

İcra ve notasyon farklılığı bağlamında iki Rumeli türküsünün usûl açısından incelenmesi

Examining the rhythmic modes of two Rumelian folk songs in the context of performance and notation differences

Erkan Kanat¹

¹ İstanbul Teknik Üniversitesi, İstanbul, Türkiye.

ÖZ

Bu araştırma makalesi, resmi müzik kurumları arşivleri ya da diğer web tabanlı arşivlerde yer alan notalarda Sofyan ve/veya Nim Sofyan usûllerinde görünen ancak profesyonel icracılar tarafından bu usûllerin dışında darplarla icra edilen Şahane Gözler Şahane ve Köşküm Var Deryaya Karşı adlı iki Rumeli türküsünün icrası ve notasyonu arasındaki farklılığına dikkat çekmek ve bu alanda çalışma yapan araştırmacılara katkı sunmak amacıyla hazırlanmıştır. Her ne kadar form açısından bu eserler şarkı olarak da adlandırılırsalar da yazınsal çalışmaların çoğunluğunda türkü tanımlaması büyük oranda kullanıldığından bu çalışma içerisinde de türkü tanımlaması tercih edilmiştir. Her iki eserin notası da verilerek söz konusu bağlam temelinde bu türkülerin örnek olarak verilen icrası sırasında kullanılan darpları da içeren nota örneği de betimsel analiz yöntemiyle karşılaştırmalı olarak sunulmuştur. Eserlerin mevcut notalarında görülen usûle bağlı kalmaksızın ortaya konan icralardan anlaşıldığı üzere her iki türkünün de Nim/ Sofyan/Sofyan usûllerinin sahip olduğu darpları kısmen içerdiği ancak eserlerin bütününde sözel yapıya uyumlu üç zamanlı vurguların da icra edildiği tespit edilmiştir. Dolayısıyla da Nim Sofyan ve Sofyan usûllerinden ayrılan ve sözel yapıya uyumlu görünen darp dizilimiyle yeniden notaya alınmış iki eserin nota ve icra arasındaki farklılığını eserdeki zaman kavramı açısından ortadan kaldırmak maksadıyla bir notasyon önerisi de sunulmaya çalışılmıştır.

Anahtar kelimeler: usûl, Sofyan, Nim Sofyan, Rumeli türküleri, notasyon

ABSTRACT

This research article aims to pay attention to the differences between the performance and notation of two Rumelian folk songs, "Şahane Gözler Şahane" and "Köşküm Var Deryaya Karşı" which are notated in Sofyan and/or Nim Sofyan usûl in official music archives or other web-based archives, but are performed with rhythms outside these usûls by professional musicians. The objective is to contribute to researchers working in this field. Although these pieces are sometimes referred to as songs in terms of form, the term *folk song* is predominantly used in literary works, so this study also adopts the term "folk song". The notation for both pieces is provided, and examples of performances using various rhythms within this context are presented for comparative analysis in the findings part. It has been observed that the performances of both folk songs, while not adhering to the prescribed modes in the existing notations, partially incorporate rhythms associated with the Nim Sofyan/Sofyan usûl. However, the performances also include three-beat accents that align with the lyrical structure. Therefore, a notation proposal is suggested to address and reconcile the differences between the notation and performance of these two pieces, which have been re-notated to reflect a rhythm sequence that is consistent with the lyrical structure, thereby addressing the issue from the perspective in terms of time in the works.

Keywords: usûl, Sofyan, Nim Sofyan, Rumelian folk songs, notation

Erkan Kanat – rknkan@hotmail.com

Geliş tarihi/Received: 22.10.2024 – Kabul tarihi/Accepted: 27.11.2024 – Yayın tarihi/Published: 30.12.2024

Telif hakkı © 2024 Yazar(lar). Açık erişimli bu makale, orijinal çalışmaya uygun şekilde atıfta bulunulması koşuluyla, herhangi bir ortamda veya formatta sınırsız kullanım, dağıtım ve çoğaltmaya izin veren [Creative Commons Attribution License \(CC BY\)](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/) altında dağıtılmıştır.

Copyright © 2024 The Author(s). This is an open access article distributed under the [Creative Commons Attribution License \(CC BY\)](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/), which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium or format, provided the original work is properly cited.

1. GİRİŞ

Rumeli, Osmanlı İmparatorluğu'nun Balkanlar'daki topraklarını ifade eden bir terimdir ve tarih boyunca çok çeşitli etnik grupların bir arada yaşadığı bir bölge olmuştur. 500 yıldan fazla Osmanlı hâkimiyeti altında bulunan bu bölgeye ilk geçişin ilk olarak Orhan Gazi döneminde olduğu bilinmektedir. Osmanlı'nın kuruluş yıllarında merkezi otoriteye bağlı iki eyaletten biri Anadolu, diğeri ise Rumeli eyaletiydi ve beylerbeyleri tarafından yönetilmekteydi. Kaçar, konuya ilişkin makalesinde şu ifadelerle yer verir: "1361 yılında Sultan I. Murâd döneminde Edirne'nin Osmanlı topraklarına katılmasıyla Balkanlardaki Türk nüfusu artmaya başlamıştır. "Rumeli Eyâleti" adı verilen bu topraklar, Anadolu'yla birlikte Osmanlı devletinin iki temel siyasi ve kültürel hâkimiyet alanından biri olmuştur "(2008, s. 218). İnalçık (2008) da kaleme aldığı sözlük maddesinde Rumeli isminin Osmanlıların Marmara denizinin karşısında fethettikleri Bizans toprakları için kullanıldığını belirtmektedir.

Orhan Gazi döneminde devlet kimliğini kazanan Osmanlı beyliğinin devlet teşkilatlanması da bu dönemde oluşmaya başlamıştır. Atay bu teşkilatlanma yapısına ilişkin şu bilgileri verir:

Subaşılık denilen ilk yerleşim yerlerine kadı ve subaşı tayin edilmiş, devlet sınırlarının hızla genişlemesi üzerine idari birimler sancak kelimesiyle anılmaya başlanmıştır. Rumeli'ye geçildikten sonra sancak sayısında artışlar yaşanmış ve buna bağlı olarak da sancakların üzerinde denetimi sağlayacak bir idari birim ihtiyacı doğmuştur. Bu da I. Murat'ın emri ile Osmanlı Devleti'nin ilk eyaleti olan Rumeli Beylerbeyliği'nin kurulmasını sağlamıştır. I. Bayezid döneminde Anadolu'daki beylikler devletin birer sancağı haline getirilmiş, Anadolu'daki sancakların artması ve tek bir eyaletin yetersiz kalması üzerine Anadolu Beylerbeyliği kurulmuş, ilerleyen zaman içinde Osmanlı taşra teşkilatı biçimlenmiş ve birçok yeni eyalet oluşturulmuştur (2022, s. 15).

Öztuna (1994) da XVI. Yüzyılın hemen başlarında Rumeli eyaletinin en geniş sınırlarına kavuştuğunu ve 32 sancak oluştuğunu belirtmektedir. Ahmetbeyoğlu (2001) çalışmasında Türklerin Osmanlı İmparatorluğu bölgeye hâkim olmadan çok önce Balkanlara yerleştiğini ve bölgenin etnik, sosyal ve kültürel yapılanmasında önemli bir rol oynadıklarını ifade ederken, 13. yüzyıla kadar Balkanlarda yaşayan Türk topluluklarının burada Orta Asya'dan getirdikleri kültüre ait izler bıraktıklarını da ekler.

