

T.C.
DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
MÜZİK ANASANAT DALI
SANATTA YETERLİK TEZİ

**MİNİMALİZM VE STEVE REICH’İN “KLAVYELİ
VURMA ÇALGILAR” İÇİN YAZILMIŞ YAPITLARININ
BİÇİM ANALİZİ**

Hazırlayan
Ruken GÜLERYÜZ

Danışman
Yrd. Doç. Ebru GÜNER CANBEY

İZMİR - 2014

YEMİN METNİ

Sanatta Yeterlik tezi olarak sunduğum “**Minimalizm ve Steve Reich’in ‘Klavyeli Vurma Çalgılar’ İçin Yazılmış Yapıtlarının Biçim Analizi**” adlı çalışmanın, tarafımdan, bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin bibliyografyada gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

....../....../.....

Ruken GÜLERYÜZ

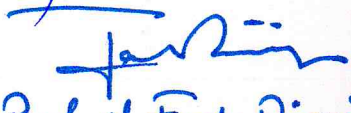
TUTANAK

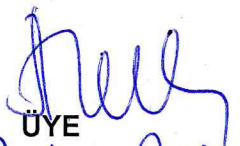
Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü' nün 22. / 7. / 2014 tarih ve 13. sayılı toplantısında oluşturulan jüri, Lisanüstü Öğretim Yönetmeliği'nin 4.3. maddesine göre Müzik Anasanat Dalı Sanatta Yeterlik öğrencisi Ruken GÜLERYÜZ'ün "Minimalizm ve Steve Reich'in 'Klavyeli Vurma Çalgılar' İçin Yazılmış Yapıtlarının Biçim Analizi" konulu tezi incelenmiş ve aday 19. / 8. / 2014 tarihinde, saat 14:07 da jüri önünde tez savunmasına alınmıştır.

Adayın kişisel çalışmaya dayanan tezini savunmasından sonra 80 dakikalık süre içinde gerek tez konusu, gerekse tezin dayanağı olan anasanat dallarından jüri üyelerine sorulan sorulara verdiği cevaplar değerlendirilerek tezin başarılı olduğuna oy birliği ile karar verildi.


Yrd. Doç. Elvin GÜNER CANBEY
BAŞKAN


ÜYE
Prof. Dr. Fint Kethel


Prof. Dr. Fint Kethel
ÜYE


ÜYE
Doç. Ayla Wudere


ÜYE
Yrd. Doç. Dr. Şahin Altın

YÜKSEKÖĞRETİM KURULU YÖK DÖKÜMANTASYON MERKEZİ

YÜKSEKÖĞRETİM KURULU YÖK DÖKÜMANTASYON MERKEZİ

TEZ/PROJE VERİ FORMU Tez/Proje No: Konu Kodu: Üniv. Kodu:

Not: Bu bölüm merkezimiz tarafından doldurulacaktır.

Tez/Proje Yazarının

Soyadı: GÜLERYÜZ

Adı: Ruken

Tezin/Projenin Türkçe Adı: Minimalizm ve Steve Reich'in 'Klavyeli Vurma Çalgılar' İçin Yazılmış Yapıtlarının Biçim Analizi

Tezin Projenin Yabancı Dildeki Adı: Minimalism And Form Analysis of Steve Reich's Compositions for Pitched Percussion

Tezin/Projenin

Yapıldığı Üniversite: D.E.Ü.

Enstitü: G.S.E.

Yıl:2014

Diğer Kuruluşlar

Tezin Projenin Türü:

Yüksek Lisans: ☐

Doktora ☐

Tıpta Uzmanlık ☐

Sanatta Yeterlilik ☒

Dili:Türkçe

Sayfa Sayısı: 84

Referans Sayısı: 22

Tez Proje Danışmanlarım

Ünvanı:Yrd.Doç.

Adı: Ebru

Soyadı: GÜNER CANBEY

Türkçe anahtar Kelimeler:

1- Minimalizm

2- Steve Reich

3- Marimba

4- Faz Kayması

Tarih:

İngilizce anahtar Kelimeler:

1- Minimalism

2- Steve Reich

3- Marimba

4- Phase Shifting

İmza

Tezimin erişim sayfasında yayınlanmasını istiyorum: Evet : ☐ Hayır : ☒

ÖZET

Minimalizm, modernizm içerisinde, 1960’larda Amerika’da ortaya çıkan önemli bir sanat akımıdır. ABC Sanatı olarak da adlandırılmıştır. Soyut dışavurumculuğun yoğun anlatımına tepki olarak, sadeliği, yalınlığı, netliği, objenin obje olma özelliğini vurgular. Doğu’nun mistisizminden ve ruhani felsefesinden etkilenmiştir. Sanatın yanı sıra yaşamın her alanında etkisini göstererek, mimarlık, iç dekorasyon, endüstriyel tasarım gibi pek çok alanda minimalist ürünler verilmiştir.

Müzikte benzer bir yaklaşımla, eserlerde yalın, sade ve hipnotik bir etkiye ulaşılmıştır. Armoni, melodi, form, çalgı grupları ve notasyonda sadeleştirilmeye gidilmiştir. Genel olarak tonalite hissinden uzaktır. Dinleyicinin odaklanmasına imkan verilmeksizin, eserin genel duygusunu yakalamasına özen gösterilmiştir. Bu yaklaşım, günümüz elektronik müziğin tekno, ambient ve minimal gibi bazı alt türlerinde de varlığını sürdürmektedir. Minimalistler bu yöntemi, ağırlıklı olarak akustik çalgılar ve geleneksel notasyonla gerçekleştirmiş, elektronik müzikte ise bu, DJ’ler tarafından, dijital ortamda, programlar üzerinde “loop”ların yavaş yavaş dönüştürülmesiyle elde edilmiştir.

Philip Glass, Terry Riley, Michael Nyman, La Monte Young gibi minimalist besteciler arasından bu çalışma için Steve Reich seçilmiştir. Steve Reich diğer minimalist bestecilerden farklı olarak, ritmi, eserlerinde karakteristik bir öge olarak kullanmıştır. Manyetik şeritler ile yaptığı çalışmalarında bulunduğu “phase shifting” (faz kayması-evreleme) yöntemini geliştirerek, akustik entrüman grupları için yazdığı müziklerine uyarlamıştır. Marimba ve vibrafonun yanı sıra piyanoyu da vurmali bir çalgı gibi kullandığı eserlerinde ritim ağırlıklı bir dil hissedilebilir.

Steve Reich’in bu çalışmada “Piano Phase”, “Nagoya Marimbas”, “Six Marimbas” ve “Sextet” adlı eserleri biçim, armoni ve motif kalıpları temel alınarak incelenmiştir. Seçilen eserler bestecinin “evreleme tekniği”ni en

belirgin şekilde uyguladığı klavyeli vurma algılar için yazmış olduğu yapıtlarıdır.

Yapılan analizler sonucunda “Piano Phase”, “Nagoya Marimbas”, “Six Marimbas” ve “Sextet” adlı eserlerin tümünün minimalist öğeleri barındırdığı ve bu eserlerin “Phase Shifting” (faz kayması-evreleme) tekniğı ile oluşturulduğu ve de bu günümüz elektronik müziğinin özellikle “IDM” ve “Ambient” alt türlerine ritim, form ve evreleme tekniğı açısından ilham kaynağı olarak öncülük ettiğı söylenebilir.

ABSTRACT

Minimalism is an important art movement that emerged in 1960s in America within modernism. It has been also defined as ABC art. As a reaction to the intensive description of Abstract Expressionism, it emphasizes simplicity, clearness, plainness, and the characteristic of an object as the object itself. It is affected by mysticism and the spiritual philosophy of the East. In addition to art it has an impact on every fields of life, hence minimalist products were produced in architecture, interior design, and industrial design.

In music, with a similar approach simple, pure, and hypnotic impacts were achieved in pieces. Harmony, melody, form, instrumental groups, and notation were preferably simplified. Usually this is distant from the feeling of tonality. Through disabling the focus of the audience it is intended to catch the general sense of the piece. This approach also continues to exist in certain subtypes of music in today's electronic music. Minimalists achieved this method through using mainly acoustic instruments and traditional notations. On the other hand in electronic music, this is achieved by the help of DJs through slowly transforming the loops in programs on digital environment.

Steve Reich is chosen amongst the minimalist composers such as Philip Glass, Terry Riley, Michael Nyman, and La Monte Young. Steve Reich, differently from the other composers, uses rhythm as a characteristic element in his pieces. As he developed the “phasing” method when he found in his works related with the magnetic bands. And he adapted this to his pieces that are composed for the acoustic instrument groups. Rhythmic composing style can be clearly seen in his pieces where he uses piano as a percussive instrument besides marimba and vibraphone.

In this study “Piano Phase”, “Nagoya Marimbas”, “Six Marimbas”, and “Sextet” are examined based on form, harmony, and pattern structure. These

pieces are chosen where the composer implemented the “Phasing Technique” most explicitly for the percussive instruments with keyboard.

Consequently, analysis showed that “Piano Phase”, “Nagoya Marimbas”, “Six Marimbas”, and “Sextet” all four pieces contain minimalist elements. Moreover these are formed with “Phase Shifting” Technique, and pioneered the subtypes of electronic music especially “IDM” and “Ambient” with the inspiration of rhythm, form, and Phase Shifting.

ÖNSÖZ

Yüksek lisans tezimde Alban Berg üzerine bir araştırma gerçekleştirmiştim, bu çalışma ile yeni müziğe duyduğum ilgi daha da artarak devamında minimalizme ilgi duymama neden oldu. Steve Reich'ı ilk dinlediğimde günümüz elektronik müziğiyle benzerliklerinin olduğu düşüncesi bu konuyu daha ayrıntılı araştırma isteği uyandırdı. Araştırmalarım süresince yazımsal anlamda farklılıkları olsa da duyuşsal olarak benzerliklerinin, evreleme tekniği ve tekrarlamalardan oluştuğunu görmüş oldum. Dilerim bu çalışma, konuya ilgi duyan pek çok kişiye rehberlik edebilir.

Tez yazım sürecimde, bilgisi, deneyimi ve olumlu eleştirileri ile ilerlememe neden olan, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Müzik Bilimleri Anabilim Dalı öğretim üyesi sayın Prof. Fırat KUTLUK'a

Her zaman olumlu yaklaşımı ve yenilikçi fikirleriyle motivasyonumu destekleyen Dokuz Eylül Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Kompozisyon Bölümü öğretim üyesi sayın Yrd.Doç. Onur NURCAN'a

Yüksek Lisans tezimden itibaren danışmanım olarak, her türlü bilgisini, sabrını, desteğini ve yakınlığını bir an olsun esirgemeyen Dokuz Eylül Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Kompozisyon Anasanat Dalı Başkanı sayın Yrd.Doç Ebru GÜNER CANBEY'e sonsuz teşekkürlerimi sunuyorum.

Her zaman yanımda olan aileme, sabır ve özverilerinden dolayı bir kere daha minnettarlığımı sunuyorum.

İÇİNDEKİLER

MİNİMALİZM VE STEVE REICH’IN “KLAVYELİ VURMA ÇALGILAR” İÇİN YAZILMIŞ YAPITLARININ BİÇİM ANALİZİ

YEMİN METNİ	ii
TUTANAK	iii
Y.Ö.K. DÖKÜMANTASYON MERKEZİ TEZ VERİ FORMU	iv
ÖZET	v
ABSTRACT	vii
ÖNSÖZ	ix
İÇİNDEKİLER	x
GİRİŞ	1

BİRİNCİ BÖLÜM

MİNİMALİZM AKIMI VE SANAT DALLARINDAKİ ETKİSİ

1.1. RESİM VE HEYKEL SANATINDA MİNİMALİZM AKIMI.....	4
1.2. MİMARLIKTAKİ MİNİMALİZM AKIMI.....	8
1.3. SİNEMADA MİNİMALİZM AKIMI.....	9
1.4. SAHNE SANATLARINDA MİNİMALİZM AKIMI.....	10
1.5. MÜZİKTE MİNİMALİZM AKIMI.....	11
1.5.1. DENEYSEL MÜZİK VE ELEKTRONİK MÜZİKTE MİNİMALİZM AKIMI.....	20

İKİNCİ BÖLÜM

STEVE REICH’IN “KLAVYELİ VURMA ÇALGILAR İÇİN YAZILMIŞ YAPITLARININ BİÇİM ANALİZİ

2.1. STEVE REICH.....	25
2.2. STEVE REICH’IN MÜZİĞİNDE “AFRİKA POLİRİTMİ” ETKİSİ VE “DRUMMING”	28
2.3. PIANO PHASE.....	33

2.4. NAGOYA MARIMBAS.....	36
2.5. SIX MARIMBAS.....	51
2.6. SEXTET.....	72
SONUÇ.....	79
KAYNAKÇA.....	81
ÖZGEÇMİŞ	

GİRİŞ

Minimalizm fransızca “minimal” kelimesinden türeyen, “minimum” anlamına gelir. Sade, yalın, süssüz, abartıdan uzak, doğal, içten, gerçek, saf, arı vb. gibi tanımlamaları bulunmaktadır. Anlatılmak istenen fikri basite indirgmeden sade ve yalın haliyle sunmayı benimser, yan anlamlardan kaçınır.

Mimar Mies Van Der Rohe; “Fakirlik, yoksunluk, eksiklik değildir, Minimalizm aksine bilinçli bir tercihtir. Zor olanı seçmektir, azla çok yapmaktır” şeklinde açıkladığı Minimalizm düşüncesini “Less is more” (Az çoktur) sözüyle özetlemiştir (Islakoğlu, 2006; 56).

Pek çok sanat akımında olduğu gibi Minimalizm de kendisinden önce var olan sanat akımlarının bir kısmından etkilenmiş bir kısma da tepki olarak ortaya çıkmıştır. 1920’lerden sonra fotoğrafın ortaya çıkışıyla, gerçekçiliğe duyulan tepki sonucu sanatçılar, iç görü, hayal gücü, çağrışım ve imgelemeye önem vermeye başladılar. Bu yaklaşım sürrealist ve dışavurumcu akımların ortaya çıkmasına neden olur. 1960’lara gelindiğinde ise sürrealizmin biçime ve duyguya verdiği aşırı öneme tepki olarak gerçekçilik olgusu yeniden gündeme gelir. Yoğun olarak işlenen imgelemler yerini yeniden gerçeklik arayışına bırakarak, Minimalizm’in oluşmasına zemin hazırlayan, nesnellik, işlevsellik, sadeliğin vurgulandığı, Konstrüktivizm, De Stijl, Supermatizm ve Pürizm gibi akımların doğmasına neden olur.

Nesnenin, nesne olma özelliğine dikkati çeker. Avant-Garde bir sanat akımı olarak kabul edilen Minimalizm, öz’ü irdeler, saf ve arı olanı benimser. Nesnelliği ve öz’e yönelik bir biçimi önceler. Akım, gereksiz eklentilerden arınmış, anlatması gerekenden fazlasını anlatmayı, göstermesi gerekenden fazlasını göstermeyi gereksiz bulan bir görüşü temsil eder.

“1913 yılında beyaz bir zemin üzerine siyah bir kare yerleştiren Rus sanatçı Kazimir Maleviç, resmin belli nesneleri gösterme, temsil etme uğraşısına tümüyle sırtını dönerek salt kendiliğinde anlam bulan bir sanatsal anlayışın öncülüğünü yapmıştır. Maleviç böylece sanatı temsil olgusunun ideolojik işlevinden ayırmış ve işlevselliğinden arındırmıştır (Antmen, 2008; 181).”

1940’lardan başlayarak 1960’lara kadar etkisini sürdüren Soyut Dışavurumculuk akımının öznelliğe ve bireysel dışavuruma verdiği öneme karşın Minimalizm nesnelliği yüceltir. Dışavurumcu yapıtlarda her ayrıntıda göze çarpan yoğun varoluşsal anlam kaygısına karşın Minimalist ürünlerde rasyonel bir yaklaşımla simetri ve düzen öne çıkmaktadır.

1960’lı yıllarda soğuk savaş sebebiyle siyasi ve ekonomik anlamda dünyada iki önemli güç egemendir. Bunlardan biri sanatta köklü bir tarihe sahip Sovyet Sosyalist Cumhuriyetler Birliği diğeri ise yenedünya olarak tanımlanan ve kısa bir tarihe sahip Amerika Birleşik Devletleridir. A.B.D. kendisini dünyaya ispatlamış kapital bir güç olmasına karşın sanat alanında Avrupa etkisinden kurtulamamıştır. Sanat alanındaki bağımsızlık arayışları Amerikan kökenli sanatçıların öncülüğünü yaptığı daha sonraları uluslararası bir sanat hareketine dönüşecek olan Minimalizm’in çıkışında etkili olmuştur.

İlk kez 1961’de Richard Wollheim tarafından yazılan bir makalede “içeriği en aza indirgenmiş sanat” olarak tanımlanır. Minimal sanat çoğunlukla üç boyutlu yapıtlar için kullanılır ancak 1960’lardan itibaren etkisini gösteren akım, resim ve müziğin yanı sıra dekorasyon gibi yaşamsal alanlarda da kendini gösterir.

Minimal sanat, görsel sanatlarda Pop Art akımının ardından tüketim kültürüne dayalı olmayan yeni bir bakış açısı kazandırmak için ortaya çıkar. Bazı sanatçılar bu duruma alternatif bir yaklaşım oluşturmak için, ortaya çıkan ürünlerin abartılı veya çarpıcı olmasından ziyade, bulunduğu mekân, çevreyle etkileşimi ve bütüne uyumu üzerinde tartışmaya başlarlar. Amaç izleyicinin kavram karmaşasını ortadan kaldırmaktır.

Teknolojiyle birlikte hızlanan ve tüketimi benimseyen toplumsal hayatın karmaşası içerisinde, doğunun Zen ve Budizm kültürünün sadeliği, yalınlığı ve sessizliği vurgulayan felsefi yaklaşımını benimseyen Minimalizm, toplum tarafından kolayca benimsenir.

“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. Eğer sanatçıyı toplum yapısı içinde düşünürsek onu stüdyosuna kapanmış bir mucit ya da yaratıcı olarak ele almaktansa, dünya ile bir ilişki ve denge kuran kişi olarak ele almak daha akılcı olur. Bu işlenmemiş bir sosyal ya da politik duruma parmak basmayı gerektirme; sadece dışa dönük, çevresiyle ilişki kuran işler yapmayı ifade etmektedir. Bu yüzden Minimalist sanatta izleyici ve işin sergilendiği mekân sanat eserinin bir parçası olarak ele alınmakta ve o derecede önemsenmektedir.(Tizgöl, 2008; 54)”

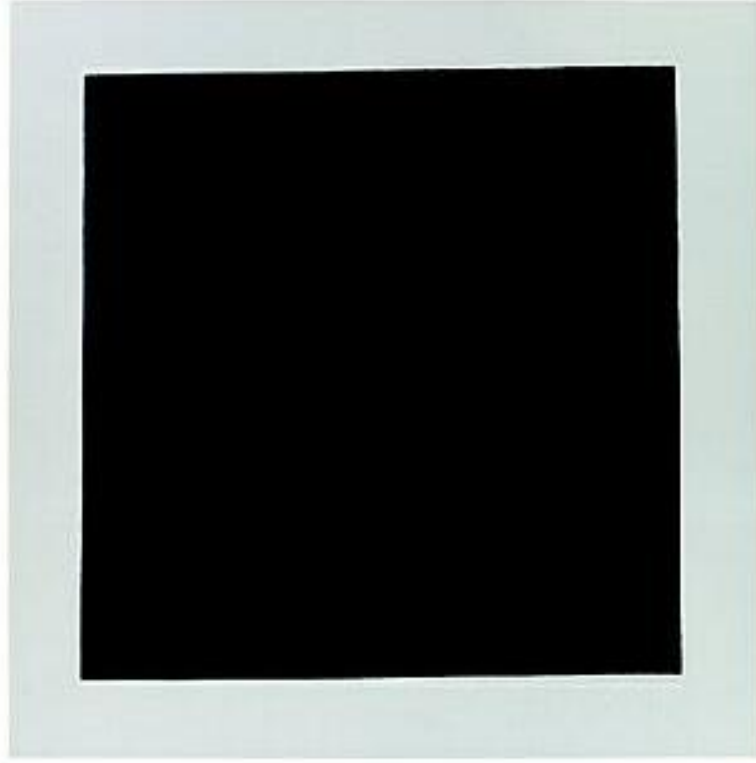
Yalın strüktürler, post-kübist plastik anlayış ve sistematik uygulamalar, “Cool Art”, “ABC Art”, “Serial Art”, “Primary Structures”, “Art in Process”, “Systemic Painting” gibi terimler Minimal Sanat kapsamında sıklıkla kullanılmış, ancak hiç biri “minimal” sözcüğü kadar açıklayıcı olamamıştır.

