

BİR FORM İKİLEMİ: BRAHMS, OPUS 83, IV*

Giray KOÇASLAN**
Türev BERKİ***

Başvuru Tarihi: 28.11.2015; Kabul Tarihi: 18.01.2016

ÖZ

Brahms'in Opus 83 piyano konçertosunun, üzerinde belki de en çok tartışılan, hatta teorisyenleri ikileme düşüren özelliği, dördüncü ve son bölümü olan Allegretto grazioso'nun biçimsel yapısıdır: "Sonat-rondo mu, yoksa sonat-allegro mu?"

Böylesi bir tablo, bu çalışmanın çıkış noktasını teşkil etmiş ve Allegretto grazioso'nun formunu net biçimde ortaya koyan bir analiz gerçekleştirilmesi amaçlanmıştır.

Beş ana boyuttan oluşan ve bölmeden cümleye dek farklı düzeylerde form öğelerinin saptandığı analiz sonucunda, aşağıdaki temel sonuçlara ulaşılmıştır:

- Bölüm, bir sonat-rondodur.
- Yukarıda anılan ikilemin nedenini, biri Gelişme'nin, diğeri de Coda'nın önüne gizlenmiş olan iki a periyodu oluşturmaktadır.
- "Sonat-allegronun, Brahms'in kullandığı tüm form kalıpları içinde birincil önceliğe sahip olduğu" gerçeğinden hareketle, bestecinin, Allegretto grazioso için de çıkış noktası olarak sonat-allegroyu tasarladığı; daha sonra ise, söz konusu gizleme eylemi yardımıyla, formu ustalıklı bir biçimde sonat-rondoya dönüştürdüğü düşünülebilir.

Anahtar Sözcükler: Brahms, Opus 83, Allegretto grazioso, sonat-rondo, sonat-allegro, form analizi

A DILEMMA ON FORMAL STRUCTURE: BRAHMS, OPUS 83, IV

ABSTRACT

Possibly the most disputed feature which even keeps theorists in a dilemma, on Brahms's second piano concerto, opus 83, is the formal structure of the last movement, Allegretto grazioso: "Sonata-rondo or sonata-allegro?"

Such a frame forms the launchpad of this study and an analysis suggesting the formal structure of Allegretto grazioso precisely is aimed.

As a result of the analysis consisting of five main dimensions and detecting every single unit from phrase to section on each layer thoroughly, the following main results have been carried out:

- The movement is a sonata-rondo.
- The seed of the dilemma mentioned above is the two "a" periods hidden before the Development and the Coda.
- Starting from the fact that "sonata-allegro has the greatest priority in Brahms's formal schemes", it can be thought that the composer might have designed a sonata-allegro for the movement at first, but then have changed the form into a sonata-rondo proficiently with the hiding practice mentioned before.

Keywords: Brahms, Opus 83, Allegretto grazioso, sonata-rondo, sonata-allegro, form analysis

* Bu çalışma, Ağustos 2015'te, Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Müzik Teorileri Anabilim Dalı'nda tamamlanan aynı başlıklı yüksek lisans tezinden hareketle oluşturulmuştur.

** Arş. Gör., Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Müzik Teorileri Anabilim Dalı
e-posta: giraykocaslan@gmail.com

*** Prof. Dr., Hacettepe Üniversitesi Ankara Devlet Konservatuarı Müzik Bilimleri Anabilim Dalı
e-posta: tberki@hacettepe.edu.tr

1. GİRİŞ

Dahlhaus¹ müzik formlarını, *mimarî* ve *mantıksal* olarak adlandırdığı iki gruba ayırır. *Mimarî* formlar, geç 18. ve erken 19. Yüzyıl Viyana bestecilerince yüceltilen ve oluşumlarının temelinde *tasarım* eyleminin yattığı formlardır. *Mantıksal form* ifadesiyle ise, çıkış noktası - tasarımdan ziyade - *doğa, istek ve müziksel fikirler* olan, bunun sonucunda da mimarî formların buyruklarını bazen karşılayan, bazen de karşılamayan formlara atıfta bulunmaktadır. Dahlhaus, bununla birlikte, müziksel fikirleri itibarıyla bu iki gruptan birine kolaylıkla dahil edilemeyen *istisnai* bir isimden söz eder: Johannes Brahms (Agawu, 1999, s. 134).