Kaçar, çalışmasında Müslüman-Türk halkların bölgeye göç ederken beraberlerinde Anadolu-İslam kültürünü, mimarisini, el sanatlarını, Türk Orta Asya-Anadolu kültür ve geleneğini, folklorunu taşımış olduklarını belirtmektedir. Buna ek olarak bu bölgelerde, yerel halkla sıkı ilişkiler kurduklarını ve bu ilişkilerin sadece ticaretle sınırlı kalmayarak, bölgenin sosyal ve kültürel yapısının büyük bir gelişme gösterdiğini ifade eder. Bu gelişmelerin sonucu olarak da günümüze kadar ulaşan kültür mirasının büyük bir kısmının bu dönemde inşa edildiğini belirtmektedir (2008, s. 218-219). Türbedar da, Osmanlı döneminde bu bölgeye göç eden Türkler'in Rumeli'de büyük bir Müslüman-Türk nüfusu meydana getirdiğini ve bu zengin kültürün bu bölgeye taşınmasını, paylaşılmasını ve bölgede kökleşmesini sağladıklarını ifade etmektedir. Aynı çalışmasında, 15. Yüzyılda Trakya, Makedonya ve Bulgaristan'ın tamamen Türk hâkimiyeti altına girdiğini de belirtmektedir (2003, s. 15).

Türkiye'nin Doğu Trakya bölgesini de içine alan Rumeli coğrafyasının kültürel yapısındaki kozmopolitliğin müziklerine de yansıdığı söylenebilir. Müzik, dil ve inanç faktörleri dışında bu farklı kültürleri birleştiren önemli faktörlerin başında gelmektedir. Rumeli türküleri de bu zengin kültürel mozağin sesli ifadesidir ve bölgenin tarihini, kültürel çeşitliliğini ve sosyal yaşamını yansıtır. Rumeli türküleri, Osmanlı İmparatorluğu'nun geniş sınırları içinde, özellikle Balkanlar'da yaşayan Türk, Arnavut, Boşnak, Gürcü, Rom ve diğer etnik grupların müzikal miraslarından beslenmiştir. Bu türkülerin kökenleri, bölgenin karmaşık etnik yapısının bir yansımasıdır. Rumeli, çeşitli kültürel ve müzikal geleneklerin bir araya geldiği bir ortam sunduğundan, türkülerin melodik yapıları ve sözleri bu çeşitliliği yansıtır. Kimi metinlerde Serhad türküleri adıyla da geçen Rumeli türküleri, Türk makam müziği repertuarında önemli bir yere sahiptir. Her ne kadar türkü tanımlaması söz konusu repertuarı belli bir alanda çerçevelemiş olsa da bu repertuar içindeki çok sayıda ezgiyi form açısından türkülerden ayırmak da mümkündür. Ancak Rumeli ezgilerinin türkü olarak adlandırılması genel olarak kabul görmektedir. Bu sözlü eserler arasında anonim olan çok sayıda eser mevcuttur. Diğer yandan Melih Duygulu'nun da ifade ettiği gibi türküler buldukları yörenin müzikal karakteriyle örülüdür (2014, s. 437). Söz gelimi Rumeli türkülerinde hüseyini, hicaz, eviç gibi makamların kullanım oranı bu eserlere karakteristik bir nitelik vermektedir. Yörenin müzikal açıdan karakteristik özelliği olarak sayılabilecek bir diğer unsur ise eserlerde görülen ritim kalıplarıdır. Ancak aynı zamanda kültürel zenginliğin de ifadesi olan bu ezgilerden bazılarının ritim kalıpları derlemeler sırasında notaya alındığı biçimde icra edilmemektedir. Ya da çoğunlukla usta- çırak ilişkisiyle seyreden icra alanlarında notada görülen ritim kalıbından farklı çalım biçimlerine de rastlanılabilmektedir. Canan Aykent de halk müziği derlemelerinin genelinin ezgilerin tespiti ve notaya alınması üzerine olduğunu ancak ritimlerin

tespit edilmesi noktasında sınırlı bir araştırma alanının varlığını öne sürmektedir (2020, s. 45). Rumeli coğrafyasında Türklerin ortak kültürü paylaştıkları Bulgar, Makedon, Yunan, Arvanut, Boşnak vb. toplumlarının kendi müziklerinde görülen ve bu ezgilerin günümüzde Balkan ezgisi olarak adlandırılmasına neden olan temel unsurlardan birinin de ezgilerdeki ritim kalıpları olduğunu ifade etmek mümkündür. Balkan coğrafyasının karakteristik ritim kalıpları arasında gösterebileceğimiz 7,9,11,13 zamanlı gibi karma ritim yapılarına sahip çok sayıda eser mevcuttur. Rumeli türküleri arasında da derlendikleri zaman diliminde her ne kadar 2 zamanlı ya da 4 zamanlı bir ezgiymiş gibi notaya alınsalar da geçmişten günümüze notada belirtilen ritim kalıbının dışında çeşitli darplarla icra edilen ezgiler de ayrı bir yer tutmaktadır. Örneğin; "Dayler dayler", "Alişimin kaşları kare" gibi türküler örnek olarak gösterilebilir. Ancak bu çalışmanın örneklem sınırlılığı dolayısıyla değerlendirme içerisinde yer almamaktadır. Bazı tasniflerde ya da derleme çalışmalarında eserlerin ait oldukları usûl kalıbı yerine farklı biçimlerde notaya alındığını gösteren çok sayıda örnek mevcuttur. Buna ek olarak özellikle Muhammes, Berefşan, Devr-i Kebir gibi büyük usûllerde bestelenmiş eserlerin usûllerinin parçacıklara bölünerek, Sofyan gibi küçük usûllere indirgenerek yazıldığı çok sayıda nota örneği arşivlerde karşımıza çıkmaktadır. Ancak bu husus usûl icra anlayışını olumsuz etkilemektedir. Çünkü geniş süreli darplara sahip büyük usûllerin Sofyan kalıbına indirgenmesiyle eserlerin de güfte-melodik yapı ve usûl üçlüsü çizgisinde yapısal değişime yol açtığını göz ardı etmemek gerekir. Tarihsel süreçte özellikle erken Cumhuriyet dönemi ve biraz da öncesinde batı müziği etkileşimi ve batı merkezli bir kuram oluşturma çabaları ile tıpkı makamlar gibi usûllerin de tasnifi söz konusu olmuş ancak ölçü kavramı ile ilişkilendirilen usûl nazariyatının haiz olduğu önem dar alanda ve kuramcılarının fikir birliğine tam anlamıyla varamadıkları bir biçimde değerlendirilmiştir. Usûl ile ölçü aynı kavramlarmış gibi değerlendirilip büyük usûlleri Sofyan vb. küçük usûllere bölmek suretiyle ortaya çıkan icralar da eserlerin doğru aktarıl-a-maması gibi sorunlara da yol açar. "Günümüzde usûlün ölçü sayısına indirgenmesi sebebi ile usûl vuran değil mezûr (ölçü) sayan icrâcı profili oluşmuştur" (Gönül, 2015, s. 37). Buna benzer biçimde eserler, sahip oldukları usûller dışına indirgenmek ya da değiştirmek suretiyle farklı kalıplarda icra edildiğinde güfte-melodi-usûl ekseninde uyumsuzluklar görülür. Bu makale çalışmasında örnek olarak ele alınan Rumeli türkülerinin ezgilerini derleyenlerin ya da yeniden notaya alanların hangi sebeple eserleri Nim Sofyan ve/veya Sofyan gibi usûllerde notaya aldıkları farklı gerekçelere dayandırılabilir. Ancak icra sırasında gerek sözel yapıdaki vurgulamaların etkisiyle gerek ezgisel yapıdaki melodik tartımlar sebebiyle bu ezgiler sözü edilen usûller ile örtüşmemekte, bu sebeple de Nim Sofyan ya da Sofyan usûlü ile icra edildiğinde melodik seyir ve ritim kalıbı arasında uyumsuzluk ortaya çıkmaktadır.

