlelerde de devam etmektedir. Alt partilerde ikinci cümleye benzer şekilde tonal armonik yürüyüş tekniği kullanılmıştır. Üst partilerde de yine ikinci cümlede la-sol-fa-re-(mi) notalarından oluşan bir melodik çizgi varken (şekil 88), dördüncü ve beşinci cümlelerde melodik çizgi “fa”dan başlayarak; fa-re-mi notalarından oluşmuştur. (Şekil 89) Birlik nota değerinde uzatılarak yazılan bu sesler diğer bir yandan “nota ekleme-çıkarma” tekniğini de sorgulatmaktadır. Bu teknik düşünüldüğünde la-sol notalarının eksildiği; çıkarıldığı görülmektedir.(Şekil 90)



Şekil 88: Metamorfoz II, İkinci cümle. Üst partisindeki melodik çizgi



Şekil 89: Metamorfoz II, dördüncü ve beşinci cümle. Üst partisindeki melodik çizgi



Şekil 90: Metamorfoz II, dördüncü ve beşinci cümle. Aynı yapıda

1. ölçü: Bu ölçüde VI. derece akor sesleri kullanılmaktadır. Üst partide oktavıyla beraber yazılmış olan fa notasına, alt partide fa-la-do arpeji eşlik etmektedir.

2. ölçü: Bu ölçüde sol-si-re seslerinin oluşturduğu natürel VII. derece akoru (VIIIn) bulunmaktadır.

3. ve 4. ölçü: Bu ölçülerde la minör I. derece akorunun arpeji kullanılmıştır.

Cümleler içindeki tonal armonik yürüyüşe bakıldığında birbiri ardına VI-VIIIn-I derecelerinin kullanıldığı görülmektedir.

Altıncı cümle: Dört ölçüden oluşan bu cümlemin motifi, ritmik açıdan diğer cümlelerdeki gibi sekizlik nota değerleriyle devam etmektedir. Tonal armonik yürüyüş bu cümlede de görülmektedir. Üst partide fa-re-do-si-la melodik çizgisi dikkati çekmektedir. Bir önceki cümlelerde fa-re-mi notalarına, do-si-la(mi)⁴⁹ⁱ notaları da eklenmiştir. (Şekil 91) Bu durum yine nota ekleme-çıkarma tekniğini hatırlatmaktadır. Bu tekniğe göre düşünüldüğünde, do-si ve la seslerinin melodik çizgiye eklendiği söylenebilir. (Şekil 92)



Şekil 91: Metamorfoz II, bir önceki cümle ile karşılaştırma



Şekil 92: Metamorfoz II, altıncı cümle üst parti

⁴⁹Mi notası la notası ile birlikte alt partide seslendiği için parantezde yazılmıştır.



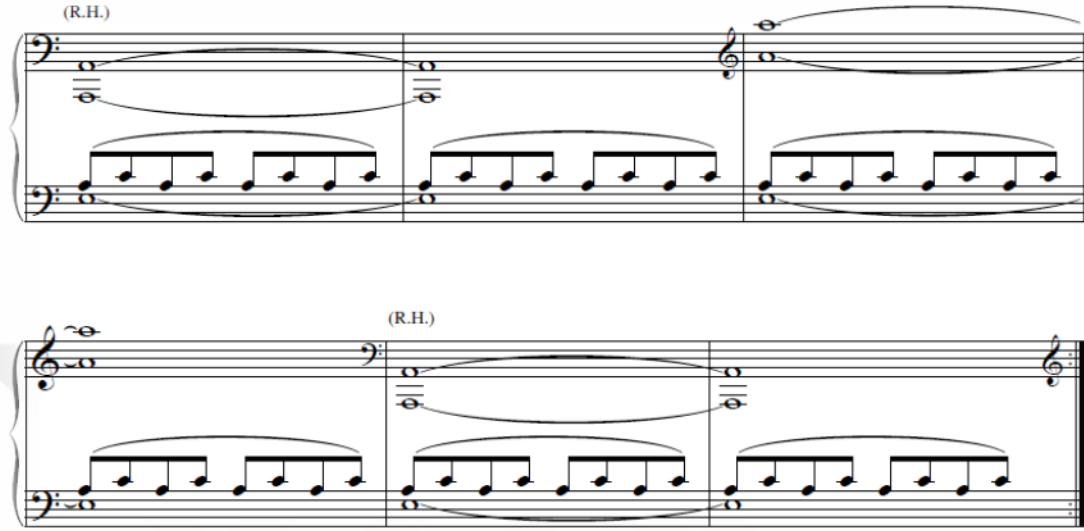
Şekil 93: Metamorphoz II, altıncı cümle

1. ölçü: VI. derece akorunun arpejiyle (fa-la-do) başlamaktadır.

2. ölçü: VIIⁿ7 derece akorunun arpejiyle (sol-si-re-fa) başlamakta ve devam etmektedir. Üçüncü vuruştaki fa notasının basta görülmesi II. derece akorunun kullanıldığını göstermektedir. Diğer bir taraftan üst partide “re-do-si-la” melodik yürüyüşünün altında, “sol-fa-mi” bas yürüyüşü kullanılmıştır. (Şekil 94)

3. ve 4. ölçü: Bu ölçülerde I. derece akoru kullanılmıştır. Bir önceki ölçüde kullanılan VII⁷ akoru, I. derece la minöre çözülmemektedir.

Yedinci cümle: Bu cümle diğer cümlelerden farklı olarak altı ölçüdür. Motif yapısı birinci ve üçüncü cümlelere benzemektedir. Yine la minör I. derece akoru arpej olarak kullanılmıştır. Tek farkı; bastaki la seslerinin ilk ölçüde başlamasıdır ve üçüncü ölçüde de üst partide yazılmasıdır. Bu cümlede dördüncü cümleye döneceği tekrar işareti ile belirtilmiştir. (Şekil 94)



Şekil 94: Metamorphoz II, yedinci cümle

Sekizinci cümle: Bu cümle dört ölçüdür ve II. bölümün ikinci kesitinin başladığı cümledir. Birinci kesitteki cümleler ile karşılaştırıldığında; alt partideki motif yapısı değişmeden devam etmektedir, fakat üst partide onaltılık nota değerindeki üçlemelerin kullanılmasından dolayı müzikal açıdan daha akıcı bir kesittir. Bu cümleinin ilk iki ölçüsü onaltılık üçlemelerden oluşmuştur, son iki ölçüsü ise birinci kesitin birinci cümlesiyle aynı yapıdadır. (Şekil 95)



Şekil 95: Metamorphoz II, sekizinci cümle

Dokuzuncu cümle: Bu cümlede onaltılık üçlemeler dört ölçüde de devam etmektedir. İlk iki ölçü yine la minör akorunun arpejiyle yazılmıştır. Cümlenin tonal armonik yürüyüşü ikinci cümlenin armonik yürüyüşüne benzemektedir. (Şekil 96)



Şekil 96: Metamorfoz II, dokuzuncu cümle

1.ölçü: Motif, yine la minör akorunun arpeji ile başlamaktadır. Üst partide onaltılık üçlemeler ve alt partide sekizlik nota yürüyüşü devam etmektedir.

2.ölçü: Bu ölçüde mi notasının bir kez daha uzatma bağıyla uzatıldığı görülmektedir. Ölçünün akoru ve dolayısıyla arpej sesleri değişmektedir. İlk ölçüdeki mi-la-do arpejinden sonra bu ölçüde la minörün III. derecesi olan mi-sol-do arpeji kullanılmış ve I. derece yedilisine dönüştürülmüştür.

3. ve 4. ölçü: 3. ölçü la minörün VI. derecesi olan fa-la-do arpej sesleri ile başlamakta ve 4. ölçünün üçüncü vuruşuna kadar devam etmektedir. 4. ölçünün üçüncü vuruşunda ise VIIⁿ7 akoru kullanılmıştır. Diğer cümlelerde görüldüğü üzere, bu akor bir sonraki cümlede yine la minör akoruna çözülecektir.

Böylelikle bu cümlelerin tonal armonik yürüyüşü ikinci cümle gibi I-III-VI-VIIⁿ7 şeklinde sıralanmaktadır.

Onuncu ve On birinci cümleler: Bu cümleler birbiri ile aynıdır ve aynı zamanda sekizinci cümle ile aynı yapıda olup, tekrarı gibidir. On birinci cümleden sonra tekrar işareti gelmekte ve dokuzuncu cümleye geri dönülmektedir. (Şekil 97)

Metamorfoz I'in de hem kadans hem de dönüş cümleleri olan onuncu ve on birinci cümleleri birbiriyle aynıydı ve I'in sekizinci cümlesinin tekrarıydı. (Şekil 98)



Şekil 97: Metamorfoz II'nin on ve onbirinci cümleleri



Şekil 98: Metamorfoz I'in de sekizinci cümlesi, on ve on birinci cümleleriyle aynı yapıda

On ikinci- On üçüncü cümleler: Birbirleriyle aynı yapıda olan ve arka arkaya tekrarlanan bu iki cümle, dördüncü ve beşinci cümlelerin armonik yürüyüşüyle aynı yapıdadır; alt partilerde aynı dereceler tekrarlanmaktadır. Üst partilerde ise onaltılık üçlemeler, cümlenin armonik yapısı içerisinde devam etmektedir.(VI-VII-I)



Şekil 99: Metamorfoz II, on iki ve on üçüncü cümleleri

On dördüncü cümle: Bu cümle de altıncı ve yedinci cümleler ile aynı yapıdadır ve altı ölçüden oluşmaktadır.

İlk dört ölçüsündeki armonik yürüyüş altıncı cümledeki gibi VI-VIIⁿ7-I derecelerinden oluşur. Diğer iki ölçü ise yedinci cümleye benzer şekilde; la minör akorunun arpejinin bulunduğu ve birinci kesitin motif yapısına da sahip olan ölçülerdir.

Bu cümle, daha önce yapısal özellik başlığında da bahsedildiği gibi; hem üçüncü tematik yapıya hem de birinci tematik yapıya sahiptir. (Şekil 100)



Şekil 100: Metamorfoz II, on dördüncü cümle

On beşinci cümle: Dört ölçüden oluşan bu cümle ikinci kesitin bittiği cümledir. Sekizinci, onuncu ve on birinci cümlelerle aynı yapıdadır. Cümle sonunda tekrar işareti bulunmakta ve on ikinci cümleye dönüş yapılmaktadır.

Bu durumda ikinci kesitin başladığı (sekizinci) ve bittiği (on beşinci) cümlelerin yapısal olarak aynı olduğu görülmektedir. (Şekil 101)



Şekil 101: Metamorfoz II, on beşinci cümle

On altı-On yedi-On sekiz-On dokuz-Yirmi-Yirmi bir-Yirmi iki-Yirmi üçüncü cümleler: On altıncı cümle üçüncü kesitin başladığı cümledir. Bu cümleler birinci kesitte ki yedi cümle ile aynı yapıdadır. Birinci kesitten tek farkı; yirmi ikinci ve yirmi üçüncü cümlelerin sonunda bulunan dolap işaretidir.

