

Başvuru Tarihi: 22.04.2020 / Kabul Tarihi: 14.07.2020 / Özgün Makale

BİR DEDE EFENDİ ŞARKISINDA MOTİF-YAPI

Serkan Özçifci¹

ÖZ

Bu çalışmada, fasıl müziğimizde motifik yazı kullanımının araştırılması amacıyla Dede Efendi'nin "Yüzündür cihânı münevver eden" mısrası ile anılan Rast şarkısı üzerinde motif-yapı analizi gerçekleştirilmiştir. Söz konusu analiz, eserde yaygın kullanımı olan üç motifin varlığını ortaya koymuş ve bu motiflerin eser bütününde kullanım oranı ve form öğelerine dağılımı hakkında bilgi vermiştir.

Bununla birlikte analiz bulgularından hareketle, incelenen şarkının neden Dede Efendi'nin Batı müziğinden etkiler taşıyan eserlerinden biri olarak yorumlandığına dair cevaplar aranmıştır.

Bu çerçevede, form, ritim ve parçanın üslubu bakımından belirleyici nitelikteki motifik yazı anlayışının bir arada değerlendirilmesi yoluyla, Türk müziğindeki popülerleşme hareketinin belirgin özelliklerinden küçülme/sadeleşme eğiliminin şarkı özelindeki yansımaları araştırılmıştır.

Anahtar Kelimeler

Motif-yapı, motif, Dede Efendi, Yüzündür cihânı münevver eden, rast makamı

MOTIFIC-STRUCTURE IN A SONG BY DEDE EFENDİ

ABSTRACT

In this study, in order to investigate the use of motifs in Turkish classical music, a motif-structure analysis was carried out on the song of Dede Efendi, "Yüzündür cihânı münevver eden". The said analysis revealed the existence of three motifs that are widely used in the work and gave information about the usage percentage and distribution of these motifs to the form elements.

Moreover, based on the analytical findings, answers were sought as to why the studied song was interpreted as one of Dede Efendi's works that had influences from Western music.

In this context, by considering formal, rhythmic and stylistic features (especially motifical writing) all together, the reflections of the tendency towards simplification (which is a prominent feature of the popularization movement in Turkish music) specific to the piece were investigated.

Keywords

Motific-structure, motif, Dede Efendi, Yüzündür cihânı münevver eden, maqam rast

¹ Dr., Araştırma Görevlisi: Hacettepe Üniversitesi Ankara Devlet Konservatuvarı Müzik Bilimleri Bölümü.
e-posta: serkan.ozcifci@hacettepe.edu.tr

GİRİŞ

Müzikte “bir eserin tematik kimliğe sahip en küçük yapı birimi” olarak tanımlanan *motif*, ilişkin olduğu eserin pek çok noktasında aynen ya da farklılaştırılmış biçimleriyle yinelenmesi vasıtasıyla bütünlük sağlayıcı hayati bir unsur haline dönüşmektedir. Söz konusu türden motiflerin, belirli bir müzik eserinde yinelenme ve eser bütününe yayılma karakteristiğini gözler önüne seren analitik yöntem ise *motif-yapı analizi* olarak anılmaktadır (Berki ve diğerleri, 2013, s.58).

An itibariyle anadilimizdeki mevcut literatürde motif-yapı analizine ilişkin yayınların tümüyle Batı müziği örneklemini konu edindiği, geleneksel müziğimizden seçilen bir eserdeki motifik ilişkileri saptamaya yönelik anılan türden bir çalışmaya henüz rastlanmadığı görülmektedir. Bu noktada motif-yapı analizinin geleneksel müziğimize, özellikle de “sanat” müziği olarak anılan fasıl müziğine² tatbik edilip edilemeyeceği, irdelenmesi gereken bir mesele olarak önümüzde durmaktadır.

Motiflik yazı anlayışına bilhassa rastlanan Batı müziğine ait kaynaklara göre motifler; ezgisel, ritmik ve armonik boyutlarda ortaya çıkabilmektedir (Drabkin, 2001). Armonik boyutu olmamasından dolayı fasıl müziğine yönelik motif araştırmalarının ezgi ve ritim cihetleri üzerinden gerçekleştirilmesi gerekliliği aşikârdır.

