



**HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ**  
**GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ**

**Müzik Teorileri Anabilim Dalı**

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

**Senem Hazal TAŞAR**

**Yüksek Lisans Tezi**

**Ankara, 2023**



HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ  
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ

Müzik Teorileri Anabilim Dalı

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

Senem Hazal TAŞAR

Yüksek Lisans Tezi

Ankara, 2023

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

**Danışman:** Prof. Dr. Türev Berki

**Yazar:** Senem Hazal Taşar

**ÖZ**

Bu çalışmada, 20. Yüzyıl'ın 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**

**Supervisor:** Prof. Dr. Türev BERKİ

**Author:** Senem Hazal Taşar

**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, 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

## TEŞEKKÜR

Bu çalışmanın yanı sıra tüm lisans ve lisansüstü eğitim sürecimde; bilgilerini, tecrübelerini ve ilgisini hiç esirgemeyen kıymetli danışmanım Prof. Dr. Türev Berki'ye teőekkürü bir borç bilirim. Ayrıca bana her zaman yol gösterici olan saygıdeğer oğretmenim Dr. Oęr. Üyesi İsmet Karadeniz'e, hem eőim hem de meslektaőım olarak desteğini hiç eksik etmeyen Refikcan Taşar'a ve varlıklarını her daim yanımda hissettiğim sevgili aileme őükranlarımı sunarım.

## İÇİNDEKİLER DİZİNİ

ÖZ.....	i
ABSTRACT.....	ii
TEŞEKKÜR.....	iii
İÇİNDEKİLER DİZİNİ.....	iv
TABLolar DİZİNİ.....	vi
GÖRSEL DİZİNİ.....	vii
KISALTMALAR DİZİNİ.....	viii
GİRİŞ.....	1
<b>BÖLÜM 1: YÖNTEM</b> .....	6
1.1. Seçilen Edisyon .....	6
1.2. Analiz.....	6
1.2.1 Biçimsel Yapı .....	6
1.2.2. Beklenmedik Değişimler.....	7
<b>BÖLÜM 2: BİÇİMSEL YAPI</b> .....	9
2.1. Literatür Bulguları.....	9
2.1.1. Friedewald .....	9
2.1.2. Burrell.....	10
2.1.3. Vest.....	11
2.2. Analiz .....	13
2.2.1. Sergi <sub>1</sub> .....	14
2.2.2. Gelişme.....	16
2.2.3. Sergi <sub>2</sub> .....	17
2.2.4. Coda.....	19
2.3. Karşılaştırma.....	20
2.4. Beklenmedik Değişimler.....	21
2.4.1. Kesit 1.....	21
2.4.2. Kesit 2.....	23

2.4.3. Kesit 3.....	25
2.4.4. Kesit 4.....	26
2.4.5. Kesit 5.....	27
2.4.6. Kesit 6.....	28
2.4.7. Kesit 7.....	29
2.4.8. Kesit 8.....	30
2.4.9. Kesit 9.....	31
2.4.10. Kesit 10.....	32
<b>SONUÇ.....</b>	<b>33</b>
<b>KAYNAKLAR.....</b>	<b>35</b>
<b>ETİK BEYANI.....</b>	<b>37</b>
<b>YÜKSEK LİSANS TEZİ ORJİNALLİK RAPORU.....</b>	<b>38</b>
<b>MASTER'S THESIS ORIGINALITY REPORT.....</b>	<b>39</b>
<b>YAYIMLAMA VE FİKRÎ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI.....</b>	<b>40</b>

## TABLÖLAR DİZİNİ

<b>Tablo 1.</b> Analiz bulgularının Vest ile karşılaştırılması.....	20
<b>Tablo 2.</b> Beklenmedik değişimlerin ardındaki parametreler.....	34



