

JOHANNES BRAHMS'IN OP. 38 Mİ MİNÖR VİYOLONSEL - PİYANO SONATI BİRİNCİ BÖLÜMÜNÜN MÜZİKAL ANALİZİ*

Damla BULUT^{1*}, Mehmet ARSLANBOĞA²

¹Niğde Üniversitesi Eğitim Fakültesi GSEB Müzik Eğitimi ABD, Niğde

²Mardin Artuklu Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Müzik Bölümü Yaylı Çalgılar ASD, Mardin

ÖZET

Bu araştırma, 19. yüzyılın Alman bestecilerinden olan ve romantik dönemin önemli bestecilerinden sayılan Johannes Brahms'ın viyolonsel - piyano için bestelemiş olduğu Op. 38 mi minör sonatının birinci bölümünün müzikal analizini yaparak, ilgili bölümün form ve armoni yapısını belirlemek amacıyla yapılmıştır. Araştırmada konunun kuramsal temellerinin oluşturulması aşamasında literatür taraması yapılmıştır. Bunun yanında müzikal analiz yapılarak, belirtilen bölümün form ve armoni yapıları belirlenmiştir. Bu belirlemeler doğrultusunda Johannes Brahms'ın Op. 38 mi minör viyolonsel - piyano sonatının birinci bölümünün, 4/4'lük ölçü kalıbında, mi minör tonunda ve sonat allegrosu formunda yazıldığı, ana tema ve yardımcı tema arasında tonik - dominant ilişkisinin olduğu, gelişme bölümünde uzak tonlara modülasyon yapıldığı, bestecinin eserin bu bölümünde hem klasik hem de romantik dönemin form ve armoni özelliklerini birlikte kullandığı sonuçlarına ulaşılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Johannes Brahms, viyolonsel, piyano, sonat, müzikal analiz

MUSICAL ANALYSIS OF JOHANNES BRAHMS OP.38 E MINOR VIOLONCELLO - PIANO SONATA'S FIRST MOVEMENT

ABSTRACT

This research is carried out in order to perform a musical analysis on Johannes Brahms', who is among the German composers of 19. century and regarded as an important composer of the romantic age, Op.38 e minor sonata composed for violoncello - piano and determine the form and harmonic structure of the related part. In the research, literature scanning is performed to settle the theoretical basis of the subject. In addition to this, by performing musical analysis, form and harmonic structures of the related part are determined. In accordance with these determinations, that Johannes Brahms' Op.38 e minor violoncello - piano sonata was written in 4/4 beat, in the e minor tone and in the form of sonata allegro, there is tonic - dominant relation between the main theme and sub - theme, modulation has been made on the remote tones in the processing part, in this part of the piece, the composer used the form and harmonic structures of both Classic and Romantic ages together are concluded.

Keywords: Johannes Brahms, violoncello, piano, sonata, musical analysis

1. GİRİŞ

Ortaçağın ardından gelen Rönesans ile birlikte pek çok alanda yaşanan yenilik ve gelişmenin müzik üzerinde de etkisi oldukça yüksek olmuştur. Kilisenin yaklaşık 1000 yıllık baskısından kurtulan müzik, antikçağdan sonra kesintiye uğradığı gelişimine bu dönemde devam etmeye başlamıştır. Özellikle çalgı müziğine artan ilgiyle birlikte var olanlar

*Bu araştırma Ağustos 2010'da Erciyes Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsünde tamamlanan "Johannes Brahms'ın Viyolonsel - Piyano Sonatlarının Müzikal Analizi" başlıklı Yüksek Lisans tezinin bir bölümünden hareketle oluşturulmuştur.

* Yazışma yapılacak yazar: dbulut@nigde.edu.tr

Makale metni 29.06.2011 tarihinde dergiye ulaştırılmış, 05.10.2011 tarihinde basım kararı alınmıştır.

gelişmiş ve yeni müzik aletleri de ortaya çıkmıştır. Bestecilerin yeniliklere açık olarak enstrümanların gelişmelerini yakından takip etmeleri, yeni müzik formlarının doğmasını ve farklı eserlerin ortaya çıkmasını sağlamıştır. Eşlik için kullanılan enstrümanlar, zamanla solo enstrümana dönüşmüştür. Bunda lüthiyelerin katkısı büyüktür. Çünkü onlar insanların müzikten beklentilerini giderebilecekleri ve bestecilerin yazdıkları eserleri seslendirebilecekleri enstrümanları yaparak önemli bir ihtiyacı karşılamışlardır (Boran, 2007:65).

Müzik aletleri gerek bestecinin müziğini yaratma aşamasından sonra gerekse herhangi bir eseri yorumlayan bir müzisyenin, dinleyiciyle arasındaki iletişimi sağlayan en büyük köprü olmuştur. Bu müzik aletlerinde biri olan viyolonsel bugün orkestraların alt yapılarını oluşturduğu, aynı zamanda oda müziği ve solo eserler için de sıklıkla tercih edildiği bilinmektedir. Viyolonsel yapıma amacı ve büyüklüğü, “bas keman” veya “bass Geig - da braccio” olarak Proetorius tarafından tanımlanan aletten esinlenilerek, 16. yüzyılda ortaya çıkmıştır. Keman grubunun diğer üyeleri gibi tonunu “viole debraccio” dan, f - deliklerini de sırt sırta eski C - deliklerinin birleşiminden almıştır. Bunun, yeni vurgular, elastikiyet ve daha uyumlu bir görünüş sergilemekle ilgili olduğu düşünülmektedir; hatta bu, yapılan enstrümanın kişiliğini gösteren en önemli sembolü olmuştur (Çelikten, 2000:5).

