

SAMUEL BARBER'İN OPUS 6 VİYOLONSEL SONATI'NIN İLK BÖLÜMÜNDE BİÇİMSEL YAPI VE BEKLENMEDİK DEĞİŞİMLER*

Senem Hazal TAŞAR**

Türev BERKİ***

Özet

Bu çalışmada, 20. yüzyılın en önde gelen Amerikalı bestecilerinden biri olan Samuel Barber'ın Opus 6 Viyolonsel Sonatı'nın ilk bölümü üzerinde biçimsel yapı ve beklenmedik değişimler temelinde bir analiz gerçekleştirilmiştir.

Yapılan literatür taraması sonucunda, bölümün biçimsel yapısını irdeleyen kaynaklar arasında önemli farklılıklar bulunmuştur. Bu nedenle bölüm, aşamalı dört alt boyutu kapsayan bir form analizine tabi tutulmuştur. Ardından, bölümdeki beklenmedik değişimler, iki işlem basamağı izlenerek mercek altına alınmıştır.

Analiz sonuçları, bölümde beklenmedik değişimin yaşandığı 10 ânın söz konusu olduğunu ortaya koymaktadır. Bunların 7'si (%70) armonik yapı, 2'si (%20) ritmik yapı, 1'i ise (%10) nüans düzeyi kökenlidir. Buradan hareketle, bestecinin, beklenmedik değişim ânı yaratmada baskın oranda armoniden yararlandığı açıkça görülmektedir.

Anahtar Sözcükler: Samuel Barber, Opus 6, Viyolonsel Sonatı, Sonat-allegro, Beklenmedik değişim

FORMAL STRUCTURE AND UNEXPECTED CHANGES IN THE FIRST MOVEMENT OF SAMUEL BARBER'S OPUS 6 CELLO SONATA

Abstract

In this study, an analysis was carried out on the first movement of the Opus 6 Cello Sonata by Samuel Barber, one of the most prominent American composers of the 20th century, based on formal structure and unexpected changes.

As a result of the literature survey, it is revealed that there are important differences between the sources examining the formal structure of the movement. For this reason, the movement was subjected to a formal analysis covering four sub-dimensions which have multiple stages. Then, the unexpected changes in the movement were examined by following two process steps.

The results of the analysis reveal that there are 10 moments of unexpected changes in the movement. 7 (70%) of them have originated from the harmonic structure, 2 (20%) from the rhythmic structure,

* Bu çalışma, Ocak 2023'te Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Müzik Teorileri Anabilim Dalı'nda tamamlanan "Samuel Barber'ın Opus 6 Viyolonsel Sonatı'nın İlk Bölümünde Biçimsel Yapı ve Beklenmedik Değişimler" başlıklı Yüksek Lisans tezinden hareketle oluşturulmuştur.

** Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Müzik Teorileri Anabilim Dalı, Doktora Öğrencisi, senem.hazal@hacettepe.edu.tr; ORCID ID: 0000-0002-5331-9643

*** Prof. Dr. Başkent Üniversitesi Devlet Konservatuarı Müzik Bölümü, turevberki@baskent.edu.tr; ORCID ID: 0000-0001-5170-0240

and 1 (10%) from the nuance level. Starting from this point of view, it is clearly seen that the composer utilized predominantly harmony in creating an unexpected moment of change.

Keywords: Samuel Barber, Opus 6, Cello Sonata, Sonata-allegro, Unexpected change

Giriş

Samuel Barber'ın bestecilik stilineki ayırt edici bir özelliğe işaret etmek için aşağıda, farklı kaynaklardan alınmış bazı bilgiler yer almaktadır:

Op. 22 Viyolonsel Konçertosu'nun (1945) üçüncü bölümü, hızlı ve parçalara ayrılmış pek çok farklı *duyguyu* bünyesinde barındırır. Bu farklı yapılar, ya çok kısa köprüler yardımıyla birbirine bağlanır ya da hiç köprü kullanılmadan, art arda sergilenir (Burrell, 2019, s. 9).

Op. 5 *The School for Scandal* (1931), tempoda beklenmedik değişimlere sahne olur. *B'*den¹ 12 ölçü sonra başlamak üzere, otuz ölçü boyunca tempo tam 7 kez değişir: *Marcato, poco allargando, quasi tempo, tempo semplice, molto ritardando, pochissimo ritardando, a tempo* (Heyman, 1992, s. 87).

Op. 3 *Dover Beach*'teki (1931) "huzursuzluk" hâli, orta kısımda re minör'den uzak tonlara gerçekleşen ani kromatik ve anarmonik modülasyonlar vasıtasıyla giderek artar (Heyman, 1992, s. 96).

Op. 1 Serenad (1928), dominant bir hazırlık ve üçlü armoni kullanımına rağmen büyük ölçüde modern bir anlayışla ilerler. Örneğin, Serenad'ın açılış cümlesi, la minör'den mi minör'e, oradan da do minör'e geçiş yapar ve bu ton değişimleri, modal olarak belirsiz bir kadansa ulaşmadan önce gerçekleşir. Bu tür modal belirsizlikler, Barber'ın en karakteristik olgun armonik dilini gösterir (Pollack, 2000, s. 177).

Op. 14 Keman Konçertosu'nda (1939) kasıtlı bir *Mendelssohn sadeliği* vardır. Ancak bu durum, aniden ortaya çıkan düzensiz ritimler ve -Mendelssohn'un müziğinde karşılaşılmaması mümkün olmayan- disonanslarla dolu bir *presto perpetuum mobile* tarafından kesintiye uğrar (Broder, 1948, s. 331-332). Besteci, Op. 19 2. Senfoni (1944) ve Op. 26 Piyano Sonatı (1949) gibi eserlerinde, tonal belirsizliği ve dokusal karmaşıklığı, zarafet ve daha fazla ifade ile bütünleştirmiştir (Leung, 2010, s. 20).

Görüldüğü üzere, yukarıdaki alıntıların odağını, Barber müziğinin belki de en karakteristik bileşeni oluşturmaktadır: *Beklenmedik değişimler*.