## GÖRSEL DİZİNİ

<b>Görsel 1.</b> ö108-110.....	7
--------------------------------	---

## KISALTMALAR DİZİNİ

- A5 : Artırılmış beşli  
BDA : Beklenmedik değişimin gerçekleştiği an  
Bkz. : Bakınız  
*k* : Köprü  
*k*<sub>1</sub> : Köprü 1  
*k*<sub>2</sub> : Köprü 2  
M6 : Majör altılı  
Op. : Opus  
ö : Ölçü numarası  
ö.v : Ölçü. vuruş  
*S*<sub>1</sub> : Sergi 1  
*S*<sub>2</sub> : Sergi 2  
*T*<sub>1</sub> : Tema 1  
*T*<sub>2</sub> : Tema 2  
*T*<sub>3</sub> : Tema 3

## GİRİŞ

İşte, Samuel Barber'ın müziğine ilişkin saptamalardan birkaçı:

Viyolonsel Konçertosu'nun<sup>1</sup> 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).

*The School for Scandal*<sup>2</sup>, tempoda beklenmedik değişimlere sahne olur. *B*'den<sup>3</sup> 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).

*Dover Beach*'teki<sup>4</sup> "huzursuzluk" hâli, orta kısımda re minör'den uzak tonlara gerçekleşen ani kromatik ve anarmonik modülasyonlar vasıtasıyla giderek artar (Heyman, 1992, s. 96).

Serenad<sup>5</sup>, 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).

Keman Konçertosu'nda<sup>6</sup> kasıtlı bir *Mendelssohn sadeliği* vardır. Ancak bu durum, aniden ortaya çıkan düzensiz ritimler ve -Mendelssohn'un müziğinde karşılaşılması mümkün olmayan- disonanslarla dolu bir *presto perpetuum mobile* tarafından kesintiye uğrar (Broder, 1948, s. 331-332).

---

<sup>1</sup> Op. 22 (1945)

<sup>2</sup> Op. 5 (1931)

<sup>3</sup> Burada "B", herhangi bir biçimsel malzemeyi değil, prova harfini ifade etmektedir.

<sup>4</sup> Op. 3 (1931)

<sup>5</sup> Op. 1 (1928)

<sup>6</sup> Op. 14 (1939)

Besteci, 2. Senfoni<sup>7</sup> ve Piyano Sonatı<sup>8</sup> 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 yürekten 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'in 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 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*

---

<sup>7</sup> Op. 19 (1944)

<sup>8</sup> Op. 26 (1949)

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, Scalero 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 -eğitimi 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. Yüzyıl'ın 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 talimatlar*<sup>9</sup> 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 Scalerio'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).

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

"Opus 6 Viyolonsel Sonatı'nın<sup>10</sup> ilk bölümünün<sup>11</sup> 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.

---

<sup>9</sup> Orijinal ifade, "multiple performance instructions"dır.

<sup>10</sup> Metinde bundan böyle "Sonat" olarak anılacaktır.

<sup>11</sup> Metinde bundan böyle "bölüm" olarak anılacaktır.

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.

## BÖLÜM 1: YÖNTEM

### 1.1. Seçilen Edisyon

Bölüm üzerinde gerçekleştirilen analiz için, 1936 yılında yayımlanan *G. Schirmer, Inc.* edisyonu esas alınmıştır.

### 1.2. Analiz

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

#### 1.2.1. 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 saptanması
- Sergi<sub>1</sub> ve Sergi<sub>2</sub>'yi oluşturan form öğelerinin tespiti
- Cümlelerin belirlenmesi
- 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.



### 1.2.2. 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

Aşağıda, bölümün 109. ölçüsünün başlangıcına hâkim olan beklenmedik değişim ânına ilişkin bir örnek kesit sergilenmektedir:

The image displays a musical score snippet starting at measure 108. The score is written in 3/4 time and features a melody in the treble clef and accompaniment in the bass clef. A red box highlights the beginning of measure 109, where the texture changes from a simple accompaniment to a more complex one with triplets and a 'flegato' marking. The score includes various musical notations such as triplets, sixteenth notes, and a '6' marking in the bass clef. The key signature is two flats (B-flat and E-flat).

