T.C.

İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

MÜZİK ANASANAT DALI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

DÜNYA PERKÜSYON RİTİMLERİNİN TARİHSEL GELİŞİMİ İÇERİSİNDEKİ BENZERLİKLERİN VE FARKLILIKLARIN ANALİZİ

Hasan Doğukan AKER

2501223702

TEZ DANIŞMANI

Doç. Furkan ÖZYAZICI

İSTANBUL–2026

ÖZ

Dünya Perküsyon Ritimlerinin Tarihsel Gelişimi İçerisindeki Benzerliklerin ve Farklılıkların Analizi
Hasan Doğukan Aker

Bu çalışma, dünya perküsyon ritimlerinin tarihsel gelişimini Afrika'dan Güney Amerika ve Kuzey Amerika'ya uzanan kültürel aktarım ekseni üzerinden incelemektedir. Çalışmanın amacı, bu üç kıta arasında ortaya çıkan ritmik yapıların benzerliklerini ve farklılıklarını karşılaştırmalı bir yaklaşımla analiz ederek ritmin kültürler arası dönüşümünü görünür kılmaktır. Çalışma kapsamında Afrika poliritmik düşüncesinin temel özellikleri; zaman çizgisi, soru–cevap ilişkisi, çok katmanlı çalgı organizasyonu ve dans merkezli ritmik işlev üzerinden ele alınmıştır. *Kuku*, *Dundunba* ve *Agbekor* gibi ritimler, Afrika'nın ritmik temellerinin somut örnekleri olarak değerlendirilmiştir.

Güney Amerika bölümünde *Samba Batucada*, *Guaguancó* ve *Tumbao* ritimleri üzerinden Afrika kökenli ritmik prensiplerin sömürgecilik, kültürel melezleşme ve yerel müzik pratikleriyle nasıl yeniden biçimlendiği incelenmiştir. Bu ritimlerde zaman çizgisinin belirginleştiği, toplu hareket ve dansın merkezi bir rol kazandığı görülmüştür. Kuzey Amerika'da ise *Swing*, *Shuffle* ve *Second Line* gibi ritimlerin Afrika kökenli alt bölümlendirme ve poliritmik yaklaşımı caz kültürü, bireysel doğaçlama ve modern müzikal estetik içinde yeniden yorumladığı tespit edilmiştir.

Karşılaştırmalı analiz sonucunda, üç kıtada da ritmik mirasın korunma, uyarlanma ve yeniden yaratım eksenlerinde dönüştüğü görülmüştür. Temel ritmik ilkeler korunmakla birlikte çalgısal roller, aksan düzenleri, sosyo-kültürel işlevler ve ritim–dans ilişkisi coğrafyaya göre farklılaşmıştır. Bu çalışma, ritmin kültürler arası dolaşımda hem kimlik hem iletişim hem de estetik ifade aracı olarak nasıl işlev gördüğünü ortaya koyarak müzikoloji ve etnomüzikoloji alanlarına katkı sunmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Perküsyon, Afrika ritimleri, diaspora, Samba, *Swing*, ritmik dönüşüm, poliritmik yapı

ABSTRACT

Analysis of Similarities and Differences in the Historical Development of World Percussion Rhythms
Hasan Doğukan Aker

This thesis examines the historical development of world percussion rhythms along a cultural transmission line extending from Africa to South America and North America. The aim of the study is to analyze the similarities and differences among the rhythmic structures of these three regions and to reveal how rhythm transforms across cultures. The African section focuses on core characteristics of polyrhythmic thinking, including timeline patterns, call–response interaction, multi-layered instrumental organization, and dance-centered rhythmic functions. Kuku, Dundunba, and Agbekor are analyzed as representative examples of Africa's rhythmic foundations.

The South American section investigates how African-derived rhythmic principles transformed through colonial dynamics, cultural hybridization, and local musical practices. Samba Batucada, Guaguancó and Tumbao demonstrate the emergence of more defined timeline structures and collective dance-oriented rhythmic organization. In North America, rhythms such as *Swing*, *Shuffle* and Second Line illustrate the reinterpretation of African rhythmic heritage within the context of jazz improvisation, modern musical aesthetics, and urban cultural environments. Polyrhythmic concepts persist, yet are reshaped through binary–ternary subdivisions and individualized performance styles.

The comparative analysis reveals that rhythmic traditions across these three continents evolve through processes of preservation, adaptation, and creative reinvention. While fundamental rhythmic principles remain consistent, instrumental roles, accent structures, social functions and rhythm–dance relationships vary according to cultural and historical contexts. This study contributes to the fields of musicology and ethnomusicology by demonstrating how rhythm operates as a medium of identity, communication, creativity, and cultural continuity within transcontinental musical exchanges.

Keywords: Percussion, African rhythms, diaspora, Samba, *Swing*, rhythmic transformation, polyrhythm

ÖNSÖZ

Ritim, insanlığın en eski ve en evrensel ifade biçimlerinden biridir. Bu çalışma, dünya perküsyon ritimlerinin Afrika'dan Güney Amerika ve Kuzey Amerika'ya uzanan tarihsel ve kültürel yolculuğunu; bu üç kıtada ortaya çıkan ritmik yapıların benzerliklerini ve farklılıklarını karşılaştırmalı bir yaklaşımla incelemeyi amaçlamaktadır. Çalışmanın temel amacı, ritmin kültürler arası dolaşımda nasıl korunduğunu, dönüştüğünü ve yeniden yaratıldığını görünür kılarak müzikoloji ve etnomüzikoloji alanlarına katkı sunmaktır.

Tezin hazırlanması sürecinde değerli yönlendirmeleri ve katkılarıyla bana destek olan tez danışmanım Doç. Furkan Özyazıcı'ya içtenlikle teşekkür ederim. Ayrıca bu süreç boyunca desteklerini hiçbir zaman esirgemeyen aileme ve çalışmanın her aşamasında yardımlarını gördüğüm herkese teşekkürü borç bilirim.

Hasan Doğukan Aker

İstanbul, 2026

İÇİNDEKİLER

Sayfa

ÖZ..... ii
ABSTRACT..... iii
ÖNSÖZ..... v
ŞEKİLLER LİSTESİ..... xi
TABLOLAR LİSTESİ..... xii
GİRİŞ..... 1

BİRİNCİ BÖLÜM

1. Afrika Ritim Geleneğinin Temelleri..... 9
1.1. Afrika Ritim Kültürüne Genel Bakış..... 9
1.1.1. Afrika'nın Tarihsel ve Kültürel Bağlamı..... 10
1.1.2. Müzik–Dans–Ritüel Bütünlüğü..... 11
1.1.3. Ritim Kültürünün Tarihsel Önemi..... 11
1.2. Afrika Perküsyon Çalgı Sistemleri..... 12
1.2.1. *Djembe*..... 13
1.2.2. *Dundun* Ailesi (*Dundunba*, Sangban, Kenkeni)..... 15
1.2.3. Talking Davulu (Gangan)..... 16
1.2.4. Çan ve Sallamalı Çalgılar..... 17
1.2.5. Çalgıların Performans İçindeki Rol Dağılımı..... 18
1.3. Afrika Ritim Geleneğinde Yapısal Özellikler..... 19
1.3.1. Poliritmik Yapı..... 21
1.3.2. Israrlı Tekrar..... 21
1.3.3. Döngüsel Zaman Anlayışı..... 21
1.3.4. Aksan Esnekliği..... 22
1.3.5. Soru–Cevap Yapısı..... 22
1.3.6. Varyasyon Temelli Performans..... 22
1.3.7. Dans–Ritim Bütünlüğü..... 23
1.3.8. Çalgıların İşlevsel Rol Dağılımı..... 23
1.4. *Kuku* Ritmi..... 23

1.4.1. Tarihsel ve Kültürel Bağlam 23
1.4.2. Israrlı Tekrar 24
1.4.3. Aksan Düzeni 24
1.4.4. Alt Bölümlendirme 25
1.4.5. Soru–Cevap Yapısı 25
1.4.6. Dans–Ritim İlişkisi 26
1.4.7. Enstrüman Rolleri 27
1.4.8. Varyasyon Mantığı 28
1.4.9. Temel Ritmik Yapı 30
1.5. *Dundunba* Ritmi 31
1.5.1. Tarihsel ve Kültürel Bağlam 31
1.5.2. Israrlı Tekrar 32
1.5.3. Aksan Düzeni 33
1.5.4. Alt Bölümlendirme 34
1.5.5. Soru–Cevap Yapısı 35
1.5.6. Dans–Ritim İlişkisi 36
1.5.7. Enstrüman Rolleri 36
1.5.8. Varyasyon Mantığı 38
1.5.9. Temel Ritmik Yapı 40
1.6. *Agbekor* Ritmi 42
1.6.1. Tarihsel ve Kültürel Bağlam 42
1.6.2. Israrlı Tekrar 42
1.6.3. Aksan Düzeni 43
1.6.4. Alt Bölümlendirme 44
1.6.5. Soru–Cevap Yapısı 45
1.6.6. Dans–Ritim İlişkisi 46
1.6.7. Enstrüman Rolleri 47
1.6.8. Varyasyon Mantığı 49
1.6.9. Temel Ritmik Yapı 50
1.7. Afrika Ritimleri Genel Karşılaştırma 52

İKİNCİ BÖLÜM

2. Güney Amerika Ritimlerine Geçiş 57
2.1. Güney Amerika Ritim Geleneğinde Yapısal Özellikler 57
2.1.1. Poliritmik Yapı 59
2.1.2. Israrlı Tekrar 61
2.1.3. Döngüsel Zaman Anlayışı 62
2.1.4. Aksan, Senkop ve Esneklik 64
2.1.5. Soru–Cevap Yapısı 66
2.2. Güney Amerika Perküsyon Enstrümanları ve Afrika Kökenleri 67
2.3. *Samba Batucada* 73
2.3.1. Tarihsel ve Kültürel Bağlam 73
2.3.2. Israrlı Tekrar 73
2.3.3. Aksan Düzeni 75
2.3.4. Alt Bölümlendirme 75
2.3.5. Soru–Cevap Yapısı 77
2.3.6. Dans–Ritim İlişkisi 79
2.3.7. Enstrüman Rolleri 80
2.3.8. Varyasyon Mantığı 81
2.3.9. Temel Ritmik Yapı 82
2.4. *Guaguancó* 84
2.4.1. Tarihsel ve Kültürel Bağlam 84
2.4.2. Israrlı Tekrar 85
2.4.3. Aksan Düzeni 85
2.4.4. Alt Bölümlendirme 85
2.4.5. Soru–Cevap Yapısı 85
2.4.6. Dans–Ritim İlişkisi 86
2.4.7. Enstrüman Rolleri 86
2.4.8. Varyasyon Mantığı 86
2.4.9. Temel Ritmik Yapı 87
2.5. Tumbao 89
2.5.1. Tarihsel ve Kültürel Bağlam 89

2.5.2. Israrlı Tekrar 89
2.5.3. Aksan Düzeni 90
2.5.4. Alt Bölümlendirme 90
2.5.5. Soru–Cevap Yapısı 90
2.5.6. Dans–Ritim İlişkisi 90
2.5.7. Enstrüman Rolleri 91
2.5.8. Varyasyon Mantığı 91
2.5.9. Temel Ritmik Yapı 92
2.6. New Orleans Bando Yürüyüşü (*Second Line*) 93
2.6.1. Tarihsel ve Kültürel Bağlam 93
2.6.2. Israrlı Tekrar 94
2.6.3. Aksan Düzeni 94
2.6.4. Alt Bölümlendirme 95
2.6.5. Soru–Cevap Yapısı 95
2.6.6. Dans–Ritim İlişkisi 96
2.6.7. Enstrüman Rolleri 96
2.6.8. Varyasyon Mantığı 96
2.6.9. Temel Ritmik Yapı 97

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

3. Kuzey Amerika Ritimlerine Geçiş 99
3.1. Kuzey Amerika'da Ritmik Dönüşümün Temel Dinamikleri 99
3.2. *Swing* Ritmi 103
3.2.1. Tarihsel ve Kültürel Bağlam 103
3.2.2. Israrlı Tekrar 103
3.2.3. Aksan Düzeni 104
3.2.4. Alt Bölümlendirme 104
3.2.5. Soru–Cevap Yapısı 104
3.2.6. Dans–Ritim İlişkisi 105
3.2.7. Enstrüman Rolleri 105
3.2.8. Varyasyon Mantığı 105
3.2.9. Temel Ritmik Yapı 106

3.3. *Shuffle* Ritmi 108
3.3.1. Tarihsel ve Kültürel Bağlam 108
3.3.2. Israrlı Tekrar 108
3.3.3. Aksan Düzeni 109
3.3.4. Alt Bölümlendirme 109
3.3.5. Soru–Cevap Yapısı 109
3.3.6. Dans–Ritim İlişkisi 109
3.3.7. Enstrüman Rolleri 110
3.3.8. Varyasyon Mantığı 110
3.3.9. Temel Ritmik Yapı 111

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

4. Karşılaştırmalı Analiz 114
4.1. Yapısal Karşılaştırma 114
4.2. Ritmik Fonksiyon Karşılaştırması 116
4.3. Çalgısal Karşılaştırma 118
4.4. Alt Bölümlendirme Karşılaştırması 120
4.5. Aksan–Vurgu Karşılaştırması 122
4.6. Sosyo-Kültürel İşlev Karşılaştırması 125
4.7. Genel Değerlendirme 127

BEŞİNCİ BÖLÜM

5. Sonuç 130
5.1. Genel Değerlendirme 130
5.2. Afrika Ritimlerinin Temel Yapısının Önemi 131
5.3. Güney Amerika'da Ritmik Dönüşüm 133
5.4. Kuzey Amerika'da Modern Ritmik Yeniden Yaratım 135
5.5. Çalışmanın Katkısı ve Akademik Önemi 137
5.6. Sonuç ve Genel Sentez 138
KAYNAKÇA 141

ŞEKİLLER LİSTESİ

Sayfa

ŞEKİL 1.1 ..... **HATA! YER İŞARETİ TANIMLANMAMIŞ.**
ŞEKİL 1.2 15
ŞEKİL 1.3 ..... **HATA! YER İŞARETİ TANIMLANMAMIŞ.**
ŞEKİL 1.4 ..... **HATA! YER İŞARETİ TANIMLANMAMIŞ.**
ŞEKİL 1.5 ..... **HATA! YER İŞARETİ TANIMLANMAMIŞ.**
ŞEKİL 1.6 ..... **HATA! YER İŞARETİ TANIMLANMAMIŞ.**
ŞEKİL 1.7 ..... **HATA! YER İŞARETİ TANIMLANMAMIŞ.**
ŞEKİL 1.8 ..... **HATA! YER İŞARETİ TANIMLANMAMIŞ.**
ŞEKİL 1.9 ..... **HATA! YER İŞARETİ TANIMLANMAMIŞ.**
ŞEKİL 2.1 ..... **HATA! YER İŞARETİ TANIMLANMAMIŞ.**
ŞEKİL 2.2 ..... **HATA! YER İŞARETİ TANIMLANMAMIŞ.**
ŞEKİL 2.3 ..... **HATA! YER İŞARETİ TANIMLANMAMIŞ.**
ŞEKİL 2.4 ..... **HATA! YER İŞARETİ TANIMLANMAMIŞ.**
ŞEKİL 2.5 ..... **HATA! YER İŞARETİ TANIMLANMAMIŞ.**
ŞEKİL 2.6 ..... **HATA! YER İŞARETİ TANIMLANMAMIŞ.**
ŞEKİL 2.7 ..... **HATA! YER İŞARETİ TANIMLANMAMIŞ.**
ŞEKİL 2.8 ..... **HATA! YER İŞARETİ TANIMLANMAMIŞ.**
ŞEKİL 2.9 ..... **HATA! YER İŞARETİ TANIMLANMAMIŞ.**
ŞEKİL 2.10 72
ŞEKİL 2.11 ..... **HATA! YER İŞARETİ TANIMLANMAMIŞ.**
ŞEKİL 2.12 ..... **HATA! YER İŞARETİ TANIMLANMAMIŞ.**
ŞEKİL 2.13 ..... **HATA! YER İŞARETİ TANIMLANMAMIŞ.**
ŞEKİL 2.14 ..... **HATA! YER İŞARETİ TANIMLANMAMIŞ.**
ŞEKİL 3.1 ..... **HATA! YER İŞARETİ TANIMLANMAMIŞ.**
ŞEKİL 3.2 ..... **HATA! YER İŞARETİ TANIMLANMAMIŞ.**

TABLOLAR LİSTESİ

Sayfa

TABLO 4.1 AFRİKA, GÜNEY AMERİKA VE KUZEY AMERİKA RİTİMLERİNİN YAPISAL KARŞILAŞTIRILMASI 114
TABLO II AFRİKA, GÜNEY AMERİKA VE KUZEY AMERİKA RİTİMLERİNDE ZAMAN VE DÖNGÜSELLİK ANLAYIŞI..... 116
TABLO 4.3 AFRİKA, GÜNEY AMERİKA VE KUZEY AMERİKA RİTİMLERİNDE POLİRİTMİK ORGANİZASYON KARŞILAŞTIRMASI 118
TABLO IV AFRİKA, GÜNEY AMERİKA VE KUZEY AMERİKA RİTİMLERİNDE ALT BÖLÜMLENDİRME KARŞILAŞTIRMASI..... 120
TABLO V AFRİKA, GÜNEY AMERİKA VE KUZEY AMERİKA RİTİMLERİNDE AKSAN–VURGU ORGANİZASYONU KARŞILAŞTIRMASI..... 122
TABLO VI AFRİKA, GÜNEY AMERİKA VE KUZEY AMERİKA RİTİMLERİNDE ÇALGISAL ORGANİZASYON KARŞILAŞTIRMASI... 125
TABLO VII AFRİKA, GÜNEY AMERİKA VE KUZEY AMERİKA RİTİMLERİNDE SOSYO-KÜLTÜREL İŞLEV KARŞILAŞTIRMASI..... 127

Giriş

Çalışmanın Konusu ve Amacı

Ritim, insanlık tarihinin en eski müzikal ifade biçimlerinden biri olup farklı coğrafyaların kültürel yapıları hakkında önemli bilgiler sunan temel bir unsurdur. Afrika ritim geleneği, poliritmik[1] örgüsü, döngüsel zaman anlayışı ve topluluk merkezli performans pratikleriyle müzik sosyolojisi açısından köklü bir yapıya sahiptir (Chernoff, 1979; Nketia, 1974). Nitekim, Afrika müziği temelde ritmin bir iletişim aracı olarak işlev gördüğü toplumsal bir etkinliktir. (Chernoff, 1979, s. 23) ifadesi, ritmin Afrika kültüründeki işlevini açıkça ortaya koymaktadır. Ayrıca Afrika ritmik düzeninin döngüsel bir zaman anlayışına dayandığı belirtilmekte ve Afrika ritminin organizasyonu döngüsel bir zaman anlayışına dayanmaktadır. (Nketia, 1974, s. 111) şeklinde ifade edilmektedir. Bu ritmik sistem, Batı Afrika'da tarihsel olarak hem toplumsal işlevlerin hem de kültürel kimliğin taşıyıcısı olmuş; transatlantik köle ticaretiyle birlikte Amerika kıtasına taşınarak Latin Amerika ve Kuzey Amerika müzik kültürlerinin oluşumunda belirleyici bir rol oynamıştır (Behague, 1979; Floyd, 1995). Bu süreçte Afrika kökenli müzikal unsurların yeni coğrafyalarda dönüşerek varlığını sürdürdüğü belirtilmekte ve Afrika kökenli müzikal unsurlar Amerika kıtasında dönüşüme uğramış, ancak yapısal özlerini korumuştur. (Floyd, 1995, s. 8) şeklinde ifade edilmektedir.

Dünya perküsyon ritimleri bağlamında Afrika yalnızca Amerika kıtasını değil aynı zamanda Avrupa ve Asya müzik kültürlerini de tarihsel temas, coğrafi etkileşim ve ritmik aktarım süreçleri aracılığıyla etkilemiştir. Kuzey Afrika–İberya hattında görülen ritmik alışverişler, Osmanlı coğrafyasındaki çokkültürlü müzik yapıları, Orta Doğu ritim sistemleri ve Güney Asya'nın döngüsel zaman anlayışı, Afrika ritimlerinin çevre coğrafyalarda bıraktığı izleri göstermektedir (Kubik, 2010). Bu etkileşimin küresel boyutu, Afrika müzik yapıları tarihsel temaslar aracılığıyla kıta dışındaki çeşitli bölgeleri etkilemiştir. (Kubik, 2010, s. 45) ifadesiyle desteklenmektedir. Bu

[1] Müzikte birbirinden farklı iki veya daha fazla ritim kalıbının aynı anda çalınmasıdır.

nedenle Afrika ritim geleneğinin incelenmesi, yalnızca kıtalararası bir aktarımı değil, dünya ritim tarihinin temel yönelimlerini anlamayı da mümkün kılar.

Bu çalışmanın temel amacı, Afrika, Latin Amerika ve Kuzey Amerika hattındaki ritim dönüşümünü merkez alarak Afrika ritim geleneğinin dünya perküsyon ekosistemindeki rolünü ortaya koymaktır. Ayrıca Avrupa ve Asya'da tarihsel olarak oluşmuş ritmik etkileşimler de bağlamsal olarak değerlendirilmiş, böylece ritmin kültürlerarası dolaşımını geniş bir çerçevede kavrayabilmek amaçlanmıştır.

Bu bağlamda ritim, yalnızca müzikal bir unsur değil; aynı zamanda kültürel hafızanın korunmasını sağlayan tarihsel bir aktarım mekanizması olarak değerlendirilebilir. Afrika ritim geleneğinin farklı coğrafyalarda dönüşerek varlığını sürdürmesi, müziğin toplumsal kimlik oluşturmadaki gücünü açık biçimde göstermektedir.

Özellikle transatlantik köle ticareti sonrasında Afrika kökenli toplulukların yeni toplumsal yapılara uyum sağlama süreçlerinde ritim, kültürel hafızanın korunmasını sağlayan temel araçlardan biri hâline gelmiştir. Bu bağlamda ritmik süreklilik, yalnızca müzikal bir devamlılık değil; aynı zamanda kimlik, aidiyet ve toplumsal dayanışmanın korunmasına yönelik kültürel bir direnç biçimi olarak da değerlendirilebilir.

Çalışmanın Problem Durumu

Batı Afrika ritim geleneği, döngüsel zaman anlayışı, çok katmanlı ritmik örgü ve kolektif icra kültürüyle dünya müziği içerisinde benzersiz bir yapıya sahiptir (Jones, 1959; Locke, 1986). Nitekim, Afrika ritmi, birbiriyle kenetlenen çoklu ritmik katmanlar üzerinden oluşturulur. (Locke, 1986, s. 12) ifadesi bu yapının temel prensibini açıklamaktadır. Bu ritim sistemi Amerika'ya taşındığında, kölelik koşulları, yeni çalgı yapıları ve kültürel temas bölgeleri nedeniyle çeşitli dönüşüm süreçlerinden geçmiştir. Latin Amerika'da Afrika kökenli çan kalıpları, toplu dans pratikleri ve poliritmik yapı korunarak yeni ritüel ve müzik biçimlerine uyarlanmış; Kuzey Amerika'da ise üçlemeli zaman hissi *blues*, gospel ve caz ritimlerinin temel bileşenleri hâline gelmiştir (Behague, 1979; Floyd, 1995). Bunu destekleyecek şekilde Afro-

Amerikan müzik geleneğinin kökenine ilişkin olarak Afrika müziğinin ritmik prensipleri, Siyahi Amerikan müzik geleneklerinin temelini oluşturur. (Floyd, 1995, s. 5) ifadesi dikkat çekmektedir.

Dünya ritim tarihi bağlamında problem yalnızca Afrika–Amerika hattıyla sınırlı değildir. Avrupa ve Asya'daki tarihsel ritim yapıları, Afrika ritim kültürüyle dolaylı veya doğrudan temas hâlinde olmuştur. Özellikle:

Avrupa'da Kuzey Afrika ritimlerinin Endülüs üzerinden İspanya'ya geçişi, Akdeniz'deki çokkültürlü müzik yapıları, vurmalı çalgı kullanımındaki çeşitlilik; Asya'da Orta Doğu–Kuzey Afrika ilişkisinin ritmik kalıpları, Osmanlı coğrafyasındaki mehter geleneğinin çok merkezli yapı özellikleri, Güney Asya'nın döngüsel *tala* sisteminin Afrika'nın döngüsel zaman anlayışıyla benzerlikleri (Nketia, 1974; Kubik, 2010) ritmik etkileşimin dünya ölçeğinde çok katmanlı olduğunu göstermektedir. Bu bağlamda problem durumu şu temel sorular etrafında şekillenmektedir: Afrika ritimleri Amerika kıtasına taşındığında hangi ritmik yapılar dönüşmüş, hangileri korunmuştur? Bu ritmik aktarım modern müzik türlerini nasıl etkilemiştir? Avrupa ve Asya ritim gelenekleri, Afrika ritmik yapılarıyla tarihsel olarak nasıl temaslar kurmuştur ve bu temaslar dünya perküsyon ritimlerinin oluşumuna nasıl katkı sağlamıştır?

Özellikle modern popüler müzik türlerinde görülen senkoplu yapıların, döngüsel zaman algısının ve çok katmanlı ritmik anlayışın kökeninde Afrika ritim estetiğinin bulunması, bu tarihsel aktarımın yalnızca folklorik değil aynı zamanda çağdaş müzik üretimi açısından da belirleyici olduğunu göstermektedir.

Afrika ritim sisteminin Amerika kıtasında geçirdiği dönüşüm yalnızca müzikal biçimlerin değişimiyle açıklanamaz. Bu süreç aynı zamanda kültürel uyum, zorunlu göç ve toplumsal yeniden yapılanma dinamikleriyle ilişkilidir. Özellikle Afrika kökenli toplulukların ritmik hafızayı koruyarak yeni müzik biçimleri üretmesi, ritmin diaspora kültürlerinde kimlik sürdürücü bir işlev taşıdığını göstermektedir. Bu durum, modern popüler müzik türlerinin oluşumunda Afrika ritim estetiğinin yalnızca tarihsel bir etki değil, yapısal bir temel oluşturduğunu düşündürmektedir.

Bu sorular çerçevesinde çalışma, Afrika ritimlerinin küresel müzik tarihi içindeki rolünü bütüncül bir perspektifle ele almaktadır.

Çalışmanın Önemi

Afrika ritim geleneği, modern ve geleneksel dünya müziklerinin büyük bölümünde yapısal bir temel oluşturan en güçlü ritim kaynaklarından biridir. Latin Amerika ritimlerinden Afro-Amerikan müzik türlerine, Avrupa'nın Akdeniz ritimlerinden Asya'daki döngüsel ritmik yapılara kadar pek çok sistemde Afrika kökenli ritim estetiğinin izlerine rastlanır (Kubik, 2010; Chernoff, 1979).

Afrika ritimlerinin Amerika'daki dönüşümü özellikle modern müzik tarihini derinden şekillendirmiştir. *Guaguancó*, *Samba Batucada* ve *Second Line* gibi ritimler Afrika'nın zaman algısını farklı kültürel zeminlerde yeniden üreterek *blues*, caz, popüler müzik ve çağdaş ritim anlayışlarının temel katmanlarını oluşturmuştur (Behague, 1979; Floyd, 1995).

Dünya perküsyon ritimleri bağlamında Afrika'nın etkisi, Avrupa ve Asya'daki tarihsel ritmik yapılarda da gözlemlenir. Akdeniz ritimlerinin çoklu aksan anlayışı, Orta Doğu ritimlerinde bulunan vurgu yapıları, Güney Asya *tala* döngülerinin sürekli tekrar mantığı, Afrika ritim sisteminin farklı coğrafyalarda yorumlanmış biçimleriyle ilişkilendirilebilecek ritmik özellikler taşımaktadır (Nketia, 1974).

Günümüzde küreselleşme ile birlikte müzik kültürleri arasındaki sınırlar giderek geçirgen hâle gelmiş; ritmik yapılar farklı coğrafyalarda yeniden üretilmeye başlamıştır. Bu durum, Afrika ritim mirasının yalnızca tarihsel değil aynı zamanda güncel müzik pratikleri açısından da incelenmesini önemli kılmaktadır.

Bu nedenle bu çalışma, yalnızca üç kıta arasındaki ritim aktarımını değil, aynı zamanda Afrika ritim geleneğinin dünya müzik kültürleri üzerindeki bütüncül etkisini açıklama açısından önem taşımaktadır. Çalışma, dünya perküsyon ritimlerinin çok katmanlı yapısını görünür kılarak literatüre hem teknik hem de kültürel açıdan özgün bir katkı sunmayı amaçlamaktadır.

Çalışmanın Yöntemi

Bu çalışma, dünya perküsyon ritimlerinin Afrika'dan Latin Amerika ve Kuzey Amerika'ya uzanan tarihsel yolculuğunu teknik ve kültürel boyutlarıyla incelemek amacıyla nitel bir çalışma deseni ile yapılandırılmıştır. Çalışmanın yöntemi, ritimlerin hem yapısal hem de sosyokültürel özelliklerini bütüncül bir çerçevede ele alabilmek için etnomüzikolojik, tarihsel ve karşılaştırmalı analiz tekniklerini bir arada kullanmaktadır.

Çalışmanın temelini literatür taraması oluşturmaktadır. Batı Afrika ritim geleneğine ilişkin veriler Jones (1959), Chernoff (1979), Nketia (1974) ve Locke (1986) gibi etnografik ve analitik kaynaklardan elde edilmiştir. Afrika ritimlerinin Amerika kıtasına aktarımı ve buradaki dönüşümü ise Latin Amerika için Behague (1979) ve Kubik (2010), Kuzey Amerika için Floyd (1995) gibi temel kaynaklar üzerinden değerlendirilmiştir. Avrupa ve Asya ritim geleneklerine dair açıklamalar, Afrika ritim estetiği ile tarihsel temas bölgeleri üzerinden bağlamsal olarak literatüre dayandırılmıştır.

Çalışmada kullanılan temel yöntemlerden biri karşılaştırmalı ritim analizidir. Bu analiz, ritimleri zaman algısı, aksan düzeni, alt bölümlendirme, çalgılama ve performans kültürü gibi ortak parametreler üzerinden incelemeyi sağlar. Batı Afrika'dan seçilen *Kuku*, *Dundunba* ve *Agbekor* ile Amerika kıtasından ele alınan *Guaguancó*, *Samba Batucada* ve *Second Line* ritimlerinin analizi, ritim aktarımının teknik boyutlarını somutlaştırmaktadır.

Karşılaştırmalı analiz yöntemi sayesinde ritimlerin yalnızca yüzeysel benzerlikleri değil, tarihsel süreç içerisinde geçirdikleri yapısal dönüşümler de ortaya konabilmektedir. Böylece ritmik süreklilik ve kültürel adaptasyon arasındaki ilişki daha görünür hâle gelmektedir

Çalışma aynı zamanda etnomüzikolojik yaklaşımı temel almaktadır. Ritimlerin toplumsal işlevleri, ritüel bağlamları, dans ile ilişkileri ve kolektif icra pratikleri, Afrika'dan Amerika kıtasına uzanan kültürel aktarımın anlaşılması için değerlendirilmiştir. Afrika ritim geleneğinde performansın toplumsal kimlik, ritüel

pratik ve sosyal iletişimle ilişkili olduğu bulgusu, Amerika'da ritim dönüşümünü anlamada temel bir referans noktası oluşturmaktadır (Nketia, 1974; Chernoff, 1979).

Bu yöntemler çerçevesinde çalışma, ritimlerin yalnızca teknik yapıları üzerinden değil, aynı zamanda kültürel anlam üretimi ve tarihsel bağlamları üzerinden analiz edilmesini amaçlamaktadır. Böylece Afrika ritim sisteminin dünya perküsyon ritimleri üzerindeki etkisi çok katmanlı bir biçimde ortaya konmaktadır.

Bu çalışma kapsamında ritim, yalnızca belirli zaman kalıplarının tekrarından oluşan teknik bir yapı olarak ele alınmamaktadır. Aksine ritim; toplumsal iletişim, kolektif hafıza, ritüel pratikler ve kültürel kimlik üretimiyle doğrudan ilişkili çok katmanlı bir ifade biçimi olarak değerlendirilmektedir. Afrika ritim geleneğinin farklı coğrafyalarda dönüşmesine rağmen temel yapısal özelliklerini koruması, ritmin kültürlerarası aktarım süreçlerindeki güçlü taşıyıcı rolünü açık biçimde ortaya koymaktadır.

Çalışmanın Sınırlılıkları

Bu çalışma dünya perküsyon ritimlerinin geniş kapsamı göz önünde bulundurulduğunda belirli sınırlılıklar içermektedir. Dünya ritmik mirası hem bölgesel çeşitlilik hem de tarihsel derinlik bakımından son derece geniştir; bu nedenle çalışmada odaklana bilirliği sağlamak amacıyla belirli sınırlamalar yapılmıştır.

Çalışmanın ilk sınırlılığı bölgesel çerçevedir. Afrika ritim geleneği kıtanın tamamına yayılmış çok katmanlı bir yapıya sahip olmakla birlikte bu çalışma, ritmik çeşitliliğin en belirgin olduğu Batı Afrika ile sınırlandırılmıştır (Nketia, 1974; Locke, 1986). Amerika kıtasındaki inceleme de Afrika kökenli ritimlerin yoğun olarak yeniden şekillendiği Karayipler, Brezilya ve Afro-Amerikan müzik kültürleriyle çerçevelenmiştir (Behague, 1979; Floyd, 1995).

İkinci sınırlılık kullanılan örneklerin seçimidir. Dünya perküsyon ritimlerinin tamamını analiz etmek mümkün olmadığından çalışma, ritmik dönüşümü temsil etme gücü yüksek altı temel ritim üzerinden yürütülmüştür: Afrika'dan *Kuku*, *Dundunba* ve *Agbekor*; Amerika'dan *Guaguancó*, *Samba Batucada* ve *Second Line*. Bu seçim, ritmik aktarımı daha açık ve karşılaştırılabilir biçimde inceleme olanağı sunmaktadır.

Üçüncü sınırlılık veri türüne ilişkindir. Çalışmada dijital spektrogram[2] tabanlı ses analizi kullanılmamış; bunun yerine literatüre dayalı analiz, transkripsiyon incelemesi ve etnomüzikolojik yöntemler tercih edilmiştir. Bu durum ritimlerin kültürel bağlamıyla birlikte değerlendirilmesini kolaylaştırmakla birlikte teknik akustik verilerin kapsam dışında kalmasına yol açmaktadır.