Bu savın doğruluğunu sınamak için belki de en kestirme yol, bestecinin sonat-allegrolarını incelemek olacaktır: Brahms'ın bu formu kullandığı yapıtlarında, sergilerin karşıt tema ve tonlar içerdiği, gelişmelerin önceki bölmelerden beslendiği, sergi tekrarlarının ise alışlagelmiş tonal uygulamalara sahne olduğu; özetle, biçimsel yapılar da *klasik protokole bağlı kalındığı* kolaylıkla görülebilir. Ancak, ayrıntılara inildiğinde, tematik malzemeler ya da ek fikirler arasında büyük farklılıklar saptanır ve her fikrin, kapanışına dek “kendi özel yolunu çizdiği” gerçeğiyle karşılaşılır. Brahms, modernist bir düşünceyle, sonat-allegro kurallarını farklı yoğunluklarda işlemekte, yaptığı ilginç değişikliklerle *eski tasarımlara yeni soluklar* getirmektedir. Bu anlayış, üç farklı dönemin birleşimine işaret eder: Kurallı klasik *Viyana Okulu*, çağdaş bir *romantik duyarlılık* ve eski müziği kazıyan *arkeolojik tavır* (Agawu, 1999, s. 135, 139).

Brahms, uzun yıllar boyunca, adeta *Beethoven hegemonyası* altındaki iki tür üzerinde - senfoni ve yaylı kuartet - uzmanlaşma amacı gütmüş ve bu alanlarda hiç eser vermemiştir. Nihayet ilk iki yaylı dördlüsünü yaratarak *sessizliğini bozduğu* 1873'le başlayan ve 1890'ların başına kadar geçen dönem, pek çok otoriteye göre bestecinin altın çağıdır (Bozarth ve Frisch, t.y.).

Bu yılların verimini açıkça gözler önüne seren irili ufaklı 57 eser arasında (Musgrave, 1999, s. 308-309), 83 opus numaralı 2. piyano konçertosu, kuşkusuz ayrı bir yer tutar.

Konçertonun, üzerinde belki de en çok tartışılan, hatta teorisyenleri *ikileme* düşüren özelliği, dördüncü ve son bölüm olan *Allegretto grazioso*'nun² biçimsel yapısıdır. Erickson'un tez çalışmasında, bölümü *sonat-rondo* olarak nitelendirdiği görülür (1974, s. 88). Buna karşın, Daverio, - Pascall'ın değerlendirmelerine ek olarak - Brahms'ın farklı eserlerinden seçtiği 11

¹ Müzikoloji, müzik analizi ve tarih alanındaki çalışmalarının yanı sıra, editör ve organizatör kimlikleriyle de tanınan Carl Dahlhaus (1928-1989) 20. Yüzyıl'ın ikinci yarısında Alman entelektüel yaşamının önde gelen isimleri arasında yer alır. 1967'de Bölüm Başkanı olarak atandığı Berlin Teknik Üniversitesi Müzikoloji Bölümü'nü, 20 yıl içinde uluslararası bir çekim merkezi haline getirmiştir (Robinson, t.y.).

² Metinde bundan böyle, kimi zaman “*Allegretto*”, kimi zaman da “bölüm” olarak anılacaktır.

bölümün *sonat-allegro* kategorisine dahil edilmesi gerektiğini belirtir. Listede *Allegretto*'nun da bulunması ilgi çekicidir (Galand, 2008, s. 259-260).

Allegretto'ya ilişkin olarak yukarıda özetlenen bu *ilginç* kavramsal çerçeveden hareketle, şu basit problem cümlesini net biçimde yanıtlayacak özgün bir analizin gerçekleştirilmesi, kanımızca bir gereklilik olarak ortaya çıkmaktadır:

“*Allegretto, bir sonat-rondo mu, yoksa bir sonat-allegro mudur?*”

Şüphesiz, burada en kritik nokta, uygulanacak analizin *niteliği*dir. Zira, sonat-rondo için geçerli olan *alışlagelmiş* bir analizde, **A B A Gelişme A B' A** gibi, sadece *bölme* düzeyindeki gösterime odaklanılır. Benzer yaklaşım sonat-allegro için de geçerlidir: **Giriş, Sergi** (altındaki temalarla), **Gelişme, Sergi Tekrarı** (altındaki temalarla), **Coda**. Oysa - daha önce de ifade edildiği üzere - Brahms'ın eski tasarımlara getirdiği yeni soluklar, bölme gibi büyük form öğelerine oranla *daha küçük planlar* üzerinde gerçekleşmektedir ve bu nedenle *Allegretto*'daki *gizemi* ortaya çıkarmak, kanımızca, “*cümle* düzeyine kadar inen” bir analizle mümkün olacaktır. İşte, bu nedenle, *çok katmanlı* bir analiz modeli geliştirilmiş olup, analize ilişkin kuramsal çerçeve bir sonraki bölümde ele alınmaktadır.

