



## “KOLORİT” KAVRAMI BAĞLAMINDA NOTA YAZISININ KIRIM TATAR MÜZİĞİNDEKİ İŞLEVSELLİĞİ



Yrd. Doç. Dr. İlhan ERSOY\*

### Öz

Müzik, bir dil olarak yazıya yönelik sistematize edilmeden önce, yalnızca seslendirme ile dolaşım olanağı bulmuştu. Bugün, özellikle kimi teritoryalardaki halk müzikleri için bu sürecin devam ettiği görülürken, yüksek kültür taşıyıcısı toplum katmanlarının müzikleri olarak sanat müzikleri artık tamamen yazı yoluyla (nota ile) üretilmekte, öğretilmekte ve seslendirilmektedir. Ancak, günümüzde sanat müzikleri de dâhil olmak üzere ‘müziğin yazıya nasıl aktarıldığı/aktarılabacağı’ ya da ‘yazının müziği ne kadar yansıttığı’ sorunsalları tartışma konusudur.

Bu makalede, notanın tarihsel serüveni ve gelişim süreci yerine, bugün kullanılmakta olan nota yazısının müzikteki işlevi üzerine odaklanılacaktır. Dolayısıyla bu yazı tarihsel bir makale değildir, tarihsel süreci içermekten öte bu makalede, günümüzdeki müzik ile günümüzdeki nota yazısının arasındaki ilişki, Kırım Tatar müziği söyleminde önemli bir yeri olan ‘Kolorit’ kavramı ekseninde ele alınacaktır.

*Anahtar Kavramlar:* Etnomüzikoloji, Müzik, Nota, Notasyon, Kolorit, Kırım Tatarları, İşlev.

### THE FUNCTIONALITY OF MUSIC NOTATION IN CRIMEAN TATAR MUSIC IN THE CONTEXT OF “KOLORİT” AS A CONCEPT

#### Abstract

Music, survived only through performance before its notation oriented systematization as a language. Today, while this process is still going on especially for the folk musics in some territories, art musics as the music of the social layers owning high culture is precisely

\* Ege Üniversitesi, Devlet Türk Musikisi Konservatuvarı, Ses Eğitimi Bölümü, Türk Halk Müziği Anasanat Dalı,  
[ilhan.ersoy@ege.edu.tr](mailto:ilhan.ersoy@ege.edu.tr)



created, taught and performed through music notation. However, today the problems of ‘how music is/will be transferred to notation’ or ‘how much does the notation reflect music’ are matters of debate.

This article will focus on the function of the music notation that is used today instead of its historical journey and progress. Thus, this isn’t a historical article. Infact, in this article, rather than focusing on the historical process, the relationship between today’s music and today’s music notation is going to be dealt in the context of *kolorit* that is of major importance in Crimean Tatar Musical discourse.

**Key Words:** *Ethnomusicology, Music, Nota, Notation, Kolorit, Crimean Tatars, Function.*

## GİRİŞ

Müziğin yazıya aktarılması için kullanılan araç, müzik dilinde “nota” olarak tanımlanır. Başka bir ifadeyle nota, işitsel bir olgunun simgesel bir temsil olarak yazıya dökülmesidir. Tarihsel kaynaklarda müziğin varlığı, ‘ilk insan’ ifadesinin tarihlediği kadar gerilere götürülmesine rağmen, yazıya aktarılması görece çok daha yenidir.

Nota yazısı geçmişten günümüze farklı şekillerde kullanılmıştır. İlk önceleri *neumalarla*, daha sonra alfabetik (harf) sistemden hareketle nota yazılırken, günümüzde de yaygın olarak kullanılan simgesel işaretlere dönülmüştür. Batıdaki (*Boethius, Odo*) ve Doğu’daki (*Ebced*) geleneğinde kullanılan harf yazısı, adından da anlaşılacağı gibi notaların/perdelerin alfabe harfleri ya da özel olarak harflerden türetilen simgelerle gösterilmesi ilkesine dayanmaktaydı. *Tabulaturlar* özellikle lavta ve klavyeli çalgılar için düzenlenen ve çıkarılacak seslerin çalgı üzerindeki yerlerini gösteren "çıkaksal" yazılardı (Erol,2009:188). Bugün kullandığımız (simgesel işaretler içeren) Batı nota sisteminin kökeni 11. ve 12. yy’a kadar geriye gider. 13. yy sonlarında notalar gerek perde gerekse kesin zaman ölçüleriyle yazılıyordu (Finkelstein, 1996:25). Nota yazısının kronolojik bakımdan 6.-7. yüzyıllarda *neuma* ile başlayan Ars Nova (12. yy), Rönesans (16. yy), Aydınlanma (18. yy) ve 20. yy dan geçerek günümüze kadar pek çok değişiklikle gelen Batı porte notası (*Staff notation*) (Erol, 2009:189) olarak sıralanabilir.