Öte yandan motif-yapı analizine konu olacak motifik ezgi kesitlerini, makama özgü tipik/karakteristik/kalıplaşmış ezgi hareketlerinden ayırmak elzemdir. Çalışmada izi sürülecek olan motifler; makamda verilmiş eserlerin pek çoğunda rastlanan, hemen hemen benzer ezgi profillerine sahip kalıplaşmış ezgiler değil, doğrudan incelenen esere ait biçimleriyle o eserin bütününe yayılmış, özelleşmiş yapılarıdır.

Bu minvalde, Batı müziği analizinde kullanılmakta olan motif-yapı analizinin fasıl müziğine tatbiki adına bir deneme teşkil etmek üzere; Osmanlı-Türk müziğinin kilometre taşlarından biri kabul edilen Hamâmîzâde İsmâil Dede Efendi'nin, Batı müziğinden etkiler taşıdığı bildirilen³ *Yüzündür cihâni münevver eden* mısrası ile başlayan şarkısının incelenmesinin yerinde olacağı düşünülmektedir.

Yüzündür cihâni münevver eden

Fasıl müziğimize yönelik analitik incelemelerde başvurulacak kaynak olarak eserlerin “notasının” kullanılması kaçınılmazdır. Bununla birlikte geleneksel müziğimizin aslen meşk yoluyla yani hafızaya dayalı olarak aktarıldığı, pek çok eserin bestelenmesinin üzerinden belirli bir süre geçtikten sonra notaya alındığı ve buna bağlı olarak aynı eserin (küçük farklarla da olsa) farklı şekillerde notaya alınabildiği unutulmaması gereken bir gerçektir.

Aynı durum Dede Efendi'nin Rast makamında ve Yürük Semâi usûlünde bestelemiş olduğu şarkısı *Yüzündür cihâni münevver eden* için de geçerlidir. Anılan eserin, kayda geçirilmiş birden fazla şekli, bir diğer deyişle *versiyonu* yahut *varyantı* bulunmaktadır⁴. Bahsi geçen varyantlar

² Terimin kullanımı için bakınız: Aksoy, 2008, s. 32-34.

³ Özcan'ın, Dede Efendi'nin kimi rast eserlerine ilişkin görüşü için bkz: Özcan, 2001, s.94.

⁴ Kayda geçirilmiş söz konusu üç varyanta *Türk Müzik Kültürünün Hafızası* arşivi dâhilinde aşağıdaki adresten ulaşılmaktadır: http://www.sanatumuziginotalari.com/eser_detay.asp?esid=59061&esera=%20Y%FCz%FCnd%FCr%20cihan%FD%20m%FCnevver%20eden

büyük oranda birbiriyle örtüşmekle beraber kimi noktalarda ezgi kesitindeki ritmik yapı farklılaşmakta, daha çarpıcı olarak ise kimi notada cümle sonu dolaplarındaki saz kısımları ve aranağme yer almamaktadır.

Hâl böyleyken Dede Efendi'nin şarkısı, çalışma kapsamında incelenmek üzere, varyantların tümünde mevcut olan unsurlar göz önünde bulundurularak aşağıdaki şekilde notaya alınmıştır:

Nota 1. Eserin Notası⁵

Bu noktada eserin form bileşenlerinin belirlenmesi, hem şarkıya daha iyi nüfuz edebilmek hem de bir sonraki aşamada tespit edilecek olan motiflerin adreslenebilmesi ve özellikle de form öğelerine yayılma davranışlarının incelenebilmesi adına elzemdir. Bu bağlamda şarkıda yer alan müzik cümleleri şu şekilde saptanabilmektedir:

⁵ Çalışmada motiflerin eser bütününe yayılma karakteristiğinin inceleniyor olmasına binaen, notada kutu içinde yer alan ölçü numaraları, eserin röprizler vasıtasıyla kısaltılmış biçimdeki yazımına göre değil icra sırasında işitilecek gerçek hacmine göre verilmiştir.