2. KURAMSAL ÇERÇEVE

Allegretto üzerinde gerçekleştirilen analiz, sırasıyla, aşağıdaki beş ana boyutu kapsamaktadır:

- *Bölmelerin saptanması*
- *Cümle ve figürlerin belirlenmesi ve numaralandırılması*
- *Periyod, cümle grubu ve cümle tekrarlarının saptanması ve harflendirilmesi*
- *Çift periyod ve periyod tekrarlarının belirlenmesi ve harflendirilmesi*
- *Cümle ve figür dışındaki form öğelerinin genel armonik seyir görünümelerini ortaya çıkaran başlangıç ve bitiş derecelerinin saptanması*

Yukarıda anılan form öğelerinin *çalışmayla sınırlı* tanımları şöyledir:

Bölme: Sonat-allegroda Giriş, Tema₁, Tema₂, Tema₃, Gelişme ve Coda'dan; sonat-rondoda ise Giriş, A, B, C, Gelişme ve Coda'dan her biri

Cümle: Bir armonik kadansla sonlanan en küçük müziksel bütünlük

Figür (f): Ait olduğu eserde defalarca yinelenmeyen ve bu nedenle motif gibi “bütünlüğü sağlayıcı hayati bir unsur” özelliği taşımayan küçük ezgisel, ritmik veya armonik yapı

Periyod (P): İlki tonik dışında bir derecede, ikincisi ise tonikte sonlanan ve bu nedenle aralarında öncül-soncul ilişkisi bulunan iki cümle oluşturduğu yapı. Bununla birlikte, periyod, “bir çift periyodun öncülü” olması durumunda, tonik dışında bir derecede de sonlanabilir. (Stein, 1979, s. 37-38)

Cümle Grubu (CG): Aralarında öncül-soncul ilişkisi bulunmayan üç ya da daha fazla cümle oluşturduğu yapı (Stein, 1979, s. 50)

Cümle Tekrarı (CT): Aynı derecede sonlanan ve aralarında yüksek oranda benzerlik bulunan iki cümle oluşturduğu yapı (Kostka ve diğerleri, 2013, s. 155)

Çift Periyod (ÇP): İlk çifti tonik dışında bir derecede, ikinci çifti ise tonikte sonlanan ve bu nedenle aralarında öncül-soncul ilişkisi bulunan dört cümle oluşturduğu yapı (Stein, 1979, s. 51)

Periyod Tekrarı (PT): Aynı derecede sonlanan ve aralarında yüksek oranda benzerlik bulunan iki periyodun oluşturduğu yapı (Kostka ve diğerleri, 2013, s. 158)

Analize özgü diğer kavramlar ise aşağıda tanımlanmaktadır:

Çok Katmanlı Analiz Şeması: *Allegretto*'nun biçimsel yapısını ortaya koymak amacıyla geliştirilen ve dört ayrı katmandan oluşan gösterim modeli

Birinci Düzey: Şemada bölme niteliğine sahip form öğelerini içeren katman

İkinci Düzey: Şemanın, bünyesinde çift periyod ve periyod grubu niteliğine sahip form öğelerini barındıran katmanı

Üçüncü Düzey: Şemada periyod, cümle grubu ve cümle tekrarı niteliğine sahip form öğelerini içeren katman

Dördüncü Düzey: Şemanın, bünyesinde cümle ve figür niteliğine sahip form öğelerini barındıran katmanı

3. ANALİZ

Allegretto üzerinde gerçekleştirilen analiz; bir sonat-allegronun değil, sırasıyla **A₁**, **B₁**, **a_{1.3}**, **Gelişme**, **A₂**, **B₂**, **a₄** ve **Coda**'dan oluşan bir *sonat-rondonun* varlığını ortaya koymaktadır. Burada **A₁**, **B₁**, **Gelişme**, **A₂**, **B₂** ve **Coda** *birinci düzey*; **a_{1.3}** ve **a₄** ise *üçüncü düzey* form öğeleridir.