Malevich ve Mies'in öncülük ettiği bu sanat anlayışı, 1960'larda bir grup Amerikalı sanatçı ve düşünür tarafından kavramlaştırılır. Donald Judd, Frank Stella, Ellsworth Kelly gibi ressam ve Carl Andre, Anthony Caro, Robert Morris, Tony Smith, Richard Serra gibi heykел sanatçıları, ürünleri ve yazınları ile Minimalizm'i tanımlarlar. Kullandıkları malzeme üzerinde fazla işlem yapmadan doğal yapısı ve rengini koruyarak, minimum renk ve form kullanımıyla sade bir anlam sunma eğilimleri, Minimalistlerin benimsediği temel sanat anlayışını oluşturmaktadır. Çoğu sanatçı yapıtlarını bir kimlikten arındırmak için “isimsiz” olarak tanımlamıştır.

BİRİNCİ BÖLÜM

MINİMALİZM AKIMI VE DİĞER SANAT DALLARINDAKİ ETKİSİ

1.1.Resim ve Heykel Sanatında Minimalizm Akımı



Örnek 1.1 Kazimir Malevich, “Beyaz Zemin Üzerine Siyah Kare - 1913”

Çağdaş resimde sadeliğin ön plana çıktığı indirgemeci eğilimler ilk kez Rus ressam Kazimir Malevich'in “Beyaz Zemin Üzerine Siyah Kare” (1913) ve “Beyaz Zemin Üzerine Beyaz” (1918) kompozisyonlarında ifadesini bulmuştur. Bu yönelimin etkisiyle, 1950'lerde etkisini gösteren, Soyut Dışavurumculuğa ve Hareketli Soyuta tepki olarak Minimalizm akımını ifade eden ürünler yavaş yavaş ortaya çıkmaya başlamıştır.

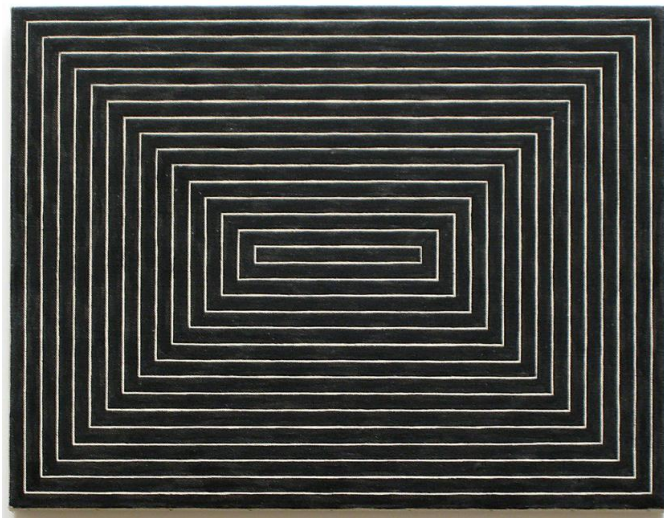
Malevich, önceleri çalışmalarında kare, daire gibi geometrik şekilleri tekil olarak kullanmış, daha sonra hepsini birleştirerek bütünlük içerisinde kompozisyonlar üretmiştir.

De Stijl akımının öncüsü olarak kabul edilen Hollandalı ressam Piet Mondrian resimlerinde dik çizgi, dik açılar, düşey ve yatay çizgiler gibi en temel öğeleri kullanmayı tercih ederek sanatçının öznelliğinden ve anlık görsel algılamalarından kaçınır. Çalışmaları Donald Judd gibi pek çok Minimalist sanatçıyı etkiler. Donald Judd yapıtlarında Kazimir Malevich'ten esinlenerek siyah ve beyaz zemin üzerine dikdörtgenler ve bunları bölen çizgiler kullanmıştır.

“Judd kendi çalışmalarını, “specific object” olarak tanımlamış ve çalışmalarının, hiçbir şeyin işareti olmadığını, kendilerinden başka hiçbir şeye gönderme yapmadıklarını savunmuştur. Böylece hacim, renk ve ölçek arasında yeni bir ilişki yaratmaya çalışmıştır. (Islakoğlu, 2006; 13)”

Donald Judd resmin yanı sıra heykel sanatında da Minimalist ürünler vermiştir. Ürünlerinde çelik, plastik ve alüminyum gibi endüstriyel malzemeler kullanarak dikdörtgen formlardan oluşan sade tasarımlar oluşturmuştur. Pürüzsüz malzeme ve matematiksel düzenlemelere yönelmiştir.

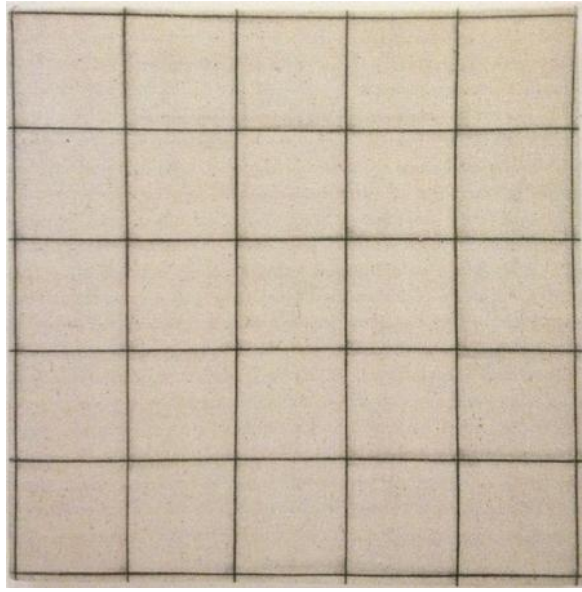
Frank Stella'nın ilk dönem çalışmaları Soyut Dışavurumcudur ancak daha sonraları, siyah zemin üzerinde tuvalin biçimini kopya eden simetrik bantlar kullandığı Minimalist ürünler sunar.



Örnek 1.2 Frank Stella, “Tomlinson Court Park - 1967”

Plastik sanatlarda, geometrik formların yanı sıra olağan formları basite indirgemeye, malzemenin doğal yapısına ve renk olgusuna önem verilir. Siyah, gri, beyaz, kırmızı, sarı ve mavi gibi temel renklerin yanı sıra diğer bazı canlı renkler tercih edilmektedir.

Üç boyutlu ürünler yaratmaya yönelik çok sayıda ressam, heykelde biçimin ifadesi, iç yapının dışa yansımaları ve yapıt üzerinde sanatçının kimliğine dair ipuçları veren izlerin yansıtılması gibi konular üzerinde durmayarak, normal ya da dev boyutlarda basit geometrik şekiller ve yalın figürlerle sınırlı çalışmalar sunmuşlardır. Robert Mongold, Brice Marden ve Robert Rhyman gibi sanatçılar çalışmalarında üçüncü boyut hissini oluşturmayı amaçlamışlardır.



Örnek 1.3 Robert Ryman, "Stretched Drawing - 1963"

Sert kenarlar ve basit biçimlerin yanı sıra çizgisel bir anlatımı benimseyerek görsel anlatımı ön plana çıkarmayı amaçlamışlar ve bu bağlamda Barnett Newman ve Ad Reinhardt'ın donuk ve durgun yapıtlarından esinlenmişlerdir.



Örnek 1.4 Barnett Newman, “Midnight Blue - 1970”

Minimalist heykel anlayışında malzeme pek fazla değişime uğramaz. Endüstriyel malzemeler, sanayi boyalarıyla parlak renklere boyanmış cam elyafı, metal, plastik veya çelik levha ya da alüminyumdan yapılan basit ve büyük boyutlu geometrik biçimlerden oluşmaktadır. Böylece sade, nesnel ve ilk anda anlaşılır olabilmektedir.

Carl Andre, heykellerinde endüstriyel malzemeleri geometrik düzlemlerde kendi doğal renkleriyle kullanmıştır. “Trabum” isimli bir heykel çalışmasında, dokuz adet kesilmiş ahşap kütük parçasının bir araya getirilmesiyle bir küp oluşturmuştur. Heykeldeki bu yalın, işlenmemişlik hissi veren yaklaşımı Minimalizm’in en aza ve en saf hale indirgeme mantığının bir göstergesi olarak yorumlanabilir (Islakoğlu, 2006; 18-19).



Örnek 1.5 Carl Andre, “Trabum - 1977”

Minimalizm, kendisinden sonraki sanat akımlarını da etkileyerek “Süreç Sanatı”, “Arazi Sanatı”, “Performans Sanatı” ve “Enstalasyon Sanatı” gibi akımların oluşmasında etkili olur.

1.2. Mimarlıkta Minimalizm Akımı

Minimalizm akımı mimarlıkta, 1920'lerde modern hareketin bir kolu olarak ortaya çıkar, 1960'lar ve 1980'lerde yeniden gündeme gelir.

Karmaşıklıktan ve gereksiz süslemelerden arınmış, Japon mimarisi ve Zen bahçelerinden esinlenmiştir.

En az malzemeyle yalın, ekonomik ve işlevsel olmak amaçlanmıştır. Minimalizm, 1920'lerde modern hareketin bir kolu olarak ortaya çıkmış, 1960'larda akım olarak isimlendirilmiştir. 1980'lerde yeniden güncellik kazanarak günümüze

kadar etkisini göstermiştir. Akım olarak kısa bir dönem etkin olmasına karşın getirdiği sadelik ve işlevsellik gibi etkileyici söylemleri ve ilkeleri, bir eğilim ve yaklaşım biçimi olarak farklı dönemlerde bu akım içerisinde yer almayan mimarlara dahi esin kaynağı olarak yapılarında Minimalist eğilimlere yer vermelerine sebep olmuştur. Yalınlık, sadelik, öz'e ulaşma ve minimale indirgeme gibi yaklaşımları ile pek çok mimari yapının tasarımını etkilemiş, günümüz kaotik, hız ve tüketim çağında, dinginlik felsefesiyle etkili ve geçerli olmuştur.

“20. yüzyıl başlarında sadelik ve yalınlığa yönelen mimarlardan Walter Gropius, 1919 yılında Bauhaus adını verdiği bir tasarım enstitüsü kurmuştur. Öğretim programının temel tasarım ilkelerini de Bauhaus manifestosunda “Tüm görsel sanatların nihai amacı bütün bir yapıdır” şeklinde açıklamıştır. Ayrıca “The New Architecture And The Bauhaus (1935) adlı kitabında “Yeterince tarihsel üsluba sahibiz ve bu tarihsel üslupların yeniden üretimi için yeterince zaman harcadık. Mimari kaprisin gelgeç heveslerinden strüktürel mantığın buyruklarına doğru ilerlerken açık ve seçik formlar içinde çağımızın yaşamının somut ifadesini aramayı öğrendik” diyerek tasarıma ilişkin işlevsel, yalın ve süslemeden uzak yaklaşımını ortaya koymuştur. Tasarıma ilişkin bu fikirler, tüm mimarının olması gerektiği biçimi gösteren bir model olarak Dessau'daki yeni Bauhaus mimarisinde kusursuzca gerçekleştirilmiştir (Ertürk, 2011; 74).”

New York ve Londra gibi sanat ve modanın önemli merkezlerinde moda tasarımcıları ile mimarların birlikte tasarladıkları minimal butik mağazalar açılır. Calvin Klein, Issey Miyake, Jill Sander, Armani, Donna Karan NY ve Bottega Veneta gibi markalar özgün, kolay anlaşılır, sade bir üslupla bilinen estetik anlayışlarını mağazalarının iç ve dış tasarımlarında kullanırlar. Beyazın kullanımı, sadeliğin ve yalınlığın vurgulanması, çok geniş mekânlara yerleştirilen az sayıda obje, minimum mobilya ve aksesuar, bu mekânların tasarımlarında ortak bir özellik olarak sunulur.

1.3. Sinemada Minimalizm Akımı

Sinemada belirgin bir Minimalist akımdan söz etmek mümkün olmasa da 1952 yılında Guy-Ernest Debord yapımı “Hurlements En Faveur De Sade” filminde, 80 dakika boyunca siyah beyaz bir görüntü dönüşümlü olarak gösterilirken arka planda gazete kupürlerinden oluşan bir metin seslendirilir. Bu film her ne kadar Minimalist sinema anlayışını önceliyor gibi görünse de Debord'un diğer filmleri dikkate alındığında Minimalist olduğu söylenemez. Ancak Andy Warhol'un 1963

yapımı “Empire” filmi, New York'ta bulunan Empire State binasının, Time Life binasının 44. katından, kesintisiz olarak sekiz saat boyunca kaydedilmesi, Minimalist bir yaklaşımı sergilemektedir. Tüm film süresince aynı kamera açısı kullanılmıştır. Debord ve Warhol'un bu sıra dışı çalışmaları onları hem Pop Art'ın hem de Minimalist sinemanın öncülerinden yapmıştır.

“Daniel Lopez’in film türlerini ansiklopedik olarak derlediği çalışmasında “minimal film”, oyunculuk ve teknik hile kullanımlarının en aza indirgendiği film türü olarak tanımlanmaktadır. İlk örneklerini deneysel sinemada bulan Minimal film, kamera hareketlerinden, sonradan yapılan düzeltmelerden ve yapımcının müdahalesinden kaçınma ya da bunları minimuma indirme eğilimindedir. Minimal, materyalist, biçimci film olarak geçen “yapısal film” ise kendi doğasını sorgulayan ve film ortamının olasılıklarını araştıran filmler için kabul edilen en geniş tanımlamadır. Aksiyonu ve kamera hareketlerini en aza indirme, sabit kameranın sürekli kullanımı ya da tekrarlanan lup (dolam), uzun optik kaydırmalar (zoom), kırpışım (titreme) efektleri ve farklı fotografik tekniklerin kullanıldığı görülmektedir. Yapısal sinemanın amacı, filmi gelenekselci sinema biçimlerinden türeyen tüm sembolik çağrışımlardan uzak estetik bir deneyim haline getirmektir (Özdoğan, 2004; 64).”

Önde gelen yönetmenler arasında; Japon Yasujiro Ozu, Fransız Robert Bresson, Hintli Satyajit Ray, İranlı Abbas Kiarostami, Tayvanlı Hou Hsiao-Hsien gibi isimler sayılabilir. Bu isimlerin yanı sıra filmlerinde Minimalist eğilimler gösteren diğer bazı yönetmenler ise şöyle sıralanabilir; Mohsen Makhmalbaf, Jon Jost, Tsai Ming-Liang, Kazak Darejan Omirbaev ve Nuri Bilge Ceylan sayılabilir (Özdoğan, 2004; 73).

1.4. Sahne Sanatlarında Minimalizm Akımı

Polonyalı tiyatro yönetmeni Jerzy Grotowski'ye göre tiyatrodaki Minimalizm, sahne tasarımı, makyaj, dekor, ışık, oyuncu sayısı gibi alanlarda etkisini göstermiştir. Sahne üzerinde bulunan dekor, oyuncu vb. oyuna ait her malzeme olabildiğince doğal, az, sade ve oyuncular dâhil olmak üzere işlevsel olmalıdır. Oyunculukta doğaçlama ve minimum mimik kullanımı, yapay ışıklandırma yerine doğal ışık kullanımı öne çıkmaktadır.

Minimalizm'in dansdaki etkileri 1960'ların ortalarında, Trisha Brown, Lucinda Childs, Simone Forti ve Yvonne Rainer gibi dönemin önemli dansçıları

tarafından, sahne performanslarında, tekrarların ve ritmik varyasyonların öne çıktığı yalın koreografilerde görülmektedir.

Minimalizm'in bu denli etkili olmasının temel sebebi teknolojik gelişmelerin ortaya çıkardığı farklılık ve sadelik arayışı olarak da nitelendirilebilir. Bu arayış pek çok alanda kendini gösterir. 20. Yüzyılda teknolojik gelişmelerin yanında doğu mistisizmine olan eğilim de bu arayışın bir parçası ve Minimalizm akımını etkileyen önemli bir unsurdur.

1.5. Müzikte Minimalizm Akımı

Görsel sanatlara benzer şekilde, müzikte Minimalizm, biçimciliğe tepki olarak doğar, müzikteki duysal sterilliği, entellektüel karmaşıklığı ve diğer biçimleri ortadan kaldırma düşüncesi benimsenir. Melodi ve armonide basitlik ön plana çıkarılır ve tekrarlara önem verilir. Elektronik enstrümanların kullanımı bu amaca uygun olduğu için yaygındır. Minimalist besteciler arasında Philip Glass, Steve Reich, Terry Riley, La Monte Young ve John Adams sayılabilir.

Minimal müzik, 1960'larda Amerika'da Modern Müzik türlerinden biri olarak ortaya çıkar. San Francisco ve New York'un alternatif mekânlarında ilgi görmeye başlar. Akım, Amerikada bir grup besteci tarafından yaygın olarak tercih edilir bir hale gelir. Bu etkileşim, Louis Andriessen, Karel Goeyvaerts, Michael Nyman, Gavin Bryars, Steve Martland, Henry Gorecki, Arvo Part ve John Tavernar gibi Avrupalı bestecileri de etkisi altına alır.

Ağırlıklı olarak, sürekli yinelenen müzik tümcesi ya da kısa motifler içinde, armoni ve ritm kalıbı belli belirsiz ve yavaş yavaş değişim geçirmektedir. Figürlerin ve dokuların küçük ölçü ve "faz" ların (motif kalıbı) sıkça tekrarlanması ve yavaş yavaş dönüşüm geçirmesi şeklinde duyurulur. 1970'li yıllarda batılı besteciler esin kaynaklarını Afrika ve Uzak Doğu ülkelerinin tınlarında aramaya başlarlar. Japonya, Bali, Endonezya, Hindistan ve Afrika müziklerine büyük bir ilgi vardır. Bu toplumların geleneksel müziği, çalgıları, ritimleri ve biçim yapıları ile batı müziğine yeni tınlar kazandırılır. Minimalist besteciler, melodi, armoni, ritim ve form

kaygısından uzak, sade bir yapıda, büyütlü, kendinden geçiren bir müzik yaratmayı amaçlamışlardır. Steve Reich, Philip Glass ve John Adams gibi besteciler minimal müziğin yineleme özelliğini kullanarak fonksiyonel armoni ve geleneksel tonalite duyusunu canlandırmayı hedeflemişlerdir.

“Minimal Müzik” terimi ilk defa 1968’de Michael Nyman’ın bir röportajında kullanılmıştır. Nyman daha sonra müzikteki Minimalizm’e, 1974’te yayımlanan “Deneyisel Müzik: Cage ve Sonrası” isimli kitabında genişçe yer vermiştir.

La Monte Young’ın 1958 yılında seslendirilen, “Yaylı Trio”su ilk minimal eser olarak kabul edilir. Parça dizisel bir teknikle yazılmış uzun süreli notalar ve sus’lardan oluşmaktadır. Eser viyolada C# notası ile başlar, keman ve çello D ve Eb sesleriyle viyolaya eşlik eder, ilk nota ortalama dört dakika sürmektedir, sonrasında ise dört ölçü sus gelmektedir. Bu çalışmasında Webern’in müziğinden etkilendiğini ifade eder. Bu bağlamda Webern’in müziğinde minimal etkiler olduğu düşünülebilir.

“Wagner’in “Das Rheingold” isimli eserinde müziğin birkaç dakika süresince sabit şekilde mi bemol tonaliteyi duyurması da bir bakıma minimal bir yaklaşım olarak görülebilir ancak eserin tamamı için geçerli değildir. Bu örnekte olduğu gibi, 19. yüzyılın ortalarında Robert Schumann’ın minimal tekniğe dair çalışmalarda bulunduğu düşünülmektedir (Schwarz, 1996; 13).”

“Bach’ın Well Tempered Clavier’in birinci kitabında yer alan C Major prelüdünde onaltılık notaların kademeli kaydırılması gibi, ölçüye dair geleneksel yapıdaki müziğin bazı örneklerinde de bu teknikle karşılaşmak mümkündür (Johnson, 1994; 774).”