Nicholas Cook, “saklanma”, “iletişim” ve “kavranış” ekseninde formüle ederek, notanın müzik için birden fazla işlevinin olduğunu söyler (1999:76). Burada söz konusu



edilen işlevler, notanın müziğe sağladığı yadsınamaz katkılardır. Süre bakımından uzun parçaların oluşturulmasında, hafıza kapasitesinin üstünde olabilecek birçok eserin bestelenmesinde, seslendirilmesinde, bununla birlikte müziğin öğretilmesinde ve yaygınlaştırılmasında nota son derece önemli bir araçtır. Ancak, bu makalede vurgulanmak istenen şey, notanın bu olumlu müziksel katkıları değildir. Bu makalede, nota yazısının müziğin tüm parametrelerini yansıtmaya gücünün olmadığı, müzik için kimi parametrelerin yazıya aktarılamayacağı, müziğin nota yazısının dışında çok daha fazla olguyu barındırdığı, kısaca söylemek gerekirse, nota yazısının işlevleri ve bu bağlamda sorunsalları ele alınacaktır.

### **Nota ve Müzisyen Prestiji**

Notanın bir prestij meselesi olarak öncellenmesi, önemsenmesi müzikçileri (üreten, seslendiren, tüketen vb.) toplumsal statü bakımından kategorize etmektedir. Bu kategorizasyon, nota okumayı bilmeyen müzisyenin becerisinin önemsizleştirilmesi, nota okumayı bilen müzisyenin ise müzik becerisinin göz ardı edilmesi gibi sonuçlar doğurmaktadır. Oysa müzik notadan ibaret değildir. Yukarıda değinildiği üzere nota, müzik ediminden çok sonra ortaya çıkmıştır. Nota temelde bir araç iken, bugün kimi kesimlerce amaç edinilmiştir. Bu da gerçekliğin bir yansıması değildir. Çünkü gerçeklik bu görüngüden farklıdır. Notanın bir müzisyen tarafından bilinmesi, o müzisyenin müzikteki yeterli koşulları yerine getirdiği ve onu diğer müzisyenlere göre daha değerli olduğu anlamını taşımaz. Müzisyenlerin konumları ve nitelikleri müziğin içsel değerlerinin yansıtılmasıyla ölçülür. Her müzik biçiminin kendi içsel değerleri toplumsal kodlarca belirlenmiştir çünkü, “müziğin biçimi ne olursa olsun, her müzikte onu diğerlerine göre farklı kılan değerler dizgesi vardır” (Ersoy, 2007:270). Hemen her farklı kültürde, müzik performansları ve yorumlamalarına ilişkin, o kültüre özgü semantik betimlemeler kullanılır. Örneğin Türk müziği geleneğinde yer etmiş olan “güzel müzik”, “iyi müzik”, “kaliteli müzik”, “yoz müzik”, “tatlı çalmak”, “lezzetli çalmak”, “gönül telini titretmek” vb. betimlemeler hem müzisyenler hem de izlemlerle arasında dolaşım alanı bulur. Dolayısıyla müzik uzamında yer alan bu tip jargonlar, nota dışı beklentilerin varlığını ortaya koyar.



## Müziğin İçsel Dinamikleri ve Nota Yazısı

Nota yazısı dünden bugüne gelişmiş ve belirli bir düzeye ulaşmıştır ancak, müziğin içsel tüm unsurların eksiksiz bir biçimde yazıya aktarıldığı söylenemez. Çünkü müziğin taşıdığı, içerisinde barındırdığı tüm parametrelerin yazıya dökülmesi mümkün görünmemektedir. Örneğin kullanılmakta olan müzik notasında, yazıya aktarıldığı genelgeçer kabul gören “gürlük” (kuvvet/şiddet) (*loudness*) ve “perde” (yükseklik) (*pitch*) kavramları bile tartışmalıdır. Nota yazısında gürlük belirli bir simge ile belirtilse bile, gürlük vurgusu hakkında (vokal ve çalgısal) herhangi bir açıklık ve netlik yoktur. Örneğin çalgısal eksende; yapısal özelliklerinden ötürü her çalgıda farklı bir gürlük ortaya çıkarken, vokal eksende bir kadının ya da bir erkeğin güçlerinin (hatta aynı cinsiyetteki bireylerin güçlerinin) farklı olması, ya da yoruma bağlı olarak farklılaşması nedeniyle de eş değer bir gürlük sağlanamamaktadır. Dolayısıyla vurgu ‘yoruma’ ‘güce’ ve ‘yapıya’ göre değişebilmektedir. Yükseklik kavramına gelince; bugün itibariyle birçok müzik kurumunda (devlet konservatuarları dâhil) kabul edilmiş ‘Türk sanat müziği’ teorisinin (Arel-Ezgi-Uzdilek) sistemindeki kimi perdelerin seslendirilmesi ile yazılması arasındaki çok belirgin farklılıklar bulunmaktadır ve (özellikle segâh gibi) kimi perdeler sorunludur. Tanrıkorur (2004:254) bunu iki farklı kavramla tanımlar: “Yazılan müzik” ve “seslendirilen müzik” yani “kulakçılar” ve “hesapçılar”.