Son olarak çalışma, Avrupa ve Asya ritim geleneklerini kapsamın genişliği nedeniyle yalnızca kısıtlı düzeyde ele almıştır. Bu bölgelerdeki ritmik yapılar, Afrika ritim estetiği ile tarihsel temas alanında değerlendirilmiş; ancak teknik analizlerin merkezine alınmamıştır. Bunun nedeni, çalışmanın odak noktasının Afrika ritim geleneğinin Amerika kıtasındaki dönüşümünü açıklamak olmasıdır.

Bununla birlikte söz konusu sınırlılıklar, çalışmanın odak noktasını daraltarak ritmik dönüşüm süreçlerinin daha derinlemesine incelenmesine olanak sağlamaktadır.

Çalışmanın Yapısı

Bu çalışma, dünya perküsyon ritimlerinin Afrika'dan başlayarak Latin Amerika ve Kuzey Amerika'ya uzanan tarihsel, kültürel ve ritmik dönüşümünü açıklamak amacıyla yapılandırılmıştır. Çalışma beş ana bölümden oluşmaktadır.

Giriş, çalışmanın konusu, amacı, problem durumu, önemi, yöntemi ve sınırlılıklarını sunarak teorik çerçeveyi oluşturur. Ayrıca ritim aktarımının Afrika–Amerika eksenindeki tarihsel temelleri ile Avrupa ve Asya bağlamları da genel hatlarıyla ortaya konur.

Birinci Bölüm, Batı Afrika ritim geleneğinin teknik, kültürel ve performans özelliklerini ele alır. Ritim organizasyonu, poliritmik yapı, döngüsel zaman anlayışı, ısrarlı tekrar (*ısrarlı tekrar pattern*[3]) ve Afrika çalgı sistemleri temel kaynaklar ışığında ayrıntılı biçimde incelenir.

---

[2] Bir ses veya sinyalin frekans içeriğinin zaman içindeki değişimini gösteren görsel bir haritadır. Yatay eksende zamanı, dikey eksende frekansı (hz), renk yoğunluğunda ise sesin şiddetini (genlik/enerji) temsil eden 3 boyutlu bir grafiktir.

[3] Özellikle Afrika ve Afrika kökenli müziklerde (latin, caz) ritmik yapıyı düzenleyen, döngüsel ve değişmez bir ritim desenidir. Genellikle perküsyon veya zil ile çalınan bu desen, diğer çalgılar için

İkinci Bölüm, Afrika ritimlerinin Güney Amerika kıtasındaki yeniden yapılanma sürecini değerlendirir. Latin Amerika'da ortaya çıkan ritmik biçimler, Afrika ritimlerinin yeni toplumsal ve kültürel koşullar altında geçirdiği dönüşüm temelinde açıklanır.

Üçüncü Bölüm, Afrika ritimlerinin Kuzey Amerika kıtasındaki yeniden yapılanma sürecini değerlendirir. Kuzey Amerika'da ortaya çıkan ritmik biçimler, Afrika ritimlerinin yeni toplumsal ve kültürel koşullar altında geçirdiği dönüşüm temelinde açıklanır.

Dördüncü Bölüm, altı temel ritmin karşılaştırmalı analizini içerir. Her ritim zaman algısı, aksan yapısı, poliritmik örgü, çalgısal yapı ve performans özellikleri açısından değerlendirilir. Bu bölüm ritim aktarımının teknik karşılıklarını görünür kılmayı amaçlar.

Beşinci Bölüm, elde edilen bulguları yorumlayarak Afrika ritim geleneğinin dünya perküsyon ritimleri üzerindeki etkisini tartışır ve çalışmanın genel sonuçlarını sunar.

Bu yapı doğrultusunda çalışma, Afrika ritim geleneğinin tarihsel sürekliliğini ve dünya müzik kültürleri üzerindeki çok katmanlı etkisini hem teknik hem de kültürel açıdan bütüncül bir perspektifle değerlendirmeyi hedeflemektedir.

---

referans noktası (iskelet) işlevi görerek karmaşık ritimleri birbirine bağlar. Tezde ısrarlı tekrar olarak Türkçeleştirilmiştir.

1. Afrika Ritim Geleneğinin Temelleri

1.1. Afrika Ritim Kültürüne Genel Bakış

Afrika kıtası, ritmin toplumsal yaşamın merkezinde konumlandığı en köklü müzik kültürlerinden birini barındırmaktadır. Batı Afrika başta olmak üzere pek çok bölgede ritim, yalnızca müzikal bir ifade biçimi değil, aynı zamanda topluluk kimliğinin, sosyal örgütlenmenin, tarihsel hafızanın ve ritüel yaşantının taşıyıcısıdır (Chernoff, 1979). Bu nedenle Afrika ritim geleneği hem teknik hem de sosyokültürel bileşenleri içeren bütüncül bir yapı olarak değerlendirilmelidir. Afrika müziği, ritmin bir iletişim aracı olarak işlev gördüğü temelde toplumsal bir etkinliktir. (Chernoff, 1979, s. 23) olarak açıklamış ve Afrika müziğinin toplumsal niteliğine dikkat çekmiştir.

Jones (1959), Afrika ritimlerinin karmaşıklığını çok merkezli zaman algısının müzikal oluşumu olarak tanımlar Afrika ritmi, tek bir metrik sistem üzerinden değil, çok merkezli bir zaman organizasyonu üzerinden anlaşılmalıdır. (Jones, 1959, s. 50). Locke (1986) ise bu yapının temelinde iç içe geçmiş ritmik katmanların, alt bölümlendirmelerin ve sabit bir zaman eksenine göre hareket eden çan kalıplarının bulunduğunu vurgular Afrika ritmi, sabit bir zaman çizgisi etrafında örgütlenen ve birbirine kenetlenen çoklu ritmik katmanlar aracılığıyla oluşturulur. (Locke, 1986, s. 12). Ritmin dans, sözlü kültür ve ritüel pratikle bütünleşmiş olması, Afrika müzik geleneğini dünya ritim sistemleri içinde benzersiz bir konuma yükseltmektedir.

Afrika ritim sisteminde çalgılar arasındaki ilişki yalnızca eşlik temelli değildir; her ritmik katman farklı yoğunlukta zaman algısı oluşturarak poliritmik örgünün bir parçası hâline gelir. Özellikle düşük frekanslı çalgıların güçlü zamanları sabitlemesi ile yüksek frekanslı çalgıların alt bölümlendirme üretmesi arasında oluşan karşıtlık, ritmin çok katmanlı yapısını belirginleştirir. Bu yapı, Afrika ritim geleneğinin Batı müziğindeki tek merkezli ölçü anlayışından ayrılan temel özelliklerinden biridir.

Afrika ritim geleneğinin dünya perküsyon kültürleri üzerindeki etkisi geniş bir coğrafyaya yayılmıştır. Transatlantik köle ticareti Afrika ritimlerini Amerika kıtasına taşırken, Kuzey Afrika ritimleri tarihsel temas bölgeleri aracılığıyla Avrupa ve Asya'nın bazı müzik geleneklerine dolaylı etkiler bırakmıştır. Afrika müzik yapıları, tarihsel temaslar ve kültürel etkileşimler aracılığıyla kıta dışındaki birçok bölgeyi etkilemiştir. (Kubik, 2010, s. 45). Bu nedenle Afrika ritim estetiğini anlamak, dünya perküsyon ritimlerinin teknik ve kültürel gelişimini çözümlemek açısından temel bir gerekliliktir.

Afrika ritim geleneğinin bu yapısal özellikleri, ilerleyen bölümlerde incelenecek olan *Kuku*, *Dundunba* ve *Agbekor* ritim örneklerinde teknik olarak daha açık biçimde görülebilmektedir. Özellikle çalgı katmanlarının işlevsel dağılımı, aksan organizasyonu ve döngüsel zaman anlayışı, nota örnekleri üzerinden ritmik analiz bağlamında değerlendirilecektir.

1.1.1. Afrika'nın Tarihsel ve Kültürel Bağlamı

Afrika ritim geleneği, kıtanın etnik çeşitliliği, toplumsal yapılanmaları, ritüel pratikleri ve sözlü kültür gelenekleri ile doğrudan ilişkilidir. Nketia (1974), Afrika müziğini toplumsal yapıların ses hâline gelmiş bir biçimi olarak tanımlar Afrika'da müzik, toplumun sosyal yaşamından ayrı düşünülemez ve kültürel örgütlenmenin bir yansımasıdır. (Nketia, 1974, s. 3). Ritmin sosyal yaşamda bu derece belirleyici olması, müziksel pratiklerin gündelik yaşam döngüsünün her aşamasında yer bulmasını sağlar.

Batı Afrika toplumlarında ritim; doğumdan ölüme, hasat törenlerinden savaş hazırlıklarına, geçiş ayinlerinden topluluk kutlamalarına kadar geniş bir sosyal çerçevede işlev görür. Afrika müziğinde ritim, yalnızca müzikal bir unsur değil, aynı zamanda toplumsal örgütlenmenin bir biçimi olarak işlev görür. (Chernoff, 1979, s. 30). Bu bağlamda ritim: topluluk içi iletişim aracı, ritüel ve törensel koordinasyon unsuru, tarihsel hafızayı aktaran sözlü anlatım formu, dans ve hareketle bütünleşik bir ifade biçimi olarak konumlanır (Chernoff, 1979; Nketia, 1974).

Jones (1959), Afrika müzik geleneğinin ritmik karmaşıklığının kültürel örgütlenme ile doğrudan bağlantılı olduğunu ve bu nedenle ritmin topluluk yaşamında

düzenleyici bir yapı işlevi gördüğünü belirtir. Bu yapı, Afrika ritimlerinin Amerika kıtasında da kültürel direnç ve kimlik ifade aracı olarak önem kazanmasını açıklamaktadır.

1.1.2. Müzik–Dans–Ritüel Bütünlüğü

Afrika ritim geleneğini dünya ritim sistemlerinden ayıran temel özelliklerden biri, müzik, dans ve ritüelin ayrılmaz bir bütün oluşturmasıdır. Locke (1986), ritmin Afrika'da bedensel hareketle birlikte var olan bir olgu olduğunu vurgular Afrika performans geleneğinde müzik, dans ve bedensel hareket ile sürekli etkileşim hâlinde var olur. (Locke, 1986, s. 18). Chernoff (1979) ise müziksel ifadeyi, dans ve ritüel davranışlarla sürekli etkileşim içinde gerçekleşen dinamik bir süreç olarak tanımlar ve Afrika ritmini anlayabilmek için hareketi anlamak gerekir. (Chernoff, 1979, s. 52) cümlesiyle hareketin Afrika ritmindeki önemini vurgulamıştır.

Dans, Afrika ritimlerinin yalnızca eşlik unsuru değil, ritmik yapının belirleyici bir öğesidir. Dans adımlarının ağırlık noktaları, *djembe* ve *dundun* gibi çalgıların aksan yapısını doğrudan etkiler. Ritmin düzeni, dansçıların hareketleriyle sürekli biçim değiştirir. Bu karşılıklı ilişki, ritmin topluluk temelli bir performans alanında yeniden üretilmesini sağlar.

Ritüel bağlamda ritim, topluluğun ruhani ve sosyal düzenini güçlendiren bir araçtır. Doğaüstü ile iletişim, atalardan yardım dileme, geçiş ayinleri ve topluluk dayanışması gibi pratiklerde ritmik döngüler temel rol oynar (Nketia, 1974). Bu nedenle ritim Afrika kültüründe hem dünyevi hem de sembolik bir işleve sahiptir.

1.1.3. Ritim Kültürünün Tarihsel Önemi

Afrika ritim geleneği, sözlü kültürün en önemli taşıyıcılarından biri olarak tarihsel kimliği koruma işlevi görür. Chernoff (1979), Afrika ritimlerinin tarihsel anlatıları, gelenekleri ve kültürel değerleri aktaran bir sözlü arşiv işlevi gördüğünü belirtir Afrika müziği, performans yoluyla aktarılan kültürel hafızanın bir taşıyıcısı olarak işlev görür. (Chernoff, 1979, s. 41). Griot veya Jeli olarak bilinen anlatıcı–müzisyenler, ritmik vurgu ve sözlü anlatımı bir arada kullanarak topluluğun geçmişini kuşaklar boyunca taşırlar.

Bu durum, Afrika ritim geleneğinde ritmin yalnızca işitsel bir organizasyon değil, aynı zamanda topluluk hafızasını canlı tutan kültürel bir taşıyıcı olarak işlev gördüğünü göstermektedir. Ritim, sözlü anlatım geleneğiyle birleşerek tarihsel deneyimin kuşaklar boyunca aktarılmasını sağlayan kolektif bir hafıza sistemi oluşturmaktadır.

Afrika ritim geleneğinin tarihsel önemi yalnızca kıta içi kültürel hafızayla sınırlı değil, aynı zamanda dünya müzik kültürlerinin gelişiminde önemli bir köprü işlevi görmesidir. Özellikle Batı Afrika'nın ritmik yapıları, tarihsel temas bölgeleri aracılığıyla Akdeniz, Orta Doğu ve Güney Asya ritim sistemleriyle yer yer paralellikler göstermektedir (Kubik, 2010). Böylece Afrika ritim estetiği küresel müzik tarihinin önemli bir bileşeni hâline gelir.

1.2. Afrika Perküsyon Çalgı Sistemleri

Afrika perküsyon geleneği, çalgıların yapısal özellikleri, tonal çeşitliliği, teknik icra biçimleri ve kültürel işlevleri bakımından dünya müzik kültürlerinin en zengin çalgı bilimi sistemlerinden birini oluşturur. Batı Afrika başta olmak üzere kıtanın pek çok bölgesinde çalgıların tarihsel kökeni, topluluk yapıları, ritüel pratikleri ve performans gelenekleri ile doğrudan ilişkili olduğu görülmektedir. Jones (1959), Afrika'nın vurmalı çalgılarının yalnızca ritmik bir araç değil, aynı zamanda kültürel hafıza taşıyıcıları olduğunu vurgular Afrika çalgıları yalnızca ses üreten araçlar değil, aynı zamanda kültürel anlam taşıyıcılarıdır. (Jones, 1959, s. 15). Locke (1986) ise çalgı sistemlerini ritmin katmanlı yapısının fiziksel karşılığı olarak değerlendirir. Bu bağlamda Afrika perküsyon çalgılarının incelenmesi, ritim örgüsünün teknik işleyişini anlamanın temel adımlarından biridir.

Afrika çalgılarının en belirgin özelliği, ritmik görev ve fonksiyonlara göre sınıflandırılmış olmalarıdır. Her çalgı belirli bir zaman katmanını; güçlü vuruşları, alt bölümlendirmeleri veya ritmin temel aksanlarını taşır. Bu görev dağılımı, poliritmik yapının oluşmasına zemin hazırlayan sistematik bir düzen oluşturur. Nketia (1974), Afrika çalgı sistemlerinin ritmin sosyal işlevleriyle birlikte düşünüldüğünde kültürel

yapının organik bir parçası hâline geldiğini belirtir Afrika müziğinde çalgıların işlevi, bütün ritmik yapı içerisindeki rollerine göre belirlenir. (Nketia, 1974, s. 98). Bu nedenle Afrika perküsyon çalgıları yalnızca enstrüman özellikleri ile değil, aynı zamanda ritim üretimindeki işlevsel roller üzerinden değerlendirilmelidir.

Aşağıdaki alt bölümlerde Batı Afrika ritim geleneğinin temel çalgıları teknik ve kültürel özellikleriyle ele alınmaktadır.

1.2.1. *Djembe*

Şekil 1.1: *Djembe*

Djembe, Batı Afrika'nın Manding kültür bölgesine özgü olup, kıtanın en yaygın ve temsil gücü en yüksek vurmalı çalgılarından biridir. Tek parça oyulmuş sert ağaçtan yapılan gövdesi ve keçi derisinden oluşan üst yüzeyi ile geniş bir dinamik ve tonal aralık sunar. Charry (2000), *djembe*'nin kökenini *numu* olarak bilinen geleneksel demirci kastına dayandırır; bu durum çalgının toplumsal statü ve usta–çırak ilişkileriyle bağlantılı bir kültürel geçmişe sahip olduğunu gösterir.

Djembe'de üretilen temel üç ses tonu *bas*[1], *tone*[2] ve *slap*[3] ritmin hem yapısal hem de dinamik yönünü belirleyen ana unsur olarak kabul edilir. Bas tonu ritmin temel zeminini oluştururken, orta perdedeki *tone* vuruşları zamanın düzenlenmesine yardımcı olur. Yüksek ve parlak *slap* ise ritmin enerjisini ve hareket hissini sağlayan etkili bir vuruş karakteridir. Locke (1986), *djembe*'nin bu üç ton arasındaki kontrast sayesinde Afrika poliritmik dokusunun ritmik çeşitliliğini belirgin biçimde yansıttığını belirtir Davul üzerindeki ton farklılıkları, Afrika ritmik yapısının belirginleşmesi açısından temel bir öneme sahiptir. (Locke, 1986, s. 22). Tek bir deri üzerinden alınan farklı tonlar ritmik yapının çeşitlendirilebilmesini sağlar.

Djembe hem solo hem de topluluk çalgısıdır. Solo *djembe* genellikle liderlik rolü üstlenir; dansçıların hareketlerini takip eder, varyasyonlar üretir ve ritmin anlatısal yönünü belirler. Bu bağlamda *djembe*, ritim icrasında teknik beceriyi olduğu kadar kültürel bilgiyi de taşıyan merkezi bir enstrümandır.

---

[1] Enstrümanın merkezine vurularak elde edilen en kalın, derin ve tok sesi ifade eder.
[2] Bas vuruşundan sonra en çok kullanılan ikinci temel vuruştur. Bas vuruşuna göre daha parlak, orta frekansta ve melodik bir ses verir. Parmak uçları derinin kenar kısmına vurularak alınır.
[3] Enstrümandan alınabilecek en tiz, en keskin ve en patlayıcı sestir. Ritim içerisinde vurgu yapmak (aksan) için kullanılır. Parmak uçları bir kamçı gibi deriye hızla çarpar ve hemen geri çekilir.

1.2.2. *Dundun* Ailesi (*Dundunba*, Sangban, Kenkeni)

Şekil 1.2: *Dundun* ailesi

Dundun ailesi, Batı Afrika ritminde alt bölümlendirme, zaman sabitleme ve ritmik çerçeve oluşturma görevlerini üstlenen üç silindirik davuldan oluşur. *Dundunba* en büyük ve en düşük perdeli davuldur; ritmin güçlü vuruşlarını taşır ve zamanın makro düzeyde örgütlenmesini sağlar. Orta boy davul olan sangban, ritmin yapısal omurgasını oluşturan karakteristik motifleri icra eder. Küçük boy davul olan kenkeni ise hızlı alt bölümlendirmeleri sağlayarak ritmin hareketliliğini artırır.

Her *dundun* çalgısına metal bir çan eşlik eder. Locke (1986), çanın ritmik zamanın stabil kalmasında belirleyici bir rol üstlendiğini ve *dundun* ailesinin poliritmik örgüde zaman referansı işlevi gördüğünü vurgular Israrlı tekrar kalıbı, tüm ritmik faaliyetleri düzenleyen temel organizasyon prensibi olarak işlev görür. (Locke, 1986, s. 14). *Dundun* ailesindeki üçlü yapı aynı döngü içinde hem düşük hem orta hem de yüksek yoğunluklu aksanların eşzamanlı olarak yer almasını sağlayarak Afrika ritminin çok katmanlı yapısını destekler.

Dundun çalgıları, performans bağlamında ritmin sosyokültürel yönünü de taşır. Kubik (2010), *dundun* ailesinin birçok toplumda topluluk içinde çalışma düzeni, ritüel geçişleri ve törensel rolleri organize eden bir ritmik çerçeve oluşturduğunu belirtir.

1.2.3. Talking Davulu (Gangan)

Şekil 1.3: Talking Davulu (Gangan) örneği

Talking Davulu, çift yüzlü ve saat biçiminde olup yan taraflarında bulunan gerilebilir iplerle ses perdesi kontrol edilen bir davul türüdür. Yoruba toplumlarında tarihsel olarak haberleşme, törenler, kraliyet duyuruları ve ritüel uygulamalar için kullanılmıştır. Thompson (1984), Talking Davulu'un insan sesinin tonlamasına yakın esnek bir ifade sunması sayesinde bir tür ritmik konuşma aracı olarak işlev gördüğünü belirtir.

Talking Davulu çalgısının icrası, bilek hareketleri ve kol basıncının yüzey gerilimini değiştirmesiyle dinamik ton geçişlerine olanak sağlar. Bu özellik, Talking Davulu'u Afrika çalgıları arasında en melodik ve sözlü anlatıma en yakın enstrümanlardan biri yapar. Hem ritim hem de tonlama içeren bu yapı, ritüellerde sembolik mesaj iletimi açısından önemli rol üstlenmiştir.

1.2.4. Çan ve Sallamalı Çalgılar

Şekil 1.4: Gankogui

Şekil 1.5: Axatse

Şekil 1.6: Shekere

Afrika ritim geleneğinde çan ve sallamalı çalgılar ritmin zaman ekseni, mikro vurgular ve ritmik renk katmanları açısından önemli işlevler üstlenir. Gankogui, iki sesli metal bir çan olup ritmin temel zaman referansını sağlayan ısrarlı tekrar kalıplarını icra eder. Agawu (2016), gankoguiyi Afrika ritminde zamanın iskeleti olarak tanımlar Çan kalıbı, Afrika ritmini anlamanın anahtarıdır. (Agawu, 2016, s. 72).

Axatse ve shekere gibi kabak gövdeli sallamalı çalgılar, taneli sesleriyle ritmin mikro düzeydeki hareketliliğini artırır. Bu çalgılar, dans ile ritim arasındaki ilişkiyi güçlendiren ve poliritmik yapıya ayrıntılı bir doku ekleyen önemli bileşenlerdir. Chernoff (1979), bu tür çalgıların performans ortamında ritmik katmanlaşmanın algılanmasını kolaylaştıran işlevsel unsurlar olduğunu ifade eder.

1.2.5. Çalgıların Performans İçindeki Rol Dağılımı

Afrika ritim geleneğinde her enstrüman belirli bir görevi üstlenir ve ritmin toplam dokusu bu görevlerin eşzamanlı koordinasyonu ile meydana gelir. *Djembe* çoğunlukla varyasyonları, aksan kaymalarını ve soru–cevap motiflerini üretirken; *dundun* ailesi ritmin zaman çizgisini, temel döngüsünü ve ritmik istikrarını sağlar. Çan çalgıları ritim için sabit bir referans noktası oluşturur; sallamalı çalgılar ise ritmin dansla uyumunu güçlendiren mikro vurguları taşır.

Bu görevsel yapı, Afrika ritim geleneğinin çok katmanlı dokusunun temelini oluşturur. Locke (1986) ve Nketia (1974), bu çok katmanlılığı ritim performansının kültürel örgütlenmesiyle doğrudan ilişkilendirerek, çalgıların yalnızca teknik değil aynı zamanda sosyal roller taşıdığını vurgular.

1.3. Afrika Ritim Geleneğinde Yapısal Özellikler

Afrika ritim geleneği, dünya müzik kültürleri içerisinde yalnızca ritmik çeşitliliğiyle değil, zaman organizasyonu, katmanlı yapı anlayışı ve performans temelli müzikal işleyişiyle de özgün bir sistem oluşturmaktadır. Batı Afrika müzik sistemine ilişkin etnomüzikolojik çalışmalar, ritmin yalnızca ölçüsel bir zaman düzeni değil; toplumsal iletişim, kültürel hafıza, bedensel hareket ve kolektif performans ile doğrudan ilişkili çok katmanlı bir organizasyon biçimi olduğunu göstermektedir (Chernoff, 1979; Nketia, 1974). Bu nedenle Afrika ritim geleneği, Batı müziğindeki doğrusal ölçü anlayışından farklı olarak, döngüsel zaman algısı ve eşzamanlı ritmik katmanların etkileşimi üzerinden şekillenen dinamik bir yapı sergiler.

Afrika ritmik estetiğinin temelinde, birbirine kenetlenmiş farklı ritmik katmanların eşzamanlı hareketi yer almaktadır. Jones (1959), Afrika ritim sistemini çok merkezli zaman organizasyonu olarak tanımlayarak ritmin tek bir vurgu ekseni üzerinden değil, farklı yoğunluklara sahip ritmik yapıların karşılıklı ilişkisiyle oluştuğunu belirtmektedir. Bu yapı içerisinde her çalgı belirli bir ritmik görevi üstlenir; bazı çalgılar zaman çizgisini sabitleyen temel döngüyü oluştururken, bazıları alt bölümlendirmeleri belirginleştirir, bazıları ise aksan değişimleri ve varyasyonlar aracılığıyla ritmin hareket alanını genişletir. Böylece ritim, tek katmanlı bir ölçü sisteminden ziyade, farklı zaman algılarının aynı anda işlediği kolektif bir örgü hâline gelir.

Afrika ritim geleneğinde zaman anlayışı doğrusal değil döngüseldir. Ritmik yapı belirli bir başlangıç ve bitiş noktasına bağlı ilerlemek yerine sürekli tekrar eden döngüler üzerinden organize edilir. Bu döngüsel yapı, icracılara sabit bir zaman ekseni üzerinde varyasyon üretme imkânı sağlar. Özellikle Şekil 1.7'de görülen gankogui gankogui gibi çan çalgıları tarafından icra edilen ısrarlı tekrar motifleri (*ısrarlı tekrar pattern*), ritmin merkezi zaman referansını oluşturarak diğer tüm çalgı katmanlarının

yönelimini belirler. Locke'a (1986) göre bu zaman çizgisi, Afrika ritim sisteminin organizasyonel çekirdeğini temsil etmektedir. Bu durum, ritmin yalnızca işitsel değil aynı zamanda fiziksel olarak da hissedilen bir hareket sistemi hâline gelmesini sağlar.

Afrika ritim geleneğinin bir diğer belirgin özelliği aksan esnekliğidir. Batı müziğinde güçlü ve zayıf zamanlar çoğunlukla sabit ölçü düzenleri içerisinde tanımlanırken, Afrika ritimlerinde aksan yapısı performans bağlamına göre sürekli hareket eden bir karakter gösterir. Dansçının ağırlık merkezi değişimleri, solo çalgının varyasyonları veya topluluğun enerji yoğunluğu, aksanların yer değiştirmesine neden olabilir. Chernoff (1979), bu yapıyı hareket eden aksan merkezi olarak tanımlamakta ve ritmin canlılığını sağlayan temel unsurun bu esnek vurgu sistemi olduğunu belirtmektedir. Böylece ritim her döngü içerisinde yeniden şekillenen dinamik bir performans alanına dönüşmektedir.

Afrika ritim sisteminde çalgılar yalnızca ses üretim araçları değil, ritmik organizasyonun işlevsel bileşenleri olarak görev yapmaktadır. Düşük frekanslı çalgılar güçlü zamanları ve temel ağırlık hissini oluştururken, orta frekanslı çalgılar ritmin karakteristik motiflerini taşır; yüksek frekanslı çalgılar ise alt bölümlendirme ve mikro vurgular aracılığıyla ritmin hareket yoğunluğunu artırır. Bu işlevsel dağılım, poliritmik yapının dengeli biçimde ilerlemesini sağlayan temel organizasyon modelini oluşturmaktadır. Özellikle *djembe* ve *dundun* ailesi arasındaki ilişki, Afrika ritim estetiğinde liderlik ve eşlik kavramlarının ritmik düzeyde nasıl yapılandığını açık biçimde göstermektedir.

Bununla birlikte Afrika ritim geleneği yalnızca teknik bir müzik sistemi değil, aynı zamanda topluluk yaşamını organize eden kültürel bir ifade alanıdır. Ritim, dans, sözlü anlatım, ritüel pratikler ve sosyal etkileşim ile birlikte var olur. Bu nedenle Afrika ritimlerini yalnızca nota veya zaman örgüsü üzerinden değerlendirmek yetersiz kalmaktadır. Afrika ritmik estetiği, bedensel hareket, kolektif katılım ve kültürel hafıza ile birlikte işleyen çok katmanlı bir performans sistemi olarak ele alınmalıdır.

1.3.1. Poliritmik Yapı

Afrika ritim geleneğinin en belirgin özelliği poliritmik örgüdür. Poliritim, aynı zaman aralığında birden fazla ritmik kalıbın eşzamanlı olarak icra edilmesi anlamına gelir ve Batı Afrika topluluklarının müzikal kimliğinin temel taşlarından biridir. Jones (1959), bu yapının ritmin çok-merkezli bir zaman organizasyonuyla oluşturulduğunu belirtir Afrika ritmi, birbirine karşıt ritmik kalıpların eşzamanlı olarak duyurulmasına dayanır. (Jones, 1959, s. 23). Her çalgının farklı yoğunlukta ve farklı alt bölümlendirmelerle zaman içinde yer alması, ritmin çok sesli bir dokuyla ilerlemesini sağlar. Locke (1986), poliritmin yalnızca teknik bir özellik değil, aynı zamanda topluluk içi koordinasyonun ritmik temelini oluşturan bir yapı olduğunu vurgular. Bu çok katmanlı örgü Afrika ritimlerini hem karmaşık hem de kolektif bir müzikal süreç hâline getirir.

1.3.2. Israrlı Tekrar

Afrika ritimlerini tanımlayan bir diğer temel unsur ısrarlı tekrar olarak ifade edilen zaman çizgisi motifidir. Israrlı tekrar, ritmin tüm katmanlarının referans aldığı sabit bir zaman iskeleti oluşturur. Nketia (1974), bu motifi ritmin yapısal merkezi olarak tanımlar ve ritmin döngüsel yapısını bir arada tutan ana unsur olduğunu belirtir Israrlı tekrar kalıbı, Afrika müziğinin yapısal çekirdeğini oluşturur. (Nketia, 1974, s. 125). Gankogui gibi çan çalgıları tarafından icra edilen ısrarlı tekrar, ritmin giriş–çıkış noktalarını belirler, döngünün yönünü sabitler ve tüm çalgıların zamanlamasını organize eder. Bu özellik, poliritmik katmanların birbiriyle uyumlu biçimde ilerlemesini sağlayan temel referans noktasını oluşturur.

1.3.3. Döngüsel Zaman Anlayışı

Afrika ritim yapısında zaman doğrusal bir çizgi olarak değil, dairesel bir döngü olarak algılanır. Ritmik kalıplar belirli bir ölçüde başlayıp biten yapıların ötesine geçerek sürekli tekrar eden bir zaman anlayışıyla icra edilir. Jones (1959), bu döngüsel yapıyı başlangıcı olmayan sürekli bir akış olarak tanımlar Afrika müziğinde zaman doğrusal değil, döngüsel bir yapı olarak algılanır. (Jones, 1959, s. 52). Döngünün tekrarlı niteliği ritmin uzun süreli icralarda bile enerjisini korumasını sağlar. Bu durum

icracılara varyasyon üretme alanı sunar ve ritmin dans ile birlikte genişleyip daralabilen canlı bir yapıya dönüşmesini mümkün kılar. Böylece döngüsel zaman, Afrika ritimlerinin hem yapısal hem de kültürel temelini oluşturur.

1.3.4. Aksan Esnekliği

Afrika ritimlerinde aksan düzeni sabit değildir; güçlü ve zayıf vuruşlar her performans bağlamında yeniden şekillenir. Chernoff (1979), Afrika ritimlerindeki aksan düzenini hareket eden bir odak noktası olarak tanımlar Afrika müziğinde aksan sabit değildir; müzikal ve bedensel etkileşime göre sürekli yer değiştirir. (Chernoff, 1979, s. 56). Aksan kaymaları ritmin enerjisini ve gerilimini belirleyen temel unsurlardandır. Bu esnek düzen, ritmin her döngüde farklı bir vurgu örgüsü kazanmasına olanak tanır ve icracılara geniş bir yorum alanı sunar. Aksanların bu değişken niteliği Afrika ritimlerinin Batı ölçü sistemlerinden temel bir şekilde ayrılmasını sağlar.

1.3.5. Soru–Cevap Yapısı

Afrika ritim geleneğinin belirleyici bir başka özelliği soru–cevap yapısıdır. Bu model bir lider çalgı veya icracı tarafından başlatılan bir motifin, topluluğun diğer üyeleri tarafından yanıtlanması üzerine kuruludur. Locke (1986), soru–cevap yapısının müziksel bir düzen olmanın ötesinde Afrika toplumlarında iletişim ve sosyal düzenin ritmik bir formu olduğunu belirtir Soru–cevap yapısı, Afrika müzik performansının temel organizasyon prensiplerinden biridir. (Locke, 1986, s. 30). Soru–cevap yapısı ritmi dinamik hâle getirir, topluluk içi etkileşimi güçlendirir ve dans hareketleriyle doğrudan ilişki kurar. Performansın ilerleyişi bu karşılıklı yapı sayesinde sürekli canlı ve değişken bir karakter taşır.

1.3.6. Varyasyon Temelli Performans

Afrika ritimlerinde varyasyon üretimi ritmik sürecin doğal bir bileşenidir. Sabit döngü korunurken icracılar bu yapı üzerinde sürekli küçük değişiklikler yapar. Chernoff (1979), bu yaklaşımı sabit bir yapı içinde hareket eden özgürlük olarak tanımlar Varyasyon, sabit bir yapı içerisinde Afrika müzik performansının özünü

oluşturur. (Chernoff, 1979, s. 47). Varyasyonlar ritme dinamizm kazandırır, dansçının hareketlerine yanıt verir ve ritmin ritüel ya da sosyal bağlamda yeniden şekillendirilmesini sağlar. Bu esnek yapı ritmin hem topluluk hem de bireysel ifadeyi destekleyen açık uçlu bir form olarak yaşamasına imkân tanır.

1.3.7. Dans–Ritim Bütünlüğü

Afrika ritim geleneğinde ritim ve dans birbirinden bağımsız düşünülmez. Nketia (1974), ritmin fiziksel hareketle tamamlandığını ve dansın ritmin yapısal bir bileşeni olduğunu belirtir. Dansçının hareketleri ritmin aksan düzenini etkiler; davulcu dansçının ağırlık merkezi değişimlerine yanıt verir. Bu karşılıklı ilişki ritmi performans bağlamında yaşayan bir yapı hâline getirir ve ritüellerde topluluğun ortak hareket duygusunu güçlendirir.

1.3.8. Çalgıların İşlevsel Rol Dağılımı

Afrika ritim kültüründe her çalgı belirli bir ritmik fonksiyon taşır. Düşük perdeli çalgılar ritmin temel iskeletini oluştururken, orta frekanslı çalgılar döngünün karakteristik motiflerini belirler, yüksek frekanslı çalgılar ise mikro vurgular ve hareketi sağlayan ince detayları üretir. Locke (1986), bu işlevsel dağılımın ritmin çok katmanlı dokusunu düzenleyen bir sistem olduğunu belirtir. Bu görev dağılımı, ritmin hem karmaşık hem de kolektif bir yapı içinde ilerlemesini mümkün kılar.