Görsel 1. ö108-110

Kesiti oluşturan üç ölçü, Sergi<sub>1</sub>'de, T<sub>1</sub> ile T<sub>2</sub> arasındaki  $k_1$ 'e aittir. ö108'in sonundaki si minör, bu tonun *devam edeceği* yönünde bir beklenti oluşturur. Ancak, ö109'un henüz ilk vuruşunda, dinleyiciyi adeta hazırlıksız yakalayan -çerçeve içine alınmış- bir re minör ve aynı anda yapısal malzemedede de bir değişim söz konusudur.

## BÖLÜM 2: BİÇİMSEL YAPI

### 2.1. Literatür Bulguları

#### 2.1.1. 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 akorla<sup>12</sup> başlayan T<sub>1</sub>'i iki kısım altında inceler. Tek bir geniş cümleden oluşan birinci kısım (ö1-16), "öncül + soncul" yapılanmasına sahiptir. ö16'da viyolonsel partisindeki do<sub>5</sub>, aynı anda birinci ve ikinci kısımların kesişme noktasını oluşturur. Artırılmış altılı akorunun vurgulanmaya devam edildiği ikinci kısım ise, ö27'deki *quasi cadenza* ile köprüye taşınır. La bemol Majör'ün dominantının dominantında sona eren köprünün ardından, lirik karakterdeki T<sub>2</sub>'ye ulaşılır (ö43). Sergi<sub>1</sub>'in son form ögesi konumundaki kapanış temasında (ö60-66), artırılmış altılı akoru yeniden karşımıza çıkar. Bu akor, - bu kez *Alman altılısına* dönüşerek - ö67-92 arasını kapsayan ve sadece T<sub>1</sub>'i malzeme olarak kullanan Gelişme'nin başlangıcında Do Majör akoruna çözülür (Friedewald, 1957, s. 168-171).

---

<sup>12</sup> Bu yapıyı *Fransız Altılı Akoru* olarak nitelendirmek doğru olacaktır. (la bemol-do-re-sol bemol = la bemol-do-re-fa diyeyz)

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

Gelişme Do Majör armonisinde başlarken, “do - la bemol - fa diyez - re” temel akoru, ö78'deki si minör tonalitesine geçişi sağlayan, ö67'den ö77'ye kadar tonal bir merkez olarak hizmet eder. Bu durumun önemi, çello ve piyanoda işitilen ve ö16 ve ö17'deki önemsiz<sup>13</sup> malzemeyi geliştiren sekans benzeri pasajdır (ö81-91). ö87'de fa diyez minöre gerçekleşen modülasyonu takip eden bu kısım, re diyez dominant yedili akorunda sonlanır. Yeniden Sergi<sup>14</sup> bölmesinin olağan olması sebebiyle daha fazla detaya gerek yoktur.

Buradaki saptamalar; gerek verilen bilgilerin doğruluğu konusunda şüphe uyandırması gerekse Sergi<sub>2</sub>'ye ilişkin hiçbir ayrıntıya yer vermemesi dolayısıyla tatminkâr olmaktan oldukça uzaktır.

### 2.1.2. Burrell

Burrell'a göre, Brahms ve Rahmaninov gibi bestecilerin lirik, romantik sonatlarından etkilenecek 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 ö1-66 arasında Sergi<sub>1</sub>'in görüldüğünü, do minör tonalitesindeki T<sub>1</sub>'in ö1-28 arasını, La bemol Majör tonalitesindeki T<sub>2</sub>'nin ise ö44-59 arasını kapsadığını belirtir. Gelişme'nin (ö67-120) ardından Sergi<sub>2</sub> (ö121-155) ile birlikte paralel majör 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 Sergi<sub>2</sub>'nin “Gelişme'nin bir parçası” olarak değerlendirilmesidir.

<sup>13</sup> ö16-17'de duyulan son derecede iddialı ritmik yapının, Friedewald tarafından hangi gerekçeyle “önemsiz” görüldüğü anlaşılamamıştır.