Viyolonsel gibi önceleri eşlik için kullanılan müzik aletleri, zamanla solo müzik aletine dönüşmüştür. Bu müzik aletleri için yazılmış pek çok müzik formu bulunmakla birlikte bu formlardan biri olan sonat formunun müzik tarihi içinde oldukça önemli bir yeri vardır. Sonat bir veya iki enstrümanın birlikte çaldığı bir müzik türüdür. İtalyanca suonare sözcüğünden gelir. Anlamı ses vermek bir enstrümandan ses çıkarmaktır. Sonat başlangıçta kilise sonatı (sonata da chiesa) ve oda sonatı (sonata da camera) olmak üzere iki şekilde görülmüştür. Kilise sonatı, ağırbaşlı ve füg tipi kısımlarından dolayı kilise çevrelerinin kendilerine mal ettikleri bu tür, ağır (ciddi imitasyonlu) - hızlı (füglü) - ağır (şarkılı homofon) - hızlı (füglü) olmak üzere 4 bölümden oluşmaktaydı. Oda sonatından farklı olan bu tür barok bestecilerinin tercihi olmuş, A. Corelli bunun örneklerini vermiştir. Kilise sonatı, 18. yüzyılda gelişerek klasik sonat formunu oluşturmuştur. Oda sonatı ise bir veya daha çok solo yaylı saz ile sürekli bas için yazılan bu tür değişik karakterdeki dansların toplamıdır. Başlangıçta bir giriş bölümü farkıyla Barok Süiti yapısındadır. Salonlarda çalınan oda sonatı daha sonra kilise sonatıyla birleşmiştir. Sonat biçimini ilk kullanan besteci Domenico Scarlatti olmuştur. Esercisi (egzersizler) adını verdiği tek bölümlü kısa sonatlarında bir tema kullanılmıştır. Johann Sebastian Bach'ın oğlu Philip Emmanuel Bach yine tek bölümlü fakat iki temalı sonatlarıyla birinci bölümün kesin şeklini vermiştir. Daha sonra Haydn, Mozart, Beethoven ve Romantik devir bestecilerinin ustalıklarını sergiledikleri bir tür olmuştur. Birkaç bölümden oluşan sonat, bölüm içindeki temalar ve bölümler arasında karşıtlık ilkesi gözetilmesine rağmen bunları birleştirici yapıdadır. Dolayısıyla allegretto, adagio ve presto gibi tempo ve içerik bakımından farklı bölümlerden oluşan bir bütündür. 18. yüzyılda olgun dönemine erişen sonat, senfoni, konçerto ve oda müziği türlerini de yönlendirip şekillendirmiştir. Sonatın önem kazanmasının başlıca nedeni ise birinci bölüm yapısının kurulması ve gelişmesidir. Sonatın birinci bölüm yapısı “sonat allegrosu” adını alır (Feridunoğlu, 2004:97-98). Klasik dönem, Sonat Allegrosu'nun en iyi örneklerinin verildiği ve kesin hatlarının oturduğu bir dönem olmuştur.

Müzik tarihinde genel olarak 18. yüzyılın ikinci yarısından, Bach'ın ölüm tarihi olan 1750'den başlayarak, Beethoven'ın ölüm tarihi 1827'ye kadar geçen dönem Klasik Dönem olarak adlandırılır. Klasik dönem operada Gluck'un devrimi, Haydn, Mozart ve Beethoven'ın müziğe sundukları yeni soluk ile tanınır. Bu dönemin müziği, bir önceki Barok dönemin müziği ile tam bir zıtlık oluşturmaktadır. Bu zıtlıklar, düzenli yinelemeler, göreceli olarak kısa, açıkça artiküle edilen cümleler, bir dereceye kadar daha az polifonik yapı ile yukarıdakilerin simetrik modelleri olarak tanımlanabilir. Bu dönemin müziği, bir sonraki öznel, tutkulu, coşkun ve dizginlenemez duyguların ifade edildiği Romantik Döneme zıt olarak, daha kolay anlaşılır, yalın, kuralcı, dinlendirici ve basittir (İşgörür, 1999:17).

Müzikal düşüncenin dönüm noktalarından biri olan ve her şeyin merkezine müziği konumlandıran, modern müziğin tarzından ve karakterinden oldukça etkilenen güçlü romantizm akımı, 19. yüzyılın başlarından başlayarak etkili olmuştur. Hiçbir bestecinin, bireyin kendisini özgürce ifade etmesine olanak tanıyan, onları, romantik ve olgun romantik eğitim kurumlarının izlediği yöntemlerin kullanımından az ya da çok uzak tutan bu akımdan kendini tamamen soyutlayamadığı söylenebilir. Bunun yanında 19. yüzyıl boyunca sanatçının toplumsal olaylarla büyük ölçüde ilgilendiği, toplum alanındaki gelişmelere, düşünsel yönelişlere karşı ilgiden de öte katılımcı bir tutum taşıdığı da söylenebilir (Fırat, 1999:281).

19. yüzyılın ikinci yarısının ve Alman müzik romantizminin (postromantizm) en görkemli bestecilerinden biri Johannes Brahms'dır (Mehtiyeye, 2003:35). Müziğin modern çağında klasik fikirlere sahip olan Brahms, 7 Mayıs 1833'de Hamburg'da doğmuştur. Müzik hayatına önce babası sonra da Edward Marxsen yön vermiştir. 3 Nisan 1887'de Viyana'da hayata gözlerini yummuştur (Feridunoğlu, 2005:133).

Brahms'ı ses sanatının en önemli ustalarından biri haline getiren nitelikler; derinliği, coşkusu, kendine özgü mantıklı ve uygun ifadelerle şekillendirdiği kavram gerçekliğidir. Yeni ve alışılmadık değişiklikler içeren armonisi zengindir, melodisi ve kontrpuan kompleksi klasiktir ama aynı zamanda orijinaldir ve bu nedenle tematik tasarım anlayışı da zorlayıcıdır ama güzelliği ve yapısının kusursuzluğu açısından büyüleyici bir hal almaktadır (Geiringer, 1961:207). Brahms'ın temaları güçlü ve çarpıcı düşüncelerin ürünüdür ve duygudan çok müziksel yapı kuşkusu gözetilmiş izlenimi vermektedir (Yener, 1983:42). Beethoven gibi Brahms'ın da geniş boyutlu formlar karşısında içgüdüsel bir kavrayışı olduğu söylenebilir. Bunun yanında tema geliştirimini sadece teknik olarak değil, daha çok düş gücü ile gerçekleştirdiği eserlerinden gözlenebilir. Müziğindeki armonik yapı çelişkili gibi görünse de zengin bir müziksel ifadeye çok önem verdiği bellidir. Öte yandan, döneminde pek yaygın olmayan kontrpuan'a doğal bir eğilimi olduğu açıktır. Kromatizmi ise ustaca kullanmıştır (Say, 2006:400). Brahms, sadece duyarlı bir anlatım yaratmak istemesi bakımından romantiktir. Beethoven gibi anlatımını klâsik kesinliğin demir çerçevesi içine sokmaya çalışmıştır. Gösterişçilikten kaçınmış ve müzik dışı düşüncelerin, hatta şiirin bile müziğe egemen olmasına izin vermemiştir. Armoni ve orkestra renklerini gözeterek değil, bestelerini belirli çizgiler ve ritimlerle kullanmıştır (Sachs, 1965:234). Ritim şekilleri bulmakta çok ustalашmış ve icat ettiği ritimleri türlü türlü kılıklara sokmuştur. Çağdaşlarından hiçbiri onun kadar ince ritimler bulamamıştır. O, özellikle müphem (belirsiz) hallerin ifadesini çok ustaca yapmıştır (Ataman, 1947:292).