1.4. *Kuku* Ritmi

1.4.1. Tarihsel ve Kültürel Bağlam

Kuku, Batı Afrika'nın özellikle Gine'nin orman bölgesinde yer alan Malinke topluluklarıyla ilişkilendirilen köklü bir ritimdir *Kuku*, geleneksel olarak Gine'nin orman bölgesindeki kadın danslarıyla ilişkilendirilen bir ritimdir. (Charry, 2000, s. 212). Bu ritmin tarihsel bağlamına dair bilgiler, Batı Afrika üzerine yapılan etnomüzikolojik çalışmalarla desteklenmekte olup özellikle Charry (2000) *Kuku*'nun coğrafi kökenini açıkça tanımlamaktadır. *Kuku*'nun geleneksel olarak balıkçı kadınların dönüş yolculuklarında icra edildiği, topluluğun üretken dönemlerini ve kadın dayanışmasını temsil ettiği bilinmektedir (Charry, 2000). Bu nedenle ritim hem

sosyal hem ritüel bağlama sahip kadın odaklı bir dans formunun müzikal karşılığıdır. Chernoff (1979) ve Nketia (1974), Batı Afrika'daki ritim–dans bütünlüğünün topluluk yapısını sembolik olarak temsil ettiğini vurguladıkları için *Kuku*'nun bu sosyal ritüel işlevi, Afrika ritmik estetiğiyle tamamen uyumludur.

1.4.2. Israrlı Tekrar

Kuku ritminde kullanılan ısrarlı tekrar, ritmin döngüsel organizasyonunu belirleyen temel zaman eksenini oluşturmaktadır. Şekil 1.7'de görüldüğü üzere gankogui tarafından icra edilen tekrar eden çan çizgisi, tüm çalgı katmanlarının giriş ve vurgu noktalarını organize eden merkezî referans görevini üstlenmektedir. Özellikle döngü boyunca sabit kalan çan motifi, sangban ve kenkeni gibi orta ve yüksek frekanslı çalgıların ritmik yönelimini belirlemektedir.

Şekil 1.7 incelendiğinde çan çizgisinin düzenli aralıklarla döngüye yerleştiği ve ritmik katmanların bu referans üzerinden konumlandığı görülmektedir. *Djembe* tarafından icra edilen varyasyonlar ve aksan kaymaları, sabit kalan zaman çizgisi sayesinde ritmik bütünlük içerisinde algılanabilmektedir. Bu durum Afrika ritim sisteminde ısrarlı tekrarın yalnızca tekrar eden bir motif değil, ritmik organizasyonun merkezî omurgası olarak işlev gördüğünü ortaya koymaktadır.

Locke'un (1986) belirttiği üzere Afrika ritim geleneğinde zaman çizgisi, poliritmik katmanların birbirleriyle senkronize biçimde ilerlemesini sağlayan temel yapısal unsurdur. *Kuku* ritminde de gankogui çizgisinin sabit yapısı, diğer tüm çalgıların ritmik yönelimini belirleyen bir organizasyon modeli oluşturmaktadır.

1.4.3. Aksan Düzeni

Kuku ritminde aksan yapısı sabit bir ölçü anlayışı yerine dans hareketleriyle ilişkili esnek bir organizasyon göstermektedir. Şekil 1.7'de görüldüğü üzere özellikle *djembe* tarafından icra edilen *slap* vuruşları, döngünün belirli noktalarında yoğunlaşarak ritmin hareket hissini güçlendirmektedir. Bu aksan yoğunluğu, dansçının ağırlık merkezi değişimleriyle doğrudan ilişkilidir.

Şekilde dikkat çeken önemli unsurlardan biri, güçlü zamanların yalnızca düşük frekanslı çalgılar tarafından değil, aynı zamanda yüksek frekanslı aksanlarla da desteklenmesidir. Özellikle *slap* ve *tone* vuruşlarının dönüşümlü kullanımı, ritmin doğrusal olmayan aksan yapısını belirginleştirmektedir. Bu durum Afrika ritim geleneğinde aksanın sabit bir metrik yapı yerine performans içerisindeki enerji yoğunluğuna göre şekillendiğini göstermektedir.

Chernoff'un (1979) ifade ettiği hareket eden aksan merkezi yaklaşımı, *Kuku* ritminde açık biçimde hissedilmektedir. Döngü boyunca aksanların yer değiştirmesi, ritmin canlı ve sürekli hareket eden bir performans alanına dönüşmesini sağlamaktadır.

1.4.4. Alt Bölümlendirme

Kuku ritminin alt bölümlendirme yapısı, Afrika ritim geleneğinin çok katmanlı zaman organizasyonunu açık biçimde yansıtmaktadır. Şekil 1.7'de görüldüğü üzere kenkeni tarafından icra edilen düzenli sekizlik alt bölümlendirmeler, ritmin sürekli hareket hissini oluşturan temel katmanı meydana getirmektedir. Bu yapı, döngü boyunca ritmik akışın kesintisiz biçimde ilerlemesini sağlamaktadır.

Şekilde dikkat çeken önemli unsurlardan biri, alt bölümlendirme yoğunluğunun düşük frekanslı güçlü vuruşlarla eşzamanlı ilerlemesidir. *Dundunba* tarafından taşınan geniş zaman aralıkları ile kenkeni'nin hızlı alt zaman yapısı arasında oluşan karşıtlık, ritmin poliritmik karakterini belirginleştirmektedir. Böylece ritim, farklı yoğunlukta zaman katmanlarının aynı döngü içerisinde birlikte hareket ettiği çok merkezli bir organizasyona dönüşmektedir.

Jones'un (1959) belirttiği üzere Afrika ritim sisteminde alt bölümlendirme yalnızca ritmik süsleme değil, zaman hissinin oluşmasını sağlayan temel yapısal unsurlardan biridir. *Kuku* ritminde kenkeni çizgisi bu işlevi üstlenerek döngüsel zaman algısının sürekliliğini güçlendirmektedir.

1.4.5. Soru–Cevap Yapısı

Kuku, soru–cevap yapısının güçlü bir biçimde kullanıldığı ritimlerdendir. Locke (1986), bu yapının topluluk içi iletişim ve sosyal organizasyonun ritim

üzerindeki görünümü olduğunu ifade eder. *Kuku*'da soru bölümü genellikle solo *djembe* tarafından icra edilir; dansçının hareketlerine yanıt veren esnek motifler içerir. Cevap bölümü ise eşlik eden djembeler veya *dundun* tarafından sabit ve tekrarlı motiflerle sağlanır. Bu yapı ritmin sosyal işlevini güçlendirir ve performansın dinamik bir döngü içinde ilerlemesini sağlar.

1.4.6. Dans–Ritim İlişkisi

Kuku ritminde dans ve ritim arasındaki ilişki, Afrika performans geleneğinin en belirgin özelliklerinden birini oluşturmaktadır. Şekil 1.7'de görüldüğü üzere ritmik katmanların aksan yoğunluğu ile dans hareketlerinin ağırlık merkezi arasında doğrudan bir bağlantı bulunmaktadır. Özellikle *djembe* tarafından icra edilen *slap* vuruşları, dansçının ani yön değişimleri ve bedensel vurgu noktalarıyla eşzamanlı ilerlemektedir. Bu durum ritmin yalnızca işitsel değil, aynı zamanda fiziksel olarak hissedilen bir organizasyon biçimi olduğunu göstermektedir.

Şekil 1.7 incelendiğinde, düşük frekanslı *dundunba* vuruşlarının dansın temel ağırlık hissini oluşturduğu görülmektedir. Döngü boyunca düzenli biçimde tekrar eden bu güçlü zamanlar, dansçının yere basış noktalarını belirleyen ritmik zemini oluşturmaktadır. Buna karşılık kenkeni tarafından icra edilen hızlı alt bölümlendirmeler, dans hareketlerinin akıcılığını ve sürekliliğini destekleyen hareket katmanını meydana getirmektedir. Böylece ritim ile beden hareketi arasında çok katmanlı bir ilişki kurulmaktadır.

Djembe'nin üst katmanda ürettiği varyasyonlar ise dansçının hareketlerine anlık olarak yanıt verebilen esnek bir alan yaratmaktadır. Özellikle *slap* ve *tone* geçişlerinin yoğunlaştığı bölümlerde dans hareketlerinin hızlandığı ve fiziksel enerjinin arttığı görülmektedir. Bu yapı, Afrika ritim geleneğinde lider çalgının yalnızca ritmik değil aynı zamanda koreografik bir yönlendirme görevi üstlendiğini ortaya koymaktadır.

Chernoff'un (1979) belirttiği üzere Afrika ritim sisteminde hareket ve ritim birbirinden bağımsız düşünülemez. *Kuku* ritminde de dansçı ile davulcu arasındaki karşılıklı etkileşim, performansın sürekli yeniden şekillenen canlı bir yapıya

dönüşmesini sağlamaktadır. Bu nedenle ritim, yalnızca belirli zaman kalıplarının tekrarından oluşan teknik bir yapı değil; topluluk içerisindeki fiziksel iletişimi organize eden kolektif bir hareket sistemi olarak değerlendirilmektedir.

1.4.7. Enstrüman Rolleri

Kuku ritminde enstrümanların işlevsel dağılımı, Afrika ritim geleneğinin çok katmanlı organizasyon anlayışını açık biçimde yansıtmaktadır. Şekil 1.7'de görüldüğü üzere her çalgı ritmik yapı içerisinde farklı bir görev üstlenmekte ve tüm katmanlar birlikte hareket ederek poliritmik örgüyü oluşturmaktadır. Bu işlevsel dağılım, ritmin yalnızca teknik bir zaman örgüsü değil, organize edilmiş kolektif bir performans sistemi olduğunu göstermektedir.

Şekilde döngünün alt katmanında yer alan *dundunba*, güçlü ve düşük frekanslı vuruşlarıyla ritmin temel ağırlık hissini oluşturmaktadır. Özellikle döngünün belirli güçlü zamanlarında yoğunlaşan bu vuruşlar, ritmin fiziksel merkezini belirleyen ana katmanı meydana getirmektedir. Buna karşılık sangban, orta frekanslı tekrar eden motifleriyle ritmin yapısal omurgasını oluşturmaktadır. Şekil 1.7 incelendiğinde sangban çizgisinin döngü boyunca sabit kalan karakteristik yapısı, diğer tüm ritmik katmanların yönelimini organize eden temel referanslardan biri olarak görülmektedir.

Kenkeni ise hızlı alt bölümlendirmeleriyle ritmin hareket yoğunluğunu artırmaktadır. Özellikle düzenli sekizlik alt zaman yapısı, döngü boyunca ritmik sürekliliği desteklemekte ve poliritmik örgünün üst hareket katmanını oluşturmaktadır. Kenkeni'nin bu sürekli hareket eden yapısı, düşük frekanslı güçlü vuruşlarla karşıtlık oluşturarak Afrika ritim sisteminin çok merkezli zaman anlayışını belirgin hâle getirmektedir.

Djembe, ritmik yapı içerisinde hem eşlik hem de liderlik görevini üstlenmektedir. Şekil 1.7'de görülen *slap*, *tone* ve *bass* geçişleri, ritmin aksan yapısını çeşitlendiren temel üst katmanı oluşturmaktadır. Özellikle solo *djembe* tarafından üretilen varyasyonlar, dans hareketleriyle doğrudan ilişki kurarak performansın yönünü belirlemektedir. Bu yapı, Afrika ritim geleneğinde lider çalgının yalnızca

ritmik değil aynı zamanda performans bir yönlendirme görevi üstlendiğini göstermektedir.

Gankogui tarafından icra edilen ısrarlı tekrar çizgisi ise tüm ritmik katmanların organizasyonunu sağlayan merkezî zaman eksenini oluşturmaktadır. Şekilde görülen tekrar eden çan motifi, ritmin giriş ve vurgu noktalarını sabitleyerek poliritmik yapının dengeli biçimde ilerlemesini sağlamaktadır. Shekere ise taneli ses yapısıyla ritme dokusal bir yoğunluk kazandırmakta ve döngüsel zaman hissinin mikro düzeyde hissedilmesini desteklemektedir.

Bu işlevsel rol dağılımı, Afrika ritim geleneğinin katmanlı organizasyon sistemini açık biçimde ortaya koymaktadır. Her çalgının farklı yoğunlukta zaman algısı üretmesi, ritmin doğrusal olmayan çok merkezli bir yapıya dönüşmesini sağlamakta; böylece kolektif performans içerisinde sürekli hareket eden dinamik bir ritmik alan oluşmaktadır.

1.4.8. Varyasyon Mantığı

Kuku ritminde varyasyon mantığı, sabit döngü yapısı ile doğaçlamaya açık ritmik hareket alanı arasındaki denge üzerine kuruludur. Şekil 1.7'de görüldüğü üzere ritmin temel zaman ekseni ve çalgı dağılımı döngü boyunca büyük ölçüde korunurken, özellikle *djembe* katmanında sürekli küçük motif değişimleri ortaya çıkmaktadır. Bu yapı, Afrika ritim geleneğinde varyasyonun ritmik bütünlüğü bozmadan performansı canlı tutan temel unsurlardan biri olduğunu göstermektedir.

Şekil 1.7 incelendiğinde solo *djembe* çizgisinde yer alan *slap*, *tone* ve *bass* geçişlerinin döngü içerisinde farklı aksan yoğunlukları oluşturduğu görülmektedir. Özellikle bazı bölümlerde artan *slap* yoğunluğu, ritmin fiziksel enerjisini yükseltmekte ve dans hareketlerinin yönünü belirlemektedir. Buna karşılık eşlik eden sangban, kenkeni ve *dundunba* çizgileri büyük ölçüde sabit kalarak varyasyonların algılanabileceği istikrarlı bir ritmik zemin oluşturmaktadır.

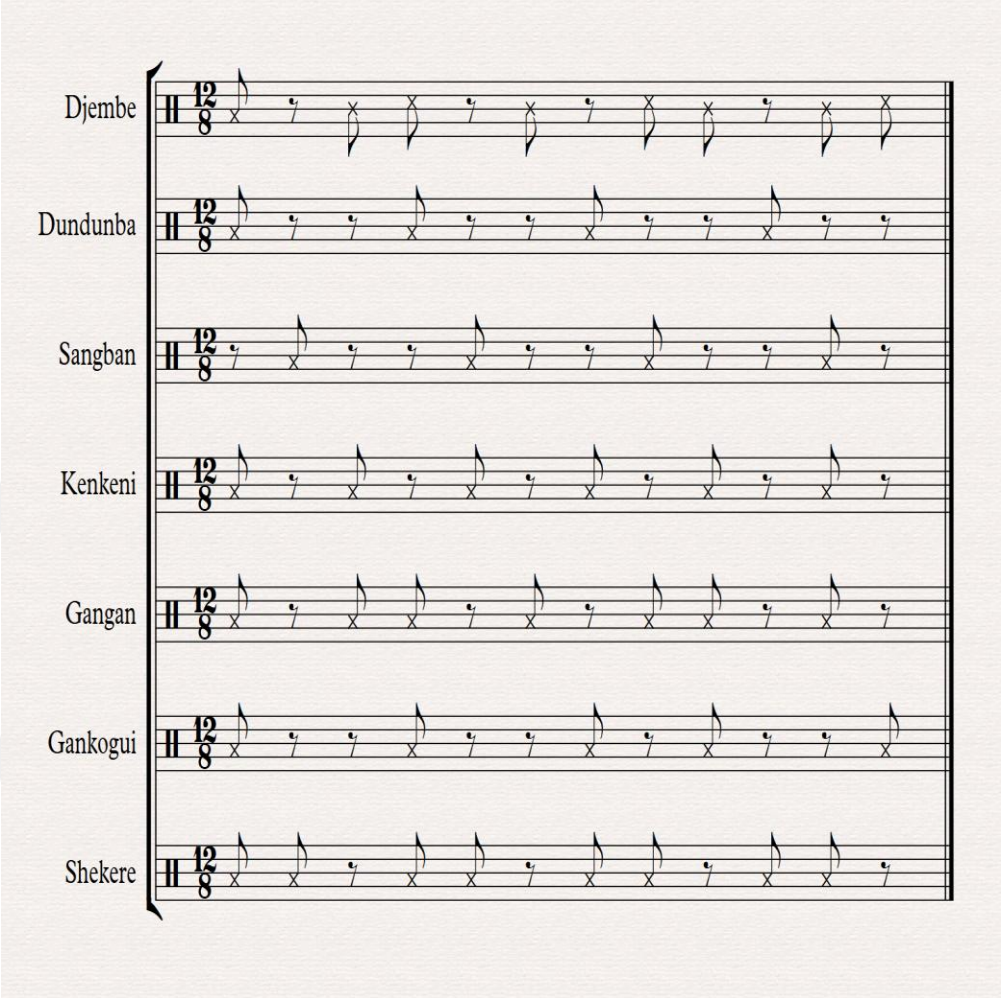
Varyasyonların büyük bölümü aksan kaymaları, alt bölümlendirme yoğunluğunun değiştirilmesi ve kısa doğaçlama geçişler aracılığıyla üretilmektedir. Bu durum ritmin her döngü içerisinde yeniden şekillenen canlı bir performans alanına

dönüşmesini sağlamaktadır. Chernoff'un (1979) belirttiği üzere Afrika ritim geleneğinde varyasyon, ritmik yapının dışına çıkan bağımsız bir unsur değil; döngüsel organizasyonun içinde hareket eden kontrollü bir ifade alanıdır. *Kuku* ritminde de bu yaklaşım açık biçimde hissedilmektedir.

Şekilde dikkat çeken önemli unsurlardan biri, varyasyonların çoğunlukla sabit zaman çizgisine karşı oluşturulmasıdır. Gankogui tarafından icra edilen düzenli çan motifi ritmin merkezî referansını korurken, *djembe* tarafından gerçekleştirilen aksan değişimleri ritmik gerilim yaratmaktadır. Böylece ritim içerisinde hem istikrar hem hareket aynı anda var olmaktadır. Bu yapı, Afrika ritim sisteminin doğrusal olmayan ve sürekli dönüşen performans anlayışını yansıtan temel özelliklerden biridir.

Kuku ritmindeki varyasyon mantığı yalnızca teknik bir süsleme değil, aynı zamanda performansın sosyal ve fiziksel enerjisini yönlendiren bir organizasyon biçimidir. Dansçının hareketleri, topluluğun enerjisi ve lider çalgının yönlendirmesi doğrultusunda şekillenen varyasyonlar, ritmin her icrada yeniden üretilen dinamik bir yapı kazanmasını sağlamaktadır.

1.4.9. Temel Ritmik Yapı



Şekil 1.7: *Kuku* ritim örneği

Şekil 1.7'de yer alan temel ritmik yapı incelendiğinde, *Kuku* ritminin çok katmanlı organizasyon anlayışının teknik olarak açık biçimde görülebildiği anlaşılmaktadır. Döngü boyunca her çalgının farklı yoğunlukta zaman katmanları üretmesi, ritmin doğrusal olmayan poliritmik karakterini ortaya koymaktadır. Özellikle düşük frekanslı güçlü vuruşlar ile yüksek frekanslı alt bölümlendirmeler arasında oluşan karşıtlık, Afrika ritim geleneğinin çok merkezli zaman anlayışını belirgin hâle getirmektedir.

Şekilde dikkat çeken önemli unsurlardan biri, ritmik katmanların birbirlerinden bağımsız görünmelerine rağmen aynı döngüsel organizasyon içerisinde hareket

etmeleridir. *Dundunba* tarafından taşınan geniş zaman aralıkları ritmin temel ağırlık merkezini oluştururken, kenkeni'nin hızlı ve sürekli hareket eden çizgisi ritmik akışın sürekliliğini sağlamaktadır. Sangban ise orta frekanslı tekrar eden motifleriyle bu iki katman arasında yapısal bir köprü görevi üstlenmektedir. Böylece ritim, farklı yoğunlukta zaman algılarının eşzamanlı ilerlediği çok katmanlı bir örgüye dönüşmektedir.

Şekil 1.7'de görülen *djembe* çizgisi, ritmin üst katmanındaki aksan organizasyonunu belirleyen temel alanı oluşturmaktadır. Özellikle *slap*, *tone* ve *bass* geçişlerinin döngü içerisindeki dağılımı, ritmin fiziksel hareket hissini yönlendiren temel aksan yapısını meydana getirmektedir. *Djembe* tarafından gerçekleştirilen varyasyonlar sabit kalan çan çizgisine karşı ritmik gerilim oluşturarak performansın dinamik yapısını güçlendirmektedir.

Gankogui tarafından icra edilen ısrarlı tekrar çizgisi ise tüm ritmik katmanların organizasyonunu sağlayan merkezî zaman referansı görevini üstlenmektedir. Şekilde görüldüğü üzere tekrar eden çan motifi, döngünün giriş ve çıkış noktalarını sabitlemekte; böylece farklı ritmik katmanların aynı zaman ekseni üzerinde organize edilmesini mümkün kılmaktadır. Bu yapı Afrika ritim sisteminde zamanın doğrusal değil döngüsel biçimde algılandığını teknik olarak göstermektedir.

Genel olarak Şekil 1.7, *Kuku* ritminin yalnızca kültürel değil aynı zamanda organizasyonel açıdan da son derece gelişmiş bir ritmik sistem olduğunu ortaya koymaktadır. Katmanlı çalgı dağılımı, aksan esnekliği, alt bölümlendirme yoğunluğu ve döngüsel zaman anlayışı birlikte değerlendirildiğinde, *Kuku*'nun Afrika ritim estetiğinin temel yapısal özelliklerini temsil eden önemli ritim örneklerinden biri olduğu görülmektedir.

1.5. *Dundunba* Ritmi

1.5.1. Tarihsel ve Kültürel Bağlam

Dundunba, Batı Afrika'nın özellikle Mali ve Gine'deki Malinke toplulukları tarafından icra edilen en güçlü ve tören niteliği en belirgin ritimlerden biridir *Dundunba*, güç, rekabet ve toplumsal gösteri ile ilişkilendirilen bir ritimdir. (Charry,

2000, s. 198). Charry'nin (2000) geniş kapsamlı saha çalışmalarına göre *Dundunba*, büyük davul anlamına gelen ve toplumsal geçiş ritüelleriyle ilişkilendirilen bir ritüel kategorisini temsil eder. Tarihsel olarak *Dundunba*, erkeklerin toplumsal güç gösterisi, fiziksel dayanıklılık ve rekabet ritüelleri ile bağlantılıdır. Chernoff (1979), bu ritmin sosyal yapıda güç ve otoriteyi sembolize eden bir performans alanı oluşturduğunu belirtir. *Dundunba* törenleri çoğu zaman topluluğun genç erkeklerinin dans yarışmalarıyla bir araya gelmesine aracılık eder ve ritim, bu ritüelin merkezinde yer alır.

1.5.2. Israrlı Tekrar

Dundunba'nın ısrarlı tekrar yapısı, ritmin güçlü ve tören karakterini belirleyen temel organizasyon unsurunu oluşturmaktadır. Şekil 1.8'de görüldüğü üzere gankogui tarafından icra edilen tekrar eden çan çizgisi, tüm ritmik katmanların yönelimini belirleyen merkezî zaman ekseni görevini üstlenmektedir. Özellikle düzenli aralıklarla tekrar eden çan motifi, *dundun* üçlüsü ve *djembe* tarafından üretilen yoğun aksan yapılarının aynı döngü içerisinde organize edilmesini sağlamaktadır.

Şekil 1.8 incelendiğinde çan çizgisinin sabit yapısına karşılık diğer çalgıların daha hareketli ve yoğun aksanlar ürettiği görülmektedir. Bu karşıtlık, *Dundunba* ritminin fiziksel güç hissini artıran temel unsurlardan biridir. Özellikle güçlü *slap* aksanlarının sabit zaman çizgisine karşı oluşturduğu ritmik gerilim, performansın enerjik karakterini belirginleştirmektedir.

Locke'un (1986) belirttiği üzere Afrika ritim geleneğinde ısrarlı tekrar yalnızca zaman tutma işlevi gören basit bir motif değil, poliritmik yapının organizasyon merkezidir. *Dundunba* ritminde de bu yapı açık biçimde hissedilmekte; gankogui çizgisi tüm çalgı katmanlarının giriş, vurgu ve yönelim noktalarını düzenleyen temel ritmik omurga olarak işlev görmektedir.

Şekilde dikkat çeken önemli unsurlardan biri, ısrarlı tekrar çizgisinin ritmin fiziksel enerjisini sabit tutan bir hareket ekseni oluşturmasıdır. Özellikle dans hareketleri sırasında oluşan aksan yoğunlukları, bu sabit zaman çizgisi sayesinde

düzenli bir döngü içerisinde algılanabilmektedir. Böylece *Dundunba* ritmi hem güçlü hem de organize edilmiş çok katmanlı bir ritmik yapı kazanmaktadır.

1.5.3. Aksan Düzeni

Dundunba ritminde aksan yapısı, Afrika ritim geleneği içerisindeki en yoğun ve fiziksel etkisi en güçlü organizasyonlardan birini oluşturmaktadır. Şekil 1.8'de görüldüğü üzere özellikle *djembe* ve *dundunba* tarafından taşınan güçlü vuruşlar, ritmin ağırlık merkezini belirleyen temel aksan alanını oluşturmaktadır. Döngü boyunca belirli alt zamanlarda yoğunlaşan bu güçlü vurgular, ritmin sert, itici ve tören karakterini belirginleştirmektedir.

Şekilde dikkat çeken önemli unsurlardan biri, aksanların yalnızca düşük frekanslı güçlü zamanlar üzerinden değil, aynı zamanda üst katmandaki *slap* yoğunluğu aracılığıyla da desteklenmesidir. Özellikle *djembe* çizgisinde görülen *slap* ve *tone* geçişleri, ritmin fiziksel gerilimini artırarak dans hareketleriyle doğrudan ilişki kurmaktadır. Bu yapı, *Dundunba*'nın yalnızca işitsel değil bedensel olarak da hissedilen yoğun bir performans alanına dönüşmesini sağlamaktadır.

Şekil 1.8 incelendiğinde güçlü aksanların çoğunlukla döngünün başlangıç noktalarına yakın yoğunlaştığı görülmektedir. Bu durum ritme ileri itişli ve baskın bir hareket hissi kazandırmaktadır. Kenkeni tarafından icra edilen hızlı alt bölümlendirmeler ise bu güçlü aksanların çevresinde hareket eden sürekli bir enerji alanı oluşturmaktadır. Böylece ritmik yapı içerisinde hem ağırlık hem hareket aynı anda hissedilmektedir.

Chernoff'un (1979) belirttiği hareket eden aksan merkezi yaklaşımı *Dundunba* ritminde oldukça belirgin biçimde hissedilmektedir. Solo *djembe* tarafından gerçekleştirilen ani aksan değişimleri ve beklenmedik vurgu kaymaları, performansın dramatik gerilimini sürekli canlı tutmaktadır. Bu nedenle *Dundunba* ritminde aksan yapısı, yalnızca teknik bir vurgu sistemi değil; topluluğun fiziksel enerjisini organize eden dinamik bir performans mekanizması olarak değerlendirilmektedir.

1.5.4. Alt Bölümlendirme

Dundunba ritminde soru–cevap yapısı, ritmik organizasyonun sosyal ve performans boyutunu belirleyen temel unsurlardan biridir. Şekil 1.8'de görüldüğü üzere solo *djembe* ile *dundun* üçlüsü arasında kurulan karşılıklı ritmik ilişki, performansın sürekli hareket eden dinamik yapısını oluşturmaktadır. Özellikle solo *djembe* tarafından gerçekleştirilen hızlı varyasyonlar ve güçlü aksanlar, ritmik anlatının soru bölümünü meydana getirirken; sangban, *dundunba* ve kenkeni tarafından taşınan sabit motifler bu yapıya cevap niteliği kazandırmaktadır.

Şekil 1.8 incelendiğinde solo *djembe* çizgisinde yer alan aksan yoğunluğunun diğer çalgı katmanlarına göre daha serbest hareket ettiği görülmektedir. Özellikle *slap* ve *tone* geçişlerinin yoğunlaştığı bölümlerde solo çalgı ritmik gerilim oluşturarak performansın yönünü belirlemektedir. Buna karşılık *dundun* üçlüsü tarafından icra edilen düzenli tekrar motifleri, ritmik yapının dengeli biçimde korunmasını sağlayan sabit organizasyon alanını oluşturmaktadır. Böylece soru–cevap ilişkisi yalnızca melodik değil, doğrudan ritmik katmanlar arasında gerçekleşen çok yönlü bir iletişim sistemine dönüşmektedir.

Şekilde dikkat çeken önemli unsurlardan biri, soru ve cevap bölümlerinin dans hareketleriyle eşzamanlı ilerlemesidir. Solo *djembe* tarafından gerçekleştirilen ani aksan değişimleri ve varyasyonlar, dansçının hareketlerini yönlendiren fiziksel sinyaller üretmektedir. Cevap bölümünü oluşturan sabit *dundun* motifleri ise dansın temel ağırlık hissini koruyarak performansın kolektif dengesini sağlamaktadır. Bu durum Afrika ritim geleneğinde soru–cevap yapısının yalnızca müzikal değil aynı zamanda toplumsal iletişim işlevi taşıdığını göstermektedir.

Locke'un (1986) belirttiği üzere Malinke ritim sisteminde lider ve eşlik eden çalgılar arasındaki soru–cevap ilişkisi, topluluk içerisindeki sosyal organizasyonun ritmik düzeydeki yansımasıdır. *Dundunba* ritminde de bu yapı açık biçimde hissedilmekte; solo çalgının özgür varyasyon alanı ile eşlik katmanlarının sabit döngü yapısı arasında sürekli bir etkileşim oluşmaktadır. Böylece ritim, bireysel ifade ile kolektif organizasyonun aynı anda var olduğu dinamik bir performans alanına dönüşmektedir.

1.5.5. Soru–Cevap Yapısı

Dundunba ritminde soru–cevap yapısı, ritmik organizasyonun sosyal ve performans boyutunu belirleyen temel unsurlardan biridir. Şekil 1.8'de görüldüğü üzere solo *djembe* ile *dundun* üçlüsü arasında kurulan karşılıklı ritmik ilişki, performansın sürekli hareket eden dinamik yapısını oluşturmaktadır. Özellikle solo *djembe* tarafından gerçekleştirilen hızlı varyasyonlar ve güçlü aksanlar, ritmik anlatının soru bölümünü meydana getirirken; sangban, *dundunba* ve kenkeni tarafından taşınan sabit motifler bu yapıya cevap niteliği kazandırmaktadır.

Şekil 1.8 incelendiğinde solo *djembe* çizgisinde yer alan aksan yoğunluğunun diğer çalgı katmanlarına göre daha serbest hareket ettiği görülmektedir. Özellikle *slap* ve *tone* geçişlerinin yoğunlaştığı bölümlerde solo çalgı ritmik gerilim oluşturarak performansın yönünü belirlemektedir. Buna karşılık *dundun* üçlüsü tarafından icra edilen düzenli tekrar motifleri, ritmik yapının dengeli biçimde korunmasını sağlayan sabit organizasyon alanını oluşturmaktadır. Böylece soru–cevap ilişkisi yalnızca melodik değil, doğrudan ritmik katmanlar arasında gerçekleşen çok yönlü bir iletişim sistemine dönüşmektedir.

Şekilde dikkat çeken önemli unsurlardan biri, soru ve cevap bölümlerinin dans hareketleriyle eşzamanlı ilerlemesidir. Solo *djembe* tarafından gerçekleştirilen ani aksan değişimleri ve varyasyonlar, dansçının hareketlerini yönlendiren fiziksel sinyaller üretmektedir. Cevap bölümünü oluşturan sabit *dundun* motifleri ise dansın temel ağırlık hissini koruyarak performansın kolektif dengesini sağlamaktadır. Bu durum Afrika ritim geleneğinde soru–cevap yapısının yalnızca müzikal değil aynı zamanda toplumsal iletişim işlevi taşıdığını göstermektedir.

Locke'un (1986) belirttiği üzere Malinke ritim sisteminde lider ve eşlik eden çalgılar arasındaki soru–cevap ilişkisi, topluluk içerisindeki sosyal organizasyonun ritmik düzeydeki yansımasıdır. *Dundunba* ritminde de bu yapı açık biçimde hissedilmekte; solo çalgının özgür varyasyon alanı ile eşlik katmanlarının sabit döngü yapısı arasında sürekli bir etkileşim oluşmaktadır. Böylece ritim, bireysel ifade ile kolektif organizasyonun aynı anda var olduğu dinamik bir performans alanına dönüşmektedir.

1.5.6. Dans–Ritim İlişkisi

Dundunba ritminde dans ve ritim arasındaki ilişki, fiziksel güç, dayanıklılık ve topluluk enerjisi üzerine kurulu yoğun bir performans yapısı oluşturmaktadır. Şekil 1.8'de görüldüğü üzere ritmik katmanların aksan yoğunluğu ile dans hareketlerinin fiziksel yönelimi arasında doğrudan bir bağlantı bulunmaktadır. Özellikle güçlü *dundunba* vuruşları ve yoğun *slap* aksanları, dansçıların yere basışları, ani yön değişimleri ve bedensel güç gösterileriyle eşzamanlı ilerlemektedir.

Şekil 1.8 incelendiğinde düşük frekanslı *dundunba* çizgisinin dansın temel ağırlık hissini oluşturduğu görülmektedir. Döngü boyunca düzenli biçimde tekrar eden güçlü vuruşlar, dansçının fiziksel merkezini belirleyen ritmik zemini oluşturmaktadır. Buna karşılık kenkeni tarafından üretilen hızlı alt bölümlendirmeler, dans hareketlerinin sürekliliğini ve ritmik akışını destekleyen hareket katmanını meydana getirmektedir.

Djembe'nin üst katmanda gerçekleştirdiği varyasyonlar ise dans hareketlerine anlık olarak yön verebilen esnek bir alan yaratmaktadır. Özellikle *slap* yoğunluğunun arttığı bölümlerde dansın fiziksel enerjisi yükselmekte, hareketler daha sert ve dramatik bir karakter kazanmaktadır. Bu yapı, Afrika ritim geleneğinde lider çalgının yalnızca ritmik değil aynı zamanda performans yönlendirme görevi üstlendiğini göstermektedir.

Chernoff'un (1979) belirttiği üzere Afrika ritim sisteminde beden hareketi ve ritim birbirinden bağımsız düşünülemez. *Dundunba* ritminde de dansçı ile davulcu arasındaki karşılıklı etkileşim, performansın sürekli değişen canlı bir organizasyona dönüşmesini sağlamaktadır. Bu nedenle *Dundunba* ritmi, yalnızca teknik bir ritmik yapı değil; topluluğun fiziksel gücünü ve kolektif enerjisini görünür kılan çok katmanlı bir performans sistemi olarak değerlendirilmektedir.