<sup>14</sup> Sergi<sub>2</sub>

### 2.1.3. 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 çerçevede 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. Üçlü 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 *motifik* 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 Sergi<sub>1</sub>, Gelişme ve Sergi<sub>2</sub> 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 Sergi<sub>1</sub>'de görülen bazı materyaller, Sergi<sub>2</sub>'de kullanılmamaktadır. Bölüm, viyolonsel *dramatik* çıkıcı hareketiyle başlar ve bu, ö3'te daha uzun süre değerlerine (noktalı ikilik ve dördürlük) genişleyen bir doruk noktasına ulaşır. Söz konusu çıkıcı harekette, m6 ve A5 aralıklarının ardışık kullanımıyla ortaya çıkan ve böylece *do minör*'de

Fransız altılı akorunu oluşturan perdeler<sup>15</sup> 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, T<sub>1</sub>'in başlangıcına oranla daha çağdaş bir bağlama yerleştirir (2014, s. 26).

ö28'de başlayan üç ölçülük *köprü* ya da *giriş*, ö31'deki T<sub>2</sub>'ye geçişi sağlar. ö44 ile birlikte başlayan ve La bemol Majör tonalitesindeki T<sub>3</sub>'ün en karakteristik özelliği, viyolonselin yalnızca bir oktavlık 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).

Sergi<sub>1</sub>'i sonlandıran Alman altılı akorunun, ö66'da Do Majör'e çözülmesiyle birlikte Gelişme başlar. Bu bölme, daha önce Sergi<sub>1</sub>'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 - Sergi<sub>2</sub> olsa da, tekrarlar kadar değişiklikler de içerir (2014, s. 33-34).

---

<sup>15</sup> La bemol-do-re-sol bemol = la bemol-do-re-fa diyez

Barber'ın bu tür "bulanıklaştırılmış" Sergi2'lerini Brahms ile karşılaştırmak mümkündür<sup>16</sup>. 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 akordur (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 çözülmesi" hissini yaratmayı amaçlamıştır (2014, s. 38).

## 2.2. Analiz

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

---

<sup>16</sup> Peter H. Smith, bu tür Sergi2'leri "pervasive feature" olarak nitelendirmektedir. Bu ifade, Türkçe'ye "yayılmış çehre" olarak çevrilebilir.

### 2.2.1. Sergi<sub>1</sub>

IV	0.8				
	<b>S<sub>1</sub></b>				
III	0.8			27.5	39.1
	<b>T<sub>1</sub></b>			<b>k<sub>1</sub></b>	<b>k<sub>2</sub></b>
II	0.8		16.1		
	<b>A</b>		<b>B</b>		
I	0.8	5.1	9.1	16.1	22.8
	<b>1</b>	<b>2</b>	<b>2</b>	<b>3</b>	<b>1</b>
do					



IV (S<sub>1</sub>)

III

43.1

T<sub>2</sub>

59.8

Coda

63.8

*k*

I

43.1

4

50.1

4

La b

### 2.2.2. Gelişme

66.8
IV Gelişme <sup>17</sup>

---

<sup>17</sup> Malzeme: T<sub>1</sub>

### 2.2.3. Sergi<sub>2</sub>

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

do

IV	<b>(S<sub>2</sub>)</b>	
III	121.1 <b>T<sub>2</sub></b>	137.8 <b>Coda</b>
I	121.1 <b>4</b>	128.1 <b>4</b>

Do

#### 2.2.4. Coda

	143.8
IV	<b>CODA</b>
	Do

### 2.3. Karşılaştırma

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

**Tablo 1.** Analiz bulgularının Vest ile karşılaştırılması

Tablo 1’de görüldüğü üzere;

T<sub>1</sub>’in sonlanmasının ardından ö27.5’te başlayan ve Vest tarafından T<sub>2</sub> olarak kabul edilen kısım, kendi içindeki tonalite değişimleri nedeniyle, tarafımızdan *k* olarak tanımlanmıştır. Doğal olarak, Vest’in T<sub>3</sub> adlandırması, analizde T<sub>2</sub>’ye dönüşmüştür. Bir diğer farklılık, Vest’in *k* olarak kabul ettiği, ö57’den ö67’ye kadar devam eden yaklaşık 10 ölçülük yapının kanaatimizce “T<sub>2</sub>’nin devamı” oluşudur. Benzer şekilde, S<sub>1</sub> sonunda yer alan Coda, bu kez Vest tarafından “*k*’nin devamı” olarak yorumlanmıştır.