3.2.4. Tempo Değişiklikleri, Dinamikler ve İfade Terimleri

Bu bölüm *flowing* (akan, akıcı) müzik terimiyle, dörtlük notaya 96-104 metronom hızı belirtilerek, *mezzopiano* (mp) ile başlamakta, dördüncü ölçüde ise *decrescendo* ile devam etmektedir. Ani gürlük değişimleri görülmemektedir.

Bu bölümde tempo değişiklikleri yoktur ve dinamikler birinci bölümdeki gibi sıklıkla kullanılmamıştır. Bunun yanı sıra tekrar işaretleri dikkat çekmektedir. Tekrar edilen cümleler ve dinamikler aşağıda belirtilmiştir.

CÜMLELER	DİNAMİKLER	İFADE TERİMLERİ
1. Cümle	Mp	Tekrar işareti (Bitiş)
2. Cümle	yok	Cantabile-Tekrar işareti (Başlangıç)
3. Cümle	yok	Tekrar işareti (Bitiş)
4. Cümle	yok	Tekrar işareti (Başlangıç)
7. Cümle	yok	Tekrar işareti (Bitiş)
8. Cümle	mf	Tekrar işareti (Başlangıç-Bitiş)
9. Cümle	yok	Tekrar işareti (Başlangıç)
11. Cümle	yok	Tekrar işareti (Bitiş)
12. Cümle	yok	Tekrar işareti (Başlangıç)
15. Cümle	yok	Tekrar işareti (Bitiş)
16. Cümle	mp	Tekrar işareti (Başlangıç-Bitiş)
17. Cümle	yok	Cantabile- Tekrar işareti (Başlangıç)
18. Cümle	yok	Tekrar işareti (Bitiş)
19. Cümle	yok	Tekrar işareti (Başlangıç)
22. Cümle	yok	1.Dolap
23. Cümle	decrescendo	Poco rit. - 2.Dolap

Tablo 9: Metamorfoz II'nin Dinamikler tablosu

3.3. Metamorfoz III

Üçüncü bölüm olan Metamorfoz III, ilk bölüme kıyasla ritmik olarak daha akıcı bir yapıda başlamakta ve devam etmektedir. 6/8 lik ölçü biriminde dörtlük nota değeri üzerine sekizlik nota değeri yürüyüşleriyle, dörtlük nota birimine 132 tempo hızında başlamaktadır.

Bu bölüm yine “yapısal özellik, kullanılan teknikler ve cümleler içindeki modal-tonal ilişki” başlıkları altında üç önemli unsurda incelenmiştir.

3.3.1. Yapısal Özellikler

Bu bölüm diğer bölümlerden farklı olarak her bir cümle dörder ölçüye bölünerek incelenmiştir. Dolap işaretinin bulunduğu cümle tekrarlarını da saydığımızda yirmi dört cümleye ayrılan bu bölüm, yapısal olarak üç kesitten oluşmaktadır. Her bir kesitin başlangıcındaki cümle yapısı aynıdır. Sekizlik yürüyüşlerin oluşturduğu motif bu üç kesitin başlangıcını belirlemektedir.

Birinci kesit dörder ölçülük altı cümleden, ikinci kesit yine dörder ölçülük sekiz cümleden ve üçüncü kesit ise dörder ölçülük on cümleden oluşmaktadır. İkinci kesitin sonunda da capo (D.C- başa dönüş) işareti vardır ve bölümün başına döneceğini göstermektedir. Bu durumda birinci ve ikinci kesitler iki defa tekrarlanmaktadır. Tekrarlar ve da capo ile birlikte hesaplandığında toplam kırk cümle seslendirilmektedir.

Bu bölümün üç kesiti geleneksel klasik batı müziği yapısına göre incelendiğinde; üç kesitten oluşan A B A şarkı formu olduğu da söylenebilir. Çünkü birinci kesit ile üçüncü kesit hemen hemen aynı yapı özelliğine sahiptir. Ortadaki ikinci kesit ise farklı tonda olup, yine aynı motif yapısıyla başlamakta ve sekizlik yürüyüşlerin oluşturduğu çizgiyi korumaktadır.

Bu üç kesitteki cümleler motiflerin özelliğine göre iki tematik yapıda incelenebilir. Bu iki tematik yapı birbirlerinin ardı ardına seslenmektedir.

Birinci tematik yapı; dörtlük değerdeki notalar ile birlikte seslenen sekizlik yürüyüşlerin oluşturduğu melodik bir çizgide yazılmıştır. Bu tematik yapı aynı zamanda uzun notalarla birlikte de görülmektedir. (Şekil 102)



Birinci cümle 1. ölçü



İkinci cümle 5. ölçü

Şekil 102: Metamorfoz III, Birinci tematik yapı

İkinci tematik yapı; alt partide sekizlik yürüşler devam ederken, üst partide akorların armonik yürüyüşünden oluşmaktadır. (Şekil 103)



Şekil 103: Metamorfoz III, İkinci tematik yapı (İkinci cümle)

Genel olarak bakıldığında; on bir defa birinci tematik yapı, on üç defa ikinci tematik yapı kullanılmıştır.

Aşağıdaki şemada parçayı oluşturan bu üç kesit ve üç tematik yapı incelenmektedir.

BİRİNCİ KESİTTEKİ TEMATİK YAPILAR	
Birinci Tematik Yapı	İkinci Tematik Yapı
1. Cümle 2. Cümle	3. Cümle 4. Cümle 5. Cümle 6. Cümle

Tablo 10: Metamorfoz III, Birinci kesitteki tematik yapılar

İKİNCİ KESİTTEKİ TEMATİK YAPILAR	
Birinci Tematik Yapı	İkinci Tematik Yapı
7. Cümle 8. ve 9. Cümle	10. Cümle 11. Cümle 12. Cümle 13. ve 14. Cümle

Tablo 11: Metamorfoz III, İkinci kesitteki tematik yapılar

ÜÇÜNCÜ KESİTTEKİ TEMATİK YAPILAR	
Birinci Tematik Yapı	İkinci Tematik Yapı
15. Cümle	17. Cümle
16. Cümle	18. Cümle
21. Cümle	19. Cümle
22. Cümle	20. Cümle
23. Cümle	
24. Cümle	

Tablo 12: Metamorfoz III, Üçüncü kesitteki tematik yapılar

ÜÇÜNCÜ BÖLÜMÜN GENEL TEMATİK YAPILARI	
Birinci Tematik Yapı	İkinci Tematik Yapı
1.Cümle	3. Cümle
2. Cümle	4. Cümle
7. Cümle	5. Cümle
8. ve 9. Cümle	6. Cümle
13. Cümle	10. Cümle
16. Cümle	11. Cümle
21. Cümle	12. Cümle
22. Cümle	13. ve 14. Cümle
23. Cümle	17. Cümle
24. Cümle	18. Cümle
	19. Cümle
	20. Cümle

Tablo 13: Metamorfoz III'ün Genel tematik yapısı

3.3.2. Kullanılan Minimalist Teknikler

Besteci üçüncü bölümde iki tekniği hem ayrı, hem de aynı cümleler içinde kullanmıştır. Aşağıda örnekleriyle birlikte gösterilmektedir.

a) Sekizlik nota değerlerinin, farklı nota değerleriyle birlikte düzenli tekrarı: İkinci bölümde olduğu gibi bu bölümde de bu teknikle oluşturulan motif, başından sonuna kadar devam etmektedir. Sekizlik nota değerleri bu motifte dörtlük nota değerleri ile birlikte kullanılmıştır. (Şekil 104)



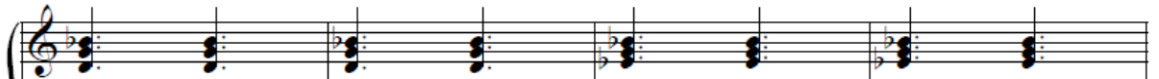
Şekil 104: Metamorfoz III, birinci cümle, Sekizlik nota değerlerinin düzenli hareketi

b) Tonal armonik yürüyüşler: Üç, dört, beş ve altıncı cümlelerde ve on beş, on altı, on yedi ve on sekizinci cümlelerde arka arkaya armonik yürüyüş ve ses yürüyüşleri yapılmıştır. (Şekil 105-106-107-108)

On beşinci ölçüde sekizlik nota değerlerinin tekrarı ve tonal armonik yürüyüş teknikleri aynı anda kullanılmıştır. (Şekil 109)



Şekil 105: Metamorfoz III, üçüncü cümle, Tonal armonik yürüyüş



Şekil 106: Metamorfoz III, dördüncü cümle, Tonal armonik yürüyüş



Şekil 107: Metamorfoz III, beşinci cümle, Tonal armonik yürüyüş



Şekil 108: Metamorfoz III, altıncı cümle, Tonal armonik yürüyüş



Şekil 109: Metamorfoz III, on beşinci cümle, iki tekniğin birlikte kullanımı

c) Uzun nota değerlerinin düzenli tekrarı: Bu teknik özellikle, fa anahtarında yazılmış olan re notasının parça içinde düzenli olarak uzatılmasıyla dikkat çekiyor. İkinci, sekizinci, dokuzuncu, on altıncı, yirmi ikinci ve yirmi dördüncü cümlelerde bu teknik kullanılmıştır. (Şekil 110)



Şekil 110: Metamorfoz III, ikinci cümle, Uzun nota değerlerinin düzenli tekrarı

3.3.3. Modal-Tonal ilişki

Üç kesitten oluşan bu bölüm incelendiğinde tonal değişimler dikkat çekmektedir. Birinci kesit re minör (d moll), ikinci kesit re minör başlayıp, paralel majörü re majöre

(D dur) geçiş yapıp devam etmektedir. Üçüncü kesit ise yine re minör (d moll) tonundadır.

Metamorfoz'un I. ve II. bölümleri arasındaki tonal ilişkiden daha önce de bahsedilmişti. Birinci bölüm mi minör tonunda (mi-sol-si), ikinci bölüm ise la minör tonunda (la-do-mi) yazılmıştı. Üçüncü bölümün farkı ise re minör tonunda yazılmış olmasıdır. Bu üç tonu karşılaştırdığımızda ise, "mi-la-re" notalarının arasında dörtlü aralık ilişkisi görülmektedir. Bu ilişkiye göre; la minör, mi minörün subdominantı (IV. Derecesi), re minör de la minörün subdominantı (IV. Derecesi)'dir.

Bu bölümün bir diğer özelliği de; tüm cümleler dörder ölçüden oluşmaktadır. Aşağıda cümle yapıları ve içerisinde kullanılan unsurlar ayrıntılı olarak incelenmiştir.