1.1. Araştırmanın Amacı

Bu araştırma makalesi Trt arşivi başta olmak üzere devlet bünyesindeki resmi kurumların ya da farklı web tabanlı nota arşivlerinde Nim Sofyan ve/veya Sofyan usûllerinde görünen, ancak gerek yerel, gerekse İstanbul merkezli müzik endüstrisinde ya da yayın organlarındaki icralarda sözü edilen usûllerden farklı darplarla icra edilen iki Rumeli türküsünü icra ve notasyon arasındaki farklılık bağlamına oturtarak irdelenmektedir. Türkülerin ilk derlendiği döneme ait notalardan farklı biçimlere dönüşmesiyle neticesiyle gerek kaynak kişileri ve derleyenlerine ilişkin, gerekse makam bilgisinde bir değişiklik görülmemesine rağmen usûllerinin farklı biçimlerde yazılıyor olmasıyla ortaya çıkan değişkenlere bağlı olarak, notanın da bir rehber olması açısından ortaya çıkan icra biçimlerini değiştirdiği düşünülmektedir. Ayrıca örnek olarak yer verilen nota örneklerinin kim ya da kimler tarafından yazıldığının, bu kişi ya da kişilerin yeterli müzik bilgi birikimine sahip olup olmadıkları noktasında da kuşkulu düşünmemize sebebiyet vermektedir. Bu bağlamda icra ve notasyon arasındaki farklılığa betimsel analiz yöntemiyle açıklayıcı ifadeler kullanarak değinme gayretiyle söz konusu eserlerin yeniden icrasına uygun biçimde notaya alınmasını da önermekte ve bu alanda araştırma yapan araştırmacılara katkı sunulması hedeflenmektedir.

1.2. Araştırmanın Önemi

Rumeli türkülerinin derlenme süreçlerine, hikâyelerine, makamsal yapılarına sıklıkla değinilmesine karşın bu eserlerin ritim yapılarına odaklanan ve detaylı bir analiz sunan çalışmaların görece eksikliği bu araştırmaya önem atfetmektedir. Her ne kadar örneklem olarak gösterilen iki Rumeli türküsünün ritimsel analizi icra ve notasyon farkı olarak ifade edilen temel bağlamı açıklamada sınırlı bir alanı işaret ediyor olsa da yeterince ilgi gösterilmemiş yöreye has bu kültürel zenginliğin farklı açılımlarla yeni birer araştırma alanı olarak akademik platformlarda ele alınması, tartışılması ve farklı açılardan değerlendirilmesi noktasında önemli olduğu gerçeği göz ardı edilmemelidir.

2. YÖNTEM

Bu araştırma makalesinde konu olan Rumeli türküleri, müzik endüstrisinde kayıt altına alınmış icraları referans noktası olarak belirlenmiş ve kıyas yapabilmek amacıyla nota arşivlerinde yer aldığı biçimine de metnin içerisinde yer verilmiştir. Betimsel analiz yöntemi kullanılmak suretiyle *Finale* adlı dijital nota yazım programı yardımıyla eserler yeniden notaya alınmış ve sözel yapı ve ritim kalıbı açısından temel problemi değerlendirebilmek amacıyla ayrıntılı açıklamalara yer verilmiş, farklı yazarlar tarafından kaleme alınan çeşitli kaynaklar taranmış, alıntılama yöntemi ile yararlanılmış ve yayın etiğine uyulmuştur.

2.1. Araştırmanın Etik İzinleri

Yapılan bu çalışmanın yöntem ve içeriğine bağlı olarak etik kurul onayı gerektiren bir veri toplama işlemine ihtiyaç olmadığına karar verilmiştir.