Samuel Osborne Barber, 9 Mart 1920'de Pennsylvania, West Chester'da dünyaya gelir. Annesi Marguerite McLeod Beatty Barber, İngiliz-İskoçya-İrlanda kökenlidir (Heyman, 1992, s. 7-8).

Barber'ın altı yaşında piyano başında üretmeye başladığı ezgiler, henüz bir yıl sonra yerlerini özgün kompozisyonlara bırakır. Ailesi, oğullarının besteci olması konusunda karışık duygular içindeyken, onun müzik çalışmalarını yürekte teşvik edenler; halası, ünlü opera sanatçısı Louise Homer ve amcası, Amerikalı besteci Sidney Homer'dır. Annesinin "amatör erkek piyanistlerden hoşlanmaması" sebebiyle Barber'ın ilk müzik dersleri viyolonsel üzerine temellenir; ancak piyanoya duyduğu yoğun ilgi yüzünden, bu çalgıyı kendi kendine öğrenmeye başlar. Dokuz yaşındayken, Leschetizky'nin eski bir öğrencisi olan ve West Chester'ın en iyi piyano öğretmeni olarak tanınan William Hatton Green'den ders alır. Bununla birlikte, şarkı söylemeye ve vokal müzik yazmaya da ilgi duyar ve ilk

1 Burada "B", herhangi bir biçimsel malzemeyi değil, *prova* harfini ifade etmektedir.

şarkılarından bazılarını kız kardeşi Sara için besteler. On yaşında, ilk opereti olan *The Rose Tree*'yi kaleme alır. Gençlik yıllarında ise kısa süreli olarak, West Chester'daki Westminster Presbiteryen Kilisesi'nde org icracısı olarak görev yapar (Leung, 2010, s. 13-14).

1924'te, lise mezuniyetinden iki yıl önce, Philadelphia'daki Curtis Müzik Enstitüsü'nün kuruluşunun henüz ilk yılında İtalyan besteci Rosario Scalerò'nun kompozisyon öğrencisi olur (Vest, 2014, s. 9).

Barber'ın ilk eserleri - Yaylı Çalgılar Dörtlüsü için Serenad, Op. 1 (1928); Üç Şarkı, Op. 2 (1927-34) ve *Dover Beach*, Op. 3 (1931) - Philadelphia'da seslendirilir ve Barber'ı bir anda "parlak bir piyanist, tenor ve besteci" olarak gündeme taşır. İlk orkestra çalışması, *Overture to the School for Scandal*, Op. 5 (1931) olumlu eleştiriler alır ve besteciyi *Bearn's Ödülü*'nün sahibi yapar. Barber'ın Curtis'teki itibarı, yeni eserlerinin Philadelphia ve New York City'nin tanınmış salonlarında çağdaş virtüözler tarafından yorumlanmasına neden olur. Söz gelimi, New York Filarmoni Orkestrası'nın şefi Werner Janssen, 1935'te halka açık bir radyo yayınında -tam program olarak- Barber müziğini sunmayı önerir. Op. 6 Viyolonsel Sonatı da dâhil olmak üzere bu *erken dönem* yapıtları, adeta, Barber'ın "umut veren bir geleceğe sahip, kayda değer bir Amerikan besteci" olduğunun açık kanıtlarıdır (Mascho, 2014, s. 9). 1928 yazında, Barber bir Avrupa seyahati yapar ve burada gezmeyi, Scalerò ile çalışmayı ve Philadelphia'dan ayrılmadan önce başladığı keman sonatı üzerinde çalışmayı planlar. Bu gezi, bundan böyle Avrupa toplumu ve kültürü ile yaşadığı *romantizmin* temellerini atar (Heyman, 1992, s. 53): Besteci, 1933 yılında -eğitimini tamamlamış bir bireyken dahi- Amerika'dan kaçmak, Avrupa'nın manzarasını, müziğini ve yaşam tarzını deneyimlemek isteyecektir.

Barber'ın başarılarla dolu kariyeri, onun "Amerika'nın en büyük bestecilerinden biri" olarak anılmasına sebep olmuştur. Bu çerçevede, Op. 6 Viyolonsel Sonatı, bestecinin yaşamında "bir dönüm noktası, geçmişten kaçış ve geleceğe yolculuk" olarak görülebilir (Mascho, 2014, s. 10).

20. yüzyılın sonlarına doğru gelindiğinde, Barber Amerikan müziğinin *kâhini* gibi görülmeye başlar. İçinde pek çok deneysel bestecinin yer aldığı bir kuşağın üyesi olmasına karşın, hep kendi yolunu takip etmiş ve yaşamı boyunca geleneksel türlere ve lirik ezgilere duyduğu ilgiyi sürdürmüştür.

Çalışmamızın başında sözü edilen *beklenmedik değişim* olgusuna, yukarıda sözü edilen Opus 6 Viyolonsel Sonatı'nda *yoğun oranda* rastlanması ilgili çekicidir.

Viyolonsel Sonatı'nın performansında ortaya çıkan en büyük zorluk, Barber'ın kullandığı kompozisyon öğelerinin karmaşıklığı sebebiyle oluşan uyum eksikliğidir. Bu karmaşıklık; ritimdeki ani değişimler, tempodaki yavaşlamalar ve hızlanmalar, dinamiklerin beklenmedik değişimi ve icraya dair çoklu talimatlar² gibi unsurlara, neredeyse her zaman birleşik olarak rastlanması nedeniyle ortaya çıkar (Mascho, 2014, s. 30-31).

Barber, Viyolonsel Sonatı'nı bestelemeye 1932 yılında başlamış, ancak eser 1936'da yayınlanmıştır (Friedewald, 1957, s. 166). Eseri ilk seslendiren; bestecinin arkadaşı, çellist Orlando Cole'dur. Barber, Sonat'ı, öğretmeni Rosario Scalerò'ya ithaf etmiş ve yapıt, öğretmenin denetiminde kaleme aldığı *son eser* olmuştur (Heyman, 1992, s.110). Barber, gerek Sonat gerekse Op. 7 *Music for a Scene from Shelley* ile 6 Mayıs 1935'te *Pulitzer* ve 9 Mayıs 1935'te *Prix de Rome* ödülleri kazanır (Friedewald, 1957, s. 166). Eserin, "ilk Amerikan viyolonsel sonatı" olarak kabul görmesi de dikkat çeken bir başka noktadır (Burrell, 2019, s. 2).