Minimalizm, yalın bir armoni ve melodi anlayışına karşın, metrik düzen bakımından karmaşıktır. Bu yaklaşım, La Monte Young’ın 53 kısa müzik parçasını içeren, yoğun tekrarlarla örülü müziğinde ve Terry Riley’in 1965 yılında bestelediği “In C”de görülebilmektedir. Buna rağmen akımın en gözde bestecileri Steve Reich ve Philip Glass olarak kabul görür. Genellikle birbirlerine yakın olmalarına karşın, müzik ve karakterlerindeki özgünlükler bakımından ikisi de kendi müziklerinin farklı olduğu konusunda ısrarcıdır. Reich, ritim kalıplarına yoğunlaşmış, “phase shifting”¹(faz kayması) tekniğiyle ritim üzerinde oynamalar yaparak hipnotik bir

¹ Phase Shifting: Faz Kayması, Evreleme

etkiye ulaşmıştır. Bunun yanı sıra Glass bu etkiyi çoğunlukla alışılmışın dışında armoniler ve formda anlaşılması zor değişikliklerle elde etmektedir.

Estonyalı besteci Arvo Part'ın müziği, Baltık Ekolü'nün minimal anlayışına bağlanır. 1960'ların başında kısa bir dönem dizisel tekniğe yönelir ancak daha sonra Bach'ın eserlerinden yararlandığı kolaj çalışmaları gerçekleştirir. 70'lerde Sovyet baskısına karşı bir başkaldırı olarak ezgiye ve modaliteye dönüş yapar (Ramaut – Chevassus, çev: Usmanbaş, 2002; 32-33).

“Part çok az malzeme kullanarak bir çeşit “yoksul müzik” yaratıp süresi uzun yapıtlarında barışı ve güzelliği yakalamak istediğini söylemektedir. Bu müzik anlatım üzerine kuruludur, eksiksizliği amaçlar; bu yönüyle de genç kuşaklara esin kaynağı ve örnek olmuştur. Part, eski ulusal köklere dayanarak Avrupalı bir kültür yaratıp Satie, Stravinski, Bartok, Bach, Machaut gibi dinleyiciye yaklaşmak, çağdaş bir dilden uzaklaşmadan yeni mistik yönelişlere yanıt vermek ister (y.a.g.e.; 33).”

Minimal müzik, farklı metod ve form anlayışının yanı sıra, enstrümantasyon ve enstrüman tekniğine pek çok çeşitleme getirmiştir. Glass ve Reich'in erken dönemleri, Glass'ın org ve özellikle saksafon gibi üflemeli çalgı gruplarına, Reich'in ise malet ve vurmali çalgı grupları için yazdığı, daha küçük, daha net ve küçük süslemelerle işlenmiş eserlerden oluşur. John Adams'ın çalışmaları daha geleneksel bir orkestra ve yaylı grubuna uygun, stil olarak klasik üsluba daha yakındır.

Minimal müzik üzerine yazılmış çok az sayıda metin bulunmaktadır. Buna karşın görsel sanatlarda, sanat eleştirmenleri ve sanatçıların kendi ürünlerine ve minimal akıma dair yazdıkları pek çok metin bulunmaktadır.

“Oriijinali Flaman dilinde olan Wim Merten'in “American Minimal Music” adlı eseri minimal müzik üzerine yazılmış kitap niteliğinde ender bir incelemedir. Eserinde en önemli dört Minimalist kompozitör olan La Monte Young, Terry Riley, Steve Reich ve Philip Glass'ın müziğini, yaratılışını ve performansını kapsayan ortamı inceler. Bununla birlikte, minimal müziğin temel kavramlarının tarihsel gelişimini Schoenberg, Webern, Stockhausen ve Cage aracılığı ile tarif eder ve Minimalizm ideolojisinin, filozof Adorno'nun, Lyotard'ın ve Deleuze'in çalışmalarına dayandıran, daha çok karmaşık felsefi irdemesi ile sonlandırır. Minimalist olmayan Avrupalı bir kompozitör olarak Merten'in bu derinlemesine yaklaşımı Amerikan gelişimi hakkında farklı ve değerli bir bakış açısı sunar (Johnson, 1994; 742).”

1950'lerin sonu 60'ların başlarında yazılan erken Minimalist eserler, Minimalizm'in karakteristik stil özelliklerini ve estetik anlayışını en iyi yansıtan örneklerdir. Bu eserlerin çoğunda müziği ayrıntılarıyla algılayabilmek için farklı bir

dinleme yöntemi gerekmektedir. Çoğu zaman bu eserler, kademeli olarak yükselme ve yoğunlaşma süreci içerisinde ya da süresi uzun notaların kullanımıyla, müziğin içindeki ayrıntılarda kaybolan dinleyicide, hipnotik ve havada asılı kalma etkisi yaratır. Bu etki nedeniyle, dinleyicinin dikkat yoğunluğunu azaltıp, ayrıntılara odaklanamamasına neden olur. Akılda kalıcı belirgin bir melodi ya da ritim etkisinden uzaklaştırılarak, ayrıntıdan ziyade bütüne dair bir algılamaya yöneltir.

Terry Riley'in çalışması "In C"de (1964), orkestranın her üyesi, öngörülen zamanda müziğe katılır. Bu eser tek bir partitür sayfasında bazıları sadece bir ya da iki gibi birkaç notadan oluşan, elli üç motiften oluşur. Süre belirtilmediği için notaların azlığına rağmen, parça bir saat kadar sürebilir.

"Her melodik figür ve bu figürlerin kombinasyonları diatonik diziler üretir ancak parçalanarak ya da değişime uğrayarak ve tekrar eden doğası bu diatonik seslerin, benzer etkileşimine rağmen eksen etkisi oluşmasını engeller. Bunun yerine, kademeli olarak her icracının sırayla yeni melodik figür sunması parçada öncelikli önem taşır. Eser, Broad'un Minimalizm'i bir süreç çalışması olarak gören düşüncesini çok iyi sunar çünkü müzisyenler genelde kompozitöre ait olan ve her performansı oldukça farklı yapan kararlardan sorumludur (Johnson, 1994; 745)."

Doğaçlamada planlanmış belirli bir yürüyüş amaçlanmıyor olmasına rağmen, çoğu caz parçası belirli bir armonik yürüyüşe sahiptir. Terry Riley'in eserlerinde icracıları özgür bırakması, doğaçlamaya yakın bir etki yaratmaktadır. "For Brass" (1957) ve "Trio For Strings" (1958) eserleri çok uzun süre boyunca devam eden tek bir ses üzerinde ya da bu tonların basit kombinasyonlarından oluşmaktadır. Minimal müziğin belirgin karakteristik özelliği olarak kabul edilen tekrarlamalar, Riley'in "In C" eserinde, temponun var olmayışı ile farklılık yaratır.

"Young'ın eserlerinin çoğunda, dinleyiciler akorlardaki ufak dalgalanmaları, neredeyse tek müzikal uyarıcı olarak duymaya yönelir. Bu eserler, Mertens'in Minimalizm tanımına göre belirli hedefe doğru bir yönelim sunmaz, ses sadece zamanda var olur. (Johnson, 1994; 745)"

Bu eserler algılanabilir bir sürece odaklanmasa da, teleolojik olmayan yaklaşımları ve kullanılan malzemenin minimum düzeyde olması sebebiyle Minimalist bir estetik anlayışa sahiptir.

“Young’ın sonraki çalışmaları Minimalist estetiğin zamana dair kullanımını daha iyi gösterebildiği eserlerdir. Örneğin, “The Tortoise, His Dreams and Journeys” (1964) ve “The Well-Tuned Piano” (1964) hala süreç içinde olan iki çalışmadır ve kompozitörlere göre her zaman öyle kalacaktır; uzun tutulan sesler, tekrar eden pasajlar ve doğaçlama içerirler (Johnson, 1994; 746).”

Steve Reich’in “It’s Gonna Rain” (1965) ve “Come Out” (1966) adlı eserlerinin, her iki kaydının da kademeli olarak birbirleriyle eş zamanda uzaklaşan ve yakınlaşan tek bir kaynağın iki ya da daha fazla kayıt tekrarını üst üste duyurmaktadır. Yavaşça değişerek dönüşen ritmik motifler dikkati çeker. Bu çalışmalar Reich’in enstrümantal müziğini ve sonraki eserlerini etkiler. Enstrüman ağırlıklı eserlerinin bir bölümü, bu kayıt döngüsü tekniğinin simülasyon denemesidir. Reich’in “Six Pianos” (1973) adlı eseri, çok daha sonra bestelenmiş olmasına ve ilk eserleri Riley ve Young’ın ilk çalışmalarından oldukça farklı olmasına rağmen, Minimalist estetiğin karakteristiği olarak düşünülebilir. “Six Pianos” eserinin partitürü doğaçlamaya yer vermeyen kesin bir notasyona sahiptir. Tekrarlamaların oldukça yavaş bir zaman dilimi içerisinde gerçekleşmesi, eserde herhangi bir odak ve baskınlık hissini yok eder. Dinleyici için dinlemesi biraz zor bir çalışmadır. Ciddi bir yoğunlaşma gerektirir çünkü ritmik vurgu ve betimlemelerdeki ufak değişiklikler yeni motifler ve kombinasyonlar ortaya çıkarır. Örneğin, orkestra tarafından seslendirilen sekizlik notalarla örülü bir ölçülük motif kalıbı piyanoda adım adım eklenen tek bir notayla değişime uğrar. Bu motif kalıbı, ikinci piyano tarafından farklı bir vuruşta getirilerek tekrarlanır ve yeni bir ritmik kalıp oluşur. Eser doğaçlamadan ziyade kesin bir notasyona sahip olmasına rağmen, tonaliteden uzak yapısı ile Minimalist estetiğe uygundur.

Minimalist tarzdaki parçaların biçimi, sık sık parçanın başından sonuna kadar süregelen ritmik devinim şeklindedir. Bazen yinelenerek devam eden ritmik kalıplardan oluşan bu form seyrelmelerle kademeli olarak genişler. Formun örgüsü, iç içe geçen kesintisiz ritmik kalıplardan oluşur. Bununla birlikte parlak bir tınıya sahip, kesintisiz ritmik dönüşümler ile dinamik bir etki uyandırır. Armoninin en önemli özelliği, basit ve sade oluşudur. Minimalist stil, diyatonik seslerle sınırlandırılmış sade armonik bir yapı kullanımı ile sabit ve düzenli bir ritimle

betimlenir. Melodide ise uzun cümleler yerine yinelenen kısa motiflerin ritmik döngüsü söz konusudur.

Terry Riley'in "In C" adlı eserinde doku ilk olarak kısa, tekrar eden ritmik kalıplardan oluşur. Parçada uzun melodik cümleler yoktur ve ritim genellikle tekrarlarla seslendirilen onaltılık notalardan oluşur.

Reich'in eserleri de aynı karakteristik niteliklere sahiptir. Tekrar eden ritimlerden ziyade uzun tutulan seslerin görüldüğü Young'ın çalışmaları, Minimalist stilin ritmik ve dokusal niteliğini o kadar iyi betimlemez.

Steve Reich'in "Music for 18 Musicians" (1976) adlı eserinde süre önemli bir rol oynar. Tekrar eden motifler dokuyu belirgin hale getirir ve partitürde belirtilen sürelerde ufak değişiklikler duyulur. Bu eserde aynı dönemde yazdığı diğer eserlerden farklı olarak daha yoğun bir armonik yürüyüş söz konusudur.

Parçanın formu sade ve sürekli. Bu çalışmada Reich, kademeli olarak tüm eserin biçim yapısında ritmik bir kalıp oluşturarak, geniş ölçekli bir ayna formu (ABCD CBA) kullanır. Eserin armonik yapısı, tekrar eden ritmik motiflerin tutarlılığı ve müzik cümlelerinin kısalığı açısından Minimalist estetiğe uygundur. Ancak oluşturduğu belirgin tonalite hissi ile Minimalizmin temel ilkelerinden ayrılır.

Minimal müziği en çok etkileyen besteciler, müziğiyle Erik Satie, estetiğiyle John Cage'dir. Savaş sonrası sosyal yaşamı etkileyen psikolojik durum, 20.yy müziğinde etkisini kaotik tınılarla duyurmuştur. Bu müziğe tepki duyan bazı besteciler, diğer sanat dallarında olduğu gibi karmaşık ve anlaşılması zor soyut anlatıma dayalı duyuların yerine yalın kompozisyonlar üretmişlerdir.

"1968 yılı itibari ile "1 + 1", Philip Glass Minimalist tekniklerin repertuar içerisinde katkısız bir süreç olarak; 1, 1 2, 1 2 3, 1 2 3 4 gibi öge dizinleri kullandığı bir seri çalışma ortaya koymuştur; bu çalışmalar Two Pages, Music in Fifths, Music in Contrary Motion ve diğerlerini içermektedir"(www.minimalist-music.co.tv/, 2010).

Philip Glass operalarında, eksen akoruna yönelik armonik yürüyüşleri libretto ile birleştirerek Minimalist estetikten uzaklaşır. “Einstein On The Beach” (1975), “Knee Play 1” adlı eserlerinde, motif tamamlanana kadar, her tekrarda kademeli olarak eklenen bir nota, tekrarlarla bir koroya uyarlanır. Operadaki bu ve benzer pasajlarda diyatonik seslerden kurulu akor ve melodilerin, basit kök akorlarla tekrar edilmesi, dokudaki ritmik motifin temelini oluşturur.

“...Örneğin, “Knee Play 1” adlı eserin temelindeki armonik dizi üç akorun duyuruluşuyla oluşur.” A minör, G majör ve C majör. Bu akor yürüyüşü, sürelerin uzunluğu ve tonalite ile olan uyumuyla (VI-V-I) C majör akorunu eksen olarak belirler (Johnson, 1994; 750).

Eserde librettonun kullanılmasına rağmen, eşlik ve vokal partisinde tekrar eden kısa, melodik cümlelerden oluşan motifler kullanılır. Sahnelerin her biri bağımsızdır. Tekrar eden melodik, ritmik ve armonik yapı ile örülü her sahnenin sürekliliği eserin Minimalist tarzın bir temsilcisi olarak kabul görmesini sağlar.

Riley, Young, Reich ve Glass Minimalizm’i bir estetik ve stil olarak geliştirmiştir. Sonraki çalışmalarında ve diğer kompozitörlerin çalışmalarında Minimalist teknik diğer tekniklerle birleştirilerek de kullanılmıştır.

“Minimalizm estetik olarak tanımlanırsa, sadece birkaç eser minimal müziğin dar niteliğiyle örtüşür. Minimalizm bir teknik olarak da tanımlanabilir: Glenn Watkins’in açıklaması gibi “materyallerin genel indirgenmesi ve tekrar eden kalıplar ve aksanlar”. Robert Carl Minimalizm’in bu görüşünü tek sesli şarkının Florentine Camerata tarafından geliştirilmesiyle karşılaştırır (Johnson, 1994; 750).”

Minimalist tekniğin temel özellikleri, süreklilik içerisinde devam eden bir form, düz bir ritmik yapı, parlak ton, temel armonik yürüyüşler, kısa müzik cümleleri ve tekrar eden ritmik kalıplar. Böylece, Minimalist teknik, genellikle armonik olarak belirlenen ve tekrar eden form ve ritim kalıplarından kurulu, uzun, armonik olarak sade pasajlardan oluşmaktadır. Bu özelliklerin birkaçının bir eserde kullanılmış olması Minimalist tekniğin kullanıldığını göstermek için yeterlidir, çünkü Minimalizm tarafından açık bir şekilde etkilenmemiş çoğu parça bu karakteristiklerden birini yalıtılmış bir şekilde barındırır.

“Mozart’ın çocukluk dönemi eserlerinde basit bir armonik yürüyüş kullanılmıştır ama bu eserler kesinlikle Minimalist olarak kabul edilmez. Fakat bir parçada bu özelliklerin iki ya da daha fazlasının bulunması Minimalist tekniğin, o eserin kompozisyon tekniğinin bir özelliği olduğu öne sürülebilir (Johnson, 1994; 751).”

“Kyle Gann Minimalist müzikte dokuz ortak özellik tanımlamıştır;

1. Statik armoni.
2. Kısa motiflerin tekrarı.
3. Algoritmik, linear, geometrik veya kademeli süreç (1, 1+2, 1+2+3, 1+2+3+4) ile kademeli olarak ve dahası Glass ve Jon Gibson’ın kullandığı kaydın sistematik permütasyonu veya faz değişimi (Reich’in 1960’lardaki çalışmalarının tekrarlanan döngüleri).
4. Sabit bir vuruş.
5. Statik enstrümantasyon (herkes her zaman çaldığı ve herkesin eşit olarak katıldığı bir topluluk kavramıdır).
6. “Metamüzik” (artmakta olan planlanmayan akustik ayrıntılar veya Reich’in Drumming ve Octet’te olduğu gibi sürecin kesin olarak uygulanmasının bir yan etkisi olarak sunulmaktadır).
7. Basit Tonlar, (Young, Conrad, Niblock, ve Riley gibi erken Minimalistlerde ortak bir özelliktir fakat Reich ve Glass’ın uyguladığından farklı olarak ayrılmaktadır).
8. Batı etkisi dışındaki yaklaşımlara ait olarak müzik veya kültürlerin etkisi (Young, Riley, ve Glass Hint müziğinden, Reich Afrika davullarından etkilenmiştir).
9. Parçaların bileşenleri ayrı, saklanan veya gizli öğelerin etkilerine dayanmamalıdır. Bu stilin önemi sesin ve yapının dinleyicilere kolay ulaşılabilirliğidir (www.search.com/reference/Minimalist_music, 2010).”

Minimalist tekniğin diğer bir kullanımı Minimalist karakteristiklerin bazılarının uyarlaması ya da dönüşümü şeklindedir. Bir eser Minimalist stilin niteliklerine dair benzerlikler gösterebilir ancak diğer stilistik yaklaşımlarla belirgin bir şekilde ayrılan özelliklere sahip olabilir. Bununla birlikte minimal estetiğin ya da tekniğin temsilcisi olmadığı ifade edilen diğer eserlerin bir kısmı, aynı tekniğin benzer kullanımının etkisiyle, ilk minimal eserlerle birlikte değerlendirilebilir.

John Adams’ın birkaç çalışması, özellikle “Common Tones in Simple Time” ve “Light Over Water”, Reich’in ve Glass’ın 1970’lere ait çalışmaları Minimalist stil olarak değerlendirilebilir.

Adams’ın eserlerinin çoğu, stilin öğelerinin değiştirilmesiyle ya da diğer kompozisyon tekniklerinin de kullanılmış olması sebebiyle, Minimalist stilden farklı olarak kabul görür. Ancak yine de gelişiminde Reich’in ve Glass’ın etkisini kabul eder.

“Minimalizm gerçekten can sıkıcı olabilir – Great Prairies’ı sonuçsuz bulursunuz fakat o çok parlak, kusursuz yankılanan ses harikadır (Johnson, 1994; 752).”

Adams, Minimalizm’in dokusal, armonik ve ritmik yapısını benimser ancak bu özellikleri genişleterek ve sıkça uzun melodik çizgiler kullanarak bu sınırların ötesine geçer.

“...Örneğin, Adams’ın Harmonielehre(1984-85) adlı eserinin ilk bölümü Minimalist tarzın tekrar eden akorlarıyla başlar ama bu akorlar herhangi düzenli bir ritmik kalıbı ortaya çıkarmaz. Tekrar eden vuruşlar, pasajı baskın hale getirir ama düz kesin bir tekrar şeması izlemez. Bunun yerine, eklemelerde beraber yakın bir şekilde hareket ederler, sonunda düzensiz bir ritim oluşur (Johnson, 1994; 752).”

Eserdeki aksanların kısmen de olsa öngörülemez kurgusu Minimalist tarzın devamlı ve tekrar eden aksanlarıyla farklılık göstermektedir. Buna karşın basit armonik yürüyüşler ve ritim bu pasajların Minimalist teknikten esinlendiğini de gösterir niteliktedir. Eserin sonraki kısmında, ikinci kemanlar Glass’ın “eklemeli ve çıkarmalı”, kademeli melodik şekiller metoduna benzer şekilde tekrar eden figürler sunar.