Brahms'ın dehasının ünü, yarattığı eserlerin benzersiz (romantik özgürlük çağında ve ilginç sonuçlarıyla birlikte ortaya çıkan belirsiz maceralarla dolu) yüceliği, sık sık karşılaşılan tarzlardan oldukça uzaktadır; genelde insanlarda var olan ortak vizyondan çok farklı bir vizyona sahiptir, çalışma anlayışı ve zevki, benzersiz üslubu, sadece dikkatli bir şekilde incelendiğinde anlaşılabilir. Brahms, tutum olarak klasiktir ama anlatımı modern bir iz taşır. Birkaç küçük hamle ile oluşturduğu duygusal taslağı şekillendirir ve herhangi bir tereddüt veya karışıklık olmadan bu taslağı nihayete taşır. Beethoven'ı diğerlerinden ayıran o özen ve yoğunlaşma, Brahms'a da atfedilebilir. Hem yaratıcılığı hem de ürettikleri ile ilgili uygulamaları, onu, sanatçı doğasında yer alan kusursuz çalışma olgusuna en yakın insanlar olan Bach ve Beethoven ile aynı kategoriye koyar. Tekniğı ustacadır, ama hiçbir zaman bir sona yaklaşıldığını belirten bir duygu içermemektedir. Görkemli üslubu, güçlü sanatçı prensipleri, yeni romantik okulun tüm kuralları ve ölçüsüz tutkusu ile çatışmaktadır (Goetschius, 1923:299-302).

Viyolonsel, Brahms'ın gençlik yıllarından beri ilgisini çeken bir çalgı olmuştur. Viyolonsel - piyano sonatlarını yazmadan önce piyano ve viyolonsel için bir düet yazan ve Hamburg'ta seslendiren Brahms'ın, yazdığı bu düeti geçirdiğı bir depresyondan dolayı yok ettiği söylenir (Prieto, 2006:238). Brahms, viyolonsel ve piyano için 2, keman ve piyano için 3, klarnet ve piyano için ise 2 sonat yazmıştır. Op. 38 mi minör viyolonsel - piyano sonatı, Brahms'ın değerlerinin korunması gerektiğini düşündüğü solo enstrümanlar ve piyano için yazdığı 7 sonattan ilkidir. Sonat, 1866'da tamamlanmış ve Vienna Akademi'sinde Şan Profesörü olan Joseph Gansbacher'e ithaf edilmiştir.

1.1. Problem Durumu

Müzik tarihi boyunca besteciler pek çok türde eser yazmışlardır. Bu türlerden birisi olan oda müziğine, hemen hemen bütün dönemlerde bestecilerin çeşitli enstrüman grupları için yazdıkları eserlerle katkısı olmuş ve böylece besteciler bu konuda zengin bir repertuarın ortaya çıkmasını sağlamışlardır. Özellikle klasik dönemde yapısal açıdan gelişimini tamamlayan oda müziğı bu dönem içinde en çok tercih edilen türlerden birisi olmuştur.

Romantik dönem bestecilerinden birisi olmasına rağmen klasik döneme bağlılığıyla bilinen Alman besteci Johannes Brahms, yaşadığı dönemde özellikle Wagner ve Liszt'in müzik görüşlerine karşı çıkarak "mutlak müzik" anlayışını benimsemiş ve eserlerini de bu doğrultuda yazmıştır. Bununla birlikte Brahms, kendi çağına kadar gelişen müziğın sentezinden yarattığı bir yükseliş de temsil etmektedir. Bu doğrultuda opera ve oratoryolar bestelemiştir, ancak çalgı müziğı ve şan alanlarında yazdığı tüm yapıtlar, romantizmin son evresindeki yükselişin örnekleridir (Say, 2006:399). Ayrıca besteci, yaşadığı dönemde çağdaşlarının aksine oda müziğı için en fazla eser veren bestecilerden biri olmuştur. Op.38 mi minör viyolonsel - piyano sonatı, Brahms'ın iki enstrüman için yazılan eserlerde ortaya çıkan özel problemlerin çözümüyle ilgili basılan ilk kompozisyonudur (Mason 1970, 67). Prieto'ya göre (2006, 238) bu sonat, Beethoven'ın ölümünden sonra yazılmış en önemli sonatlardan biridir. Eser yazıldığı günden bugüne kadar pek çok viyolonsel icracısı tarafından seslendirilmiştir. Bununla birlikte eserin, viyolonsel eğitiminde ve repertuarında romantik dönem müziğine örnek teşkil etmesi, bestecinin erken dönem eserlerinin karakteristik özelliklerinin anlaşılabilmesi, viyolonsel registerinin [ses alanının, ses genişliğinin (Cukurovasenfonu, 2010)] büyük çoğunluğunu kullanması ve içerdiği farklı pozisyonlar gibi nedenlerden dolayı viyolonsel eğitimcileri tarafından da viyolonsel eğitiminde tercih

edilen bir eserdir. Söz konusu eserin müzikal analizinin yapılarak form ve armoni özelliklerinin ortaya çıkarılması eserin yapısal özelliklerinin tanınmasında, öğretiminde ve icrasında viyolonsel eğitimcileri ile öğrencilerine büyük kolaylıklar sağlayacaktır.

Bu bağlamda araştırmanın problem cümlesi “Johannes Brahms’ın Op. 38 mi minör viyolonsel - piyano sonatının birinci bölümünün müzikal özellikleri nelerdir?” olarak tespit edilmiştir.

1.2. Amaç

Bu çalışmada, Johannes Brahms’ın viyolonsel - piyano için bestelemiş olduğu Op. 38 mi minör sonatının müzikal analizini yaparak, eserin form ve armoni yapısını belirlemek, bu belirlemeler doğrultusunda söz konusu eseri çalışacak ve yorumlayacak kişilere, eserin müzikal yapısı hakkında bilgi vermek amaçlanmıştır.