Yukarıda S<sub>1</sub> için söz konusu olan bu yorum farklılıkları S<sub>2</sub> için de geçerlidir. Ancak, burada tek istisna, ö137.8 ile birlikte karşımıza çıkan ve bölmenin kapanmasını sağlayan Coda’nın, Vest’e göre “T<sub>3</sub>’ün devamı” oluşudur.

## 2.4. Beklenmedik Değişimler

### 2.4.1. Kesit 1

27

*p*

*quasi cadenza*

*m.d.*

*molto accel.*

*sf*

*a tempo*

*stringendo*

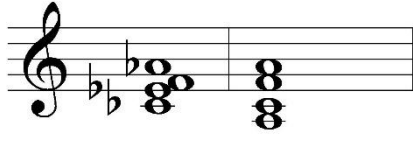
*a tempo*

*f*

Kesitin ilk ölçüsüne (ö27) hâkim olan

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

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





## 2.4.2. Kesit 2

The musical score is divided into four systems. The first system (measures 31-34) features a bass line with triplets and a piano accompaniment with triplets and a *stringendo* section. The second system (measures 35-38) continues the piano accompaniment with sextuplets and triplets. The third system (measures 39-42) includes a bass line with triplets and a piano accompaniment with sextuplets and a *legato* section. The fourth system (measures 43-46) shows the final part of the piece with a *mp* dynamic and a red box highlighting the first measure of the bass line.

31

*mp*

*P legato*

*stringendo*

*mp*

*legato*

*mp*

Kesit 2,  $k'$ de 28 ile birlikte başlayan ısrarcı üçleme fikrinin, sonunda bir *ritardando* olmaksızın 39.1 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.

### 2.4.3. Kesit 3

41

*mf* *pp*

*mf* *pp*

*poco rit.*

*p*

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:

#### 2.4.4. Kesit 4

The image displays a musical score for 'Kesit 4'. It consists of three staves: a top staff in bass clef, a middle staff in treble clef, and a bottom staff in bass clef. The top staff begins with a dynamic marking of *mf* and a crescendo hairpin. A red box highlights a specific measure in the top staff, which contains a half note G<sup>b</sup> (La bemol). The middle staff features a piano accompaniment with a dynamic marking of *p* and a crescendo hairpin. The bottom staff also features a piano accompaniment with a dynamic marking of *pp* and a crescendo hairpin. The score is in a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a 4/4 time signature.

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

## 2.4.5. Kesit 5

The image displays a musical score for a piano piece, labeled 'Kesit 5'. The score is written in a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a 3/4 time signature. It consists of three staves: a vocal line (top), a right-hand piano line (middle), and a left-hand piano line (bottom). The piece begins at measure 65. The vocal line starts with a half note G2, followed by a quarter note A2, and then a quarter note B2. The piano accompaniment features a series of chords and arpeggios. A red box highlights a specific section of the score, starting at measure 65 and ending at measure 67. This section includes a vocal line with a half note G2, a quarter note A2, and a quarter note B2, followed by a quarter rest. The piano accompaniment in this section is marked with a forte (ff) dynamic and includes a half note G2, a quarter note A2, and a quarter note B2. The dynamic markings p (piano) and ff (fortissimo) are used throughout the piece to indicate changes in volume.

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

## 2.4.6. Kesit 6

105

*a piacere*

*sempre f*

Kesitin ilk ölçüsüne (ö105) hâkim olan

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

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



## 2.4.8. Kesit 8

The musical score for Kesit 8 begins at measure 109. It is written in B-flat major and 3/4 time. The score consists of a vocal line and a piano accompaniment. The piano accompaniment features a prominent triplet pattern in the right hand, with a bass line of eighth notes. Dynamics include *f legato*, *ff*, *p*, *f*, and *mf*. A red box highlights a specific passage in the piano accompaniment, showing a triplet of eighth notes in the right hand and a corresponding bass line.

Kesit 8,  $k_1$ '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.