Yalnızca notaya dayalı yapılan bir seslendirmede, müziğin birçok değeri göz ardı edilir. Örneğin; biçem/üslup, müziğin belki de en muğlak alanını temsil eder. Müzikte biçemin yazılı olarak ifade edilmesi neredeyse olanaksızdır. Oysa biçem terimi seslendirmede değer yüklü bir terimdir ve müzikte çok geniş bir alanı kapsar. Popüler müzikler ya da geleneksel müziklerin nasıl seslendirileceği konusunda notasyonda net bir bilgi olmamasına karşın ilgili müziklerin nasıl seslendirileceği notasyon dışında müziksel davranış olarak genel geçer bir kural haline dönüşmüştür. Sözelimi geleneksel seslendirmelerde “vokalin sert mi yumuşak mı, genizden mi gırtlaktan mı, vibrasyonlu mu olacağı... Metal veya Rock müzik seslendirmelerinde ise “growl”, “brutal”, “scream”, “clean” vb. teknik ve bunlarla birleşen biçemlerin” hangilerinin kullanılacağı nota üzerinden görmenin mümkün olmayacağını (Erol, 2009:192) vurgulamak notasyonun kapsamının darlığı konusunda yeterli olacaktır.



### Müzikte Biçem Kavramı ve Nota Yazısı:

Müzikte seslendirme, ilgili müziğin kendi biçemiyle gerçekleştirilmesi açısından hayattır. Nota, ilgili müziğin birçok değerinin göz ardı edildiği bir simgeler bütünüdür. Dolayısıyla hiç kimse herhangi bir nota yazısını sözel (*oral*) ya da işitsel (*auditory*) bir geleneğe sahip olmaksızın yorumlayamaz. Bu yüzden “bir seslendirici aşına olmadığı, bilemediği bir müzik türünün notasyonunu okurken, onu yeniden inşa etmede çaresizdir” (Erol, 2009:190). Çünkü müzik= yapıt + yorum dur. Yorum da biçeme bağlı bir seslendirme eylemidir.

Bir müziğin notaya dökülmesi, onun her seslendirici tarafından aynı biçemle seslendirilmesine imkân sağlayamadığı gibi, ilgili parçanın farklı biçemlerle seslendirilmesine de engel olamaz. Vokal ya da çalgısal, her müzik türünün farklı nitelikleri bulunmaktadır. Bu farklı niteliklerin aynı müzik yazısıyla ifade edilmesi sorunsaldır. Oysa her yeni bir çalgı/vokal aslında yepyeni bir biçem anlamına da gelir. Türkiye’de Cumhuriyet döneminde, bir kısım derleme notlarında/fişlerinde akort konusu ele alınsa da, Türk müziği eğitimi veren birçok eğitim kurumunun kaynak olarak kullandığı TRT nota arşivlerinde, seslendirilecek ezginin, çalgıda hangi akort sistemiyle çalınacağı ve temel frekansın ne olacağı konusunda kesin bir bilgi yoktur. Bir başka temel sorun “uzun hava” ve “taksim” gibi ölçülemeyen, belirli ölçülerle seslendirilemeyen müziğin yazıya dökülmesidir. Bu konuda her ne kadar çalışma yapılsa da, ölçülü müziklerin notaya alınmasındaki noksanlıklar göz önüne alındığında, ölçüsüz müziklerin notaya alınmasının daha da güç olduğunu vurgulamak yerinde olacaktır.

Türk müzik tarihinde farklı dönemlerde (Kındı, Kantemir, Ali Ufki, Hamparsum vb.) farklı nota yazıları kullanılmış olsa da, bugün geçerli olan ve meşru kılınan Batı notasyonudur. Batı notasının Türkiye’de kullanılmasıyla birlikte, ona Türk müzik kültürünü temsil edebilme becerisi sağlamak için ilgili notasyon üzerinden sistem arayışlarına girişilmiştir. Ortak kültürel (ulus ya da toplumsal sınıf) zeminde dahi nota ile müziğin tüm parametrelerinin yansıtılamayacağı düşünüldüğünde, farklı kültürel (ulus ya da sınıf) zeminlerde bunun daha da zor olacağı/olduğu aşikârdır.