1.5.7. Enstrüman Rolleri

Dundunba ritminde enstrümanların işlevsel dağılımı, ritmin güçlü karakterini oluşturan çok katmanlı organizasyon sisteminin temelini meydana getirmektedir. Şekil 1.8'de görüldüğü üzere her çalgı ritmik yapı içerisinde farklı yoğunlukta zaman

katmanları üretmekte ve tüm çalgılar birlikte hareket ederek *Dundunba*'nın poliritmik örgüsünü oluşturmaktadır. Bu yapı, Afrika ritim geleneğinde çalgıların yalnızca eşlik görevi üstlenmediğini; aynı zamanda ritmik organizasyonun farklı işlevlerini taşıyan bağımsız katmanlar oluşturduğunu göstermektedir.

Şekilde döngünün en alt katmanında yer alan *dundunba*, düşük frekanslı güçlü vuruşlarıyla ritmin temel ağırlık merkezini oluşturmaktadır. Özellikle düzenli aralıklarla tekrar eden güçlü aksanlar, ritmin fiziksel güç hissini belirleyen temel zaman alanını meydana getirmektedir. *Dundunba* çizgisinin sabit ve baskın yapısı, dans hareketlerinin yere basış hissini destekleyen ana ritmik zemini oluşturmaktadır.

Sangban, *Dundunba* ritminin orta frekanslı organizasyon katmanını temsil etmektedir. Şekil 1.8 incelendiğinde sangban tarafından icra edilen tekrar eden motiflerin döngünün yapısal omurgasını oluşturduğu görülmektedir. Özellikle sangban çizgisinin düzenli tekrar eden karakteri, diğer ritmik katmanların yönelimini organize eden temel referans alanlarından biri olarak işlev görmektedir. Bu yapı, ritmin dağılmadan dengeli biçimde ilerlemesini sağlayan merkezî organizasyon unsurunu oluşturmaktadır.

Kenkeni ise hızlı alt bölümlendirmeleriyle ritmin hareket yoğunluğunu artıran üst hareket katmanını meydana getirmektedir. Şekilde görülen düzenli sekizlik alt zaman yapısı, döngü boyunca ritmik akışın sürekliliğini sağlayarak poliritmik örgünün hareket alanını genişletmektedir. Kenkeni'nin sürekli hareket eden yapısı ile *dundunba*'nın geniş zaman aralıklı güçlü aksanları arasında oluşan karşıtlık, Afrika ritim sisteminin çok merkezli zaman anlayışını teknik olarak görünür hâle getirmektedir.

Djembe, ritmik yapı içerisinde hem liderlik hem de varyasyon üretme görevini üstlenmektedir. Şekil 1.8'de görülen *slap*, *tone* ve *bass* geçişleri, ritmin aksan organizasyonunu çeşitlendiren temel üst katmanı oluşturmaktadır. Özellikle solo *djembe* tarafından gerçekleştirilen ani aksan değişimleri ve hızlı geçişler, performansın fiziksel enerjisini yönlendiren dinamik alanı meydana getirmektedir. Bu durum Afrika ritim geleneğinde lider çalgının yalnızca ritmik değil aynı zamanda performansı yönlendirme görevi üstlendiğini göstermektedir.

Gankogui tarafından icra edilen tekrar eden çan çizgisi ise tüm ritmik katmanların giriş ve çıkış noktalarını organize eden merkezî zaman referansını oluşturmaktadır. Şekil 1.8'de görüldüğü üzere sabit kalan çan motifi, farklı yoğunlukta hareket eden ritmik katmanların aynı döngü içerisinde dengeli biçimde ilerlemesini sağlamaktadır. Shekere ise taneli ses yapısıyla ritme dokusal bir yoğunluk kazandırmakta ve 12/8 zaman hissinin mikro düzeyde algılanmasını desteklemektedir.

Genel olarak *Dundunba*'daki çalgı dağılımı, Afrika ritim geleneğinin katmanlı organizasyon anlayışını açık biçimde ortaya koymaktadır. Her çalgının farklı işlevsel görev üstlenmesi, ritmin doğrusal olmayan çok merkezli bir yapıya dönüşmesini sağlamakta; böylece kolektif performans içerisinde sürekli hareket eden dinamik bir ritmik alan oluşmaktadır.

1.5.8. Varyasyon Mantığı

Dundunba ritminde varyasyon mantığı, sabit döngü yapısı ile yoğun fiziksel enerji arasında kurulan dinamik denge üzerine şekillenmektedir. Şekil 1.8'de görüldüğü üzere ritmin temel organizasyonunu oluşturan sangban, *dundunba* ve gankogui çizgileri büyük ölçüde sabit kalırken, özellikle solo *djembe* katmanında sürekli varyasyonlar üretilmektedir. Bu yapı, Afrika ritim geleneğinde varyasyonun ritmik bütünlüğü bozmadan performansı canlı tutan temel ifade alanlarından biri olduğunu göstermektedir.

Şekil 1.8 incelendiğinde solo *djembe* çizgisinde yer alan *slap*, *tone* ve *bass* geçişlerinin döngü içerisinde farklı aksan yoğunlukları oluşturduğu görülmektedir. Özellikle ani *slap* vurgularının yoğunlaştığı bölümlerde ritmin fiziksel gerilimi artmakta, dans hareketleri daha sert ve güçlü bir karakter kazanmaktadır. Buna karşılık eşlik eden *dundun* üçlüsü ve gankogui çizgisi sabit zaman organizasyonunu koruyarak varyasyonların algılanabileceği dengeli bir ritmik zemin oluşturmaktadır.

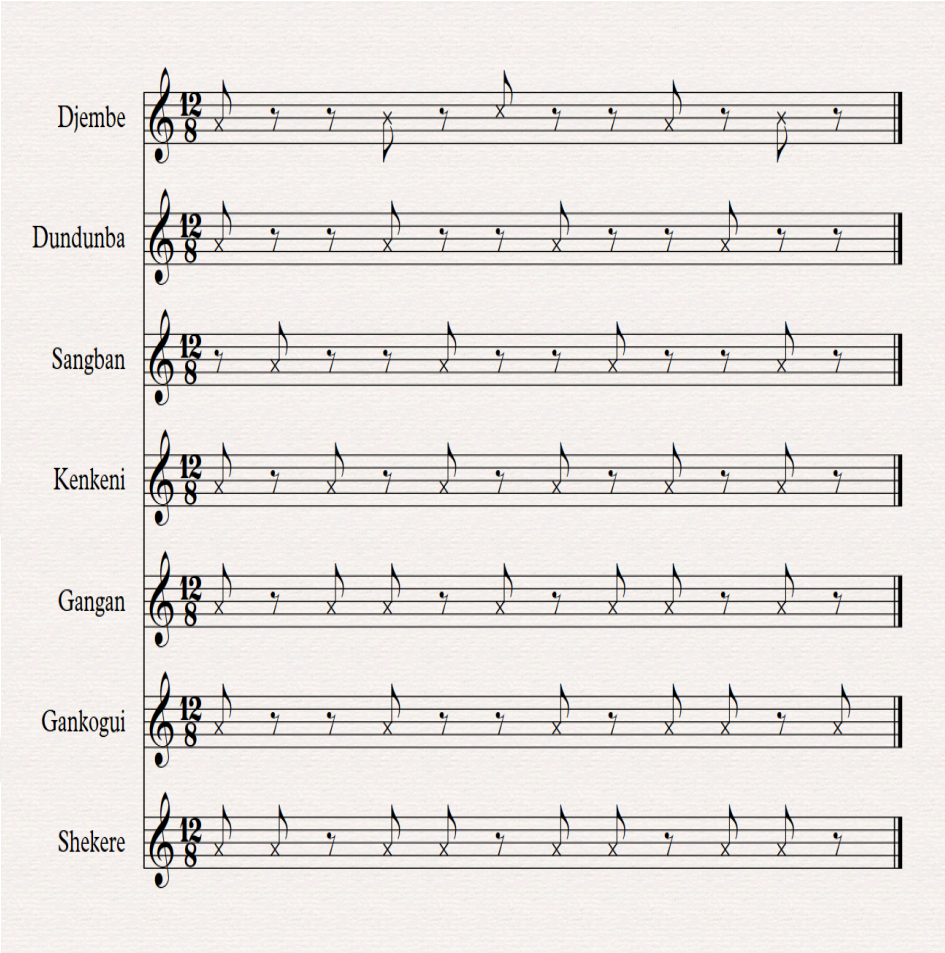
Dundunba'daki varyasyonların büyük bölümü aksan kaymaları, alt bölümlendirme yoğunluğunun değiştirilmesi ve kısa doğaçlama geçişler aracılığıyla üretilmektedir. Özellikle solo *djembe* tarafından gerçekleştirilen hızlı geçişler, ritmin dramatik karakterini güçlendiren temel unsurlardan biridir. Şekilde dikkat çeken

önemli noktalardan biri, varyasyonların çoğunlukla sabit kalan çan çizgisine karşı oluşturulmasıdır. Bu durum ritim içerisinde hem istikrar hem de hareketin aynı anda hissedilmesini sağlamaktadır.

Chernoff'un (1979) belirttiği üzere Afrika ritim geleneğinde varyasyon yalnızca teknik bir süsleme değil, performansın sosyal enerjisini yönlendiren organizasyonel bir unsurdur. *Dundunba* ritminde de varyasyonlar dansçının hareketleri, topluluğun enerjisi ve lider çalgının yönlendirmesi doğrultusunda şekillenmektedir. Böylece ritim her performansta yeniden üretilen canlı bir yapıya dönüşmektedir.

Genel olarak Şekil 1.8'de görülen varyasyon mantığı, *Dundunba*'nın yalnızca güçlü ve sert karakterli bir ritim olmadığını; aynı zamanda kontrollü doğaçlama alanlarıyla sürekli hareket eden dinamik bir performans sistemi olduğunu ortaya koymaktadır. Sabit döngü yapısı ile özgür varyasyon alanı arasındaki denge, Afrika ritim estetiğinin temel organizasyon prensiplerinden birini yansıtmaktadır.

1.5.9. Temel Ritmik Yapı



Şekil 1.8: *Dundunba* ritim örneği

Şekil 1.8'de yer alan temel ritmik yapı incelendiğinde, *Dundunba* ritminin güçlü aksan organizasyonu ve çok katmanlı zaman anlayışının teknik olarak açık biçimde görülebildiği anlaşılmaktadır. Döngü boyunca her çalgının farklı yoğunlukta zaman katmanları üretmesi, ritmin sert, baskın ve ileri itişli karakterini oluşturan temel organizasyon sistemini meydana getirmektedir. Özellikle düşük frekanslı güçlü vuruşlar ile yüksek frekanslı alt bölümlendirmeler arasında oluşan karşıtlık, Afrika ritim geleneğinin poliritmik yapısını belirgin hâle getirmektedir.

Şekil 1.8'de görülen *djembe* çizgisi, ritmin üst katmanındaki aksan organizasyonunu belirleyen temel alanı oluşturmaktadır. Özellikle *slap*, *tone* ve *bass* geçişlerinin döngü içerisindeki dağılımı, *Dundunba*'nın fiziksel güç hissini

destekleyen sert aksan yapısını meydana getirmektedir. Şekilde dikkat çeken önemli unsurlardan biri, *slap* yoğunluğunun özellikle güçlü zaman çevresinde artış göstermesidir. Bu durum ritmin dans hareketleriyle doğrudan ilişkili olan fiziksel gerilimini artırmaktadır.

Şekilde yer alan *dundunba* çizgisi, ritmin temel ağırlık merkezini oluşturan düşük frekanslı ana katmanı temsil etmektedir. Düzenli aralıklarla tekrar eden güçlü vuruşlar, döngünün fiziksel merkezini belirleyerek ritme baskın bir hareket hissi kazandırmaktadır. Sangban tarafından icra edilen orta frekanslı tekrar motifleri ise ritmin yapısal omurgasını oluşturmaktadır. Özellikle sangban çizgisinin sabit karakteri, diğer tüm ritmik katmanların yönelimini organize eden merkezî organizasyon alanlarından biri olarak işlev görmektedir.

Kenkeni tarafından üretilen hızlı alt bölümlendirmeler, ritmin hareket yoğunluğunu sürekli canlı tutan üst hareket katmanını meydana getirmektedir. Şekil 1.8 incelendiğinde kenkeni çizgisinin düzenli sekizlik alt zaman yapısıyla döngü boyunca kesintisiz bir ritmik akış sağladığı görülmektedir. Bu yapı, düşük frekanslı güçlü vuruşlarla karşıtlık oluşturarak ritmin poliritmik karakterini güçlendirmektedir.

Gankogui tarafından icra edilen tekrar eden çan çizgisi ise tüm ritmik katmanların organizasyonunu sağlayan merkezî zaman referansını oluşturmaktadır. Şekilde görülen sabit çan motifi, farklı yoğunlukta hareket eden ritmik katmanların aynı döngü içerisinde dengeli biçimde ilerlemesini mümkün kılmaktadır. Bu durum Afrika ritim sisteminde zamanın doğrusal değil döngüsel biçimde organize edildiğini teknik olarak ortaya koymaktadır.

Şekil 1.8'de dikkat çeken önemli unsurlardan biri de ritmik katmanların birbirlerinden bağımsız görünmelerine rağmen aynı performans enerjisi içerisinde birleşmeleridir. Solo *djembe* tarafından gerçekleştirilen varyasyonlar ritmin dramatik gerilimini artırırken, eşlik katmanlarının sabit yapısı performansın kolektif dengesini korumaktadır. Böylece ritim içerisinde hem hareket hem istikrar aynı anda var olmaktadır.

Genel olarak Şekil 1.8, *Dundunba* ritminin yalnızca kültürel değil aynı zamanda organizasyonel açıdan da son derece gelişmiş bir ritmik sistem olduğunu ortaya koymaktadır. Katmanlı çalgı dağılımı, güçlü aksan organizasyonu, alt bölümlendirme yoğunluğu ve döngüsel zaman anlayışı birlikte değerlendirildiğinde, *Dundunba*'nın Afrika ritim estetiğinin fiziksel güç ve kolektif enerji temelli yapısını temsil eden önemli ritim örneklerinden biri olduğu görülmektedir.

1.6. *Agbekor* Ritmi

1.6.1. Tarihsel ve Kültürel Bağlam

Agbekor, Batı Afrika'nın Ewe topluluklarında köklü bir ritüel dans-müzik formu olarak ortaya çıkmıştır. Nketia (1974), *Agbekor*'u tarihsel olarak savaş sonrası anlatım ritmi olarak tanımlar; ritmin savaşçıların dönüşünde topluluk hafızasını tazeleyen törensel bir işlevi bulunmaktadır *Agbekor*, geçmiş çatışmaları ve toplumsal kimliği anımsatan savaş temelli bir dans formudur. (Nketia, 1974, s. 189). Chernoff (1979) ise ritmin sosyal yapıda hem tarihsel hem de eğitsel bir rol oynadığını ve geçmiş olayların bedensel ifadeyle aktarıldığını vurgular. Bu nedenle *Agbekor*, topluluğun ortak kimliğinin ritüel bir temsilidir.

1.6.2. Israrlı Tekrar

Agbekor ritminde ısrarlı tekrar yapısı, ritmin çok katmanlı organizasyonunu bir arada tutan merkezî zaman eksenini oluşturmaktadır. Şekil 1.9'da görüldüğü üzere gankogui tarafından icra edilen tekrar eden çan çizgisi, tüm ritmik katmanların giriş, vurgu ve yönelim noktalarını belirleyen temel referans görevini üstlenmektedir. Özellikle düzenli biçimde tekrar eden çan motifi, *djembe*, sangban ve kenkeni gibi farklı yoğunlukta hareket eden çalgı katmanlarının aynı döngü içerisinde organize edilmesini sağlamaktadır.

Şekil 1.9 incelendiğinde çan çizgisinin sabit karakterine karşılık diğer çalgıların daha hareketli ve varyasyona açık bir yapı sergilediği görülmektedir. Bu karşıtlık, *Agbekor*'un dramatik ve anlatısal ritim karakterini belirleyen temel unsurlardan biridir. Özellikle *djembe* tarafından gerçekleştirilen aksan değişimleri ve

varyasyonlar, sabit zaman çizgisine karşı ritmik gerilim oluşturarak performansın ifade gücünü artırmaktadır.

Locke'un (1986) belirttiği üzere Ewe ritim sisteminde ısrarlı tekrar yalnızca zaman tutma işlevi gören bir motif değil, tüm poliritmik yapının organizasyon merkezidir. *Agbekor* ritminde de bu yapı açık biçimde hissedilmekte; gankogui çizgisi ritmin döngüsel zaman anlayışını sabitleyen temel omurga olarak işlev görmektedir. Böylece farklı yoğunlukta ilerleyen ritmik katmanlar aynı zaman ekseni üzerinde dengeli biçimde birleşebilmektedir.

Şekilde dikkat çeken önemli unsurlardan biri, ısrarlı tekrar çizgisinin ritmin anlatı karakterini yönlendiren bir hareket ekseni oluşturmasıdır. Özellikle dans hareketleri sırasında oluşan aksan yoğunlukları ve yön değişimleri, bu sabit zaman çizgisi sayesinde düzenli bir döngü içerisinde algılanabilmektedir. Böylece *Agbekor* ritmi hem dramatik hem de organize edilmiş çok katmanlı bir ritmik yapı kazanmaktadır.

1.6.3. Aksan Düzeni

Agbekor ritminde aksan yapısı, ritmin savaş temelli anlatı karakterine bağlı olarak esnek ve yönlendirici bir organizasyon göstermektedir. Şekil 1.9'da görüldüğü üzere özellikle *djembe* tarafından icra edilen *slap* ve *tone* geçişleri, döngünün belirli noktalarında yoğunlaşarak ritmin dramatik hareket hissini güçlendirmektedir. Bu aksan yoğunluğu, dans hareketlerinin ani yön değişimleri ve fiziksel vurgu noktalarıyla doğrudan ilişkilidir.

Şekil 1.9 incelendiğinde güçlü aksanların yalnızca düşük frekanslı çalgılar tarafından değil, aynı zamanda üst katmandaki yoğun *slap* vurgularıyla da desteklendiği görülmektedir. Özellikle *djembe* çizgisinde görülen ani aksan geçişleri, ritmin savaş temalı dramatik yapısını belirgin hâle getirmektedir. Buna karşılık sangban ve gankogui tarafından taşınan sabit organizasyon yapısı, bu aksan değişimlerinin dengeli biçimde algılanmasını sağlamaktadır.

Şekilde dikkat çeken önemli unsurlardan biri, aksanların döngü boyunca sürekli yer değiştiren canlı bir yapı sergilemesidir. Özellikle solo *djembe* tarafından

gerçekleştirilen beklenmedik vurgu kaymaları, ritmin fiziksel enerjisini sürekli hareket hâlinde tutmaktadır. Bu durum Afrika ritim geleneğinde aksanın yalnızca metrik bir vurgu sistemi değil, performansın dramatik yönünü organize eden dinamik bir unsur olduğunu göstermektedir.

Chernoff'un (1979) ifade ettiği hareket eden aksan merkezi yaklaşımı *Agbekor* ritminde oldukça belirgin biçimde hissedilmektedir. Döngü boyunca aksan yoğunluğunun sürekli değişmesi, ritmin yalnızca işitsel değil aynı zamanda fiziksel olarak hissedilen canlı bir performans alanına dönüşmesini sağlamaktadır. Böylece *Agbekor* ritmi, savaş anlatısını bedensel hareket ve ritmik gerilim üzerinden ifade eden çok katmanlı bir organizasyon yapısı oluşturmaktadır.

1.6.4. Alt Bölümlendirme

Agbekor ritminin alt bölümlendirme yapısı, ritmin döngüsel zaman organizasyonunu ve çok katmanlı poliritmik karakterini belirleyen temel unsurlardan biridir. Şekil 1.9'da görüldüğü üzere ritim, 12 alt zamanlı bir döngü anlayışı üzerine kurulmakta ve her çalgı bu döngü içerisinde farklı yoğunlukta hareket eden zaman katmanları üretmektedir. Özellikle kenkeni tarafından icra edilen düzenli sekizlik alt bölümlendirmeler, ritmin sürekli hareket hissini oluşturan temel üst katmanı meydana getirmektedir.

Şekil 1.9 incelendiğinde kenkeni çizgisinin döngü boyunca kesintisiz bir ritmik akış sağladığı görülmektedir. Bu düzenli alt zaman yapısı, *dundunba* tarafından taşınan geniş aralıklı güçlü vuruşlarla karşıtlık oluşturarak ritmin poliritmik yoğunluğunu artırmaktadır. Böylece ritim içerisinde hem sabit ağırlık hissi hem de sürekli hareket eden bir enerji alanı aynı anda hissedilmektedir.

Sangban tarafından icra edilen orta yoğunluktaki tekrar motifleri ise alt bölümlendirme yapısının organizasyonel merkezlerinden birini oluşturmaktadır. Şekilde görülen düzenli tekrarlar, hızlı kenkeni çizgisi ile düşük frekanslı güçlü vuruşlar arasında yapısal bir denge kurmaktadır. Bu durum *Agbekor* ritminde alt bölümlendirmenin yalnızca teknik bir zaman bölme sistemi olmadığını, aynı zamanda

ritmik katmanlar arasındaki ilişkiyi organize eden temel bir yapı olduğunu göstermektedir.

Şekilde dikkat çeken önemli unsurlardan biri, alt bölümlendirme yoğunluğunun dans hareketleriyle doğrudan ilişki kurmasıdır. Özellikle hızlı sekizlik hareketlerin yoğunlaştığı bölümlerde dansın fiziksel akışı hızlanmakta; güçlü zamanlara yaklaşıldığında ise hareketler daha belirgin ağırlık merkezleri oluşturmaktadır. Böylece alt zaman yapısı yalnızca işitsel değil, aynı zamanda bedensel hareket organizasyonunu da yönlendiren bir sistem hâline gelmektedir.

Jones'un (1959) belirttiği üzere Afrika ritim sisteminde alt bölümlendirme, ritmin içsel enerjisini oluşturan temel organizasyon alanlarından biridir. *Agbekor* ritminde de hızlı alt zaman katmanları ile güçlü aksan merkezleri arasındaki karşıtlık, ritmin dramatik ve anlatısal karakterini belirgin hâle getirmektedir. Bu yapı, *Agbekor*'un çok katmanlı ritmik estetiğini teknik olarak görünür kılan temel unsurlardan biri olarak değerlendirilmektedir.

1.6.5. Soru–Cevap Yapısı

Agbekor ritminde soru–cevap yapısı, ritmin dramatik anlatı karakterini oluşturan temel organizasyon unsurlarından biridir. Şekil 1.9'da görüldüğü üzere solo *djembe* ile eşlik eden ritmik katmanlar arasında sürekli bir karşılıklı etkileşim bulunmaktadır. Özellikle solo *djembe* tarafından gerçekleştirilen uzun yönlendirici motifler ve ani aksan değişimleri, ritmik anlatının soru bölümünü oluştururken; sangban, *dundunba* ve kenkeni tarafından taşınan düzenli tekrar motifleri bu yapıya cevap niteliği kazandırmaktadır.

Şekil 1.9 incelendiğinde solo *djembe* çizgisinin diğer çalgı katmanlarına göre daha özgür ve varyasyona açık hareket ettiği görülmektedir. Özellikle *slap* yoğunluğunun arttığı bölümlerde ritmik gerilim yükselmekte ve performansın dramatik yönü belirginleşmektedir. Buna karşılık eşlik katmanlarının düzenli tekrar eden yapısı, ritmik organizasyonun dengeli biçimde korunmasını sağlayan sabit alanı oluşturmaktadır. Böylece soru–cevap ilişkisi yalnızca melodik değil, doğrudan ritmik katmanlar arasında gerçekleşen çok yönlü bir iletişim sistemine dönüşmektedir.

Şekilde dikkat çeken önemli unsurlardan biri, soru ve cevap bölümlerinin dans hareketleriyle eşzamanlı ilerlemesidir. Solo *djembe* tarafından gerçekleştirilen ani aksan değişimleri ve yönlendirici motifler, dansçının hareketlerini organize eden fiziksel sinyaller üretmektedir. Cevap bölümünü oluşturan sabit ritmik katmanlar ise dansın temel ağırlık hissini koruyarak performansın kolektif dengesini sağlamaktadır.

Locke'un (1986) belirttiği üzere Ewe ritim sisteminde soru–cevap yapısı, topluluk içerisindeki sosyal organizasyonun ritmik düzeydeki yansımasıdır. *Agbekor* ritminde de bu yapı açık biçimde hissedilmekte; bireysel ifade alanı ile kolektif ritmik organizasyon arasında sürekli bir etkileşim oluşmaktadır. Böylece ritim hem anlatısal hem de topluluk temelli canlı bir performans alanına dönüşmektedir.

1.6.6. Dans–Ritim İlişkisi

Agbekor ritminde dans ve ritim arasındaki ilişki, savaş temelli anlatı yapısının bedensel hareket aracılığıyla görünür hâle geldiği çok katmanlı bir performans sistemi oluşturmaktadır. Şekil 1.9'da görüldüğü üzere ritmik katmanların aksan yoğunluğu ile dans hareketlerinin yönelimi arasında doğrudan bir bağlantı bulunmaktadır. Özellikle *djembe* tarafından icra edilen *slap* vurguları, dansçıların ani dönüşleri, sert duruşları ve fiziksel ağırlık değişimleriyle eşzamanlı ilerlemektedir. Bu durum ritmin yalnızca işitsel değil aynı zamanda fiziksel olarak hissedilen dramatik bir organizasyon biçimi olduğunu göstermektedir.

Şekil 1.9 incelendiğinde düşük frekanslı *dundunba* çizgisinin dansın temel ağırlık hissini oluşturduğu görülmektedir. Döngü boyunca düzenli biçimde tekrar eden güçlü vuruşlar, dansçının yere basış noktalarını ve fiziksel merkezini belirleyen ritmik zemini meydana getirmektedir. Buna karşılık kenkeni tarafından icra edilen hızlı alt bölümlendirmeler, dans hareketlerinin sürekliliğini ve yönlü akışını destekleyen hareket katmanını oluşturmaktadır. Böylece ritim ile beden hareketi arasında çok katmanlı bir ilişki kurulmaktadır.

Djembe'nin üst katmanda gerçekleştirdiği varyasyonlar ise dansçının hareketlerine anlık olarak yön verebilen esnek bir performans alanı yaratmaktadır. Özellikle *slap* yoğunluğunun arttığı bölümlerde dansın fiziksel enerjisi yükselmekte,

hareketler daha sert ve dramatik bir karakter kazanmaktadır. Bu yapı, *Agbekor* ritminde lider çalgının yalnızca ritmik değil aynı zamanda koreografik yönlendirme görevi üstlendiğini göstermektedir.

Şekilde dikkat çeken önemli unsurlardan biri, dans hareketlerinin ritmik aksanlarla sürekli karşılıklı etkileşim içerisinde olmasıdır. Solo *djembe* tarafından gerçekleştirilen ani aksan değişimleri, dansçının yön değiştirmesine veya hareket yoğunluğunu artırmasına neden olurken; eşlik eden ritmik katmanların sabit yapısı dansın kolektif dengesini korumaktadır. Böylece performans boyunca bireysel hareket ile topluluk organizasyonu aynı anda hissedilmektedir.

Chernoff'un (1979) belirttiği üzere Afrika ritim sisteminde beden hareketi ve ritim birbirinden bağımsız düşünülemez. *Agbekor* ritminde de dansçı ile davulcu arasındaki karşılıklı etkileşim, performansın sürekli yeniden şekillenen canlı bir yapıya dönüşmesini sağlamaktadır. Bu nedenle *Agbekor* ritmi yalnızca teknik bir ritmik organizasyon değil; topluluğun tarihsel hafızasını, savaş anlatısını ve kolektif kimliğini fiziksel hareket aracılığıyla görünür kılan çok katmanlı bir performans sistemi olarak değerlendirilmektedir.

1.6.7. Enstrüman Rolleri

Agbekor'un çok katmanlı ritmik yapısı, kullanılan standart enstrüman seti içerisinde işlevsel bir rol dağılımı üzerinden organize edilmektedir. Şekil 1.9'da görüldüğü üzere her çalgı ritmik yapı içerisinde farklı yoğunlukta zaman katmanları üretmekte ve tüm katmanlar birlikte hareket ederek *Agbekor*'un poliritmik örgüsünü oluşturmaktadır. Bu yapı, Afrika ritim geleneğinde çalgıların yalnızca eşlik eden unsurlar olmadığını; aynı zamanda ritmik organizasyonun bağımsız işlevlerini taşıyan katmanlar oluşturduğunu göstermektedir.

Gankogui tarafından icra edilen tekrar eden çan çizgisi, ritmin merkezî zaman referansını oluşturmaktadır. Şekil 1.9 incelendiğinde sabit kalan çan motifinin diğer tüm çalgı katmanlarının giriş, çıkış ve vurgu noktalarını organize ettiği görülmektedir. Bu yapı, *Agbekor*'un döngüsel zaman anlayışını sabitleyen temel organizasyon omurgasını meydana getirmektedir.

Shekere, taneli ve sürekli ses dokusuyla ritme hareketli bir arka plan katmanı oluşturmaktadır. Özellikle düzenli sallama hareketleriyle oluşan mikro ritmik yoğunluk, 12/8 zaman algısının sürekli hissedilmesini sağlamakta ve poliritmik yapının hareket alanını desteklemektedir. Şekilde görülen sürekli hareket hissi, ritmin boşluk hissi oluşturmadan yoğun biçimde ilerlemesini mümkün kılmaktadır.

Kenkeni tarafından icra edilen hızlı alt bölümlendirmeler, ritmin üst hareket katmanını oluşturmaktadır. Şekil 1.9'da görülen düzenli sekizlik alt zaman yapısı, döngü boyunca kesintisiz bir ritmik akış sağlayarak *Agbekor*'un ileri yönlü hareket hissini güçlendirmektedir. Kenkeni çizgisinin sürekli hareket eden yapısı ile *dundunba*'nın güçlü ağırlık merkezleri arasında oluşan karşıtlık, Afrika ritim sisteminin çok merkezli zaman anlayışını teknik olarak görünür hâle getirmektedir.

Sangban, orta frekanslı tekrar motifleriyle ritmin yapısal omurgasını oluşturan temel organizasyon katmanıdır. Şekilde görülen sabit tekrarlar, ritmin dans ile uyumunu koruyan ve soru–cevap yapısını dengeleyen merkezî ritmik alanı meydana getirmektedir. Sangban çizgisinin düzenli yapısı, diğer ritmik katmanların yönelimini organize eden temel referans noktalarından biri olarak işlev görmektedir.

Dundunba, ritmin en düşük perdeli ve en güçlü aksanlarını taşıyan temel ağırlık merkezini oluşturmaktadır. Düzenli aralıklarla tekrar eden güçlü vuruşlar, *Agbekor*'un tören niteliğini yansıtan fiziksel güç hissini belirginleştirmektedir. Özellikle dans hareketlerinin yere basış hissi, bu düşük frekanslı güçlü vuruşlarla doğrudan ilişkilidir.

Üst katmanda yer alan *djembe* ise aksan organizasyonunun yönlendirilmesi, soru–cevap yapısının kurulması ve varyasyonların üretilmesi görevini üstlenmektedir. Şekil 1.9'da görülen *slap*, *tone* ve *bass* geçişleri, ritmin dramatik anlatısını oluşturan temel üst katmanı meydana getirmektedir. Özellikle solo *djembe* tarafından gerçekleştirilen ani aksan değişimleri ve varyasyonlar, performansın fiziksel enerjisini yönlendiren dinamik alanı oluşturmaktadır.

Gangan ise tonlama esnekliği sayesinde ritme melodik ve dramatik mikro vurgular eklemektedir. Şekilde görülen ton değişimleri, *Agbekor*'un savaş anlatısını

destekleyen ifade yoğunluğunu artırmakta ve ritmin dramatik karakterini güçlendirmektedir.

Genel olarak Şekil 1.9'da görülen çalgı dağılımı, *Agbekor* ritminin çok katmanlı organizasyon sistemini açık biçimde ortaya koymaktadır. Her çalgının farklı işlevsel görev üstlenmesi, ritmin doğrusal olmayan çok merkezli bir yapıya dönüşmesini sağlamakta; böylece kolektif performans içerisinde sürekli hareket eden dinamik bir ritmik alan oluşmaktadır.

1.6.8. Varyasyon Mantığı

Agbekor ritminde varyasyon mantığı, ritmin dramatik anlatı yapısını sürekli canlı tutan temel organizasyon alanlarından birini oluşturmaktadır. Şekil 1.9'da görüldüğü üzere ritmin temel organizasyonunu oluşturan gankogui, sangban ve *dundunba* çizgileri büyük ölçüde sabit kalırken, özellikle solo *djembe* katmanında sürekli varyasyonlar üretilmektedir. Bu yapı, Afrika ritim geleneğinde varyasyonun ritmik bütünlüğü bozmadan performansın ifade gücünü artıran temel unsurlardan biri olduğunu göstermektedir.

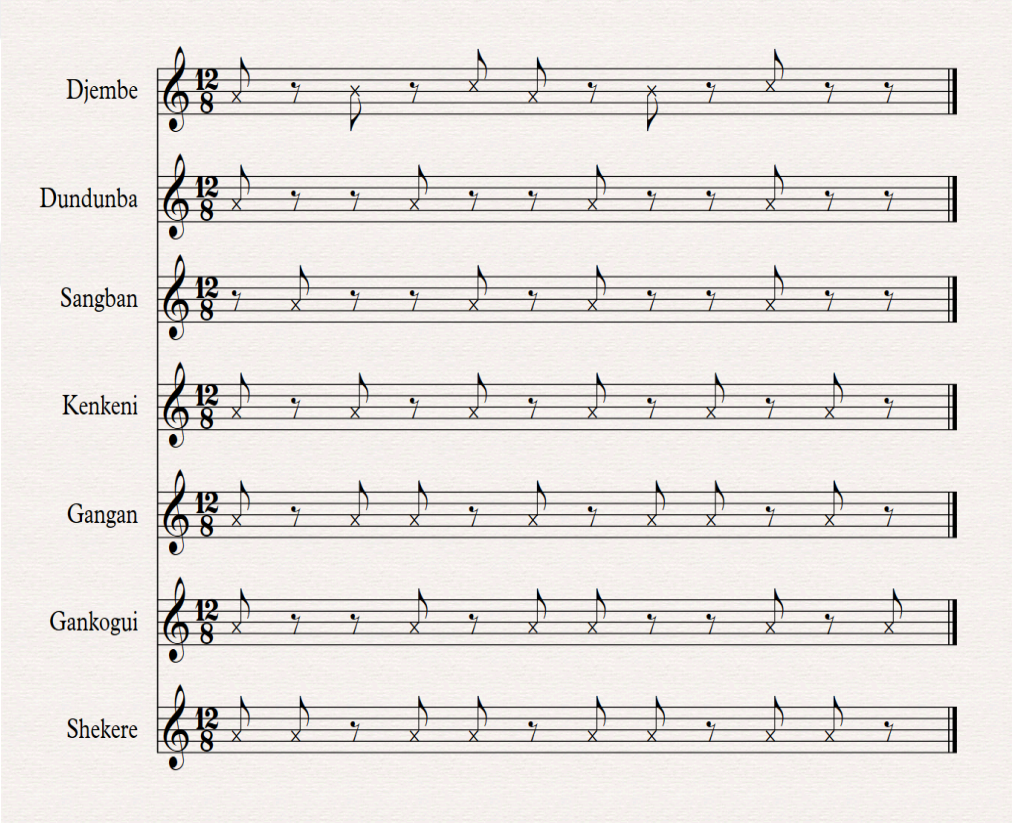
Şekil 1.9 incelendiğinde solo *djembe* çizgisinde yer alan *slap*, *tone* ve *bass* geçişlerinin döngü içerisinde farklı aksan yoğunlukları oluşturduğu görülmektedir. Özellikle ani *slap* vurgularının yoğunlaştığı bölümlerde ritmin dramatik gerilimi artmakta, dans hareketleri daha sert ve yönlü bir karakter kazanmaktadır. Buna karşılık eşlik eden ritmik katmanların sabit yapısı, varyasyonların dengeli biçimde algılanabileceği istikrarlı bir ritmik zemin oluşturmaktadır.