3.1. A₁^{1, 2, 3, 4}

1							
A₁							
1							
a₁							
				PT			
1							
a_{1.1}		a_{1.2}		b			
P		P		CG			
Sib		Sib		Sib			
1	5	9	13	16,5	20,5	24,5	27,5
1	1	1	1	2	2	2	<i>f₁</i>

¹ Her bir hücrenin sol üst köşesinde yer alan rakam, ilgili form öğesinin başladığı ölçü numarasını göstermektedir.

² Üçüncü düzeyin altında yer alan "Sib", ilgili form öğesinin başında ve sonunda görülen tonu belirtmektedir. Ton Majör ise ilk harf büyük, minör ise küçüktür.

³ Her ikisi de küçük harflerle sembolize edilen ikinci düzey ve üçüncü düzey yapıları birbirinden ayırmak üzere, ikinci düzey yapıları oluşturan form öğeleri koyu olarak yazılmıştır.

⁴ İkinci ve üçüncü düzeyi oluşturan hücrelerde sağ alt köşede yer alan harf(ler), ilgili form öğesinin niteliğini göstermektedir.

(A_1)		k						
$a_{2.1}$		k						
P+2C								
35	45,25	45	55,25	55				
$a_{2.1}$	P	$a_{3.1}$	2C	k				
Sib		Sib						
35	39	45,25	45	49,25	49	55,25	55	59
1	1	1	1	1	1	1	1	f_2

Bu noktada, akıllarda oluşabilecek şu altı sorunun yanıtlanmasında yarar görülmektedir:

- Dördüncü düzey yapıları oluşturan cümleler, neden harflerle değil de rakamlarla gösterilmektedir?

Bu gösterimle, cümlelerin, ikinci ve üçüncü düzey yapılarla karışmasının engellenmesi amaçlanmıştır. Bu durumun çalışmaya kattığı bir diğer avantaj da, gerek *Allegretto*'nun tamamının, gerekse birinci, ikinci ve üçüncü düzey yapıları oluşturan her bir form ögesinin kaç tip cümleden meydana geldiğinin net bir biçimde görülebilmesidir.

- 16,5 ila 35. ölçüler arasında, ikinci düzey neden boş bırakılmıştır?

Anılan ölçülerde üçüncü düzeyde yer alan b cümle grubu, kendinden bir önceki ya da bir sonraki form ögesiyle herhangi bir bütünlük oluşturmadığından, bir üst katman olan ikinci düzeye taşınamamıştır.

- Bazı hücrelerin sağ üst köşelerinde de rakamlar yer almaktadır. Bunun anlamı nedir?

Sağ üst köşelerde yer alan rakamlar, ilgili cümlenin sonlandığı ölçü numaralarını göstermektedir. Burada, “bir cümlenin bitiminin, bir sonraki cümlenin başlangıcından sonra gerçekleşmesi” şeklinde tanımlanabilecek olan *cümle kesişimi* söz konusudur. Terim,

yabancı literatürde *phrase elision* olarak anılmakla birlikte (Gauldin, 2004, s. 190), Türkçe’de doğrudan bir karşılığı bulunmamaktadır.

- *Gerek ikinci, gerekse birinci düzeyde, 55. ölçüde başlayan köprü (k) ile öncesindeki form öğeleri (a_{2,1} ve A₁) arasında neden ayırım çizgisi yoktur?*

Aralarındaki güçlü tematik bağ nedeniyle, köprü ile, anılan form öğelerini birbirinden kesin çizgilerle ayırabilmek mümkün değildir. Bu nedenle, köprü a_{2,1} ve A₁’in içinde değerlendirilmiştir.

- *2C gösterimiyle ifade edilmek istenen nedir?*

a_{3,1}, benzer karaktere sahip iki adet 1 tipi cümleden meydana gelmektedir. Söz konusu cümleler arasında aynılık bulunmaması, a_{3,1}’in *cümle tekrarı* (CT) olarak değerlendirilmesini olanaksız kılmaktadır. Benzer biçimde, iki cümle arasında bir öncül-soncul ilişkisi de yoktur; bu nedenle, a_{3,1} *periyod* (P) olarak da kabul edilemez. Şu halde, akla en uygun yaklaşım, bu yapının *iki cümle* (2C) olarak adlandırılması olacaktır.