Makalede bu noktadan itibaren notanın varlığının, Kırım Tatar müzisyenlerince nasıl algılandığı veya notaya nasıl anlamlar ve işlevler yükledikleri konusu kolorit kavramı ekseninde ele alınacaktır. Kırım Tatarları müziği nota üzerinden değil daha çok nota dışı unsurlarla seslendirmektedirler. Kolorit, Kırım Tatarları açısından nota dışı unsurları kapsayan anahtar bir kavram olarak dikkat çeker.

### **Kolorit Kavramı<sup>1</sup>:**

Müzik yalnızca notadan ibaret değildir ve notayı aşan kimi unsurları içinde barındırır. Bu unsurlar yazıya aktarılamadığı için ilgili müzik kültüründe söylemsel olarak dolaşıma çıkar ve ancak bu söylemler aracılığıyla noksanlıklar giderilir. Çünkü müzik aynı zamanda bir “ihlas”tır ve noksanlıklar ancak bu söylemler aracılığıyla giderilmektedir. Başka bir ifadeyle; bir söylemsel dolaşımın oluşması, notanın müzik alanındaki sınırlılıklarını ortaya koyar. Bu bakımdan söylemler, ilgili müzik kültürü açısından çok değerlidir, önemlidir ve bir bakıma tamamlayıcıdır. Her toplum müziği kültürünün içerisinden tanımlar ve dolayısıyla kültürel bir değer atfeder. Kırım Tatarlarına ait olan “kolorit<sup>2</sup>” böyle bir kavram olarak dikkat çeker.

Kolorit, Kırım’daki Tatarların, müziğin “kendine özgü”lüğünü tanımlamaya yönelik kullandıkları bir kavramdır. Müziğin üretiminden icrasına kadar geçen tüm aşamalarını kapsayan kolorit ‘emik’ (*emic perception*) ve ‘etik’ (*ethic perception*) algılamının sözel ifadesine yöneliktir. Dolayısıyla kavram Kırım’daki Tatarlara müzik hakkında söz üretme yolunu açar. Bir başka açıdan bakıldığında kolorit kavramının irdelenmesi, Kırım Tatar müzik yaşamının değer yargılarının anlaşılmasına yönelik bir iş görür (Ersoy, 2010:67). Dolayısıyla koloriti aynı zamanda ‘onaylanmış bir müziksel deneyim’ olarak da tanımlanabilir.

Kolorit<sup>3</sup> (*Колорит*) terminolojik açıdan incelendiğinde *Russko-Turetskiy Slovar* adlı Rusça sözlükte şu anlamlarda tanımlanmaktadır: (Mustafayev vd. 1972:331)

a) bir şeye renk verme, onu boyama

b) renk ahengi

<sup>1</sup> Bu başlık altındaki metnin, notaların ve şekillerin büyük bir bölümü, Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Müzikbilimleri Bölümünde 2008 Yılında tamamlamış olduğum doktora tezinden ve yine o tezinden hareketle yazmış olduğum *Kırım Tatar Ritüeli Ekseninde Diaspora, Kimlik ve Müzik* adlı kitabımdan alıntıdır.

<sup>2</sup> Bu kavram 9 Eylül Üniversitesi GSE Müzikbilimlerinde “Diaspora ve Kimlik: Eskişehir ve İstanbul’da Yaşayan Kırım Tatarlarında Çoklu Kültürel Kimliğin İfade Alanı Olarak ‘Tepreş’” başlıklı yayımlanmamış doktora tezinde ve *Kırım Tatar Ritüeli Ekseninde Diaspora, Kimlik ve Müzik* adlı kitapta ayrıntılı olarak irdelenmiştir.

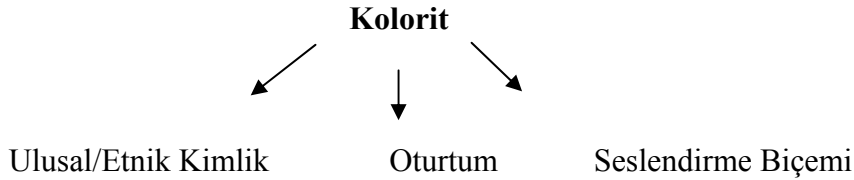
<sup>3</sup> Terimin İngilizce *color* teriminden türetildiği olasılığı yüksektir. *Color* İngiliz dilinde “renk” anlamına gelir. Sözcük bu anlamıyla da müzik ekseninde işler. Kolorit; müziğin ne olduğunu ortaya koyan ve müziği tanımlayan bir terim halindedir.