Birinci cümle: Bu cümlenin ilk motifi, dörtlük nota değeri üzerine sekizlik nota değerlerinin düzenli tekrarından oluşmaktadır. Sekizlik nota değerlerinin düzenli tekrarı üç bölümde de ortak motif özelliği olarak dikkat çekmektedir. Bu motif yapısının diğer iki bölümdeki motif yapısından farkı; ölçü birimi olarak 6/8'lik olmasıdır. (Şekil 111-112)



Şekil 111: Metamorfoz I, ikinci cümle motifi



Şekil 112: Metamorfoz II, birinci cümle motifi



Birinci cümledeki 4 ölçü aynı motif yapısı ile devam etmektedir. Bu motif alt partide re minör akor sesleri ile başlamaktadır. Dörtlük nota değerindeki re notasının üstüne, sekizlik nota değerinde fa-la notaları arpej yapısında kullanılmıştır. (Şekil 113)

İkinci Cümle: Bu cümlede, birinci cümlelerin motifi yine re minör akorunun arpej yapısında devam ederken, noktalı ikilik değerdeki re notası üç ölçü boyunca uzatılmıştır. İki cümle arasındaki tek fark; uzatılmış olan re notasıdır. (Şekil 114)



Üçüncü cümle: Bu cümle, birinci ve ikinci cümlelerdeki gibi alt partide yazılmış olan sekizlik nota değerlerinin düzenli tekrarını korumaktadır. Üst partide ise noktalı dörtlük nota değerinde tonal armonik akor yürüyüşü başlamaktadır. (Şekil 115)



1.ve 2.ölçüler: Bu ölçülerde alt partide ilk motif devam ederken, üst partide üç sesli re minör akoru noktalı dörmlük nota değeriinde kullanılmıştır.

3. ve 4.ölçüler: Motif yapısı alt partide devam ederken, akor sesleri değışmektedir. İkinci ölçüden üçüncü ölçüye geçerken re notasından do# notasına bas yürüyüşü yapılmıştır. Akor olarak incelendiğinde ise; tonik (re-fa-la) akorundan sonra ek altılı dominant (la-do#-fa) akorunun birinci çevrimi (do#-fa-la) kullanılmıştır. Aynı zamanda çıkıcı melodik ve armonik minörün III. derecesidir. (Şekil 116)



Şekil 116: Metamorfoz III, 3.ve 4. Ölçülerin motif yapısı

Dördüncü cümle: Üst partide kullanılan armonik akor yürüyüşü bu cümlede de devam etmektedir. Üst partide kullanılan akorlar alt partide de arpej yapısında görülmektedir.

Üçüncü cümleinin alt partisinde ve üst partisinde aynı anda aynı ses yürüyüşleri kullanılırken (re-do#), dördüncü cümlede ise sadece üst partide re-mib ses yürüyüşü dikkat çekmektedir. Alt partide dörmlük sib notası sekizlik yürüyüşlerle birlikte sabit şekilde tekrar etmektedir. (Şekil 117)



Şekil 117: Metamorfoz III, dördüncü cümle

1. ve 2. ölçü: Bu ölçülerde IV. derece akoru kullanılmaktadır. Üst partide akorun ikinci çevrimi (re-sol-sib) noktalı dörtlük nota değerlerinde yazılmıştır. Alt partide ise yine aynı akor arpej yapısında görülmektedir.

3. ve 4. ölçü: Bu ölçülerde üst partide II. derece napoliten (IIN- Mib-sol-sib) üç sesli kök akoru kullanılmıştır. Alt partide ise aynı akor sekizlik yürüyüşlerle arpej yapısında devam etmektedir.

Beşinci cümle: Üçüncü cümleden başlayan armonik yürüyüş bu cümlede de devam etmektedir. Bu cümlelerin motif yapısı üç ve dördüncü cümlelerle aynıdır. (Şekil 118)

1.ve 2. ölçü: Bu ölçülerde natürel VII. derece akoru (do-mi-sol) kullanılmaktadır.

3. ve 4. ölçü: Bu ölçülerde üst partide V. derece akorunun (la-do#-mi) birinci çevrimi kullanılmıştır. Alt partide ise aynı akorun kök sesi (la) dörtlük nota değerinde sekizlik arpej yürüyüşü ile devam etmektedir. (Şekil 118)



Şekil 118: Metamorfoz III, beşinci cümle

Altıncı cümle: Bu cümle birinci kesitin son cümlesidir. Dört ölçüsü de aynı motif yapısındadır ve motif yapısı üç, dört ve beşinci cümlelerdeki gibi devam etmektedir. Re minör I. derece akoru üst partide dörtlük nota değerinde üç sesli kök akoru olarak, alt partide ise dörtlük re notasına eşlik eden sekizlik yürüyüşlerle arpej yapısında kullanılmıştır. (Şekil 119)



Şekil 119: Metamorfoz III, altıncı cümle

Yedinci cümle: Bu cümle ikinci kesitin başladığı cümledir. Bu bölümün ilk cümlesiyle tamamen aynı özelliktedir. (Şekil 120)



Şekil 120: Metamorfoz III, yedinci cümle

Sekizinci ve Dokuzuncu cümleler: Bu cümleler ikinci kesitin dolap cümleleridir. Birinci kesitin ikinci ölçüsüyle aynı yapıya sahiptir. Birinci cümle ile de aynı yapıya sahiptir ve devamı niteliğindedir. Tek farkı; Fa anahtarına yazılmış olan üç ölçü boyunca uzatılmış re notasıdır. (Şekil 121)



Şekil 121: Metamorfoz III, sekiz ve dokuzuncu cümleler

Onuncu cümle: Bu cümle aynı isimli majör tonaliteye geçiş cümlesidir. Bölüm tonal olarak re minörken, bu cümlede paralel tonu re majör olmuştur. Tonal armonik yürüyüş bu cümlede de devam etmektedir. (Şekil 122)



Şekil 122: Metamorfoz III, onuncu cümle

1. ve 2. ölçü: Bu ölçülerde motif yapısı aynı devam etmektedir. Re majör akoru üst partide birinci çevrim akoru (I6) olarak, alt partide ise dörtlük re notası ile birlikte sekizlik yürüyüşlerle arpej yapısında kullanılmıştır.

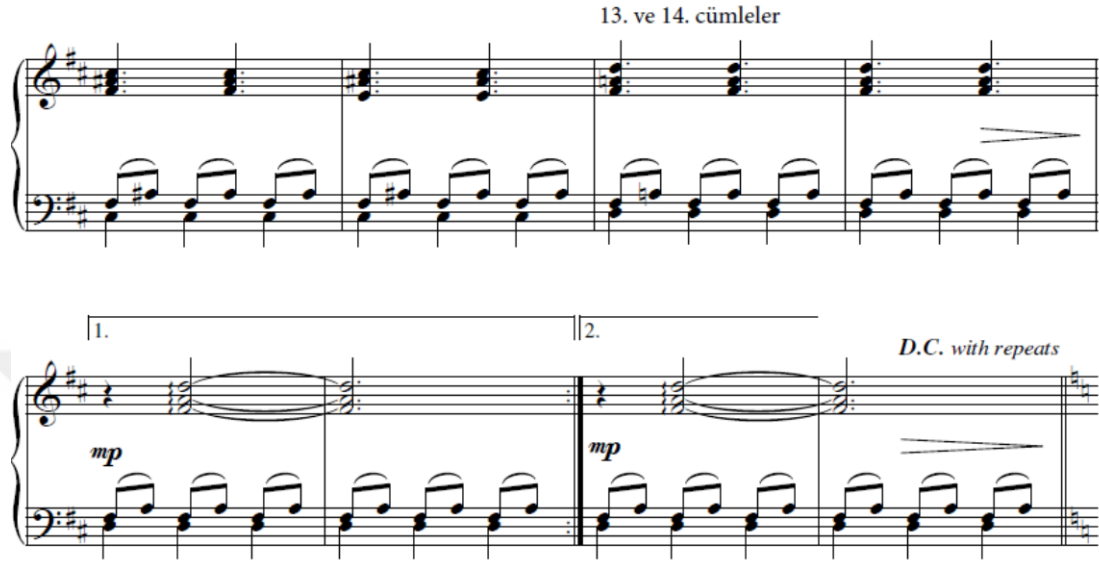
3. ve 4. ölçü: Bu iki ölçüdeki akor derecesi aynıdır. Üçüncü ölçüde üçsesli “fa#-la#-do#” akoru kullanılmış olup, dördüncü ölçüde ise aynı akorun dört seslisi (fa#-la#-do#-mi) kullanılmıştır.

Besteci akor içinde la# notasını kullanarak; birinci bölümün ilk cümlesinde de benzer şekilde karşılaşılan ve bahsedilen iki önemli unsura yeniden dikkat çekmektedir.

Birincisi; bu akor, seslerin dizilişi itibarıyla D7 akorudur (Fa#-la#-do#-mi). D7 akoru, re majörün ilgili minörü olan si minöre yöneleceği beklentisini yaratırken, akor çözülmeyerek re majöre geri dönmektedir.

İkinci önemli unsur ise, bestecinin birinci bölümün ilk cümlesinde kullanmış olduğu si-sib-si ses yürüyüşü, bu cümlede la-la#-la ses yürüyüşüyle yeniden dikkat çekiyor. Bu iki cümlelerin ortak özellikleri; kromatik ses yürüyüşleri ve D7 akorunun çözülmemesidir.

On birinci cümle: Bu cümle dört ölçü boyunca aynı devam etmektedir. Üst partide noktalı dörtlük nota değerinde re majörakorunun birinci çevrimi kullanılmıştır. Alt partide ise, dörtlük değerdeki re notasının üstünde fa-la notaları sekizlik yürüyüş tekrarlarıyla arpej yapısında görülmektedir. Üçüncü ve dördüncü ölçülerin üst partilerinde re majör akoru kök halinde kullanılmıştır. (Şekil 123)



Şekil 125: Metamorfoz III, on üç ve on dördüncü cümleler

On beş ve On altıncı cümleler: On beşinci cümle üçüncü kesitin başladığı cümledir. Bu üç kesitin başlangıcı da aynı motif yapısına sahiptir. Dolayısıyla bu cümleler birinci kesitin birinci ve ikinci cümleleriyle aynı özellikleri taşımaktadırlar. (Şekil 126)



Şekil 126: Metamorfoz III, on beş- on altıncı cümleler

On yedinci- On sekizinci- On dokuzuncu ve Yirminci cümleler: Bu cümleler birinci kesitin üç, dört, beş ve altıncı cümleleriyle tamamen aynıdır. Bu durumda görülüyor ki; on beşinci cümleden başlayan üçüncü kesitin altı cümlesi ile birinci kesitin altı cümlesi aynı yapıdadır. (Şekil 127)

17.cümle

18.cümle

19.cümle

20.cümle

Şekil 127: Metamorfoz III, on yedi-on sekiz-on dokuz-yirminci cümleler

Yirmi birinci - Yirmi ikinci- Yirmi üçüncü ve Yirmi dördüncü cümleler: Yirmi bir ve yirmi ikinci cümleler birinci ve üçüncü kesitlerin ilk iki cümleleriyle aynıdır; yine tekrarı niteliğindedir. Yirmi üç ve yirmi dördüncü cümleler ise yirmi bir ve yirmi ikinci cümlelerin tekrarıdır. Besteci tekrar işareti koymamış, iki cümleyi tekrar yazmayı tercih etmiştir. Bu bölümün kesitlerinin başlangıcı da, bitişi de aynı motif yapısındadır. (Şekil 128)

21.cümle

Şekil 128: Metamorfoz III, yirmi bir-yirmi iki-yirmi üç-yirmi dördüncü cümleler

3.3.4.Tempo Değişiklikleri, Dinamikler ve İfade Terimleri

Bu bölüm *Moderately fast* (orta derecede hızlı) müzik terimiyle, dörtlük nota değerine 132 metronom hızı belirtilerek, *piano*(p) ile başlamaktadır. Kademeli gürlük değişimleri kullanılmıştır. *Piano* (p), *mezzopiano* (mp) ve *mezzoforte* (mf) gürlük işaretleri kullanılmıştır. Birkaç cümle sonunda da *diminuendo* / *decrescendo* (ses kuvvetinin azalması) gürlük işareti kullanılmıştır.