3. BULGULAR

Rumeli türkülerinin ilk derlemesinin üdi Nevres Bey tarafından gerçekleştirildiği bilinmektedir. Derleme konusunda Nevres Bey'i Tamburacı Osman Pehlivan, Muzaffer Sarısözen ve Kemal Altınkaya izlemiştir. Kurumsal manada ise ilk derleme çalışmalarının ise Dârülelhan tarafından yapıldığı bilinmektedir. Bu derleme çalışmalarının neticesi olarak da 15 defterden oluşan bir külliyat ortaya çıkmıştır. Ahmet Feyzi ve diğerlerinin birlikte kaleme aldıkları araştırma makalesinde yer alan tabloda 11,12,13 ve 14 numaralı defterlerdeki türkülerin derlenmesi için gidilen lokasyonlar arasında (kesinlik de arz etmediğini dile getirerek) Rumeli'nin de bulunduğunu ifade etmektedirler (2023, s. 7). Kaçar'ın da belirttiği gibi, derlenen bu Rumeli türküleri beste teknikleri, makamlarının sahip oldukları seyir yapıları ve ritmik özellikleri açısından klâsik üslûb içerisinde değerlendirilebilir niteliktedir (2008, s. 220-221). Kimi kaynaklarda ya da nota arşivlerinde "Rumeli türküsü" olarak adlandırılan eserlerin aynı zamanda şarkı olarak adlandırılması da klasik üslubu taşımalarıyla ilişkilendirilebilir. Reyhan Altınay da kaleme aldığı çalışmasının Rumeli türküleri ile ilgili bölümünde, Mahmut Ragıp Gazimihal'in cümlelerini aktararak bu türkülerin şarkılardan ayrılmasının zorluğuna dikkat çeker (2013, s. 65). Bölgeye has repertuar incelendiğinde belli başlı makamların ve usûllerin ağırlıkta olduğuna sonucuna da varılmaktadır. Örneğin; aynı zamanda Rumeli olarak adlandırılan coğrafyaya dâhil edebileceğimiz Trakya bölgesinin karakteristik ritim kalıplarından olan dokuz zamanlı Aksak, Evfer gibi usûllerde çok sayıda Rumeli türküsünün varlığı ortadadır. Makamsal özellikleri açısından ise Hüseyini, Hicaz, Eviç gibi makamların bu türkülerde sıklıkla görüldüğünü ifade etmek mümkündür. Nazmi Özalp'in de belirttiği gibi bu eserlerin çoğu gerçek bir beste niteliğindedir (1992:24). Derlenen türkülerin makamsal nitelikleri açısından günümüz icralarında göze çarpan bir farklılık olmamasına karşın, usûl yapısında ise arşivlerde yer aldığı biçimden farklı biçimlerde icralar karşımıza çıkmaktadır. Bunun muhtemel birkaç sebebi vardır: Örneğin; Darülelhan derlemelerine merkezi bir önem atfedildiğinde, bu derlemelerin yeterince verimli biçimde yürütülemediği, derlenen türkülerin müzikal malzeme olması açısından olması gerektiği gibi kaydedilmediği yönünde görüşler oldukça fazladır. Bu bağlamda veri eksikliği, bazı türkülerde yer yer kaynak kişi ya da derleyenin kim olduğuna ilişkin bilgi karmaşasının ortaya çıkmasının başlıca sebeplerinden biri olarak ifade edilebilir. Özellikle usûl bahsine de ilişkin olarak derleme defterleri içerisindeki türkülerin usûl bilgilerinin gerektiği biçimde yazılmayışı da daha sonraları bu türkülerini yeniden notaya alan kişilerin nota yazım bilgisine, tecrübesine ve keyfiyetine göre değişkenlik gösterir bir hal almış olması muhtemeldir. Çünkü ilk derleme çalışmalarında bu bilgiler var olsaydı günümüzde de bu farklılıklar olmayacaktı. Bu çalışma içerisinde örnek olarak yer verilen iki Rumeli türküsünde de sözü edilen usûl farklılığı göze çarpmaktadır. Ancak usûle ilişkin nota ve icra arasındaki farklılık her iki türkünün de sözel bölümünde karşımıza çıkmaktadır. Aranağme ya da tıpkı Köşkümler Var Deryaya Karşı adlı türküde aranağme olarak kullanılan ve beylik aranağme diyebileceğimiz ezgisel yapı notada görülen usûle uygun darplarla icra edilmesine rağmen söz unsurunun devreye girmesiyle birlikte değişken darpların kullanılması söz konusudur. Genellikle sözlerin ölçü başında başlamadığı, hatta notaya alındığı usûl üzerinden düşünülürse usûlün ortası ya da son vuruşuna denk gelecek birim zamanlarda bir kelimenin ya da bir hecenin var olduğu bu türkülerde usûl-güfte uyumsuzluğundan bahsedilebilir. Bu bağlamda güftedeki kelimelerin hecelere bölündüğünde ahenk ve estetik açısından manaya, yorumlamaya uygun şekilde ortaya çıkarılabilmesi usûl vurgularıyla örtüşmesine bağlıdır. Dolayısıyla da vurgulama unsuru devreye girer. Söz-usûl-melodi ekseninde doğru bir icranın gerçekleşebilmesi için gramer yapısına da bağlı olarak söz dizilimindeki güçlü-zayıf gibi nüanslar usûl darplarına da uyumlu olmalıdır. Yani konuşma dilindeki vurgular melodik bir yapı ile birleştiğinde melodi ve usûl yapısındaki güçlü vurguların sözdeki güçlü vurgularla örtüşmesi beklenir. Ancak her eser bestelenirken bu unsur dikkate alınmayabilir. Saadet Güldaş prozodi konusuna ilişkin çalışmasında usûl vurgusuna şu cümlelerle değinir: "Her ölçünün başında kuvvetli bir vuruş, ortasında daha az, ölçü sonunda ise zayıf bir vuruş bulunur. Bunu bilen besteciler, ölçü sonuna, kelimenin

vurgusuz hecesini, ölçü başına da kelimenin vurgulu hecesini getirirler" (2003, s. 423). Bu çalışma içerisinde örnek olarak ele alınan iki türküde de notaya alındığı usûller üzerinden bakıldığında, usulün kuvvetli darpları ile sözel yapının hece vurguları arasında uyumsuzluk olduğu aşikârdır. Örneğin; "Köşküm var deryaya karşı" türküsünde "köşküm var" ifadesi yüklemli bir cümledir. Ancak türkünün Nim Sofyan usûlünde notaya alınmış haline bakıldığında "köşküm" kelimesi usulün zayıf darbına denk gelir. "Var" sözcüğü ise bir sonraki ölçü başına denk geldiğinden, cümle bir ölçü içinde seslendirilmez. Dolayısıyla da vurgulama uyumsuzluğu ortaya çıkar. Ancak önerdiğimiz üzere sözel kısım 3 zamanlı olacak şekilde düşünülür ve "köşküm var" cümlesi Semai kalıbında düşünülürse giriş kısmındaki vurgulama usul darbi açısından daha uyumlu hale gelecektir.

3.1. Köşküm Var Deryaya Karşı Adlı Türkünün İcrasında Görülen Usûl Darpları

Hüseyini makamındaki bu türkünün arşivlerde yer alan farklı notalarına bakıldığında kaynak kişisi ve derleyenine ilişkin bilgi farklılıkları mevcuttur. Örneğin; TRT müzik dairesi yayınları arasında repertuar numarası 2076 olarak belirtilen notasına göre kaynak kişisi ve derleyeni hakkında bilgi yoktur. Ancak Salih Turhan bu türkünün notasını yayınladığı kitabında (2017, s. 289) derleyenin Osman Pehlivan, notaya alanın ise Muzaffer Sarısözen olduğunu belirtmektedir. Rumeli türkülerini derleyen önemli isimler arasında bulunan Aluş Nuş da bu türkünün Nim Sofyan usûlünde yazılan notasına kendi çalışmasında (1996, s. 184) yer vermektedir ancak derleyeni ve kaynak kişisi hakkında bilgi vermemektedir. Bazı web tabanlı kaynaklarda ise bu türkünün derleyeni Muzaffer Sarısözen, kaynak kişisi ise Kemal Altinkaya olarak görünmektedir. Bu farklılıklara benzer biçimde türkünün müzikal yapısı açısından da Turhan'ın çalışmasında bu türkünün karma bir usûlde yazılmış olduğu görülür ancak bu çalışmada örnek olarak yer verilen nota örneğindeyse Nim Sofyan usûlündedir. Ancak beylik aranağmesi bu usûle uygun darplarla icra edildiği halde güfthenin olduğu bölümlerde Nim Sofyan ile uyuşmayan darpların kullanıldığı çok sayıda kayıtlı müzik ürünü de mevcuttur.