Agbekor'daki varyasyonların büyük bölümü aksan kaymaları, kısa doğaçlama geçişler ve alt bölümlendirme yoğunluğunun değiştirilmesi aracılığıyla üretilmektedir. Şekilde dikkat çeken önemli unsurlardan biri, varyasyonların çoğunlukla sabit kalan çan çizgisine karşı oluşturulmasıdır. Bu durum ritim içerisinde hem istikrar hem de dramatik hareketin aynı anda hissedilmesini sağlamaktadır.

Chernoff'un (1979) belirttiği üzere Afrika ritim geleneğinde varyasyon yalnızca teknik bir süsleme değil, performansın anlatı enerjisini yönlendiren dramatik bir ifade alanıdır. *Agbekor* ritminde de varyasyonlar dansçının hareketleri, topluluğun

fiziksel enerjisi ve lider çalgının yönlendirmesi doğrultusunda şekillenmektedir. Böylece ritim her performansta yeniden üretilen canlı bir anlatı alanına dönüşmektedir.

Genel olarak Şekil 1.9'da görülen varyasyon mantığı, *Agbekor*'un yalnızca sabit ritmik kalıplardan oluşan bir yapı olmadığını; aynı zamanda kontrollü doğaçlama alanlarıyla sürekli hareket eden dramatik bir performans sistemi olduğunu ortaya koymaktadır. Sabit döngü yapısı ile özgür varyasyon alanı arasındaki denge, *Agbekor*'un ritüel ve anlatı temelli ritmik estetiğini belirleyen temel organizasyon prensiplerinden biri olarak değerlendirilmektedir.

1.6.9. Temel Ritmik Yapı

Şekil 1.9: *Agbekor* ritim örneği

Şekil 1.9'da yer alan temel ritmik yapı incelendiğinde, *Agbekor* ritminin dramatik anlatı karakteri ile çok katmanlı poliritmik organizasyonunun teknik olarak açık biçimde görülebildiği anlaşılmaktadır. Döngü boyunca her çalgının farklı yoğunlukta zaman katmanları üretmesi, ritmin hem fiziksel hareket hissini hem de

ritüel temelli dramatik yapısını oluşturan temel organizasyon sistemini meydana getirmektedir. Özellikle düşük frekanslı güçlü aksanlar ile yüksek frekanslı alt bölümlendirmeler arasında oluşan karşıtlık, Afrika ritim geleneğinin çok merkezli zaman anlayışını belirgin hâle getirmektedir.

Şekil 1.9'da görülen *djembe* çizgisi, ritmin üst katmanındaki dramatik aksan organizasyonunu belirleyen temel alanı oluşturmaktadır. Özellikle *slap*, *tone* ve *bass* geçişlerinin döngü içerisindeki dağılımı, *Agbekor*'un savaş temalı anlatı yapısını destekleyen güçlü aksan yoğunlukları meydana getirmektedir. Şekilde dikkat çeken önemli unsurlardan biri, *slap* vurgularının özellikle dönüş noktalarına yakın bölgelerde yoğunlaşmasıdır. Bu durum ritmin fiziksel gerilimini artırmakta ve dans hareketlerinin yönlü yapısıyla doğrudan ilişki kurmaktadır.

Şekilde yer alan *dundunba* çizgisi, ritmin temel ağırlık merkezini oluşturan düşük frekanslı ana katmanı temsil etmektedir. Düzenli aralıklarla tekrar eden güçlü vuruşlar, döngünün fiziksel merkezini belirleyerek *Agbekor*'un tören niteliğini yansıtan baskın hareket hissini oluşturmaktadır. Sangban tarafından icra edilen orta frekanslı tekrar motifleri ise ritmin yapısal omurgasını meydana getirmektedir. Özellikle sangban çizgisinin sabit karakteri, diğer tüm ritmik katmanların yönelimini organize eden merkezî organizasyon alanlarından biri olarak işlev görmektedir.

Kenkeni tarafından üretilen hızlı alt bölümlendirmeler, ritmin hareket yoğunluğunu sürekli canlı tutan üst hareket katmanını oluşturmaktadır. Şekil 1.9 incelendiğinde kenkeni çizgisinin düzenli sekizlik alt zaman yapısıyla döngü boyunca kesintisiz bir ritmik akış sağladığı görülmektedir. Bu yapı, düşük frekanslı güçlü vuruşlarla karşıtlık oluşturarak ritmin poliritmik karakterini güçlendirmekte ve dans hareketlerinin akıcı biçimde ilerlemesini desteklemektedir.

Gankogui tarafından icra edilen tekrar eden çan çizgisi ise tüm ritmik katmanların organizasyonunu sağlayan merkezî zaman referansını oluşturmaktadır. Şekilde görülen sabit çan motifi, farklı yoğunlukta hareket eden ritmik katmanların aynı döngü içerisinde dengeli biçimde ilerlemesini mümkün kılmaktadır. Bu durum Afrika ritim sisteminde zamanın doğrusal değil döngüsel biçimde organize edildiğini teknik olarak ortaya koymaktadır.

Gangan ve shekere tarafından oluşturulan üst dokusal katmanlar ise ritmin dramatik yoğunluğunu destekleyen yardımcı organizasyon alanlarını meydana getirmektedir. Özellikle gangan tarafından üretilen ton değişimleri, ritmin anlatı karakterini güçlendiren mikro vurgular oluştururken; shekere'nin sürekli hareket eden dokusal yapısı döngünün yoğunluk hissini kesintisiz biçimde sürdürmektedir. Böylece ritim içerisinde hem ana aksan yapısı hem de mikro hareket alanları aynı anda hissedilmektedir.

Şekil 1.9'da dikkat çeken önemli unsurlardan biri de ritmik katmanların birbirlerinden bağımsız görünmelerine rağmen aynı performans enerjisi içerisinde birleşmeleridir. Solo *djembe* tarafından gerçekleştirilen varyasyonlar ritmin dramatik gerilimini artırırken, eşlik katmanlarının sabit yapısı performansın kolektif dengesini korumaktadır. Böylece ritim içerisinde hem hareket hem istikrar aynı anda var olmaktadır.

Genel olarak Şekil 1.9, *Agbekor* ritminin yalnızca kültürel değil aynı zamanda organizasyonel açıdan da son derece gelişmiş bir ritmik sistem olduğunu ortaya koymaktadır. Katmanlı çalgı dağılımı, dramatik aksan organizasyonu, alt bölümlendirme yoğunluğu ve döngüsel zaman anlayışı birlikte değerlendirildiğinde, *Agbekor*'un Afrika ritim estetiğinin ritüel, anlatı ve kolektif performans temelli yapısını temsil eden önemli ritim örneklerinden biri olduğu görülmektedir.

1.7. Afrika Ritimleri Genel Karşılaştırma

Afrika ritim geleneğinin temel özelliklerini yansıtan *Kuku*, *Dundunba* ve *Agbekor* ritimleri; köken aldıkları toplulukların kültürel yapısı, ritüel işlevleri, dans pratikleri ve performans anlayışları bakımından farklılıklar gösterirken, Afrika'nın çok katmanlı ritim estetiğinin ortak organizasyon prensiplerini de açık biçimde taşımaktadır. Bu üç ritmin karşılaştırılması, Afrika ritmik düşüncesinin yalnızca teknik bir zaman örgüsü olmadığını; aynı zamanda toplumsal iletişim, kolektif hafıza, bedensel hareket ve kültürel kimlik üretimiyle doğrudan ilişkili çok yönlü bir sistem olduğunu göstermektedir. Chernoff'un (1979) belirttiği üzere Afrika'da ritim, topluluk yaşamının işlevsel bir parçasıdır ve müzik, dans, ritüel ve sosyal organizasyon arasında ayrılmaz bir bağ oluşturmaktadır. Bu nedenle *Kuku*, *Dundunba* ve *Agbekor*'un

karşılaştırılması yalnızca ritmik yapıların teknik incelemesi değil, aynı zamanda Afrika toplumlarının dünya görüşünü yansıtan kültürel bir okuma niteliği taşımaktadır.

Kuku ritmi, Gine'nin orman bölgesinde özellikle kadın odaklı kutlama ve toplumsal dayanışma törenlerinde kullanılan hareketli bir ritim formudur. Şekil 1.7'de görüldüğü üzere *Kuku*'nun ritmik yapısı daha hafif, akıcı ve dans temelli bir aksan organizasyonuna sahiptir. Özellikle kenkeni tarafından üretilen sürekli alt bölümlendirmeler ve *djembe* çizgisindeki hareketli varyasyonlar, ritme ileri yönlü akıcı bir enerji kazandırmaktadır. Bu yapı, *Kuku*'nun topluluk içerisindeki kutlama ve sosyal birliktelik işleviyle doğrudan ilişkilidir. Dans hareketleriyle eşzamanlı ilerleyen aksan yapısı, ritmin fiziksel hareket hissini güçlendirmekte ve performansın kolektif karakterini belirgin hâle getirmektedir.

Dundunba ise Malinke topluluklarında güç, dayanıklılık ve fiziksel rekabet temaları etrafında şekillenen yoğun karakterli bir ritimdir. Şekil 1.8 incelendiğinde özellikle düşük frekanslı *dundunba* vuruşlarının ritmin temel ağırlık merkezini oluşturduğu görülmektedir. *Kuku*'ya kıyasla daha sert ve baskın aksan organizasyonuna sahip olan *Dundunba*'da *slap* yoğunluğu ve güçlü zaman vurguları belirgin biçimde artmaktadır. Bu yapı ritme fiziksel güç hissi kazandırmakta ve dans hareketlerinin daha sert, ağır ve dramatik bir karakter taşımasına neden olmaktadır. Özellikle solo *djembe* tarafından gerçekleştirilen ani aksan değişimleri ve varyasyonlar, ritmin rekabetçi ve performans yönünü öne çıkaran temel unsurlar arasında yer almaktadır.

Agbekor ise Ewe toplumlarının savaş sonrası anlatı geleneğinin müzikal bir yansıması olarak tarihsel hafızayı ve kolektif kimliği temsil eden ritüel bir performans sistemi niteliği taşımaktadır. Şekil 1.9'da görüldüğü üzere *Agbekor*'un ritmik yapısı, dramatik aksan organizasyonu ve anlatı karakteriyle diğer iki ritimden ayrılmaktadır. Özellikle *djembe* ve gangan tarafından oluşturulan yönlendirici vurgu yapıları, ritmin dramatik hareket hissini belirginleştirmektedir. *Agbekor*'da dans yalnızca fiziksel hareket değil, aynı zamanda savaş anlatısını ve toplumsal hafızayı bedensel olarak temsil eden sembolik bir ifade biçimi hâline gelmektedir. Bu nedenle ritim içerisindeki

aksan yoğunluğu ve varyasyon mantığı, anlatı yapısını destekleyen dramatik bir organizasyon sistemi oluşturmaktadır.

Bu üç ritmin kültürel bağlamları farklı olsa da ritmin toplumsal işlevi bakımından ortak bir dünya görüşünü yansıttıkları görülmektedir. Nketia'nın (1974) vurguladığı üzere Afrika'da ritim, tarihsel deneyimin ve topluluk hafızasının ritüelleştirilmiş bir biçimidir. *Kuku*'da toplumsal kutlama, *Dundunba*'da fiziksel güç ve kolektif enerji, *Agbekor*'da ise savaş anlatısı ve tarihsel hafıza ön plana çıkmaktadır. Ancak her üç ritimde de ritim, topluluk içerisindeki sosyal iletişimi düzenleyen temel organizasyon araçlarından biri olarak işlev görmektedir.

Ritimlerin teknik yapıları karşılaştırıldığında poliritmik örgü hepsinde ortak temel unsur olarak öne çıkmaktadır. Şekil 1.7, 2.8 ve 2.9 birlikte incelendiğinde her ritimde farklı yoğunlukta zaman katmanlarının eşzamanlı biçimde hareket ettiği görülmektedir. Locke'un (1986) belirttiği üzere Afrika ritim estetiğinin özü, bu çok katmanlı organizasyon anlayışına dayanmaktadır. Düşük frekanslı çalgılar güçlü zamanları ve temel ağırlık hissini taşırken; orta frekanslı çalgılar yapısal omurgayı oluşturmakta, yüksek frekanslı çalgılar ise alt bölümlendirme yoğunluğunu sağlayarak ritmin hareket alanını genişletmektedir. Böylece ritim, doğrusal olmayan çok merkezli bir zaman organizasyonuna dönüşmektedir.

Üç ritimde de gankogui tarafından icra edilen ısrarlı tekrar çizgisi, ritmin merkezî zaman referansını oluşturmaktadır. Şekil 1.7, 1.8 ve 1.9'da görüldüğü üzere sabit kalan çan motifi, tüm çalgı katmanlarının giriş ve vurgu noktalarını organize eden temel zaman ekseni görevini üstlenmektedir. Bu yapı sayesinde farklı yoğunlukta ilerleyen ritmik katmanlar aynı döngü içerisinde dengeli biçimde birleşebilmektedir. Afrika ritim sisteminde zamanın doğrusal değil döngüsel biçimde algılanması, bu organizasyon modeli aracılığıyla teknik olarak görünür hâle gelmektedir.

Aksan organizasyonu bakımından ritimler arasında belirgin karakter farklılıkları bulunmaktadır. *Kuku*'da aksan yapısı daha hafif ve akıcı bir dans hissi oluştururken, *Dundunba*'da güçlü zaman yoğunluğu ve sert vurgu yapısı ritmin fiziksel gücünü belirginleştirmektedir. *Agbekor*'da ise aksanlar dramatik anlatı yapısına bağlı olarak daha yönlü ve sembolik bir karakter kazanmaktadır. Chernoff'un

(1979) ifade ettiği hareket eden aksan merkezi yaklaşımı üç ritimde de farklı biçimlerde hissedilmektedir. Aksanların sabit ölçü anlayışından bağımsız biçimde sürekli yön değiştirmesi, ritimlerin canlı ve fiziksel hareketle bütünleşik performans sistemleri hâline gelmesini sağlamaktadır.

Alt bölümlendirme yapıları bakımından üç ritim benzer biçimde 12/8 zaman algısına dayanmasına rağmen, alt zaman yoğunlukları farklı performans karakterleri üretmektedir. *Kuku*'da kenkeni tarafından oluşturulan düzenli alt zaman yapısı akıcı ve hafif bir hareket hissi yaratırken, *Dundunba*'da aynı yapı güçlü aksanları destekleyen sert bir enerji alanına dönüşmektedir. *Agbekor*'da ise alt bölümlendirme dramatik anlatıyı destekleyen yönlü ve geniş hareket alanları oluşturmaktadır. Jones'un (1959) belirttiği üzere Afrika ritim sisteminde alt bölümlendirme yalnızca teknik bir zaman bölme yöntemi değil, ritmin içsel enerjisini oluşturan temel organizasyon alanıdır.

Soru–cevap yapısı üç ritimde de ortak temel organizasyon modellerinden biridir. Ancak bu yapı her ritimde farklı kültürel işlevler doğrultusunda şekillenmektedir. *Kuku*'da soru–cevap ilişkisi daha hafif ve dans odaklı bir iletişim modeli oluştururken, *Dundunba*'da güçlü aksanlar ve fiziksel enerji üzerinden rekabetçi bir yapı kazanmaktadır. *Agbekor*'da ise soru–cevap ilişkisi dramatik anlatının yönlendirilmesini sağlayan sembolik bir performans alanına dönüşmektedir. Locke'un (1986) belirttiği üzere bu yapı Afrika ritim geleneğinde yalnızca müzikal değil, aynı zamanda toplumsal organizasyonun ritmik düzeydeki yansımasıdır.

Enstrüman rolleri açısından üç ritim arasında belirgin bir ortaklık bulunmaktadır. Şekil 1.7, 1.8 ve 1.9 birlikte değerlendirildiğinde düşük perdeli çalgıların güçlü zamanları taşıdığı, orta perdeli çalgıların yapısal omurgayı oluşturduğu, yüksek frekanslı çalgıların alt bölümlendirmeyi sağladığı ve *djembe*'nin varyasyon ile soru–cevap yapısını yönlendirdiği görülmektedir. Polak'ın (2012) belirttiği üzere Batı Afrika davul geleneğinde ritmik organizasyon, mekanik kesinlikten çok çalgılar arasındaki mikro zaman ilişkileri üzerinden şekillenmektedir. Bu durum üç ritimde de açık biçimde hissedilmekte; ritmik bütünlük, katmanlar arasındaki canlı etkileşim sayesinde oluşmaktadır.

Genel olarak *Kuku*, *Dundunba* ve *Agbekor*'un karşılaştırılması, Afrika ritim geleneğinin hem kültürel çeşitliliğini hem de ortak yapısal prensiplerini açık biçimde ortaya koymaktadır. *Kuku*'nun kutlama temelli hareketli yapısı, *Dundunba*'nın fiziksel güç ve kolektif enerjiye dayalı baskın karakteri ve *Agbekor*'un dramatik anlatı niteliği taşıyan ritüel yapısı, Afrika ritimlerinin toplumsal yaşam içerisindeki çok yönlü işlevlerini göstermektedir. Bununla birlikte poliritmik örgü, döngüsel zaman anlayışı, ısrarlı tekrarın merkezî rolü, aksan esnekliği ve işlevsel çalgı dağılımı gibi yapısal özellikler bu ritimlerin ortak müziksel temelini oluşturmaktadır. Böylece *Kuku*, *Dundunba* ve *Agbekor*; Afrika'nın ritüel, toplumsal, fiziksel ve estetik bütünlüğünü yansıtan çok katmanlı bir ritmik panorama sunmaktadır.

2. Güney Amerika Ritimlerine Geçiş

2.1. Güney Amerika Ritim Geleneğinde Yapısal Özellikler

Afrika ritim geleneğinin temel yapısal özellikleri, Atlantik ötesi köle ticareti ve zorunlu nüfus hareketleri sonucunda Güney Amerika'ya taşınmış; burada farklı kültürel, sosyal ve coğrafi koşullar altında yeniden biçimlenmiştir. Behague (2006), Güney Amerika'da görülen Afro-kökenli ritmik yapıların büyük bölümünün Afrika'daki ritüel, dans ve topluluk pratiklerinin yeni sosyal bağlamlarda yeniden yorumlanmasıyla oluştuğunu belirtmektedir. Bu süreçte ritimler yalnızca müzikal bir aktarım olarak değil; aynı zamanda kimlik, kolektif hafıza ve kültürel direnç biçimi olarak da varlığını sürdürmüştür. Özellikle samba, rumba, *Guaguancó*, candomblé ve bembé gibi ritim gelenekleri, Afrika ritim estetiğinin Güney Amerika'daki dönüşmüş ancak sürekliliğini koruyan uzantıları olarak değerlendirilmektedir.

Afrika ritimlerinin Güney Amerika'daki gelişimi hem süreklilik hem de dönüşüm içeren çift yönlü bir yapı göstermektedir. Chernoff'un (1979) belirttiği üzere Afrika'da ritim yalnızca teknik bir zaman örgüsü değil; topluluk yaşamını düzenleyen sosyal ve kültürel bir organizasyon aracıdır. Güney Amerika'da ise bu ritmik anlayış, yeni toplumsal koşullar ve kentleşmiş performans kültürü içerisinde yeniden şekillenmiştir. Ancak bu dönüşüm, Afrika'daki temel ritmik prensiplerin kaybolduğu anlamına gelmemektedir. Floyd (1995), Afro-Amerikan müzik kültürlerinde Afrika ritim estetiğinin temel organizasyon prensiplerinin korunmaya devam ettiğini; özellikle döngüsel zaman anlayışı, senkoplu aksan yapısı, işlevsel çalgı dağılımı ve zaman çizgisi mantığının modern Afro-Latin müziklerinde açık biçimde görülebildiğini ifade etmektedir. Bu durum Güney Amerika ritimlerinin yalnızca yeni bir müzikal tür değil, Afrika ritmik düşüncesinin farklı bir kültürel bağlam içerisindeki devamı olduğunu göstermektedir.

Kubik'in (2010) belirttiği üzere Afrika diasporasının müziği, bir kopuş değil dönüşüm yoluyla sürdürülen kültürel devamlılığı temsil etmektedir. Güney Amerika ritimlerinde görülen poliritmik yapı, aksan esnekliği, soru–cevap organizasyonu ve alt bölümlendirme anlayışı; Afrika'daki ritmik organizasyon modellerinin yeni

performans ortamlarında yeniden yapılandığını ortaya koymaktadır. Özellikle *Samba Batucada* gibi büyük topluluk ritimlerinde Afrika'daki çok katmanlı organizasyon anlayışı korunurken, ritmik yapı daha yoğun, daha hızlı ve daha kitlesel bir performans estetiğine dönüşmüştür. Küba rumba ve *Guaguancó* geleneklerinde ise Afrika'daki soru–cevap sistemi hem ritmik hem vokal düzeyde korunarak topluluk temelli performans anlayışını sürdürmüştür.

Güney Amerika ritimlerinde dikkat çeken önemli unsurlardan biri, ritmin dans ile kurduğu güçlü fiziksel ilişkidir. Afrika ritim geleneğinde olduğu gibi ritim yalnızca işitsel bir organizasyon değil; aynı zamanda bedensel hareketi yönlendiren fiziksel bir enerji sistemi olarak işlev görmektedir. Özellikle *Samba Batucada*'da görülen ileri yönlü ritmik hareket hissi, yoğun alt bölümlendirme yapıları ve senkoplu aksan organizasyonu aracılığıyla oluşmaktadır. *Guaguancó*'da ise ritmik yapı dansın dramatik hareketleriyle doğrudan ilişki kurmakta; aksan yoğunluğu ve varyasyonlar dansçının fiziksel yönelimini belirlemektedir. Böylece ritim ile beden hareketi arasındaki karşılıklı ilişki, Güney Amerika ritim estetiğinin temel performans özelliklerinden biri hâline gelmektedir.

Ritmik yapı bakımından Güney Amerika ritimleri, Afrika'daki çok merkezli zaman anlayışının modernleşmiş uzantıları olarak değerlendirilebilir. Jones'un (1959) belirttiği üzere Afrika ritim sisteminde zaman doğrusal değil döngüsel biçimde organize edilmektedir. Güney Amerika ritimlerinde de bu döngüsel yapı korunmuş; ancak özellikle kentleşmiş toplu performans kültürü içerisinde daha yoğun senkoplu ve sürekli hareket eden bir ritmik karakter kazanmıştır. Bu durum samba, rumba ve *tumbao* gibi ritimlerde açık biçimde hissedilmektedir. Düşük frekanslı güçlü zaman merkezleri ile yüksek frekanslı alt bölümlendirme katmanları arasında oluşan gerilim, Güney Amerika ritimlerinin ileri itişli hareket hissini oluşturan temel organizasyon modeli hâline gelmiştir.

Güney Amerika ritim estetiğinde aksan organizasyonu da Afrika ritim geleneğinin dönüşmüş devamlarından biridir. Afrika'daki hareket eden aksan merkezi anlayışı, Güney Amerika'da özellikle senkop kavramı üzerinden yeniden yapılandırılmıştır. Floyd'un (1995) ifade ettiği üzere Afro-Latin ritimlerinde senkop,

yalnızca teknik bir vurgu kayması değil; ritmin fiziksel hareket enerjisini oluşturan temel organizasyon alanıdır. Özellikle *tumbao*, samba ve *Guaguancó* ritimlerinde güçlü zamanların dışına taşan aksanlar, ritmin ileri doğru çekilen elastik hareket hissini oluşturmaktadır. Böylece ritim doğrusal bir ölçü anlayışı yerine sürekli hareket eden canlı bir organizasyona dönüşmektedir.

Güney Amerika ritimlerinde çalgıların işlevsel dağılımı da Afrika ritim geleneğiyle güçlü bir yapısal ilişki göstermektedir. Düşük frekanslı çalgılar ritmin temel ağırlık merkezini oluştururken, orta frekanslı çalgılar yapısal omurgayı taşımakta, yüksek frekanslı çalgılar ise alt bölümlendirme yoğunluğu sağlayarak ritmik hareket alanını genişletmektedir. Özellikle *Samba Batucada* içerisinde surdo, caixa, tamborim ve *agogo* arasındaki ilişki; Afrika'daki *dundun*, kenkeni ve gankogui organizasyon anlayışının modern kent performansı içerisindeki yeniden biçimlenmiş uzantısı olarak değerlendirilebilir. Bu durum Güney Amerika ritimlerinin Afrika kökenli organizasyon prensiplerini yalnızca korumadığını; aynı zamanda onları yeni performans ortamlarına uyarlayarak geliştirdiğini göstermektedir.

Bu bağlamda Güney Amerika ritim geleneği, Afrika ritmik düşüncesinin farklı kültürel koşullar altında dönüşerek süreklilik kazandığı çok katmanlı bir performans sistemi olarak değerlendirilebilir. Bölümün devamında Güney Amerika ritim geleneğini oluşturan temel yapısal özellikler; poliritmik yapı, ısrarlı tekrar, döngüsel zaman anlayışı, aksan–senkop ilişkisi ve soru–cevap organizasyonu bağlamında teknik olarak ayrıntılı biçimde incelenecektir. Ayrıca ilerleyen bölümlerde ele alınacak olan *Samba Batucada*, *Guaguancó* ve *Tumbao* ritim örnekleri üzerinden bu yapısal özelliklerin nota analizleri içerisindeki somut karşılıkları değerlendirilecektir.

2.1.1. Poliritmik Yapı

Poliritmik yapı, Afrika ritim geleneğinin Güney Amerika'ya taşınan en belirgin yapısal özelliklerinden biridir ve Afro-Latin ritim estetiğinin temel organizasyon prensibini oluşturmaktadır. Floyd'un (1995) belirttiği üzere Afro-Amerikan müzik kültürlerinde poliritmik örgü, Afrika'dan taşınan ritmik düşüncenin yapısal çekirdeğini temsil etmektedir. Güney Amerika'da bu yapı yalnızca korunmakla kalmamış; özellikle *Samba Batucada*, rumba, *Guaguancó* ve candomblé gibi büyük topluluk

performansları içerisinde daha yoğun, daha hızlı ve daha organize bir ritmik sisteme dönüşmüştür.

Afrika ritim geleneğinde her çalgı bağımsız bir zaman katmanı üretirken, Güney Amerika ritimlerinde bu katmanlar daha sıkı organize edilmiş kitlesel performans yapıları içerisinde birleşmektedir. Özellikle *Samba Batucada* gibi büyük topluluk icralarında düşük frekanslı güçlü zaman merkezleri ile yüksek frekanslı alt bölümlendirme katmanları arasında sürekli bir ritmik gerilim oluşmaktadır. Surdo tarafından taşınan güçlü temel vuruşlar ritmin fiziksel ağırlık merkezini oluştururken; caixa, tamborim ve shaker gibi çalgılar yoğun alt bölümlendirme yapılarıyla ritmin ileri yönlü hareket enerjisini desteklemektedir. Böylece poliritmik örgü yalnızca eşzamanlı ritimlerin birlikteliği değil, performansın kolektif hareket enerjisini organize eden çok katmanlı bir sistem hâline gelmektedir.

Güney Amerika ritimlerinde dikkat çeken önemli unsurlardan biri, poliritmik yapının dans ile doğrudan ilişkili olmasıdır. Afrika ritim geleneğinde olduğu gibi ritmik katmanlar yalnızca işitsel bir yoğunluk üretmez; aynı zamanda beden hareketlerini yönlendiren fiziksel bir enerji alanı oluşturur. Özellikle samba ritimlerinde görülen sürekli hareket eden alt bölümlendirme katmanları, dansın akıcı ve ileri itişli yapısını desteklemektedir. *Guaguancó* gibi ritimlerde ise farklı ritmik katmanlar dans içerisindeki dramatik yön değişimlerini ve fiziksel gerilim alanlarını belirlemektedir. Böylece poliritmik yapı, yalnızca teknik bir organizasyon sistemi değil; kolektif performansın fiziksel hareket organizasyonunu sağlayan temel yapı hâline gelmektedir.

Şekil analizlerinde görüleceği üzere Güney Amerika ritimlerinde poliritmik yapı çoğunlukla üç temel organizasyon alanı üzerinden ilerlemektedir: düşük frekanslı güçlü zaman merkezleri, orta katmanda yer alan yapısal omurga motifleri ve yüksek frekanslı alt bölümlendirme çizgileri. Bu yapı Afrika ritim geleneğinde görülen işlevsel çalgı dağılımının Güney Amerika'daki devamı niteliğindedir. Ancak Güney Amerika ritimlerinde tempo yoğunluğunun artması, alt bölümlendirme katmanlarının daha sürekli ve daha mekanik bir hareket karakteri kazanmasına neden olmuştur. Bu

durum özellikle *Samba Batucada* içerisindeki yüksek yoğunluklu toplu ritim organizasyonlarında açık biçimde hissedilmektedir.

Jones'un (1959) belirttiği üzere Afrika kökenli ritmik sistemler Amerika kıtasında yeniden kök salmış ve yeni toplumsal koşullara göre yeniden yapılandırılmıştır. Güney Amerika ritimlerindeki poliritmik yapı da bu dönüşümün en açık örneklerinden biridir. Afrika'daki döngüsel organizasyon anlayışı korunmuş; ancak kentleşmiş toplu performans kültürü içerisinde daha yoğun senkoplu, daha hızlı ve daha kitlesel bir ritmik estetiğe dönüşmüştür. Böylece poliritmik yapı Güney Amerika'da yalnızca teknik bir ritim organizasyonu değil, aynı zamanda topluluk enerjisini yöneten kolektif bir performans sistemi hâline gelmiştir.

2.1.2. Israrlı Tekrar

Afrika ritim geleneğinin temel organizasyon unsurlarından biri olan ısrarlı tekrar, Güney Amerika ritimlerinde farklı biçimlere dönüşerek varlığını sürdürmüştür. Afrika'daki gankogui veya çan çizgilerinin üstlendiği merkezî zaman referansı işlevi, Güney Amerika'da *clave*, *agogo* ve bembé çanı gibi çan çizgileri gibi yapılar aracılığıyla devam etmektedir. Béhague (2006), Afro-Latin ritimlerinde zaman çizgisi kalıplarının yalnızca koordinasyon amacı taşımadığını; aynı zamanda ritmin stilistik kimliğini belirleyen temel organizasyon alanı olduğunu vurgulamaktadır. Bu nedenle ısrarlı tekrar, Güney Amerika ritim estetiğinin hem yapısal hem kültürel açıdan en önemli süreklilik unsurlarından biri olarak değerlendirilmektedir.

Afrika ritim geleneğinde zaman çizgisi, farklı ritmik katmanların aynı döngü içerisinde organize edilmesini sağlayan merkezî referans görevini üstlenmektedir. Güney Amerika ritimlerinde de bu yapı korunmuş; ancak özellikle yoğun toplu performans kültürü içerisinde daha belirgin ve yönlendirici bir karakter kazanmıştır. *Samba Batucada* içerisinde *agogo* tarafından taşınan tekrar eden çan motifleri, tüm ritmik katmanların giriş ve vurgu noktalarını organize etmektedir. Benzer şekilde Küba kökenli *Guaguancó* ve rumba ritimlerinde *clave* çizgisi, ritmik organizasyonun merkezî ekseni olarak işlev görmektedir. Böylece farklı yoğunlukta hareket eden ritmik katmanlar aynı döngüsel zaman yapısı içerisinde dengeli biçimde birleşebilmektedir.

Güney Amerika ritimlerinde ısrarlı tekrar yapısının en önemli özelliklerinden biri, ritmin ileri yönlü hareket hissini desteklemesidir. Afrika ritim geleneğinde zaman çizgisi çoğunlukla döngüsel stabilite sağlayan bir merkez işlevi görürken, Güney Amerika'da bu yapı senkoplu aksan sistemleriyle birleşerek ritmin sürekli ileri doğru çekilen enerjisini oluşturmaktadır. Özellikle samba ritimlerinde *agogo* ve shaker tarafından oluşturulan düzenli tekrar yapıları, yoğun alt bölümlendirme katmanlarıyla birleşerek kesintisiz bir ritmik akış meydana getirmektedir. Bu durum ritmin yalnızca sabit bir zaman örgüsü değil, sürekli hareket eden fiziksel bir enerji alanı olarak hissedilmesini sağlamaktadır.

Şekil analizlerinde görüleceği üzere *clave* veya *agogo* çizgisi çoğu zaman ritmik katmanların yönelimini belirleyen sabit organizasyon alanını oluşturmaktadır. Düşük frekanslı güçlü zaman merkezleri ile üst katmandaki varyasyonlar, bu sabit zaman ekseni etrafında hareket etmektedir. Özellikle *Guaguancó* ritminde *clave* çizgisi, soru–cevap organizasyonunun yönünü belirleyen temel referans alanı hâline gelmektedir. *Samba Batucada*'da ise *agogo* çizgisi, yüksek yoğunluklu toplu çalgı organizasyonunun dağılmadan ilerlemesini sağlayan merkezî ritmik omurgayı oluşturmaktadır.