Tablo 1. Eserdeki Cümle Yapıları⁶

Güfte	Müzik Cümlesi	
Mısra ₁ : <i>Yüzündür cihanı münevver eden</i>	1 a	5 a'
Mısra ₂ : <i>Fedâdır yoluna bu cân-ü ten</i>	9 b ₁	13 b ₁ '
Mısra ₃ : <i>Senin çün yandığım nedendir neden</i>	17 c	21 c'
Mısra ₄ : <i>Senden midir benden midir</i>	25 d	33 d
Mısra ₅ : <i>Dilden midir bilmem neden</i>	29 b ₂	37 b ₂

Tablodan görüleceği üzere, her bir müzik cümlesi, güftenin bir mısrasına denk tutulmuştur. Böylesi bir yaklaşım şarkıyı, dengeli bir biçimde, her biri dörder ölçü kaplayan eş uzunlukta cümlelere ayırmaktadır. Söz konusu cümlelerin ilk üçü röprizlere binaen iki farklı kapanışa sahipken son iki cümle bir bütün olarak birebir yinelenmektedir. Dolayısıyla şarkıda II:a:II-II:b₁:II-II:c:II-II:d+b₂:II görünümünde bir bölmelenme ortaya çıkmaktadır.

Eserdeki Motif-Yapı

Eserin cümle yapılanmasının tespitinin ardından sıra, eserde rastlanan motifleri belirlemeye gelmektedir.

Hatırlanacağı üzere eserin kayda geçirilmiş olan farklı versiyonları bulunduğundan söz edilmiştir. Dolayısıyla tek bir nota üzerinde gerçekleştirilecek bir motif yapı analizi, yalnızca eserin o nota dâhilinde kayda geçirilmiş versiyonu/varyantı için geçerli olacaktır. Bu sebeple daha sıhhatli bir tespit adına gelenek içinde yaşayan diğer versiyonlarla karşılaştırma yaparak bulguların teyit edilmesi büyük bir önem taşımaktadır. Bu çalışmada da incelenen eserin *Türk Müzik Kültürünün Hafızası* arşivinde yer alan, farklı notistlerce kayda geçirilmiş olan üç varyantı bir arada değerlendirilmiştir. Tespit edilen motifler her üç varyantta da bulunduğu takdirde geçerli kabul edilmiş, motifi yansıması beklenen ezgi kesitine farklı profillerde rastlanması durumunda değerlendirmeye alınmamıştır⁷.

• Motifi

Eserin hemen başında yer alan, usûldeki ilk darba karşılık gelen dörtlük ile ikinci ve üçüncü darpların birleşmesi sonucunda ortaya çıkan ikilik ritmik değerden oluşan atlamalı öbek, şarkıdaki ilk motifi teşkil etmektedir⁸.

Nota 2. Motif₁: Ö. nr. 1







⁶ Cümle türlerinin verildiği hücrelerde sol üst köşede yer alan sayılar, cümlelerin başladığı ölçü numarasına işaret etmektedir. Yine tabloda, röprizlere bağlı olarak farklı dolaplarla biten cümleler kesme işaretiyle (') ifade edilmiştir.

⁷ Esere ait notaların hepsinde yer almaması ve eserin icralarında ekseriyetle bulunmamasına binaen kimi notada yer almayan saz kısımları ve aranağme analize tâbi tutulmamıştır.

⁸ Motiflere verilen birinci, ikinci gibi sıfatlar yalnızca motifleri birbirinden ayırmak için eserde rastlanma sırasına göre verilmiş olup kullanım sıklığına ilişkin bir gönderme taşımamaktadır.

Söz konusu motifin sergilenme biçimleri ve ölçü numaraları aşağıdaki tabloda yer almaktadır:

Tablo 2. Eserde Motifi

Motifin Görünümü	Sergilendiği Ölçü Numarası
	1, 5
	2, 6
	3, 7
	9, 13, 17, 19, 21, 23

Buna göre toplam 40 ölçü süren şarkının 12 ölçüsünde söz konusu motife rastlandığı görülmektedir. Motif, 240 adet dörtlükten oluşan bütünün 36 dörtlüğünü teşkil etmek suretiyle eserde %15'lik bir hacim kaplamaktadır.

Tablodan görüleceği üzere motif ilk cümlede üst üste üç ölçüde gelmiş; 3. ölçüdeki ikincil durak perdesine varan çıkışın yanaşık basamaklarını vurgulayacak surette konumlandırılmıştır. Bu cümlelerin ardından, eserin geri kalanında münhasıran neva-gerdaniye atlamasını yansıtmak üzere kullanılmıştır.

Form öğeleri göz önünde bulundurulduğunda ise motife, son iki mısranın ezgisine denk gelen röprizli d ve b₂ cümleleri dışında kalan ilk üç cümle ve tekrarlarında yer verildiği anlaşılmaktadır.