- *P+2C gösterimiyle ifade edilmek istenen nedir?*

a_{2,1}, benzer karaktere sahip a_{2,1} ve a_{3,1}’in birleşiminden meydana gelmiştir. Söz konusu iki öge arasında aynılık bulunmaması, a_{2,1}’in *periyod tekrarı* (PT) olarak değerlendirilmesini olanaksız kılmaktadır. Benzer biçimde, iki öge arasında bir öncül-soncul ilişkisi de yoktur; bu nedenle, a_{2,1} *çift periyod* (ÇP) olarak da kabul edilemez. Kanımızca, bu yapının *periyod ve iki cümle* (P+2C) olarak adlandırılması, en doğru yaklaşım olacaktır.

3.2. B₁

64,75										
B₁										
64,75				81						
c₁				d₁						
ÇP				ÇP						
64,75		73	72,75		81	89				
C_{1.1}			C_{2.1}		d_{1.1}	d₂				
P			P		P	P				
la		la		la	Fa					
64,75	69	68,75	73	72,75	77	76,75	81	85	89	93
3		3		3		3	4	4	4	4

(B₁)							
97							
e							
ÇP							
97							
e_{1.1}		e_{2.1}		d_{1.2}		e_{1.2}	
CT		P		P		P	
Fa		Fa		re		la ¹	
97							
5	5	5	5	4	4	5	5

¹ Burada ton, *ilk bakışta* Fa Majör olarak kabul edilebilir. Ancak, e_{1.2} altındaki iki cümlelerin, aralarındaki öncül-soncul ilişkisi dolayısıyla bir periyod oluşturduğu dikkate alınarak, ton la minör olarak kabul edilmiştir.

(B₁)		<i>k</i>							
c₂		<i>k</i>							
CP									
128,75	137	136,75	145						
C_{1.2}	C_{2.2}	<i>k</i>							
P	P								
la		la							
128,75	133	132,75	137	136,75	141	140,75	145	149	153
3	3	3	3	4	4	<i>f₃</i>			

Bu noktada, öncelikle, akıllarda oluşabilecek şu iki sorunun yanıtlanmasında yarar görülmektedir:

- *113 ila 129,5. ölçüler arasında, ikinci düzey neden boş bırakılmıştır?*

Anılan ölçülerde *üçüncü düzeyde* yer alan $d_{1,2}$ ve $e_{1,2}$ periyodları, aralarındaki büyük farklılık nedeniyle, periyod tekrarı ya da çift periyod gibi bir bütünlük oluşturamadıklarından, bir üst düzey boş bırakılmıştır.

- *Üçüncü düzeyi oluşturan c₁ - d₁ - e - c₂ ve ikinci düzeyde görülen la minör - Fa Majör - re minör - la minör yapılanmasından hareketle, B₁'in kendi içinde nasıl bir form yapısından söz edilebilir?*

B₁, la minör tonundaki **c₁** ve **c₂** çift periyodları ile başlamakta ve sona ermektedir. Buna karşılık, **e** çift periyodu ağırlıklı olarak Fa Majör tonundadır. Dolayısıyla, **c - e - c** yapılanması *üç bölmeli lied*'i işaret eder. Aradaki **d₁** çift periyodu ise, tonaliteyi değiştirme amaçlı bir köprü olarak kabul edilebilir.

3.3. a_{1.3}

165	a _{1.3}
P	
Sib	
165	169
1	1

(Gelişme)

206	211,5	215,5	219,5	223,5	227,5	231,5	237,5
2	2	2	2	2	2	2	7

(G)
242
2

Gelişme'de sadece **A₁**'e ait cümle tiplerinin (1 ve 2) işlenmesi, **B₁**'e ilişkin herhangi bir malzemeye yer verilmemesi ve iki yeni cümle tipine (6 ve 7) rastlanması dikkat çekicidir.

3.5. A₂

251,5							
A₂							
				270			
				a_{2.2}			
251,5				270		287	
b				a_{2.2}		a_{3.2}	
				CG			2C
Sib				Sib		sib	
251,5	255,5	259,5	262,5	270	274	282	287 291,25
2	2	2	<i>f₁</i>	1	1	<i>f₄</i>	1

(A_2)			
$(a_{2,2})$ k			
4C			
295,25		295	
$(a_{3,2})$		k	
2C			
291	295,25	295	301
1		1	f_2

Bu noktada, akıllarda oluşabilecek şu sorunun yanıtlanmasında yarar görülmektedir:

- 4C gösterimiyle ifade edilmek istenen nedir?