Şekil 1

Köşküm Var Deryaya Karşı Adlı Türkünün Notası (Köşküm Var Deryaya Karşı | T.S.M. Şarkı Notası ve Sözleri, 2018)

HÜSEYİNİ RUMELİ TÜRKÜSÜ
KÖŞKÜM VAR DERYAYA KARŞI

USÜLÜ : NİM SOFYAN
ARANAĞME
MÜZİK : -
SÖZ : -

KÖŞ KÜM VAR DER
Rİ MA YI NA

YA YA KAR Şİ
ZİK SO YAR LAR

DUR MAZ A KAR
ĞI Nİ TA BA

ÖÖ ZÜM YA Şİ
GA KO YAR LAR

SEV BA
GÜ ZE

HÜSEYİNİ RUMELİ TÜRKÜSÜ
KÖŞKÜM VAR DERYAYA KARŞI
- 2 -

KÖŞKÜM VAR DERYAYA KARŞI
DURMAZ AKAR GÖZÜM YAŞI
SEVDADIR HER İŞİN BAŞI

NAKARAT:
VAR GÖNÜL VAR GİT SEYREYLE AMAN
AMAN AMAN GEL BANA SÖYLE

ELMAYI NAZİK SOYARLAR
ÇİNE TABAĞA KOYARLAR
GÜZELİ CANDAN SEVERLER

NAKARAT

Şekil 1'de verilen nota örneğine bakıldığında bu türkünün Nim Sofyan usûlünde olduğu görülmektedir. Türkünün beylik aranağmesi ardından güfte kısmına bakıldığında, "köşküm" kelimesinin (eserin usûlünün Düm ve Tek darbelerinden oluşan Nim Sofyan olduğu düşünülürse) Tek darbına denk geldiği görülür. Buradaki usûl-güfte ilişkisini Nim Sofyan yerine Semai olarak notaya almak suretiyle daha doğru bir düzleme oturtmak mümkündür. Süre değeri açısından bakıldığında eser Nim Sofyan usûlünde icra edilirse, üç ölçü Nim Sofyan değeri, güftedeki bütünlüğü sağlayan iki ölçülük Semai'ye yani altı birim zamana denk geleceğinden "durmaz akar gözüm yaşı" güftesinin ardından gelen bağlantı müzik cümlesinde eşleşme ortaya çıkacaktır. Bu matematiksel açıdan bir eşleşme olabilir. Ancak prozodik açıdan güfte ve usûl arasındaki uyumsuzluk devam edecektir. Özellikle eserin güftesinin başladığı bölümü notasyon açısından daha doğru ifade edebilmek için "köşküm" kelimesini Nim Sofyan usûlünün Tek darbu ile denk getirmek yerine, cümlenin de tamamlanması açısından bakılırsa "köşküm var" cümlesindeki "köşküm" kelimesini Düm-Tek-Tek darbelerinden oluşan Semai usûlünün birinci Tek darbına, "var" kelimesini de ikinci Tek darbına oturtmak makul bir çözüm olarak düşünülebilir. Eğer bu haliyle düşünülürse eserin güfte girişi şu şekilde olmaktadır:

Şekil 2

Bir Öneri Olarak Sunulan Köşküm Var Deryaya Karşı Adlı Türkünün Notası

Köş küm var

Şekil 2' de görüldüğü üzere türkünün güftesinin girişi Semai usûlü ile örtüşecek biçimde notaya alınırsa cümle bölünmesinin de ortadan kalktığı görülmektedir. Devamında gelen "deryaya" kelimesi ise Sofyan+Semai birleşimi biçiminde düzleme oturtulursa türkünün seyri usûl-güfte uyumu açısından daha doğru bir usûl icrasının gerçekleşmesini kolaylaştıracaktır. Bu biçimde düşünülürse "karşı" kelimesi iki ölçü Sofyan'a denk gelecek şekilde, "durmaz" kelimesi Semai kalıbı içinde ve "akar" kelimesi de yine iki ölçü Sofyan'a denk gelecek şekilde notaya alınırsa Nim Sofyan usûlüyle notaya alınmasında görülen uyumsuzluk sorunu ortadan

kalkacaktır. Türkünün güfte bölümünün devamını da aynı biçimde Semai ve Sofyan usûllerini içerecek şekilde ifade edersek aşağıdaki biçim ile karşımıza çıkacaktır:

Şekil 3

Bir Öneri Olarak Sunulan Köşküm Var Deryaya Karşı Adlı Türkünün Notasının Devamı

Köş küm var De r ya ya
kar şı du r maz
a kar gö züm
ya şı
_ sev da dır he r i şin
ba şı va r gö
nü l var git sey
rey le a man a man a ma n gel ba
na söy le

Şekil 3'te görüldüğü üzere türkünün tamamını Nim Sofyan usûlü ile icra etmek yerine içerisinde cümle başlangıçlarının Semai ve Sofyan usûllerini içerecek vurgularla notaya almak söz konusu uyumu belirgin şekilde ortaya çıkarmaktadır. İlk güftenin bitiminde "söyle" kelimesinin "le" hecesi usûlün birinci darbına denk gelecek şekilde iki zamanlı olarak notaya alınırsa aranağmeye dönüş de güfte-usûl uyumu açısından doğru bir icrayı daha mümkün hale getirmektedir. Sonuç olarak da Semai ve Sofyan usûlleri düşünülerek yazılmış bir notanın bu türkünün güfte-usûl ilişkisini ters düzlemde seyreden notasyon problemiyle uzaklaştıracağı düşünülmektedir. Zaten bu türkü icra edilirken Nim Sofyan'dan ziyade yukarıda nota üzerinde ifade etmeye çalıştığımız biçimde Semai ve Sofyan usûlleri ya da bu iki ritim kalıbına uyumlu ama "Düm-Tek-Tek" ve "Dü-üm-Te-Ke" darplarından farklı darplar içeren ancak zamansal açıdan uyumlu darpların kullanıldığı çok sayıda albüm kaydına rastlamak da mümkündür. Buna örnek olarak 2009 yılında Berk Film Müzik etiketiyle piyasaya çıkan "Atatürk'ün Sevdiği Şarkılar" adlı albümde Ufuk Uğuriş, Sadiye Erimli ve Candan Uzun tarafından seslendirilen türkünün icrasında görülen ritim kalıpları analiz edilmiş ve Şekil 4'te gösterilmiştir. Analiz edilen kayıta yer alan vurmali çalgılar darbuka ve deftir. Ancak temel problemi ifade edebilmek açısından bu enstrümanların velveleli icralarından ziyade duyumsal açıdan en güçlü iki darp üzerinden (Düm ve Tek şeklinde) notasyon oluşturulmuştur. Tek çizgili ritim portesi üzerinde gösterilen bu vuruşlardan sapı yukarı olanlar "Düm", sapı aşağıda gösterilenler ise "Tek" olarak yazılmıştır.

Şekil 4

Kayıttan Analiz Edilen İcraı Gösteren Nota

The image shows a musical score for a Rumeli tirküsü. It consists of five systems of music. Each system has a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment line (square clef). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The lyrics are: 'Köş küm var Der ya ya', 'Kar şı dur maz', 'a kan gön züm', and 'ya şı'. The score shows various rhythmic patterns and rests, indicating the complex timing of the performance.

Şekil 4'te görülen analiz, eserin birinci güftesinden bir bölümü göstermektedir. İcradaki vurmali çalgıların darpları dikkatli incelendiğinde türkünün güfte girişinde Semai ile bire bir örtüşmeyen darplar da olsa üç birim zamanlık vurgulara rastlanmaktadır. Bir sonraki ölçü dört zamanlı icra edilmiş, akabinde ise yine üç zamanlı vurgularla güfteye uyumlu icra gerçekleştirilmiştir. Simetrik bir dizilim söz konusu olmasa da türkünün icrası (muhtemelen sözel yapıya uyumlu olması düşüncesiyle) üç zamanlı ve dört zamanlı ritim kalıplarıyla gerçekleşmektedir. "Sevdadır her işin başı" cümlesiyle devam eden güfte bölümü de aynı şekilde üç ve dört zamanlı ritim kalıplarıyla icra edilmiş ve sonuç olarak da türkünün şekil 1'de verilen notasından farklı bir yorum ortaya çıkmıştır.