CÜMLELER	DİNAMİKLER	İFADE TERİMLERİ
1. Cümle	P	Yok
2. Cümle	yok	Tekrar işareti (Bitiş)
3. Cümle	mf	Tekrar işareti (Başlangıç)
6. Cümle	yok	Tekrar işareti (Bitiş)
7. Cümle	p	yok
8. Cümle	yok	1.Dolap
9. Cümle	yok	2.Dolap
10. Cümle	mf	Tekrar işareti (Başlangıç)
13. Cümle	decrescendo- mp	1.Dolap
14. Cümle	decrescendo- mp	2.Dolap- D.C.
15. Cümle	P	Tekrar işareti (Başlangıç)
16. Cümle	yok	Tekrar işareti (Bitiş)
17. Cümle	mp	Tekrar işareti (Başlangıç)
20. Cümle	yok	Tekrar işareti (Bitiş)
21. Cümle	p	Yok
24. Cümle	diminuendo	Yok

Tablo 14: Metamorfoz III'ün Dinamikler tablosu

3.4. Metamorfoz IV

Eserin dördüncü bölümü olan Metamorfoz IV, 4/4 lük ölçü biriminde, *flowing* (akan, akıcı) temposunda, dörtlük nota birimine 120-130 tempo hızında başlamaktadır.

3.4.1. Yapısal Özellikler

Bu bölüm her biri dörder ölçülük yirmi dört cümleden oluşmaktadır. İkinci kesitin sonundaki *da capo* (başla dön) işareti ve onuncu cümledeki *to coda* (coda'ya atla) işareti göz önünde bulundurulduğunda, bu bölümün üç kesite ayrıldığı söylenebilir. Bu durumda üçüncü kesit, birinci kesitin başa dönüp tekrarlanması ile oluşmaktadır. Böylelikle notaya bakıldığında birinci ve üçüncü kesitler aynı kesitlerdir.

Birinci kesitte on bir cümle, İkinci kesitte on üç cümle ve üçüncü kesitte ise on iki cümle bulunmaktadır. Birinci kesitdeki on bir cümle (41 ölçü) dolap işaretinden dolayı tekrarlanmaktadır. On ikinci cümlede (42. Ölçü) ikinci kesit başlamaktadır. Yirmi üç ve yirmi dördüncü cümlelerin (86.-91. Ölçüler) sonunda yine dolap işareti ve *Da capo* bulunmaktadır. *Da capo* tekrar birinci kesite dönmeyi gerektirir; böylelikle birinci kesitin tekrar edilmesi üçüncü kesiti başlatır. Birinci kesit ile üçüncü kesit, aynı kesitler olmasına rağmen farkları vardır; birinci kesit on birinci cümlelerin 41. ölçüsünde biter, üçüncü kesit ise onuncu cümlelerin 39. ölçüsünden bölüm sonundaki *Coda*'ya yani 92. ölçüye atlar.

Bu bölümde cümleler, motiflerin özelliklerine göre üç tematik yapıda incelenebilir.

Birinci tematik yapı; dörtlük değerdeki notalar ile birlikte seslenen sekizlik yürüyüşlerin oluşturduğu melodik bir çizgide yazılmıştır. Bu tematik yapı aynı cümlelerde üst partide uzun notalarla birlikte de görülmektedir. (Şekil 129)



Şekil 129: Metamorfoz IV, Birinci tematik yapı, birincicümle

İkinci tematik yapıda; alt partide dörtlük değerdeki notalar ile birlikte sekizlik yürüyüşler devam ederken, üst partide senkoplar eşlik etmektedir. (Şekil 130)



Şekil 130: Metamorfoz IV, İkinci tematik yapı, beşinci cümle

Üçüncü tematik yapıda; alt partide yine sekizlik yürüyüşler devam ederken, üst partide onaltılık nota değerinde arpej yapısı kullanılmıştır. (Şekil 131)



Şekil 131: Metamorfoz IV, Üçüncü tematik yapı, on dördüncü cümle

Genel olarak bakıldığında; cümlelerin içinde on iki defa birinci tematik yapı, sekiz defa ikinci tematik yapı ve on defa da üçüncü tematik yapı kullanılmıştır.

Aşağıdaki şemada parçayı oluşturan bu üç kesit ve üç tematik yapı incelenmektedir.

BİRİNCİ KESİTTİKİ TEMATİK YAPILAR		
Birinci Tematik Yapı	İkinci Tematik Yapı	Üçüncü Tematik Yapı
1. Cümle 2. Cümle 9. Cümlelerin 3.- 4. ölçüsü 10. ve 11. cümlelerin 3.- 4. Ölçüsü (dolap işareti)	3. Cümle 4. Cümle 5. Cümle 6. Cümle 7. Cümle 8. Cümle 9. Cümle 1.- 2. Ölçüsü 10. ve 11. Cümlelerin 1.-2. Ölçüsü (Dolap işareti)	Bu tematik yapı birinci kesitte kullanılmamıştır.

Tablo 15: Metamorfoz IV, Birinci kesit, tematik yapılar

İKİNCİ KESİTTEKİ TEMATİK YAPILAR		
Birinci Tematik Yapı	İkinci Tematik Yapı	Üçüncü Tematik Yapı
12. Cümle 13. Cümle 22. Cümlenin 3.- 4. ölçüsü 23. ve 24. Cümlenin 3.- 4. Ölçüsü (Dolap işareti)	Bu tematik yapı ikinci kesitte kullanılmamıştır.	14. Cümle 15. Cümle 16. Cümle 17. Cümle 18. Cümle 19. Cümle 20. Cümle 21. Cümle 22. Cümlenin 1. - 2. ölçüsü 23. ve 24. Cümlenin 1.- 2. Ölçüsü (dolap işareti)

Tablo 16: Metamorfoz IV, İkinci kesit, tematik yapılar

ÜÇÜNCÜ KESİTTEKİ TEMATİK YAPILAR		
Birinci Tematik Yapı	İkinci Tematik Yapı	Üçüncü Tematik Yapı
1. Cümle 2. Cümle 9. Cümlelerin 3. 4. ölçüleri 10. ve 11. cümlelerin 3. 4. Ölçüleri (dolap işareti) 23. ve 24. cümlelerin 3. 4. Ölçüleri (dolap işareti) 25. ve 26. cümle(dolap işareti)	3. Cümle 4. Cümle 5. Cümle 6. Cümle 7. Cümle 8. Cümle 9. Cümle 1.- 2. Ölçüsü 10. ve 11. Cümlelerin 1.-2. Ölçüsü (Dolap işareti)	Bu tematik yapı üçüncü kesitte kullanılmamıştır.

Tablo 17: Metamorfoz IV, Üçüncü kesit, tematik yapılar

DÖRDÜNCÜ BÖLÜMÜN GENEL TEMATİK YAPILARI		
Birinci Tematik Yapı	İkinci Tematik Yapı	Üçüncü Tematik Yapı
1.Cümle	3. Cümle	14. Cümle
2. Cümle	4. Cümle	15. Cümle
7. Cümle	5. Cümle	16. Cümle
9. Cümlelerin 3. ve 4. ölçüleri	6. Cümle	17. Cümle
10. ve 11. Cümlelerin 3. ve 4. ölçüleri	7. Cümle	18. Cümle
12. Cümle	8. Cümle	19. Cümle
13. Cümle	9. Cümle 1. ve 2. Ölçüsü	20. Cümle
22. Cümlelerin 3. ve 4. ölçüleri	10. ve 11. Cümlelerin 1. ve 2. Ölçüleri	21. Cümle
23. ve 24. Cümlelerin 3. ve 4. ölçüleri		22. Cümlelerin 1. ve 2. ölçüsü
25. ve 26. Cümle		23. ve 24. Cümlelerin 1. ve 2. ölçüsü

Tablo 18: Metamorfoz IV'ün Genel tematik yapısı

3.4.2. Kullanılan Minimalist Teknikler

a) Sekizlik nota değerlerinin, farklı nota değerleriyle birlikte düzenli tekrarı: Bu bölümde de bu teknik başından sonuna kadar durmaksızın, akıcı bir şekilde devam etmektedir. Sekizlik nota yürüyüşleri, dörtlük nota değerleri ile birlikte kullanılmıştır. (Şekil 132-133)



Şekil 132: Metamorfoz IV, sekizlik nota değerlerinin düzenli hareketi, birinci cümle



Şekil 133: Metamorfoz IV, sekizlik nota değerlerinin düzenli hareketi, son üç ölçü(95-97)

b) Arpej yapılarının tekrarı: Bu teknik ikinci kesitin on üçüncü cümlesinden (50. ölçüden) başlamaktadır ve bu kesitin sonuna kadar (87. ölçüye kadar) devam etmektedir. Aynı zamanda sekizlik nota değerlerinin düzenli tekrarı da, arpej tekniği ile beraber kullanılmaktadır. (Şekil 134)



Şekil 134: Metamorfoz IV, Arpej yapılarının tekrarı, on üçüncü cümle

e) Tonal armonik yürüyüşler: Bu teknik birinci kesit içinde ve dolayısıyla üçüncü kesitte kullanılmıştır. Bu teknik ile birlikte yine sekizlik nota değerlerinin düzenli tekrarı tekniğinin kullanılmış olduğu görülmektedir. (Şekil 135)



Şekil 135: Metamorfoz IV, tonal armonik yürüyüşler, üçüncü cümle

3.4.3. Modal-Tonal ilişki

Bu bölüm incelendiğinde do minör (c moll) tonunda yazıldığı görülmektedir. Diğer bölümler arasındaki dörtlü (subdominant) aralık ilişkisi daha önce de bahsedilmişti. Bu bölüm, diğer bölümler gibi minör bir tonda yazılmıştır, fakat tonaliteler arasındaki dörtlü aralık ilişkisini bozmaktadır.

Birinci ve ikinci cümleler: Dört ölçüden oluşan birinci cümlemin ilk motifi, alt partide başlamakta, dörtlük do notası üzerine yazılan mib-sol sekizlik nota değerlerinden oluşmaktadır. Üçüncü ve dördüncü ölçülerde alt partide motif devam ederken, üst partide birlik do notası eşlik etmektedir. (Şekil 136) Üçüncü bölümde de bu motif yapısı ile karşılaşmıştı. (Şekil 137) İkinci ve üçüncü bölümlerde olduğu gibi alt parti aynı motif yapısını başından sonuna kadar korumaktadır. İkinci cümle de birinci cümle ile aynıdır.