• Motif₂

Eserde karşılaşılan bir diğer motif; ilk cümlelerin devamında, üçüncü ölçünün ikinci yarısında karşımıza çıkmaktadır.

Nota 3. Motif₂: Ö. nr. 3-4












Burada, dördüncü ölçü başındaki neva perdesine çözülmek üzere nim hicazdan hüseyniye çıkacak surette tanıtılan yanaşık üçlü yürüyüş, şarkının pek çok noktasında yinelenmektedir.

Motifle ilgili göze çarpan bir diğer cihet ise ritmik yapıdır. Motifin ilk sergilenişinde bulunduğu konum, usûlün ikinci yarısına denk gelmektedir. Söz konusu yarı, usûlün ne velveleli ne de velvelesiz biçiminde anılan ritmik bölünmeyi yansıtmaktadır. Dolayısıyla bu üçlü öbek, usûlün ikinci yarısını eşit üç parçaya bölen özelleşmiş ritmik yapısıyla da dikkat çekmektedir.

Eserdeki cümlelerin tümünde rastlanan motifin sergilenme biçimleri ise aşağıdaki gibidir:

Tablo 3. Eserde Motif₂

Motifin Görünümü	Sergilendiği Ölçü Numarası	Motif İçi Gruplanma
	3, 7, 25, 33	2A
	10, 14	
	11, 15, 29, 37	
	19, 23	
	27, 35	
	11, 15, 29, 37	2B ₁
	27, 35	
	31,39	2B ₂
	31, 39	

Görüleceği üzere köken formunda çıkıcı olan motif (2A), eser ilerledikçe inici biçimde de (2B) kullanılmıştır. Dahası inici biçim eserin son mısrasında ritmik bir modifikasyona uğratarak yalnızca 31 ve 39. ölçülerde görülen üçlü inici atlama (2B₂) elde edilmiştir. Bahsi geçen 2B₂ sınıfının iki üyesi; cümle türleri ilişkisi ve cümle kurgusundaki fonksiyonlarından hareketle 11. ile 31. ölçüler arasında doğrudan kurulabilen ilgiye dayanarak ritmik olarak Motif₁'i akla getirmekle birlikte Motif₂ altında sınıflandırılmıştır.

Tablodaki görünüm, motifin kullanım oranının %30 olduğunu bildirmektedir. Bununla birlikte esere ait üç notanın ikisinde 4. ölçüde usûlün ilk yarısında gerçekleşen neva-segah ve 20. ölçüdeki gerdaniye-hüseyni inişinin Motif₂'yi yansıtabilecek biçimde, 2B₁ grubunda rastlanan surette kaleme alındığı görülmektedir. Söz konusu motif kullanımları varyantların hepsinde birden yer almadığı için tabloya dâhil edilmemiş olmakla birlikte hesaplamaya katılmaları durumunda motifin kullanım oranının daha yüksek olacağı ortaya çıkmaktadır⁹.

• Motif₃

İlk cümlenin birinci dolabının sonunda yeni bir motif ile karşılaşılacaktır:

⁹ Bahsi geçen iki kesitin de ilavesi, motifin kullanım oranını 240 dörtlükte 78 dörtlüğe çıkararak %33'e yaklaştıracaktır. Söz konusu kesitler; çalışmada verilen notada, hem motifik gerekçelerle hem de usûlün bölünmesiyle doğrudan örtüşmesine binaen eş ritme sahip adımlar olarak sergilenmiştir.

Nota 4. Motif₃: Ö.nr. 4



Kesitte görüldüğü üzere motife ayırt edici yapısını veren, usûlün ikinci yarısına karakteristik bir görünüm kazandıracak surette, eşit ritmik değerdeki adımlar üzerinden daha büyük bir ritmik değerde olan hedef perdesine doğrusal bir tarzda varılmasıdır.