- c) özellik
- d) parlak
- e) edebi bir eserin karakter ciheti, yani kendine özgü yanı, ıra

Kırım Tatarları kolorit kavramına farklı yaklaşımlarla birden fazla anlam yüklemişlerdir. Bunlar: “Ulusal/Etnik bir kimlik”, “Oturtum” ve “Seslendirme Biçemi” olarak karşımıza çıkar.

*Kırım Ansambl*<sup>4</sup> müzisyenlerinden Seythalil Seytablayev ile Yusuf Süleyman koloriti müziğin “tadı, tuzu, lezzeti, damı” olarak tanımlarlar (Grşm Kefe: 24.07.2004).



**Şekil 1.** Kolorit Kavramının İçeriği ve Taşındığı Anlamlar

### Ulusal/Etnik Kimlik Ekseninde ‘Kolorit’:

Kırım Tatarları arasında kolorit, bir ulus ya da başka bir sosyal kategori açısından söyleme dökülür. Örneğin “Tatar Koloriti” ifadesi; performansın Tatar müzisyenlerce beklenen müziksel unsurları taşıdığı bir hali vurgular. Bunun yanında performansın, beklenen müziksel unsurları taşımaması hali, müziğin Tatar koloritini taşımadığı yargısına götürür. Bu bağlamda kolorit icraya/performansa yöneliktir. Server Kakura<sup>5</sup> (Grşm Kefe 23.07.2004) koloriti ulusal kimliklere dayalı biçimde açıklar: ”Tatar Koloriti<sup>6</sup>” “Özbek Koloriti”, “Ukrayna Koloriti”, “Türk Koloriti”, “Rus Koloriti” vb. gibi.

Kayıt üzerinden, Türkiye’de, 2004 yılında gerçekleştirilen *Kültür Bakanlığı Türk Dünyası Orkestrasının*<sup>7</sup> *Kırım Gecesi* konserindeki Kırım Tatar “yır”ları performanslarını

<sup>4</sup> Kırım Ansambl: özellikle Özbekistan’dan Kırım’a geri dönen Kırım Tatarlarınca, 1990 yılında kurulmuş bir müzik topluluğudur. Ansamblın kuruluş amacı Kırım Tatar kültürel kimliğinin müziksel bir payanda ile desteklenmesi ve bu kimliğin yaygınlaştırılması ve tanıtılmasıdır.

<sup>5</sup> Server Kakura: 1960 Özbekistan doğumlu. Özbekistan’da müzik eğitimi alan, akordeon ve org çalan 1987 yılında Kırım’a geri dönen ve halen *Qırım Folklor Ansamblı* şefliğini ve müdürlüğünü yürüten bir müzisyendir.

<sup>6</sup> Server Kakura gibi Tatar besteciler, kendi bestelerinin Tatar koloritini yansıttığını savunur ve vurgularlar. Kakura bestelerini “Tatar anahtar” ile ürettiğini söyler. “Bu anahtar nedir” sorusuna, anahtarın “kolorit” olduğunu söyler. Kendi bestelerinden *Ağlama Qelin* adlı parçayı örnek verir ve Tatar adetlerini vurguladığını, Tatar aksenti ile söylendiğini, Tatar çalgılarıyla seslendirildiğini dolayısıyla bu parçaların da Tatar koloriti taşıdığı vurgular. (Grşm Akmesit 23.07.2004).

<sup>7</sup> Kültür ve Turizm Bakanlığı *Türk Dünyası Müziği Topluluğu*, Kültür Bakanlığı’na 17.04.2000 tarihinde kurulmuş Türk Dünyası müziklerinin icra edildiği bir orkestradır



izledikten sonra Server Kakura: “Türk koloriti geliyor” diyerek izlediği performansın, Tatar’a ait olmadığını, Türk’e ait olduğunu vurgular<sup>8</sup>. Oysa seslendirilen parçalar Kırım Tatarı müzisyen Server Kakura’nın notasyonu idi. Server Kakura’nın “Vatan Kırım” adlı nota kitabı Kırım’da kullanıldığı gibi, Türkiye’de de kullanılır. Kakura, notanın yansıtmadığı kimi unsurların bulunmasından rahatsız olur ve bu rahatsızlığını Kırım’da da hissettiğini belirtir:

Bizde böyle yok; “düm – düm – düm.” (ritmik düzenlilikler, eşit vurgulu tartımlar). Yapamıyorlar, burada (Kırım’da) da yapamıyorlar. Ben söyleyince düşman kazanıyorum. Sanki kemanın partını aldılar, Rus adamlara verdiler. Öyle çalınmaz, kulaktan çalınız. Nota bizde var evet, birinci sayfadan beşinci sayfaya kadar tutacaksın onu, çalacaksın, ama herkes onu kulaktan çalacak. Nota yardım etmez, nota sadece hatırlamak içindir (kalbinin üzerine elini koyarak) buradan çalacaksın (Grşm Akmesic 23.07.2004).

