

## TARİHSEL SÜREÇTE RONDO FORMU

Arş. Gör. Giray Koçaslan\*

Başvuru Tarihi 25.11.2016; Kabul Tarihi: 06.01.2017

### ÖZ

*Rondo, Cambridge Üniversitesi'nin Müzik Sözlüğü'nde "Ana temanın, aralarına karşıt karakterdeki bölmelerin yerleştirilmesiyle tekrar ettiği form" sözcükleriyle açıklanmaktadır. Ancak rondonun zaman içindeki yolculuğu, bu tanımın kendisi kadar kısa ve basit olmamıştır. Form, müzik tarihi içerisinde birçok bestecinin elinde farklı şekillerde biçimlenmiş, popüleritesi inişli çıkışlı bir grafik seyretmiş ve teorisyenlerce farklı sınıflandırmalara tabi tutulmuştur.*

*Bu çalışmada formun ilk kullanıldığı yıllardan günümüze kadar geçen süreç ele alınmıştır. Tarihsel merkezli yürütülen çalışmada, formun teorik niteliklerine ve yapılan çeşitli sınıflandırmalara da yer verilmiş, tüm veriler başat besteci ve eser isimleriyle desteklenmiştir.*

**Anahtar Sözcükler:** Rondo tarihçesi, rondo, sonat-rondo

## RONDO FORM IN THE HISTORICAL PROCESS

### ABSTRACT

*In Music Dictionary published by Cambridge University, rondo is defined as "The form in which contrasting sections exist between the repetitions of the main theme". However, the time travel of rondo had not been as short and simple as the definition's itself. Many times the form was shaped individually by composers, showed undulation in popularity and was classified in many ways by the music theorists.*

*In this study, the historical process starting from the first years of the form is handled. The theoretical characteristics with some classifications of the form also take place in this historic-centric study and all the data are supported with names of the principal composers and pieces.*

**Keywords:** Rondo history, rondo, sonata-rondo

### 1. GİRİŞ

“Ana temanın, aralara karşıt karakterdeki bölmelerin yerleştirilmesiyle tekrar ettiği form”. Roy Bennett (1995, s. 280), Cambridge Üniversitesi için hazırladığı müzik sözlüğünde rondo formunu böyle tanımlar. Tonal yapılanmanın nasıl olduğuna dair Robert Gauldin'e (2004, s. 446) başvurduğumuzda ise şu tablo karşımıza çıkmaktadır:

**Tablo 1. Gauldin'in rondo için kurduğu tonal yapılanma**

A	B	A	C	A
Tonikte	Karşıt Tonda	Tonikte	Karşıt Tonda	Tonikte

\* Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Müzik Teorileri Anabilim Dalı, giraykocaslan@gmail.com

Ancak 1779 yılına gidildiğinde Abt Georg Joseph Vogler'in yaptığı farklı bir rondo tanımı ile karşılaşılacaktır: "Herkes tarafından sevilen, amatörlerce söylenen, klavsenciler tarafından çalınan, dinleyicilerin rağbet ettiği, kısacası günümüz müzik akımının mücevheri" (Cole, 1969b, s. 432).

Müzik tarihi boyunca birçok teorisyen tarafından farklı sınıflandırmalara tabi tutulan, birçok bestecinin farklı şekillerde biçimlendirdiği ve popüleritesinin inişli çıkışlı bir grafik seyretse de hiçbir zaman yok olmadığı bir formdur rondo. Tarihsel sürecin bir nebze olsun aydınlanmasına, yolculuğun en başından, 1600'lü yıllardan başlıyoruz.

## 2. BULGULAR

### 2.1. Tarih Sahnesinde İlk Rondolar

Rondo, kökleri oldukça eskiye dayanan bir formdur. Sözcüğün etimolojik kökenleri Ortaçağ ve Rönesans'ta kullanılan "rondeau"<sup>1</sup> ile bir eğlence müziği olan "runda"ya; yapılanması ise Gregorian "responsorium" söyleme tekniğine dek uzanır (Cole, t.y.; Berry, 1986, s. 106). Bununla birlikte bu kökenlerin, bugünkü tanımıyla rondo formunu ne denli temsil ettikleri, kanımızca ayrı bir çalışmanın konusudur.