Şekil 136: Metamorfoz IV, birinci cümle, 1-3. ölçüler



Şekil 137: Metamorfoz IV, aynı motif yapısındaki Metamorfoz III bölümü ile karşılaştırma, 5-6. Ölçüler

Üçüncü ve dördüncü cümleler: Dörder ölçüden oluşan bu cümlelerde tonal armonik yürüyüşler ve senkop yapısı dikkat çekmektedir. Bu iki cümle birbirinin aynıdır. (Şekil 138)



Şekil 138: Metamorfoz IV, üçüncü cümle

1. ölçü: Bu ölçüde do minör akoru üst partide senkop yapısında kullanılmıştır. Alt partide ise başlangıç motifi devam etmektedir.

2. ölçü: Bu ölçüde majör bir akor kullanılmıştır. Bir önceki do minör akorunun mib notası, do majör akorunun mi natürel notasına geçiş yapmaktadır. Mi natürel notası, bir sonraki ölçüde fa notasına ilerleyerek, mib - fa notaları arasında geçiş görevi görmektedir. Aynı zamanda bir sonraki ölçüde verilecek olan fa minör tonalitesine yönelme yapılmıştır. Bu demektir ki bu akor aynı zamanda Fa minörü hazırlayan Dominant (V) akorudur.

3. ölçü: Bu ölçüde subdominant akoru (fa-lab-do) kullanılmıştır. Üst partide subdominant akorunun ikinci çevrimi, alt partide de sekizlik yürüyüşlerle akor üçlülük (fa-do-fa) kullanılmaktadır. Bu ölçüde fa minöre yönelme yapılmıştır.

4. ölçü: Bir önceki ölçüdeki do-fa-lab subdominant akorunun do notası bu ölçüde reb notasına geçiş yapmaktadır. Reb-fa-lab akoru do minör tonunda napoliten akorudur (NII). Ölçünün ilk iki vuruşu bu akorla devam eder, üç ve dördüncü vuruşlarında ise reb-fa-lab-dob akoru kullanılmıştır. Bu akordaki dob notası, si notasının anarmoniğidir ve bu akor do minör tonalitesinde si-reb-fa-lab akoru olarak seslenmekte olup, altere edilmiş VII. derece akorudur. Aynı zamanda bu akor D7 akoru olup, sürpriz bir çözüm beklentisine girilse de, daha önce de karşılaştığımız gibi ana ton olan do minöre geçiş yapılmaktadır.

Beşinci cümle: Dörder ölçüden oluşan bu cümlede yine tonal armonik yürüyüşler ve senkop yapısı dikkat çekmektedir.



Şekil 139: Metamorfoz IV, beşinci cümle, 1-2. ölçüler



Şekil 140: Metamorfoz IV, beşinci cümle, 3-4. ölçüler

1.ölçü: Bu ölçü bir önceki cümlelerin birinci ölçüsüyle aynı yapıdadır. Do minör akoru üst partide senkop yapısında kullanılmış olup, alt partide ise başlangıç motifi devam etmektedir.

2. ölçü: Bu ölçüde de dördüncü cümlemin ikinci ölçüsünde olduğu gibi do majör akoru kullanılmıştır. Burada kullanılan do majör akoru bir önceki cümledeki gibi fa minör tonalitesine ait olan dominant akordur. (Şekil 139)

3. ölçü: Bir önceki ölçüde kullanılan dominant akoru bu ölçüde fa minöre yöneleceğini hissettirse de, yönelmemektedir. Onun yerine fa minörün subdominant akoru (sib reb fa lab) kullanılmıştır. Aynı zamanda ana tonalite olan do minöre göre düşünüldüğünde ise bu akor, altere edilmiş natürel VII. derece akordur.

4. ölçü: Bu ölçünün birinci ve ikinci vuruşları dördüncü cümlemin dördüncü ölçüsüyle aynıdır. Bu demek oluyor ki anarmonik olarak düşünüldüğünde altere edilmiş VII. derece akoru kullanılmıştır. Üçüncü ve dördüncü vuruşlarında ise, re natürel notası ile alterasyon kaldırılmış olup, yine VII. derece akoru kullanılmıştır. (Şekil 140)

Altıncı, yedinci ve sekizinci cümleler: Birbirinin tekrarı olan bu cümleler dörder ölçüden oluşmaktadır. Senkop yapısı ve armonik yürüyüş devam etmektedir. Bu cümlelerde özellikle dikkat çeken Tonik ve Dominant akorlarının arka arkaya kullanımıdır.



Şekil 141: Metamorfoz IV, altıncı cümle, 1-2-3. ölçüler



Şekil 142: Metamorfoz IV, altıncı cümle, 4. Ölçü

1. ve 2. ölçüler: Bu cümlelerin birinci ve ikinci ölçüleri üç, dört ve beşinci cümlelerin başlangıç ölçüleriyle aynıdır. (Şekil 141)

3. ve 4. ölçüler: Üçüncü ölçüde Dominant dokuzlu (V9/D9) akoru kullanılmıştır. Sol-si-re-lab akorunun yedilisi olan fa notası kullanılmamıştır. Dördüncü ölçüde ise akorun dokuzlusu olan lab notası sol notasına çözülerek, üç sesli dominant (V/ D) akoru kullanılmıştır. (Şekil 142)

Dokuzuncu, onuncu ve on birinci cümleler: Bu cümleler birbirleriyle aynıdır. Dörder ölçüden oluşmaktadır ve her ölçüde do minör tonik akoru kullanılmıştır. Senkop yapısı yine devam etmektedir. Üçüncü ölçüde do minör kırık akor kullanılmış ve dördüncü ölçüye bağlanmıştır.

Onuncu ve on birinci cümleler dolap işaretinin olduğu cümlelerdir. Böylelikle birbirinin tekrarıdır. Onuncu cümle aynı zamanda codaya atlanıldığı cümledir. (Şekil 143)



Şekil 143: Metamorfoz IV, onuncu-on birinci cümleler

On ikinci ve on üçüncü cümleler: Dörder ölçüden oluşan bu cümleler, başlangıçtaki birinci ve ikinci cümleler ile aynı özelliktedir. Dört ölçüde de tonik akoru

vurgulanmıştır. Fakat diğer cümlelerden önemli bir farkı vardır. Aynı zamanda ikinci kesitin başladığı on ikinci cümleden itibaren bu kesit 3/4 lük ölçü biriminde yazılmıştır. (Şekil 144)



Şekil 144: Metamorfoz IV, on iki-on üçüncü cümleler

On dördüncü ve on beşinci cümleler: Yine dörder ölçüden oluşmakta olan bu cümleler yeni bir ritmik yapıyla dikkat çekmektedir. Ölçüler birbirinin tekrarıdır; aynı yapıdadır.

Alt parti 3/4 ölçü biriminde, do minör akorunun sekizlik yürüyüşleriyle devam etmektedir. Üst partide ise do minör akorunun onaltılık nota değerindeki arpej yapısı dikkat çekmektedir. Aynı zamanda arpejin başladığı sol notası 3/4 ölçü biriminde kuvvetli vuruşlara denk gelmemektedir. Böylelikle üst parti 6/8 ölçü biriminde yazılmış gibi 3+3 kalıbında duyulmaktadır. Böylelikle eserin içinde ölçü birimi olarak yazılmasa da, bu kesitte poliritmik (çoklu ritim) bir yapı hissedilmektedir. (Şekil 145)



Şekil 145: Metamorphoz IV, on dört-on beşinci cümleler

On altıncı ve on yedinci cümleler: Dörder ölçüden oluşan bu cümleler, bir önceki cümlelerde görülen onaltılık nota değerlerindeki arpej yapısıyla devam etmektedir. (Şekil 146)

16. cümle

loco

8vb

4

Sheet Music Plus Order 1902155504. 1 copy purchased by sharon@dustydreamsmusic.com on Oct 7, 2018.

(b)

17. cümle

18. cümle

(b)

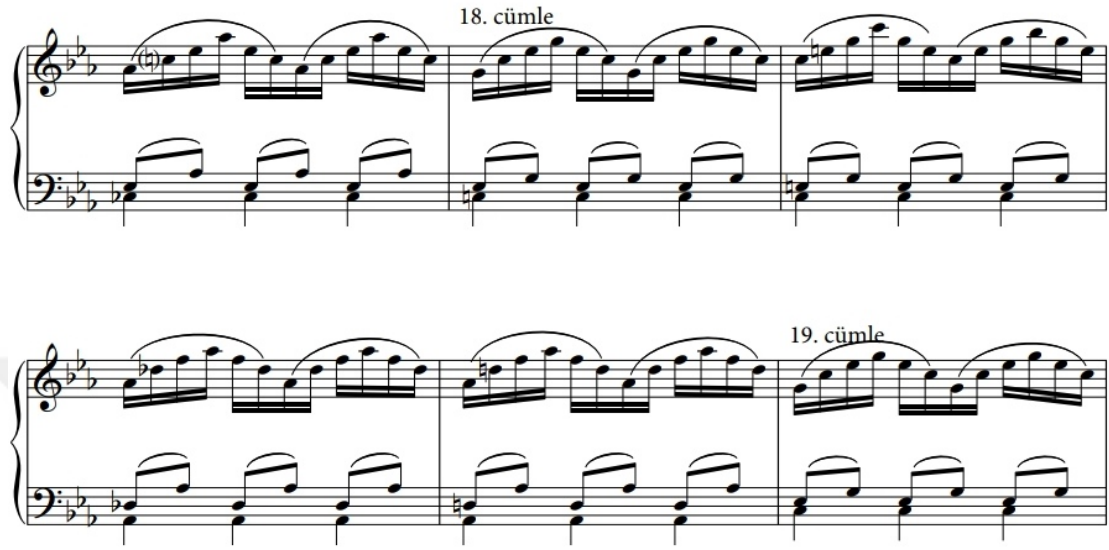
Şekil 146: Metamorfoz IV, onaltıncı-on yedinci cümleler

4. ölçü: Bu ölçüde üst partide VI. derece lab majör akoru arpej ya etmektedir. Alt partide ise lab minör akoru kullanılmıştır. Böylelikle b isimli majör-minör akorunu aynı ölçüde kullanmıştır. Diğer bir açıdan b partideki dob notası anarmonik olarak düşünülebilir. Bu durumda si sonraki ölçüde do notasına yönelmektedir. (Şekil 147)

4. ölçü: Bu ölçüde üst partide VI. derece lab majör akoru arpej yapısında devam etmektedir. Alt partide ise lab minör akoru kullanılmıştır. Böylelikle besteci iki aynı isimli majör-minör akorunu aynı ölçüde kullanmıştır. Diğer bir açıdan bakıldığında alt partideki dob notası anarmonik olarak düşünülebilir. Bu durumda si natürel notası sonraki ölçüde do notasına yönelmektedir. (Şekil 147)