Yukarda değinildiği üzere nota yazısında herhangi bir ulusal bir kimliğe rastlamak mümkün değildir. Oysa müzik kültürü içerisinde Kırım Tatarlarının dolaşıma soktuğu kolorit kavramı, ulusal bir niteliğe vurgu yapar.

### **Oturtum Ekseninde ‘Kolorit’:**

Kolorit için önemli diğer bir unsur ise “oturtum<sup>9</sup>”dur. Kırım Tatar müziği, Kırım Tatar kimliği ile özdeşleştirilmiş çalgılarla seslendirilir ve Kırım Tatarlarınca bu çalgılara kimlik ekseninde işlev yüklenilir. Kırım Tatar müzik geleneğini yansıttığı düşünülen başat çalgılar; *Truba* (trompet), *Kemane* (Keman), *Klarnet*, *Zurna*, *Saz* (Bağlama) ve *Dâre* (def) dir. Bu çalgıların aynı zamanda Kırım tarihinin de en önemli referansı olarak görülen Hansaray ‘da da sergilenmesi, çalgı tercihlerinin tarihsel bir derinliğe dayandığını da ortaya koyar.

Kırım Tatarı Abbasov, kolorit kavramının anlam boyutunu çalgılara ve bu çalgılardan çıkan ortak tınsal bütünlüğe vurgu yaparak tanımlar:

Müziğin sesleri bizim müziğimizin seslerini okşuyor (andırıyor). Mesela Zurna; zurnayla tek bizim havaları çalarsın. Zurnayla Rus havalarını çalmaya çare yok, zurnadan çıkmaz. Yani zurnanın sesi bizim koloriti çıkarır, kokusu, lezzeti, tadı, damı. Klarnet de öyle, yüreğimize kulağımıza, kemane, saz, dâre, truba, akordeon. Klarnet ve truba beraber çalındığında pek yahşi

<sup>8</sup> Oysa *Türk Dünyası Orkestrası*nın kuruluş amacı Kültür Bakanlığı’nın resmi internet sitesinde belirtildiği üzere; Türk Dünyasının ortak kültürel değerleri içerisinde çok önemli yer tutan geleneksel müziklerin popüler müzik kültürü içerisinde eriyip yok olmadan korunmasına ve yaşatılmasının dışında, “yöresel müzik icralarındaki –biçem- ve –lehçeyi- tahrir etmeden yansıtılmasıdır.

<sup>9</sup> Oturtum terimi burada, bir müzik yapıtının seslendirilmesinde çalgıların görevlendiriliş düzeni anlamında kullanılmaktadır.





gelir bize. Yani bu sesler bizi hoş ediyor. Tatar müziğinin koloriti için onun enstrümanının olması gerek. Onlar çıkarıyor senin lezzetini, milletini. Eskiden davul, dâre, kemane ve santur vardı. Bunlarla iş bitirirdik. Şimdi truba, akordeon, klarnetle bize yeni bir lezzet geldi (Grşm Akmesic 22.07.2004).

Görüldüğü üzere, notasyonla belirtilemese de ilgili müziklerin alışılmış olan tınılarla seslendirilmesi Kırım Tatarları açısından son derece önemli ve gereklidir. Bir başka oturtum veya tınısal bütünlük onları tatmin etmemekte ve müzik onlar için başkalaşmaktadır.

### Seslendirme Biçemi Ekseninde ‘Kolorit’:

Kırım Tatar biçemi eksenindeki seslendirmelerin nota yazısından farklı olduğu olgusu müzikteki nota dışı unsurların varlığı konusunda önemli veriler sağlar. Kolorit kavramının daha iyi anlaşılması için *Emir Celal ve Kaytarma* ve *Yosmam* adlı Kırım Tatar parçalarını analiz etmek yerinde olacaktır. Aşağıdaki örneklerde parçaların önce notaları sonra da seslendirilmeleri sonucunda çıkan müziğin çevriyazımı verilmiştir. Koloritli seslendirmede yoğun süslemeler<sup>10</sup> yapılmaktadır.



Şekil 2. Emir Celal Kaytarma Yırının Notası

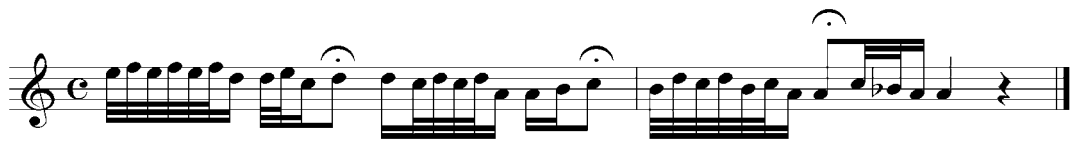
<sup>10</sup> Kırım Tatarları yaptıkları süslemeleri “varyasyon” terimiyle karşılarlar.