Etimolojik kökenleri veya halk danslarıyla olan ilişkileri bir kenara bırakıldığında; atalarına vokal müzikte ulaşılan rondo formunun operadaki ilk kullanımlarına, 17. yüzyılın başlarında Peri ve Monteverdi'nin eserlerinde rastlanmaktadır. Bu örneklerdeki en büyük eksiklik, bugün *rondo teması* olarak nitelendirdiğimiz tekrarlanan bölmeler arasına, karşıt karakterdeki bölmelerin -bugünkü adıyla *episod*- değil; resitatif ya da korallerin yerleştirilmiş oluşudur (Bush, 1947, s. 20). Rondo formunun enstrümantal müzikteki kullanımları için ise kısa bir süre daha beklemek gerekecektir. Bu alandaki bilinen ilk örnekler, Chambonnières ve onu takiben diğer 17. yüzyıl Fransız klavsen müzisyenlerinin besteledikleri "rondeau"lardır. Eserlerin en dikkat çeken özelliği, gerek "rondeau"ların Ortaçağ ve Rönesans'taki atalarında, gerekse operalardaki önceki örneklerinde tam olarak karşımıza çıkmayan karşıt karakterdeki bölmelerin, artık kendilerini daha güçlü biçimde hissettirmeleridir (Bush, 1947, s.20; Cole, t.y.). Bu nitelik dönemin "rondeau"larını; İngiliz virginal bestecilerinin, eserlerinde sıklıkla yer verdikleri varyasyonlardan da ayırmaktadır (Bush, 1947, s. 20). Yüzyılın ortalarına doğru gelindikçe "rondeau" kullanımı daha da sıklaşmıştır. Sınırlarının daha da netleşmesi ve dans

<sup>1</sup> *Rondeau*, 13. ve 15. yüzyıllar arasında, sadece bir şiir ve müzik türünü ifade etmektedir (Benett, 1995, s. 280). Dolayısıyla, bu kavram ile bahsi çalışmanın ileriki bölümlerinde geçecek olan *rondeau* karıştırılmamalıdır.

türünden bağımsız bir kimlikle kullanılmasında en büyük pay ise Jean-Baptiste Lully'e aittir (Bush, 1947, s. 21). Her ne kadar karşıt karakterdeki bölmeler artık yerini sağlamlaştırmışsa da, tekrar eden bölmelerin daima ana tonda geldiğine dair kesin bir veri saptanamamaktadır.

“Rondeau”ların teorik yapılanmaları üzerine ilk fikirler 18. yüzyılda görülmektedir. Dönemin teorisyenlerinden Joen Dubreuil, yine aynı dönemin en ünlü Fransız bestecilerinden Jean-Philippe Rameau üzerine çalışmış ve eserlerini sistemleştirmiştir. Ulaştığı temel bulgu, Rameau'nun “rondeau”larında tekrar eden bölmelerin daima ana tonda, karşıt karakterdeki bölmelerin <sup>2</sup> ise farklı tonlarda geldiği yönündedir. Dubreuil, Rameau'nun tonal yapılanmaları da sistematize ettiğini tespit etmiştir. Buna göre, sadece bir istisna dışında, Rameau'nun tüm majör ve minör tonlardaki “rondeau”larında, şu şekilde bir tonal yapılanma karşımıza çıkmaktadır (Cole, t.y.):

**Tablo 2a. Rameau'nun majör tondaki “rondeau”larında tonal yapılanma**

A	B	A	B	A
Ton <sup>3</sup> : I	V	I	vi	I

**Tablo 2b. Rameau'nun minör tondaki “rondeau”larında tonal yapılanma**

A	B	A	B	A
Ton: i	III	i	v	i

Böylelikle Rameau'nun, bölmeler arasındaki tezatlık ve ilk bölme ile tekrarları arasındaki tutarlılık noktasında, rondonun temel prensiplerine ulaştığı görülmektedir. Bu, “rondeau” ile “ritornello” arasındaki farkın belirginleşmesi açısından da önemlidir. 17. yüzyıla kadar vokal müzikteki kullanımlardan ayrı olarak, Barok konçertoların çoğunlukla ilk bölümlerinde yer alan “ritornello” formu, orkestra ile solo çalgı/çalğılar arasındaki zıtlığa dayanmaktaydı. Solo pasajların, tekrarlayan ve *tutti* çalınan pasajlarla arasındaki sınırı çok net olmayabiliyor, ezgileri de çoğunlukla tekrar eden bölmelerden türetiliyordu. En kritik husus ise, *tutti* pasajların tüm tekrarlarının değil, sadece ilk ve son tekrarlarının tonikte gelmeleri idi. Esasen tonal yapılanmasının belirginleşmesiyle birlikte, “ritornello” formu rondoya dönüşmeyip sonat-allegroya evrilmiştir. (Berry, 1986, s. 107, 108).