Glass’ın yaptığı gibi, motif kalıbı tamamlanana kadar bir notayı aynı anda düzenli olarak eklemek ya da çıkarmak yerine, Adams, notaları özgür ve öngörülemez bir şekilde ekler ya da çıkarır. Bu noktada Adams tekrar eden kısa melodik kalıplarında Minimalist tekniği kullanır ancak bu kalıpları değiştirerek ve tekrarlanan kalıplarda farklılıklar oluşturarak tarzın ötesine geçer. Adams’ın Minimalist estetiği ve stili aşarak tekniği kullanımının daha çarpıcı bir örneği bu çalışmanın orta bölümünde görülür. Bu pasaj, önce kornoda ve çelloda ortaya çıkan ve sonra daha tiz yaylılar tarafından devralınan uzun bir melodi ve basit bir armonik yürüyüş ile düzenli bir şekilde melodik ve ritmik kalıpları birleştirir. Bu yükselen melodi, müziği farklı bir noktaya taşır, melodi hattı Minimalist stilden uzak geleneksel melodiye yakındır.

Minimalist tekniği kullanan bir diğer kompozitör ise Louis Andriessen’dir. Andriessen’in müziğinin Minimalist estetik ya da tarz ile uyum göstermediği

belirtilmiştir. Karmaşık armoniler kullanması Minimalizm'in karakteristiğine aykırıdır. Yine de eserlerinde tekrar eden ritim ve melodi kalıpları, Minimalist tekniğe dair özelliklerdir. "De Stat" (1976) eserinin bazı yerlerinde duyurulan, tekrar eden motif kalıpları Minimalist tekniğe dair özelliklerdir.

"Steve Reich ve Glen Watkins müzik tarihindeki ilk örnekleri (devamlı yapı, Bach'ın Do majörünün başlangıcı, Mi Bemol 3-5 akorunun basit armonileri ve aşırı yavaş ritmi, Wagner'in Rheingold'undaki üçlü akoru, Varese'in müziğindeki dokusal armoni ve ritim olarak durağan bölümleri, Symphonyo Psalms'ı, Symphony in C, Requiem Canticles, Messiaen vb.) Minimalizm'e benzetirler (Johnson, 1994; 770)."

Minimalizm terimini 1950 sonları ve 1960 başlarında tam olarak gelişen Minimalist estetiği benimsemiş eserler için kullanmak daha doğru olur. Genişleyen tekrarları ve basitleştirilen armonileri içeren fikirler araştırılmaktadır fakat Minimalizm'in gelişimi ilk olarak estetiği, daha sonra stil olarak tekniği oluşturmuştur.

Minimal müzik caz ve pop türlerini de etkilemiştir. Pop Art'ın öncülerinden Andy Warhol, Red Grooms, George Brecht, Robert Whitma ve Jim Dine gibi sanatçılar bu yöntemi kendi alanlarında kullanmışlardır.

1.5.1. Deneysel Müzik Ve Elektronik Müzikte Minimalizm

Philip Glass'ın Budizme dönmesi ve en verimli çağında olmasının da etkisiyle üç CD'lik "Einstein On The Beach", Steve Reich'in "Music For 18 Musicians" adlı eserleri bugüne kadar gelen en önemli Minimalist kompozisyonlar olarak kabul edilir. Minimalizm bu dönemden sonra, yeni oluşan elektronik müzikte görülmeye başlar. Örnek olarak Kraftwerk'in ilk çalışmalarında Minimalizmden etkilendiği söylenebilir.

Deneysel müziğin tarihsel süreci içerisinde Minimalizm, çağdaşlarından, tonalitenin ve formun sadeliği, yinelemelerden oluşması ve ön plana çıkan materyale göre kimi zaman birkaç notanın kullanılması kimi zaman da belli bir ritmik kalıbın küçük değişimlerle dönüşüme uğraması sonucu yalın ve sade bir müzik elde etme eğilimi göstermektedir. Minimal müzik, benzer bir besteleme mantığıyla, aynı öğelerin Elektronik müzik materyalleri ile biraz daha farklı kullanımı sonucu

günümüz Elektronik müziğinde bazı besteci, DJ ve prodüktörlerin çalışmaları ile ilişkilendirilmektedir.

“McClary'e göre Minimalizm, yirminci yüzyıl müzik akımları içerisinde değerlendirildiğinde, Hip Hop ve Elektronik müziğin temelini oluşturmaktadır (Carter, 2008; 63).”

Young, öncelikle, uzun tutulan seslerin insan bilinci üzerindeki psiko-akustik etkileri ile ilgilenmiştir. Kendisinin, adımlara ve duyumsal durumların diğer türlerine dayanan tekil bir olay çalışmasına ilgi duyduğunu belirtir.

“Bildiğim kadarıyla, düzenli periyodik ses dalga biçimlerinin, uzun dönem etkilerine dair, insanlar üzerinde yapılmış bir çalışma yok. (“uzun dönem” bu durumda birkaç saatten daha uzun bir süre olarak tanımlanabilir). Elektronik çalgılarla daimi frekans alanı kurarak doğru, kesintisiz ses çalışmalarına olanak sağlayan bir durum geliştirmek benim için mümkün olana dek, tutan sesleri kullanarak müzik yapma fikri bu tür çalışmaları öncülük etti (Carter, 2008; 63).”

Riley ve Young’ın çalışmalarında görülen uzun, değişmeyen form ve tekrarların sık kullanımı, Steve Reich için alt yapı oluşturur. Reich, DJ kültürünün oluşmasında en önemli besteci olarak görülür. Reich'a göre DJ’ler yaptığı müziği sevmedikleri halde benimsemişlerdir (Carter, 2008; 128).

Reich’ın ilk dönem çalışmaları arasında manyetolu bantlarla yaptığı “It’s Gonna Rain” (1965) ve “Come Out” (1966) faz kaymaları ile oluşturulmuştur.

Fazların kaydırılmak suretiyle tekrarlanması fikrinin Riley ile etkileşimi sonucu ortaya çıktığını ve faz kayma sürecini hareket halinde dinlediğinde, müzikal yapının olağandışı bir biçimi ve kusursuz, kesintisiz bir müzikal süreç olduğunu fark etmeye başladığını belirtmiştir.

Reich pek çok yerde, ilgilendiği şeyin, yinelemeler ve müziğin tınısı olduğunu belirtmiştir. Ghana’ya yaptığı gezi esnasında karşılaştığı Afrika müziğinin ritmik yapısı, tekrarları, Reich’ın kompozisyon tekniği ile yapısal olarak güçlü benzerliklere sahiptir.

Reich, bu gezi ile vurma çalgılara karşı olan ilgisini fark ettiğini, bunun yanı sıra akustik çalgıların elektronik çalgılarla birlikte kullanımında daha zengin bir tının ortaya çıkabileceği fikrinin oluştuğunu belirtmektedir (Carter, 2008; 68-69).

“Howie B” sahne ismiyle, Reich'ın “Eight Lines” eserini remikseyen Howard Bernstein, solo kariyerinde elektronik müzik prodüktörü ve DJ' liğinin yanı sıra U2, Brian Eno, Sly ve Robbie ve Massive Attack gibi isimlerle birlikte çalışmıştır.

Tekrarlamaların kullanımı, minimum armoni ve melodi fazlarının kullanımı Elektronik müziğın temel özelliğidir. Bernstein, *Eight Lines*'ın remiksinde, notaların adım adım eklenmesi ve çıkarılması, elektronik seslerin kullanımı ve “Dub Stili”² stili prodüksiyon tekniklerini kullanmıştır (Carter, 2008; 150).

“Tekrarlı yapısal algılar, statik armoni ve adım adım eklenen tınlarla basit başlayıp giderek zenginleşen ve aynı zamanda dönüşüme uğrayan Dub, Disco ve Hip Hop'ın, Elektronik müzik türlerinin Minimalist zelliklerinin belirginleşmesine büyük katkısı olmuştur (Carter, 2008; 122).”

Kraftwerk'in yolunu takip eden ancak kendilerine farklı bir bakış açısı seçen prodktrler arasında en önemlisi Klaus Schulze'dr. Çok sonradan “Ambient”³ olarak adlandırılan türde elektronik müziği klasik müzikle birleştirmiş ve senfoni benzeri Minimalist Elektronik alışmalar sergilemiştir. 1970'ler boyunca “Moondawn”, “Mirage” ve “X” gibi çalışmalarıyla bu akıma öncülük etmiştir (www.allmusic.com/album/body-love-vol-2-mw0000457448; 2010).

1980'lerde Klaus Schulze'a paralel olarak Brian Eno ve Mike Oldfield çalışmalarında bu akıma yönelmişlerdir. Bu iki önemli prodüktör kendilerine özgü

² Dub; köklerini Reggae'den alan Jamaika müziği olarak 1960'larda doğmuştur. Müzikten belirli bölümlerin tekrarları hariç vokallerin çıkarılması ve yankı efektinin eklenmesiyle oluşur. Karakteristik zellikleri parçada bas ve davulların ön plana çıkarılmasıdır. Bu parçalar, Hiphop gibi müziklerde, MC olarak bilinen ve ritim üzerine, uyaklı vokaller yapan solistler tarafından kullanılır.

³ Ambient; Brian Eno'nun gelişimine ışık tuttuğu Ambient diğerk bütün elektronik müzik türlerinden farklı olarak davul vuruşları ve ritim içermeyen, daha ziyade doğa tınları ile melodi ve ambiyansa ağırlık veren bir müzik türüdür.

yollar çizmiş ve Minimalizm'i yeni doğan Elektronik Müzik akımlarıyla birleştirmişlerdir. Her ne kadar Brian Eno müziğin daha alternatif ve deneysel yönünde kaldıysa da Mike Oldfield, temelleri Chicago ve Detroit'te atılan "House"⁴ akımına Minimalist bir bakış açısı kazandırmış ve dünya çapında üne kavuşmasına büyük katkı sağlamıştır (y.a.g.e.; 2010).

Detroit'te doğan Susumu Yokota 1980'lerin sonundan itibaren Minimalizm'i yeni oluşan "Tekno" kültürüyle birleştirmiştir. Yaptığı çalışmalarla Amerika'daki birçok Minimalist DJ ve prodüktöre öncülük etmiştir. Bu isimler arasında Ryuichi Sakamoto, Ryoji Ikeda gibi Japonların yanı sıra "Plastikman" olarak bilinen Richie Hawtin, 1990'larda "Minimalist Tekno" akımının gelişiminde ve tüm dünyaya yayılmasında önemli bir etkiye sahip olmuştur. Daha sonra Sutekh, John Avquaviva ve Jeff Mills gibi isimler akımın diğer önemli isimleri arasında kendilerine yer bulurlar. Almanya'da kurulan ve bu türü destekleyen plak şirketlerinin ardından "Minimalist Tekno" tüm Avrupa'ya yayılır (y.a.g.e.; 20010).

Elektronik müzik, Minimalist eserlerin müzikal anlayışa getirmiş olduğu armoni ve formdaki sadelik, popüler müziğe üretim aşamasında kolaylık getirmesinin yanı sıra dinleyicilere kolayca ulaşabilmesi ve finansal anlamda grup müziğine nazaran maliyetinin daha düşük olması nedeniyle albüm şirketleri tarafından kolayca benimsenmiştir. Bu gibi nedenlerden dolayı tercih edilen ve teşvik edilen bir tür olmuştur. Bu tür prodüksiyonlara olan yüksek talep ve dans müziğinin düşük üretim maliyeti, neredeyse tüm elektronik müziğin ortak özelliğidir.

Christian Fennesz gibi bazı müzisyenler de Akustik Rock'la birleştirerek kendilerine özgü tınılar yaratmışlardır. Ancak bu akımda Minimalizm'den farklı olarak deneysellik ön plandadır.

2000'li yıllarda ise Minimalizm yeniden House akımıyla fakat bu defa farklı bir şekilde birleştirir. Ricardo Villalobos, Akufen, Vladislav Delay, Michael Mayer, Dimbiman ve Isolee "Minimalist House" akımının yeni öncüleri olur. Ancak

⁴ House; Tekno ritimlerinin daha yumuşak bir hale getirilmesi ile birlikte daha dinleyiciye daha kolay ulaşabilen ve genellikle stüdyoda hazırlanan bir müzik türüdür.

Almanya’da yeşeren bu akım günümüzde kendini “Minimalist Tech House” olarak göstermiştir. Bu akımla birlikte Minimalizm’in ne yazık ki temellerine artık fazla bağlı kalınmaması ve popülerizme yönelmesi geniş çevrelerde tepkiye neden olur. Bu tepkinin en yoğun olduğu yer Amerika’dır. Amerika elektronik müzikte özgün deneysel Minimalizm’e geri dönüş yaşar (y.a.g.e.; 2010).

Günümüzde Minimalizm birçok şekliyle karşımıza çıkmaktadır. Gerek elektronik müzik, gerek rock müzik, gerekse klasik müzikte hala etkisini sürdürmektedir. Philip Glass, Steve Reich ve Terry Riley yeni eserleriyle bu akımın özünün ne olduğunu insanlara anlatmaya devam etmekte.

İKİNCİ BÖLÜM

STEVE REICH'İN “KLAVYELİ VURMA ÇALGILAR ” İÇİN YAZILMIŞ YAPITLARININ BİÇİM ANALİZİ

2.1. Steve Reich

Stephen Michael Reich, 3 Eylül 1936 tarihinde New York'ta doğdu. Küçük yaşlardan itibaren piyano dersleri almaya başladı. İlerleyen yıllarda perküsyona ilgi duyarak on dört yaşında New York Filarmoni Orkestrasının timpani sanatçısı Roland Kohloff'dan ders almaya başladı. Gençlik yıllarında Kaliforniya'ya taşınarak Cornell Üniversitesinde felsefe öğrenimi gördü. Mezun olduktan sonra iki sene kompozisyon dersleri alarak sonrasında Julliard Müzik Okulunda müzik eğitimi almaya başladı. Burada William Bersma ve Vincent Persichetti gibi isimlerle çalışma fırsatı buldu. Afrika müziğine duyduğu ilgi nedeniyle Gana Üniversitesi'ne giderek burada vurma çalgılar alanında kendisini geliştirme fırsatı buldu. Afrika dönüşü Seattle ve Berkeley'de “American Society For Eastern Arts” alanında öğrenime devam etti. Bunun yanı sıra New York ve Jerusalem'de vokal üzerine dersler aldı. 1966 yılında ilerde on sekize tamamlanacak olan orkestrasının üç kişisi ile tanışarak dünyanın pek çok yerine turneye çıktı. Minimalizm'in önemli temsilcilerinden olan Reich doksandan fazla albümde emeği olan Philip Glass, John Cage, Sonic Youth gibi pek çok müzisyenle ortak çalışmalarda bulunmuş modern dönem bestecilerinin en önemlilerinden biridir. The Guardian tarafından müzik tarihini değiştirmiş birkaç besteciden biri olarak görülür. Tüm bu başarıları 2007'de Polar Music ödülünü kazanmasını, “Double Sextet” çalışmasıyla da 2009'da Pulitzer Müzik ödülüne layık görülmesini sağlamıştır.

Eserlerinde daima fark edilen güçlü ritim duygusu Reich'in vazgeçilmez üslubudur:

“Üniversite yıllarım boyunca revaçta olan tarz, Stockhausen - Boulez - Cage tarzıydı. Oysa ben Bach, Stravinski ve caz sevmiştim ki bu üçünde de hep güçlü bir ritim duygusu vardır. Duygularımı okşayacak herhangi bir şey yaratmak için bir ritme ihtiyacım olduğunu anladım. Yani bu diğerlerine “madem siz öyle yapıyorsunuz, ben de böyle

yapacağım” demek amacıyla değil. Tabii böylece tek başıma kaldım ve kendimi yalnız hissettim. Terry Riley ve LaMonte Young ile arada görüşüyorduk ama birbirimizi pek fazla tanı mıyorduk (Reich, 2002; 9).”

1963'te kompozisyon bölümünden mezun olmasının ardından 1965'te müzik dünyasını sarsacak “phasing” (evreleme) olarak isimlendirilen kayıt yöntemini tesadüfen keşfeder. Reich bu keşfini şöyle anlatır;

“Rahip Walter'ın sesini çektiğim iki adet bandım vardı. İkisi de aynıydı, Walter “yağmur yağacak” diyordu. Ucuza aldığım iki aletten birini kulaklığın sağ kulağına, diğerini sol kulağıma bağladım. Amacım “yağmur” ve “yağacak” kelimeleri arasında belirli bir bağlantı yapmaktı. Ama iki ses de aynı anda başladı ve bir süre sonra, biri diğerini yavaş yavaş geçti. Sanki ses sol kulağıma, oradan sol omzuma, sonra da koluma ve bacağıma geçiyor, oradan yere inip bir titreme geçiriyordu; yavaş yavaş benim istediğim bağlantı da oldu: “Yağmur / yağmur yağacak / yağacak...” Sonra ses öbür tarafa geçip, beynimin merkezine geri döndü. Bunu duyduğumda, bu olayın bütün diğerlerinden daha enteresan olduğunu anladım. Çünkü olabilecek bütün ses şekillerinden geçiyor ve bir bütün oluşturuyordu (Reich, 2002; 21).”

1960’larda Amerika’da Avangard müzik yapmak için uğraşan müzisyenler, yapıtlarında olabildiğince soyut, uyumsuz çalışmalarla bir tür ulaşılmazlık çabası içinde ürünler verirken, Steve Reich zorla ikna edilerek Boston Senfoni Orkestrası eşliğinde ilk defa dinleyiciyle buluşmuştur. Bir meslektaşısı olan Michael Tilson Thomas, bu ilk konseri şöyle anlatır:

“Sahnede çaldığım bunca sene boyunca böylesine büyük bir tepki görmemiştim. Parçaya başlayalı birkaç dakika geçmemişti ki salonda bir hareketlenme başladı; kâğıt buruşturmalar, öksürmeler, rahat oturamama, gitgide yükselen hayıflanmalar... En az üç defa bağırarak konseri durdurmak istediler. Bir kadın sahnenin önüne gelip, kafasını kenara vurarak, “Durun! Durun! Tamam, itiraf ediyorum” diyordu. Gürültü öyle büyüdü ki, amplifikatöre rağmen birbirimizi duyamıyorduk. Parça bittiğinde kısa bir sessizlik oldu. Hemen ardından da yuhalamalar. Çalan eser durmadan tekrarlanan kelimeler, tren sesleri ve enstrümanların yarattığı müthiş bir ahenge sahip “Different Trains” isimli yapıttır. Bir tür hipnoz etkisine sahip dinleyiciyi alıp bambaşka yerlere götüren bir parçadır (www.gramophone.co.uk/editorial/steve-reichs-four-organs; 2010).”

Reich'ın “evreleme” yöntemini kullandığı bütün eserlerde, işitilen ses odaklanılan sese göre yönlendirilebilmektedir. Dolayısıyla bir sonraki dinlemede melodi farklı şekilde algılanabilmektedir. Evreleme tekniği, insan sesinden ibaret ilk iki eseri “Come Out” ve “It's Gonna Rain” dışında, Reich'ın birçok enstrümantal eserinde de duyulabilmektedir.

Bu kadar matematiksel olduğu düşünölen bu yöntemde aslında Reich'ın da; *"Bir bakıma her türlü müziğe şu ya da bu şekilde duygu katıyorsunuz,"* diyerek belirttiğı gibi duygu, müziğinde mevcuttur (Gölcügil; 2013).

Fazla gösterişli, en ince ayrıntılara kadar işlenmiş müziklerin duyuları körelttiğine inanan Minimalistler arasında, Reich, en ilginç ve en duyarlı müzisyen olarak tanımlanmaktadır. Bu konuda diğerlerinden ayrılmasının nedeni, batı müziğinde bilgiye ve detaya fazla yüklenilen bir dönemde, sade bir üslupla ortaya çıkararak, geleneksel olmayan daha riskli bir yolu tercih etmiş olmasıdır. Yaptığı tüm arayış ve deneyler arasında, kulağına hoş gelmeyen hiçbir çalışmanın üzerine gitmez. Teorilerine, teknik emeklerine fazla aldırmadan, sadece duygularına hitap eden çalışmaları seçer. Bu durum Reich'ı meslektaş John Cage'den farklı kılan en önemli nokta olur.

"İlk parçalarım da duygu var tabii ama daha katı yöntemle sunulmuş. Ama ilginçtir ki, insanlarda son derece duygusal tepkilere neden olan, aslında parçaların bu kişiliksiz görünüşü (Gölcügil; 2013)."

Reich'ın parçalarında görölen ilginç bir diğer unsur da, bir enstrümanın vokal gibi duyurulmasıdır. "Different Trains"de olduğı gibi kaydedilen bir konuşmada, keman, konuşmayla aynı anda ve aynı biçimde çalınmaktadır. Ama "Drumming"de tersi olmakta, bu defa kadın sesleri marimbayı taklit etmektedir.