2 Orijinal ifade, "multiple performance instructions" dir.

Yukarıda sergilenen kavramsal çerçeveden hareketle, çalışmanın problem cümlesi aşağıdaki şekilde oluşturulmuştur:

“Opus 6 Viyolonsel Sonatı’nın³ ilk bölümünün⁴ biçimsel yapısı nasıldır ve bölümde Barber müziğinin karakteristik özelliklerinden birini teşkil eden *beklenmedik değişimlere* ne sıklıkta ve hangi yoğunlukta rastlanmaktadır?”

Yapılan literatür taraması, konuyla doğrudan ya da dolaylı ilişkisi bulunan dört kaynağın varlığını ortaya koymaktadır. Bunlardan ilki, Russel Edward Friedewald’ın Iowa Eyalet Üniversitesi’nde 1957 yılında yayınlanan, *A Formal and Stylistic Analysis of the Published Music of Samuel Barber* başlıklı doktora tezidir. Friedewald bu çalışmada, Barber’ın yayınlanmış tüm eserlerini form ve stil açısından incelemekte ve Sonat’ın form analizini gerçekleştirmektedir.

İkinci yayın, Paul Joseph Vest’in Memphis Üniversitesi’nde 2014 yılında yayınlanan, *A Practical Study of Samuel Barber’s Sonata for Cello and Piano, Op. 6* başlıklı doktora tezidir. Vest, çalışmasında birçok açıdan ele aldığı Sonat’ı, biçimsel yapı bakımından ayrıntılı bir form analizine tabi tutmaktadır.

Bir diğer kaynak, Katherine Burrell tarafından Ball Devlet Üniversitesi’nde 2019 yılında yayınlanan, *Samuel Barber’s Contribution to Twentieth-Century Violoncello Literature* başlıklı sanat raporudur. Çalışmada Barber’ın Op. 6 Viyolonsel Sonatı ve Op. 22 Viyolonsel Konçertosu analiz edilmiştir.

Dördüncü ve son yayın ise Adrienne M. Mascho’nun Seoul Ulusal Üniversitesi’nde 2014 yılında yayınlanan *The Romantic American: Research and Analysis of Samuel Barber’s Cello Sonata, Op. 6* başlıklı yüksek lisans tezidir. Bununla birlikte, çalışmada sadece icra perspektifinde bir inceleme gerçekleştirilmiş ve eserle ilgili müzik-teorik bir analiz yapılmamıştır.

Yöntem

Seçilen Edisyon

Bölüm üzerinde gerçekleştirilen analiz, 1936 yılında yayımlanan *G. Schirmer, Inc.* edisyonu esas alınarak gerçekleştirilmiştir.

Analiz

Analiz; *biçimsel yapı* ve *beklenmedik değişimler* olmak üzere iki ana boyuttan oluşmaktadır.

Biçimsel Yapı

Çalışmanın başında, henüz literatür taraması aşamasında karşılaşılan sorun; Friedewald, Vest ve Burrell’in, bölümün biçimsel yapısına dair saptamaları arasındaki önemli farklılıklardır. Bu nedenle, anılan farklı yaklaşımlar, *Literatür Bulguları* başlığı altında karşılaştırmalı olarak sergilenmiş; ardından, bölüm yeniden form analizine tabi tutulmuştur.

Form analizi, aşağıdaki *aşamalı dört alt boyutu kapsamaktadır*:

- Bölmelerin (Sergi’ler, Gelişme, Coda) saptanması
- Sergi₁ ve Sergi₂’yi oluşturan form öğelerinin (Temalar, A, B, köprüler, Coda’lar) tespiti
- Cümlelerin (1 tipi, 2 tipi, 3 tipi, 4 tipi) belirlenmesi

3 Metinde bundan böyle “Sonat” olarak anılacaktır.

4 Metinde bundan böyle “bölüm” olarak anılacaktır.

- Cümleler dışındaki tüm öğelerin genel armonik seyir görünümünü ortaya çıkaran başlangıç ve bitiş derecelerinin saptanması

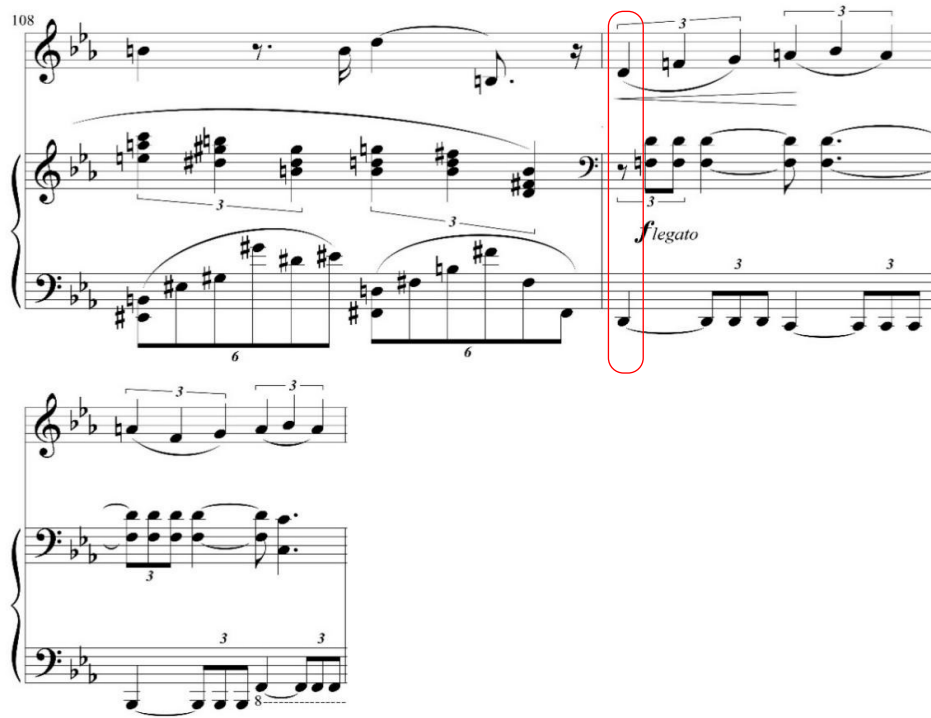
Analiz bulgularının sergilenmesinde, Koçaslan ve Berki tarafından geliştirilen *Çok Katmanlı Analiz Şeması*'ndan (Koçaslan, 2015, s. 7; Koçaslan ve Berki, 2016, s. 440-441) yararlanılmıştır.