<sup>2</sup> Cole burada “secondary theme” veya “episod” kavramlarını değil, *couplet* terimini kullanmaktadır. Terimin günümüzde Türkçe karşılığı tam olarak bulunmadığından, çalışmada “karşıt karakterdeki bölme” olarak nitelenmiştir.

<sup>3</sup> Derecenin büyük harfle gösterilmesi major tonda, küçük harf ile gösterilmesi ise minor tonda kullanıldığını göstermektedir.

Rameau'nun yenilikleri bununla da sınırlı kalmamıştır: 1739 yılında sahnelenen “Les fetes d’Hebe”deki Do Majör ile do minör “Gavottes en Rondeau”larda besteci, 3 bölmeli şemayı rondo formu içinde genişleterek, şu şekilde formüleştirelebilen bir yapı kurmuştur: **ABA CDC ABA** (Cole, t.y.). Bu yapının, kullanımı 18. yüzyılın ikinci yarısında başlayacak olan sonat-rondo ile benzerliği dikkat çekicidir. Bugün “Gavottes en Rondeau”ların sonat-rondonun atası sayılabileceğine yönelik herhangi bir veri bulunmasa da; bu şekilsel benzerliğin, tarihsel süreçte sonat-rondo kullanımına yaklaşılmca ortaya çıkmış oluşu dikkat çekicidir.

## 2.2. Popülaritenin Zirvesine Doğru

Başlarda Fransız damgası taşıyan “rondeau”, 18. yüzyıl ortalarına kadar geçen yaklaşık 1,5 asırlık süreç içerisinde değişime uğramış, farklı ekollere mensup bestecilerce farklı biçimlerde işlenmiştir. Başta Almanya ve İngiltere olmak üzere Avrupa'nın geri kalan ülkelerine sıçrayan form, Purcell, Johann Caspar Ferdinand Fischer ve Johann Sebastian Bach gibi isimlerce yaygın olarak kullanılmaya başlanmıştır (Bartha, 1969, s. 54; Cole, t.y.). Terimin farklı dillerde farklı isimlerle adlandırıldığı da olmuştur. Örneğin İngiltere’de bazı 18. yüzyıl kaynaklarında karşılaşılan “Round O”, aslen yeni bir tür değildir; yalnızca “rondeau”nun farklı bir yazımıdır (Cole, t.y.).

Formun popülaritesinin artmasındaki en kritik etkenlerden biri -belki de en kritiği- İtalyan komik operalarındaki kullanımı olmuştur. Giuseppe Sarti ve Giovanni Paisiello bazı uvertürlerini rondo formunda pasajlarla sonlandırmış ve operalarının ilerleyen bölümlerinde de zaman zaman vokal rondolara yer vermişlerdir. Canlı ve zarif yapıdaki bu operalarda kullanılan rondo temaları; cezbedici, mutluluk verici, neşeli ve net karakterli yeni bir fikirle gelerek eserin bütünlüğü içerisinde fark yaratmakta ve birçok kez tekrarlanmaktaydılar (Cole, 1969b, s. 445-446). Bir süre sonra Mozart, Gassmann ve Johann Christian Bach’ın operalarında da rondoların görülmeye başlamasını Cole (1969b, s. 446), “*opera buffa*ların formun popülaritesine katkısının bir kanıtı” olarak görmektedir. Rondonun “*opera buffa*”lardaki nitelikleri formun genel karakterine de sirayet etmeye başlamıştır. Öyle ki, bir süre sonra, rondo formunun hiçbir kriteriyle uyuşmayan eserlere dahi “rondo” başlığının verildiği görülmüştür. Örneğin İngiltere’de, hafif dokulu ve basit yapıdaki bir final türü; sırf eğlenceli karakterinden dolayı, rondo ile ilişkilendirilerek “vauxhall rondo” olarak adlandırılmıştır (Cole, t.y.). Mozart’ın K.175 piyano konçertounun finalinin yerine koyduğu K.382; rondo karakteristiği göstermemesine rağmen bu adla isimlendirilen eserlerden biridir

(Cole, t.y.). Bu durumun, rondo formunun nitelendirilmesi noktasında yarattığı kafa karışıklığı bugün de etkisini sürdürmektedir.