Motifin eser içinde kullanım biçimleri tabloda sergilenmektedir:

Tablo 4. Eserde Motif₃

Motifin Görünümü	Sergilendiği Ölçü Numarası	Motif İçi Gruplanma
	4	3A
	9, 13	
	10, 14, 20, 28, 36	
	18, 22	
	26, 34	
	30, 38	3B

Tablodan takip edilebileceği üzere motif üzerindeki ilk modifikasyon ritmik açıdan olmuş, 26 ve 34. ölçülerde gerçekleşen gerdaniye-segah inişinin hedef sesi olan segah perdesi, adımların yerleşmesine bağlı olarak uzun değil, kısa bir ritmik değerle işittirilmiştir. Bununla birlikte motife yönelik asıl çarpıcı başkalaştırma işlemi, 30. ve 38. ölçülerde gelen rast-neva çıkışına dönüştürülmesidir¹⁰. Burada, motifin inici yönü terse çevrilmiş ancak aslî kimliğini veren yanaşık adımlar ve hedef seste uzun süreli kalış bâki kalmıştır¹¹.

Buna göre, eserdeki her cümle tipinde gelen ve 48 dörtlüğe yayılmış olan motifin eser bütününde kullanım oranı %20 olarak hesaplanmaktadır.

Tüm bu bulgular ışığında aşağıdaki tablonun ifade ettiği büyük resme ulaşılması mümkün hale gelmiştir:

Tablo 5. Motif-Kullanım Oranı-Form Ögesi Dağılımı

Motif	Eserde Kullanım	Motifin Yer Aldığı Cümleler
-------	-----------------	-----------------------------

¹⁰ Dolayısıyla motifin görünümleri, çıkıcı ve inici yönleri bağlı olarak, tıpkı Motif₂'deki gibi A ve B olmak üzere iki sınıfta incelenmektedir.

¹¹ Eserin üç varyantının ikisinde 12. ölçüde b₁ cümlesinin motifin bu görünümüyle bitirilmiş olduğu dikkat çekmektedir. b tipi cümlelerin arasındaki yapısal bağ göz önünde bulundurulduğunda, söz konusu dolabın iki varyantta olduğu üzere bu motifle kaleme alınmasının daha yerinde olacağı düşünülmektedir. Söz konusu kesit, çalışmada verilen notada da bu fikir doğrultusunda önerilen biçimde sergilenmektedir.

	Oranı (%)	a	a'	b ₁	b ₁ '	c	c'	d	b ₂
Motif ₁	15	x	x	x	x	x	x		
Motif ₂	30	x	x	x	x	x	x	x	x
Motif ₃	20	x		x	x	x	x	x	x

Tablodan görüleceği üzere motiflerin eser bütününe yayılma davranışı bakımından, kullanım oranı ve kullanıldığı form ögesi sayısı arasında bir paralellik bulunmaktadır. Buna göre motiflerin yaygınlık sıralaması Motif₂, Motif₃ ve Motif₁ olacak şekildedir.

Sonuç ve Tartışma

Dede Efendi'nin *Yüzündür cihânı münevver eden* mısrası ile anılan şarkısı üzerinde gerçekleştirilen motif-yapı analizi; eserde farklı yaygınlıkta kullanılan üç motifin varlığını gözler önüne sermiş, söz konusu motiflerin eser bütününde kullanım oranı ve form öğelerine dağılımı hakkında bilgi vermiştir.

Yukarıda sergilenen bulguların yanı sıra tespit edilen motiflerin birbiri ile olan ilişkilerini irdelemek, eserin teşekkülüne dair daha derin bir anlayış sunacaktır.

Anımsanacağı üzere eser, rast-segah üçlü sahasını doğrudan atlayarak kat eden Motif₁ ile açılmaktadır. Bu motifin ardından ilk ölçünün ikinci yarısında gelen ve eser açısından oldukça dikkat çekici olmasına rağmen yerel bir oluşum olarak kalan noktalı sekizlik-onaltılık-ikilik ritmik değerdeki segah-dügah-rast inişinin, özünde Motif₁'i aynaladığı kolaylıkla görülebilmektedir. Motif bünyesinde doğrudan atlanarak kat edilen rast-segah üçlü sahası, burada doğrusal bir iniş biçiminde işlenmektedir. Hatta bu doğrusal inişte, segah ve rast perdeleri arasındaki adım olan dügah perdesinin onaltılık değerle işittirilerek atlamayı anımsatırcasına iki sınır sesin *gölgesinde bırakıldığı* da gözden kaçırılmamalıdır.