1.3. Önem

Araştırma, Johannes Brahms’ın viyolonsel - piyano için bestelemiş olduğu Op. 38 mi minör sonatının müzikal analizini yaparak, eserlerin form ve armoni yapılarının belirlenmesi, bu belirlemeler ışığında söz konusu eseri çalışacak ve yorumlayacak kişilere eserin müzikal yapısı hakkında bilgi vermesi ve bu eserin daha çabuk analiz edilip yorumlayabilmelerini sağlaması açısından önemlidir. Araştırma ayrıca ilgili sonatı Türkiye’de müzikal açıdan inceleyen ilk araştırma olması bakımından da önem taşımaktadır.

2. YÖNTEM

Araştırmada konunun kuramsal temellerinin oluşturulması aşamasında literatür taraması yapılmıştır. Bunun yanında müzikal analiz yapılarak, ilgili bölümün form ve armoni yapıları belirlenmiştir. Bu nedenlerle araştırma betimsel niteliktedir. Araştırmanın evrenini Johannes Brahms’ın Op. 38 mi minör viyolonsel - piyano sonatı, örneklemini ise, bu sonatının birinci bölümü oluşturmaktadır. Araştırmanın amacı çerçevesinde toplanan veriler uzman görüşleri yardımı ile form ve armoni özellikleri doğrultusunda müzikal açıdan incelenmiş ve yorumlanmıştır.

3. BULGULAR VE YORUM

Op. 38 Mi Minör Viyolonsel - Piyano Sonatı’nın Birinci Bölümü 4/4’lük ölçüde, mi minör tonunda ve sonat allegrosu kalıbında yazılmıştır. Sonat allegrosu formu öncelikle sonatların ilk bölümünü oluşturmakla birlikte, büyük türlerde yazılmış kompozisyon türlerinde de (senfoni, konçerto) besteciler tarafından sıklıkla tercih edilen bir formdur.

Sonat allegrosu formu 3 ana bölümden oluşmaktadır. Bunlar, I. Bölüm (Exposition, Sergi), II. Bölüm (Development, İşleme, Gelişim) ve III. Bölüm (Re-exposition, Röpriz, Sergi Tekrarı) dır (Goetschius, 1915:151).

Sonat allegrosu’nun genel form kalıbını şu şekilde açıklayabiliriz:

I. Bölüm - Sergi: A) Ana temanın ana tonda seslenmesi, ana tema ve yardımcı tema arasında köprü görevi bulunan bağlayıcı tema B) Yardımcı tema C) Tamamlayıcı tema (Coda veya codetta).

II. Bölüm - Gelişim: Ana temadan ve yardımcı temadan alınan motiflerin serbest olarak işlenmesi (dinamik ya da kontrast karakterli olabilir), ton değişikliği ve tekrar ana temanın dominantına dönüş.

III. Bölüm - Sergi Tekrarı: A) Ana temanın ana tonda tekrarlanması B) Yardımcı temanın ana tonda veya ilgili majör - minör tonunda seslenmesi C) Ana tonda ya da ilgili majör - minör tonda Coda’nın seslenmesi şeklindedir.

Bu doğrultuda Op. 38 mi minör viyolonsel - piyano sonatının birinci bölümünde Sergi bölümünün ana teması üç cümleden oluşmaktadır (| a - b - a' |). 1 - 57. ölçüler arasında seslendirilen ana temanın ilk cümlesi (a), viyolonsel bas registerinden başlayarak ilk 8 ölçü boyunca duyulmaktadır. Bu cümlenin ilk 4 ölçüsü, 6’lı nota aralığında (mi - do) seslenmektedir. Başlangıçta huzurlu, sakin ve bir hikaye anlatır gibi başlayan temanın karakteri, kullanılan aralıklar ve bestecinin eklediği *p* ve *espress.legato* nüansları ile aslında gergin bir yapıya sahiptir. Brahms’ın bu karakteri yansıtmak için çok doğal ve uygun armonileri kullandığı görülmektedir.

Johannes Brahms'ın Op.38 Mi Minör Viyolonsel - Piyano Sonatı Birinci Bölümünün Müzikal Analizi

Cümlenin 2. motifinde (5. ölçü), 1. motifte kullanılan yakın intervallerin yerine oktavlı ve oktav üstü sıçrayışların kullanılması, farklı bir karakterin yansıtılmasının bir göstergesidir. 4. Ölçüde kullanılan viyolonseldeki fa diyez sesi, 1. ve 2. motiflerde iki farklı düşüncenin ya da felsefenin karşılaştırılması noktasında bir anlamda armonik köprü görevi görmektedir. Bu durum, klasik dönem sonatlarında iki ayrı temanın karşılaştırılması şeklinde görülmektedir. Ayrıca a cümlesinin mi minör'ün dominant sesi olan si sesinde bitmesi yine klasik dönem sonatlarında pek rastlanmayan bir durumdur (Şekil 1).



Şekil 1. Op. 38 Mi Minör Viyolonsel - Piyano Sonatının Birinci Bölümünde Yer Alan İlk 8 Ölçü (a cümlesi)

9. ölçüyle birlikte viyolonselın daha parlak seslendiği tenor registerinde başlayan b cümlesi, yukarı istikametteki hareketine başlamaktadır. b cümlesinin ilk ölçüsünde yer alan ve a cümlesinin 1. motifyle hemen hemen aynı olan motif, 9. ve 11. ölçülerde seslenmektedir. Ayrıca 13., 14. ve 15. ölçülerde de sıkıştırılmış bir şekilde seslendikten sonra 17. ölçüde cümlenin başlangıcındaki do notasının oktavına ulaşılmaktadır. Burada a cümlesinde kullanılan geniş aralıkların aksine bu cümle içinde basamak basamak kullanılan ikili aralıklar ve 13. ölçüde başlayan sekvens ile yukarı yöndeki hareket desteklenmiştir. 17. ölçüye gelindiğinde piyanoda seslenen VII. derece yedili akorunun ardından, b cümlesi çok güçlü bir şekilde doruk noktasına ulaşmaktadır (Şekil 2).