Locke'un (1986) belirttiği üzere Afrika ritim sisteminde zaman çizgisi, poliritmik yapının organizasyon merkezidir. Güney Amerika ritimlerinde de bu işlev büyük ölçüde korunmuştur. Ancak Güney Amerika'daki performans kültüründe zaman çizgisi yalnızca ritmik organizasyonu değil; aynı zamanda dans hareketlerinin yönünü, toplu performansın fiziksel enerjisini ve ritmin dramatik yoğunluğunu da belirleyen aktif bir performans unsuru hâline gelmiştir. Böylece ısrarlı tekrar yapısı, Afrika ritmik düşüncesinin Güney Amerika'daki en güçlü yapısal devamlılık alanlarından biri olarak varlığını sürdürmektedir.

2.1.3. Döngüsel Zaman Anlayışı

Döngüsel zaman anlayışı, Afrika ritim geleneğinin Güney Amerika'ya taşınan en temel yapısal prensiplerinden biridir. Afrika müzik sistemlerinde zaman doğrusal bir başlangıç ve bitiş çizgisi üzerinden değil, sürekli tekrar eden döngüler aracılığıyla organize edilmektedir. Jones'un (1959) belirttiği üzere Afrika ritim geleneğinde ritmik

yapı, sabit ölçü sınırlarından çok tekrar eden zaman çevrimleri üzerinden şekillenmektedir. Güney Amerika ritimlerinde de bu anlayış büyük ölçüde korunmuş; ancak özellikle kentleşmiş performans kültürü içerisinde daha yoğun, daha hızlı ve daha sürekli hareket eden bir karakter kazanmıştır.

Güney Amerika ritimlerinde döngüsel yapı, ritmin kesintisiz ilerleyen fiziksel enerjisinin temel organizasyon alanını oluşturmaktadır. Özellikle *Samba Batucada* gibi büyük topluluk ritimlerinde döngü sürekli tekrar eden güçlü zaman merkezleri ve yoğun alt bölümlendirme katmanları aracılığıyla ilerlemektedir. Bu yapı ritmin belirli bir sona yönelmesinden çok, sürekli devam eden kolektif bir hareket alanı oluşturmasına neden olmaktadır. Böylece ritim yalnızca ölçüsel bir organizasyon değil; performansın fiziksel sürekliliğini sağlayan döngüsel bir enerji sistemi hâline gelmektedir.

Guaguancó ve rumba gibi Afro-Küba ritimlerinde de döngüsel zaman anlayışı *clave* merkezli organizasyon yapısı üzerinden açık biçimde hissedilmektedir. *Clave* çizgisi ritmin giriş, çıkış ve yönelim noktalarını belirleyen merkezî zaman eksenini oluştururken; diğer ritmik katmanlar bu sabit döngü çevresinde hareket etmektedir. Böylece ritmik yapı doğrusal ilerleyen bir zaman algısından ziyade sürekli yeniden başlayan çok katmanlı bir organizasyon modeli oluşturmaktadır. Bu durum Afrika ritim geleneğinde görülen zamanın dairesel algılanma anlayışının Güney Amerika'daki güçlü devamlarından biri olarak değerlendirilebilir.

Güney Amerika ritimlerinde döngüsel zaman yapısının en önemli özelliklerinden biri, varyasyona açık ancak organizasyon açısından sabit bir sistem oluşturmasıdır. Özellikle samba ve *Guaguancó* ritimlerinde üst katmandaki varyasyonlar sürekli değişebilmekte; ancak temel zaman çizgisi ve güçlü zaman merkezleri sabit kalmaktadır. Bu yapı ritmin her döngü içerisinde yeniden şekillenmesini sağlarken aynı zamanda kolektif performansın dağılmadan ilerlemesine olanak tanımaktadır. Böylece döngüsel zaman anlayışı hem özgür performans alanı hem de yapısal denge sağlayan çift yönlü bir organizasyon sistemi oluşturmaktadır.

Şekil analizlerinde görüleceği üzere Güney Amerika ritimlerinde döngüsel yapı çoğu zaman düşük frekanslı güçlü zaman merkezleri ile üst katmandaki senkoplu

hareket alanları arasındaki ilişki üzerinden hissedilmektedir. Özellikle surdo, conga veya tumbadora gibi çalgılar ritmin temel ağırlık merkezini oluştururken; tamborim, caixa veya *clave* gibi çalgılar döngünün hareket yoğunluğunu belirlemektedir. Böylece farklı yoğunlukta ilerleyen ritmik katmanlar aynı döngüsel organizasyon içerisinde birleşerek poliritmik yapının sürekliliğini sağlamaktadır.

Kubik'in (2010) belirttiği üzere Afrika diasporası müziklerinde döngüsel zaman anlayışı, kültürel sürekliliğin temel göstergelerinden biridir. Güney Amerika ritimlerinde de bu yapı yalnızca teknik bir organizasyon modeli değil; dans, topluluk hareketi ve performans enerjisini yöneten fiziksel bir sistem olarak işlev görmektedir. Bu nedenle döngüsel zaman anlayışı, Güney Amerika ritim estetiğinin hem ritmik hem performans temelini oluşturan en önemli yapısal prensiplerden biri olarak değerlendirilmektedir.

2.1.4. Aksan, Senkop ve Esneklik

Aksan organizasyonu ve senkop anlayışı, Güney Amerika ritim estetiğinin en belirgin yapısal özelliklerinden biridir ve Afrika ritim geleneğinden taşınan hareketli vurgu anlayışının dönüşmüş bir uzantısı olarak değerlendirilmektedir. Afrika ritim sistemlerinde aksanlar sabit ölçü merkezlerine bağlı kalmadan sürekli yön değiştiren esnek bir yapı sergilerken, Güney Amerika ritimlerinde bu anlayış özellikle senkop kavramı üzerinden yeniden biçimlenmiştir. Floyd'un (1995) belirttiği üzere Afro-Latin ritimlerinin temel karakteri, güçlü zamanların dışına taşan ve ritmi sürekli ileri doğru hareket ettiren senkoplu vurgu organizasyonudur. Bu nedenle senkop, Güney Amerika ritimlerinde yalnızca teknik bir vurgu kayması değil; ritmin fiziksel hareket enerjisini oluşturan temel organizasyon alanlarından biri hâline gelmiştir.

Güney Amerika ritimlerinde aksan yoğunluğu çoğu zaman güçlü zamanların hemen öncesinde veya sonrasında yoğunlaşmaktadır. Özellikle *Samba Batucada* içerisinde surdo tarafından taşınan temel zaman merkezlerine karşı tamborim, caixa ve repinique gibi çalgılar senkoplu aksanlar oluşturarak ritmik gerilim meydana getirmektedir. Bu yapı ritmin yalnızca aşağı yönlü güçlü vuruşlarla ilerlemesini engellemekte; bunun yerine sürekli ileri çekilen elastik bir hareket hissi yaratmaktadır.

Böylece ritmik yapı doğrusal ve mekanik bir vurgu sisteminden uzaklaşarak sürekli hareket eden canlı bir performans alanına dönüşmektedir.

Guaguancó ve rumba ritimlerinde senkop anlayışı daha dramatik ve yönlü bir karakter kazanmaktadır. Özellikle *clave* çizgisine karşı oluşturulan aksan kaymaları, dans hareketlerinin yönünü belirleyen fiziksel gerilim alanları oluşturmaktadır. Conga veya tumbadora tarafından gerçekleştirilen senkoplu vurgu geçişleri, dans içerisindeki ani duruşlar, yön değişimleri ve fiziksel karşılaşmalarla doğrudan ilişki kurmaktadır. Böylece aksan yapısı yalnızca işitsel bir yoğunluk değil; performansın dramatik hareket organizasyonunu belirleyen fiziksel bir sistem hâline gelmektedir.

Güney Amerika ritimlerinde dikkat çeken önemli unsurlardan biri, aksan yapısının büyük ölçüde alt bölümlendirme yoğunluğu ile birlikte çalışmasıdır. Özellikle samba ritimlerinde caixa ve shaker gibi çalgılar tarafından oluşturulan sürekli alt zaman hareketleri, senkoplu aksanların daha belirgin hissedilmesini sağlamaktadır. Güçlü zaman merkezleri ile hareketli alt zaman katmanları arasında oluşan karşıtlık, ritmin ileri yönlü enerjisini artırmaktadır. Bu yapı Afrika ritim geleneğinde görülen çok merkezli zaman anlayışının Güney Amerika'daki modernleşmiş uzantılarından biri olarak değerlendirilebilir.

Şekil analizlerinde görüleceği üzere Güney Amerika ritimlerinde aksan organizasyonu çoğu zaman üst katmandaki varyasyon alanları üzerinden belirginleşmektedir. Özellikle tamborim, repinique, conga veya solo davul çizgileri; sabit kalan zaman eksenine karşı hareket eden aksan yoğunlukları oluşturmaktadır. Böylece ritim içerisinde hem istikrar hem hareket aynı anda hissedilmektedir. Bu durum Afro-Latin ritimlerinin karakteristik ileri itişli hareket hissinin temel kaynaklarından biridir.

Chernoff'un (1979) ifade ettiği hareket eden aksan merkezi anlayışı, Güney Amerika ritimlerinde senkop aracılığıyla yeniden yapılandırılmıştır. Afrika'daki aksan kayması mantığı burada daha yoğun alt bölümlendirme yapıları ve daha hızlı toplu performans organizasyonlarıyla birleşerek yeni bir ritmik estetik oluşturmuştur. Böylece aksan esnekliği, Güney Amerika ritim geleneğinde hem fiziksel hareket

enerjisini hem de kolektif performansın dramatik yoğunluğunu belirleyen temel organizasyon prensiplerinden biri hâline gelmiştir.

2.1.5. Soru–Cevap Yapısı

Soru–cevap yapısı, Afrika ritim geleneğinden Güney Amerika'ya taşınan en belirgin performans organizasyon modellerinden biridir. Afrika müzik kültürlerinde ritmik ve vokal iletişimin temelini oluşturan bu yapı, Güney Amerika'da hem davullar arasındaki ritmik karşılıklarda hem de vokal–çalgı ilişkilerinde varlığını sürdürmüştür. Béhague (2006), Afro-Latin müziklerinde soru–cevap yapısının yalnızca müzikal bir teknik değil; topluluk içerisindeki sosyal iletişimi ve kolektif katılımı organize eden temel performans mekanizmalarından biri olduğunu belirtmektedir. Bu nedenle soru–cevap sistemi, Güney Amerika ritim estetiğinde hem ritmik hem kültürel sürekliliğin en önemli göstergelerinden biri olarak değerlendirilmektedir.

Afrika ritim geleneğinde soru–cevap ilişkisi çoğu zaman lider çalgı ile eşlik eden ritmik katmanlar arasında kurulmaktadır. Güney Amerika ritimlerinde de bu yapı büyük ölçüde korunmuş; ancak özellikle samba, rumba ve *Guaguancó* gibi toplu performans geleneklerinde daha dramatik ve yoğun bir karakter kazanmıştır. Özellikle *Guaguancó* ritminde solo conga veya quinto tarafından gerçekleştirilen yönlendirici motifler, ritmik anlatının soru bölümünü oluştururken; *clave* ve diğer eşlik katmanları düzenli tekrar motifleriyle cevap işlevi görmektedir. Böylece ritmik organizasyon yalnızca eşzamanlı çalgı birlikteliği değil, sürekli hareket eden karşılıklı bir iletişim sistemi hâline gelmektedir.

Samba Batucada içerisinde ise soru–cevap yapısı daha çok toplu çalgı grupları arasındaki aksan organizasyonları üzerinden hissedilmektedir. repinique tarafından gerçekleştirilen çağrı motifleri, diğer çalgı katmanlarının giriş, duruş veya aksan yoğunluklarını yönlendiren performans sinyaller oluşturmaktadır. Özellikle büyük topluluk icralarında repinique çizgisi, ritmik organizasyonun liderlik alanını temsil ederek kolektif hareket enerjisini yönlendirmektedir. Bu yapı Afrika ritim geleneğinde görülen lider davul anlayışının Güney Amerika'daki modern toplu performans kültürü içerisindeki devamı olarak değerlendirilebilir.

Güney Amerika ritimlerinde soru–cevap yapısının en önemli özelliklerinden biri, dans hareketleriyle doğrudan ilişki kurmasıdır. Özellikle *Guaguancó* gibi ritimlerde solo çalgı tarafından gerçekleştirilen ani aksan değişimleri ve yönlendirici motifler, dansçının hareketlerini organize eden fiziksel sinyaller üretmektedir. Eşlik eden ritmik katmanların sabit yapısı ise dansın temel ağırlık merkezini koruyarak performansın kolektif dengesini sağlamaktadır. Böylece soru–cevap sistemi yalnızca işitsel değil, aynı zamanda fiziksel hareket organizasyonunu yöneten çok katmanlı bir performans alanına dönüşmektedir.

Şekil analizlerinde görüleceği üzere soru–cevap organizasyonu çoğu zaman üst katmandaki varyasyon alanları ile sabit zaman ekseni arasındaki ilişki üzerinden hissedilmektedir. Solo çalgılar tarafından gerçekleştirilen serbest aksan geçişleri ve kısa doğaçlama motifler, eşlik eden ritmik katmanların sabit organizasyon yapısına karşı hareket etmektedir. Böylece ritim içerisinde hem bireysel ifade alanı hem de kolektif organizasyon aynı anda var olmaktadır. Bu yapı Afro-Latin ritimlerinin canlı, hareketli ve sürekli dönüşen performans karakterini oluşturan temel unsurlardan biridir.

Locke'un (1986) belirttiği üzere Afrika kökenli ritim sistemlerinde soru–cevap ilişkisi, topluluk içerisindeki sosyal organizasyonun ritmik düzeydeki yansımasıdır. Güney Amerika ritimlerinde de bu yapı büyük ölçüde korunmuş; ancak daha yoğun toplu performans kültürü ve dans merkezli estetik anlayış ile birleşerek yeni bir ifade biçimi kazanmıştır. Böylece soru–cevap sistemi, Güney Amerika ritim geleneğinde hem ritmik iletişimi hem topluluk enerjisini hem de performansın dramatik yönünü organize eden temel yapısal prensiplerden biri hâline gelmiştir.

2.2. Güney Amerika Perküsyon Enstrümanları ve Afrika Kökenleri

Güney Amerika ritim geleneğinde kullanılan perküsyon enstrümanları, Afrika ritim estetiğinin kıtaya taşınmasıyla oluşan kültürel dönüşümün en somut örneklerinden biridir. Behague (2006), Latin Amerika'daki ritim pratiklerinin büyük ölçüde Afrika kökenli çalgıların yeniden biçimlenmesiyle geliştiğini ve bu çalgıların hem fiziksel yapılarının hem de icra tekniklerinin yeni sosyal çevrelere uyum sağlayarak dönüştüğünü belirtir. Floyd (1995), Afro-Amerikan müziklerinde Afrika

kökenli perküsyon çalgılarının ritmin temel taşıyıcısı olarak işlev gördüğünü ve bu işlevin kıtada yeni biçimlere evrilerek varlığını sürdürdüğünü ifade eder. Bu nedenle Güney Amerika çalgıları, Afrika ritmik düşüncesinin Amerika'daki tarihsel sürekliliğini temsil eden önemli araçlardır.

Afrika'nın derin ritmik yapısında önemli bir yer tutan davul aileleri, Amerika kıtasında biçimsel ve işlevsel dönüşümlere uğrayarak *Samba Batucada*, rumba, candomblé, son ve diğer Afro-Latin ritim geleneklerinin temelini oluşturmuştur. Jones (1959), Afrika'dan taşınan çalgıların çoğunun iki temel süreç üzerinden yeni kimlik kazandığını belirtir: fiziksel yeniden üretim ve yerel kültürel pratiklerle bütünleşerek fonksiyonel dönüşüm. Bu süreç, Güney Amerika perküsyonunun bugünkü çalgı çeşitliliğini açıklayan en güçlü tarihsel temeldir.

Şekil 2.1: Surdo

Samba geleneğinin temel vurgu enstrümanı olan surdo, Afrika'daki büyük davul geleneğinin Güney Amerika'daki yeniden biçimlenmiş halidir. Charry (2000), surdonun düşük frekanslı vuruşlarının Afrika'daki dunun ailesiyle aynı ritmik işlevi taşıdığını, özellikle döngüsel zaman algısını güçlendiren temel çalgı olduğunu ifade eder. Surdo, ritmin ağırlık merkezini belirler ve poliritmik yapıda alt katmanı oluşturur.

Şekil 2.2: Conga

Küba ritim geleneğinin en karakteristik çalgılarından biri olan conga, Afrika'nın Kongo bölgesindeki uzun gövdeli davulların Amerika'daki kültürel yeniden üretimidir. Floyd (1995), conga tekniklerinin büyük ölçüde Afrika el tekniğine dayandığını ve modern Afro-Latin ritmin merkezinde yer aldığını vurgular. *Guaguancó* ve rumba gibi ritimlerde soru–cevap yapısının önemli bir bölümünü taşır.

Şekil 2.3: *Clave*

Clave, Latin Amerika ritimlerinin zaman eksenini oluşturan temel çizgidir. Jones (1959), *clave* kalıbını Afrika zaman çizgisinin Karayipler'deki yeniden biçimlenmiş hâli olarak değerlendirir. *Clave*, ritmin giriş–çıkış noktalarını belirleyen, aksan ilişkilerini düzenleyen ve poliritmik örgünün koordinasyonunu sağlayan merkezi işleviyle Afrika'daki ısrarlı tekrar geleneğini sürdürür.

Şekil 2.4: *Agogo*

Afrika çan geleneğinin Güney Amerika'daki en doğrudan temsilcilerinden biri *agogo*dur. Behague (2006), *agogo*nun gankoguiyle aynı işlevi taşıdığını ve ritmin zaman çizgisine sabit referans sağladığını ifade eder. *Samba Batucada* içinde hem ritmik çerçeve oluşturur hem de hareketli poliritmik yapıların koordinasyonunu sağlar.

Şekil 2.5: Shaker

Şekil 2.6: Ganza

Şekil 2.7: Caxixi

Güney Amerika'nın sallamalı çalgıları olan shaker, ganza ve caxixi, Afrika'daki shekere ve benzeri taneli çalgıların yerel malzemelerle yeniden üretilmiş biçimleridir. Polak (2012), sallamalı çalgıların hem Afrika hem Güney Amerika ritimlerinde ritmik yoğunluğu destekleyen dokusal katman oluşturduğunu belirtir. Bu çalgılar döngü içinde sürekli hareket yaratarak ritmin alt bölümlendirilmesini ve yoğunluk hissini güçlendirir.

Şekil 2.8: Repinique

Şekil 2.9: Caixa

Şekil 2.10: Tamborim 1

Brezilya samba geleneğinde görülen repinique, caixa ve tamborim, Afrika'nın orta–yüksek frekanslı davul ailesinin Amerika'daki modern uzantılarıdır. Bu enstrümanlar ritmin hızını, keskinliğini ve senkop karakterini belirler; özellikle tamborim Afrika aksan esnekliğinin Güney Amerika'daki en belirgin yansımasıdır.

2.3. *Samba Batucada*

2.3.1. Tarihsel ve Kültürel Bağlam

Samba Batucada, Brezilya'da özellikle Rio de Janeiro'nun Afro-Brezilya toplulukları içinde gelişen ve kökleri Afrika ritim estetiğine dayanan bir toplu ritim icrası biçimidir. Behague (2006), Samba ritmi, Afrika geleneklerine dayanan kolektif bir poliritmik düzeni yansıtmaktadır (Béhague, 1979, s. 130) diyerek samba geleneğinin Afrika'dan taşınan ritüel ve topluluk müziği pratiklerinin Brezilya'nın sosyo-kültürel yapısıyla harmanlanması sonucu oluştuğunu ve *Samba Batucada*'nın bu dönüşümün en dinamik örneklerinden biri olduğunu belirtir. Samba, 20. yüzyılın başlarında şehirleşme ve göç hareketleriyle birlikte Rio'nun kültürel kimliğinin temel unsurlarından biri hâline gelmiş; özellikle karnaval gelenekleri içinde topluluk müziğinin güçlü bir temsilcisi olmuştur. Floyd (1995), *Samba Batucada*'nın Afrika'nın poliritmik düşüncesini kitlesel ve yüksek enerjili bir performans ortamına taşıdığını vurgular. Bu nedenle samba hem ritmik hem toplumsal bir ifade biçimi olarak değerlendirilebilir.

2.3.2. Israrlı Tekrar

Samba Batucada'da ritmik organizasyonun merkezini oluşturan temel yapı, Afrika ritim geleneğinden taşınan ısrarlı tekrar anlayışıdır. Afrika'daki gankogui veya çan çizgilerinin üstlendiği merkezî zaman referansı işlevi, samba içerisinde çoğunlukla *agogo* tarafından taşınan tekrar eden zaman çizgisi aracılığıyla devam etmektedir. Jones'un (1959) belirttiği üzere Afrika ritim sistemlerinde zaman çizgisi, farklı ritmik katmanların aynı döngü içerisinde organize edilmesini sağlayan temel referans alanıdır. *Samba Batucada*'da da bu yapı büyük ölçüde korunmuş; ancak daha yoğun ve yüksek tempolu toplu performans estetiği içerisinde yeniden biçimlenmiştir.

Şekil 2.11'de görüldüğü üzere *agogo* tarafından icra edilen tekrar eden çan motifi, ritmin giriş–çıkış noktalarını ve aksan yönelimlerini organize eden merkezî zaman eksenini oluşturmaktadır. Özellikle yüksek tempolu toplu icralarda farklı yoğunlukta hareket eden ritmik katmanların dağılmadan ilerlemesi, büyük ölçüde bu sabit zaman çizgisine bağlıdır. Böylece *agogo* çizgisi yalnızca tekrar eden bir motif değil; *Samba Batucada*'nın tüm poliritmik organizasyonunu dengede tutan yapısal omurga görevini üstlenmektedir.

Samba Batucada'da ısrarlı tekrar yapısının en dikkat çekici özelliklerinden biri, ritmin ileri yönlü hareket hissini desteklemesidir. Afrika ritim geleneğinde zaman çizgisi çoğunlukla döngüsel stabilite sağlayan bir merkez işlevi görürken, samba içerisinde bu yapı yoğun senkoplu aksan sistemleriyle birleşerek ritmin sürekli ileri doğru çekilen enerjisini oluşturmaktadır. Özellikle shaker, caixa ve tamborim tarafından üretilen yoğun alt bölümlendirme katmanları, *agogo* çizgisi etrafında sürekli hareket eden bir ritmik akış meydana getirmektedir. Bu durum ritmin yalnızca sabit bir zaman örgüsü değil; fiziksel hareket enerjisi üreten canlı bir organizasyon alanı hâline gelmesini sağlamaktadır.

Şekil 2.11 incelendiğinde *agogo* çizgisinin çoğu zaman güçlü zamanların dışına taşan senkoplu bir karakter sergilediği görülmektedir. Bu yapı *Samba Batucada*'nın karakteristik itme–çekme hissini oluşturan temel unsurlardan biridir. Özellikle surdo tarafından belirlenen güçlü zaman merkezlerine karşı *agogo* çizgisinin oluşturduğu senkoplu hareket alanı, ritim içerisinde sürekli ileri yönlü bir gerilim üretmektedir. Böylece ritmik yapı yalnızca aşağı yönlü güçlü vuruşlardan oluşan mekanik bir sistem olmaktan çıkarak esnek ve hareketli bir performans organizasyonuna dönüşmektedir.

Şekilde dikkat çeken önemli unsurlardan biri de *agogo* çizgisinin diğer çalgı katmanlarının yönelimini belirleyen koordinasyon alanı oluşturmasıdır. Surdo çizgileri ritmin temel ağırlık merkezini taşırken, tamborim ve caixa gibi üst katman çalgıları *agogo* tarafından belirlenen zaman ekseni etrafında hareket etmektedir. Bu durum Afrika ritim geleneğinde görülen merkezî zaman çizgisi anlayışının *Samba Batucada* içerisindeki modern uzantılarından biri olarak değerlendirilebilir.

Locke'un (1986) belirttiği üzere Afrika kökenli ritim sistemlerinde zaman çizgisi, poliritmik yapının organizasyon merkezidir. *Samba Batucada*'da da bu işlev büyük ölçüde korunmuştur. Ancak Brezilya'nın yüksek enerjili toplu performans kültürü içerisinde zaman çizgisi yalnızca ritmik koordinasyonu değil; aynı zamanda dans hareketlerinin yönünü, topluluk enerjisinin yoğunluğunu ve performansın fiziksel akışını da belirleyen aktif bir performans unsuru hâline gelmiştir. Böylece ısrarlı tekrar yapısı, *Samba Batucada*'nın hem ritmik hem fiziksel organizasyonunu sağlayan temel yapısal prensiplerden biri olarak varlığını sürdürmektedir.

2.3.3. Aksan Düzeni

Samba Batucada'nın aksan düzeni, ritmin yüksek tempolu yapısı ile poliritmik örgüsünü bir arada tutan hareketli bir vurgu dağılımına sahiptir. Floyd (1995), samba aksanlarını Afro-kökenli ritimlerde görülen esnek vurgu sisteminin Güney Amerika'daki modern yorumu olarak değerlendirir. Güçlü zamanların surdo tarafından belirlenmesine karşın, aksanlar çoğu zaman orta ve yüksek frekanslı enstrümanların senkoplu çizgileriyle kaydırılır. Bu aksan kaymaları ritmin sürekli ileri itilen, enerjik ve dans odaklı karakterini oluşturur.

2.3.4. Alt Bölümlendirme

Samba Batucada'da alt bölümlendirme yapısı, ritmin sürekli hareket eden yüksek enerjili karakterini oluşturan temel organizasyon alanlarından biridir. Afrika ritim geleneğinde görülen çok katmanlı zaman anlayışı, samba içerisinde yoğun alt zaman hareketleri aracılığıyla daha hızlı ve daha sürekli bir performans estetiğine dönüşmüştür. Polak'ın (2012) belirttiği üzere Afro-Latin ritimlerinde alt bölümlendirme yalnızca zamanın küçük birimlere ayrılması değil; ritmin fiziksel yoğunluğunu, hareket hissini ve performans enerjisini belirleyen temel organizasyon sistemidir. *Samba Batucada*'da da bu yapı ritmin ileri yönlü akışını sağlayan en önemli unsurlardan biri olarak öne çıkmaktadır.

Şekil 2.11'de görüldüğü üzere shaker tarafından oluşturulan düzenli sekizlik alt zaman yapısı, ritmin sürekli hareket eden dokusal temelini oluşturmaktadır.

Özellikle kesintisiz tekrar eden alt bölümlendirmeler, samba'nın fiziksel akış hissini destekleyen sabit bir hareket alanı meydana getirmektedir. Bu yapı ritim içerisindeki boşluk hissini azaltarak tüm çalgı katmanlarının aynı enerji yoğunluğu içerisinde ilerlemesini sağlamaktadır. Böylece shaker çizgisi yalnızca yardımcı bir ritmik unsur değil; *Samba Batucada*'nın sürekli hareket eden performans enerjisinin temel taşıyıcılarından biri hâline gelmektedir.

Caixa çizgisi, alt bölümlendirme yoğunluğunu belirleyen en önemli organizasyon katmanlarından biridir. Şekil 2.11 incelendiğinde caixa tarafından üretilen sürekli tekrar eden orta frekanslı hareketlerin ritmin hız hissini belirgin biçimde artırdığı görülmektedir. Özellikle yoğun tekrar yapıları, surdo tarafından oluşturulan geniş zaman aralıklarıyla karşıtlık oluşturarak samba'nın ileri yönlü itişli karakterini güçlendirmektedir. Böylece ritim içerisinde hem güçlü ağırlık merkezleri hem de sürekli hareket eden alt zaman katmanları aynı anda hissedilmektedir.

Tamborim tarafından oluşturulan yüksek frekanslı senkoplu alt zaman motifleri ise ritmin üst hareket katmanını meydana getirmektedir. Şekil 2.11'de görülen kısa, keskin ve hızlı aksan geçişleri; samba ritminin hareket yoğunluğunu artırarak dans odaklı fiziksel enerjisini belirginleştirmektedir. Özellikle güçlü zamanların dışına taşan senkoplu alt zaman yapıları, ritmin doğrusal duyulmasını engelleyerek sürekli ileri doğru hareket eden elastik bir ritmik alan oluşturmaktadır. Bu durum Afrika ritim geleneğinde görülen aksan kayması anlayışının Güney Amerika'daki modern uzantılarından biri olarak değerlendirilebilir.

Şekilde dikkat çeken önemli unsurlardan biri, alt bölümlendirme yapısının düşük frekanslı güçlü zaman merkezleriyle kurduğu karşıtlıktır. Surdo çizgileri ritmin temel ağırlık hissini oluştururken; caixa, tamborim ve shaker tarafından üretilen yoğun alt zaman katmanları bu sabit merkez etrafında sürekli hareket eden bir enerji alanı meydana getirmektedir. Böylece ritmik yapı yalnızca güçlü zamanların tekrarı üzerinden değil; farklı yoğunlukta zaman katmanlarının eşzamanlı hareketi üzerinden organize edilmektedir. Bu yapı *Samba Batucada*'nın poliritmik karakterinin temel kaynaklarından biridir.

Alt bölümlendirme yapısının bir diğer önemli özelliği, dans hareketleriyle doğrudan ilişki kurmasıdır. Özellikle samba dansındaki hızlı ayak hareketleri ve sürekli yön değiştiren beden yapısı, ritimdeki yoğun alt zaman katmanlarıyla eşzamanlı ilerlemektedir. Şekil 2.11'de görülen kesintisiz alt bölümlendirme hareketleri, dansın fiziksel sürekliliğini sağlayan ritmik zemini oluşturmaktadır. Böylece alt bölümlendirme yalnızca teknik bir zaman bölme sistemi değil; beden hareketini organize eden fiziksel bir performans alanı hâline gelmektedir.

Polak'ın (2012) belirttiği üzere Afro-Latin ritim estetiğinde yoğun alt bölümlendirme yapıları, ritmin içsel enerjisini sürekli canlı tutan temel organizasyon alanlarından biridir. *Samba Batucada*'da da alt bölümlendirme katmanları yalnızca ritmik yoğunluğu artırmakla kalmamakta; aynı zamanda kolektif performansın fiziksel hareket enerjisini yöneten dinamik bir sistem oluşturmaktadır. Böylece alt bölümlendirme yapısı, *Samba Batucada*'nın yüksek tempolu, akışkan ve ileri yönlü ritmik karakterini belirleyen temel yapısal prensiplerden biri hâline gelmektedir.

2.3.5. Soru–Cevap Yapısı

Samba Batucada'da soru–cevap yapısı, ritmin kolektif performans karakterini organize eden temel iletişim mekanizmalarından biridir. Afrika ritim geleneğinde lider çalgı ile eşlik eden ritmik katmanlar arasında kurulan karşılıklı ilişki, samba içerisinde daha büyük topluluk organizasyonları ve yüksek enerjili performans yapıları içerisinde yeniden biçimlenmiştir. Béhague (2006), samba topluluklarında lider davulcunun yönlendirici motifler aracılığıyla toplu performansın akışını belirlediğini ve diğer çalgı gruplarının bu çağrılara ritmik cevaplar verdiğini ifade etmektedir. Bu nedenle soru–cevap yapısı, *Samba Batucada*'da yalnızca müzikal bir teknik değil; kolektif hareket enerjisini organize eden temel performans sistemi olarak değerlendirilmektedir.

Şekil 2.11'de görüldüğü üzere soru–cevap organizasyonu çoğunlukla repinique çizgisi ile diğer ritmik katmanlar arasındaki ilişki üzerinden hissedilmektedir. repinique tarafından gerçekleştirilen kısa çağrı motifleri, ani aksan yoğunlukları ve yönlendirici ritmik geçişler; topluluğun giriş, duruş ve dinamik değişim noktalarını belirleyen performans sinyaller oluşturmaktadır. Özellikle yüksek tempolu toplu

icralarda bu çağrı motifleri, ritmik organizasyonun dağılmadan ilerlemesini sağlayan temel yönlendirme alanlarından biri hâline gelmektedir.

Şekil 2.11 incelendiğinde repinique çizgisinin diğer çalgı katmanlarına göre daha özgür ve varyasyona açık hareket ettiği görülmektedir. Özellikle kısa senkoplu aksan geçişleri ve ani vurgu değişimleri, ritmin fiziksel enerjisini yönlendiren dinamik alanlar oluşturmaktadır. Buna karşılık surdo, caixa ve shaker gibi çalgılar daha sabit tekrar yapılarıyla ritmin temel organizasyonunu koruyarak bu çağrı motiflerine cevap işlevi görmektedir. Böylece ritmik yapı yalnızca eşzamanlı çalgı birlikteliği değil; sürekli hareket eden karşılıklı bir iletişim sistemi hâline dönüşmektedir.

Samba Batucada'daki soru–cevap yapısının önemli özelliklerinden biri, dans hareketleriyle doğrudan ilişki kurmasıdır. Özellikle repinique tarafından gerçekleştirilen ani aksan değişimleri ve yönlendirici çağrılar, dansçıların fiziksel hareket yoğunluğunu artıran performans işaretler üretmektedir. Eşlik eden ritmik katmanların sabit döngü yapısı ise dansın temel akışını ve kolektif dengesini korumaktadır. Böylece soru–cevap sistemi yalnızca işitsel bir iletişim modeli değil; beden hareketini organize eden fiziksel bir performans alanı hâline gelmektedir.

Şekilde dikkat çeken önemli unsurlardan biri, soru–cevap yapısının ritmik yoğunluk değişimlerini yönlendirmesidir. Özellikle repinique tarafından gerçekleştirilen kısa çağrılar sonrasında caixa, tamborim ve shaker katmanlarında hissedilen yoğunluk artışı, samba'nın kitlesel performans enerjisini belirginleştirmektedir. Bu durum Afrika ritim geleneğinde görülen lider çalgı anlayışının *Samba Batucada* içerisindeki modern uzantılarından biri olarak değerlendirilebilir.

Locke'un (1986) belirttiği üzere Afrika kökenli ritim sistemlerinde soru–cevap ilişkisi, topluluk içerisindeki sosyal organizasyonun ritmik düzeydeki yansımasıdır. *Samba Batucada*'da da bu yapı büyük ölçüde korunmuş; ancak Brezilya'nın büyük toplu performans kültürü ve karnaval estetiği içerisinde daha yoğun, daha dramatik ve daha fiziksel bir karakter kazanmıştır. Böylece soru–cevap sistemi, *Samba Batucada*'nın kolektif enerjisini, performans akışını ve ritmik iletişimini yöneten temel organizasyon prensiplerinden biri hâline gelmiştir.