Reich'ın ses getiren bir diğer eseri de melodinin gitgide yavaşladığı hissini veren "Four Organs"ı olmuştur. Parçanın başında uzunluğu on bir ölçü olan notalar, parça sonunda 256 ölçüye uzamaktadır. Bu batı müziğinde kullanılmış en uzun kadanstır.

Reich'ın müziğı, tekrarlamalar bakımından Wagner'in müziğıyle benzerlik göstermektedir. Reich'ın "The Desert Music" (1984) isimli eseri, William Carlos Williams'ın şiirlerinden bestelenmiştir. Tüm eserlerinde olduğı gibi, bu eserde de karmaşık birçok ritim ve birbirine geçmiş kalıplar bulunmaktadır. Eser, açılış

bölümünde, hızlı vuruşlar, nota uzunluğuna göre seslendirilen akorlar yerine, kalp atışını anımsatacak şekilde ritimselleştirmiştir. Sabit ses aralığı yerine, notanın sekizde bir, hızlı bir tekrarı vardır. Bu da ritmik bir enerji vermektedir.

2.2. Steve Reich'ın Müziğinde “Afrika Poliritmi” Etkisi Ve “Drumming”

Steve Reich'ın eserlerinde ritmik yapının ön planda olduğu kolayca sezilmekte ve bu ritmik yapının kökeninde perküsyon çalmasının etkisi görülebilmektedir. 1970 yazında Gana'ya giderek Afrika ritimleri üzerine çalışmaya başlar. Akra'da Gana Dans Topluluğu üyesi perküsyon ustası Gideon Alorworye'den perküsyon dersleri almaya başlamış, ancak rahatsızlığı nedeniyle beş hafta sonra dersleri yarım bırakarak geri dönmek zorunda kalmıştır. Döndükten sonraki birkaç yıl süresince “Drumming” isimli eserinin yazımıyla yoğun bir şekilde ilgilenmiştir.

Reich'ın bu eseri, o güne kadar yazdığı diğer eserlerine nazaran batı izleri taşımayan müzikal öğeleri, içinde en çok barındıran eseridir. Reich eserlerinde klavyeli vurma çalgıların kullanımına ağırlık vererek Afrika müziğinin cazip yönlerini ortaya çıkarmaktadır. Tüm çalışmalarında 12/8'lik tartım kullanımı ile Afrika zili çalım kalıplarını hatırlatır. Buna rağmen Reich'ın “Drumming” eseri Afrika poliritminin karakteristik özelliklerini tam olarak yansıtmamaktadır. Batı ve Orta Afrika müziğinin karakteristik belirgin poliritmik yapısı bu eserin yazımındaki temel nokta değildir. Afrika müziğindeki belirgin ritimsel eşitsizlikler ile “Drumming” de kullanılan ritim yapısı birbirinden farklıdır. Bunun yanı sıra Afrika poliritmindeki karmaşık ve üst üste getirilerek oluşturulmuş ritmik yapı, çalgı grubundaki baş perküsyon icracısına usta çalıcılığını sınırsız kullanım imkanı sağlamaktadır.

Reich ve Afrika müziği arasında dört ortak özellik bulunmaktadır. Her ikisinde de biçimsel yapı ve ritim en önemli özelliktir. Afrika poliritmi ile Reich'ın evreleme tekniği, enstrüman partileri arasındaki değişim bakımından birbirleriyle benzerlik göstermektedir. Bu partiler arasındaki ilişkide minimal zamanlı bir bütünlük oluşması esastır. Afrika Poliritminde farklı uzunluktaki ritim cümleleri

karmaşık bir şekilde içi içe geçmektedir. Reich' ın evreleme tekniğinde birbirine yakın vuruşlarda, üst üste bindirilmiş benzer ritmik motiflerden oluşan partiler, değişen vuruşlarla birbirlerinden uzaklaşıp tekrar orijinal vuruşa geri döner. Bütün partilerdeki sabit değişmeyen vuruş müziğin temel yapısını oluşturmaktadır.

Reich “Notes On Composition” isimli kitabında akustik enstrümanların, kompozisyon yazımında elektronik enstrümanlara nazaran daha zengin bir tını sağladığını ve bunun ritmik enstrümanlar bakımından kişisel beğenisine hitap ettiğini ifade etmektedir.

Gana'dan döndükten sonra beklenilenin aksine bir süreliğine Afrika müziğine olan ilgisi azalmış ve bu yönde çalışmalar yapmaktan uzaklaşmıştır. Etnomüzikolog veya Afrika ritim çalgıcısı olarak anılmak ya da kompozisyonlarında bu müziğin birebir etkilerinin bekleniliyor olmasını önemsememiş, kendi özgün yazım diline nasıl bir renk katkısında bulunacağıyla ilgilenmiştir. Bu yüzden Gana dönüşü önceki yazım stiline dönmek konusunda birtakım kaygılar yaşamıştır. Gana yolculuğu, müziğinde değişime yol açmasından ziyade kendisine olan inancının artmasında ve ne yapacağını tam bilemediği teknikleri gözden geçirerek yeniden ele almasına olanak sağlamıştır. Bu sayede müziğindeki etkiyi büyütmek için genişleme yolunu tercih etmiştir. Çalgı gruplarındaki kişi sayısı 5'ten 12'ye yükselirken müzik yazım tekniği de zirveye ulaşır. Bu durum “Drumming” eserindeki enstrüman seçiminde ve Afrika müziğiyle karşılaştırılmasının yapılmasında da görülebilmektedir.

Reich'in yazım dili Afrika yolculuğu öncesinde dahi kendi dönemi batı müziğinden farklıdır. 1963 yılına kadar yazmış olduğu bütün eserlerinin icrasında kendisinin de bir icracı olarak bulunması göze çarpan en önemli özelliklerinden biridir. Bu durum yapıtlarının yazımında, icracıyı göz önünde bulundurmasına, icracıya uygun ve onu zorlamamak adına daha kolay bir yazım tekniği oluşturması konusunda yönlendirmiştir. Gana'dan dönüşünden iki yıl sonra 1974 senesinde Washington D.C.'de bulunan John F. Kennedy Sahne Sanatları Merkezi'nde gerçekleştirmiş olduğu performansın konser notlarında; genel müzik performansının geleneksel Afrika müziğinden etkilendiğinden bahseder:

“...İcra esnasında hissettiğim duygu bir icracı olarak kendimi ifade etme çabasından ziyade eserin başından itibaren var olan deneyimin coşkısına kapılmak ve müziğin beni fethedişini hissetmektir” şeklinde tanımlamaktadır (Momeni; 2009).

Bu fikre benzer bir düşünceyi Afrika’nın uluslararası pop yıldızı Manu Dibango’da dile getirmiştir. Dibango, Afrika kültüründe müziğin baskın önemine dikkat çekmektedir. Afrika’da sanatçı olmayı irdelerken, bestecinin bir icracı olarak performansta bulunmasının aslında pek de mümkün olmadığını dile getirmiştir. Buna ilave olarak kitabında Gana’daki müzik türlerini; eğlence müziği, kutlama ve seremoni müziği, çalışılırken dinlenen müzik olarak sınıflandırmıştır.

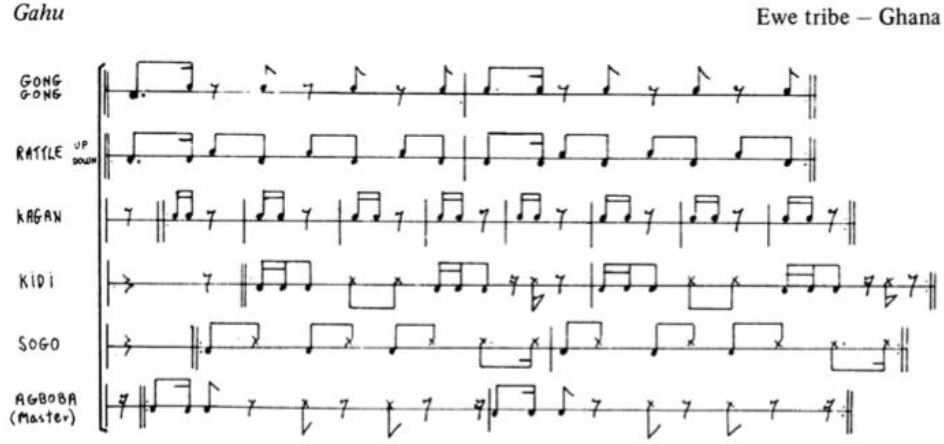
Afrika müziğini ilk elden çalışmak ve deneyimlemek Reich’in müzik yaratımı metodunu kendine özgü ritim kullanım şeklinden daha çok etkilemiştir.

Reich, Terry Riley’in “In C” isimli eserinin performansına eşlik etmiştir. Bu eserden yola çıkarak her ikisinin de farklı melodi kalıplarını eş zamanlı kullanma konusunda aynı fikirde oldukları görülmektedir. Bu deneyim Reich’a evrelemeyi, müzikal bir teknik olarak kompozisyon yazım dilinde kullanması yönünde yeni bir ufuk açmış ve bu konu üzerine çalışması konusunda kendisini motive etmiştir. Evreleme tekniği sonraki yedi yıl süresince kompozisyonlarında baskın bir yöntem olmuştur. 1970 yılında yazmış olduğu “Four Organs” eseri dışındaki bütün eserlerinde bu tekniği kullanmıştır. Bu eserler arasında; “Gonna Rain(1965)”, “Come Out(1966)”, “Melodica(1966)”, “Phase Patterns(1970)”, “Violin Phase(1967)” ve “Piano Phase(1967)” gibi kompozisyonlar bulunmaktadır. Reich’in kendi yorumuyla kompozisyonlarına uyarladığı evreleme tekniği “Drumming” eserinde olabilecek en ileri aşamaya gelmiştir. Bu eserde Reich dört yeni teknik kullanır. Bu teknikler; tekrarlamalarla döngüsel bir şekilde aşamalı olarak susların yerine geçen notalar ve notaların yerine geçen suslar, ses ve ritim süregelirken aşamalı olarak değişen tını, farklı tınılardaki enstrümanların eş zamanlı katışımı ve vokalin tınıyı zenginleştirmek için bir enstrüman gibi kullanımındır.

“Drumming” dört bölümden oluşan bir eserdir. İlk üç bölümde birbirinden farklı enstrümanlar kullanılmakta fakat dördüncü bölümde diğer üç bölümde kullanılan enstrümanların tamamı yer almaktadır. Detaylara bakıldığında her bölümün gelişimi birbirinden farklılıklar göstermektedir. Genel yönelim ritmik motif içerisine her müzisyenin aşamalı olarak teker teker on altılık notalarla eklemeler yapması suretiyle sade başlayan ritmik yapının daha yoğun ve karmaşık bir kalıba dönüşmesi şeklinde açıklanabilir. Ritmik motif kalıbındaki susların yerine aşamalı bir şekilde notaların getirilmesiyle motif kalıbı daha yoğun bir hale dönüşür. Bir diğer icracı aynı ritim kalıbını çalmak suretiyle ilk icracıya katılır. Vokal ya da dördüncü bölümdeki pikolo, üst üste getirilerek katlanmış melodik motif kalıbından çıkan kaydırılmış fazlar arasındaki etkileşimi vurgular. Her bir evreleme ile gruba yeni bir icracı katılmaktadır. Her bölümün sonunda notaların yerini yavaş yavaş suslar alır ve tek bir nota kalıncaya kadar devam eder. Müzikteki susların yerine aşamalı olarak notaların gelmesiyle eser bir sonraki bölüme geçiş için hazırlanır.

İkinci önemli özellik ise ritmik tekrarlar. Her iki özellik de ritmik hücrelerin tekrarlarının önemini vurgulamaktadır. Afrika Poliritminde, farklı partilerdeki asimetrik benzerlik farklı zamanlardaki periodik tekrarlarla müziğe hayat verir. Reich’in müziğinde, tek bir müzik cümlesinin eşzamanlı tekrarlamaları, karmaşık bir tını ortaya çıkmasına sebep olmaktadır.

Reich'in Gana'da bulunduğu süreç boyunca derlediği Gana ritmi "Gahu" nun notasyonu: (örn.2.1)



Örnek 2.1

Bu parçadaki esas nokta, altı ritmik motifin benzer vuruşlarla farklı zamanlarda periyodik tekrarlanmasıdır (Momeni; 2009).

Her bir vurmali çalgı için partiyon oluşturulması esnasında Afrika dilinin özelliklerinden gelen ritim biçimlerinden yararlanılmıştır. Motif kalıbının kaydırılması ile sadece ritmik hissin değişimi sağlanmaz, ayrıca değişik bölümler arasındaki dengenin etkisi de artar.

Ritmik döngünün farklı yerlerde başlaması fikrine karşı Reich'in gösterdiği duyarlılık "drumming" de açıkça belirgindir. İracılar eserin içerisinde sayısız yerde ritmik motif kalıbının farklı vuruşlara kaydırılması ile esere dahil olurlar. Reich bazen bilinçli olarak, müzikteki algılanan güçlü vuruşların zamanlarını kaydırmak suretiyle düzenli vuruş etkisini bozarak müziğinde oynamalar yapmıştır.

"Orta Afrika'da yaşayan Banda Linda'ların polifonik ve poliritmik müziklerinde de görüldüğü üzere, birbirinin içine geçmiş ve üst üste binmiş değişik ses seviyelerindeki ritmik figürler sonunda tek bir müzikal çizginin parçalarını oluştururlar (Momeni; 2009)."

Bu fikir “Drumming” in temel özelliğidir. Üst üste bindirilerek katlanan müzikal yapının oluşması esnasında, bu oluşumun iyi bir şekilde anlaşılması için Reich, icracılara, motifi belirgin bir şekilde sunabilmelerini sağlayabilecek kadar zaman tanımaktadır. Tınıdaki ritmik hareketler yavaş tempolu ölçülerde daha belirgin bir şekilde ortaya çıkar, dolayısıyla bu durum müziğe yeni bir boyut katar.

Reich’ın kullandığı tekniğin diğer bir özelliği de dinleme esnasında her seferinde farklı bir duyuş ve algılama imkânı sağlamasıdır. Müziğin en karmaşık ve yoğun olduğu noktalarda hatlar arasındaki ritmik etkileşimi net bir şekilde duyabilmek oldukça zordur.

2.3. Piano Phase

Eser, 1967 yılında partitürde belirtildiği üzere iki piyano veya iki marimba için yazılmıştır. Reich’in “It’s Gonna Rain”(1965) ve “Come Out”(1966) gibi manyetik şerit kayıtlarıyla gerçekleştirdiği canlı performanslarında kullandığı “**Phasing**”(faz kaydırması) tekniğini, ilk olarak partitür üzerinde uyguladığı eseridir.

Partitürdeki motif kalıpları faz olarak [1] şeklinde gösterilmiştir. Ara ölçüler analizde “(*)” işaretiyle gösterilecektir. Ara ölçülerde 2. marimba “accel very slightly” (tempoyu biraz hızlandırma) olarak seslendirdiği kısımları, motif kalıplarında orjinal temposuna çeker. □□q.= 72 metronom hızındadır.

Ölçü birimi kullanılmamıştır, [1]'den [16]'ya kadar her ölçüde on iki, [16]'dan [26a]'ya kadar sekiz, [26a]'da iki ve [27]'den itibaren eserin sonuna kadar dört “x”lıktan oluşan motif kalıpları seslendirilmektedir.

Partitürde, marimbaların icrasında bir oktav aşağıdan seslendirilebileceğine dair bir not düşülmüştür.

[1] : 1. Marimba “E4 - F#4 - B4 - C#5 - D5 - F4 - E4 - C#5 - B4 - F#4 - D5 - C#5” seslerinden oluşan “B minör” bir motif kalıbıyla başlar ve bu kalıbı [16]'ya kadar sürdürüsürdür, (x4-8) tekrarlıdır.



Örnek 2.2 - Motif Kalıbı [1]

[2] : 2. Marimba aynı motif kalıbını seslendirerek müziğe katılır, “**fade in**” (Kayıta azaltılmış sesin giderek yükseltilip normal düzeye getirilmesi)'dir ve (x12-18) tekrarlıdır.

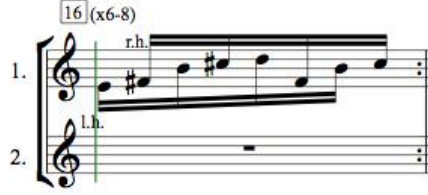
(*) : 1. Marimba aynı tempoda çalmaya devam ederken 2. marimba tempoyu çok az hızlandırır, [14]'e kadar (x4-16) tekrarlıdır.

[3] : [1]'deki motif kalıbının 2. “x”lığının başa kaydırılarak “E4” sesinin sona aktarılmasıyla oluşan bir fazı seslendirir. 2. Marimba [14]'e kadar, “**faz kaydırma**” tekniği ile numaralandırılmış her motif kalıbında, bir önceki fazın ilk sesinin, kalıbın sonuna aktarılması ve 2. “x”lığın öne kaydırılmasıyla oluşan fazı seslendirir. [9]'a kadar her motif kalıbı (x16-24) tekrarlı olarak belirtilmiştir, [9]'dan itibaren (x12-24) olarak değişir.

[14] : 2. Marimbadaki faz kaydırması tamamlanır ve [2]'deki ilk halini alır, “**fade out**” (Kayıta sesin giderek azaltılması) olur, (x4-8) tekrarlıdır.

[15] : 1. Marimba aynı şekilde devam eder, 2. marimba susar, (x4-8) tekrarlıdır.

[16] : 1. Marimbadaki motif kalıbının 7. ve 8. “x”lıkları değişir, “B-C” olur. 1. Marimbadaki bu kalıp [26]'ya kadar devam eder, (x6-8) tekrarlıdır.



Örnek 1.3 - Motif Kalıbı [16]

[17] : 2. Marimbada yeni bir motif kalıbı seslendirilir, “fade in” dir, (x16-32) tekrarlıdır.

[18] : 2. Marimbadaki ilk “x”lık, ölçünün sonuna aktarılır ve 2. “x”lıktan itibaren öne kaydırılır. Faz kaydırması bu şekilde [25]'e kadar devam eder, (x16-32) tekrarlıdır, [24]'e kadar her motif kalıbında aynı tekrar sayısı geçerlidir.

Ara ölçülerde 2. marimba tempoyu biraz hızlandırır ve bu ölçüler [25]'e kadar (x6-18) tekrarlı olarak devam eder.

[25] : 2. Marimbadaki faz kaydırması tamamlanır ve [17]'deki ilk haline gelir, “fade out” olur, (x8-24) tekrarlıdır.

[26] : 1. Marimba susar, 2. marimbada [25]'deki motif kalıbı gelir, (x8-16) tekrarlıdır.

[26a] : 2. Marimbada iki “x”lığa “E4-E5” seslerinin gelmesiyle oluşan tekrarsız bir kalıptır.



Örnek 2.4 - Motif Kalıbı [26a]

[27] : [17]'de 2. marimbada gelen motif kalıbının 3., 4., 5. ve 6. “x”lıklarından oluşan, üçlüsü eksiltilmiş “A-D ve B-E” seslerinden örölü dörtlü kurulumdadır, (x8-24) tekrarlıdır.



Örnek 2.5 - Motif Kalıbı [27]

[28] : 1. Marimba, [27]'deki 2. marimbanın motif kalıbını seslendirir, (x24-48) tekrarlıdır.

(*) :Ara ölçüler yeniden başlar ve [32]'ye kadar her motif kalıbının arasında gelir. 2. Marimbanın temposu biraz hızlanır, (x16-32) tekrarlıdır.

[29] : 1. Marimba aynı şekilde devam eder, 2. marimbada ilk sesin sona aktarılması ile daha önce de yapılan faz kaydırması [32]'de eserin sonuna kadar devam eder, (x48-60) tekrarlıdır.

[32] : 2. Marimbadaki faz kaydırması tamamlanır ve [28]'deki ilk halini almasıyla eser son bulur.