## 2.4.9. Kesit 9

The image shows a musical score for a piano piece, likely from a 20th-century composer. The score is in 3/4 time and features a complex harmonic structure. A red box highlights a specific chord change in the piano part. The score includes dynamics like *mf* and *pp*, and a tempo marking *poco rit.*. The score is divided into three systems, with the first system starting at measure 119. The piano part is in the bass clef, and the violin part is in the treble clef. The score shows a transition from Re Major to Sol Major, with a complex harmonic structure. The piano part features a series of chords, including a triad of F#4, A4, and C#5, which is highlighted by a red box. The violin part features a series of notes, including a half note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The score ends with a series of triplets in the piano part.

Eserde ö117.1 ile başlayan  $k_2$ 'deki armonik seyir, bu öğenin 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:

The image shows a musical staff in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The staff contains four chords: 1. A triad consisting of F#4, A4, and C#5. 2. A dyad consisting of F#4 and A4. 3. A triad consisting of F#4, A4, and C#5. 4. A triad consisting of F#4, A4, and C#5. The chords are written in a sequence that illustrates the harmonic progression from Re Major to Sol Major.

## 2.4.10. 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 uyandırır da ö136.5 ile beklenmedik bir şekilde karşımıza çıkan Do Majör akoruyla birlikte tema aniden sonlanır.

## SONUÇ

Çalışma kapsamında, Barber'ın Op. 6 Viyolonsel Sonatı'nın birinci bölümü, *biçimsel yapı* ve *beklenmedik değişimler* olmak üzere iki farklı açıdan irdelenmiştir.

Çalışmanın "Analiz" başlıklı bölümünde ayrıntılı olarak sergilendiği üzere, bölüm, iki temadan oluşan geleneksel sonat-allegro formunda tasarlanmıştır.

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, ö1-28 arasında  $T_1$ 'in, ö44-59 arasında ise  $T_2$ 'nin yer aldığı belirtilmekle birlikte, hem ö28-44 hem de ö59-67 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 ö121'de başladığını belirtiyor olsa da bölmenin gerçek başlangıç noktası ö92'dir. Şu halde Burrell,  $S_2$ 'nin önemli bir bölümünü "Gelişme bölmesinin bir parçası" olarak kabul etmektedir.

Vest'in çalışmasında ise, ö28 ile başlayan yapı  $T_2$  olarak adlandırılmış olsa da, analizde ö27.5 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 ö43-66 gerçekte  $T_2$ 'dir.

Vest'in ö57-67 için ortaya koyduğu *köprü*, analizde " $T_2$ 'nin devamı" olarak kabul edilmektedir. Benzer şekilde, ö59.8 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<sub>3</sub>-Coda” ayrışmasıdır: S<sub>2</sub>'nin 137. ölçüsünde başlayan Coda, Vest tarafından “T<sub>3</sub>'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 <sup>18</sup> (ö.v) <sup>19</sup>	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

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 Sergi<sub>1</sub> ve Sergi<sub>2</sub>’de karşımıza çıkması, bir başka kritik bulgudur. Besteci, bu her iki bölmede, beklenmedik değişimlerin ana üssü olarak köprüleri tercih etmiştir. Sergi<sub>1</sub>’de yaşanan toplam 4 beklenmedik değişimin 3’ü; Sergi<sub>2</sub>’de görülen toplam 5 beklenmedik değişimin ise 4’ü, k<sub>1</sub> ve k<sub>2</sub>’de gerçekleşmektedir.

<sup>18</sup> BDA: Beklenmedik değişimin gerçekleştiği an

<sup>19</sup> ö.v: ölçü. vuruş

## KAYNAKLAR

- Broder, N. (1948). The Music of Samuel Barber [Elektronik Sürüm]. *The Musical Quarterly*, 34(3), 325-335.
- Burrell, K. (2019). *Samuel Barber's Contribution To Twentieth-Century Violoncello Literature*. Sanat Projesi, Ball State University, Indiana.
- Ewen, D. (1939). Modern American Composers [Elektronik Sürüm]. *The Musical Times*, 80(1156), 413-416.
- 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 [Elektronik Sürüm]. *American Music*, 17(2), 238-240.
- 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 [Elektronik Sürüm]. *The Musical Quarterly*, 84(2), 175-205.