17. ölçüde doruk noktasına ulaşan b cümlesinin ardından, viyolonselın 3 ölçü boyunca melodik çizgisini devam ettirdiği görülmektedir. Viyolonselde devam eden melodiyle birlikte a' cümlesinin beklenmedik bir şekilde piyanoda, yine mi minör tonunda seslenmesi, yine klasik dönem sonatlarında pek rastlanmayan bir durumdur. Viyolonsel aşağı yöndeki melodik çizgisini sürdürürken temanın 1. motifi 21. - 23. ölçüler arasında değişmeden seslenirken 2. motif, biraz daha dramatik hale bürünmüştür. Piyano ve viyolonsel arasında hemen hemen 2 oktavlık, kendi aralarında uyumlu bir arpejli diyalog yaşanmaktadır (25. - 28 ölçüler). Büyük bir enerjiye sahip olan bu diyalogun ardından gelen 5 ölçüde (29. - 34 ölçüler) müziğin karakteri yavaş yavaş sakinleşmektedir. Devam eden 5 ölçünün ilk 3 ölçüsünde piyanoda arpej faktürünün [Latince "faktura" kelimesinden türeyen ve işlemek anlamına gelen faktür, müzik materyallerini (melodi, akorlar, figürasyon, eşlik vb.) anlatma ya da açıklama yöntemi olarak bilinmektedir (Bulchevsky, 1990:25)] devam ettiği fakat karakterinin değiştiği görülmektedir. İki enstrüman arasında yaşanan bu diyalogta Brahms'ın viyolonselın bas registerinden tenor registerine hatta tenor registerinin de üstüne çıktığı ve geniş bir ses aralığından yararlandığı göze çarpmaktadır. 31. ölçüde mi minör'e tekrar dönülür ve 34. ölçüde bağlayıcı temaya geçilmektedir (Şekil 3).



Şekil 2. Op. 38 Mi Minör Viyolonsel - Piyano Sonatının Birinci Bölümünde Yer Alan 9. - 20. Ölçüler (b cümlesi)



Şekil 3. Op. 38 Mi Minör Viyolonsel - Piyano Sonatının Birinci Bölümünde Yer Alan 21. - 33. Ölçüler (a' cümlesi)

Bağlayıcı tema 34. ölçüde do majörde seslenmeye başlamaktadır. Temanın başlangıcına eklenen *p* ve *dolce* nüansları, piyanonun sağ elindeki triole'li arpej faktörü, viyolonselde seslenen lirik ve huzurlu melodinin oluşmasında büyük önem taşımaktadır. 8 ölçülük huzurlu bir aranın ardından 42. ölçüyle birlikte viyolonselde seslenen melodide kullanılan 2'li intervaller gerginleşen karakterin habercisi niteliğindedir. Ayrıca piyanonun sağ elindeki arpejli eşliğin armonisinin değişimi ve sol elin bas registerdeki oktavlı eşlik faktörü de bu karakteri desteklemektedir. Daha sonra eşlik durumundaki piyanoda sağ ve sol ellerde seslenen trioleli eşliğin özellikle sol elde bas registerde seslenmesi de karakterin gergin yapısının oluşmasında büyük önem taşımaktadır.

54. – 57. ölçüler arasında piyano ve viyolonsel in yine arpejli diyalogunun ardından yardımcı temaya ulaşılmaktadır (Şekil 4).

57. ölçüde seslenmeye başlayan yardımcı tema, ana temanın aksine son derece enerjik ve kararlı bir karakterdedir. Si minörde seslenen yardımcı temanın ana temayla tonik- dominant bağının olması klasik dönem sonatlarının en belirgin özelliğidir. Bu durumu Brahms'ın formlar açısından klasik kalıplara bağlılığının bir göstergesi olarak açıklamak mümkün olmaktadır.

Yardımcı temanın ilk cümlesi 57. ölçünün son vuruşundan başlayarak 58. - 65. ölçüler arasında viyolonselde çok güçlü ve enerjik bir ifadeyle seslendirilmektedir. Bunu piyanoya ve viyolonsel e yazılan *f* nüansı da desteklemektedir. Tema, viyolonsel in tenor registerinde yükselerek seslenirken, piyano da viyolonsel i 61. ölçüye kadar yarım vuruş gecikmeyle

Johannes Brahms'ın Op.38 Mi Minör Viyolonsel - Piyano Sonatı Birinci Bölümünün Müzikal Analizi

ve aynı melodiyle birlikte takip etmektedir. Viyolonsel kararlı yükselişini sürdürürken piyano da kromatik olarak aşağı yöndeki yürüyüşüne başlamaktadır. Ardından 62 ve 63. ölçülerde her iki enstrümanda da seslenen motifle doruk noktasına ulaşılmaktadır (Şekil 5).

The image displays a musical score for Johannes Brahms' Op. 38 in G minor, Violoncello and Piano Sonata, First Movement. The score is presented in a single system with two staves per system. The top staff is for the Violoncello (Cello) and the bottom staff is for the Piano. The key signature is G minor (one flat) and the time signature is 3/4. The score is marked with 'p dolce' for the piano and 'cresc.' for the cello. The measures are numbered 31, 38, 42, 46, 50, 53, and 57. The score shows a complex interplay between the two instruments, with the piano part featuring a descending chromatic line and the cello part featuring a rising line. The score ends with a final chord in measure 57.

Şekil 4. Op. 38 mi minör Viyolonsel - Piyano Sonatının Birinci Bölümünde Yer Alan 34. - 57. Ölçüler (Bağlayıcı Tema)

Yardımcı tema'nın ikinci cümlesi 66. ölçüde piyanoda başlar. Burada yardımcı temanın ilk cümlesindeki motif piyanonun sağ elinde biraz daha değiştirilerek işlenmektedir. 77. ölçüye kadar genişleyerek gelen 2. cümle 77. ölçüde Si Minör'ün dominantında bir kalış yaparak tamamlayıcı temaya geçmektedir (Şekil 6).



Şekil 5. Op. 38 mi minör Viyolonsel - Piyanonun Birinci Bölümünde Yer Alan 57. - 65. Ölçüler (Yardımcı Temanın 1. Cümlesi)



Şekil 6. Op. 38 mi minör Viyolonsel - Piyanonun Birinci Bölümünde Yer Alan 66. - 77. Ölçüler (Yardımcı Tema'nın 2. Cümlesi)

Sergi (I.) bölümünün bir anlamda coda olma özelliği taşıyan tamamlayıcı teması, 79. ölçüde önce piyanoda seslenmeye başlar. Burada Coda'nın mi majörde seslendiğini görmekteyiz. Minör tondan majör bir ton'a geçiş, temanın karakterinin değişmesinde oldukça büyük bir rol oynamaktadır. Bu değişim, Gelişme (II.) bölümüne bir hazırlık olarak da düşünülebilir. Sergi bölümünün başlangıcından bu bölüme kadar olan minör tonunun lirik, hüzünlü, ağırbaşlı karakteri değişerek majör tonun verdiği sakin ve duru bir karaktere bürünmektedir. Bu karakterin oluşmasında piyanoda ve viyolonselde aynı anda çalınan fa# - si notalarının düzenli eşliği de önemli bir rol oynamaktadır.