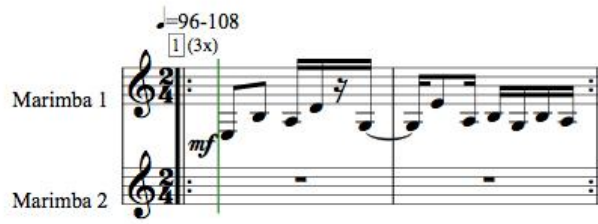
2.4. Nagoya Marimbas

Eser, iki marimba için 2/4'lük ölçüde, 96-108 metronomdadır. Steve Reich'in genel kompozisyon tekniği olan, motif kalıplarının, notasyonda belirtilen tekrarlarıyla birlikte, bir ya da birkaç nota kaydırılmasıyla uygulanan “**Phase Shifting**” (Faz Kayması) tekniği ile yazılmıştır. Partitürde, motif kalıplarının üzerlerinde ölçü numaralarından yola çıkılarak belirlenmiş “Motif Kalıbı” numaraları bulunmaktadır. Motif kalıpları 1. marimbaya göre analiz edilerek, 2. marimbada gelen kalıplar “faz” olarak değerlendirilmiştir. Eserin analizinde öncelikle motif kalıpları belirlenerek, bu kalıplarda kullanılan seslerin saptanması ve eser içerisinde bu motiflerin kullanılış yöntemleri ile ilgili bilgi verilecektir. Bu bilgilendirme

yapılırken, orjinal partisyonda yer alan motif kalıbı numaraları, [1], [3], [5] vb. olarak gösterilmiştir. Analiz, belirtilen kalıp numaraları ve yer yer numaralandırılmamış ölçüler üzerinden yapılacaktır. Numaralandırılmamış ölçüler parantez içerisinde “(...)” olarak gösterilecektir.

Bu eserde, motif kalıpları ortalama olarak iki ölçüden ve üç tekrardan oluşmaktadır. Motif kalıplarının oluşturulmasında “e” ve “x”lık nota değerleri kullanılmıştır. Tını olarak, kullanılan yazım tekniği nedeniyle kanon etkisi uyandırmaktadır. Modal denebilecek bir diziye sahiptir. Birkaç motif kalıbı dışında çoğunlukla dört ya da beş ses kullanılmıştır.

1. Marimba [1]'den [23]'e kadar; “E-G-B-D-A” seslerinden oluşan bir motif kalıbını seslendirir.



Örnek 2.6 - Motif Kalıbı [1]

İlk kalıbı “x□□”lık vuruşlar üzerinden değerlendirdiğimizde; 1. marimbanın motif kalıbının 12. “x□□”lığından itibaren öne kaydırılması ve öncesindeki kısmın, ardına aktarılmasıyla [11]'de tamamlanacak olan 2. marimbanın fazı, yavaş yavaş yeni notaların eklenmesi sonucu oluşmaya başlar.

[5] : 4. ve 5. “x□□”lıklara “G-B” sesleri gelir.



Örnek 2.7 - Motif Kalıbı [3]



Örnek 2.8 - Faz [5]

[7] : 6. “x□□”lığa “A”, 7-8. ve 9-10. “x□□”lık yerine “□□e”lik olarak “E-B” sesleri gelir.



Örnek 2.9 - Faz [7]

[9] : 11. ve 12. “□□x”lığa “A-D” sesleri gelir.



Örnek 2.10 – Faz [9]

[11] : 2. Marimbanın motif kalıbı tamamlanır. Aslında iki ölçüden oluşan kalıp tekrar işaretiyle belirtilmek yerine partitürde art arda iki kere getirilerek dört ölçülük bir kalıp olarak yazılır.



Örnek 2.11 – Motif Kalıbı [11]

[15] : [11]'de art arda getirilerek dört ölçü gibi gösterilen kalıp burada tekrar işaretiyle sade bir yazıma dönüşür.



Örnek 2.12 - Motif Kalıbı [15]

(17) : Motif kalıbı olarak belirtilmemiş olsa da, [15]'te 2. marimbanın motif kalıbının son vuruşundaki notaların yerine □□□ “□q”lük sus getirilmesiyle melodik olarak kısılır.



Örnek 2.13 – Motif Kalıbı [17]

[19] : 1. Marimba aynı şekilde devam ederken, fazın 14. “x”lığından itibaren öne doğru kaydırılması ile 2. marimbada biraz daha farklı bir faz oluşur.



Örnek 2.14 - Faz [19]

(21) : 2. Marimbanın 15. ve 16. “x”lık vuruşları eksiltilerek yerine “e”lik sus getirilir.



Örnek 2.15 - Faz [21]

[23] : 1. Marimbanın kalıbı 13. “x□□”lığından itibaren değişime uğrar ve “E-G-B-D-A” seslerinden oluşan diziye “F” sesi de eklenerek E minör 9’lu akoru

ile armonide biraz daha farklı bir tını elde edilir. 1. Marimbanın kalıbının 13. “x□□”lığının öne kaydırılmasıyla, 2. marimbada yeni bir faz oluşur.



Örnek 2.16 - Faz [23]

[25] : [23]'ün aynısı tekrarsız olarak gelir.

[27] : Ölçü 4/4 olur. [23]'ün dizisiyle aynı ancak her iki marimbanın motif kalıbı önceki kalıplardan biraz farklıdır. 2. Marimba, 1. marimbadaki kalıbın 13. “□□x”lığından itibaren öne doğru kaydırılması ile oluşan bir fazı seslendirir.



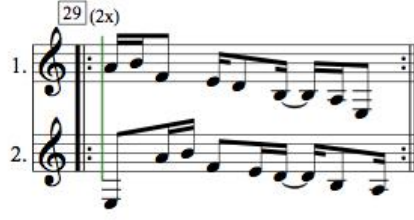
Örnek 2.17 - Motif Kalıbı [27]

(28) : Ölçü 3/4 olarak değişir ve [27]'nin ritim kalıbı üzerine seslerin değiştirilmesiyle yeni bir motif kalıbı oluşur.



Örnek 2.18 - Motif Kalıbı [28]

[29] : (28)'in aynısı ancak 1. marimbanın 15. “□□x”lık vuruşundan itibaren öne kaydırılmasıyla 2. marimbanın fazı oluşuyor.



Örnek 2.19 - Faz [29]

[30] : Aynı ritim kalıbı üzerine, ilk “q”lükte kullanılan sesler değişir. 1. marimbanın 8. “□□x”lığından itibaren öne kaydırılması ve “G” sesinin çıkartılmasıyla 2. marimbanın motif kalıbı oluşur.



Örnek 2.20 - Motif Kalıbı [30]

[31] : Ölçü birimi 2/4'lük olur. Ritim kalıbı ile birlikte motif kalıbı da değişerek farklı bir kalıp gelir. 1. Marimbada yer alan motif kalıbının 2. “q”lüğünden sonraki kısmın öne kaydırılarak ilk iki sesinin değişmesiyle 2. marimbanın fazı oluşur.



Örnek 2.21 - Faz [31]

[33] : [31] ile aynı ancak bu defa 2. marimbada farklı olan ilk iki ses 1. marimbanın motif kalıbının aynısı olur.



Örnek 2.22 - Motif Kalıbı [33]

[35] : Aynı ritim kalıbı üzerinde, melodi hattının çıkıcı bir şekilde tizleşmesiyle yeni bir motif kalıbı oluşur.



Örnek 2.23 - Motif Kalıbı [35]

[37] : [35]'te olduğu gibi, ritim kalıbının üzerine farklı seslerden örülü bir motif getirilir. Gelen kalıbın 6. “x□□”lıktan itibaren sona doğru kaydırılması ile 2. marimbanın fazı oluşur. İlk defa dört tekrar yapılır.



Örnek 2.24 - Faz [37]

[39] : Diziden “C” sesi çıkartılarak “G#” sesi eklenir. Ölçü 4/4 ve tekrarsız olarak gelir. 1. Marimbanın son “e”liğinin bir oktav yukarıdan alınarak öne kaydırılması ile 2. marimbanın fazı oluşur.



Örnek 2.25 Faz [39]

[40] : [39]'da ki 2. marimbadaki fazın ilk sesi bir oktav aşağıdan duyurulur.

[41] : Ölçü 3/4 olarak değişir.



Örnek 2.26 – Motif Kalıbı [41]

[42] : Ölçü 4/4'lük olarak değişir. Üç ölçüden oluşan motif kalıbı tekrarsız gibi görünse de ikinci ölçü, ilk ölçünün ilk notasındaki farklılık dışında tekrarı olarak gelir. Üçüncü ölçü ise [45]'te ilk vuruşa “E3” eklenerek tekrar edilir. 2. Marimba 3. vuruştan itibaren 1. marimbadaki motif kalıbını seslendirir. Üçüncü ölçüde ise “e”lik nota sonrasında takip eder.



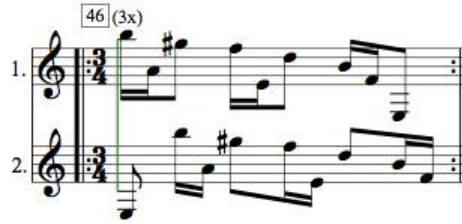
Örnek 2.27 - Faz [42]

[45] : 2. Marimba partisinin ilk “e”lik vuruşuna (44). Ölçüdeki sus yerine “E3” notası getirilir.



Örnek 2.28 - Motif Kalıbı [45]

[46] : Ölçü 3/4 olarak değişir. [45]'in motif kalıbında bulunan seslerin bazıları bir oktav aşağıdan gelir.



Örnek 2.29 - Motif Kalıbı [46]

(47) : Ölçü 4/4'lük. [27]'nin ritim kalıbı üzerine farklı seslerden kurulu bir motif kalıbı oluşur. Kullanılan sesler; “B-D-F-A-E”dir. 1. Marimba “e”lik sonrasında takip eden 2. marimbanın ilk notası “E3” olarak değişir.



Örnek 2.30 - Faz[47]

[48] : (47) ile aynıdır, 2. marimbadaki ilk “e□”lik “E3” notasının yerine (47)'nin motif kalıbında bulunan “B” notası getirilir.

[49] : Ölçü 3/4'lük olup [48]'e benzemektedir, motif kalıbından “D” notasının çıkartılmasıyla kullanılan sesler; “E-F-A-B” olarak sadeleşir. Dörtlü aralıklar kullanılır.



Örnek 2.31 - Motif Kalıbı [49]

(50)-[51] : 4/4'lüktür. Ritim kalıbı olarak [48]'e benzeyen, “E-A-B” seslerinden oluşan bir kalıptır. 2. Marimba, motif kalıbını 3. “q”lük vuruştan itibaren seslendirmektedir.



Örnek 2.32 - Motif Kalıbı [51]

[54] : Dizi, “E-A-B-C-D” seslerinden oluşmaktadır. 1. Marimbadaki kalıp [51]'in son ölçüsüyle aynıdır, 2. marimba ise “e”lik sonrasından aynı kalıbı seslendirir.



Örnek 2.33 - Motif Kalıbı [54]

[55] : 2. Marimba motif kalıbını “q.” vuruş sonrasında seslendirmektedir. Dört tekrarlıdır.



Örnek 2.34 - Faz [55]

[56] : [54]'e benzemektedir. 2. Marimba, “e”lik vuruş sonraya kaydırılarak 1. marimbadaki motifi tekrar eder. Sadece ilk iki notanın yeri değişmektedir.



Örnek 2.35 - Motif Kalıbı [56]

(57-58) : “E-G-A-B-C-D” seslerinden kuruludur. [56]'ya benzeyen ritim kalıbının üzerine farklı melodi hattı kurulmuş bir motif kalıbıdır. (57)'de 4/4 olan ölçü birimi (58)'de 3/4 olarak değişmekte ve dördüncü vuruşun eksilmesi dışında, tekrarı niteliğindedir. 2. Marimba motif kalıbını bir “e”lik sonrasında takip etmektedir.



Örnek 2.36 - Motif Kalıbı [57]

[59] : 2. Marimba, fazın ilk “e”lik notası dışında (57-58) ile aynıdır.

[61] : [59] ile aynıdır. İki tekrarlıdır.

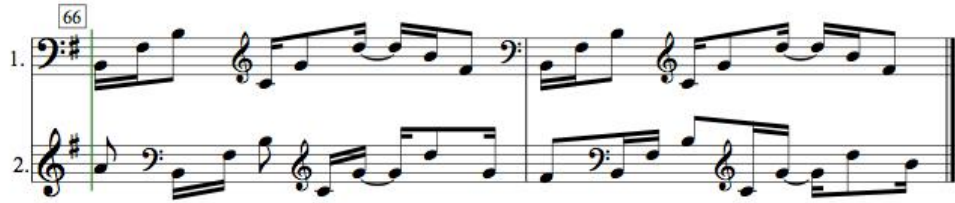
[62-63] : 1. Marimba [59] ile aynı, 2. marimba ise, motif kalıbının 3. “q”lük vuruştan itibaren sona doğru kaydırılarak başına “e”lik “E” notasının eklenmesiyle oluşmaktadır.



Örnek 2.37 - Motif Kalıbı [62]-[62]

[64] : Motif kalıbının 7. “x□□”lığından itibaren öne kaydırılması ile 2. marimbanın fazı oluşur.

[66] : “B-D-F-C” seslerinden oluşan iki ölçülük bir motif kalıbıdır, 1. marimba ilk ölçüyü olduğu gibi tekrar eder. 2. Marimba motif kalıbını “e”lik sonrasından takip ederken ikinci ölçünün ilk notası olan “e”lik “A” notası “F” olarak değişir. Tekrarsız bir kalıptır.



Örnek 2.38 - Motif Kalıbı [66]

[68] : İki ölçülük motif kalıbının ilk ölçüsü 4/4'lük, ikinci ölçüsü ise 3/4'lüktür. İlk ölçü [66]'ya benzemekte ancak bir vuruş daha arttığı için genişletilmiş

bir motif kalıbı olduğu söylenebilir. İkinci ölçü ise [66]'daki motif kalıbının aynısıdır.



Örnek 2.39 - Motif Kalıbı [68]

[70] : 3/4'lüktür. [68]'in ikinci ölçüsündeki ritim kalıbı üzerine farklı seslerden kurulu, bir ölçülük, iki tekrarlı bir motif kalıbıdır. 2. Marimba “e”lik vuruş sonrasında takip etmektedir.



Örnek 2.40 - Faz [70]

(71) : 1. Marimba [70] ile birebir aynıdır. 2. Marimba, motif kalıbını “q”lük vuruş sonrasında takip eder. İlk “q”lük vuruşu sonraki kalıbın ilk vuruşu olduğu için buraya aktarılarak sonraki kalıbı hazırlayıcı bir etkidedir.



Örnek 2.41 - Faz (71)

[72] : 1. Marimba aynı şekilde devam ederken 2. marimba (71)'deki gibi “q”lük sonrasında aynı kalıbı seslendirir.

[73] : “C” notası çıkarılarak yeni bir motif kalıbı oluşur. 2. Marimba yeni kalıbı “q”lük sonrasında takip etmeye devam eder.



Örnek 2.42 - Faz [73]

[74] : Farklı bir motif kalıbı gelir. Kalıbın 2. “q”lük vuruşundan itibaren öne doğru kaydırılmasıyla 2. marimbanın fazı oluşur.



Örnek 2.43 - Faz [74]

[75] : 1. Marimba son “x”lık nota dışında aynıdır. 2. Marimba motif kalıbını “e”lik vuruş sonrasında takip eder.



Örnek 2.44 - Faz [75]

(76) : [77]'yi hazırlayıcı farklı bir motif kalıbıdır. 2. Marimba “q”lük sonrasında takip eder, son “q”lük vuruşu [77]'nin ilk vuruşunda tamamlanır.



Örnek 2.45 - Faz (76)

[77] : 1. Marimba (76) ile aynıdır, 2. marimba motif kalıbını bir “q”lük sonrasından takip eder.

(78) : “E-G-B-D-A” seslerinden kurulu bir motif kalıbıdır. 2. Marimba bir “q”lük sonrasından takip etmeye devam eder.



Örnek 2.46 - Faz [78]

[79] : (78) ile aynıdır.

[80] : 1. Marimba [79] ile küçük bir ritim değişikliği dışında neredeyse aynıdır, sadece “G” sesi çıkarılmıştır ve 2. marimba “e”lik sonrasından takip eder.



Örnek 2.47 - Faz [80]

[81] : 1. Marimba [80] ile aynı, 2. marimba “e”lik yerine “q”lük sonrasından takip eder.

(82) : 1. Marimba [81] ile aynı, 2. marimba bu kez, “q”lük vuruş sonrasından neredeyse aynı kalıbı seslendirir. Tekrarsız bir ölçü olduğu için 2. marimbaki fazın son “q”lük vuruşu [83]'e kaydırılarak tamamlanmış olur.



Örnek 2.48 - Faz [82]

[83] : 1. Marimba (82) ile aynıdır, 2. marimba ise motif kalıbını “q.”vuruş sonrasında bu defa birebir olarak seslendirir.

(84) : Final olan bu kısım, [83] ile aynıdır, 1. marimbanın son vuruşundaki “E” notasına “B” eklenerek iki sesli olarak eser son bulur.



Örnek 2.49 - Motif Kalıbı [84]

2.5. Six Marimbass

Eser 1973 yılında altı piyano için yazılmış, 1986 yılında “Six Marimbass” adı altında yeniden düzenlenmiştir. Aniden değişen tonal eksenlerle birbirinden ayrılan üç kısımdan oluşmaktadır.

“Bb” minör tonalitesinde, 4/4'lük, 192 metronomdadır. Eserin tamamında sadece üç farklı akor ve “e”lik notalar kullanılmıştır. Bazı motif kalıpları her ölçüde “e”lik notaların eklenmesiyle ortalama sekiz ölçüde tamamlanmaktadır. Bu şekilde kurulan kalıpların oluşum aşamasının daha anlaşılır olması için, eklenen sesler sekiz yarım vuruş üzerinden derecelendirilecektir.

I⁵. Bölüm

[1] : 1, 2, 3 ve 4. marimbada “Bb13”lü akor üzerine kurulu bir motif kalıbı başlar ve [12]'ye kadar devam eder. 1.ve 6. marimba aynı motifi seslendirmektedir. En az altı, en çok on tekrarlı olarak icra edilmesi gerektiği partitürde (6-10x) olarak gösterilmiştir.

⁵ Bestecinin partitür üzerine yazdığı üç bölüm I, II, III olarak yerleştirilmiştir.

Player 1. *mf*

Player 2. *mf*

Player 3. *mf* (6-10x)

Player 4. (6-10x)

Player 5. (6-10x)

Player 6. *mf*

Örnek 2.50 - Motif Kalıbı [1]

[2] : 4. ve 5. marimbanın 7. “e”liğine “C-F” seslerinin eklenmesiyle, [9]'da tamamlanacak motif kalıbı oluşmaya başlar.

4. (6-10x)

5.

Örnek 2.51 - Motif Kalıbı [2]

[3] : [2]'deki motif kalıbının 3. “e”liğine “D” sesi eklenir.

4. (6-10x)

5.

Örnek 2.52 - Motif Kalıbı [3]

[4] : 5. “e”liğe “C-E” sesleri eklenir.

4. (6-10x)

5.

Örnek 2.53 - Motif Kalıbı [4]

[5] : 4. “e”liğe “A-D” sesleri eklenir.



Örnek 2.54 - Motif Kalıbı [5]

[6] : 2. “e”liğe “C-E” sesleri eklenir.



Örnek 2.55 - Motif Kalıbı [6]

[7] : 8. “e”liğe “D” sesi eklenir.



Örnek 2.56 - Motif Kalıbı [7]

[8] : 6. “e”liğe “A-D” sesleri eklenir.



Örnek 2.57 - Motif Kalıbı [8]

[9] : 1. “e”liğe “A-D” seslerinin de eklenmesiyle 4. ve 5. marimbanın motif kalıbı tamamlanır.



Örnek 2.58 - Motif Kalıbı [9]

Notaların eklenme sıralaması dikkate alındığında aşağıdaki gibi bir formül ortaya çıkmaktadır ancak bu formül her motif kalıbı oluşumunda değişim göstermektedir;

<u>1.</u>	<u>2.</u>	<u>3.</u>	<u>4.</u>	<u>5.</u>	<u>6.</u>	<u>7.</u>	<u>8.</u>
7	3	5	4	2	8	6	1

[10] : [9]'un aynısıdır, (2-4x) tekrarlıdır.



Örnek 2.59 - Motif Kalıbı [10]

[11] : [10] ile aynı, (1-3x) tekrarlıdır.

[12] : 1., 2., 3. ve 4. marimba aynı motifi çalmaya devam ederken, 5. marimba susmakta, 6. marimbada ise yeni bir motif başlamaktadır. Tekrar sayısı (4-6x)'dir.