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.

## ETİK BEYANI

Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Tez Yazım Yönergesi'ne uygun olarak hazırladığım bu Tezde,

- Tez içindeki bütün bilgi ve belgeleri akademik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi,
- görsel, işitsel ve yazılı bütün bilgi ve sonuçları bilimsel ahlak kurallarına uygun olarak sunduğumu,
- başkalarının eserlerinden yararlanılması durumunda ilgili eserlere bilimsel normlara uygun olarak atıfta bulunduğumu,
- atıfta bulunduğum eserlerin bütününe kaynak olarak gösterdiğimi,
- kullanılan verilerde herhangi bir tahrifat yapmadığımı,
- bu Tezin herhangi bir bölümünü bu üniversitede veya başka bir üniversitede başka bir Tez çalışması olarak sunmadığımı

beyan ederim.

27/12/2022

Senem Hazal Taşar

## Yüksek Lisans Tezi Orijinallik Raporu

HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ  
Güzel Sanatlar Enstitüsü

Tez Başlığı:

Samuel Barber'ın Opus 6 Viyolonsel Sonatı'nın İlk Bölümünde Biçimsel Yapı ve *Beklenmedik Değişimler*

Yukarıda başlığı verilen Tezimin tamamı aşağıdaki filtreler kullanılarak Turnitin adlı intihal programı aracılığı ile Tez Danışmanım tarafından kontrol edilmiştir. Kontrol sonucunda aşağıdaki veriler elde edilmiştir:

Raporlama Tarihi	Sayfa Sayısı	Karakter Sayısı	Savunma Tarihi	Benzerlik Oranı (%)	Gönderim Numarası
27/12/2022	45	29,329	23/12/2022	5	1986887035

Uygulanan filtreler:

1. Kaynakça hariç
2. Alıntılar Dahil
3. 5 kelimedenden daha az örtüşme içeren metin kısımları hariç

Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Tez Çalışması Orijinallik Raporu Alınması ve Kullanılması Uygulama Esasları'nı inceledim ve çalışmamın herhangi bir intihal içermediğini; aksinin tespit edileceği muhtemel durumda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi ve yukarıda vermiş olduğum bilgilerin doğru olduğunu beyan ederim. (27/12/2022)

Senem Hazal TAŞAR

Öğrenci No.: N20131967

Anabilim Dalı: Müzik Teorileri Anabilim Dalı

Program:

Yüksek Lisans	Sanatta Yeterlilik	Doktora	Bütünleşik Doktora
✓			

DANIŞMAN ONAYI

UYGUNDUR.

Prof. Dr. Türev BERKİ



## Master's Thesis Originality Report

HACETTEPE UNIVERSITY  
Institute of Fine Arts

Title:

Formal Structure And *Unexpected Changes* In The First Movement Of Samuel Barber's Opus 6 Cello Sonata

The whole thesis/art work report is checked by my supervisor, using Turnitin plagiarism detection software taking into consideration the below mentioned filtering options. According to the originality report, obtained data are as follows.

Date Submitted	Page Count	Character Count	Date of Thesis Defence	Similarity Index (%)	Submission ID
27/12/2022	45	29,329	23/12/2022	5	1986887035

Filtering options applied are:

1. Bibliography excluded
2. Quotes Included
3. Match size up to 5 words excluded

I declare that I have carefully read the Hacettepe University Institute of Fine Arts Guidelines for Obtaining and Using Thesis Originality Reports; that my thesis does not include any form of plagiarism; that in any future detection of possible infringement of the regulations, I accept all legal responsibility; and that all the information I have provided is correct to the best of my knowledge. I respectfully submit this for approval. (27/12/2022)

Senem Hazal TAŞAR

Öğrenci No.:N20131967

Department: Music Theories

Program:

Master's	Proficiency in Art	PhD	Joint PhD
✓			

SUPERVISOR APPROVAL

APPROVED

Prof. Dr. Türev BERKİ

## YAYIMLAMA VE FİKRİ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI

Enstitü tarafından onaylanan lisansüstü tezimin/raporumun tamamını veya herhangi bir kısmını, basılı (kağıt) ve elektronik formatta arşivleme ve aşağıda verilen koşullarla kullanıma açma iznini Hacettepe Üniversitesine verdiğimi bildiririm. Bu izinle Üniversiteye verilen kullanım hakları dışındaki tüm fikri mülkiyet haklarım bende kalacak, tezimin tamamının ya da bir bölümünün gelecekteki çalışmalarda (makale, kitap, lisans ve patent vb.) kullanım hakları bana ait olacaktır.