İkinci ölçü, ilkinin neredeyse bir transpozisyonu mahiyetinde olup yeni bir motif bulundurmamaktadır. Üçüncü ölçüye gelindiğinde ise bu defa Motif₂ dâhilinde, ilk motifte tanıtılmış olan üçlü sahanın eş ritimli adımlara sahip bir yürüyüşle işlendiği görülmektedir. Dolayısıyla birinci ve ikinci motifler arasındaki irtibat, üçlü ses sahası üzerinden rahatlıkla kurulabilmektedir.

Bununla birlikte iki motifin *aynı hamurdan yoğrulduğuna* bir gösterge olmak bakımından Motif₂'nin 2B₂ sınıfında, 31 ve 39. ölçülerde kazandığı görünüm hayli büyük önemi haizdir. Söz konusu ikilik-dörtlük ritimdeki inici üçlü, hem aralık hem de ritmik olarak Motif₁'in köken biçimini aynalamasına binaen ilk iki motifin ne denli sıkı bir yapısal ilişki içinde olduğunu göstermektedir.

Dahası 2B₂ formundaki segah-rast inişinin; daha önce bahsi geçmiş olan, ilk ölçünün ikinci yarısında gelen ve Motif₁'i aynalayan figürle de ilişkisi gözden kaçmayacaktır. Bu ilişki eserin daha başında, ilk cümlede bildirilmiştir: Sözü edilen figür, ilk motifte doğrudan atlanan üçlü sahanın ikinci motifteki yanaşık yürüyüşe dönüştürülmesindeki ara basamağı görünür kılmaması bakımından birinci ve ikinci motifler arasında adeta *geçiş formu* olarak işlev görmektedir.

İkinci ve üçüncü motifler de ortak bir ilkeyle birbirine bağlanmaktadır. İkinci motifte tebarüz ettirilen yanaşık yürüyüş fikri, Motif₃'ü var eden en önemli ciheti teşkil etmektedir. Buna göre Motif₂'nin çıkıcı yürüyüşü, Motif₃'te inici yöne çevrilmiş ve adımların hızlandırılmasıyla üçlüden daha geniş bir ses sahasını kat eder hale getirilmiştir.

Yine belirtmekte fayda vardır ki az evvel anılan, ilk ölçünün ikinci yarısındaki figür, üçüncü motifin de ipuçlarını barındırmaktadır. Burada da segahtan başlayan bir yanaşık inici yürüyüş, uzun süreli bir ritmik değerle belirginleştirilen hedef perde rasta vararak Motif₃'te göze çarpan *doğrusal iniş+uzun süreli hedef ses* davranışını ilk kez tanıtmış olmaktadır.

Bu noktada bahsi geçen figürün eser için nasıl bir önem taşıdığı da görünürlük kazanmaktadır. Figürü teşkil eden, özel bir ritmik yapıya sahip üçlü doğrusal iniş, yalnızca ilk iki ölçü ve tekrarlarında yer alarak¹² eser bütününde kayda değer bir hacim kaplamamakta ve kendi başına bir motif teşkil edecek güçten yoksun olmaktadır. Buna karşın şarkıdaki üç motifin karakteristik unsurlarını bünyesinde barındırarak onları birbiriyle irtibatlandırmak bakımından, görünürdeki hacminin çok ötesindeki kritik bir işlevi yerine getirmektedir. Bahsi geçen figür, Motif₁ *nüvesinden* var olmakla birlikte diğer tüm motiflerin de türetilmesini sağlayacak bir faktör olarak ön plana çıkmaktadır.

Ortaya çıkan manzara, esere dengeli bir şekilde yayıldığı söylenebilecek olan üç motifin, daha ilk iki notada sergilenen bir nüveden filizlenen ve onunla organik bağ taşıyan yapılar olduğunu göstermektedir.

Dahası, gerçekleştirilen motif-yapı analizi, eserin motifik ilişkilerini anlamının yanı sıra bir başka önemli kavrayışı da beraberinde getirmektedir. Analiz vasıtasıyla, incelenen eserin neden Dede Efendi'nin Batı müziği etkileri taşıyan ürünlerinden biri olarak değerlendirildiğini somut bir biçimde açıklamak mümkün hale gelmiştir.

Söz konusu değerlendirmenin aleni nedenlerinden biri, elbette, eserin formunun şarkı oluşudur. Zira bilindiği üzere şarkı formunun yaygınlaşması, Türk müziğindeki popülerleşme hareketinin bir emaresi olarak yorumlanagelmektedir (Uslu, 2015, s. 101-102).