Her ikisi de benzer yapıdaki 1 tipi cümlelerden oluşan $a_{2,2}$ ve $a_{3,2}$ arasında herhangi bir öncül-soncul ilişkisi bulunmamaktadır. Bu nedenle, en doğru yaklaşım, bu iki yapının oluşturduğu $a_{2,2}$ 'nin *dört cümle* (4C) olarak adlandırılması olacaktır.

3.6. B₂

308,75										
B₂										
308,75										
C₁										
ÇP										
308,75		316,75		325		333				
C_{1.1}		C_{2.1}		k		e_{2.2}				
P		P				P				
re		re				re ¹				
308,75	313	312,75	317	316,75	321	320,75	325	329	333	337
3		3		3		3	8	8	5	5

¹ Burada ton, ilk bakışta Si bemol Majör olarak kabul edilebilir. Ancak, e_{2.2} altındaki iki cümlemin, aralarındaki öncül-soncul ilişkisi dolayısıyla bir periyod oluşturduğu dikkate alınarak, ton re minör olarak kabul edilmiştir.

(B₂)		<i>k</i>					
C₃			<i>k</i>				
CG							
re							
340,75	345	344,75	349	348,75	353	357	361
3		3		3	4	4	<i>f₁</i>

3.7. a₄

369	a ₄
P	
Sib	
369	373
1	1

3.8. Coda

377								
Coda								
377	381	384,5	388,5	392,5	398	401,5	406,5	406
1	1	2	2	2	f_5	9	10	

(Coda)

409,5	414,5	414	417,75	422,25	422	426	432,25	432	435,75	440
9	10	10	f_5	f_5	1	1	1			

(Coda)

443,75	448	452	456	462	466 472,25	472 476,25	476
1	f_5	9	10	1	1	1	11

(Coda)	
480	484
11	11

Coda'da - Gelişme'de olduğu gibi - sadece **A₁**'e ait cümle tiplerinin (1 ve 2) işlenmesi, **B₁**'e ilişkin herhangi bir malzemeye yer verilmemesi ve üç yeni cümle tipine (9, 10 ve 11) rastlanması dikkat çekicidir.

4. SONUÇ ve TARTIŞMA

Analizin ortaya çıkardığı en çarpıcı sonuç; *Allegretto*'nun formunu - sonat-allegro değil - *sonat-rondo* yapan faktörün; biri **Gelişme**'nin, diğeri ise **Coda**'nın önüne *gizlenmiş* olan "iki a periyodu" olduğudur.

Tablo 6; a_{1,3} ve a₄'ün, bölmelere kıyasla şaşırtıcı kısalıklarının gözler önüne sermektedir:

Tablo 6. Form öğelerinin uzunlukları

Form Öğesinin		
Adı	Uzunluğu (ölçü)	Bölüm Bütününe Oranı (%)
A₁	63,75	13,06
B₁	100,25	20,54
a _{1,3}	8	1,64
Gelişme	79,25	16,24
A₂	57,25	11,73
B₂	60,25	12,35
a ₄	8	1,64
Coda	112	22,95

Tablo 6’da görüldüğü üzere, biçimsel yapının belirlenmesinde *hayatî* rol oynayan bu iki ögenin toplam uzunluğu, *Allegretto*’nun % 4’ü dahi değildir!

Kanımızca, böylesi bir tablo, yanıtlanması gereken şu iki soruyu da beraberinde getirmektedir:

1. *Bu denli kısaltılmış A tekrarları, Brahms’ın başka yapıtlarında da görülmekte midir?*
2. *Bestecinin bu gizleme eyleminin ardında yatan herhangi bir düşünceden ya da yaklaşımdan söz edilebilir mi?*

Allegretto’ya benzer şekilde, Gelişme ve Coda öncesinde *oldukça kısaltılmış A* tekrarlarına sahne olan iki Brahms yapıtına daha rastlanmaktadır:

- Piyanolu Kentet, Opus 34, fa minör, IV ¹
- Senfoni, Nr. 2, Opus 73, Re Majör, IV ²

Bununla birlikte, gerek Opus 34, gerekse Opus 73’ü, *Allegretto*’dan ayıran önemli bir ayrıntı söz konusudur: A tekrarlarının *tonikte sonlanmaması*.