Her ne kadar 18. yüzyıl içerisinde yazılan rondolar ağırlıklı olarak neşeli karakterde olsalar da; karşıt örnekler de elbette kaleme alınmıştır. Bu örnekler arasında Carl Philipp Emanuel Bach'ın eserleri ön plana çıkar. Karakter olarak adeta “yas tutan” rondolar besteleyen C. P. E. Bach, H. 523 (Wq. 90.2) numaralı sonatının final bölümü gibi daha birçok eserlerinde rondo temasını tekrarlarında çeşitlendirmiş, hatta zaman zaman da transpoze etmiştir (Cole, t.y.). Bu durum oldukça dikkat çekicidir çünkü; dönem içerisinde besteciler rondo temalarını tonikte kullanmakta ve üst satırlarda Joen Dubreuil örneğinde belirtildiği üzere, teorisyenlerce de konu bu şekilde işlenmekteydi. C.P.E. Bach'ın bu sıra dışı kullanımı rondo formu içerisinde kabul etmek mümkün müdür? Yanıtın “evet” olabilmesi için August Friedrich Christoph Kollmann'a başvurmak gerekmektedir. Cole'un belirttiği üzere 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 <sup>4</sup> (1970a, s. 388). Kollmann'ın bu görüşleri yalnızca C.P.E. Bach'a değil, birçok 19. yy bestecisinin rondolarına da ışık tutmaktadır. Bununla birlikte tonikte tekrarlanmayan rondo temalarıyla örülü bir rondo fikrini birçok teorisyen *fantasia* ile ilişkilendirmektedir (Cole, 1970a, s. 389). Henrich Schenker'in de belirttiği gibi rondo temaları tonal bir bütünlük meydana getirerek, karşı temalar ile zıtlık oluşturmaktaydılar (Cole, 1970a, s. 389). Besteciler bu zıtlık fikrini daha benimsemiş olacaklar ki C.P.E. Bach'ın kullanımı bir model teşkil etmemiş ve çağdaşlarınca kural haline dönüştürülmemiştir.

Bir model teşkil etsin ya da etmesin, C.P.E. Bach'ın rondo üzerindeki yenilik denemeleri, yalnızca rondo temaları üzerinde sınırlı değildir. Besteci kimi rondolarında, sadece arpejenmiş figürler, sekvensler ve akor zincirlerinden ibaret olan, dolayısıyla tematik olmayan ve tek işlevi olarak sonraki nakarata geçiş sağlayan *episod*lara yer vermiştir (Cole, t.y.). Bu yapılanma ise akıllara “varyasyon” formunu getirmektedir. Nitekim Elaine Sisman Grove Müzik Ansiklopedisi'ndeki “Varyasyon” başlığında, C.P.E. Bach'a ayrı bir yer ayırmaktadır (t.y.). Rondonun o tarihe kadarki bahsedilen gelişimi dikkate alınarak, C.P.E.

<sup>4</sup> Bu sınıflandırmanın yapıldığı tarihte sonat-rondo adeta *yenidoğan* evresindedir ve bu formda henüz çok az sayıda yapıt bestelenmiştir. Dolayısıyla, Kollmann kategorizasyonunun yalnızca rondoı (**ABACA...**) formu düşünülerek yapılmış olabileceği, çalışmanın ileriki satırlarında bahsi geçecek olan sonat-rondo irdelemelerinde mutlaka hesaba katılmalıdır.

Bach örneğinde varyasyondan ayrımı yapılmadan önce, şu üç sorunun netlik kazandırılmasında fayda görülmektedir:

- 1) Tekrarlanan yapıların tonikte gelmesi bir zorunluluk mudur?
- 2) Karşıt karakterdeki bölmelerin (*couplet*, *episod* ya da *secondary theme*) varlığı, rondo formundan bahsedebilmek için zorunlu mudur?
- 3) Bulunması zorluyorsa, karşıt karakterdeki bölmelerin yapısı nasıl olmalıdır?

Bu sorulara özgün yanıtlar verilmeden önce Johann Nikolaus Forkel'in 1778 senesinde "iyi bir rondonun inşası için" sunmuş olduğu şu fikirlerin bilinmesinde fayda olabilir (Cole, 1969b, s. 428):

- 1) Rondo teması sıklıkla tekrar edilmeye değer olmalıdır.
- 2) Rondo teması parçalara ayrılabilmesi ve altere edilebilmelidir.
- 3) Karşıt karakterdeki bölmeler rondo temasından türetilmelidir.
- 4) Geçiş modülasyonları mümkün olduğunca düz ve basit olmalıdır.