Batı müziği hissiyatı uyandırabilecek bir diğer husus ise şarkıda işitilmesi muhtemel olan *yeden ses* benzeri sonoritelere. Şarkı içinde pek çok noktada, bilhassa durucu perdelerin ikinci motifte tanıtılan biçimdeki çift komşu hareketiyle sıkıştırılma işlemine tâbi olması, Batı müziğindeki dominant-tonik ezgisel kadansımı akla getirmekte; 11, 29, 31. ölçülerdeki irak, 19. ölçüdeki evc ve 3. ile 25. ölçülerdeki nim hicazla örneklenebilecek surette durucu perdelerin pest komşularının *yeden ses* fonksiyonu taşıdığı izlenimini uyandırmaktadır. Bu noktada gelenekte ezgi üretiminde yaygın olarak kullanılan bu perdelerin Dede Efendi tarafından bilinçli bir şekilde böylesi bir bağlam içine yerleştirilerek doğrudan geleneksel malzemeler üzerinden Batı çağrışımlı bir sonorite üretildiğini düşünmek akla yatkın görünmektedir.

Bununla birlikte analitik bulgular, sezilen Batı etkisine dair daha ayrıntılı bir açıklama sunabilmektedir.

Eser içinde en yaygın kullanılan motifin, şarkının üçte birine yakın hacmini kaplayan Motif₂ olduğu anımsanacaktır. Söz konusu motif; kapladığı önemli hacimle, pek çok noktada usûle simetrik bir ritmik bölünme getirerek şarkıyı Yürük Semâi'den uzaklaştırmakta ve iki adet üç

¹² Varyantların birinde; 17. ve tekrara binaen 21. ölçülerde gelmesi beklenen figür, iki sekizlik-ikilik şeklindeki bir ritmik yapılanmayla notaya alınmış ve dolayısıyla bahsi geçen figürün kullanımı ilk iki ölçü ve bunların tekrarına mahsus bırakılmıştır.

dörtlük tartıma, yani bir bakıma Semâi usûlüne yaklaştırmaktadır¹³. Bu husus önem arz etmektedir zira bilindiği üzere Semâi usûlüyle bestelenen eserler ekseriyetle, fasıl müziğinde Batı müziği etkilerinin hissedilmeye başlandığı on dokuzuncu yüzyıl ve sonrasına aittir (Özkan, 2009, 460-461).

Yine motif-yapı analizinin ortaya çıkardığı, Batı tesirine ilişkin belki de en çarpıcı bir diğer bulgu ise tespit edilen motiflerin eserde kapladığı büyük orandır: Çalışmada sergilenen ve birbiriyle organik ilişkisi olan üç motif, eserin %65'ini kaplayarak, bu şarkıyı adeta bir motifik yazı örneği kılmaktadır. Dede Efendi'nin şarkısının neredeyse üçte ikisinin motifler vasıtasıyla bestelenmiş olması, Batı müziğinin incelenen esere nüfuz etmiş haldeki stilistik etkisini yani *ekonomik yazı* anlayışını gözler önüne sermektedir.

Bahsi geçen *ekonomik yazı* stiline ilişkin olarak motiflerin münferiden tüm esere yayılmasının yanı sıra eserde göze çarpan tekrarlı motif öbeklerinin fark edilmesi de önem arz etmektedir.

Söz gelimi 3. ve 7. ölçülerde *a* tipi cümlelerin hedef perdesine çözülmek üzere gelen Motif₁+Motif₂ öbeği, 19. ve 23. ölçülerde *c* cümlesinde aynı konumda yinelenmektedir. Daha yaygın görülen bir diğer örnek olarak yine 3. ve 7. ölçü ortasından başlayarak cümleyi sonlandırmak üzere gelen Motif₂-Motif₃ ardışıklığı, 10. ve 14. ölçülerde hemen bir sonraki mısranın başında; 19-20. ve 23.-24. ölçülerde ise cümle sonunda gelmekte; 25-26., 27-28. ve 29-30. (tekrarları olan 33-34., 35.-36. ve 37-38.) ölçülerde de üst üste yinelenmektedir. Sergilenen örneklerin dışında Motif₂+Motif₂ öbeği de; 11, 27, 29, 31 ile röprizlere binaen 15, 35, 37 ve 39. ölçülerde yer alarak özellikle *b* tipi cümleleri karakterize eden bir yapı oluşturmaktadır. Bu tespitler; şarkıdaki müzik cümlelerinin büyük bölümünün, burada bulguların motiflerin teşkil ettiği daha küçük yapı taşlarının farklı kombinasyonlarla bir araya getirilerek oluşturulduğunu ve kimi kombinasyonların pek çok yerde yinelenerek kullanıldığını gözler önüne sermektedir.