White’a göre (1994, s. 105), sonat-rondoyu sonat-allegrodan ayıran *temel nokta*, Gelişme öncesinin III veya V yerine I üzerinde sonlanmasıdır. Şu halde, bir sonat-rondoda, Gelişme öncesinde sergilenen A tekrarı, kısaltılmış dahi olsa mutlaka tonikte gelmelidir. Galand, bu noktanın taşıdığı önemi şöyle ifade eder (2008, s. 249):

... bir bölümün ana teması, ikinci devrenin [burada “ikinci devre” ifadesinden kasıt Gelişme bölmesidir]³ başında tonik üzerinde tekrarlanıyorsa, [bu durum] ... bölümü rondo formundan, - özellikle de Marx’ın 1845’te tanımladığı ve bugün akademisyenlerin *sonat-rondo* terimini kullandıklarında gözlerinde canlanan form ile neredeyse aynı olan *Sonatenartige Rondo* formundan - ayırt edilemez yapmaktadır.

Bu noktada, Cole’un (1970; s. 396), - bu kez iki Haydn eseri örneğinde ⁴ - aynı soruna işaret ettiğini gözlemlemek ilginç olacaktır:

Sonat-rondo ile sonat-allegro arasındaki çizginin ... esnek olduğu bu iki eser, [bu iki form] arasında nerede sınır çizilebileceği sorusunun, özellikle Haydn ve Mozart eserlerinde ne denli zor olduğunun bir kanıtıdır. ... Bir dönem sonat-rondo tanımında kayda değer bir esnekliği savunmuş olsam da, ilk A tekrarıdan sonra oluşan vukuatlara istinaden, en azından ilk A tekrarlarının mutlaka ana tonda olması gerektiğine vurgu yapıyorum. Bu

¹ Metinde bundan böyle “Opus 34” olarak anılacaktır.

² Metinde bundan böyle “Opus 73” olarak anılacaktır.

³ Çevirilerde, köşeli ayraç içindeki ifadeler orijinal metinde yer almamaktadır.

⁴ Bahse konu iki Haydn yapıtının künyesi şöyledir:

Joseph Haydn. Piyanon Konçertosu, Hob. XVIII: 4, Sol Majör, III

Joseph Haydn. Senfoni, Nr. 92, Hob. I: 92, Sol Majör, IV

kriter doğrultusunda, Sol Majör Konçerto ya da 92. Senfoni gibi eserler bir başka formda, **muhtemelen de Sonat-Allegro formunda değerlendirilmelidir.**¹

Şu halde, Cole, Galand ve White'dan hareketle, şu yargıya ulaşmak yanlış olmayacaktır:

“Sonat-rondonun *gerek şartı*, Gelişme öncesindeki A'nın *tonikte sonlanmasıdır*. Tonik dışındaki bir derecede bitiş, akla sonat-allegroyu - doğal olarak da A yerine *I. temayı* - getirmelidir.”

A tekrarlarının tonikte sonlanmadığı Opus 34 ve Opus 73'ün birer sonat-allegro olduğunu görmek, yukarıdaki yargının geçerliliğini gözler önüne sermektedir.

Sonat-allegro, Brahms'ın kullandığı tüm form kalıpları içinde birincil önceliğe sahiptir. Öyle ki, besteci; senfonilerinin ilk bölümlerinin tamamında, son bölümlerinin çoğunda ve hatta pek çok ara bölümde sonat-allegro kullanır (Agawu, 1999, s. 134-135). Buradan hareketle, Brahms'ın, *Allegretto* için de çıkış noktası olarak sonat-allegroyu tasarladığı; daha sonra ise biri Gelişme ve diğeri de Coda öncesine gizlediği iki a periyoduyla, formu ustalıklı bir biçimde sonat-rondoya dönüştürdüğü düşünülebilir.

Söz konusu gizleme eyleminin bir başka yansıması da, **c - e - c** biçimindeki üç bölmeli yapının görüldüğü **B**'lerde karşımıza çıkmaktadır. Bilindiği üzere, alışlagelmiş uygulama; ilk B'nin dominantta, ikinci B'nin ise tonikte gelmesidir. Stein (1979, s. 89), bu durumun, sonat-rondo ile diğer rondo formları arasındaki ayırt edici özellik olduğunu vurgular. Oysa, *Allegretto*'da, **B₁** la minör'ün (vii), **B₂** ise re minör'ün (iii) hakimiyeti altındadır. İlginçtir ki, Brahms, B'ler için *beklenen* tonal yapıları, bölmelerin genelinde değil, ilki Fa Majör (V) ve ikincisi Si bemol Majör'de (I) gelen, “ortadaki e yapılanmaları” üzerinde oluşturmaktadır!