Tamamlayıcı temanın 1. cümlesi 4 ölçü seslendikten sonra 2. cümle 83. ölçüde viyolonselde seslenerek 87. ölçüye kadar devam etmektedir. 91. ölçüyle birlikte klasik dönem sonatlarında olduğu gibi mi minörün tonik akoruna dönerek röpriz yapılı (Şekil 7).



Şekil 7. Op. 38 mi minör Viyolonsel - Piyano Sonatının Birinci Bölümünde Yer Alan 79. - 91. Ölçüler (Tamamlayıcı Tema)

92. ölçüyle başlayan Gelişme (II.) bölümü 164. ölçüye kadar sürmektedir. Brahms'ın, bu bölümün başladığı 93. ölçüden itibaren ilk 5 ölçüde önce Sol Majör ardından Si Bemol Majör'e geçerek Sergi (I.) bölümünde kullanılan tonlardan uzak tonlara modülasyon yapmaktadır (Şekil 8). Bu bölümünde, Brahms'ın Barok ve Klasik Dönem sonatlarının aksine uzak tonlara geçmesi, geçiş yaptığı bu tonlarda da tonik – dominant ilişkisini koruması bestecinin klasik form kalıplarına olan bağlılığını bir kez daha ve aynı zamanda romantik dönem müzik karakterini ustaca yansıttığını göstermektedir.



Şekil 8. Op. 38 mi minör Viyolonsel - Piyano Sonatının Birinci Bölümünde Yer Alan 92. - 96. Ölçüler (Gelişme Bölümünün İlk 5 Ölçüsü)

Bu bölümde ana tema ve yardımcı temadan alınan ritmik - melodik motifler değişik şekillerde (polifonik imitasyonların kullanımı, çarpmalarla süsleme, pizzicato tekniği vb.) işlenmektedir. Yararlanılan bu motifler sayesinde gelişme ve sergi bölümleri arasında çok fazla kontrastlık oluşmamasını sağlamaktadır. Müziğin karakteri dinamize edilerek sergi bölümüne göre biraz daha gergin bir hale bürünmektedir.

93. ölçüde ana tema motifleriyle Sol majörde başlayan Gelişme (II) bölümü, 97. ölçüde modülasyon yaparak si bemol majör tonuna geçmektedir ve 109. ölçüye kadar bu tonda seslenmektedir. 109. ölçüde tema, bu kez piyanonun sol elinde ve farklı registerlerde re bemol majör tonunda seslenirken, viyolonsel eşlik görevini üstlenmiştir. Bestecinin burada da ana temadaki yine aynı ritim kalıplarından ve polifonik yöntemlerden yararlandığı görülmektedir. 114. ve 115. ölçülere gelindiğinde temanın re bemol majör'e ardından Fa Majör'e geçtiği dikkat çekmektedir (Şekil 9).

The image displays a musical score for the first section of the first movement of Op. 38 in Mi Minör, for Cello and Piano. The score is written in 2/4 time and consists of five systems. The top system shows the cello part with a 'p dolce' marking. The second system shows the piano accompaniment with 'espr. legato' and 'p dolce' markings. The third system continues the piano part with 'legato' and 'espress.' markings. The fourth system features 'cresc. molto' markings in both parts. The fifth system shows the final measures of the section with a forte 'f' dynamic.

Şekil 9. Op. 38 Mi Minör Viyolonsel - Piyanonun Birinci Bölümünde Yer Alan 93. - 114. Ölçüler (Si bemol – Re bemol majör tonlarında seslenen cümleler)

116. ölçüden itibaren Fa Majör'de viyolonselde geçen tema, viyolonselde sonra 120. ölçüde piyanoda devam etmektedir. Tema burada piyanoda sol elde seslenirken viyolonsel ve piyanonun sağ eli de Fa Majör ve fa minör akorlarıyla eşlik edip ve 128. ölçüye kadar sürmektedir. Bestecinin bu akorları oluştururken yararlandığı çarpımlar gittikçe gerginleşen diyalogun göstergesidir (Şekil 10).



Şekil 10. Op. 38 mi minör Viyolonsel - Piyano Sonatının Birinci Bölümünde Yer Alan 116. - 127. Ölçüler (Fa Majör – minör'de seslenen cümleler)

Gelişme (II.) bölümü başlangıcında si bemol majör'de işlenmeye başlanan motifler, tıpkı Sergi (I.) bölümünde olduğu gibi tonik - dominant ilişkisini devam ettirerek fa minörde seslenmeye devam etmektedir. Burada dikkat çeken noktalardan biri ise cümlenin karakterinin bu bölümün başlangıcından itibaren geniş bir ölçü aralığında (93. - 127. ölçüler arası), yavaş yavaş ve gergin bir şekilde yükseliş göstermesidir.

Bu yükseliş, doruk noktasına 128. ölçüde ulaşmaktadır. 128. ölçüde, Sergi (I) bölümündeki yardımcı temanın yine aynı kararlılıkla ve enerjik karakteriyle bu kez viyolonsel bas registerinde fa minör'de seslenmektedir. Temanın bu registerde seslenmesi ve *agitato* ile *ff* nüanslarının kullanılması, temanın daha etkili duyulmasına neden olmaktadır. Sergi (I.) bölümünde kullanılan ritmik kalıplar ve imitasyonlar burada da göze çarpmaktadır. Viyolonselde seslenmeye başlayan cümle, yine yarım vuruşluk gecikmeyle piyanoda da seslenmeye başlamaktadır. Sergi (I) bölümündeki yardımcı temanın aksine bu sefer viyolonsel eşlik görevini sürdürür ve cümle piyanoda 135. ölçüye kadar seslenir. 128. ölçüde viyolonseldeki ritmik kalıp kullanılarak durmaksızın devam eden cümle, sırasıyla fa minör, ardından dominant olan do majör – minör tonlarında 139. ölçüye kadar devam etmektedir (Şekil 11).