Şekil 3. Emir Celal Kaytarma Yırının Performans Notası



Şekil 4. Yosmam Notası



Şekil 5. Yosmam Koloritli performans

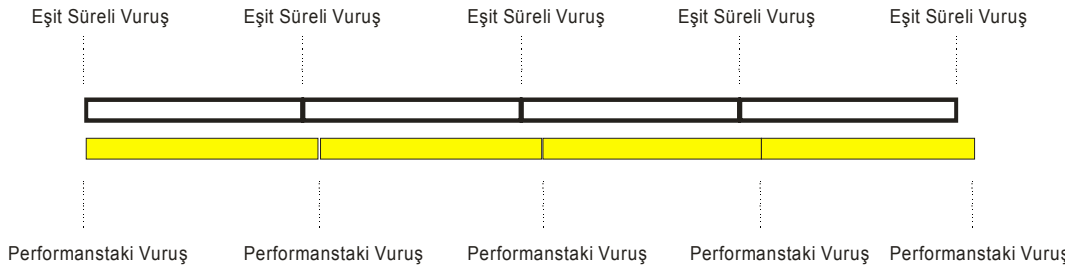
Kırım'da nota yazısı değiştirilmez ya da çalındığı gibi notaya almak gibi bir çaba harcanmaz. Çünkü koloritin taşıdığı anlam dünyasının nota yazısıyla aktarılamayacağı Kırım Tatarları arasında kabul görmüş bir görüştür.



Kırım’da Tatar müzisyenler, seslendirdikleri “ağır hava”larda kullandıkları süresel düzensizliklerle dikkat çekerler. Bu seslendirme biçeminde eşit zamanlı vurgular yoktur. Söz gelimi *Çoqraq Başında* albümünde yer alan *Erecebim* yırının ilk sekiz ölçüsüne ilişkin yapılan analizde bunu görmek mümkündür:



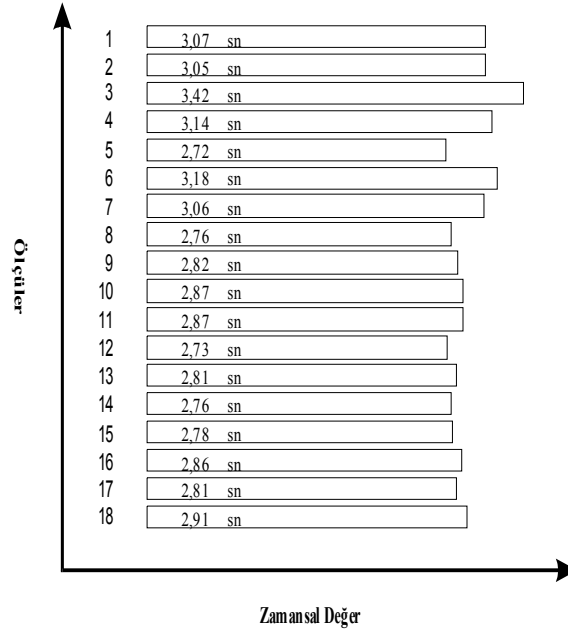
**Şekil 6.** *Erecebim* Yırının Ölçü Çerçevesinde Süresel Analizi (İlk Sekiz Ölçü)



**Şekil 7.** *Erecebim* Yırındaki Vurgular (ilk 4 ölçü)

Kırım Tatar müzikleri seslendirilirken “süresel çekme” ve “süresel itme” (*Agogic Accent*) edimleri kullanılır. Müziksel söylem, süresel olarak bir sonraki ölçü içine sarkar, taşar (*extension*). Böylece parçanın metrik yapısında süresel bağlamda dalgalanmalar meydana gelir ve bu dalgalanmalar parçanın sonuna kadar devam eder.

Bu tip bir seslendirmede yani; sürelerinin periyodlarının eşit olmayışı, her ölçüde bu periyodların değişmesi nota üzerinde belirtilmesi mümkün görünmemektedir.



**Şekil 8.** Emir Celal Kaytarma Yırının Performansının Süresel Analizi

Aşağıda *Dolu* adlı parçanın bir kesitinin notası ve seslendirilen hali görülmektedir. Kırım Tatarlarının seslendirme biçemi; eşit süreli nota kümelerinde kimi zaman ilk süre, kimi zaman da ikinci süre lehine uzatmaya dayalıdır.