Beklenmedik Değişimler

Biçimsel yapıya ilişkin ayrıntıların netlik kazanmasının ardından, bölümdeki *beklenmedik değişimler*, aşağıdaki iki işlem basamağı izlenerek mercek altında alınmıştır:

- Beklenmedik değişim *anlarının* saptanması, bu anların öncesi ve sonrasını içeren kesitlerin oluşturulması
- Beklenmedik değişimlerin hangi yolla gerçekleştiğinin belirlenmesi

Bir fikir vermesi bakımından, aşağıda, bölümün 109. ölçüsünün başlangıcına hâkim olan beklenmedik değişim ânına ilişkin bir örnek kesit sergilenmektedir:



The image shows a musical score snippet for a piano and violin. The score is in 3/4 time and features a key change from C minor to D minor. The piano part includes triplets and a *flegato* marking. The violin part has a triplet. A red circle highlights the key change at the beginning of the 109th measure.

Görsel 1: ö108-110⁵

Kesitte (Görsel 1), 108. ölçünün sonundaki si minör, bu tonun *devam edeceği* yönünde bir beklenti oluşturur. Ancak, bir sonraki ölçünün henüz ilk vuruşunda, dinleyiciyi adeta hazırlıksız yakalayan -çerçeve içine alınmış- bir re minör ve aynı anda yapısal malzemede de bir değişim söz konusudur. Dolayısıyla, buradaki beklenmedik değişim, *armonik yapı* kaynaklıdır.

5 ö: ölçü numarası

Biçimsel Yapı

Literatür Bulguları

Friedewald

Friedewald, geç 19. yüzyıl Romantik stiliyle özdeşleştirdiği Sonat'ın piyano partisi için üç Brahms yapıtını *model* olarak kabul eder (1957, s. 166-167):

- Korno, Keman ve Piyano için Trio, Op. 40, Mi bemol Majör
- Piyano-Viyolonsel Sonatı, Op. 38, mi minör
- Piyano-Viyolonsel Sonatı, Op. 99, Fa Majör

Friedewald, sonat-allegro formundaki birinci bölümde, viyolonselın seslendirdiği artırılmış altılı akorla⁶ başlayan T_1 'i⁷ iki kısım altında inceler. Tek bir geniş cümleden oluşan birinci kısım (öl-16), “öncül + soncul” yapılanmasına sahiptir. öl6'da viyolonsel partisindeki do₅, aynı anda birinci ve ikinci kısımların kesişme noktasını oluşturur. Artırılmış altılı akorunun vurgulanmaya devam ettiği ikinci kısım ise, öl27'deki *quasi cadenza* ile köprüye taşınır. La bemol Majör'ün dominantının dominantında sona eren köprünün ardından, lirik karakterdeki T_2 'ye⁸ ulaşılır (öl43). Sergi₁'in son form ögesi konumundaki kapanış temasında (öl60-66), artırılmış altılı akoru yeniden karşımıza çıkar. Bu akor, -bu kez *Alman altılısına* dönüşerek- öl67-92 arasını kapsayan ve sadece T_1 'i malzeme olarak kullanan Gelişme'nin başlangıcında Do Majör akoruna çözülür (Friedewald, 1957, s. 168-171).

Friedewald, Gelişme'de ve sonrasında olup bitenleri şöyle anlatır:

“Gelişme Do Majör armonisinde başlarken, “do - la bemol - fa diyez - re” temel akoru, öl78'deki si minör tonalitesine geçişi sağlayan, öl67'den öl77'ye kadar tonal bir merkez olarak hizmet eder. Bu durumun önemi, viyolonsel ve piyanoda işitilen ve öl16 ve öl17'deki önemsiz⁹ malzemeyi geliştiren sekans benzeri pasajdır (öl81-91). öl87'de fa diyez minöre gerçekleşen modülasyonu takip eden bu kısım, re diyez dominant yedili akorunda sonlanır. Yeniden Sergi¹⁰ bölmesinin olağan olması sebebiyle daha fazla detaya gerek yoktur”.

Buradaki saptamalar; gerek verilen bilgilerin doğruluğu konusunda şüphe uyandırması gerekse Sergi₂'ye ilişkin hiçbir ayrıntıya yer vermemesi dolayısıyla tatminkâr olmaktan oldukça uzaktır.

Burrell

Burrell'a göre, Brahms ve Rachmaninov gibi bestecilerin lirik, romantik sonatlarından etkilenerek kaleme alınan Sonat; bestecinin 1932'de Avrupa'ya gerçekleştirdiği bir seyahat sırasında üzerinde çalıştığı, Brahms'ın iki ayrı viyolonsel sonatından *doğrudan* izler taşır. Bununla birlikte, piyano partisinde görülen dinamikler, standart olmayan ritmik figürasyonlar ve tonal ilişkiler ile 20. yüzyıl müzik tarzından hiç de uzak kalmaz (Burrell, 2019, s. 2-3).

Burrell, sonat-allegro formundaki birinci bölümde öl1-66 arasında Sergi₁'in görüldüğünü, do minör tonalitesindeki T_1 'in öl1-28 arasını, La bemol Majör tonalitesindeki T_2 'nin ise öl44-59 arasını kapsadığını belirtir. Gelişme'nin (öl67-120) ardından Sergi₂ (öl121-155) ile birlikte paralel majör

6 Bu yapıyı Fransız altılı akoru olarak nitelendirmek doğru olacaktır. (la bemol-do-re-sol bemol = la bemol-do-re-fa diyez)

7 T1: Tema 1

8 T2: Tema 2

9 öl16-17'de duyulan son derecede iddialı ritmik yapının, Friedewald tarafından hangi gerekçeyle “önemsiz” görüldüğü anlaşılamamıştır.