On sekizinci cümle: Bu cümle armonik yapısı bakımından beşinci cümleyle benzer özelliktedir. (Şekil 148)



Şekil 148: Metamorfoz IV, on sekizinci cümle

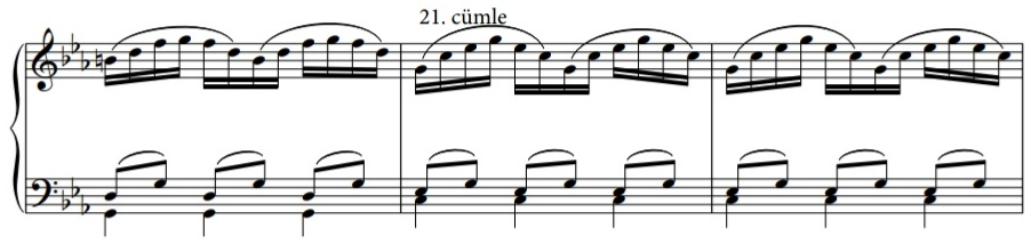
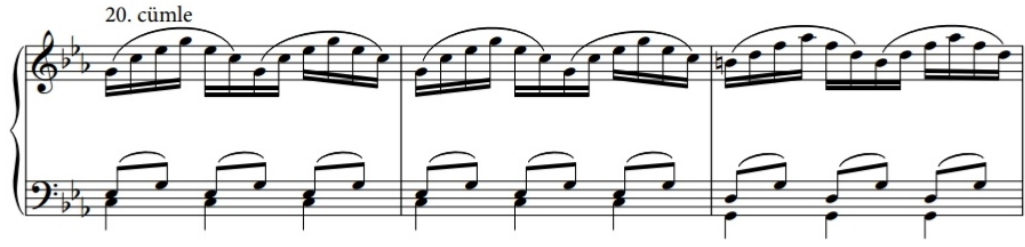
1.ölçü: Do minör akoru üst partide arpej yapısında kullanılmış olup, alt partide ise başlangıç motifi devam etmektedir.

2. ölçü: Bu ölçüde dördüncü ve beşinci cümlelerin ikinci ölçüsünde olduğu gibi do majör akoru kullanılmıştır. Burada kullanılan do majör akoru dominant bir akordur ve fa minör tonalitesine ait olan bir dominant akordur.

3. ölçü: Bu akor do minöre göre düşünüldüğünde Napoliten akordur. (NII)

4. ölçü: Bu ölçüde II. derece akoru kullanılmıştır.

On dokuz, yirmi ve yirmi birinci cümleler: Bu cümleler, altıncı, yedinci ve sekizinci cümlelerle armonik açıdan benzer yapıdadır. Üst partide arpej yapısı devam etmektedir. (Şekil 149)



Şekil 149: Metamorfoz IV, yirminci cümle

1. ve 2. ölçüler: Bu ölçüler on altılık nota değerlerinin başladığı, do minör akor motifi ile aynı yapıdadır.

3. ve 4. ölçüler: Üçüncü ölçüde sol-si-re-fa-lab akoru olan Dominant dokuzlu (V9/D9) akoru kullanılmıştır. Dördüncü ölçüde ise D7 li akorunun sesleri kullanılmaktadır.

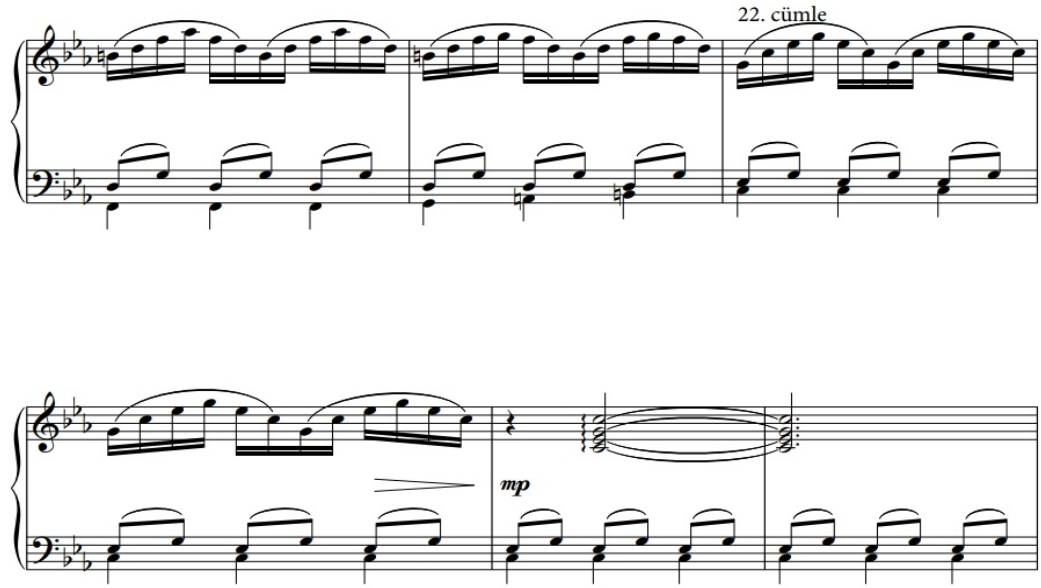
Yirmi birinci cümlelerin dördüncü ölçüsü bir önceki cümlelerin dördüncü ölçülerinden farklıdır. Dördüncü ölçünün ikinci vuruşunda la natüvürel notası dikkat çekmektedir. Bu akor, sol notası duyurulduğu için D9 akoru olarak düşünülebilir. Üçüncü vuruşta ise si natürel notasını bas partisinde duyurarak, D7 akorunun çevrimi olan D6/5 akoru kullanılmıştır. Aynı zamanda alt partide “sol-la-si” notalarıyla bas yürüyüşü gerçekleşmiştir. (Şekil 150)



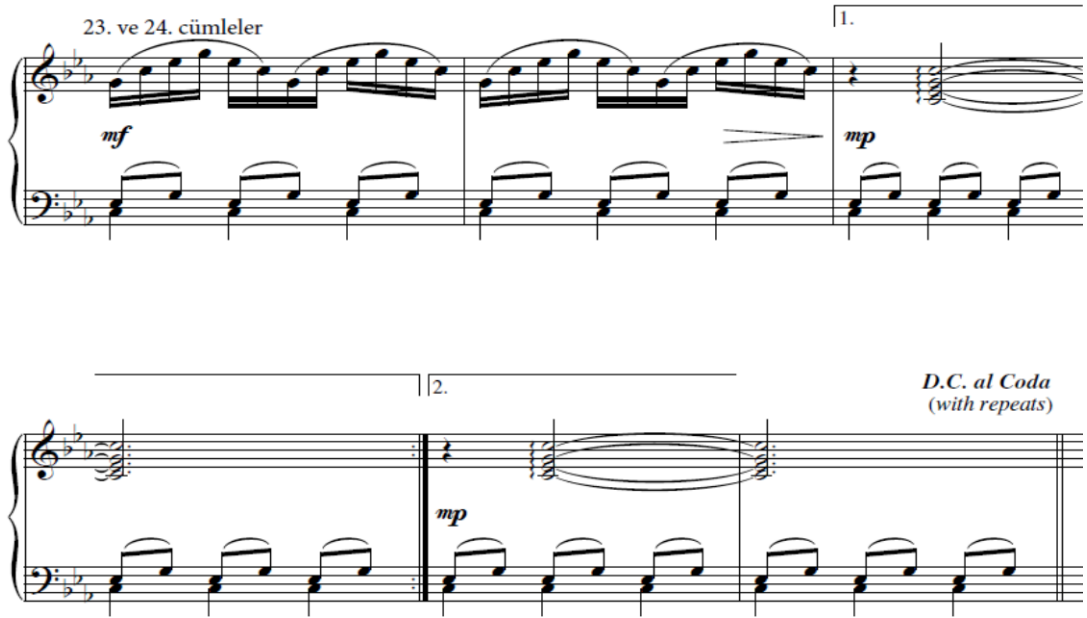
Şekil 150: Metamorfoz IV, bas yürüyüşü

Yirmi ikinci, yirmi üçüncü ve yirmi dördüncü cümleler: Bu cümleler birbirleriyle aynıdır. Dörder ölçüden oluşmaktadır. Aynı motif devam etmektedir ve her ölçüde do minör tonik akoru kullanılmıştır. Cümlelerin üçüncü ve dördüncü ölçülerinde do minör kırık akor olarak kullanılmıştır.

Yirmi üçüncü ve yirmi dördüncü cümleler dolap işaretinin olduğu cümlelerdir. Böylelikle birbirinin tekrarıdır. Aynı zamanda yirmi dördüncü cümle *da capo* işaretinin bulunduğu, “başa dönüş” cümlesidir. (Şekil 151-152)



Şekil 151: Metamorphoz IV, yirmi ikinci cümle



Şekil 152: Metamorphoz IV, yirmi üç-yirmi dördüncü cümleler

Yirmi beşinci ve yirmi altıncı cümleler: Bu cümleler *Coda* işaretinin belirtildiği cümleleridir. Yirmi beşinci cümleden bir ölçü önce *Coda* işareti başlamaktadır. O ölçü onuncu cümlelerin son ölçüsüdür; devamıdır.

Bu cümleler birinci ve ikinci cümlelerle aynı yapıdadır. 4/4 ölçü birimine tekrar dönmüştür. Do minör akoru onaylanmakta ve son söz olan *Coda* başladığı gibi bitmektedir. (Şekil 153)

♢ *Coda*

(R.H.)

1. 2. poco rit.

Şekil 153: Metamorfoz IV, yirmi beş-yirmi altıncı cümleler

3.4.4. Tempo Değişiklikleri, Dinamikler ve İfade Terimleri

Bu bölüm, ikinci bölüm gibi *Flowing* müzik terimiyle, dörtlük nota değerine 120-130 metronom hızı belirtilerek, *piano*(p) ile başlamaktadır. Yine kademeli gürlük değişimleri kullanılmıştır. Aşağıdaki şemada kullanılan gürlük değişimleri gösterilmektedir.

CÜMLELER	DİNAMİKLER	İFADE TERİMLERİ
1. Cümle	p	yok
3. Cümle	mp	yok
9. Cümle	decrescendo-p	yok
10. Cümle	mp-decrescendo-p	1.Dolap/ to Coda
11. Cümle	mp-decrescendo-p	2.Dolap
12. Cümle	p	yok
14. Cümle	f	yok
22. Cümle	decrescendo-mp	yok
23. Cümle	mf-decrescendo-mp	1.Dolap
24. Cümle	mf-decrescendo-mp	2.Dolap- D.C.
25. Cümle	yok	1.Dolap
26. Cümle	decrescendo-poco rit.	2.Dolap

Tablo 19: Metamorfoz IV, Dinamikler tablosu

3.5. Metamorfoz V

Metamorfoz V, Metamorfoz eserinin ilk bölümü olan Metamorfoz I ile benzer şekildedir. Besteci, döngüsel bir anlayışla eserin başladığı gibi bitmesini istemiştir. Bu bölümün ilk bölümden farkı on iki cümleden oluşmaktadır, böylelikle cümle sayısı daha azdır. Birinci bölümdeki dolap işaretinden sonraki dört cümle bu bölümde kullanılmamıştır.