Şekil 11. Op. 38 mi minör Viyolonsel - Piyano Sonatının Birinci Bölümünde Yer Alan 128. - 139. Ölçüler

139. ölçüde piyanoda seslenmeye başlayan cümleye viyolonsel re - fa diyez sesleriyle eşlik ederek bir bütünlük oluşturur. Yeni cümle piyanoda seslenmeye devam ederken viyolonsel ona yardımcı temanın ritmik kalıbıyla sol majörde eşlik etmektedir. 143. ölçüde viyolonselde tekrar eden 4 ölçümlük cümleden sonra besteci 147. ölçüyle birlikte mi minör ün dominantına gelmektedir (Şekil 12).

Şekil 12. Op. 38 mi minör Viyolonsel - Piyanonun Birinci Bölümünde Yer Alan 139. - 147. Ölçüler

147'den 151. ölçüye kadar 4 ölçülük bir köprünün ardından 151. ölçüden itibaren 4 er ölçülük 2 cümle, önce viyolonselde daha sonra da piyanoda si minör de seslenmektedir. 159. ölçüden itibaren 5 ölçülük bir köprüden sonra 164. ölçüde Sergi Tekrarı (III)'na ulaşılır (Şekil 13).

Şekil 13. Op. 38 mi minör Viyolonsel - Piyanonun Birinci Bölümünde Yer Alan 147. - 163. Ölçüler

Sergi Tekrarı (III) bölümünde, adından da anlaşılacağı gibi Sergi (I) bölümü tekrar edilir. Besteci, Sergi (I) bölümünden farklı olarak sadece piyanonun eşliğinde akorlar yerine arpejle eşlik etmeyi tercih etmiştir. Bu durum temanın karakterinin bir nebze daha değişmesine olanak sağlamaktadır. 164 - 205. ölçüler arasında Sergi (I) bölümündeki ana tema cümleleri (| a+b+a |) aynen tekrar edilmektedir (Şekil 14).

Johannes Brahms'ın Op.38 Mi Minör Viyolonsel - Piyano Sonatı Birinci Bölümünün Müzikal Analizi



Şekil 14. Op. 38 mi minör Viyolonsel - Piyano Sonatının Birinci Bölümünde Yer Alan 164. - 205. Ölçüler (Tekrar edilen | a+a1 | + | a2+a3 | cümleleri)

Bağlayıcı tema 205. ölçüde, viyolonselın tenor registerinde Fa Majörde seslenmeye başlamaktadır. 220. ölçüye kadar devam eden bağlayıcı temanın ardından yardımcı tema, 220. ölçüden auktakt ile esas ton olan Mi Minör'de başlamaktadır (Şekil 15).



Şekil 15. Op. 38 mi minör Viyolonsel - Piyano Sonatının Birinci Bölümünde Yer Alan 205. - 220. Ölçüler (Sergi Tekrarında yer alan Bağlayıcı Tema)

Ana tonda (mi minör) seslenmeye başlayan yardımcı temanın ilk cümlesi 220 - 228 ölçüler arasında 2. Cümlesi ise 229. - 240. ölçüler arasında başlamaktadır. Bestecinin buradaki 2. Cümlede, sergi bölümünün 66 - 70 ölçüleri arasında piyano ve viyolonselde seslenen 4 ölçülük motifin bu kısımda iki enstrüman arasında yer değiştirdiği görülmektedir (Şekil 16a - 16b).



Şekil 16a. Op. 38 mi minör Viyolonsel - Piyano Sonatının Birinci Bölümünde Yer Alan 66. - 70. Ölçüler



Şekil 16b. Op. 38 mi minör Viyolonsel - Piyano Sonatının Birinci Bölümünde Yer Alan 220. - 240. Ölçüler (Yardımcı Tema)

Bilindiği gibi coda, Sergi tekrarı (III) 'nın sonuna eklenen; bitiş bölümü, bitiş parçası anlamına gelen bir son sözdür (Cangal, 2004:154). Sergi (I) bölümünün tamamlayıcı temasının Coda görevini üstlendiğini daha önce bahsetmiştik. Brahms burada da aynı cümleleri tekrar alarak bu defa genişlemiş bir şekilde yansıtmaktadır.

İlk cümle, 242. - 245. ölçüler arasında piyanoda seslendikten sonra 2. cümle 245. ölçüden eksik ölçüyle başlayarak 251. ölçüye kadar seslenmektedir. 3 ölçülük genişlemenin ardından tema, 255. - 257. ölçüler arasında piyanoda soprano ve alto partilerinde; 264. - 266. ölçüler arasında bas ve tenor partilerinde seslenmektedir. Daha önce de görüldüğü gibi coda'nın majör bir tonda seslenmesi, temanın karakterinde bir değişikliğe yol açmaktadır. Bu değişiklik, gerek bütün bölüm boyunca kullanılan temaların arasındaki atışmaların; lirik, hüznü, melankolik yapının, gerekse iki enstrüman arasında yaşanan atışmanın bitmesine olanak sağlamaktadır.

Dikkat çeken bir diğer nokta ise klasik dönem sonat allegrosu kalıbında Sergi tekrarı (III) bölümünde Coda'nın ardından sonatın 1. bölümünün çoğunlukla ana tona dönülerek bitirilmesi. Fakat burada Brahms'ın mi minör'e dönmeyerek 1. Bölümü, Mi Majör tonunda bitirdiğini görmekteyiz. Bestecinin bunu tercih etmesinin nedenini Barok Döneme ve Johann Sebastian Bach'a duyduğu ilgiyle açıklamak mümkün olabilir. Minör tonda başlayan bir eserin aynı isimli majör tonda bitmesi Johann Sebastian Bach'ın pek çok eserinde görülebilir. Bunun dışında majör tona geçen Coda'nın hissettirdiği huzur ve rahatlık duygusunun bozulmaması için ve ikinci bölüme sakin bir geçiş yapma isteği düşüncesi de göze çarpan noktalardan birisidir (Şekil 17).

The musical score is written for Violoncello and Piano. It consists of six systems of music. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/4. The score includes various dynamics and articulations:

- System 1:** Starts with a piano (*pp*) dynamic. The piano part features a complex chordal texture.
- System 2:** Features a *dolce* marking with a hairpin indicating a decrease in dynamics (*dim.*). The piano part has a more active, flowing line.
- System 3:** Includes a *p dolce* marking for the piano part and an *espress.* marking for the cello part.
- System 4:** Features a *poco cresc.* marking for both instruments, indicating a gradual increase in volume.
- System 5:** Ends with a *p dim.* marking for the piano part and a *pp* dynamic for the cello part.