10 Sergi2

tonaliteye (Do Majör) modülasyon gerçekleşir ve bu durum, Brahms'ın Op. 38 mi minör Viyolonsel Sonatı'nın birinci bölümünün sonunda Mi Majör'e ulaşan modülasyon ile benzerlik taşır (Burrell, 2019, s. 3).

Kanımızca, bu analiz yaklaşımına getirilebilecek en önemli eleştiri, açıkça ö92'de başlayan Sergi₂'nin "Gelişme'nin bir parçası" olarak değerlendirilmesidir.

Vest

Vest'e göre, Brahms ve Sibelius etkilerinin görüldüğü eser, stil olarak düzen ve simetriye bağlıdır ve tonal olarak tonik/dominant ilişkisi ile karşımıza çıkar. Barber, otantik kadansları ve üçlü armonileri tonal bir çerçeve içinde ve zengin bir romantik doku ile kullanarak, Sonat'ın armonik dilinde kendisini 19. yüzyıl ifadeciliği içine yerleştirir. Uzatmalar ve geçit sesleri gibi standart tiplere ek olarak disonanslar yaygın şekilde kullanılmakla birlikte, eserde birçok *ifadeci* apojatür de yer alır. Ayrıca "armonik dil"den bahsederken kelimelerin geleneksel, ancak cümlelerin ise geleneksel olmadığı söylenebilir. Üçlülerle kurulan akorların bütün çeşitleri, yedili akorlar ve artırılmış altılı akorlar gibi tanıdık yapıların serbest ve alışılmadık biçimde kullanıldığı görülür (2014, s. 20-22).

Sonat, ton ilişkileri bağlamında yer yer 19. yüzyıl formüllerini takip ederken bazı yerlerde 20. yüzyıl çalışmalarının özgürlüğünü gösterir. Her bölüm aynı tonalitede başlar, sonlanır ve eser açıkça *do minör* olarak kimliklendirilebilir. Buna karşın besteci, tonal yapıdan çok dokusal yapı ve tematik gelişmeler ile ilgilidir. Söz gelimi, birinci bölümün *motiflik* gelişme bölmesi, bestecinin eskiyi ve yeniyi harmanladığının bir göstergesidir. Sonat, iyi hazırlanmış, son derecede ifadeci ve neo-romantik stilde, birçok eski ve yeni müzikal karakteri birleştirmiş bir içeriğe sahiptir. En azından bu çalışmada, Barber'ın önceliğinin "bestelemeye yenilik yaratmak olmadığı" açıktır. Bu durum, geçmişteki bestecilerin ortaya koyduğu eserleri, üzerine inşa edilecek *doğal bir temel* olarak görmesiyle ilişkilidir (2014, s. 22-23).

Birinci bölüm; *düzenlenmiş*, başka bir ifadeyle, temaları dönüştürerek ve değişmez tekrarlardan kaçınarak Sergi₁, Gelişme ve Sergi₂ gibi stilistik anlayışları koruyan bir sonat-allegro'dur.

Bu bölümü dikkate değer kılan şey, *kısa ve öz* biçimsel yapısıdır. Bölmelerin ve köprülerin hiçbiri uzun değildir ve Sergi₁'de görülen bazı materyaller, Sergi₂'de kullanılmamaktadır. Bölüm, viyolonsel *dramatik* çıkıcı hareketiyle başlar ve bu, ö3'te daha uzun süre değerlerine (noktalı ikilik ve dörtlük) genişleyen bir doruk noktasına ulaşır. Söz konusu çıkıcı harekette, m6¹¹ ve A5¹² aralıklarının ardışık kullanımıyla ortaya çıkan ve böylece *do minör*'de Fransız altılı akorunu oluşturan perdeler¹³ melodik olarak ama belirli bir işlev doğrultusunda kullanılmıştır. Zaman zaman farklılaşmakla birlikte, -örneğin ö16'da, viyolonsel partisinde re'nin çıkarılmasıyla oluşan İtalyan altılı akoru gibi- bölüm boyunca kullanılan bir yapı taşı konumundadır (2014, s. 25).

ö16-22'de piyano partisindeki ritmik figürler, ö1-2'nin adeta *sıkıştırılmış* bir yorumudur. Barber burada senkoplu *marcato* ve *secco* onaltılıkları, bağlı dizilere çevirerek hızlı bir yapı değişikliği elde etmektedir. Dokusal değişimin bu hızı, -görsel olduğu kadar işitsel olarak da- bölümü, T₁'in başlangıcına oranla daha çağdaş bir bağlama yerleştirir (2014, s. 26).

ö28'de başlayan üç ölçülük *köprü* ya da *giriş*, ö31'deki T₂'ye geçişi sağlar. ö44 ile birlikte başlayan ve La bemol Majör tonalitesindeki T₃'ün en karakteristik özelliği, viyolonsel yalnızca bir oktavlık

11 Bu yapıyı Fransız altılı akoru olarak nitelendirmek doğru olacaktır. (la bemol-do-re-sol bemol = la bemol-do-re-fa diyeyiz)

12 T1: Tema 1

13 T2: Tema 2

ses aralığında seyreden *legato* icrasıdır ki bunu, bölümdeki en vokal pasajlardan biri olarak kabul etmek mümkündür. Şüphesiz, bu tema da kısadır ve ö57-66 arasında bölümün süresini artıran bir uzatma görülür (2014, s. 27-28).

Sergi₁'i sonlandıran Alman altılı akorunun, ö66'da Do Majör'e çözümlenmesiyle birlikte Gelişme başlar. Bu bölme, daha önce Sergi₁'de karşımıza çıkan şu iki fikir üzerine temellenmiştir:

- m6 (ö0-1: Viyolonsel)
- Senkoplu eşlik figürü (ö16-17: Piyano) (2014, s. 29-31).

Gelişme bölmesinin sonlandığı ö91'deki re diyez dominant yedili akorunun üçüncü çevrimi, anarmonik olarak la bemol minör'ün V. derecesidir. Bu durum, sonatın açılışına sahne olan do-la bemol aralığının, ö92'de viyolonsel tarafından yinelenmesine zemin hazırlar. İlk 7 ölçüsü genişletilmiş ritimler ile karşımıza çıkan bu bölme -açıkça- Sergi₂ olsa da, tekrarlar kadar değişiklikler de içerir (2014, s. 33-34).