Dommer; sonat-allegronun aksine, sonat-rondoda, ikinci temaya - bu ifadeyle B kastedilmektedir - pek vurgu yapılmadığını ve B bölmelerinin A'nın boyunduruğu altında kaldığını ifade eder (Cole, 1969, s. 189). *Allegretto*, ilk bakışta bu savı destekler görünmez: **B₁** ve **B₂**'nin, bir bütün olarak bölümün % 32,9'unu teşkil etmesine karşın; **A₁**, a_{1.3}, **A₂** ve a₄'ün kapladığı toplam alan % 28,1'de kalır!

¹ August Friedrich Christoph Kollmann, 1799'de yayınladığı bir çalışmasında, tüm rondo türlerini *proper* ve *improper* olmak üzere iki sınıfa ayırmıştır. Buna göre, A tekrarlarının tonikte geldiği rondolar *proper rondo*; bu özelliğin sağlanmadığı rondolar ise *improper rondo* olarak tanımlanmaktadır. Ancak, sonat-rondo, bu sınıflandırmanın yapıldığı tarihte adeta *yenidoğan* evresindedir ve bu formda henüz çok az sayıda yapıt bestelenmiştir. Dolayısıyla, Kollmann kategorizasyonunun, muhtemelen rondo₁ (**ABACA...**) formu düşünülerek yapılmış olabileceği mutlaka hesaba katılmalıdır. Buradan hareketle, yapılanması ancak 19. Yüzyıl'da oturan sonat-rondo formu değerlendirilirken, kanımızca, *improper rondo* fikri kriter olarak kabul edilmeyebilir (Cole, 1970, s. 388).

Oysa, gerçekte durum hiç de böyle değildir ve yukarıdaki *aceleci* hesaplama, ancak ve ancak bestecinin hemen her eserine sirayet eden *Brahms entelektüelizmini* kavrayamamış bir araştırmacının kaleminden çıkabilir! Zira, % 28,1; neredeyse bütünüyle A malzemesinin kullanıldığı Gelişme ve Coda da hesaba dahil edildiğinde % 51,4'e yükselecek ve Dommer'in savına uygun olarak B'yi boyunduruğu altına alacaktır.

5. KAYNAKÇA

Agawu, K. (1999). Formal Perspectives on the Symphonies. M. Musgrave (Ed.). *The Cambridge Companion to Brahms* (s. 133-156). Cambridge: Cambridge University Press.

Bozarth, G. S. ve Frisch W. (t.y.). Brahms, Johannes. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* [Elektronik Sürüm].

Cole, M. S. (1970). Rondos, Proper and Improper [Elektronik Sürüm]. *Music & Letters*, 51(4), 388-399.

Cole, M. S. (1969). Sonata-Rondo, The Formulation of a Theoretical Concept in the 18th and 19th Centuries [Elektronik Sürüm]. *The Musical Quarterly*, 55(2), 180-192.

Erickson, M. A. (1974). *A Formal Analysis of Four Selected Piano Concertos of the Romantic Era*. Yüksek Lisans Tezi, Texas Tech University, Lubbock.

Galand, J. (2008). Some Eighteenth-Century Ritornello Scripts and Their Nineteenth-Century Revivals [Elektronik Sürüm]. *Music Theory Spectrum*, 30(2), 239-283.

Gauldin, R. (2004). *Harmonic Practice in Tonal Music* (2. bs.). New York: W. W. Norton & Company.

Kostka, S., Payne, D. ve Almen, B. (2013). *Tonal Harmony with an Introduction to Twentieth-Century Music* [Elektronik Sürüm]. New York: McGraw-Hill.

Musgrave, M. (1999). List of Works. M. Musgrave (Ed.). *The Cambridge Companion to Brahms* (s. 156-171). Cambridge: Cambridge University Press.

Robinson, J. B. (t.y.). Dahlhaus, Carl. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* [Elektronik Sürüm].

Stein, L. (1979). *Structure & Style: The Study and Analysis of Musical Forms*. Miami:
Summy-Birchard Music.

White, J. D. (1994). *Comprehensive Musical Analysis*. London: The Scarecrow Press.