3.5.1. Yapısal Özellikler

Toplam elli altı ölçüden ve on dört cümleden oluşmaktadır. Bu bölümün dolap işaretine kadar olan ilk on iki cümlesi birinci bölüm ile aynı yapıdadır. Farkları; birinci bölüm dolap işaretinden önce ve sonra olmak üzere iki kesite ayrılmıştı. Fakat bu bölüm dolap işaretinden sonra ikinci bir kesite sahip değildir. Dolaptan sonra on üçüncü ve on dördüncü cümleler son cümleleridir. Bundan ötürü tek bir kesit altında incelenecektir. Dolap işaretinden dolayı bu bölüm baştan on üçüncü cümleye kadar üç defa seslenecektir. (Şekil 154)

10. ve 11. cümle

1. 2.

(R.H.)

12. cümle

3.

(R.H.)

Şekil 154: Metamorfoz V, iki kesiti ayıran dolap işareti

Birinci bölümdeki gibi; bu on cümlelerin üç defa tekrarlanması sonucu; birinci tekrarda on cümle, ikinci tekrarda on cümle ve üçüncü tekrarda on cümle olmak üzere; toplamda otuz cümle tekrarı bulunmaktadır.

Bu bölümün birinci bölümden diğer bir farkı ise; akor yürüyüşleri sadece iki cümlede kullanılmıştır. Bunlar; birinci ve üçüncü cümlelerdir. Bu cümlelerin ölçü sayısı diğer cümlelerden farklıdır; altı ölçüden oluşmaktadır. Diğer cümleler ise dörder ölçüden oluşmaktadır.

Cümleler motiflerin özelliğine göre birinci bölümdeki gibi yine üç tematik yapıda incelenebilir.

Birinci tematik yapı; armonik dikey bir yazı özelliğinde, akorlardan ve bu akorların armonik yürüyüşünden oluşmaktadır. (Şekil 155)



Şekil 155: Metamorfoz V, Birinci tematik yapı

İkinci tematik yapı; birlik nota üzerindeki sekizlik yürüyüşlerin oluşturduğu ve fa anahtarının kullanıldığı melodik bir çizgide yazılmıştır. (Şekil 156)



Şekil 156: Metamorfoz V, İkinci tematik yapı

Üçüncü tematik yapı ise; ikinciye benzer bir şekilde, alt partide birlik nota üzerine sekizlik yürüyüşlerin oluşturduğu ve üst partide re ve si notalarının oktavlarıyla birlikte seslendiği bir melodik çizgide yazılmıştır. (Şekil 157)



Şekil 157: Metamorfoz V, Üçüncü tematik yapı

Genel olarak bakıldığında; iki defa birinci tematik yapı, sekiz defa ikinci tematik yapı ve üç defa ise üçüncü tematik yapı kullanılmıştır.

Aşağıdaki şemada da bu üç tematik yapı incelenmektedir.

BEŞİNCİ BÖLÜMÜN GENEL TEMATİK YAPISI		
Birinci Tematik Yapı	İkinci Tematik Yapı	Üçüncü Tematik Yapı
1. Cümle 3. Cümle	2. Cümle 4. Cümle 6. Cümle 8. Cümle 10.-11.-12. Cümle (Dolap işareti) 13. Cümle 14. Cümle	5. Cümle 7. Cümle 9. Cümle

Tablo 20: Metamorfoz V'in Genel tematik yapısı

3.5.2. Kullanılan Minimalist Teknikler

Birinci bölümle bu bölüm birbirinin tekrarı niteliğinde olduğu için ve cümle yapıları aynı olduğu için, kullanılan teknikler de aynı başlıklar altında incelenmiştir.

a) Tonal armonik yürüyüşler: Birinci ve üçüncü cümlelerde bu teknik kullanılmıştır. (Şekil 158)



Şekil 158: Metamorfoz V, Tonal armonik yürüyüş tekniği

b) Sekizlik nota değerlerinin, farklı nota değerleriyle birlikte düzenli tekrarı: Birinci ve üçüncü cümle hariç diğer cümlelerde bu teknik kullanılmıştır. (Şekil 159)



Şekil 159: Metamorfoz V, Sekizlik nota değerlerinin düzenli tekrarı

c) Uzun nota değerlerinin düzenli tekrarı: Bu teknik özellikle, fa anahtarında yazılmış olan mi notasının düzenli olarak uzatılmasıyla dikkat çekiyor. (Şekil 160)



Şekil 160: Metamorfoz V, Uzun nota değerlerinin düzenli tekrarı

d) Melodik ya da Armonik Oktav tekrarları: Beşinci, yedinci ve dokuzuncu cümlelerde bu teknik sol anahtarı üzerinde kullanılmıştır. Bu cümlelerde oktavlar melodik bir çizgiye sahiptir. (Şekil 161)



Şekil 161: Metamorfoz V, Melodik ya da armonik oktav tekrarları

3.5.3. Modal - Tonal İlişki

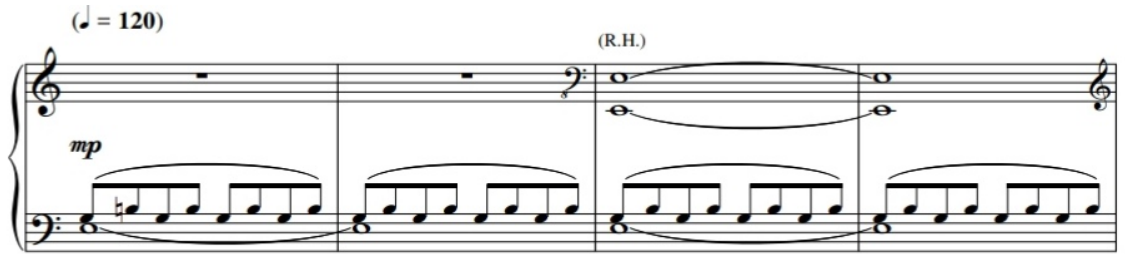
Metamorfoz I ve V'in cümle yapıları ve içerisinde kullanılan unsurlar aynı olduğundan dolayı, bu başlıkta cümleler birinci bölüm ile karşılaştırılarak benzerliklerinden ve farklarından bahsedilecektir. Bu bölümdeki cümlelerin ayrıntıları birinci bölümdeki aynı başlık içerisinde bulunabilir. (Şekil 162)

Birinci ve üçüncü cümleler: Bu cümleler altı ölçüden oluşmaktadır. Birinci bölümün on üç, on dört ve on beşinci cümleleriyle tamamen aynı yapıdadır.



Şekil 162: Metamorfoz V, birinci cümle

İkinci, dördüncü, beşinci, altıncı, yedinci, sekizinci, dokuzuncu, onuncu, on birinci ve on ikinci Cümleler: Dörder ölçüden oluşan bu cümleler, birinci bölümün cümleleriyle tamamen aynı yapıdadır; hiçbir fark yoktur. On, on bir ve on ikinci cümleler dolap işaretinin bulunduğu tekrar cümleleridir. (Şekil 163)



Şekil 163: Metamorfoz V, ikinci cümle

On üçüncü ve on dördüncü cümleler: Bu cümleler Metamorfoz eserinin son cümleleridir. Eser sekizlik değerdeki nota yürüyüşlerinin oluşturduğu ikinci tematik yapı ile bitmektedir.

Genel olarak bakıldığında bu bitiş cümlesi, Metamorfoz II, III ve IV'ün başlangıç ve bitiş cümleleriyle benzemekte; bu cümleler aynı tematik yapıya sahiplerdir. Böylelikle eser içindeki başlangıçlar ve bitişler birbiriyle döngüsel; dairesel bir devinim içindedir. (Şekil 164)



Şekil 164: Metamorfoz V, son cümle

3.5.4. Tempo Değişiklikleri, Dinamikler ve İfade Terimleri

Bu bölüm daha önceden de bahsedildiği gibibirinci bölüm ile benzer şekildedir. Bundan ötürü birinci bölümde olduğu gibi tempo değişiklikleri dikkat çekmektedir. Bunun yanısıra birinci bölümün cümleleri ile kıyaslandığında farklı dinamikler göze çarpmaktadır.

Yine ani gürlük değişimleri gözlenmemektedir, kademeli gürlük değişimleri kullanılmıştır. Eserin durağan yapısındaki bu tempo değişiklikleri ilk beş cümlede, cümle başlarında değişim gösterirken, diğer cümlelerde üç cümlede bir, yine cümle başlarında değişim göstermektedir. Aşağıdaki şemada gürlük işaretleri ve tempolar gösterilmektedir. İfade terimi olarak ise onuncu, on birinci ve on ikinci cümlelerde dolap işaretleri kullanılmıştır.

CÜMLELER	DİNAMİKLER	TEMPO DEĞİŞİKLİKLERİ
1. Cümle	mp- decrescendo	108-112
2. Cümle	mp	120
3. Cümle	mp-decrescendo	a tempo 108-112
4. Cümle	mp	120
5. Cümle	mf- decrescendo	yok
6. Cümle	mp	yok
7. Cümle	mf- decrescendo	yok
8. Cümle	mp	yok
9. Cümle	mf- decrescendo	yok
10-11. Cümle(1.dolap)	mp	yok
12. Cümle(2.dolap)	mp	yok
13. Cümle	decrescendo	yok
14. Cümle	p- decrescendo-poco rit.	yok

Tablo 21: Metamorfoz V, Dinamikler Tablosu

SONUÇ

Bu çalışmada Philip Glass'ın minimalist müzik anlayışına yaklaşımı ve bu bağlamda Metamorfoz eseri incelenmiştir. Bu inceleme sonucunda minimalist müzikte, ses kalıplarının ya da motiflerin sürekli tekrarlanmasına dayalı bir süreç olduğu görülmektedir. Fakat minimalist müzikteki ve Philip Glass'ın bestecilik dilindeki en önemli unsur olan tekrar ve tekrarlama teknikleri, geleneksel müzikteki tekrar anlayışından farklıdır.

Geleneksel tonal müzikteki tekrar unsuru, motif ve cümlelerin gelişmesini ve bu gelişme ile yenilenerek müziğin ilerlemesini sağlamaktadır. Minimalist müzikteki tekrar unsuru ise, ses kalıplarının ya da motif tekrarlarının gelişimini değil, değişimini sağlamaktadır. Böylelikle müzik tekrarlanırken motif kalıpları minimalist teknikler doğrultusunda yapılan değişimler ile ilerlemekte ve müzik fikri aynı çizgide devam etmektedir. Bu döngüsel devamlılık sarmal biçimdeki bir helezona benzetilebilir. Müzik bir helezon gibi sarmal biçimde ilerlerken, geleneksel müziğin form anlayışındaki gibi bir gelişme kısmı yer almaz. Glass'ın Metamorfoz eseri de bu döngüsellliği yansıtan en iyi örneklerden biridir. Müzik tekrarlar içinde durmaksızın devam edebilecek bir yapıdadır. Minimalist müzik tekniklerinden de biri olan metamorfoz yani değişim tekniği, bestecinin aynı isimli eserinde, bu akımın özelliğini en açık biçimde sergilemektedir.