**Şekil 9.** *Dolu* Yırının Notası (İki Ölçü)



**Şekil 10.** *Dolu* Yırının Seslendirilmiş Hali (İki Ölçü)

Kolorit aynı zamanda Kırım Tatar müzisyenleri arasında ortak/paylaşılan bir kültürel bilinci yansıtır. Bu aynı zamanda müzisyenlerin kendi kültürüne ve müziğine bilinçli bir yaklaşım sergilediklerinin ipucunu verir. Ayrıca koloritin içselleştirilmesi Kırım Tatar



müziyenlerinin değerli olduğu sonucunu da doğurur. Hatta klorit Kıyım Tatar Müzik kültürü içerisinde, notadan daha önemli ve Kıyım Tatar müziği seslendirilmesi açısından vazgeçilmez bir olgu halindedir. Tatar müziyenlerce beklenen müziksel unsurları taşıdığı bir hali vurgular. Burada nota yazısının önemi ve anlamı yalnızca ezginin anımsatılmasıdır. Bunu dışında başka bir anlamı ve önemi yoktur. Örneğin, Tatar müziğini diğer müziklerden ayırt ederken klorit aynı zamanda Tatar müziğinin hem müziksel hem de icraya ilişkin bileşenlerini bir araya getirerek diğerlerine göre konumlandırır.

Klorit, Kıyım Tatarları için bir dizi eşsiz beceriyle performans tecrübesinin yanında teorik ve pratik bir arka plan ve bunlara ilişkin oluşmuş bir jargon olarak tanımlanabilir. Çünkü tam keskin ve belirgin, köşeli bir tartımı kullanmamak, hem de bunu bir “*ansambel*” olarak birlikte yapmak, büyük ustalık ve eşgüdüm gerektirir.

## SONUÇ

Bu makale aracılığıyla, müziğin temelini yalnızca notanın varlığına indirgeyen ‘monist perspektif’ yanılması vurgulanmak istendi. ‘Bir harita ilgili bölgenin yalnızca teritoryal koordinatlarını verebilir ancak hiçbir zaman bölgenin kültürü, sosyolojisi ve ekonomisi gibi unsurları yansıtamaz ve harita kesinlikle işaret ettiği bölgenin kendisi olamaz’ analogisinden hareketle, nota yazısı da müzik için tüm unsurları yansıtmaya becerisine sahip olamaz. Nota, özgül bağlamda dinamik olanı durağana, soyut olanı da somuta çevirir. Yani zamansal ve dinamik bir süreçte işittiğimiz bir tınıyı simgelerle yazıya döker ve kesin bir biçimde durağanlaştırır, sabitleştirir. Nota müzik için belki gerekli bir koşul olabilir ancak, asla yeterli bir koşul olamaz. Son tahlilde nota müzik yapmak için bir amaç değil, yalnızca araçlardan biridir. Nota hiçbir zaman ve hiçbir müzik kültüründe müziğin birebir taşıdığı tüm duygusal, fiziksel ve bilişsel unsurlarını yansıtamaz. Müziğin anlamı, notadan seslendirmeye geçildiği anda ortaya çıkar. Bu seslendirmenin nasıl ortaya çıkarılacağı ise ilgili müzik kültüründeki gizil kodlarla belirlenmektedir. Yani asıl olan notada değil, notanın anlattığı hikâyededir.



## KAYNAKÇA

- EROL, Ayhan (2009). **Müzik Üzerine Düşünmek**, Bağlam Yayıncılık, İstanbul.
- COOK, Nicholas (1999). **Müziğin ABC'si** (Çev: Turan Doğan). Kabalcı Yayınevi, İstanbul.
- ERSOY, İlhan (2010). **Kırım Tatar Ritüeli “Tepreş” Ekseninde Diaspora Kimlik ve Müzik**, Ege Üniversitesi Basımevi, İzmir.
- ERSOY, İlhan (2007). “Türkiye’de Uluslaşma Sürecinde Bir Simge Olarak ‘Bağlama’”, **Halk Müziğinde Çalgılar Uluslararası Sempozyumu Bildirileri**, Motif Yayınları No:8, Nesil Matbaacılık, İstanbul.
- FINKELSTEIN, Sidney (1996). **Müzik Neyi Anlatır**, Kaynak Yayınları, İstanbul.
- TANRIKORUR, Cinuçen (2004). **Türk Müzik Kimliği**, Dergâh Yayınları, İstanbul.
- MUSTAFAYEV, E. M. E. & V. G. Şçerbinin. (1972). **Russko-Turetskiy Slovar**, Moskova.

## GÖRÜŞME KİŞİLERİ

- Grşm ABBASOV, Yakup; Kırım, 22.07.2004.
- Grşm KAKURA, Server; Akmescit, 23.07.2004.
- Grşm SEYTABLAYEV, Seythalil & Süleyman Yusuf; Kefe, 24.07.2004.