Şekil 17. Op. 38 mi minör Viyolonsel - Piyano Sonatının Birinci Bölümünde Yer Alan 242. - 283. Ölçüler (Coda)

Tablo 1. Op. 38 mi minör Viyolonsel - Piyano Sonatı Birinci Bölümünün Form Yapısı

I. Bölüm → Sergi		
A →	Ana Tema (a – b – a') →	1 – 57 ölçüler arası
B →	Yardımcı Tema →	57 – 79 ölçüler arası
C →	Tamamlayıcı Tema →	79 – 92 ölçüler arası
II. Bölüm → Gelişme		
Serbest ve Dinamik Karakterli →		92 – 164 ölçüler arası
III → Sergi Tekrarı		
A →	Ana Tema (a – b – a') →	164 – 205 ölçüler arası
Bağlayıcı Tema →		205 – 220 ölçüler arası
B →	Yardımcı Tema →	220 – 242 ölçüler arası
C →	Coda →	242 – 283 ölçüler arası

Tablo 1’de yer alan bulgular doğrultusunda, Op. 38 mi minör viyolonsel - piyano sonatı birinci bölümünün “Sergi”, “Gelişme” ve “Sergi Tekrarı” olmak üzere üç ana bölümden oluştuğu, “Sergi” bölümünün, ana tema, yardımcı tema ve tamamlayıcı tema ile “Gelişme” bölümünün serbest karakterli olarak, “Sergi Tekrarı” bölümünün ise ana tema, bağlayıcı tema, yardımcı tema ve coda ile sunulduğu, bununla birlikte söz konusu sonatın birinci bölümünün 283 ölçü içerisinde işlendiği söylenebilir.

4. SONUÇ VE ÖNERİLER

Araştırma bulguları doğrultusunda, Johannes Brahms’ın Op. 38 mi minör viyolonsel - piyano sonatının birinci bölümünün;

- 4/4’lük ölçü kalıbında, mi minör tonunda ve sonat allegrosu formunda yazıldığı,
- Ana tema ve yardımcı tema arasında tonik – dominant ilişkisinin olduğu,
- Gelişme bölümünde uzak tonlara modülasyon yapıldığı,
- Bestecinin eserin bu bölümünde, hem klasik dönemin hem de romantik dönemin form ve armoni özelliklerini birlikte kullandığı

sonuçlarına ulaşılmıştır.

Araştırma sonuçları doğrultusunda;

- Johannes Brahms’ın Op. 38 mi minör viyolonsel – piyano sonatının birinci bölümünü icra edecek kişilerin araştırma kapsamında yer alan analizleri inceleyerek bu bölümü yorumlamaları,
- Johannes Brahms’ın müzik stilinin ve müzikal özelliklerini daha iyi anlaşılabilmesi için yazmış olduğu diğer eserlerin araştırmada kullanılan yöntemle incelenmesi,
- Johannes Brahms’ın dışındaki diğer bestecilerin eserlerinin form ve armoni analizleri yapılarak söz konusu eserleri çalışacak kişilere bilgiler vermeyi amaçlayan araştırmalar yapılması,
- Johannes Brahms’ın ve diğer bestecilerin eserlerinin teknik analizleri yapılarak söz konusu eserleri çalışacak kişilere bilgiler vermeyi amaçlayan araştırmalar yapılması,
- Araştırmanın, form bilgisi ile ilgili Türkçe yazılı kaynak sıkıntısı olduğu için derslerde veya bilimsel araştırmalarda kaynakça olarak kullanılması,

önerilmektedir.

KAYNAKLAR

- Ataman, A. M. 1947. Musiki Tarihi. Milli Eğitim Basımevi, s.292, Ankara.
- Boran, İ., Şenürkmez, K. Y. 2007. Kültürel Tarih Işığında Çok Sesli Batı Müziği. Yapı Kredi Yayınları, 65, İstanbul.
- Buluchevsky, Y. S. ve Fomin, V. S. 1990. Küçük Müzik Sözlüğü. Muzika, s. 25, Leningard.
- Cangal, N. 2004. Müzik Formları. Arkadaş Yayınevi, s.154, Ankara.
- Çelikten, E. 2000. Viyolonsel Tarihçesi, Yapısal Gelişimi ve Bu Gelişime Katkısı Olan Viyolonsel Yapımcıları. Yüksek Lisans Tezi, Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimleri Enstitüsü, s.5, Ankara.
- Feridunoğlu, L. 2004. Müziğe Giden Yol Genç Müzisyenin El Kitabı. İnkılap Kitabevi, s.97-98, İstanbul.
- Feridunoğlu, L. 2005. İz Bırakan Besteciler Yaşamları ve Yapıtları. İnkılap Kitabevi, s.133, İstanbul.
- Fırat, O. E. 1999. Çağdaş Küğ Tarihi İçin İmler – 1. Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık Ticaret ve Sanayi A. Ş, s.281, İstanbul.
- Geiringer, K. 1961. Brahms His Life and Work. Second Edition. Anchor Books, s.207, New York.
- Goetschius, P. 1915. The Larger Forms of Musical Composition. Fourth Edition. G. Schirmer, s.151, New York.
- Goetschius, Percy ve Tapper, T. 1923. Essentials in Music History. Charles Scribner's Sons, s.299-302, New York.
- İşgörür, Ü. 1999. Viyolonsel Alanında Barok, Klasik, Empresyonist Evrelerin Temel Üslup Özellikleri ve Çağdaş Yorumlama Modelleri, Sanatta Yeterlik Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, s.17, İzmir.
- Mason, D. G. 1970. The Chamber Music Of Brahms. Books for Libraries Press, s. 67, New York.
- Mehtiyeva, N. 2003. Konser Kılavuzu. Bilkent Üniversitesi Müzik ve Sahne Sanatları Fakültesi, s.35, Ankara.
- Prieto, C. 2006. The Adventure of a Cello. University of Texas Press, s.238, USA.
- Sachs, C. 1965. Kısa Dünya Musikisi Tarihi. Çeviren: İlhan Usmanbaş, Milli Eğitim Basımevi, s.234, İstanbul.
- Say, A. 2006. Müzik Tarihi. Müzik Ansiklopedisi Yayınları, s.399-400, Ankara.
- Yener, F. 1983. Müzik. Türkiye Turing ve Otomobil Kurumu, s.42, İstanbul.
http://www.cukurovasenfoni.org/cdso/sozluk_r.asp (Erişim tarihi: 03.08.2010)