2.3.6. Dans–Ritim İlişkisi

Samba Batucada'da dans ve ritim arasındaki ilişki, Afro-Brezilya performans estetiğinin en belirgin özelliklerinden birini oluşturmaktadır. Afrika ritim geleneğinde olduğu gibi samba içerisinde de ritim yalnızca işitsel bir organizasyon değil; beden hareketini yönlendiren fiziksel bir enerji sistemi olarak işlev görmektedir. Floyd'un (1995) belirttiği üzere samba ritmi ve dansı birbirinden bağımsız düşünülemez; ritmik aksan yapısı doğrudan bedenin hareket yönelimlerini belirleyen fiziksel bir organizasyon alanı oluşturmaktadır. Bu nedenle *Samba Batucada*'da ritmik yapı ile dans hareketleri arasında sürekli karşılıklı bir etkileşim bulunmaktadır.

Şekil 2.11'de görüldüğü üzere samba ritminin yoğun alt bölümlendirme yapısı, dansın sürekli hareket eden fiziksel karakterini desteklemektedir. Özellikle shaker, caixa ve tamborim tarafından oluşturulan kesintisiz alt zaman katmanları, samba dansındaki hızlı ayak hareketleri ve sürekli yön değiştiren beden yapısıyla eşzamanlı ilerlemektedir. Böylece ritim içerisinde oluşan akış hissi, dansın fiziksel sürekliliğini sağlayan temel organizasyon alanı hâline gelmektedir.

Şekil 2.11 incelendiğinde surdo çizgilerinin dansın temel ağırlık merkezini belirlediği görülmektedir. Özellikle surdo 2&1 tarafından taşınan güçlü temel vuruşlar, dansçının yere basış hissini ve bedenin fiziksel merkezini oluşturan ritmik zemini meydana getirmektedir. Buna karşılık surdo 3 çizgisinde yer alan senkoplu karşı vuruşlar, beden hareketlerinin yön değiştirmesine neden olan ritmik gerilim alanları üretmektedir. Bu yapı samba dansındaki karakteristik itme–çekme hissinin temel ritmik kaynağını oluşturmaktadır.

Tamborim tarafından oluşturulan hızlı ve keskin aksanlar ise dansın üst hareket katmanını yönlendirmektedir. Şekilde görülen yüksek frekanslı senkoplu motifler, özellikle kalça hareketleri ve ani beden aksanlarıyla doğrudan ilişki kurmaktadır. Güçlü zamanların dışına taşan bu vurgu yapıları, dansın doğrusal değil sürekli yön değiştiren akışkan bir hareket karakteri kazanmasını sağlamaktadır. Böylece ritim ile beden hareketi arasında çok katmanlı fiziksel bir ilişki oluşmaktadır.

Şekilde dikkat çeken önemli unsurlardan biri, dans hareketlerinin ritmik yoğunluk değişimleriyle birlikte şekillenmesidir. Özellikle repinique tarafından gerçekleştirilen çağrı motifleri ve ani aksan artışları, dansçıların fiziksel enerji düzeyini yükselten performans sinyaller üretmektedir. Caixa ve shaker katmanlarının sürekli hareket eden yapısı ise bu enerji yoğunluğunun kesintisiz biçimde devam etmesini sağlamaktadır. Böylece ritim yalnızca dansa eşlik eden bir yapı değil; dansın fiziksel yönünü doğrudan belirleyen aktif bir organizasyon sistemi hâline gelmektedir.

Samba Batucada'daki dans–ritim ilişkisi aynı zamanda topluluk enerjisinin kolektif biçimde organize edilmesini sağlamaktadır. Özellikle karnaval performanslarında yüzlerce dansçı ve vurmalı çalgıcının aynı döngüsel ritmik yapı içerisinde birlikte hareket etmesi, samba'nın toplumsal birliktelik hissini güçlendiren temel unsurlardan biridir. Bu durum Afrika ritim geleneğinde görülen topluluk merkezli performans anlayışının Brezilya'daki güçlü devamlarından biri olarak değerlendirilebilir.

Chernoff'un (1979) ifade ettiği üzere Afrika kökenli ritim sistemlerinde beden hareketi ve ritim birbirinden ayrı düşünülemez. *Samba Batucada*'da da bu anlayış büyük ölçüde korunmuş; ancak Brezilya'nın kentleşmiş karnaval kültürü içerisinde daha yoğun, daha hızlı ve daha kitlesel bir fiziksel performans estetiğine dönüşmüştür. Böylece dans–ritim ilişkisi, *Samba Batucada*'nın yalnızca estetik değil; fiziksel, sosyal ve kolektif enerjisini belirleyen temel organizasyon prensiplerinden biri hâline gelmiştir.

2.3.7. Enstrüman Rolleri

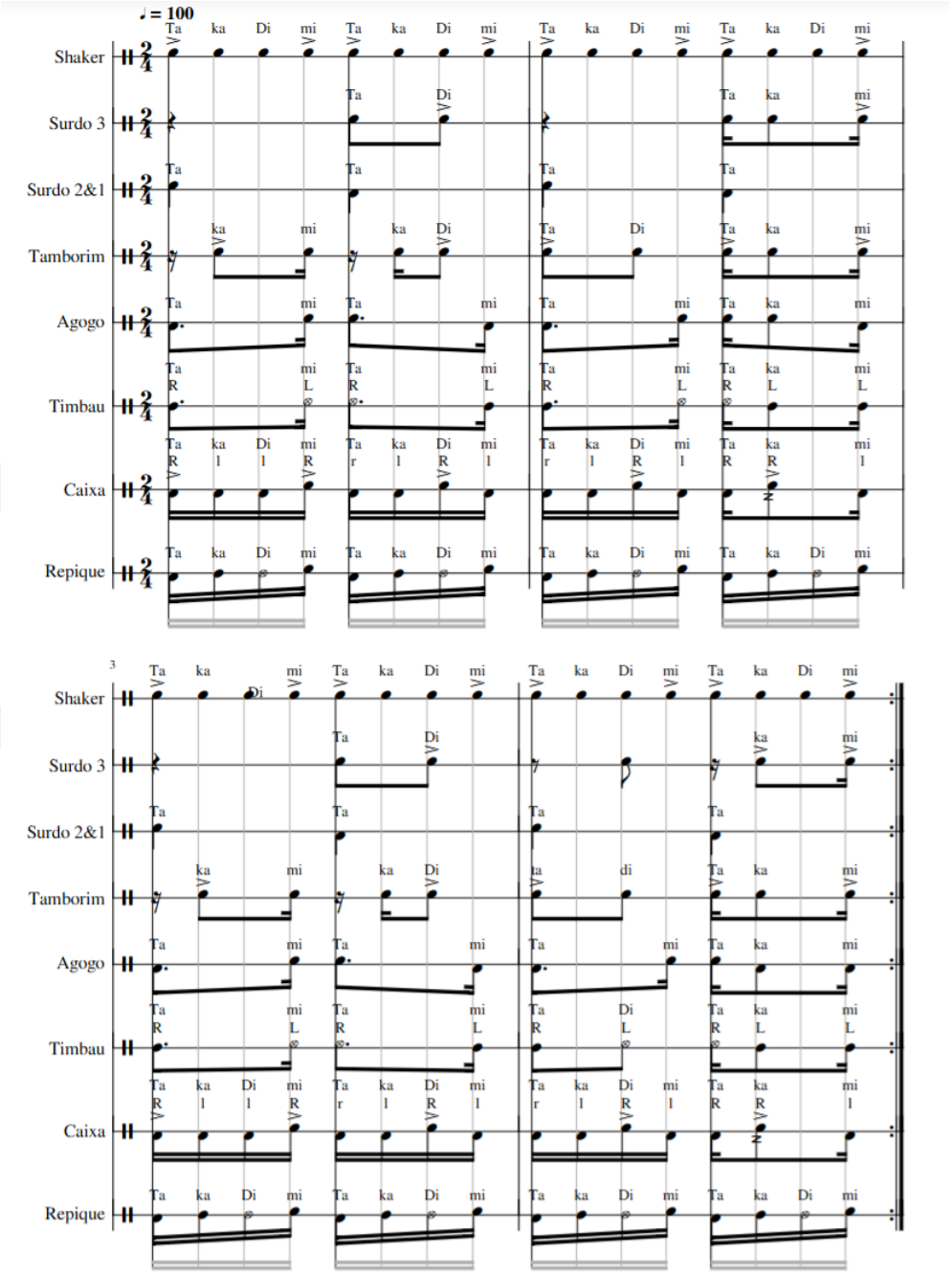
Samba Batucada'nın çok katmanlı ritim yapısı, çalgıların işlevsel dağılımıyla biçimlenir. Ritmin temel ağırlık merkezini surdo belirler; düşük frekanslı vuruşlarıyla hem döngünün ana zamanlarını işaret eder hem de toplu icranın armonik-ritmik çerçevesini oluşturur. Orta perdeli repinique, hem liderlik göreviyle soru–cevap yapısını yönlendirir hem de ritmin dramatik geçişlerinde yoğunlaştırıcı bir rol üstlenir. Caixa keskin ve sürekli vuruşlarıyla ritmin alt bölümlendirilmesini belirginleştirir; samba'nın yüksek enerjisini taşıyan çalgı katmanlarından biridir. Tamborim, yüksek frekanslı, senkoplu ve hareketli çizgileriyle samba'nın ileri itişli karakterini belirleyen

en önemli üst katmanı oluşturur. *Agogo*, ritmin ısrarlı tekrarını sağlayarak zaman eksenini sabitler ve tüm çalgıların koordinasyonunu mümkün kılar; shaker, ganza ve caxixi ise ritme sürekli hareket sağlayan dokusal bir alt katman ekler. Bu işlevsel dağılım *Samba Batucada*'nın hem yoğun hem de kararlı ritmik yapısını ortaya çıkarır.

2.3.8. Varyasyon Mantığı

Samba Batucada'da varyasyonlar ritmin performans ve kolektif yapısını güçlendiren bir işlev taşır. repinique liderliğinde yapılan varyasyonlar ritmin akışını yönlendirir, giriş–çıkışları belirler ve topluluğun dinamik değişimlerini yönetir. Floyd (1995), samba varyasyonlarını poliritmik dokunun içinde yaratılan dramatik enerji patlamaları olarak tanımlar; özellikle kesiklik (break), hızlanma ya da yoğunluk değişimleri gibi bölümler samba performansının ritmik anlatısını oluşturur.

2.3.9. Temel Ritmik Yapı



Şekil 2.11: *Samba Batucada* ritim örneği

Şekil 2.11'de yer alan *Samba Batucada* temel döngüsü, ritmin çok katmanlı yapısını ve yüksek enerjili karakterini açık bir biçimde ortaya koymaktadır. Döngünün üst hattında yer alan shaker, sürekli ve eşit alt zaman vuruşlarıyla ritmin dokusal hareketliliğini sağlayan bir akış oluşturur. Shaker çizgisindeki düzenli sekizlik alt

bölümlendirme, samba ritminin ileri itişli karakterinin duyumsal temelini oluşturur ve tüm çalgıların algısal zemini niteliğindedir.

Shaker katmanının altında yer alan surdo 3 ve surdo 2&1, ritmin ağırlık merkezini belirleyen düşük frekanslı yapıyı oluşturur. Surdo 3 çizgisi güçlü zamanlara yerleşen bas vuruşlarıyla döngünün ana zaman eksenini işaretlerken, surdo 2&1 çizgisindeki senkoplu karşı vuruşlar ritmin iç gerilimini oluşturarak samba'nın karakteristik itiş–çekiş ilişkisini yaratır. Behague'un (2006) vurguladığı gibi, bu tür düşük frekanslı dağılımlar *Samba Batucada*'nın toplu icra yapısında denge ve hareket arasındaki ilişkiyi temsil eder.

Samba ritminin en belirgin bileşenlerinden biri olan tamborim, şekilde görüldüğü üzere hızlı ve keskin vuruşlardan oluşan senkoplu bir çizgi icra eder. Tamborim'in ritmik patikası, *Samba Batucada*'nın üst katmanındaki hareketliliği belirleyen temel unsurdur. Şekildeki tamborim motifleri, ritmin ilerleyişini hızlandıran ve üst katmanda sürekli bir yön duygusu oluşturan yüksek frekanslı bir akış ortaya koymaktadır.

Batucada'nın zaman çizgisi, şekilde görüldüğü gibi *agogo* tarafından belirlenmektedir. *Agogo* çizgisi, Afrika çan geleneğinin Güney Amerika'daki devamı niteliğinde olan senkoplu bir zaman ekseni sunar. Bu çizgi, ritmin giriş–çıkış noktalarını tanımlar ve diğer çalgıların koordinasyonunu sağlar. *Samba Batucada* gibi yüksek tempolu ritimlerde *agogo*'nun sağladığı zaman referansı, poliritmik yapı içinde kararlılığı koruyan temel unsurdur.

Şekil 2.11, samba içinde yer alan timbau çizgisinin orta–yüksek frekanslı bir vurgu katmanı oluşturarak ritmin hareketli dokusuna katkı sağladığını da göstermektedir. Timbau'nun *slap* ve açık ton vuruşları, döngü içinde hem aksan yönlendirmesi hem de katman yoğunluğu bakımından önemli bir rol üstlenir. Bu yapı, samba'nın hem Afrika kökenli el tekniği izlerini hem de Güney Amerika'da kazandığı modern ritmik karakteri yansıtır.

Ritmin alt ve orta katmanlarını birbirine bağlayan caixa, şekilde görüldüğü üzere hızlı tekrarlar ve sürekli tıkırtı yapısıyla ritmin alt bölümlendirmesini

belirginleştirir. Caixa'nın bu sürekliliği, *Samba Batucada*'nın yüksek enerjisini oluşturan en önemli bileşenlerden biridir. Floyd'un (1995) belirttiği gibi, samba'nın ileri itişli yapısı büyük ölçüde orta–yüksek frekans katmanlarının yoğunluğundan beslenmektedir; caixa çizgisi bu yoğunluğu temsil eden temel unsurdur.

Döngünün en alt katmanında yer alan repinique, liderlik işleviyle hem giriş–çıkışları belirleyen hem de varyasyonlara açık dinamik bir çizgi üretir. Şekil 10'deki repinique motifleri, ritmin karakteristik soru–cevap yapısını destekleyen vurgu değişimleri ve kısa ritmik çağrılarla *Samba Batucada*'nın performans bütününü tamamlar. Bu çizgiler, ritmin dramatik akışını yönlendiren temel işaretlerdir.

Genel olarak Şekil 2.11, *Samba Batucada*'nın çok katmanlı poliritmik yapısını, alt bölümlendirme yoğunluğunu ve ileri itişli ritmik karakterini temsil eden temsili bir döngüdür. Her çalgı kendi işlevsel rolünü yerine getirerek ritmin toplu icralarda duyulan güçlü, hareketli ve sürekli akışkan yapısını oluşturur.

2.4. *Guaguancó*

2.4.1. Tarihsel ve Kültürel Bağlam

Guaguancó, Küba'nın Afro-Kübalı toplulukları içinde gelişen rumba geleneklerinin en tanınan ritimlerinden biridir ve kökleri Afrika'nın batı kıyısındaki ritüel–topluluk çalgıcılığına dayanmaktadır. Behague (2006), *Guaguancó*, ritim, dans ve toplumsal ifade arasındaki karmaşık bir etkileşime dayanır (Béhague, 1979, s. 102). *Guaguancó*'nun Afrika ritim estetiğinin Karayipler'de yeniden biçimlenmiş bir uzantısı olduğunu ve özellikle Havana çevresindeki Afro-Küba topluluklarının sosyal yaşamında önemli bir yer tuttuğunu belirtir. Rumba geleneği içinde *Guaguancó*, hem topluluk eğlencesi hem de kültürel kimliğin sembolik bir temsilidir. Floyd (1995), *Guaguancó*'nun Afrika'dan taşınan ritmik yapıyı korurken, şehirleşen Küba toplumunun yeni sosyal koşullarına uyum sağladığını ve modern Afro-Latin ritmin temel yapı taşlarından biri hâline geldiğini vurgular. Bu nedenle *Guaguancó*, hem tarihsel hafızayı hem de ritmik sürekliliği temsil eden kültürel bir ritim formudur.

2.4.2. Israrlı Tekrar

Guaguancó'nun zaman ekseni, Afrika'nın ısrarlı tekrar geleneğinin Karayipler'deki en güçlü temsilcilerinden biri olan *clave* tarafından belirlenir. Jones (1959), *clave* çizgisini Afrika zaman çizgisinin Karayiplerde alınmış yeni formu olarak tanımlar; bu çizgi ritmin giriş–çıkış noktalarını, aksan yönelimlerini ve poliritmik örgünün genel koordinasyonunu sağlar. *Guaguancó*'da kullanılan 3–2 veya 2–3 *clave* varyasyonları ritmin temel zaman algısını belirler ve tüm çalgıların ritmik etkileşimini yönlendirir. *Clave* çizgisindeki senkop, *Guaguancó*'nun dans odaklı dinamiğini oluşturan en önemli unsurlardan biridir.

2.4.3. Aksan Düzeni

Guaguancó'nun aksan düzeni, Afrika kökenli vurgu esnekliğinin Küba içinde yeniden biçimlenmiş hâlidir. Floyd (1995), Afro-Küba ritimlerinde aksanların sabit metrik vurgulara değil, hareket eden senkop ilişkilere bağlı olduğunu belirtir. *Guaguancó*'da güçlü–zayıf zaman ilişkisi sürekli yer değiştirir; bu durum ritmin hem dans hem de rumba şarkıcılarının vokal yönlendirmeleriyle bütünleşen karakteristik bir akış yaratır. Aksan dağılımı özellikle orta–yüksek frekans çalgılar tarafından belirginleşir ve ritmin iç gerilimini ortaya çıkarır.

2.4.4. Alt Bölümlendirme

Guaguancó'nun alt bölümlendirme yapısı Afrika ritim estetiğiyle doğrudan bağlantılıdır. Polak (2012), Afro-Küba ritimlerinde alt bölümlendirmenin hem hareket hem gerilim yaratan fonksiyonel bir yapı taşıdığını belirtir. *Guaguancó*'da alt zaman çizgileri genellikle 4/4 ölçü içinde 8 veya 16 alt bölüme ayrılır; bu yapı ritmin dans ile eşzamanlı hareketli doğasını destekler.

2.4.5. Soru–Cevap Yapısı

Guaguancó, soru–cevap yapısının en belirgin olduğu Afro-Küba ritim biçimlerinden biridir. Behague (2006), *Guaguancó*'nun topluluk içinde şarkıcılar ile ritim grubunun karşılıklı etkileşimi üzerinden geliştiğini ve bu etkileşimin ritmin dramatik yapısını oluşturduğunu ifade eder. Soru bölümü çoğunlukla lider davul ya da

vokalist tarafından başlatılır; ardından eşlik eden ritim çizgileri düzenli tekrarlarla yanıt verir. Bu müzikal diyalog, ritmin hem sosyal hem estetik boyutunu belirleyen temel unsurdur.

2.4.6. Dans–Ritim İlişkisi

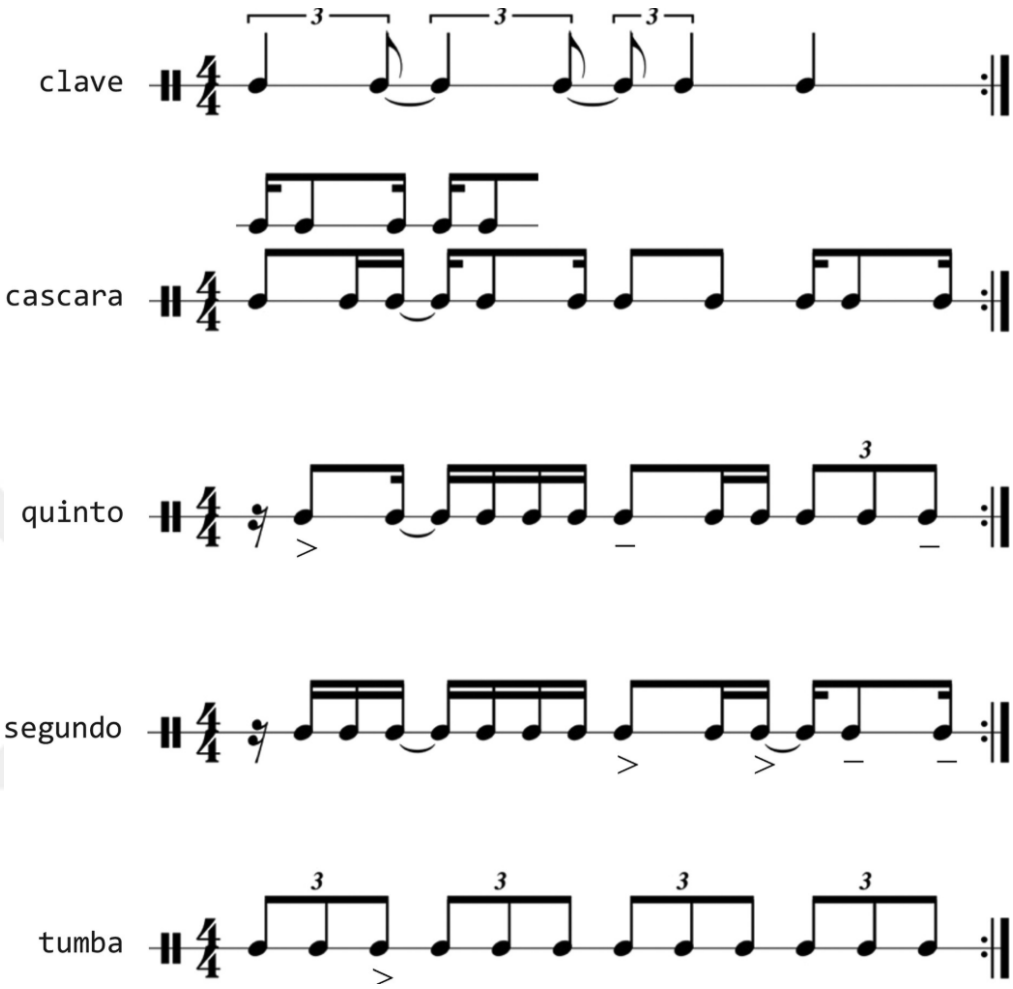
Guaguancó'nun dansla ilişkisi ritmin yapısının en güçlü belirleyicilerinden biridir. Afro-Küba dans geleneğinde *Guaguancó*, hem hareketli hem de teatral bir dans biçimiyle eşleştirilir. Floyd (1995), *Guaguancó* dansını ritimle sürekli etkileşim hâlinde ilerleyen dramatik bir beden anlatısı olarak tanımlar. Dansın ani duruşlar, kaçınmalar ve yön değişimleri ritmin senkoplu karakteriyle uyumlu bir şekilde gerçekleşir; bu nedenle dans–ritim ilişkisi ritmin sembolik değerinde önemli bir paya sahiptir.

2.4.7. Enstrüman Rolleri

Guaguancó'nun ritmik yapısı, çalgıların birbirini tamamlayan işlevsel dağılımı ile şekillenir. Ritmin zaman ekseni *clave* tarafından belirlenirken, orta frekanslı ritim çizgileri ritmin omurgasını oluşturan düzenli tekrarları üretir. Düşük frekanslı çalgılar ritmin ağırlık merkezini belirleyen sabit vuruşlarla döngüsel yapıyı destekler. Üst katmanda yer alan yüksek frekanslı çalgılar, *Guaguancó*'nun senkoplu karakterini belirginleştirir; bu çalgılar aksan kaymalarını görünür kılarak ritmin hareketliliğini arttırır. Ritmin dramatik yönünü güçlendiren varyasyonlar ise lider rolündeki üst katman enstrümanları tarafından gerçekleştirilir.

2.4.8. Varyasyon Mantığı

Guaguancó'da varyasyonlar ritmin topluluk içindeki anlatısal yönünü destekleyen önemli bir müzikal araçtır. Behague (2006), Afro-Küba ritimlerinde varyasyonun ritmin dramatik akışını yönlendiren bir ifade biçimi olduğunu vurgular. Varyasyonlar genellikle lider çalgı tarafından uygulanır ve ritmin yoğunluk değişimlerini, aksan kaymalarını ve soru–cevap ilişkisini belirler. Bu varyasyonlar ritmin durağanlaşmasını engelleyerek sürekli bir hareket duygusu oluşturur.

2.4.9. Temel Ritmik Yapı

Şekil 2.12: *Guaguancó* ritim örneği

Şekil 2.12'de yer alan *Guaguancó* temel döngüsü, ritmin Afro-Küba geleneğine özgü çok katmanlı yapısını ve *clave* merkezli organizasyonunu açık biçimde ortaya koymaktadır. En üstte bulunan *clave* çizgisi, ritmin zaman eksenini belirleyen temel referans noktasıdır. Şekilde görülen üçlü grup vurguları ve bağlar, *Guaguancó*'nun karakteristik 3–2 *clave* düzeninin belirgin bir temsilidir. Bu çizgi, ritmin giriş–çıkış noktalarını, aksan yönelimlerini ve tüm çalgılar arasındaki koordinasyonu sağlayan ana zaman sabitleyici görevi üstlenir. Jones'un (1959) belirttiği üzere *clave*, Afro-Küba ritmik düşüncesinin hem yönlendirici hem tanımlayıcı merkezidir.

Clave çizgisinin altında yer alan cáscara çizgisi, ritmin orta frekanslı ve sürekli akışını oluşturan ritmik omurgayı temsil eder. Şekilde görülen cáscara motifleri, hem senkoplu hareket hem de alt zaman yoğunluğu sağlayarak *Guaguancó*'ya özgü ileri itişli karakteri oluşturur. Bu çizgi, ritmin orta katmanındaki hareketliliği belirleyen en önemli unsurlardan biridir ve aynı zamanda *clave* ile üst düzey koordinasyon sağlar. Cáscara'nın düzenli ama senkoplu yapısı, ritmin hem dans hem vokal eşlik ile uyumlu ilerlemesini destekler.

Ritmin daha üst melodik rolünü taşıyan quinto, şekilde görüldüğü gibi varyasyonlara en açık çalgı katmanıdır. Quinto çizgisindeki aksan kaymaları, kısa motifler ve üçlü grup hareketleri, ritmin dramatik akışını belirginleştirir. Behague'un (2006) belirttiği gibi, quinto genellikle ritmin liderlik fonksiyonunu yerine getirir; soru–cevap yapısının başlatıcısı ve ritmik yoğunluğun şekillendiricisidir. Şekil 2.12'de quinto çizgisinin hem *clave*'ye hem cáscara'ya karşı ritmik cevaplar üreterek poliritmik yapıyı genişlettiği görülmektedir.

Quinto'nun hemen altında yer alan segundo katmanı, ritmin orta perdeli sabitliğini sağlayan temel eşlik çizgisidir. Şekilde görülen düzenli tekrarlar ve belirgin alt zaman vurguları, segundo'nun ritmin döngüsel yapısını desteklediğini ve ritmin sürekliliğini sağlayan çerçeveleyici bir katman oluşturduğunu gösterir. Segundo'nun sabit yapıdaki figürleri, quinto tarafından üretilen varyasyonları çerçeve içerisine alır ve ritmin bütünsel dengesini belirler.

En alt katmanda yer alan tumba çizgisi, *Guaguancó*'nun düşük frekanslı ağırlık merkezini oluşturur. Şekil 2.12'de tumba çizgisinin temel vuruşları, ritmin yerdeki kuvvetli zamanlarını işaret ederek ritmin alt frekans dengesini sağlar. Tumba çizgisinin üçlü grup içerisinde uyguladığı vurgular, ritmin hafifçe öne eğilen, ileri itişli karakterine katkıda bulunur. Floyd'un (1995) belirttiği üzere, Afro-Küba ritimlerinin alt katmanlarındaki bu tür ağırlık noktaları ritmin dans ile kurduğu doğrudan ilişkiyi güçlendirir.

Genel olarak Şekil 2.12, *Guaguancó*'nun çok katmanlı ritmik yapısını temsil eden tipik bir örnek sunmaktadır. *Clave* çizgisi zaman eksenini belirlerken, cáscara orta frekanslı akışı sağlar; quinto ritmik ifadeyi genişleten varyasyonları sunar;

segundo orta katmanı sabitleyerek poliritmik örgüyü dengeler; tumba ise ritmin düşük frekanslı temelini oluşturur. Bu yapı, *Guaguancó*'nun Afro-Küba ritim düşüncesine özgü hem sabit hem de esnek karakterini ortaya koyan bütüncül bir döngü yaratmaktadır.

2.5. Tumbao

2.5.1. Tarihsel ve Kültürel Bağlam

Tumbao, Afro-Küba ritim geleneğinde özellikle son, salsa ve Afro-Latin caz stillerinin temel bas ritmini oluşturan karakteristik bir ritimdir. Behague (2006), *tumbao*nun Afrika kökenli alt bölümlendirme anlayışının Karayip müzik kültüründe yeniden biçimlenmiş bir uzantısı olduğunu ve modern Latin müziğin ritmik sabitleyicisini oluşturduğunu belirtir. *Tumbao*, tarihsel olarak Küba'nın batı bölgelerinde ortaya çıkmış, Afrika kökenli çok katmanlı ritim estetiği ile İspanyol armonik yapısının birleştiği hibrit müzikal ortamda gelişmiştir. Floyd (1995), *tumbao* çizgisinin Afro-Amerikan müziğinin ritmik ilerleyişini belirleyen ilerleyici bas[1] kimliğini taşıdığını ve ritmin sürekli ileri itiliş hissini sağlayan temel yapı olduğunu vurgular.

2.5.2. Israrlı Tekrar

Tumbao, yapısal olarak *clave* zaman çizgisi üzerine kuruludur. Jones (1959), *tumbao*nun hem 3–2 hem de 2–3 *clave* düzeni ile uyumlu şekilde icra edilebildiğini ve her iki formda da *clave* çizgisinin ritmin koordinasyonuna yön verdiğini belirtir. *Tumbao* bas çizgisi, *clave*'nin açık bıraktığı boşluklara yerleşerek ritmin ileri-itişli karakterini güçlendirir. Bu yerleşim, Afrika zaman ekseninin Küba'da yeniden yorumlanmış bir şeklidir ve *tumbao*nun poliritmik yapısını belirleyen temel unsurlardan biridir.

[1] "İlerleyici bas" (walking/progressive bass), özellikle Afro-Amerikan ve Afro-Latin müzik geleneklerinde görülen, ritmik akışı sürekli ileri yönlü hissettiren bas yürüyüşünü ifade eder. Bu yapı, ölçü içinde düzenli vuruşlar (çoğunlukla dörtlük değerler) aracılığıyla armonik ilerlemeyi desteklerken aynı zamanda ritmik süreklilik sağlar. *Tumbao* bağlamında ise bu ilerleyiş, Batı müziğindeki *walking bass* anlayışından farklı olarak vurguların ölçünün güçlü zamanlarına değil, senkoplu ve karşı zamanlı yapılara yerleştirilmesiyle oluşur. Bu durum, müzikte "ileri doğru itilen" bir hareket hissi yaratarak ritmik gerilim ve akış üretir (Floyd, 1995, s. 137; Kubik, 2010, s. 96

2.5.3. Aksan Düzeni

Tumbao'nun aksan düzeni zayıf zamanlara dayalıdır. Floyd (1995), *tumbao*nun en belirgin özelliğinin güçlü zaman yerine zayıf zamanlara yapılan yerleşimler olduğunu vurgular. *Tumbao* çizgisi çoğunlukla ölçünün 2 ve 4. vuruşlarının *arka vuruş* noktalarına oturur, bu da Afro-Küba müziğine özgü senkoplu karakteri güçlendirir. Aksanların özellikle ölçünün boş görünen zamanlarında konumlandırılması, ritme hem gerilim hem de sürekli ileri itiliş hissi kazandıran temel estetik ilkedir.

2.5.4. Alt Bölümlendirme

Tumbao'nun alt bölümlendirme yapısı Afrika kökenli sekizlik alt zaman anlayışına dayanır. Polak (2012), Afro-Latin ritimlerde alt zamanların ritmin yoğunluğunu belirleyen kritik bir işlev taşıdığını ve *tumbao*da bu işlevin özellikle bas hareketlerinde belirginleştiğini ifade eder. *Tumbao*, 4/4 ölçü içinde 8 alt zaman üzerinden düzenlenir; bu alt zamanlar arasındaki senkoplu kaymalar ritmin ileri yönlü akışını güçlendirir ve üst katmanlardaki *clave*–cáscara–conga örgüsüyle sıkı bir ilişki kurar.

2.5.5. Soru–Cevap Yapısı

Tumbao ritminde soru–cevap ilişkisi, bas çizgisi ile üst katman çalgılar arasında oluşur. Behague (2006), Afro-Küba ansambllarında *tumbao*nun hem ritmik hem armonik bir cevap katmanı olduğunu ve üst çalgıların motiflerine karşılık verdiğini belirtir. *Clave* ve cáscara zaman çizgisi soruyu oluşturan referansı sağlar; *tumbao* ise bu referansa zayıf zaman vurgularıyla yanıt verir. Bu yapı ritmin hem akışkan hem de dengeli karakterini oluşturan temel unsurdur.

2.5.6. Dans–Ritim İlişkisi

Tumbao ile dans arasındaki ilişki Afro-Küba müziğinin en ayırt edici unsurlarından biridir. Salsa ve son danslarında yapılan ayak hareketleri, *tumbao*nun zayıf zaman vurgularına uyumlu şekilde gelişir. Floyd (1995), *tumbao*nun dans adımlarını yönlendiren ritmik kök olduğunu ve dansın ağırlık merkezinin *tumbao*nun düşük frekanslı vurgularına göre şekillendiğini ifade eder. Alt zamanlara yerleşmiş

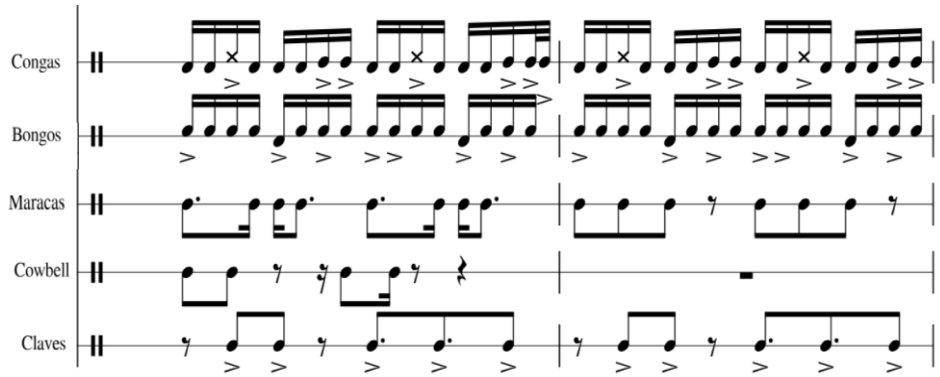
esnek vurgu noktaları, dansın geri çekilip ileri atılan karakteristik enerji akışını doğrudan belirler.