Unutulmamalıdır ki "karşı tema" fikri o tarihlerde yeni yeni kullanılmaya başlanmıştı ve müzisyenler *monotematik* bir gelenekten gelmekteydiler. Dolayısıyla Forkel'in fikirleri, çağdaşı olduğu bestecilerin eserleri için dikkate alınabilir; ancak ilerleyen dönemlerde geçerliliğini ne denli koruyabileceği tartışmalıdır. Berry'nin (1986, s. 118) karşıt karakterdeki bölmeleri *digression* [arasöz, uzaklaşma] olarak adlandırması ve "motif, karakter, mod, ton, ritmik özellik ve dokunun herhangi biri ya da birkaçının, tekrarlayan tema ile önemli ölçüde zıtlık yaratması ... ancak bu zıtlığın klasikten ziyade romantik stilde daha fazla hissedilmesi" şeklinde tanımlaması, bu savı kanıtlar niteliktedir.

Klasik dönemin tarih sahnesindeki yerini almasıyla birlikte, rondo formunun sıklıkla sonat yapılanması içerisinde kullanılmaya başlandığı ve dönemin bütün niteliklerinin hızla bünyesine nüfuz ettiği görülmektedir. Söz gelimi, köprüler gelişmiş ve fonksiyonel küçük yapılardan öte armonik, melodik ve ritmik bir kimliği olan; önceki rondo temasından beslenen veya sonraki *episoda* öncülük eden büyük yapılanmalara dönüşmüştür (Cole, t.y.). Yine sonat-allegroların gelişme bölmelerinden esinlenerek *episodlar*, farklı temalardan oluşan bir kompleks ya da yepyeni tek bir tema olarak karşımıza çıkabilmekte, hatta rondo temasının transpoze edilmiş bir özetini dahi içerebilmekteydi (Cole, t.y.). Kodalar da gelişerek kayda değer bir uzunluk ve karmaşıklığa sahip olmuşlardır (Cole, t.y.). Tonal yapılanmayı ise Douglass (1965, s. 153, 154) şu şekilde özetlemektedir:

**Tablo 3. Rondo öğelerinin tonal yapılanmaları**

Bölme	Dereceler	
	Majör Tondaki Rondoda	Minör Tondaki Rondoda
A	I	i
B	V	V, III
A	I	i
C	IV, vi, i	I, iv
A	I	i

Benzer şemaları farklı teorisyenler de oluşturmaktadır. Karşılaştırma yapıldığında hepsindeki ortak özellik, rondo temalarının tonikte gelmesidir. Ancak Mozart K.485 numaralı rondosu ile K.525 numaralı serenadının final bölümünde *improper rondo* örneklerine imza atmıştır. *Improper rondo* fikrini benimseyen teoristler ise bu eserleri sonat-allegro olarak değerlendirmektedirler (Cole, 1970a, s. 396). Beethoven da majör tondaki geç dönem rondolarında ilk *episod*larını (B Bölmesi), beklediği üzere dominantta değil, çoğunlukla ilgili minörde (vi) bestelemiştir (Williams, 1891, s. 101). Müzik literatürüne bakıldığında, beklenenin dışında bir tonda gelen *episod*ların kullanıldığı oldukça fazla sayıda örnekle karşılaşılmaktadır. Nitekim Douglass da (1965, s. 154) beklenen tonların bir kural olarak kabul edilmemesi gerektiğinin altını çizmektedir. Bu sebeple rondolar için Tablo 3 yerine Tablo 1’de özetlenen tonal yapılanmayı kabul etmek, daha sağlıklı bir yaklaşım olacaktır.

### 2.3. Sonat-Rondonun Sahne Alışı

Rondo, Klasik Dönem’le birlikte, çoğunlukla sonatların final bölümlerinde kendine yer bulur. Söz gelimi, Haydn, Op. 20 yaylı dörtlülerinden sonra girdiği tam 9 yıllık çıkmazdan, final bölümlerinde füg yerine ağırlıklı olarak rondo formunu kullandığı Op. 33 yaylı dörtlüleri ile çıkmıştır. Rondonun sonat içinde kullanımına yönelik örneklere daha önce de rastlansa da, bunu bir *ilke* olarak benimseyen ilk isim -Op. 33’le birlikte- Haydn olmuştur (Bartha, 1969, s. 54). Böylelikle sonat-rondonun da önü açılmıştır. Sonat-rondonun mucidinin kim olduğu, bugün dahi tam olarak netlik kazanmamıştır. Formun ilk örneğinin, Mozart’ın K. 157 yaylı kuartetinde kullanıldığı yönündeki iddiaya karşın, bu *pâyeyi* Haydn’ın 64. ve 77. senfonilerine, hatta Haydn’ın Op.1 No.3 kuartetine veren görüşlere de rastlamak mümkündür (Cole, t.y.; Cole, 1970a, s. 393; Cole, 1969b, s. 439).