Bu bilgiler ışığında; şarkı formunun kullanılması, yaygın *yeden ses* çağrışımlı sonorite, yer yer Yürük Semâi'den uzaklaşarak üç dörtlük tartımı çağrıştıran bir ritmik düzenin mevcudiyeti ve bu analizin ortaya koyduğu motifik yazı anlayışı gibi hususların tümünün bir arada değerlendirilmesiyle eserdeki Batı müziği etkisini form, ritim ve biçem açısından tespit edebilmek mümkün olmaktadır¹⁴.

Söz konusu özelliklerin eşzamanlı olarak bir arada bulunmasının; Türk müziğindeki popülerleşme hareketinin bileşenlerinden, çeşitli bağlamlarda bahsi geçen *küçülme* ve *sadeleşme* eğilimlerinin bir yansıması olarak değerlendirilebilmesi akla uygun görünmektedir. Zira Yürük Semâi'nin adeta üç zamanlı bir tartıma "indirgenmesi", motif temelli ve dörder ölçülük eş hacimli cümle yapısı, motifik yazıya bağlı olarak ortaya çıkan "birbirine benzer" cümle profilleri; küçültülen ve sıklıkla yinelenen yapıların tanınırlığını kolaylaştırmakta ve çok daha *kolay erişilebilir* bir müzik dili ortaya koymaktadır. Dede Efendi'ye ait olanlar başta olmak üzere Batı müziğinden etkiler taşıdığı ileri sürülen diğer eserlerin de analizi burada ortaya konan ön bulguları teyit etmek üzere büyük önem taşımaktadır.

¹³ Bu hususun icraya en çarpıcı bir biçimde yansıması olarak Celal Tokses'in, Kalan Müzik'in 1997 yılında yayınladığı *Gazeller II: 78 Devirli Taş Plak Kayıtları* albümündeki yorumunun incelenmesi önerilmektedir.

¹⁴ Eserin yüzeyine ilişkin bu bulguların yanı sıra yazara ait olan doktora tezinde, eserdeki Batı etkisine ilişkin önemli bir başka bulguya daha derinlerde gömülü olan yapısal katmanlarda da rastlanmıştır: Özçifci S. (2020). *Makam Müziğine Schenkerian Bakış: Beş Rast Eserin Analizi*. Doktora Tezi, Hacettepe Üniversitesi, Ankara.

Bu çalışma, fasıl müziğinde motifik yazı kullanımını araştırmak üzere bir ilk adım teşkil etmektedir. Tekrarlı kullanımlarıyla esere yapısal bütünlük sağlayan motifler üzerine gerçekleştirilecek gelecek çalışmaların, fasıl müziği analizinde yeni bir alan teşkil etmek bakımından getireceği katkılar şüphe götürmezdir.

KAYNAKÇA

Aksoy, B. (2008). *Geçmişin Musiki Mirasına Bakışlar*. İstanbul: Pan Yayıncılık

Berki, T., Yüksel, M., Özçifci, S. (2013). Motif Yapı Analizi: Beethoven. Piyano Sonatı, Op. 2/1, Fa Minör, I. *Sanat Yazıları*, (29), s. 57-72.

Drabkin, W. (2001). *Motif*. Erişim: 02.03.2020, Oxford Music Online Ağ Sitesi: <https://www.oxfordmusiconline.com/search?q=motif&searchBtn=Search&isQuickSearis=true>

Özkan, İ.H. (2009). *Semâi*. Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi, 36, İstanbul: TDV Yayınları, s. 460-461.

Özcan, N. (2001). *İsmâil Dede Efendi, Hamâmîzâde*. Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi, 23, İstanbul: TDV Yayınları, s.93-95.

Uslu, R. (2015). Türk Müziği Tarihinde Yeni Bir Dönemlendirme Önerisi, *Medeniyet Sanat*, 1(2), s.91-109.