Tezin kendi orijinal çalışmam olduğumu, başkalarının haklarını ihlal etmediğimi ve tezimin tek yetkili sahibi olduğumu beyan ve taahhüt ederim. Tezimde yer alan telif hakkı bulunan ve sahiplerinden yazılı izin alınarak kullanılması zorunlu metinlerin yazılı izin alınarak kullandığımı ve istenildiğinde suretlerini Üniversiteye teslim etmeyi taahhüt ederim. Yükseköğretim Kurulu tarafından yayınlanan **Lisansüstü Tezlerin Elektronik Ortamda Toplanması, Düzenlenmesi ve Erişime Açılmasına İlişkin Yönerge\*** kapsamında tezim aşağıda belirtilen koşullar haricince YÖK Ulusal Tez Merkezi / H.Ü. Kütüphaneleri Açık Erişim Sisteminde erişime açılır.

Enstitü / Fakülte yönetim kurulu kararı ile tezimin erişime açılması mezuniyet tarihimden itibaren ... yıl ertelenmiştir. (1)

Enstitü / Fakülte yönetim kurulunun gerekçeli kararı ile tezimin erişime açılması mezuniyet tarihimden itibaren ... ay ertelenmiştir. (2)

Tezimle ilgili gizlilik kararı verilmiştir. (3)

27/12/2022

Senem Hazal TAŞAR

---

\*Lisansüstü Tezlerin Elektronik Ortamda Toplanması, Düzenlenmesi ve Erişime Açılmasına İlişkin Yönerge

(1) Madde 6. 1. Lisansüstü teze ilgili patent başvurusu yapılması veya patent alma sürecinin devam etmesi durumunda, tez danışmanının önerisi ve enstitü anabilim dalının uygun görüşü üzerine enstitü veya fakülte yönetim kurulu iki yıl süre ile tezin erişime açılmasının ertelenmesine karar verebilir.

(2) Madde 6. 2. Yeni teknik, materyal ve metotların kullanıldığı, henüz makaleye dönüşmemiş veya patent gibi yöntemlerle korunmamış ve internette paylaşılması durumunda 3. şahıslara veya kurumlara haksız kazanç imkanı oluşturabilecek bilgi ve bulguları içeren tezler hakkında tez danışmanının önerisi ve enstitü anabilim dalının uygun görüşü üzerine enstitü veya fakülte yönetim kurulunun gerekçeli kararı ile altı ayı aşmamak üzere tezin erişime açılması engellenebilir.

(3) Madde 7. 1. Ulusal çıkarları veya güvenliği ilgilendiren, emniyet, istihbarat, savunma ve güvenlik, sağlık vb. konulara ilişkin lisansüstü tezlerle ilgili gizlilik kararı, tezin yapıldığı kurum tarafından verilir \*. Kurum ve kuruluşlarla yapılan işbirliği protokolü çerçevesinde hazırlanan lisansüstü tezlere ilişkin gizlilik kararı ise, ilgili kurum ve kuruluşun önerisi ile enstitü veya fakültenin uygun görüşü üzerine üniversite yönetim kurulu tarafından verilir. Gizlilik kararı verilen tezler Yükseköğretim Kuruluna bildirilir.

Madde 7.2. Gizlilik kararı verilen tezler gizlilik süresince enstitü veya fakülte tarafından gizlilik kuralları çerçevesinde muhafaza edilir, gizlilik kararının kaldırılması halinde Tez Otomasyon Sistemine yüklenir

**Tez danışmanının önerisi ve enstitü anabilim dalının uygun görüşü üzerine enstitü veya fakülte yönetim kurulu tarafından karar verilir.**