Sonat-Rondo’nun ilk Haydn mı, yoksa Mozart tarafından mı kullanıldığı sorusuna çelişkili yanıtlar gelmesinin nedeni, bu formun temel özelliklerinin o dönem içerisinde net olmamasıdır. Zira, **ABA C ABA** yapılanmasına sahip olan Sonat-Rondo’daki “C” bölmesi bu

ilk yıllarda, bir Gelişme bölümü olarak değil, çoğunlukla bağımsız bir tema olarak karşımıza çıkmaktaydı. Bunun dışında A tekrarlarının nasıl olacağına ya da B'nin durumuna ilişkin henüz oturmuş bir yapılanma da söz konusu değildi (Cole, t.y.). Tüm bunlara karşın, her iki bestecinin de sonat-rondo türünü, kendi ele alış şekilleri içinde geliştirdiği aşıkardır. Kimi araştırmacıya göre Haydn sonat-rondo formunu kısıtlı sayıda kullanmıştır. Bununla birlikte, 19. yy *formenlehre*<sup>5</sup> geleneğine karşılık 18. yy bestecilik pratiğine dayalı bir anlayışla ele alındığında, bu sayının ciddi oranda artacağına ilişkin görüşler de az değildir. Örneğin Fisher (1992), “Haydn’ın sonat ve sonat-rondo arasındaki bilindik ayrımı hesaba katmayan bir olasılıklar tayfını araştırdığını” tartışmaktadır (Cole, t.y.). Yine Mozart’a bakıldığında, erken dönemde bestelediği ve sonat-rondo olarak kabul edilen eserlerinde, 4 *episod* (B, C, D ve B’) barındıran şu formül görülmektedir: **ABA CAD AB’A**. Mozart ilerleyen dönemlerinde 9 bölmeli bu yapıdan uzaklaşmış ve daha bütünleşik, az ve öz olarak göze çarpan bir yapılanmaya geçmiştir: **ABA C B’A** (Cole, t.y.).

Sonat-Rondonun formüle edildiği ilk kuramsal çalışma, Koch’un 1802 tarihli *Musikalisches Lexicon*’udur [Müzik Ansiklopedisi]. Form, 1824’te, Reicha tarafından kaleme alınan *Traite de haute Composition Musicale*’nin [Müzik Kompozisyonunun Yüksek İlmî İncelemesi] ikinci cildinde, dört bölmeli bir yapı olarak **AB AC AD AB’** biçiminde formüle edilmiştir. Muhtemelen Mozart sonat-rondolarından esinlenen Reicha’nın bu yaklaşımındaki dikkat çekici husus, “tüm A tekrarlarının tonik üzerinde olduğu”nun belirtilmesidir. Buna karşılık, Czerny’in 1848 tarihli *School of Practical Composition*’ında [Uygulamalı Kompozisyon Ekolü] yer alan şu tanım, sonat-rondonun ayrıntılarına inmek isteyenler için *soğuk duş* etkisi yapacaktır: “Bir sonatta yer alan herhangi bir rondo bölümü” (Cole, 1969a, s. 184-187). Marx ise, aynı yıl yayınlandığı *Die Lehre von der Musikalischen Komposition* [Müzik Kompozisyonunun Prensipleri] başlıklı çalışmasında, rondo formlarını gelişmişlik düzeylerine göre beş basamak altında sınıflandırır (Williams, 1891, s. 107, 108).

**Tablo 4. Marx’ın rondo sınıflandırması**

Basamak	Formül
5	A B C A B’ Koda
4	A B A C A B’ (A Koda)
3	A B A C A Koda
2	A B A

<sup>5</sup> Temelleri 19. yüzyıla dayanan ve özellikle müzik teorisyeni Erwin Ratz (1898-1973) tarafından kavramlaştırılan; form eğitiminin ayrıntılı bir incelemeyle yapılmasını benimseyen görüş (Caplin, 1998, s. 3).