Örnek 2.60 - Motif Kalıbı [11]

[13] : [12] ile aynı, (3-6x) tekrarlıdır. Önceki ölçüde başlayan “*crescendo*” bu ölçüde “*f*” ye ulaşmaktadır.

[14] : 5. Marimba yeni bir motif kalıbıyla müziğe katılır. (2-4x) tekrarlıdır.



Örnek 2.61 - Motif Kalıbı [14]

[15] : [14] ile aynıdır, (6-10x) tekrarlıdır.

[16] : [15] ile aynıdır, (2-4x) tekrarlıdır.

[17] : 6. Marimba susar, diğer marimbalar aynı şekilde devam eder, (3-6x) tekrarlıdır.

[18] : 6. Marimba yeni bir motif kalıbını seslendirir, (2-4x) tekrarlıdır.



Örnek 2.62 - Motif Kalıbı [18]

[19] : [18]'de başlayan “crescendo” bu ölçüde “f” ye ulaşır, (6-10x) tekrarlıdır.

[20] : [19] ile aynıdır, (2-4x) tekrarlıdır.

[21] : [20] ile aynıdır, (3-6x) tekrarlıdır.

[22-23] : [1]'de, 1. marimbadaki motif kalıbının çift seslerinin tek sese indirilmiş hali 5. marimbada gelmektedir. İki ölçülük, (2-3x) tekrarlı bir motif kalıbıdır.



Örnek 2.63 - Motif Kalıbı [22-23]

[24-25] : [22-23] ile aynıdır, bir ölçü öncesinde başlayan “*crescendo*”, “*f*” ye ulaşır. (3-5x) tekrarlıdır.

[26-27] : [22-23] ile aynıdır.

[28-29] : 1., 2., 3. ve 4. marimba [9] ile, 5. marimba ise [22] ile aynıdır. 6. marimba susar, (2-3x) tekrarlıdır.

[30-31] : [28-29] ile aynıdır, “*decrescendo*” olur.

[32] : 5. Marimba susar.

[33] : 1., 2. ve 3. marimba aynı şekilde devam eder. 3. marimbadaki motifin 8. “e”liğinin başa getirilmesiyle 4. marimbada yeni bir faz oluşur, (4-6x) tekrarlıdır.



Örnek 2.64 - Faz [33]

[34] : [33] ile aynıdır, (2-4x) tekrarlıdır ve “*decrescendo*” olur.

[35] : 1., 2., 3. ve 4. marimba [33] ile aynıdır, 5. ve 6. marimbada yeni bir motif oluşmaya başlar ve eklenerek oluşan her motif kalıbında olduğu gibi oluşum tamamlanana kadar (6-10x) tekrarlı olarak ilerler.

[36] :



Örnek 2.65 - Motif Kalıbı [36]

[37] :



Örnek 2.66 - Motif Kalıbı [37]

[38] :



Örnek 2.67 – Motif Kalıbı [38]

[39] :



Örnek 2.68 - Motif Kalıbı [39]

[40] :



Örnek 2.69 - Motif Kalıbı [40]

[41] :



Örnek 2.70 - Motif Kalıbı [41]

[42] : 5. ve 6. marimbanın motif kalıbı tamamlanır.



Örnek 2.71 - Motif Kalıbı [42]

Oluşan yeni kalıbın formüle edilmiş hali;

<u>1.</u>	<u>2.</u>	<u>3.</u>	<u>4.</u>	<u>5.</u>	<u>6.</u>	<u>7.</u>	<u>8.</u>
3	2	4	7	6	5	8	1

[43] : [42] ile aynıdır. (2-4x) tekrarlı ve “*decrescendo*”dur.

[44] : 1., 2., 3., 4. ve 5. marimba [43] ile aynıdır, 6. marimba susar, (1-3x) tekrarlıdır.

[45] : 1., 2., 3., 4. ve 5. marimba [45]'teki motif kalıbını (2-4x) tekrar eder. 6. Marimbada [43]'e benzer yeni bir motif kalıbı gelir, “*crescendo*”dur.



Örnek 2.72 - Motif Kalıbı [45]

[46] : [45] ile aynıdır, (8-12x) tekrarlıdır.

[47] : [46] ile aynıdır, (2-4x) tekrarlıdır ve “*decrescendo*”dur.

[48] : 6. Marimba susar, diğer marimbalar [47] ile aynıdır.

[49] : 6. Marimba yeni bir motif kalıbıyla müziğe katılır, “*crescendo*” dur. Diğer marimbalar [48] ile aynıdır.



Örnek 2.73 - Motif Kalıbı [49]

[50] : [49] ile aynıdır, (10-12x) tekrarlıdır.

[51] : [50] ile aynı, “*decrescendo*” ve (2-4x) tekrarlıdır.

[52] : [51] ile aynıdır, 6. marimaba susar.

[53-54] : 1., 2., 3., 4. ve 5. marimba [51] ile aynıdır. 6. Marimba ise [22-23]'te 5. marimbada kullanılan motif kalıbını seslendirir.



Örnek 2.74 - Motif Kalıbı [53-54]

[55-56] : 1., 2. ve 3. marimba [1]'den, 4. marimba [33]'ten, 5. marimba [42]'den beri süregelen motif kalıbını seslendirmeye devam eder. 6. Marimba ise [22-23]'teki motif kalıbını seslendirir, (8-10x) tekrarlıdır.

[57-58] : [55-56] ile aynı, (2-4x) tekrarlıdır.

[59] : 6. Marimba susar, (2-4x) tekrarlıdır.

[60] : [59] ile aynı, (3-6x) tekrarlıdır.

[61] : [59] ile aynı, (2-4x) tekrarlıdır.

[62] : 5. Marimba, [1]'deki 1. marimbanın motif kalıbını seslendirir. (3-6x) tekrarlıdır.

[63] : 1.ve 2. marimba [62] ile aynıdır, 3., 4., 5. ve 6. marimbalar susar, (4-8x) tekrarlıdır.

II. Bölüm

[64] : 1. ve 3. marimbanın motif kalıpları ilk defa değişir, 2. marimba ise eserin başından itibaren seslendirdiği motif kalıbını devam ettirir, (2-4x) tekrarlıdır.



Örnek 2.75 - Motif Kalıbı [64]

[65] : 6. Marimba, 2. marimbadaki motif kalıbını seslendirmeye başlar, “*crescendo*”dur ve (2-4x) tekrarlıdır.

[66] : [65] ile aynıdır.

[67] : 4. ve 5. marimbanın yeni motif kalıbı her ölçüde eklenecek seslerle oluşmaya başlar, (6-10x) tekrarlıdır.



Örnek 2.76 - Motif Kalıbı [67]

[68]'den [74]'e kadar motif kalıbı oluşumu devam eder. Sıralama aşağıda gösterilmiştir;

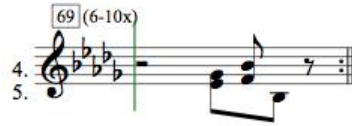
<u>1.</u>	<u>2.</u>	<u>3.</u>	<u>4.</u>	<u>5.</u>	<u>6.</u>	<u>7.</u>	<u>8.</u>
5	6	7	1	4	8	3	2



Örnek 2.77 - Motif Kalıbı [68]

Yeni motif kalıbı, 2. marimbada eserin başından itibaren seslendirilen motif kalıbının son “e”liğinin başa getirilmesiyle oluşur.

[69] :



Örnek 2.78 - Motif Kalıbı [69]

[71] :



Örnek 2.79 - Motif Kalıbı [71]

[72] :



Örnek 2.80 - Motif Kalıbı [72]

[73] :



Örnek 2.81 - Motif Kalıbı [73]

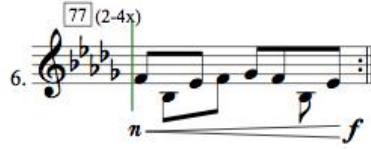
[74] :



Örnek 2.82 - Motif Kalıbı [74]

[75] ve [76] : Yeni motifin tamamlanmasıyla, [75]'te (2-4x), [76]'da (1-3x) tekrarlar devam eder.

[77] : 1., 2., 3. ve 4. marimba [76] ile aynıdır, 6. marimbada tamamen farklı bir motif başlar, 5. marimba susar, (2-4x) tekrarlı, “*crescendo*”dur.



Örnek 2.83 - Motif Kalıbı [77]

[78] : [77] ile aynı, (10-12x) tekrarlıdır.

[79] : 5. Marimbada yeni bir motif kalıbı gelir.



Örnek 2.84 - Motif Kalıbı [79]

[80] : [79] ile aynı, (10-12x) tekrarlıdır.

[81] : [79] ve [80] ile aynı, (2-4x) tekrarlı, “*decrescendo*”dur.

[82] : 5. Marimba susar, diğer marimbalar [81] ile aynıdır, (4-8x) tekrarlıdır.

[83] : 6. Marimbada yeni bir motif gelir.



Örnek 2.85 - Motif Kalıbı [83]

[84] : [83] ile aynı, (10-12x) tekrarlıdır.

[85] : [83] ile aynı, (2-4x) tekrarlıdır.

[86] : 5. Marimba susar, (4-8x) tekrarlıdır.

[87] : 5. Marimbada yeni bir motif gelir, diğer marimbalar [83] ile aynıdır, (2-4x) tekrarlıdır.



Örnek 2.86 – Motif Kalıbı [87]

[88] : [87] ile aynıdır, (10-12x) tekrarlıdır.

[89] : [87] ile aynıdır, (2-4x) tekrarlıdır.

[90] : 6. Marimba susar. Diğerleri [87] ile aynıdır, (4-8x) tekrarlıdır.

[91-92]: 6. Marimba iki ölçülük yeni bir motifle gelir, bu nedenle diğer marimbalar bir ölçü olan motif alabını yineler. (2-3x) tekrarlıdır.



Örnek 2.87 - Motif Kalıbı [91-92]

[93-94] : [91-92] ile aynı, (5-6x) tekrarlıdır.

[95-96] : [91-92] ile aynı, (1-2x) tekrarlıdır.

[97-98] : 5. Marimba susar, (2-4x) tekrarlıdır.

[99-100] : [97-98] ile aynıdır, (1-2x) tekrarlıdır.

[101] : 6. Marimbanın da susması ile iki ölçülük motif kalıbı [90]'da olduğu gibi bir ölçü olarak değişir.

[102] : 4. Marimbada gelen yeni faz, 2. marimbanın motif kalıbının ilk “e” liğinin sona aktarılarak, diğer notaların yarım vuruş öne kaydırılmasıyla oluşur. 1., 2. ve 3. marimba [101]'deki motif kalıbı ile aynıdır, (4-6x) tekrarlıdır.

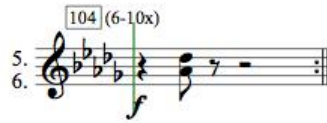


Örnek 2.88 – Motif Kalıbı [102]

[103] : [102] ile aynıdır.

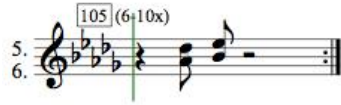
[104] : 5. ve 6. marimbada yeni bir motif kalıbı adım adım oluşmaya başlar. Oluşmakta olan yeni kalıp, [64]'te 1. Marimbadaki motif kalıbının ilk “e” liğinin sona aktarılması ve diğer notaların yarım vuruş öne kaydırılması ile elde edilir. Motif kalıbı [111]'de tamamlanır. Ekleme sıralaması;

<u>1.</u>	<u>2.</u>	<u>3.</u>	<u>4.</u>	<u>5.</u>	<u>6.</u>	<u>7.</u>	<u>8.</u>
3	4	5	7	8	2	6	1



Örnek 2.89 - Motif Kalıbı [104]

[105] :



Örnek 2.90 - Motif Kalıbı [105]

[106]



Örnek 2.91 – Motif Kalıbı [106]

[107] :



Örnek 2.92 – Motif Kalıbı [107]

[108] :



Örnek 2.93 - Motif Kalıbı [108]

[109] :



Örnek 2.94 - Motif Kalıbı [109]

[110] :



Örnek 2.95- Motif Kalıbı [110]

[111] : Motif kalıbı tamamlanır (6-10x) tekrarlıdır.



Örnek 2.96 - Motif Kalıbı [111]

[112] : [111] ile aynıdır, (2-4x) tekrarlıdır.

[113] : 6. Marimba susar, diğer marimbalar mevcut motif kalıplarını (1-3x) olarak tekrarlar.

[114] : 6. Marimbada yeni bir motif kalıbı gelir, (2-4x) tekrarlıdır.



Örnek 2.97 - Motif Kalıbı [114]

[115] : [114] ile aynı, (8-12x) tekrarlıdır.

[116] : [114] ile aynı, (2-4x) tekrarlıdır.

[117] : 6. Marimba susar, diğer marimbalar [116] ile aynıdır, (1-3x) olarak tekrarlıdır.

[118] : 6. Marimbada yeni bir motif kalıbı gelir.



Örnek 2.98 - Motif Kalıbı [118]

[119] : [118] ile aynı, (10-12x) tekrarlıdır.

[120] : [118] ile aynı, (2-4x) tekrarlıdır.

[121] : 6. Marimba susar, diğerleri aynı kalıbı (1-3x) olarak tekrar ederler.

[122] : 6. Marimbada yeni bir motif kalıbı gelir, (2-4x) tekrarlıdır.



Örnek 2.99 – Motif Kalıbı [122]

[123] : [122] ile aynı, (10-12x) tekrarlıdır.

[124] : [123] ile aynı, (2-4x) tekrarlıdır.

[125] : 6. Marimba susar, (2-4x) tekrarlıdır.



Örnek 2.100 - Motif Kalıbı [125]

[126] : 4. ve 5. marimba, [125]'teki motif kalıplarının son “e”liğinin başa getirilerek diğer seslerin kaydırılmasıyla oluşan bir fazı seslendirir, (4-8x) tekrarlıdır.

[127] : [126] ile aynı, (4-6x) tekrarlıdır.

[128] : 3. Marimba susar, (4-8x) tekrarlıdır.

III. Bölüm

[129] : Bütün partilerde yeni bir motif kalıbı gelir. 1. marimba 5. marimba ile, 2. marimba 4. marimba ile aynı motif kalıbını seslendirir. 3. marimba sonraki ölçüye kadar tek olarak devam eder, (3-6x) tekrarlıdır.



Örnek 2.101 - Motif Kalıbı [129]

[130] : 6. Marimba, 3. marimbanın motif kalıbını seslendirir, (3-6x) tekrarlıdır.

[131] : [130] ile aynı, (2-6x) tekrarlıdır.

[132] : 4. ve 5. marimba susar, diğerleri aynı şekilde devam eder, (2-4x) tekrarlıdır.

[133] : 4. ve 5. marimbalarda yeni bir motif kalıbı oluşmaya başlar, her motif kalıbı oluşumunda olduğu gibi, motif tamamlanana kadar her kalıp (6-10x) tekrarlıdır.



Örnek 2.102 - Motif Kalıbı [133]

[134]-[135]-[136]-[137]-[138]-[139]: Her ölçüde yeni bir ses eklenir.

[140] : Motif kalıbı tamamlanır. Oluşan kalıba eklenen seslerin sıralaması şöyledir;

<u>1.</u>	<u>2.</u>	<u>3.</u>	<u>4.</u>	<u>5.</u>	<u>6.</u>	<u>7.</u>	<u>8.</u>
7	3	1	8	2	4	6	5



Örnek 2.103 – Motif Kalıbı [140]

[141] : [140] ile aynı, (3-6x) tekrarlıdır.

[142] : 5. ve 6. marimba susar, diğerleri aynı şekilde devam eder.

[143] : 5. ve 6. maribada yeni bir motif kalıbı oluşmaya başlar.



Örnek 2.104 - Motif Kalıbı [143]

[150] : Motif kalıbı tamamlanır, oluşan kalıba eklenen seslerin sıralaması [140] ile aynıdır;

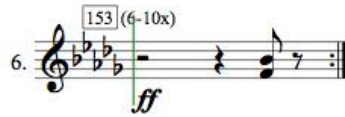
<u>1.</u>	<u>2.</u>	<u>3.</u>	<u>4.</u>	<u>5.</u>	<u>6.</u>	<u>7.</u>	<u>8.</u>
3	2	4	7	6	5	8	1



Örnek 2.105 - Motif Kalıbı [150]

[151] : [150] ile aynı, (3-6x) tekrarlıdır.

[152] : 6. Marimba susar, (2-4x) tekrarlıdır.



Örnek 2.106 - Motif Kalıbı [153]

[153] : 6. Marimbada yeni motif kalıbı oluşmaya başlar.

[160] : 6.Marimbanın motif kalıbı tamamlanır. Oluşan yeni faz, 2.marimbanın [129]'daki motif kalıbının 5. “e”liğinden itibaren öne doğru kaydırılması ve öncesinde bulunan notaların ardına eklenmesiyle oluşmaktadır.



Örnek 2.107 - Motif Kalıbı [160]

[161] : [160] ile aynı, (2-4x) tekrarlıdır.

[162] : [161] ile aynı, (4-6x) tekrarlıdır.

[163] : [162] ile aynı, (4-8x) tekrarlıdır. Eser “f” olarak sona erer.

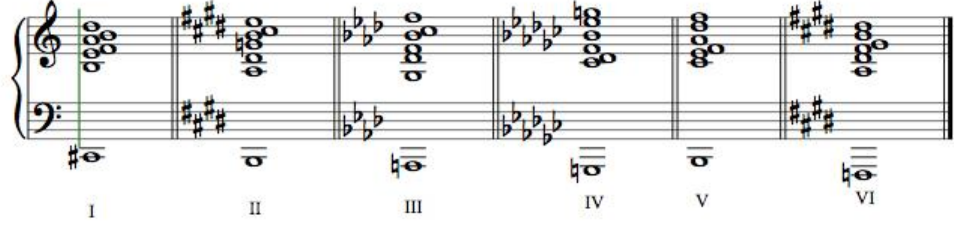
2.6. Sextet

Eser 1984 yılında, Fransız Hükümeti ve Laura Dean Dansçı ve Müzisyenleri tarafından, Nexus perküsyon topluluğunu çalması için istenir. Nexus, eserin ilk icrasını 1984 yılında Paris'te “Music For Percussion And Keyboards” olarak gerçekleştirir. Reich eser üzerinde bazı değişiklikler yaparak ismini “Sextet” olarak değiştirir. Yeni düzenlemesini dört perküsyon ve iki keyboard için uyarlar. Enstrümantasyonu, üç marimba, iki vibrafon, iki bas davul, çingirak, tamtam, ritim çubuk, iki piyano ve iki “sintizayzır”(sentezleyici) içindir. Bu eser analizini yaptığım diğer eserlerden partitür olarak farklıdır, burada klasik notasyon kullanılmış, ölçülerin üstlerine tekrar numarası yazılmayarak her ölçü tek tek yazılmıştır.

Eser; 192 metronom hızında, 5/4'lük ölçü biriminde, “q”lüklerde “**B, E, F, A, B, D**” seslerinden kurulu bir akorun, 1.piyanoda 1.piyanist tarafından seslendirilmesi ile başlar. İkinci ölçüde ölçü birimi 6/4 olarak değişir ve aynı akor bu defa sağ ve sol elde çalınmak üzere ikiye ayrılp “e”lik olarak seslendirilir. Üçüncü ölçüde [I], 1. piyanoda, 3. piyanist tarafından “**C#**” sesi akora eklenir. Ritmik yapı birinci bölümün sonuna kadar, vibrafonlarda keman arşesinin tuşlara sürülmesinden elde edilen uzun sesler dışında “e”lik olarak devam eder. Bu eserin analizi önceki analizlerden farklı olarak daha genel bir bakış açısıyla yapılacaktır.

1. Bölüm:

Bu bölümde kullanılan akor yürüyüşü aşağıdaki gibidir:



Örnek 2.108

Partitür üstünde bulunan rakamlar üzerinden değerlendirildiğinde, 15'e kadar enstrümanlar adım adım esere dahil olmaya başlar, “e”liklerden örülü olması nedeniyle tempolu bir bölümdür. Giriş niteliğindedir.

[1] : 16 ile 40 arasındadır. Bu kısımda sus’ların yerine notaların eklenmesiyle fazlar oluşur. Uzun melodiler ve fonksiyonel armoni kullanılmıştır.

[2] : 41-52 arasındadır. Akor değişir, fazların “e”liklerden oluşan melodilerinde küçük ses değişimleri olur.