3.2. Şahane Gözler Şahane Adlı Türkünün İcrasında Görülen Usûl Darpları

Trt radyosunun ya da devlet korolarının web tabanlı erişim sitelerindeki nota arşivlerinde Sofyan olarak görünen ancak icracılar tarafından farklı darplarla icra edilen bir başka Rumeli türküsü de Şahane Gözler Şahane adlı eviç makamındaki türküdür. Tıpkı Köş küm Var Deryaya Karşı adlı türküde olduğu gibi bu türkünün de güfte yapısı ve notalarda belirtilen usûlü arasında uyumsuzluk söz konusudur. Profesyonel icracılar gerek usta-çırak ilişkisiyle, gerek işitsel yolla edindikleri bilgi-birikimle bu türküyü de Sofyan ya da Nim Sofyan usûlleri ya da bu kalıplara eşdeğer zamanlı darplarla icra etmekten ziyade mutlak surette üç birim zaman içeren Semai ya da benzer darplar içeren kalıplara yer vererek güfte-usûl uyumunu açığa çıkarmaktadır. Ancak erişilebilen, edinilebilen notalar ile bu icralar arasında farklılıklar mevcuttur. Bu farklılığı da ortaya çıkaran şey, söz konusu türkülerin notalarında üç birim zamanı içeren vurgulara yer verilmeyişidir.

Şekil 5

Şâhâne Gözler Şâhâne Adlı Türkünün Notası (Şahane Gözler Şahane / Türk Sanat Müziği, t. y.)

EVC ŞARKI

ŞAHÂNE GÖZLER ŞAHÂNE

USÛLÜ : SOFYAN Anonim

Şâhâne gözler şâhâne,
Hüsnüne yoktur bahâne.
Süleyman olsam cihâne,
Gönül eylenmez asla.

Uçan kuşlar kebâb olsa,
Akan sular şarâb olsa,
Meyhâneler mesken olsa,
Gönül eylenmez asla.

Rengî/Altın

Şekil 5'te görüldüğü üzere türkü Sofyan usûlünde notaya alınmıştır. Ancak güfte ve usûl arasındaki uyumsuzluğu ortadan kaldırmak adına güfte başlangıcındaki "şahane" kelimesi "gözler" kelimesinden ayrılarak ve Semai usûlü içerisinde düşünülüp yazılırsa güftenin ilerleyen bölümlerinde de görülecek olan bölünmeler usûl açısından daha makul bir icranın gerçekleşmesini sağlayabilecektir. Zaten profesyonel icracıların kayıtları dikkatli analiz edildiğinde güfte başlangıcında üç birim zaman kullandıkları sonucuna ulaşılabilecektir. Bu minvalde türkünün güftesinin başlangıcından itibaren güfte yapısına uyumlu görünen yedi zamanlı Devr-i hindi ve altı zamanlı Darb usûlleri kullanılarak şu şekilde yazılabilir:

Şekil 6

Bir Öneri Olarak Sunulan Şahane Gözler Şahane Adlı Türkünün Notası

Şa ha ne gö z ler şa ha
ne (Saz) Hüs nü ne yo k
tur ba ha ne (Saz)
Sü ley man o l sam ci ha ne c
fen di m gö nül ey len mez
as la a man (Saz) a man

Şekil 6'daki nota üzerinde ifade edildiği gibi, türkünün güfte bölümü usûl icrası açısından Devr-i hindi usûlü ve Darb usûlleri ile daha uyumlu hale gelmektedir. Devr-i hindi, 3+4 düzumünde düşünülürse, usûlün içinde Semai var olduğu düşünülebilir. Güfte başlangıcında "şahane gözler" ifadesini bir ölçü içinde hece bölmesiyle ayırmak yerine, "şahane" kelimesinin Semai kalıbında vurgulanarak "gözler" kelimesinden ayrıştırılmasıyla "gözler" kelimesinin de usûl başına oturtulması sağlanır. Devamındaki "hüsnüne yoktur" ifadesinde "hüsnüne" kelimesini yine Semai kalıbı içerisinde vurgulayarak "yoktur" kelimesinden ayırma sayesinde "yoktur" sözcüğü de usûl başına oturtulabilir ve vurgu açısından daha doğru olabilecek bir uyum ortaya çıkacaktır. Sofyan usûlünde icra edilirken güfte bölümündeki "şahane gözler" tamlaması usûlün ikinci, üçüncü ve dördüncü sürelerine denk gelir ki, "gözler" kelimesindeki "ler" eki de sonraki ölçünün dördüncü süresinde seslendirilmiş olur. Bu darplar üzerinden devam ettiğinde, sözlerin ölçü başına nadiren denk geldiği görülür. Bu da prozodik açıdan usûl darplarıyla uyumsuz bir söz dizilimini meydana getirmektedir. Ancak Sofyan düşünülerek icra edilen türkünün güftelerinde karşılaşılan usûl uyumsuzluğu Devr-i hindi ve Darb usûllerinin kullanılmasıyla ortadan kalkmakta ve daha doğru bir icranın gerçekleşmesinin önünü açabilmektedir. Şahane Gözler Şahane türküsünün Nazan Sıvacı tarafından seslendirilen ve Şölen Müzik etiketiyle 1997 yılında piyasaya çıkan "Atatürk'ün Sevdiği Şarkılar" adlı albümdeki icrası, arşivlerdeki Sofyan usûlünde görülen notalardan farklı olarak içerisinde üç zamanlı darpları barındıran (dolayısıyla Sofyan'dan ayrılan) icralara örnek olarak gösterilebilir. İcradan güftenin olduğu kısa bir bölümün notası ise şu şekildedir:

Şekil 7

Nazan Sıvacı Tarafından Seslendirilen Türkünün Kayıttan Elde Edilen Notası

The image shows a musical score for a piece titled 'Şa ha ne göz...'. The score is written in 7/4 time and consists of three systems. Each system has a vocal line and a piano accompaniment line. The vocal line is in a treble clef with a key signature of one sharp (F#). The piano accompaniment is in a bass clef. The first system starts with the lyrics 'Şa ha ne göz...' and the second system continues with 'ler şa ha...'. The third system ends with 'ne (Saz)'. The piano accompaniment features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes.

Şekil 7'de verilen analiz notasına bakıldığında, eserin güfte başlangıcının iki ölçü Devr-i Hindi usûlü ile uyumlu, bir sonraki ölçüde ise altı zamanlı Darb usûlü ile uyumlu vurgulara rastlanmaktadır. Güftenin ilerleyen bölümlerinde ise icradaki darpların sözel yapıya uyumlu olması açısından Devr-i Hindi, Darb, Sofyan gibi farklı ritim kalıplarını barındırdığı sonucuna varılmaktadır. Bu analiz eserin güfte bölümünün tamamını içermemektedir ancak ele alınan temel problemin ifade edilebilmesi noktasında Sofyan'dan farklı darplarla icranın gerçekleştiğini göstermesi bakımından önemlidir. Profesyonel icracılar tarafından arşivlerde yer alan notalardan farklı biçimlerde gerçekleştirilen icraların varlığı da aslında bu türkünün Sofyan ile uyumlu olmadığını, icracıların da bu durumun bilinciyle sözel yapıya uyumlu darpları kullandığını düşündürmektedir. Bu bağlamda da analiz edilen icralardan da yola çıkarak bu türkülerin farklı ritim kalıplarına göre yeniden notaya alınması öneri olarak sunulmuştur.