	A B A <i>Gang</i> A Koda
1	A <i>Gang</i> A <i>Gang</i> A <sup>6</sup>

Görüldüğü üzere Marx 4. basamağa sonat-rondoyu yerleştirmiştir. Şaşırtıcı olan ise, bu yapılanmanın en üst düzeyi olan beşinci basamağında *sonat-allegro* formunun yer almasıdır!

Sonat-rondoyu ele alış biçimlerindeki *uçuruma* rağmen, Czerny'nin ve Marx'ın ortak görüşü, bu form için *temel modeli* Beethoven örneklerinin teşkil ettiği (Cole, 1970b, s. 233-234). Bu görüşün altında yatan en önemli gerekçe; Beethoven'ın, sonat-rondolarında, ayrı bir C bölümü yerine, A ve B'den beslenen bir *Gelişme*'ye ver verişidir (Cole, 1969a, s. 189).

Bununla birlikte, form üzerinde 19. Yüzyıl'da geliştirilmiş *en net tanım* için 1865 yılını beklemek gerekecektir: Dommer'e <sup>7</sup> ait bu sistematik sonat-rondo kuramının (Cole, 1969a, s. 189) aşağıdaki şekilde tablolaştırılması mümkündür:

**Tablo 5. Dommer'in sonat-rondo kuramı**

Bölme	Temel Nitelik
A	Ana tonda Eser boyunca baskın
B	Baskın değil, A'nın boyunduruğu altında
A	Ana tonda İlk A'ya oranla çok az farklı
C	Kendi özgün motifleriyle başlayan serbest bir bölme Beethoven'la birlikte "Gelişme" yapılanması
A	Ana tonda İlk A'ya oranla daha baskın
B	İlk B'ye oranla daha da geri planda
A	Ana tonda İlk A'ya oranla daha baskın

Tablo 1'de dikkat çeken en belirgin eksiklik, B'lerdeki *tonal yapılanmaya* ilişkin herhangi bir bilginin yer almasıdır. Buna karşın, günümüzde yaygınlıkla kabul gören **ABA C AB'A** ya da **ABA Gelişme AB'A** <sup>8</sup> biçimindeki sonat-rondo formülasyonunun von Dommer'den kaynaklandığı açıktır.

<sup>6</sup> Bu birinci tür rondoya ilişkin Marx hiçbir örnek belirtmemiştir. Williams makalesi içerisinde *gang* teriminin neye karşılık gelebileceğini detaylıca tartışmaktadır.

<sup>7</sup> Alman müzik tarihçi ve kütüphaneci Arrey von Dommer (1828-1905), gerek Koch'un *Musikalisches Lexikon*'unun gözden geçirilmiş ve genişletilmiş versiyonu, gerekse *Handbuch der Musikgeschichte* [Müzik Tarihi Elkitabı] başlıklı özgün çalışmasıyla, derin bilgi birikimine sahip bir teorisyen olduğunu kanıtlamış ve hatırı sayılır bir üne kavuşmuştur (Jones ve Wiechert, t.y.).

<sup>8</sup> Beethoven WoO. 36, No.2 piyanolu dörtlüsünün final bölümünde, ne önceki temalardan beslenen bir gelişme bölümü yapılanmasında, ne de yeni bir tema olarak değerlendirilebilen, sadece figürasyonlardan oluşan bir C bölümüne yer vermiştir (Cole, 1970b, s. 238). Yine birçok sonat-rondosunda kontrapuntal gelişme bölümlerine yer vermiştir (Cole, 1970b, s. 252).

Sonat-rondo tanımlamasının yapılması için, özellikle gelişme öncesindeki A tekrarının mutlaka tonikte gelmesi gerektiğinin altını çizen birçok teorisyen vardır. Bu yaklaşım, Kollmann'ın *proper-improper rondo* yaklaşımını ihmal etmektedir ve gelişme öncesinin tonikte sonlanmayan eserleri sonat-allegro formuna dahil etmektedir. Haydn'ın 92. senfonisinin finali ile XVIII Hoboken numaralı sol majör piyano konçertosunun finali örneğinde Cole (1970a; s. 396), görüşlerini şu sözlerle açıklamaktadır:

Bir dönem sonat-rondo tanımında kayda değer bir esnekliği savunmuş olsam da, ilk A tekrarından sonra oluşan vukuatlara istinaden, en azından ilk A tekrarlarının mutlaka ana tonda olması gerektiğine vurgu yapıyorum. Bu kriter doğrultusunda, Sol Majör Konçerto ya da 92. Senfoni gibi eserler bir başka formda, muhtemelen de Sonat-Allegro formunda değerlendirilmelidir. Bununla birlikte 18. yüzyılın daha esnek *improper rondo* fikrini benimseyen birisi ... bu eserler için *improper rondo* önermesinde bulunacaktır.