Barber'ın bu tür "bulanıklaştırılmış" Sergi₂'lerini Brahms ile karşılaştırmak mümkündür¹⁴. Bu duruma örnek olarak, bestecinin Op. 99, 2 numaralı Piyano-Viyolonsel sonatının birinci bölümü gösterilebilir (2014, s. 34).

Sergi₂, ö92-98 arasındaki genişletilmiş süre değerleri kadar ilgi çekici başka değişikliklere de sahne olur. Bunların en ilginç, -Do alanına dönülmüş olmasına karşın- ö106'da triton aracılığıyla geçilen Fa diyez Majör akorudur (2014, s. 37).

Bölümün ö144'te başlayan Coda'sında viyolonsel, *cadenza* benzeri bir pasaj icra ederken piyano fa minör akoru tutar. Bunu, açılış temasının bir *retrograde* varyasyonu izler. Barber, ö150'de kullandığı fa diyez perdesiyle, -ki bu ses sol bemol'ün anarmoniğidir- sol'e ulaşmak ve böylece viyolonsel partisinde "V-I çözümlenmesi" hissini yaratmayı amaçlamıştır (2014, s. 38).

Analiz

Bölümün biçimsel yapısı, aşağıdaki çok katmanlı form analiz şemasında sergilenmektedir:

14 Bu yapıyı Fransız altılı akoru olarak nitelendirmek doğru olacaktır. (la bemol-do-re-sol bemol = la bemol-do-re-fa di

Sergi₁¹⁵

IV	S ₁				
III	T ₁		k ₁		k ₂
II	A		B		
I	1	2	2	3	1

do

IV	(S ₁)			
III	T ₂		Coda	k
I	4		4	

Lab

Gelişme

IV	Gelişme ²³		
----	-----------------------	--	--

+

15 Bu başlık altında sergilenen kısaltmalardan "S1" Sergi1'i, "k1" köprü1'i, "k2" köprü2'yi, 1-2-3-4 rakamları cümle tiplerini, "do" do minör'ü ve "Lab" La bemol Majör'ü ifade eder. Her kutucuğun sol üst köşesinde görülen sayılar ise, ilgili form ögesinin başladığı ölçü numarasını ve vuruşu belirtmektedir.

Sergi₂¹⁶

IV	91.7 S ₂		
III	91.7 T ₁	105.5 <i>k</i> ₁	117.1 <i>k</i> ₂
I	91.7 1	101.8 1	

do

IV	(S ₂)		
III	121.1 T ₂	137.8 Coda	
I	121.1 4	128.1 4	

Do

Coda

IV	143.8 CODA		
----	---------------	--	--

Do

Karşılaştırma

Bölme	Vest		Analiz	
	ö	Form Ögesi	Form Ögesi	ö.v
S ₁	28	T ₂	<i>k</i>	27.5
	43	T ₃	T ₂	43.1
	57	<i>k</i>	T ₂ (devamı)	
		<i>k</i> (devamı)	Coda	59.8
S ₂	106	T ₂	<i>k</i>	105.5
	121	T ₃	T ₂	121.1
		T ₃ (devamı)	Coda	137.8

Tablo 1: Analiz bulgularının Vest ile karşılaştırılması

16 Bu başlık altında sergilenen kısaltmalardan “S₂” Sergi₂’yi, “Do” ise Do Majör’ü ifade eder.

Tablo 1’de görüldüğü üzere;

T_1 ’in sonlanması ardından ö27.5’te başlayan ve Vest tarafından T_2 olarak kabul edilen kısım, kendi içindeki tonalite değişimleri nedeniyle, tarafımızdan k olarak tanımlanmıştır. Doğal olarak, Vest’in T_3 adlandırması, analizde T_2 ’ye dönüşmüştür. Bir diğer farklılık, Vest’in k olarak kabul ettiği, ö57’den ö67’ye kadar devam eden yaklaşık 10 ölçümlük yapının kanaatimizce “ T_2 ’nin devamı” oluşudur. Benzer şekilde, S_1 sonunda yer alan Coda, bu kez Vest tarafından “ k ’nin devamı” olarak yorumlanmıştır.

Yukarıda S_1 için söz konusu olan bu yorum farklılıkları S_2 için de geçerlidir. Ancak, burada tek istisna, ö137.8 ile birlikte karşımıza çıkan ve bölmenin kapanmasını sağlayan Coda’nın, Vest’e göre “ T_3 ’ün devamı” oluşudur.

Beklenmedik Değişimler

Kesit 1



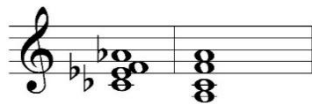
Kesitin ilk ölçüsüne (ö27) hâkim olan



akorunun, tonal armoni kuralları gereğince yüksek olasılıkla şu akora çözülmesi beklenir:



Oysa, Barber’ın, sürpriz bir Fa Majör akoru ile, dinleyicinin bu yöndeki beklentisini *kırdığı* açıktır:



Kesit 2



31

mp

p legato

stringendo

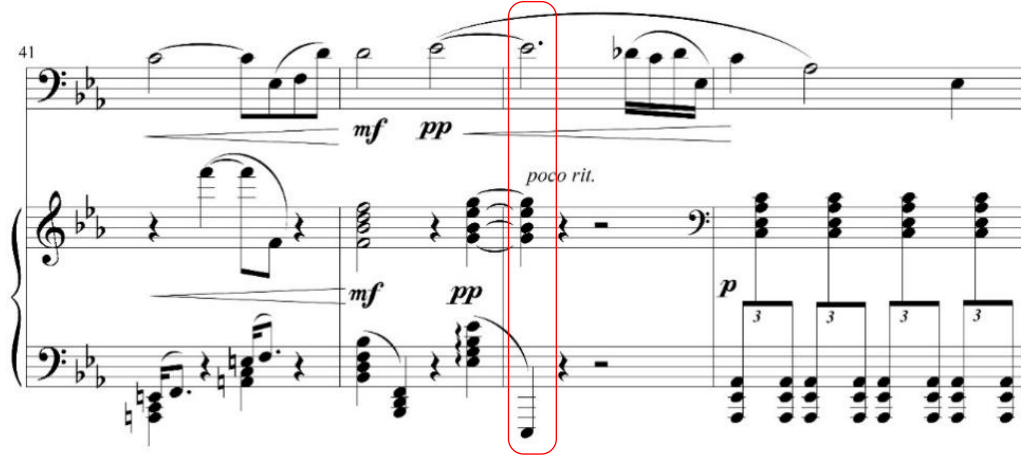
mp

pp

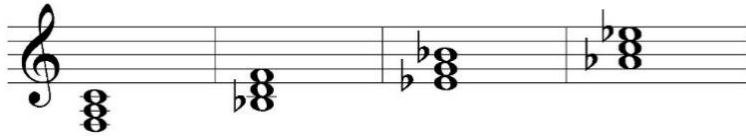
mp

Kesit 2, k_2 'de ö28 ile birlikte başlayan ısrarcı üçleme fikrinin, sonunda bir *ritardando* olmaksızın ö39.1 ile aniden bambaşka bir ritmik yapıya (noktalı ritimler) dönüşmesine sahne olur. Böylece tempoda bir yavaşlama yerine seslerin süre değerlerinin artırılması yoluyla, birazdan duyulacak olan T_2 'ye bir hazırlık yapılır.

Kesit 3



Eserde ö39.1 ile başlayan k_2 'deki armonik seyir, bu ögenin Si bemol Majör'de sonuçlanacağı yönünde bir beklenti oluştururken, ö42.5'te beklenmedik bir Mi bemol Majör akoru ile karşılaşılır. Bu durum, dinleyici tarafından adeta *hazmedilmeye* çalışılırken aniden ortaya çıkan re bemol sesi yardımıyla La bemol Majör'de karar verilir. Böylelikle Barber'ın La bemol Majör'e beşliler yardımı ile *en kısa yoldan* ulaştığı görülür:



Kesit 4



Kesit 4'te ö58'de görülen la natürel, müziğin hem ezgisel hem de armonik olarak başka bir yere taşınacağı izlenimini uyandırsa da ö58.5 ile beklenmedik bir şekilde karşımıza çıkan La bemol Majör akoruyla birlikte tema aniden sonlanır.

Kesit 5



Musical score for Kesit 5, measures 65-70. The score is in bass clef and features a piano (p) section followed by a fortissimo (ff) section. A red box highlights the transition from p to ff at measure 65.5.

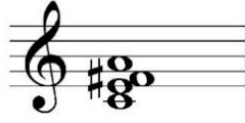
ö65'de görülen Alman altılı akoru (la bemol - do - mi bemol - fa diyez), tonal armoni kuralları gereği do minör'e ya da Do Majör'e çözülme beklentisi oluşturur. Her ne kadar bu beklenti gerçekleşmiş olsa da beklenmedik olan durum, söz konusu çözülmenin subito *ff* gürlük düzeyi ile yaşanmış oluşudur. Başka bir ifadeyle, Gelişme bölmesi, müziğin karakteri yönünden hiçbir hazırlık yapılmadan beklenmedik şekilde başlamaktadır.

Kesit 6



Musical score for Kesit 6, measures 105-110. The score is in treble clef and features a piano (p) section followed by a fortissimo (f) section. A red box highlights the transition from p to f at measure 105.5.

Kesitin ilk ölçüsüne (ö105) hâkim olan



akorunun, tonal armoni kuralları gereğince yüksek olasılıkla şu akora çözülmesi beklenir:



Oysa, Barber'ın, sürpriz bir Fa diyez Majör akoru ile, dinleyicinin bu yöndeki beklentisini *kırdığı* açıktır:



Kesit 7

Ortak seslerden faydalanarak farklı ton merkezlerini işaret eden bir armonik seyrin işlendiği ö108'in sonunda, sol elde arpej, sağ elde ise akor şeklinde görülen si minör armonisi sebebiyle, söz konusu tonun devam edeceği yönünde bir beklenti oluşur. Ancak ö109.1 ile birlikte, karşımıza beklenmedik bir şekilde çıkan re minör tonalitesindeki yeni yapı, hem ses organizasyonu hem de yapısal malzeme açısından ani bir değişim hissiyatı yaratır.

Kesit 8



Kesit 8, k_7 'de ö106 ile birlikte başlayan ısrarcı üçleme fikrinin, sonunda bir *ritardando* olmaksızın ö117.1 ile aniden bambaşka bir ritmik yapıya (noktalı ritimler) dönüşmesine sahne olur. Böylece tempoda bir yavaşlama yerine seslerin süre değerlerinin artırılması yoluyla, birazdan duyulacak olan T_2 'ye bir hazırlık yapılır.

Kesit 9

119

mf pp

poco rit.

mf pp

3 3 3 3

Eserde ö117.1 ile başlayan k_2 'deki armonik seyir, bu ögenin Re Majör'de sonuçlanacağı yönünde bir beklenti oluştururken, ö120.5'te beklenmedik bir Sol Majör akoru ile karşılaşılır. Bu durum, dinleyici tarafından henüz hazmedilmeden, aniden ortaya çıkan fa natürel sesi yardımıyla Do Majör'de karar verilir. Böylelikle Barber'ın Do Majör'e beşliler yardımı ile *en kısa yoldan* ulaştığı görülür:

#8

Kesit 10

135

mf

p

Kesit 10'da 136.1 ile görülen do diyez, müziğin hem ezgisel hem de armonik olarak başka bir yere taşınacağı izlenimini uyandırsa da ö136.5 ile beklenmedik bir şekilde karşımıza çıkan Do Majör akoruyla birlikte tema aniden sonlanır.

SONUÇ ve TARTIŞMA

Analiz bulguları, literatür taraması sonucunda ulaşılan kaynaklardaki biçimsel çözümlerle karşılaştırıldığında, şu *kritik* farklılıklar ortaya çıkmaktadır:

Friedewald'un çalışması, ortaya konan bulgu ve yorumların yüzeysel oluşu ve özellikle S_2 'ye dair hiçbir açıklama içermemesi bakımından, konuyla ilgili çevreleri tatmin etmekten uzaktır.