Metamorfoz eseri, yapısal özellik, kullanılan minimalist teknikler, modal - tonal ilişkiler, tempo değişiklikleri, dinamikler ve ifade terimleri başlıkları altında incelenmiştir. Bu inceleme sonucunda; beş bölümden oluşan bu eserin I. ve V. bölümleri birkaç cümle haricinde birbiriyle aynı olduğu için, “döngüsel” kavramı açık bir şekilde karşımıza çıkmaktadır. Eserde başka dikkat çeken konu ise, tonal olarak ilk üç bölüm sırasıyla; mi minör- la minör ve re minör tonlarında yazılmıştır. Bu tonlar birbirinin yakın akraba tonları yani birbirlerinin Subdominant'larıdır (Alt çeken). IV. bölüm ise do minör tonundadır ve V. bölüm yine mi minör tonunda başladığı gibi bitmektedir. IV.

bölüm hariç diğer bölümlerde donanım, tona ait arızalar yazılmamıştır. Bundan ötürü esere, hem tonal, hem de modal açıdan inceleme yapılabilir. Aynı zamanda eserde yer alan ses yürüyüşlerine ve armonik çizgiye bakıldığında, cümlelerin içinde yatay ve dikey iki çizgi de aynı anda görülmektedir.

Birçok farklı türde eserler yazan Philip Glass'ın minimalist müzik anlayışındaki tekrara dayalı özgün tekniği, armonik, melodik yürüyüşleri aynı yapı içerisinde kullanması ve müziğin tonal-modal dokusu, onun bestecilik kimliğini oluşturmaktadır ve bu sebepten ötürü Philip Glass yirminci yüzyılın ikinci yarısından günümüze kadar en önemli besteciler arasında yerini almıştır.

KAYNAKÇA

- Anderson, Elvin: **Year 10 composition Minimalism 2 Learning Objectives to start a minimalist composition which uses: Rhythmic displacement, (Çevrimiçi)** <https://slideplayer.com/slide/10536172/>
- Bach, J. S: **C durPrelud (Çevrimiçi)** www.scribd.com
- Döl, Atilla ve Avşar, Pelin: **Minimalizm Akımı Kapsamında Nesne Anlayışının Yeniden Değerlendirilmesi**, DOI: 10.7816, idildergisi, 02-10-01
- Duckworth, William: **Talking Music**, Conversations with John Cage, Philip Glass, Laurie Anderson and five Generations of American Experimental Composers, Da Capo Press, 1995, s. 331
- Frandsen, Paul John: **Philip Glass's Akhnaten**, Oxford University Press, The Musical Quarterly, vol.77, no.2, 1993, s. 242, 246
- Gann, Kyle: **Intuition and Algorithm in Einstein on the Beach**, 2013, (Çevrimiçi) <https://nmbx.newmusicusa.org/intuition-and-algorithm-in-einstein-on-the-beach/>
- Glass, Philip: **Müziksiz sözler**, çev.Volkan Atmaca, Alfa yayınları, 2015, s. 32, 38, 138, 161, 237
- Glass, Philip: **List of compositions**, (Çev.)https://en.m.wikipedia.org/wiki/List_of_compositions_by_Philip_Glass
- Glass, Philip: **:"Trilogy" (Tematik üçleme)**, (Çevrimiçi) <http://www.jstor.org/stable/742557?origin=JSTOR-pdf>
- Glass, Philip: **"Trilogy Sonata-Dance"**, (Akhenaten eserinin III. Sahnesi) (Çevrimiçi) www.scribd.com
- Gombertz, William: **Pardon Neye Bakmıştınız?** İstanbul: YKY, 2015 s. 283
- Graham, Dan and Bruyn, Eric De: **Sound Is Material**: Dan Graham in Conversation with Eric De Bruyn, The MIT Press, 2004, s. 110
- Grimshaw, Jeremy: **High, "Low," and Plastic Arts: Philip Glass and the Symphony in the Age of Postproduction**, Oxford University

- Press, The Musical Quarterly, Vol. 86, No. 3 (Autumn, 2002), s. 473
- Güteryüz, Ruken: **Minimalist müziğin elektronik müzik üzerine etkisi**, Kent akademisi, 11 (33), Issue 1, 2018
- Helen, Shaw: **Einstein on the Beach**, Photograph: Lucie Jansch, 2012, (Çevrimiçi) <https://www.timeout.com/newyork/theater/theater-review-einstein-on-the-beach-off-broadway>
- Hulse, Brian: **A Deleuzian Take on Repetition, Difference, and the ‘Minimal’ in Minimalism**, Department of Music College of William & Mary Williamsburg, , VA 23185 757-221-1044, s. 3
- Islakoğlu, Pınar Mine: **Minimalizm Kavramı ve Mimarlıkta Minimalist Yaklaşımlar**, Yüksek Lisans Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, 2006, s. 14
- Merten, Wim: **American minimal music**, Kahn & Averill Published; new edition (1988), s. 74 <https://kyiv.theatrehd.com/en/films/satyagraha>
- Niren, Ann Glazer: **An Examination of Minimalist Tendencies in Two Early Works by Terry Riley**, Indiana University Southeast, First International Conference on Music and Minimalism, University of Wales, Bangor, Friday, August 31, 2007, s. 10
- Nyman, Micheal: **Experimental Music: Cage and Beyond**, Cambridge University Press, 1999, s. 149, 151
- Özcan, Onur: **Minimalizm ve “Sil göz yaşlarımı artık hiçbir şey eskisi gibi olmayacak” adlı oyunda minimalizmin izdüşümleri**, Kocaeli Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi, Nisan 2018, Sayı: 4
- Özdoğdu, Pelin: **Minimalizm ve sinema**, Es Yayınları, 2004, s. 46
- Pearlman, Ellen: **Nothing and Everything: The Influence of Buddhism on the American Avant Garde**, Evolver Editions, 2012
- Potter, Keith and Gann, Kyle: **A Technically Definable Stream of Postminimalism, Its Characteristics, and its Meaning**, published in the Ashgate Research Companion to Minimalist and Postminimalist Music

- Reich, Steve: **Pendulum Music** (1968), Yükleen: Philippe LANGLOIS, 3 Haz 2015 (Çevrimiçi) <https://www.youtube.com/>
- Reich, Steve: **Pendulum Music**, 1968, Performed at the Whitney Museum of American Art, May 27, 1969, by Richard Serra, James Tenney, Steve Reich, Bruce Nauman, and Michael Snow, (Çevrimiçi) <https://schaulager.org/en/activities/exhibitions/bruce-nauman/program/music>
- Reich, Steve: **Writing on Music, 1965-2000**, Oxford University Press, 2002, s. 4
- Schwarz, K. Robert: **Minimalists**, Phaidon Press Limited, London, 2008, s.10
- Schwarz, K. Robert: **Minimalists**, Phaidon Press Limited, 1996, s.15
- Smith, Adrian: **Minimalism: Towards a Definition**, Dublin Institute of Technology, Conservatory of Music and Drama Articles 2009, s. 4
- The Cross-Eyed Pianist, Infinite reflections: **Part's Spiegel im Spiegel**, (Çevrimiçi) <https://crosseyedpianist.com/2012/06/23/infinite-reflections-parts-spiegel-im-spiegel/>
- Tizgör, Kemal: **Sanatta Minimalizm ve Günümüz Seramik Sanatına Yansımaları**, Sanatta Yeterlilik Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Seramik Anasanat Dalı, 2008, s. 54
- Young, La Monte: **Opening**, "Trio for Strings, (Çevrimiçi), <http://www.users.waitrose.com/~chobbs/smithyoung.html>
- Yöre, Seyit: **Çağdaş Müzik: Bestecilik Ana Akımları, Teknikleri ve Başlıca Besteciler**, Ç.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, Cilt 20, Sayı 3, 2011, s. 10

ÖZGEÇMİŞ

İlk müzik çalışmalarına, Kara Karayev'in öğrencilerinden Azerbaycan Devlet Sanatçısı, besteci Prof. Frengiz Alizade ile başlamıştır. 1996 yılında Mersin Üniversitesi Devlet Konservatuvarı'nın Trompet bölümünü kazanmıştır. İlk kompozisyon çalışmalarına, aynı yıllarda yine Kara Karayev'in öğrencilerinden Azerbaycan besteci ve akademisyeni Prof. Aydın K. Azimov ile başlamıştır. 2005 yılında Mersin Üniversitesi Devlet Konservatuvarı'nın Kompozisyon ve Orkestra Şefliği Anasanat dalından birincilikle mezun olmuştur.

2006 yılında İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Kompozisyon Bölümü Yüksek Lisans programına kabul edilmiştir. Burada bestecilik adına yeni fikirler öğrendiği, Türk bestecilerinden devlet sanatçısı Mete Sakpınar ile Kompozisyon çalışmalarına devam etmiştir. Eğitimi süresince Prof. Emel Çelebioğlu ve Prof. Dr. Ramiz Melik Aslanov ile de çalışma fırsatı yakalamıştır.

Bestelemiş olduğu müziklerin bazıları ulusal, uluslararası konser ve festivallerde seslendirilmiştir.

Yazmış olduğu besteleri arasında:

Türküler (bas-bariton için), Sonatine “Anadoludan 3 renk” (Keman ve piyano için), Nocturne, Variations, Prelude (Solo Piyano için), Minyatürler (Flüt ve Piyano için), Senfonik orkestra için Anadolu'dan bir renk (Yörük Zeybeği- Senfonik orkestra için), Uzun hava/ Kırık hava (Fagot ve piyano için), II Şarkı (Arp için), 5/8 Piyanolu Kentet (Piano ve yaylı dördlü), Şefika Kutluer için Düzenlemeler (flüt ve yaylı beşli için), Music for piano and orchestra (Senfonik orkestra için “Poem”), Grotesque-music for seven instruments, Usulsüz Usüller (İki flüt ve piyano için), Katharsis (Piyano ve yaylı sazlar orkestrası için “Senfonik Poem”), Sözsüz Şarkılar I-Hüzne ve mutluluğa dair (Yaylı dördlü için).

Bunun yanı sıra bestecinin “Tek Sesli Melodik Dikteler ve Ritmik Dikte Çalışmaları” ve “Özgün solfej parçaları” adlı solfej kitapları bulunmaktadır.

2015 yılından bu yana Kompozisyon alanında doktora programında Mete Sakpınar ile çalışmalarına devam etmektedir. Aynı zamanda Mersin Üniversitesi Devlet Konservatuvarı’nın Kompozisyon ve Orkestra Şefliği Anasanat Dalında öğretim görevlisi olarak çalışmaktadır.