4. SONUÇ VE ÖNERİLER

Rumeli eyaleti, geniş topraklarıyla farklı etnik toplulukları ve kültürleri bir arada barındıran bir mozaik oluşturmuştur. Osmanlı İmparatorluğu'nun Balkanlar'daki topraklarını ifade eden Rumeli Eyaleti, sadece askeri ve idari bir birim olarak değil, aynı zamanda ekonomik, kültürel ve toplumsal açıdan da büyük bir öneme sahipti. Bu mozaikteki önemli parçalarından biri de o coğrafyada ortaya çıkmış türkülerdir. Bu türküler, genellikle halk müziği ve balkan müziği geleneklerinin birleşiminden doğmuş ve hem melodik hem de ritmik açıdan oldukça çeşitli bir yapıya sahip olmuştur. Rumeli türkülerinin en dikkat çekici özelliklerinden biri, ritmik çeşitliliğe sahip olmalarıdır. Halk müziğinin bu türleri, o coğrafyanın kültürel çeşitliliğini ve halkın yaşam biçimini yansıtır. Balkan coğrafyasına has türkülerin karakteristik olarak tanımlanmasında ritim yapılarının büyük bir önemi vardır. Örneğin; 7, 9, 11, 13 zamanlı gibi ritim yapıları Balkan coğrafyasına ait türkülerde sıkça görülür ve özellikle yöredeki icracıların kulaktan kulağa, ustadan çırağa aktarım biçimleriyle belirgin darpları içerir bir yapıya bürünmüştür. Bu sebeple de ritim yapısı melodik yapı ile birleştiğinde söz gelimi Karadeniz yöresinde görülen 7 zamanlı bir türküden kolayca ayrıştırılabilir. Bu makale çalışmasında örnek olarak yer alan iki türkü de her ne kadar 2 ya da 4 zamanlı olarak notaya alınmış ve arşivlerde bu biçimleriyle yer alıyor olsa da icraları sırasında içerisinde Semai usûlünün ya da üç zamanlı eş değer darpları da barındıran Devr-i hindi ve Darb gibi

ritim kalıplarının kullanıldığı türküler arasındadır. Yani notadan farklı usûl kullanımlarına rastlanır. Bu durumda da icranın doğru şekilde yapılabilmesi ancak notaların da doğru biçimde yazılmasına bağlıdır. Diğer yandan prozodik açıdan sözel yapıdaki vurgulamanın daha doğru biçimde ortaya çıkabilmesi için de hece vurgusu ile müzikteki darplar arasında bir uyum olması beklenir. Örneklerle ifade edilmeye çalışıldığı üzere icralarda yerleşik bir anlayış haline gelmiş ve güfte ile daha uyumlu olduğunu öne sürdüğümüz notasyon örneklerinin olmazsa olmaz bir kaide şeklinde algılanmasından ziyade bir öneri niteliği taşıdığına altını çizmek gerekir. Kültürel bir miras olması açısından bakıldığında, bu türkülerin derlendikleri dönemlerde bir eser içerisinde sürekli usûl değişimleri görülmesi nadiren rastlanan ya da hiç görülmeyen bir durum olabilir. Ya da derleme çalışmaları sırasında teknik imkânların da yetersizliği yüzünden doğru bir transkript yapılamamış da olması muhtemel sebepler arasındadır. Daha sonraları yeniden farklı kişiler tarafından yazılan notalar da yazan kişi veya kişilerin ne derecede müzik bilgisine sahip oldukları hususunda sorgulanması gereken başka bir problemi gözler önüne sermektedir. Bu sebeple de derleyenlerin "bir kalıba sığdırma" fikrinden hareketle sözel yapıdaki değişimleri dikkate almayarak aranağmelerden hareketle türkülerin usûllerini baştan sona tekdüze olacak şekilde notaya almış olması muhtemeldir. Bu tekdüzelik, türkülerin doğru icra edilmesi hususunda bir uyum sorununu ortaya çıkarmaktadır. Göreceli olarak icrayı tam manasıyla yansıtmayan bir nota ile icra etmek yerine, aslına uygun bir icradan yola çıkarak ya da türkülerin yapısal özelliğinin tam manasıyla yansıtılabildiği bir notanın repertuara kazandırılması, bu zengin kültürel mirasın doğru aktarılabilmesi bağlamında önemlidir. Ritmik yapıya ilişkin bilgilerin, yazınsal niteliğe dönüştürülmesi noktasında referans kaynakların doğru oluşturulmasını sağlama ve bu alandaki eksiklikleri giderebilme, katkı sunabilme hususundaki önemi göz ardı edilmemelidir. Bu makale çalışmasında da yöresel ezgilerin tıpkı Rumeli türkülerinde görüldüğü üzere notasyon ve icra farklılığı bağlamında alanda çalışan araştırmacılara katkı sunulma gayreti ve heyecanı ile hem kendi çalışma alanlarını genişletmek, hem bu kültürel mirasın doğru biçimde korunması ve aktarılması noktasında yeniden transkript edilmesinin önemi vurgulanmaya çalışılmıştır.

Etik kurul onayı

Yapılan bu çalışmanın yöntem ve içeriğine bağlı olarak etik kurul onayı gerektiren bir veri toplama işlemine ihtiyaç olmadığına karar verilmiştir.

Yazarlık katkısı

Çalışmanın tasarımı ve konsepti: EK; verilerin toplanması: EK; sonuçların analizi ve yorumlanması: EK; çalışmanın yazımı: EK. Tüm yazarlar sonuçları gözden geçirmiş ve makalenin son halini onaylamıştır.

Finansman kaynağı

Yazarlar, çalışmanın herhangi bir finansman almadığını beyan etmektedir.

Çıkar çatışması

Yazarlar, herhangi bir çıkar çatışması olmadığını beyan etmektedir.

Ethical approval

It has been decided that a data collection process requiring ethical committee approval is not necessary based on the methodology and content of this study.

Author contribution

Study conception and design: EK; data collection: EK; analysis and interpretation of results: EK; draft manuscript preparation: EK. All authors reviewed the results and approved the final version of the article.

Source of funding

The authors declare the study received no funding.

Conflict of interest

The authors declare that there is no conflict of interest.

KAYNAKLAR

- Ahmetbeyoğlu, A. (2001). *Avrupa Hun İmparatorluğu*, Türk Tarih Kurumu Yayınları.
- Altınay, F. R. (2013). *Türk halk müziği makaleler kitabı*. Ege Üniversitesi Yayınları.
- Atay, E. E. (2022). Osmanlı'da devlet anlayışı ve teşkilatı. *Sosyal ve Beşeri Bilimler Dergisi*, 6(1), 1-20.
- Aykent, C. (2020). Doğu Trakya bölgesi halk müziğinde ritim kalıplarına dair bir inceleme. *Erdem Dergisi*, 79, 41-62.
- Duygulu, M. (2014). *Türk halk müziği sözlüğü*. Pan Yayıncılık.