[3] : 53, aniden değişen bir kesittir, sadece altı ölçüdür.

[4] : 54 ile 75 arasındadır. Fazların dönüşüme uğradığı bir bölümdür. Adım adım sesler eklenerek ve çıkarılarak fazlarda değişiklik gerçekleştirilir. Faz oluşumu ve kaydırılması vardır.

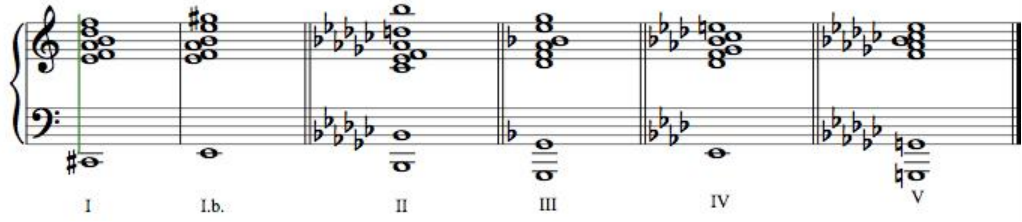
[5] : 76-85 arasındadır. Yine adım adım eklenen seslerle yeni fazlar oluşur ve kaydırılır. Özellikle vibrafonun partisinde ani geçişler söz konusudur.

[6] : 86'dır. Altı ölçüdür, kısa bir kesit olduğu için buradaki akor ani bir armoni değişikliği hissini uyandırır.

Coda : [1]'de ki akor kullanılır, tüm akor sekvensleri duyurulur bu nedenle coda etkisindedir.

2. Bölüm:

Bu bölümde kullanılan akor yürüyüşü aşağıdaki gibidir:



Örnek 2.109

Intro(Giriş) : 96-102 arasındır, akıcı bir müzik yerine, güçlü ritmik vurgulardan oluşmaktadır. Tartımlar sık sık değişir.

[1] : 103 ile 107 arasındır. Uzun melodik cümlelerden oluşan kanon etkisinde bir kesittir. Sık değişen tartımlar söz konusudur.

[2] : 108 ve 109'dur.

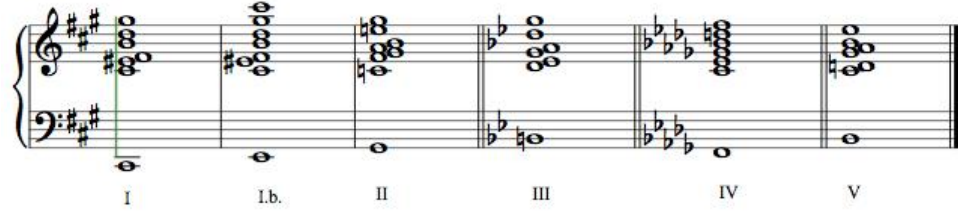
[3] : 110 ile 113 arası, armonideki tınılar farklıdır, değişken ve belirgin değildir.

[4] : 114 ve 115'tir.

[5] : 116 ile 119 arasındır. Yine değişken ve belirsiz bir armonik yapısı vardır.

3. Bölüm:

Bu bölümde kullanılan akor yürüyüşü aşağıdaki gibidir:



Örnek 2.110

Intro : 120-125 arasındır. Piyanolarda iki ölçü boyunca tutan sesler bulunmaktadır.

[1] : 126 ile 132 arasındır, “e”lik ve “x”lıklardan örülü ritmik bir faz seslendirilir. Piyanolar “e”liklerle ritmik vurgu yapar.

[2] : 133 ve 134'dür. Daha sert ve güçlü bir ritmik doku kullanılmaktadır.

[3] : 135 ve 136'dır. Aynı sert ritmik yapı devam etmektedir.

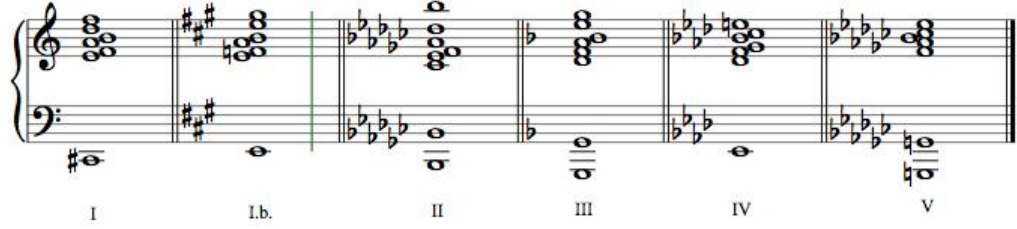
[4] : 137 ve 138'dir.

[5] : 139 ile 142 arasındır.

Geçiş : 143'dür. Üçlemeler ve uzun seslerden oluşan bir kısımdır.

4. Bölüm:

Bu bölümde kullanılan akor yürüyüşü aşağıdaki gibidir:



Örnek 2.112

Intro : 144 ile 150 arasındır. “e”likler ile uzun akorlar art arda gelir.

[1] : 151 ile 154 arasındır. “e”liklerden kurulu bir faz seslendirilir.

[1.b] : 155'dir. Eklenen yeni “e”liklerle değişim gösteren fazlar duyurulur.

[2] : 156. Yeni seslerin eklenmesiyle faz dönüşür.

[3] : 157'dir. Fazda seslerin değişmesiyle küçük bir değişiklik olur.

[4] : 158. Yine fazda küçük değişiklikler olur.

[5] : 159 ve 160'dır. Aynı şekilde devam eder.

[1]* : 161'de, 144'de seslendirilen akor gelir. Genel doku biraz farklıdır. Vibrafonlar “e”liklerden örülü ritim dizisini seslendirir ve bu 168'e kadar devam eder.

[1.b]* : 162, 155 ile aynı,

[2]* : 163, 156 ile aynı,

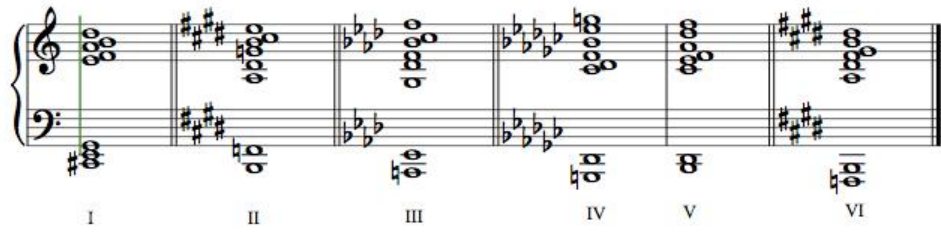
[3]* : 164, 157 ile aynı,

[4] : 165, 158 ile aynı,

[5] : 166 ile 168 arasındır. 159 ile aynıdır.

5. Bölüm:

Bu bölümde kullanılan akor yürüyüşü aşağıdaki gibidir:



Örnek 2.113

Intro : 169 ile 178 arasındır. Adım adım susların yerine “e”liklerin getirilmesiyle fazlar oluşur. Doku olarak yavaş yavaş zenginleşir.

[1] : 179 -182 arasındır. Piyanolar dahil olur ve piyanolardaki fazlar sık sık değişime uğrar. Vibrafondaki melodi marimbadaki akorlarla birleşir.

[2] : 183-185 arasındır. Ritim ve doku olarak zenginleşir.

[3] : 186 ile 188 arasındır. 2.Vibrafonda ritim kalıbı değişir.

[4] : 189-191 arasındır. Piyanolardaki fazın ritim dizisi ve sesleri değişir.

[5] : 192 ile 194 arasındır. Ritim kalıbı ve sesler değişir.

[6] : 195 ile 197 arasındır. Piyanolardaki fazın ritim kalıbı ve sesleri değişir.

Coda:

198 ile 216 arasındır. Aynı armoni üzerinde, “e”lik sus ve seslerin art arda getirilmesiyle belirgin ve tüm koda süresince aynı ritim karakteristiğinde bir bitiş sağlar.

SONUÇ

Minimalizmin, yalınlık, sadelik ve işlevsellik gibi nitelikleriyle, 1960'larda, Modernizm içerisinde önemli bir akım olarak yer edinmiş olmasında en belirgin etken, öncesinde sanat ve yaşamın her alanında görülen, yoğun kaotik ve karmaşadan soyutlanma isteği ve eğilimi olmuştur. Uzak Doğu'nun dinginlik, netlik, sadelik ve ruhani yaşam felsefesinden beslenmiştir. Sanatın yanı sıra yaşamsal alanlarda, mimari, iç dekorasyon, endüstriyel tasarım ve obje tasarımda dahi etkisini göstermiş, yaşamın her alanında arınmaya duyulan ihtiyaca hizmet etmiştir. Bu nedenle sadece bir sanat akımı olarak değil, yaşam tarzı olarak da benimsenmiş ve kabul görmüştür. Bu yaklaşımı nedeniyle günümüzde dahi kaos ve karmaşanın yorduğu birey için bir kaçış noktası olmaktadır.

Bu çalışmada, minimalizmin, günümüz elektronik müziğine olan etkisini daha iyi kavrayabilmek için, Steve Reich'in Afrika Poliritminden etkilenerek "klavyeli vurma çalgılar" için yazdığı ve evreleme tekniğini en açık uyguladığı, "Piano Phase", "Nagoya Marimbas", "Six Marimbas", "Sextet" adlı eserleri analiz edilmiştir. Ritmin öne çıkarıldığı, hipnotik etkiyi oluşturmada belirgin bir öneme sahip, yumuşak tınlı ve melodi yaratabildiği marimba gibi çalgıları tercih ettiği bu eserleri, biçim ve armonik olarak analiz edilmiştir.

Müzikte ulaşılmak istenen sadelik yalınlık anlayışı, dinleyicide hipnotik etki oluşturmaları suretiyle, belirgin bir odak algısından uzaklaştırmayı hedefler. Bu yaklaşım sadece 1960-70'ler süresince değil günümüze kadar müziğin bazı türlerinde etkisini sürdürmektedir. Bu türler içerisinde ağırlıklı olarak elektronik müzik, dinleyicide, minimalistlerin çalışmalarında görülen hipnotik ve odaksızlık algısı yaratmaktadır. Eserler, belirgin bir motifin ya da tonalite hissinin baskınlığından uzak, devinimsel bir dönüşüm hissiyle sürekli ancak fark edilemeyen bir değişim geçirmektedirler. Minimalistler bunu partitür üzerinde sunarken elektronik müzisyenler dijital ortamda müzik programlarıyla "loop" adı verilen küçük motiflerin art arda getirilerek, yavaşça değiştirilmesi şeklinde gerçekleştirirler. Bu tekniğin kökenine inildiğinde, ritmik dokunun hakimiyeti görülmektedir. Bu noktada

minimalist besteciler içerisinde Steve Reich’in ritmik doku üzerinden oluşturduğu “evreleme” tekniğı elektronik müzisyenlerin dijital ortamda gerçekleştirdiğı “looping” tekniğıyle büyük benzerlik göstermektedir. Programlarla yapılan bu müziğın kökeninde Steve Reich’in, fazların belli bir ritmik yapı içerisinde kademeli olarak kaydırılmasıyla elde ettiğı evreleme tekniğı görölmektedir. Steve Reich’in özellikle klavyeli vurma çalgılar için yazmış olduğı yapıtların günümüz elektronik müziğı üzerine etkisi üzerinden bir karşılaştırma yapılması durumunda, her iki tür müziğın de aynı düzlem üzerinde değerdendirilmesi ihtiyacı doğmaktadır. Biri geleneksel notasyonla diğeri ise dijital ortamda yazıldığı için bu türden bir karşılaştırma gerçekleştirilememiştir. Bunun yerine Steve Reich’in klavyeli vurma çalgılar için yazmış olduğı bazı yapıtların biçim analizi yapılarak “loop” ve “evreleme” tekniklerinin benzerliklerine ulaşılmıştır.

KAYNAKÇA

Kitaplar

ANTMEN, Ahu; **20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar**; Sel Yayıncılık, İstanbul, 2008

BERNARD, Jonathan W.; **The Minimalist Aesthetic In The Plastic Arts And In Music**, Perspectives of New Music, Vol.31, No.1, 1993, s.86-132

CHEVASSUS, Beatrice Ramaut; Çev. İlhan Usmanbaş, **Müzikte Postmodernlik**, Pan Yayıncılık, İstanbul, 2000, s.109.

DOĞRUL, Hira; **Alışılmadık Sesler**, Derleme, Dost Kitabevi Yayınları, Ankara, Birinci basım, 1998, s.238

FERRIS, Jean; **Music, The Art of Listening**, Brown&Benchmark Publishers, Fourth Edition, London, 1995, s.448

GERMANER, Semra; **1960 Sonrası Sanat**, Birinci basım, Kabalcı Yayınevi, İstanbul, 1996, s.144.

LYNTON, Norbert; **Modern Sanatın Öyküsü**, Remzi Kitapevi, İstanbul, 1991, s.400.

MİMAROĞLU, İlhan; **Müzik Tarihi**, Birinci basım, Varlık Yayınları, İstanbul, 1995, s.232.

ÖZDOĞRU, Pelin; **Minimalizm ve Sinema**, Es Yayınları, 2004, s.109

PAMİR, Leyla; **Müzikte Geniş Soluklar**, Boyut Yayınları, İstanbul, 2000

POTTER, Keith; **Four Musical Minimalists**, Cambridge University Press, 2000, s.38-39 / 834-836

REICH, Steve, HILLIER Paul; **Writings On Music**, Oxford University Press, 2002, s.254.

SCHWARZ, K. Robert; **Author of The Minimalists**, Phaidon Press, 1996

TURAN, Adnan; **Çağdaş Sanat Felsefesi**, Remzi Kitapevi, İstanbul, 1999, s.126

TURAN, Adnan; **Dünya Sanat Tarihi**, Remzi Kitapevi, İstanbul, 2000, s.702

Sürelî Yayınlar

ALBURGER, Mark; **21st Century Music**, San Anselmo, 2004

BAKER, Kenneth; **American Art Of The 1960s By Irving Sandler, Minimalism Art Of Circumstance by Kenneth Baker**, Art Journal, Vol.49 No.1, College Art Association, 1990, s.69-70

BERNARD, Jonathan W.; **Minimalism, Postminimalism, And The Resurgence Of Tonality In Recent American Music**, American Music, Vol.21, No.1, 2003, s.112-133

CUTHBERT, Michael Scott; **Generalized Set Analysis Of Sub-Saharan African Rhythm? Evaluating And Expanding The Theories Of Willie Anku**, Journal Of New Music Research, Vol. 35, No. 3, Massachusetts Institute of Technology, USA, s. 211-219

GOPINATH, Sumanth; **Steve Reich and Discourse On Non-Western Music**, Glendora Review, African Quarterly on the Arts, Vol.3, No.3&4, s.134-145.

HEISINGER, Brent; **American Music, American Minimalism In The 1980s**, Universty Of Illinois Press, Vol.7 No.4, 1989, s.430-447

JOHNSON, Timothy A.; **Minimalism: Aesthetic, Style, Or Technique?**, Oxford University Press, The Musical Quarterly, Vol.78, No.4,1994, s.742-773

ROEDER, John; **Beat-Class Modulation In Steve Reich's Music**, Music Theory Spectrum 25,2, 2003, s.275

SCHWARZ, K. Robert; **Process vs. Intuition In The Recent Works Of Steve Reich And John Adams**, American Music, Vol.8 No.3 University of Illinois Press, USA, 1990, s.245-273

Tezler Ve Makaleler

BAKKER, Twila Dawn; **Two Responses To Modernism: Minimalism And New Complexity In Solo Flute Repertoire**, A Thesis Submitted in Partial Fulfillment of the Requirements for the Degree of Master Of Arts, Bachelor of Arts, University of Alberta, 2008

CARTER, David; **Clever Children:The Sons And Daughters Of Experimental Music?**, Queensland Conservatorium Griffith University, USA, 2008

Doç. ACİM, Server; **Elektronik Müzik Tarihi**, Ders Notu, Malatya, Şubat 2012

FORCE, Kristin Alicia; **La Monte Young, Terry Riley, Steve Reich, And Philip Glass: The Evolution Of Minimalism And Audience Response**, University Of Ottawa Faculty Of Graduate And Postdoctoral Studies Thesis, Canada, 2004

ISLAĞOĞLU, P. Mine; **Minimalizm Kavramı Ve Mimarlıkta Minimalist**

Yaklaşımlar, Dokuz Eylül Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü Yüksek Lisans Tezi, İzmir, 2006

SAKPINAR, K. Mete; **Yirminci Yüzyıl Müziğinde Avant-Garde Ögeleri**, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Kompozisyon Anasanat Dalı Sanatta Yeterlik Tezi, İstanbul, 2002

SMITH, Kathleen Biddick; **Musical Process In Selected Works By Michael Torke**, Doctor Of Philosophy Dissertation, Florida State University College Of Music, USA, 2009

ŞAHBAZ Hasan; **Modern Seramik Sanatında Minimalizm**, Seramik Anasanat Dalı Yüksek Lisans Tezi, Eskişehir, 2006

TANAKA, Ryan; **Phasing, Relativity, Serialism**, The California Institute of the Arts, USA, 2006

TİZGÖL Kemal; **Sanatta Minimalizm Ve Günümüz Seramik Sanatına Yansımaları**, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Seramik Anasanat Dalı Sanatta Yeterlik Tezi, İzmir, 2008

Web Kaynakları

Gülcügil Gülüş, **Mavi Nota** <www.mavi-nota.com/index.php?link=yazi&no=2297>(24.02.2013)

İlyasoğlu Evin, **Öğr.Gör. Evin İlyasoğlu** <www.evinilyasoglu.com/muzik-terimleri-sozlugu/> (ET: 30.11.2009)

Mason James, **All Music** <www.allmusic.com/album/body-love-vol-2-mw0000457448> (ET: 26.07.2010)

Momeni Ali, <www.alimomeni.com/node/100> (ET: 21.09.2009)

Smith Ken, **Gramophone** <www.gramophone.co.uk/editorial/steve-reichs-four-organs> (ET: 22.04.2010)

Society For Minimalist Music, Minimalismsociety, <www.minimalismsociety.org/wp-content/uploads/2010/07/John-Pymm.pdf> (ET: 05.08.2011)

Vic Firth, Norm Bergeron <www.vicfirth.com/education/articles/Bergeron.html> (ET: 23.04.2012)

Sociedad De Ethnomusicologica, Sibe www.sibetrans.com/trans/trans11/art01.htm (ET: 18.10.2010)

Nndb, <www.nndb.com/people/586/000055421/> (ET: 03.12.2011)

Am Higgins <www.amhiggins.ie/artefact2004/documents/steve_reich.pdf> (ET: 28.09.2010)

HaydockMusic<www.haydockmusic.com/music_essays/steve_reich_different_trains_part_one.html> (ET: 07.06.2011)

www.lichtensteiger.de/steve_reich.html(ET: 21.10.2008)

Schwarz K. Robert, **Boosey&Hawkes** <www.boosey.com/pdf/brochure/2781.pdf>(ET: 25.03.2009)

<www.pdfbe.com/ca/ca964dc281538763-download.pdf> (ET: 25.11.2008)

<www.minimalist-music.co.tv/>(ET: 14.10.2010)

<www.search.com/reference/Minimalist_music>(ET: 14.10.2009)

www.x-ist.com (ET: 15.11.2009)

ÖZGEÇMİŞ

Adı Soyadı: Ruken GÜLERYÜZ

Doğum yeri ve yılı: Kiğı, 1978

Yabancı Dil: İngilizce

Eğitim:

Yüksek Lisans, 2004 – 2006, D.E.Ü. Güzel Sanatlar Enstitüsü, Müzik Anasanat Dalı
Müzik Bölümü

Lisans, 2002 – 2004, D.E.Ü. Devlet Konservatuvarı Kompozisyon ve Orkestra
Şefliği Bölümü

Lisans, 1997 – 2002, Bilkent Üniversitesi Müzik ve Sahne Sanatları Fakültesi Teori-
Kompozisyon Bölümü

Lise, 1994 – 1997, İzmir Işıl Saygun Anadolu Güzel Sanatlar Lisesi

İş tecrübesi:

- İKSEV
- M.E.B. Dört Dörtlük Müzik Kursu
- D.E.Ü. Sahne Sanatları Tiyatro Bölümü Sözleşmeli Öğretim Görevlisi
- D.E.Ü. Devlet Konservatuvarı Sözleşmeli Öğretim Görevlisi