#### 2.4. Yakın Zamandan Bazı Örnekler

19. yüzyıla geldiğimizde, sonat-rondoyu ayrı tutacak olursak, rondo kullanımının önemli oranda azaldığını görmekteyiz. Strauss'un Op. 28 *Till Eulenspiegels lustige Streiche* müzik tarihindeki uzun rondo örneklerinden biri olarak göze çarpmaktadır (Cole, t.y.). Bazı romantik dönem bestecileriyle birlikte Mendelssohn, piyano konçertoları ve daha birçok eserinin final bölümlerinde sonat-rondo formunu kullanma geleneğini sürdürmüştür (Cole, t.y.). Yine bu isimlerden Brahms, Op. 83 2. piyano konçertosunun finalinde, sonat-allegrodan farkı çok ince detaylarda yatan bir sonat-rondo örneğini müzik literatürüne eklemiştir. Sonat-rondo yerine, ağırlıklı olarak **ABABA** yapılanmasındaki rondoları kullanan Schubert; kimi eserlerinde ilk **B** bölmesini oldukça geniş tutarak, kimi eserlerinde de rondo temasını tonik dışında tekrarlayarak, farklı örneklere imza atmıştır (Cole, t.y.). Ancak bu noktadaki daha çarpıcı örnekler Schumann'a aittir. Besteci, 11 opus numaralı 1. piyano sonatının final bölümünün hemen her bölmesinde *tritone* ilişkili farklı tonlar kullanarak, araştırmacıları dahiliğinin yoksa çılgınlığının mı uç noktalarında gezindiği konusunda ikileme sürüklemiştir.

20. yüzyıla gelindiğinde, dönemin bir özelliği olarak, eski yazım teknikleri yeni armonik yapılanmalarla harmanlanmış ve bunun sonuçları rondo formuna da yansımıştır. Bartok, 1926 tarihli piyano sonatında, monotematik sonat-rondo ile folklorik varyasyonu kaynaştırmıştır; ayrıyeten fügal *episod*larıyla dikkat çeken rondolar da bestelemiştir (Cole, t.y.). Bartok

dışında Prokofiev'den Duke Ellington'a kadar daha birçok besteci rondo formunda eserler vermiş ve formun ismini günümüze kadar taşımışlardır (Cole, t.y.).

#### 4. KAYNAKÇA

Bennett, Roy. (1995). *Music Dictionary*. New York: Cambridge University Press

Berry, W. (1986). *Form in Music* (2. bs.). New Jersey: Prentice-Hall, Inc.

Bush, H. E. (1947). Some Predecessors of the Instrumental Rondo [Elektronik Sürüm]. *Bulletin of the American Musicological Society*, 9(10), 20-21.

Caplin, W. E. (1998). *Classical Form: A Theory of Formal Functions for the Instrumental Music of Haydn, Mozart and Beethoven*. New York: Oxford University Press

Cole, M. S. (t.y.). Rondo. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* [Elektronik Sürüm].

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

Cole, M. S. (t.y.). Round O. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* [Elektronik Sürüm].

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

Cole, M. S. (1970b). Techniques of Surprise in the Sonata-Rondos of Beethoven [Elektronik Sürüm]. *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*, 1(4), 233-262.

Cole, M. S. (1969b). The Vogue of the Instrumental Rondo [Elektronik Sürüm]. *Journal of the American Musicological Society*, 22(3), 425-455.

Douglass, M. G. (1965). *Form in Tonal Music: An Introduction to Analysis*. USA: Holt, Rinehart and Winston, Inc.

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

Jones, G. G. ve Wiechert, B. (t.y.). Dommer, Arrey von. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* [Elektronik Sürüm].

Sisman, E. (t.y.). Variations. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*

[Elektronik Sürüm].

Williams, C. F. A. (1891). The Rondo Form, as It Is Found in the Works of Mozart and Beethoven. *Proceedings of the Musical Association* (s. 95-112). İngiltere: Taylor & Francis, Ltd.