Burrell'in çalışmasında, 01-28 arasında T_1 'in, 044-59 arasında ise T_2 'nin yer aldığı belirtilmekle birlikte, hem 028-44 hem de 059-67 arasında kalan kısımlara dair hiçbir açıklamaya yer verilmemektedir. Bu durum, kaçınılmaz olarak, S_1 bünyesindeki köprü ve *Coda*'dan hiç bahsedilmemesi anlamına gelir. Buna ek olarak Burrell, S_2 'nin 0121'de başladığını belirtiyor olsa da bölmenin gerçek başlangıç noktası 092'dir. Şu halde Burrell, S_2 'nin önemli bir bölümünü "Gelişme bölümünün bir parçası" olarak kabul etmektedir.

Vest'in çalışmasında ise, 028 ile başlayan yapı T_2 olarak adlandırılmış olsa da, analizde 027.5 ile başlatılan bu kısım, içinde karşılaşılan tonalite değişimleri sebebi ile k olarak değerlendirilmiştir. Bunun doğal bir sonucu olarak, Vest'in T_3 olarak kabul ettiği 043-66 gerçekte T_2 'dir.

Vest'in 057-67 için ortaya koyduğu *köprü*, analizde " T_2 'nin devamı" olarak kabul edilmektedir. Benzer şekilde, 059.8 ile başlayan ve analizde *Coda* olarak tanımlanan yapıya Vest'in getirdiği yorum ise "*köprünün devamı*"dır.

Tüm bu hususlar S_2 için de aynen geçerlidir.

Vest ile analiz arasındaki son kritik fark ise " T_3 -*Coda*" ayrışmasıdır: S_2 'nin 137. ölçüsünde başlayan *Coda*, Vest tarafından " T_3 'ün devamı" olarak nitelendirilmektedir (Bkz. Tablo 1).

Barber müziğinin karakteristik unsurlarından olan beklenmedik değişimler, bölümün on farklı noktasında sahneye çıkmaktadır.

Tablo 2, anılan değişimlerin, müziğin hangi ögesinden yararlanılarak gerçekleştiğini gözler önüne sermektedir:

Kesit	BDA ¹⁷ (ö.v) ¹⁸	Armonik Yapı	Ritmik Yapı	Nüans Düzeyi
1	28.1	√		
2	39.1		√	
3	42.5	√		
4	58.5	√		
5	67.1			√
6	106.1	√		
7	109.1	√		
8	117.1		√	
9	120.5	√		
10	136.5	√		

Tablo 2: Beklenmedik değişimlerin ardındaki parametreler

17 BDA: Beklenmedik değişimin gerçekleştiği an

18 ö.v: ölçü. vuruş

Tablo 2’de görüldüğü üzere, bölümde beklenmedik değişimin yaşandığı toplam 10 ânın 7’si (%70) armonik yapı, 2’si (%20) ritmik yapı, 1’i ise (%10) nüans düzeyi kökenlidir. Buradan hareketle, bestecinin, beklenmedik değişim ânı yaratmada baskın oranda armoniden yararlandığı açıkça görülmektedir.

Beklenmedik değişimlerin hemen tamamının Sergi₁ ve Sergi₂’de karşımıza çıkması, bir başka kritik bulgudur. Besteci, bu her iki bölmede, beklenmedik değişimlerin ana üssü olarak köprüleri tercih etmiştir. Sergi₁’de yaşanan toplam 4 beklenmedik değişimin 3’ü; Sergi₂’de görülen toplam 5 beklenmedik değişimin ise 4’ü, k_1 ve k_2 ’de gerçekleşmektedir.

Kaynakça

- Broder, N. (1948). The Music of Samuel Barber. *The Musical Quarterly*, 34 (3), 325-335. Erişim: <https://www.jstor.org/stable/739546> (10.12.2023).
- Burrell, K. (2019). *Samuel Barber’s Contribution To Twentieth-Century Violoncello Literature*. Sanat Projesi, Ball State University, Indiana.
- Ewen, D. (1939). Modern American Composers. *The Musical Times*, 80(1156), 413-416. Erişim: <https://doi.org/10.2307/921387> (10.12.2023).
- Friedewald, R.E. (1957). *A Formal and Stylistic Analysis of the Published Music of Samuel Barber*. Doktora tezi, State University of Iowa, Iowa.
- Koçaslan, G. (2015). *Bir Form İkilemi: Brahms, Opus 83, IV*. Yüksek Lisans Tezi, Hacettepe Üniversitesi, Ankara.
- Koçaslan, G, Berki, T. (2016). Müzik Formları Öğretiminde Yeni Bir Yaklaşım: Çok Katmanlı Analiz Şeması. E. Lehimler, K. Çelenk (Ed.). *1. Ulusal Müzik Bilimleri Sempozyumu: 28-29 Nisan 2016 - Bildiriler* (s.439-452). Erzurum: Atatürk Üniversitesi Yayınları.
- Laird, P. (1999). Samuel Barber. *American Music*, 17(2), 238-240. Erişim: <https://doi.org/10.2307/3052723> (10.12.2023).
- Leung, A. (2010). *Samuel Barber’s Souvenirs: A Comparative Study Of The Solo, Duet, And Orchestral Versions*. Doktora tezi, University of Oklahoma, Oklahoma.
- Heyman, B. Samuel Barber, The Composer and His Music. New York: Oxford University Press; 1992.
- Mascho, A. M. (2014). *The Romantic American: Research and Analysis of Samuel Barber’s Cello Sonata, Op. 6*. Yüksek Lisans tezi, Seoul National University, Seoul.
- Pollack, H. (2000). Samuel Barber, Jean Sibelius, and the Making of an American Romantic. *The Musical Quarterly*, 84(2), 175-205. Erişim: <https://www.jstor.org/stable/742563> (10.12.2023).
- Vest, P. J. (2014). *A Practical Study of Samuel Barber’s Sonata for Cello and Piano, Op. 6*. Doktora tezi, The University of Memphis, Tennessee.