- Feyzi, A., Sümbüllü, H. T. ve Turhan, S. (2023). Dârülelhan derlemeleri ve Anadolu halk şarkıları külliyyatının melodi, ritim ve güfte açısından incelenmesi. *Selçuk Türkiyat*, 57, 403-421.
- Gönül, M. (2015). Türk mûsikîsi usûllerinin gösterimi, ifadesi ve tasnifine bir bakış. *İstem*, 13(25), 31-46.
- Güldaş, S. (2003). *Vurgu ve vurgulamaları ile Türk musikisinde prozodi* Kurtiş Matbaacılık.
- İnalçık, H. (2008). Rumeli maddesi. *İslâm Ansiklopedisi* içinde (35. Cilt, s. 232-235). <https://islamansiklopedisi.org.tr/rumeli>
- Kaçar, G. Y. (2008). Rumeli türkûleri. *Erdem Dergisi*, 51, 217-234.
- Köşküm Var Deryaya Karşı | T.S.M. Şarkı Notası ve Sözleri. (2018, 25 Ocak). <https://defteriniz.com/wp-content/uploads/2018/01/tsm-7283.pdf>
- Nuş, A. (1996). *Rumeli türkûleri, güfte ve besteleriyle*. Say Yayınları.
- Özalp, N. (1992). *Türk mûsikîsi beste formları*. TRT Basım ve Yayın Müdürlüğü Yayınları.
- Öztuna, Y. (1994). *Büyük Osmanlı tarihi*. Ötüken Yayınları.
- Şahane Gözler Şahane / Türk Sanat Müziği. (t.y.). <https://www.notaarsivleri.com/NotaMuzik/sahane-gozler-sahanepdf1647176369.pdf>
- Turhan, S. (2017). *Trakya-Rumeli Türk halk müziği ve halk oyunları* (2. Cilt). Motif Vakfı Yayınları.
- Türbedar, E. (2003) *Balkan Türkleri*. Asam Yayınları.

EXTENDED ABSTRACT

1. Introduction

Rumeli is a term referring to the Ottoman Empire's territories in the Balkans and historically encompasses a region where various ethnic groups lived together. The Ottoman Empire's transition into this region dates back to the reign of Orhan Gazi, and during the early years of the Ottoman Empire, Rumeli, along with Anatolia, was governed as one of the two main provinces. With the conquest of Edirne during the reign of Sultan Murad I, the Turkish population in the Balkans grew, and the Rumeli Beylerbeyliği (Province of Rumeli) was established. The Ottoman expansion in this region laid the groundwork for the formation of social, cultural, and administrative structures. By 1521, Rumeli had reached its greatest territorial extent, comprising 32 districts.

Even before the Ottomans established dominance in the region, Turks had settled in the Balkans and left cultural traces. During the Ottoman period, migrating Turks brought Anatolian-Islamic culture, architecture, handicrafts, and folklore to this region. In the 15th century, regions such as Thrace, Bulgaria, and Macedonia became fully integrated into the Ottoman Empire. The cultural diversity in the Rumeli geography is also reflected in its music. Rumelia folk songs draw from the musical legacies of various ethnic groups, such as Turks, Albanians, Bosniaks, Georgians, and Romani, who lived within the vast borders of the Ottoman Empire, thus reflecting the ethnic diversity of the region.

Rumeli folk songs are especially noted for their melodic structures and rhythmic patterns. Even though these songs are often transcribed as having a 2/4 or 4/4 time signature based on the period in which they were collected, certain songs performed with different rhythms or beats outside the written time signatures also hold a distinct place. In some Rumeli folk songs, due to the emphasis in the verbal structure or the melodic stresses within the tunes, the rhythm patterns indicated in the score may not align with the actual performance, leading to a mismatch between the melodic progression and the rhythmic structure, especially when performed in Nim Sofyan or Sofyan rhythmic structures.

2. Method

In this research paper, the Rumeli folk songs discussed are referenced through their recorded performances in the music industry, and their notation forms, as found in sheet music archives, are also included for comparison. Using the descriptive analysis method, the works were transcribed anew with the help of the digital notation software Finale. Detailed explanations were provided to evaluate the core issue in terms of verbal structure and rhythmic patterns. The study also draws upon various sources written by different authors through citation, adhering to publication ethics.

3. Findings, Discussion and Results

The first compilation of Rumeli folk songs was made by Nevres Bey. The second, large-scale compilation was carried out by Tamburacı Osman Pehlivan, Muzaffer Sarısözen, and Kemal Altinkaya. During the compilation of Turkish folk music, many Rumeli folk songs were also collected. In terms of composition technique, the melodic progression of the maqams, and their rhythmic characteristics, these works exhibit a classical style. In some sources or sheet music archives, works referred to as "Rumelia folk songs" are sometimes also called "Rumeli songs," which can be attributed to their classical style. An analysis of the region's repertoire shows that certain maqams and rhythmic patterns dominate. For example, in the region of Thrace, which is also included in the geographical area referred to as Rumelia, the presence of several Rumelia folk songs in rhythmic patterns like the nine-beat Aksak or Evfer is apparent. In terms of maqamic features, it is also common to find maqams such as Hüseyini, Hicaz, and Eviç frequently in these folk songs.

Most of these works, which form a distinct repertoire, are considered genuine compositions. Although no significant difference is observed in the maqamic features of the collected songs in contemporary performances, differences in rhythmic structure are apparent when comparing the performances with their notated versions in archives. In the two Rumelia folk songs provided as examples in this study, the mentioned differences in rhythm are particularly noticeable. However, the discrepancy between the notation and performance regarding the rhythm is mainly present in the verbal section of both songs. Although the melodic structure, which can be considered as a refrain, is performed with rhythmic variations matching the notated rhythm, when the lyrics come into play, fluctuating beats are used. It is often the case that the lyrics do not begin at the start of the measure, and if one considers the rhythmic structure notated, the words or syllables in these songs typically fall on the middle or final beats of the measure. This can be considered an example of a mismatch between the rhythm and lyrics.

In this context, for the words to be articulated in a way that is harmonious and aesthetically pleasing in terms of meaning and interpretation, they must align with the stress accents of the rhythmic structure. Therefore, the element of emphasis becomes crucial. To achieve a proper performance in the axis of lyrics-rhythm-melody, the nuances of word order, such as strong and weak accents according to the grammatical structure, should also correspond with the rhythmic stresses. In other words, when the stresses of the spoken language combine with the melodic structure, the strong stresses in the melody and rhythm should align with the strong stresses in the lyrics.

In this study, although the two folk songs presented as examples are transcribed in 2/4 or 4/4 time signatures and appear in these forms in the archives, during performances, they incorporate rhythmic patterns such as Semai or other three-beat equivalents, like Devr-i Hindi and Darb. This means that different rhythmic structures, distinct from the notated ones, are used in the performances. In such cases, achieving an accurate performance depends on ensuring that the notation is written correctly as well. On the other hand, from a prosodic perspective, for the emphasis in the verbal structure to be more accurately realized, there needs to be harmony between the syllabic stress and the beats in the music. As highlighted through examples, it should be emphasized that the notation we suggest, which we believe aligns more harmoniously with the lyrics, should not be perceived as an absolute rule, but rather as a proposal.

Viewed as a cultural heritage, it can be argued that during the periods in which these folk songs were compiled, frequent changes in rhythm within a single piece might have been a rare occurrence, or perhaps not observed at all.