2.5.7. Enstrüman Rolleri

Tumbao ritminin çalgısal yapısı, Afro-Küba topluluklarında işlevsel bir dağılım modeline dayanır. Ritmin zaman eksenini *clave* belirler; bu çizgi *tumbao*nun nerede yerleşeceğini yönlendiren ana referanstır. Orta perdeli cáscara çizgisi ritme hem sürekli hareket hem de ritmik zemin sağlar; bu katman *tumbao*nun alt zaman yerleşimlerini çerçeveler. Quinto ritmin melodik varyasyonlarını üstlenen üst katman çalgısıdır ve *tumbao* ile senkoplu bir ilişki kurar. Segundo ritmin orta eşlik çizgisini oluşturarak *tumbao*nun ağırlık merkezini destekler. Tumba (bas çizgisi) ise ritmin en düşük frekanslı katmanını oluşturarak ölçünün boş vuruşlarını dolduran temel yapıyı sağlar. Bu etkileşim, *tumbao* çizgisinin hem ritmik hem armonik bir omurga hâline gelmesini sağlar.

2.5.8. Varyasyon Mantığı

Tumbao'nun varyasyonları büyük ölçüde üst çalgıların hareketine bağlı olarak şekillenir. Behague (2006), *tumbao*nun sabit bir çekirdek motif üzerine kurulduğunu, varyasyonların ise bu çekirdeğin ritmik yoğunluğunu artırma veya hafifletme amacıyla uygulandığını belirtir. Varyasyonlar genellikle ölçü içindeki boşlukların doldurulması, sekizlik hareketlerin yoğunlaştırılması veya ana vuruşların yer değiştirmesi şeklinde görülür. Ancak *tumbao* çizgisinin temel yerleşimi korunur; varyasyonlar ritmin akışını bozmadan hareketliliği artırır.

2.5.9. Temel Ritmik Yapı

Şekil 2.13: *Tumbao* ritim örneği

Şekil 2.13'te yer alan *Tumbao* temel döngüsü, Afro-Küba ritim estetiğinin karakteristik senkoplu yapısını ve çok katmanlı ritmik örgüsünü açık biçimde ortaya koymaktadır. Ritmin en üst katmanında bulunan congas, *tumbao*nun temel melodik–ritmik karakterini belirleyen ana çizgiyi icra eder. Şekilde görülen senkoplu sekizlik dizilimler, üçlü grup hareketleri ve aksan yerleşimleri, conga katmanının *tumbao*ya özgü ileri itişli gerilim duygusunu oluşturduğunu göstermektedir. Concanın *slap* ve *open tone* vuruşları, ölçünün boş alanlarını dolduran karakteristik Afro-Küba hareketini belirginleştirir. Floyd'un (1995) belirttiği üzere *tumbao*'nun ileri itişli yapısı, özellikle bu üst çizgideki esnek aksan düzeni sayesinde ortaya çıkar.

Conganın altında yer alan bongos, orta frekanslı bir hareketlilik katmanı oluşturarak ritmin sabit alt akışını sağlar. Şekilde görülen bongos figürleri, sürekli sekizlik hareketleri ve düzenli aksan yerleşimleri ile *tumbao* çizgisinin ritmik sürekliliğini destekler. Bongos'un karakteristik cevap niteliğindeki vuruşları, conga çizgisinden gelen senkoplu motiflere çerçeve oluşturan tamamlayıcı bir yapı üretir. Bu ilişki, ritmin hem yoğunluğunu hem de poliritmik dengesini güçlendirir.

Ritmin orta–üst dokusal katmanını oluşturan maracas, şekilde görüldüğü gibi her alt zaman vuruşunda düzenli taneli hareket sağlayarak *tumbao*'nun alt bölümlendirme hissini belirginleştirir. Maracas'ın bu sürekli akışı, ritmin algısal yoğunluğunu destekleyen arka plan dokusunu oluşturur ve *tumbao*'nun dans ile uyumlu ilerleyişini kolaylaştırır. Polak'ın (2012) belirttiği gibi sallamalı çalgılar Afro-

Küba ritminde ritmik yoğunluğun sürekliliğini sağlayan temel katmanlardan biridir; şekil bu yapıyı açık biçimde göstermektedir.

Alt zamanların belirleyici çizgisi şekilde cowbell tarafından icra edilmektedir. Cowbell figürleri, *tumbao*'nun zaman eksenini işaret eden vuruşları düzenli ve net bir biçimde ortaya koyar. *Clave*'nin zaman referansı cowbell'de ritmik bir karşılık bulur; bu durum hem ritmin döngüsel yapısını destekler hem de *tumbao* çizgisinin senkoplu yerleşimine stabil bir çerçeve sağlar. Jones (1959), Afro-Küba ritimlerinde cowbell çizgisinin üst katmanlardaki karmaşık hareketleri düzenleyen bir ritmik sabitleyici rolü üstlendiğini belirtir.

Döngünün en alt katmanında yer alan *clave*s, *tumbao*nun poliritmik yapısını bir arada tutan temel zaman çizgisini (ısrarlı tekrar) oluşturur. Şekilde görülen *clave* vuruşlarının 3–2 düzeninde yerleşmiş karakteri, *tumbao*nun zayıf zaman ağırlıklı yapısını yönlendiren ana referanstır. *Clave* çizgisi, tüm çalgıların ritmik yerleşimini tanımlar ve *tumbao*'nun ileri itişli senkop yapısını destekler. Behague'un (2006) belirttiği gibi, *clave* Afro-Küba ritimlerinin bütünsel organizasyonunu belirleyen en kritik unsurdur; şekil bu yapıyı açık biçimde ortaya koymaktadır.

Genel olarak Şekil 2.13, *tumbao*nun çok katmanlı ritim estetiğini temsil eden karakteristik bir örnek sunmaktadır: conga çizgisi ritmin üst melodik hareketini oluştururken, bongos orta katmanda sürekli akışı sağlar; maracas ritmin taneli dokusunu üretir; cowbell zaman eksenini belirler; *clave* ise tüm yapıyı organize eden temel referansı oluşturur. Bu katmanların etkileşimi *tumbao*nun hem esnek hem kararlı ritmik karakterini ortaya çıkarır.

2.6. New Orleans Bando Yürüyüşü (*Second Line*)

2.6.1. Tarihsel ve Kültürel Bağlam

New Orleans Bando Yürüyüşü, New Orleans'ın Afro-Amerikan topluluklarında ortaya çıkan ritüel ve topluluk müziği geleneğinin bir parçasıdır ve kökeni doğrudan Afrika ritim estetiğine dayanmaktadır. Floyd (1995), New Orleans Bando Yürüyüşü ritmini Afrika'dan taşınan poliritmik anlayışın Amerika Birleşik Devletleri'nin güney eyaletlerinde yeniden biçimlenmiş modern bir formu olarak

tanımlar. Bu ritim, özellikle cenaze yürüyüşleri funeral parades ve yardımlaşma organizasyonları social aid & pleasure clubs gibi toplumsal etkinliklerde kullanılmış; yas, kutlama ve topluluk dayanışması gibi sosyal durumları ifade eden sembolik bir müzikal yapı hâline gelmiştir. New Orleans Bando Yürüyüşü ritimleri 19. yüzyılın sonlarında ortaya çıkmış, 20. yüzyılda caz müziğinin gelişimiyle birlikte modern Amerikan müzik kültürünün temel ritmik kaynaklarından biri hâline gelmiştir.

2.6.2. Israrlı Tekrar

New Orleans Bando Yürüyüşü ritminin zaman ekseni, Afrika'nın ısrarlı tekrar geleneğinin modern bir yansımasıdır. Floyd (1995), ritmin temel zaman çizgisinin Afrika çan ve el çırpma geleneklerinin ABD'de yeniden yorumlanmış bir biçimi olduğunu belirtir. Ritmin karakteristik zaman eksenini oluşturan unsur, davulların ve zillerin sürekli vuruşlar ile yarattığı ileri yönlü hareket hissidir. Bu zaman çizgisi, sabit bir çan motifinin doğrudan kullanımı yerine trampet üzerindeki sürekli hayalet notalar[2], *swing ride*[3] benzeri figürler ve vurgulu karşı vuruşlarla hissedilir hâle gelir. Ritmin zaman ekseni samba'nın *agogo*suna ya da rumba'nın *clave*s'ine benzemese de işlevsel olarak aynı görev olan ritmik koordinasyon ve giriş–çıkış belirleyici rolünü sürdürür.

2.6.3. Aksan Düzeni

New Orleans Bando Yürüyüşü ritminin en ayırt edici özelliklerinden biri aksan düzeninin sabit bir metrik çerçeveye değil, hareket eden senkop ilişkilerine

[2] "Ghost note" (hayalet nota), özellikle davul ve perküsyon icrasında belirgin vurguların arasında yer alan, düşük dinamikte (çok hafif) çalınan ve çoğu zaman duyulmaktan çok hissedilen notaları ifade eder. Bu notalar, ritmik dokunun sürekliliğini sağlarken ana aksanların daha belirgin algılanmasına katkıda bulunur. Afro-Amerikan ve Afro-Latin ritim geleneklerinde ghost note kullanımı, senkoplu yapıların ve *groove* hissinin oluşmasında kritik bir rol oynar. Özellikle tumbao ve swing/shuffle gibi ritimlerde ghost notalar, ritmin "akışkan" ve ileri yönlü hissedilmesini sağlayan mikro zamanlama unsurlarıyla ilişkilidir (Floyd, 1995, s. 137; Polak, 2012, s. 6).

[3] "Swing *ride*", caz davul setinde *ride* zili üzerinde çalınan ve swing stilinin temel ritmik karakterini oluşturan kalıptır. Bu yapı, eşit sekizlikler yerine üçlemeye dayalı (üçleme hissiyatı) bir alt bölümlendirme üzerine kuruludur ve genellikle uzun–kısa (dotted–eighth / sixteenth benzeri) bir zaman hissi yaratır. Swing *ride* paterni, zamanın sabit tutulmasını sağlarken aynı zamanda *groove*'un akışkanlığını belirler. Afro-Amerikan müzik geleneğinde bu yapı, Afrika kökenli üçlemeli zaman algısının modern caz diline dönüşmüş bir yansıması olarak kabul edilir. Bu bağlamda swing hissi, yalnızca notasyonla değil, mikro zamanlama ve performans pratiğiyle anlam kazanır (Floyd, 1995, s. 137; Kubik, 2010, s. 96).

dayanmasıdır. Floyd (1995), Ritmin aksanlarının güçlü zaman üzerinde yoğunlaşmak yerine sürekli kayarak hareket eden vurgu sistemi oluşturduğunu vurgular. Bu kaymalar, ritme hem düzensiz bir dalgalanma hem de yüksek bir canlılık kazandırır. Özellikle trampet çizgisindeki hayalet notalar, senkoplu kasnak vuruşu *rimshot*[4] vurguları ve karşı vuruşlar ritmin ileri itişli karakterini belirginleştiren temel aksan noktalarıdır.

2.6.4. Alt Bölümlendirme

New Orleans Bando Yürüyüşü ritminin alt bölümlendirme yapısı Afrika kökenli sekizlik–onaltılık alt zaman anlayışının modernleştirilmiş bir biçimidir. Ritmin akışı genellikle 4/4 ölçü içinde yoğunlaştırılmış 16'lık alt bölümlere dayanır. Polak (2012), Afro-Amerikan ritimlerinde alt bölümlendirmenin ritmik enerji ve hareketliliği belirleyen temel unsur olduğunu ve ritmin bu yapıyı en yoğun kullanan stillerden biri olduğunu belirtir. Trampet üzerindeki sürekli *rolling*[5] hareketi bu alt bölümlendirmeyi açık biçimde ortaya koyar.

2.6.5. Soru–Cevap Yapısı

New Orleans Bando Yürüyüşü ritminde soru–cevap ilişkisi Afrika kökenli müziklerde görülen lider–eşlikçi yapının modern bir uzantısıdır. Floyd (1995), bu yürüyüş ritminde trampetin lider rolünü üstlendiğini ve diğer çalgıların (küçük trampet, *bass* davulu, *cowbell* varyasyonları vb.) bu çizgiye ritmik yanıtlar ürettiğini

[4] **"**Rimshot", davul çalımında bagetin aynı anda hem davul derisine hem de kasnağa (rim) vurmasıyla elde edilen güçlü ve keskin aksanlı ses üretim tekniğidir. Bu teknik, özellikle belirli vuruşları ön plana çıkarmak ve ritmik yapıda vurgu noktalarını belirginleştirmek amacıyla kullanılır. Afro-Amerikan ve Afro-Latin müzik geleneklerinde rimshot, *groove* içindeki aksanların netliğini artırarak ritmik ifadeyi güçlendirir ve performansa dinamik bir karakter kazandırır. Bu bağlamda rimshot kullanımı, aksan yapısının yalnızca metrik değil, aynı zamanda performatif bir unsur olduğunu gösterir (Floyd, 1995, s. 142; Locke, 1986, s. 25).

[5] "Rolling" (roll), davul ve perküsyon icrasında tek vuruşların hızlı ve düzenli tekrarlarıyla elde edilen, kesintisiz ve sürekli bir ses etkisi yaratan teknikleri ifade eder. En yaygın türleri tek vuruş (single stroke roll) ve çift vuruş (double stroke roll) teknikleridir. Bu teknik, ritmik süreklilik sağlamak, gerilim oluşturmak ve dinamik geçişleri desteklemek amacıyla kullanılır. Özellikle Afrika kökenli ritim geleneklerinden türeyen müziklerde ve caz davulculuğunda rolling, yalnızca teknik bir unsur değil, aynı zamanda *groove*'un akışkanlığını destekleyen bir ifade aracı olarak değerlendirilir. Bu bağlamda roll kullanımı, ritmik dokunun yoğunlaştırılması ve zaman algısının süreklilik hissiyle genişletilmesi açısından önemli bir performans pratiğidir (Locke, 1986, s. 28; Chernoff, 1979, s. 47).

belirtir. Bu yapı, ritmin doğasında bulunan topluluk etkileşiminin bir yansımasıdır ve ritmin akışına sürekli bir hareket kazandırır.

2.6.6. Dans–Ritim İlişkisi

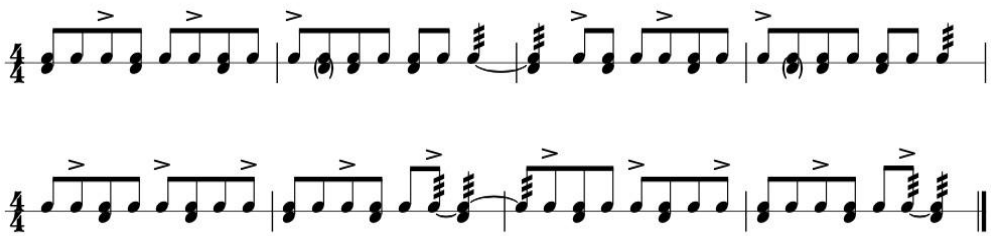
New Orleans Bando Yürüyüşü ritmi ile dans arasındaki ilişki, New Orleans kültürünün en belirleyici unsurlarındandır. Bu ritimle yapılan dans hareketleri serbest, doğaçlamaya açık ve sürekli akış hâlindedir. Floyd (1995), Bu yürüyüş dansını Afrika'daki ritüel dansların ABD'de modernleşmiş bir yorumu olarak tanımlar; dans eden bireyler ritimdeki senkoplu akışa paralel olarak yön değiştirir, vücut ağırlığını değiştirir ve ritmin ileri-itişli yapısına uyum sağlar. Ritimde dans–ritim ilişkisi, ritmin toplumsal ve kültürel işlevini görünür kılan önemli bir yapıdır.

2.6.7. Enstrüman Rolleri

New Orleans Bando Yürüyüşü ritminin çalgısal yapısı, Afrika kökenli işlevsel rol dağılımının modern bir versiyonudur. Ritmin zaman ekseni ve sürekli akışı trampet tarafından sağlanır; hayalet nota dizilimleri, kasnak vuruşu aksanları ve sürekli alt zaman hareketi ritmin üst katmanını oluşturur. Bas davul, ritmin hem ağırlık merkezini belirleyen temel vuruşları hem de karşı vuruş aksanlarını icra ederek orta katmanı şekillendirir. Cowbell benzeri metalik vurmalı çizgiler ritmin zaman algısını destekleyen düzenleyici bir rol üstlenir. Üst katman çalgıları ritmin senkoplu doğasını belirginleştirirken, alt katman çalgıları ritmin ileri yönlü enerjisini sürdürür.

2.6.8. Varyasyon Mantığı

New Orleans Bando Yürüyüşü varyasyonları büyük ölçüde trampetin liderliğinde gerçekleşir. Floyd (1995), varyasyonun ritmin temel performans estetiği olduğunu ve ritmin asla tamamen tekrar etmeyen bir doğaya sahip olmasını sağladığını ifade eder. Varyasyonlar alt zamanların yoğunlaştırılması, aksan noktasının yer değiştirmesi, hayalet nota yoğunluğunun artırılması veya beklenmedik karşı vuruşların eklenmesiyle oluşur. Bu yapı, ritmin canlı, spontane ve sokak performansına özgü karakterini güçlendirir.

2.6.9. Temel Ritmik Yapı

Şekil 2.14: New Orleans Bando Yürüyüşü ritim örneği

Şekil 2.14'te verilen New Orleans Bando Yürüyüşü temel döngüsü, ritmin New Orleans kökenli özgün senkop yapısını ve süregelen alt zaman yoğunluğunu açık biçimde yansıtmaktadır. Döngü 4/4 ölçü içerisinde yoğunlaştırılmış onaltılık alt bölümlere dayanan bir akışa sahiptir ve karakteristik ritim hissi, özellikle trampet benzeri çizgideki sürekli hareket, hayalet nota kullanımı ve güçlü karşı vuruş aksanlarıyla belirginleşmektedir.

Şekilde görülen üst düzey ritmik akış, ölçünün ilk yarısından itibaren zayıf zaman karşı vuruş temelli ilerleyişi açıkça ortaya koyar. İlk üç vuruş boyunca duyulan senkoplu onaltılık dizilim, ritmin ileri itişli karakterini oluşturan temel unsurdur. Aksanların özellikle ölçü içindeki üçüncü ve dördüncü vuruş çevresine yerleştirilmiş darbelerin sürekli kayarak hareket etmesi, Ritmin çizgisinin sabit bir metrik merkezden ziyade akışkan bir vurgu düzenine sahip olduğunu göstermektedir. Floyd (1995), bu yapıyı ritmin konuşur gibi ilerleyen karakteri olarak tanımlar; şekildeki aksan yerleşimleri bu tanımı doğrular niteliktedir.

Şeklin orta bölümünde görülen bağlar ve üçlü grup hareketleri, ritmin doğaçlamaya açık yapısını desteklerken, alt zamanların sürekli doldurulması ritmin dans odaklı enerjisini ayakta tutar. Bağlanan onaltılık motifleri, ölçülerin birleşme noktalarında kısa soluklu gerilim yaratır ve bu gerilim, hemen ardından gelen güçlü karşı vuruş aksanlarıyla çözülür. Bu ilişki ritmin ayırt edici ileri çek–geri it enerjisinin tipik bir örneğidir.

Alt katmanda yer alan düzenli onaltılık hareket, ritmin algısal yoğunluğunu belirleyen ana unsurdur. Ölçünün neredeyse tamamında duyulan bu alt zaman hareketi,

ritmik akışa sürekli bir ivme kazandırır. Polak'ın (2012) alt zaman yoğunluğunun ritmik enerji üzerindeki belirleyici etkisine dair açıklamaları, şeklin sunduğu yapıda net olarak gözlemlenebilir. Bu yoğun alt zaman yapısı, ritmin üst aksanlarını taşıyan bir enerji zemini oluşturur.

Ritmin ikinci ölçüsünde görülen kısa üçlü grup vurguları, New Orleans Bando Yürüyüşü performans estetiğinin doğaçlamaya dayalı karakterini destekleyen bir başka unsurdur. Bu motifler, ölçünün ana akışını bozmadan anlık hareketlilik yaratarak ritmin canlılığını artırır. Üçlü grup içindeki aksan noktaları, ritmin Afrika kökenli esnek zaman algısını çağrıştıran bir ifade biçimi sunar.

Genel olarak Şekil 2.14, New Orleans Bando Yürüyüşü 'nün çok katmanlı ritim estetiğini temsil eden güçlü bir örnek sunmaktadır. Sürekli alt zaman hareketi, kayarak ilerleyen aksan düzeni, hayalet nota işlevi gören zayıf vuruşlar ve karşı vuruş temelli vurgu yapısı, ritmin hem dans ile uyumlu hem de sokak müziğine özgü spontane karakterini belirgin hâle getirir. Ritmin yapısı, Afro-Amerikan müzik geleneğinin Afrika kökenli poliritmik anlayışı modern bağlamda yeniden yorumlamasının tipik bir yansımasıdır.

3. Kuzey Amerika Ritimlerine Geçiş

3.1. Kuzey Amerika'da Ritmik Dönüşümün Temel Dinamikleri

Afrika'dan Amerika kıtasına taşınan ritmik miras, Güney Amerika'da oluşan karma müzik kültürlerinden farklı olarak, Kuzey Amerika'da hem Afrika kökenli ritmik düşüncenin hem Avrupa kökenli metrik sistemlerin birlikte yeniden şekillendiği hibrit bir müzikal yapıya dönüşmüştür. Floyd (1995), Kuzey Amerika'daki Afro-Amerikan müziklerinin temel ritmik karakterini Afrika'nın poliritmik mirası ile Avrupa'nın ölçü merkezli ritim anlayışının karşılaşması olarak tanımlar ve ayrıca Afrika müziğinin ritmik ilkeleri, Afro-Amerikan müzik geleneklerinin temelini oluşturur (Floyd, 1995, s. 5) siyahi Amerikalı müzik geleneğinin temellerinin Afrika'nın ritmik geleneğinden geldiğini iddia eder. Bu karşılaşma sonucunda caz, *blues*, *swing*, gospel, R&B ve daha modern Afro-Amerikan türleri ortaya çıkmış; bu türler hem ritmik hem sosyokültürel açıdan 20. yüzyıl müzik tarihinin yönünü belirlemiştir. Siyah Amerika'nın müziği, Afrika kökenli geleneklerin korunması ile Avrupa etkisinin birleşimidir (Floyd, 1995, s. 3).

Kuzey Amerika'daki ritmik dönüşümün kökleri, köle ticaretiyle bölgeye getirilen Afrika kökenli toplulukların ritim anlayışında yatmaktadır. Bu topluluklar, Afrika'daki geleneksel poliritmik yapıları yeni coğrafyada özellikle dini ayinlerde, tarla çalışmalarında ve topluluk içi sosyal etkinliklerde yeniden üretmişlerdir. Ancak Afrika ritimlerinin tüm katmanları Kuzey Amerika'ya tam anlamıyla taşınamamış; Afrika müziği, temel ritmik mantığını korurken yeni ortamlara uyum sağlar (Chernoff, 1979, s. 75) .Chernoff (1979), bu dönüşümü ritmik mirasın yeniden yapılanması olarak tanımlar. El çırpmaları, ayak vuruşları ve beden perküsyonu, Afrika'nın çok katmanlı davul ansamblarının işlevini devralmış ve bu durum ritmin hem basitleştirilmesini hem de yeni bir ifade alanı kazanmasını sağlamıştır.

Afrika'nın vurgu kaydırmaya dayalı ileri-itişli ritmik karakteri, Avrupa kökenli marş ritimleri, batı armonisi ve metrik disiplinle birleştiğinde Kuzey Amerika'da

benzersiz bir ritim anlayışı doğmuştur. Bu dönüşümün ilk büyük örnekleri ring shout[1], work songs[2] ve erken dönem *blues* geleneğinde görülür. İş şarkıları ve ilahiler, toplu katılım sayesinde Afrika ritim yapılarını korudu (Kubik, 2010, s. 34), bu müzik türlerinin Afrika ritmik yapılarını toplum katılımı yoluyla koruduğunu söylemektedir. Floyd (1995), bu repertuvarlarda Afrika ritim estetiğinin özünü oluşturan senkop, üst–alt zaman karşıtlığı ve tekrar–varyasyon dengesinin varlığını açıkça tespit eder. Bu yapı, ilerleyen yıllarda cazın temel ritmik kimliğini oluşturan *swing feel* anlayışına dönüşmüştür.

Güney Amerika ritimlerinden farklı olarak Kuzey Amerika'daki ritmik gelişim, şehirleşme, endüstriyel büyüme ve müzikal ticaret ağlarının genişlemesiyle daha sistematik bir çerçeveye oturmuştur. Bu durum, ritmin yalnızca sosyal bir ifade aracı olmaktan çıkmasını, aynı zamanda profesyonel müzik üretiminin merkezinde yer almasını sağlamıştır. Afro-Amerikan toplulukların kilise müziği, sokak müziği ve dünyevi müzik pratikleri, zamanla ortak bir ritmik duygu birliği oluşturmuş ve bu duygu birliği modern caz ritimlerinin temelini atmıştır.

Kuzey Amerika ritmik estetiğinin Güney Amerika'dan ayrıldığı en önemli noktalardan biri, ritmik sıkıştırma (*subdivision compression*) ve salınımlı zaman algısı (*swing*) kavramlarıdır. Polak (2012), Afrika kökenli zaman algısının Kuzey Amerika'da üçlü grupla ikili zamanın eşzamanlı varlığı şeklinde kendini gösterdiğini belirtir. Bu durum caz müziğinin temel yapı taşı olan *swing* ritmini doğurmuştur. *Swing*, metrik olarak düzenlenmiş bir sistem içinde Afrika ritim anlayışının yeniden yorumlanması olarak ortaya çıktı (Kubik, 2010, s. 96). *Swing*, Afrika poliritmik

[1] Ring shout, 18. ve 19. yüzyıllarda Amerika'daki Afro-Amerikan topluluklar arasında gelişen, katılımcıların dairesel hareketlerle ritmik olarak yürüyüp şarkı söylediği kolektif bir müzik ve dans pratiğidir. Bu gelenek, Afrika kökenli ritmik yapıların ve çağrı–yanıt (soru–cevap) sisteminin Amerika'daki en erken korunmuş biçimlerinden biri olarak kabul edilir. El çırpma, ayak vuruşu ve beden perküsyonu gibi unsurlar aracılığıyla çok katmanlı ritmik yapı sürdürülür ve bu durum Afrika ritim estetiğinin devamlılığını gösterir (Floyd, 1995, s. 44; Kubik, 2010, s. 52).

[2] Work song (iş şarkıları), özellikle kölelik ve sonrasında tarım ile ağır iş koşulları altında çalışan Afro-Amerikan topluluklar tarafından geliştirilen ritmik ve vokal temelli müzik biçimleridir. Bu şarkılar, iş süreçlerini senkronize etmek, kolektif hareketi düzenlemek ve topluluk içi iletişimi sağlamak amacıyla kullanılmıştır. Afrika kökenli tekrar, senkop ve soru–cevap yapıları bu müziklerde korunmuş; ritim, hem iş temposunu belirleyen hem de kültürel hafızayı taşıyan bir araç hâline gelmiştir (Kubik, 2010, s. 34; Nketia, 1974, s. 189).

örgüsünün ve Avrupa ölçü disiplininin birleşimiyle ortaya çıkan tamamen yeni bir zaman algısıdır ve 20. yüzyılın en etkili ritmik yaklaşımı hâline gelmiştir.

Bu bağlamda Kuzey Amerika ritimlerine geçiş, Afro-kökenli ritmik estetiğin kıtadaki diğer kültürel etkileşimlerle birleşerek modern popüler müzik tarihinin en etkili ritim anlayışını yaratmasının sürecidir. Bu süreçte ortaya çıkan ritimler *swing*, *zayıf zaman vurgusu*, erken caz kalıplar, *shuffle*, modern rock ritimleri hem Afrika'dan gelen temel ritmik mirası taşımış hem de Kuzey Amerika'nın kültürel, ekonomik ve estetik dinamikleriyle yeni kimlikler kazanmıştır.

Kuzey Amerika'da ortaya çıkan ritim anlayışının temel yapısını belirleyen dinamikler, Afrika kökenli ritmik mirasın Avrupa müzik gelenekleri, sosyo-ekonomik koşullar ve kültürel etkileşimlerle yeniden şekillenmesi sonucunda oluşmuştur. Floyd (1995), Kuzey Amerika'daki Afro-Amerikan müzik kültürünün ritmik temellerini Afrika poliritmisinin Amerika kıtasında yeniden örgütlenmesi olarak tanımlar ve bu yeniden örgütlenmenin üç temel dinamik üzerinden geliştiğini belirtir: kültürel aktarım, sosyo-tarihsel dönüşüm ve müzikal sentez.

Kuzey Amerika'daki ritmik dönüşümün ilk ve en belirleyici unsuru, Afrika'dan taşınan ritmik prensiplerin yeni coğrafyada farklı sosyo-kültürel koşullar altında yeniden yorumlanmasıdır. Müzik, icra yoluyla aktarılan bir kültürel bellek sistemi işlevi görür (Chernoff, 1979, s. 41) müziğin performans yoluyla aktarılan kültürel hafıza sistemi olduğunu söylemiştir. Chernoff (1979), Afrika'daki çok katmanlı davul orkestralarının Kuzey Amerika'da kısıtlı çalgı erişimi nedeniyle beden perküsyonu, el çırpma ve ayak vuruşu gibi pratikler üzerinden sürdürüldüğünü belirtir. Bu durum, ritmin temel katmanlarının sadeleşmesine, ancak alt bölümlendirme ve vurgu kaydırma gibi temel Afrika özelliklerinin korunmasına yol açmıştır. Böylece Afrika ritim estetiği, çalgısal zenginlikten ziyade icra biçimi ve zaman algısı üzerinden varlığını sürdürmüştür.

İkinci dinamik, Avrupa kökenli metrik yapıların Afro-kökenli zaman algısı ile karşılaşmasıdır. Avrupa müziği güçlü-zayıf zaman ilişkisini belirleyen ölçü temelli bir yapıya sahipken, Afrika müziğinde zaman çizgisi ritmin daha akış hisli bir referans noktasıdır. Afrika ritmi ile Batı ölçüsü, zaman kavramına ilişkin temelde farklı

anlayışları temsil eder (Agawu, 2016, s. 89). Jones (1959), Kuzey Amerika ritim estetiğinin bu iki anlayışın çarpışmasıyla ortaya çıkan eşsiz bir hibrit yapı olduğunu ifade eder. Bu hibrit yapı sonucunda Afrika'nın ritmik esnekliği ile Avrupa'nın düzenli metrik çerçevesi birleşmiş; bu birleşme hem *blues* hem gospel hem de erken caz ritimlerinin temelini oluşturmuştur.

Üçüncü dinamik, Kuzey Amerika'daki şehirleşme, endüstriyel büyüme ve kültürel etkileşim ortamıdır. 19. yüzyılın sonlarından itibaren New Orleans, Chicago ve New York gibi şehirlerde Afro-Amerikan toplulukların kültürel üretimi yoğunlaşmış, bu durum ritmik stillerin daha hızlı yayılmasını sağlamıştır. Behague (2006), şehirleşmenin ritmik dönüşümü hızlandırdığını, çünkü farklı etnik grupların müzikal pratiklerinin bir araya geldiği geniş bir kültürel alan yarattığını belirtir. Kentleşme, farklı müzik geleneklerinin etkileşimi için yeni bağlamlar yarattı (Béhague, 1979, s. 12). Bu ortam Afrika kökenli ritimlerin yalnızca korunmasını değil, aynı zamanda yeni türlere evrilmesini de mümkün kılmıştır.

Kuzey Amerika'da ritmik dönüşümün bir diğer önemli unsuru, ritmik yoğunluk ve alt bölümlendirme anlayışının değişimidir. Polak (2012), Afrika ritimlerindeki üçlü alt-zaman yapılarının Kuzey Amerika'da ikili metrik sistemle birleşerek salınımlı zaman algısı ''*swing feel*'' olarak adlandırılan yeni bir yapı doğurduğunu vurgular. Afrika ritim sistemleri genellikle ikili ve üçlü alt bölümleri aynı anda birleştirir (Polak, 2012, s. 6). *Swing*, hem Afrika kökenli ileri-itici zaman hissi hem de Avrupa kökenli ölçü düzeninin sentezi olarak modern ritmik düşüncenin temel yapı taşlarından birine dönüşmüştür.

Bu dinamiklerin birleşimi sonucunda Kuzey Amerika'daki ritmik anlayış hem Afrika'nın ritim odaklı kimliğini hem de Avrupa'nın metrik disiplinini taşıyan karma bir yapıya dönüşmüştür. Bu dönüşüm, yalnızca cazın değil *blues*, R&B, funk, rock ve modern pop müziğin ritmik temellerini oluşturan geniş bir estetik zeminin ortaya çıkmasını sağlamıştır. Böylece Kuzey Amerika ritimleri, tarihsel süreç içerisinde kültürler arası bir etkileşim alanı hâline gelmiş ve dünya müzik kültürünün ritmik evriminde kritik bir rol oynamıştır.

3.2. *Swing* Ritmi

3.2.1. Tarihsel ve Kültürel Bağlam

Swing ritmi, 20. yüzyılın ilk yarısında caz müziğinin merkezinde konumlanan ve Afro-Amerikan ritmik düşüncesinin Kuzey Amerika'da aldığı en karakteristik biçimlerden birini oluşturur. Floyd (1995), *Swing*, Afrika ritim anlayışının yeni bir müzik diline dönüşümünü temsil eder (Floyd, 1995, s. 137) *swing*'in hem Afrika'nın poliritmik zaman algısını hem de Avrupa'nın ölçü temelli düzenini bir araya getiren iki dünyanın birleştiği ritmik alan olduğunu belirtir. *Swing* bir ritim değil, zamanı düzenlemenin bir yoludur (Floyd, 1995, s. 138) Floyd *Swing*, bir ritimden çok zamanı düzenleme yöntemi olduğunu söylemiştir. *Swing* ritmi özellikle 1920'ler–1940'lar arasında büyük caz orkestralarının big band[3] repertuvarlarında belirleyici bir rol üstlenmiş; daha sonra *blues*, R&B, *rock&roll* ve modern pop müziğin temel ritmik yapılarının gelişimine doğrudan kaynaklık etmiştir.

Swing kültürel olarak Afro-Amerikan topluluklarının sosyal dans pratikleriyle paralel şekilde gelişmiştir. Bunun en belirgin örneklerini Lindy Hop ve Harlem dans kültürü oluşturur. Bu bağlamda *swing* yalnızca bir ritim değil, aynı zamanda bir topluluk etkileşimi, sosyal alan paylaşımı ve Afro-Amerikan kimliğinin müzikal bir ifadesi olarak değerlendirilir.

3.2.2. Israrlı Tekrar

Swing ritminde klasik anlamda Afrika veya Latin geleneğindeki gibi belirgin bir çan çizgisi bulunmaz; ancak işlevsel olarak zaman çizgisini belirleyen unsur *ride* zili üzerindeki düzenli kalıbıdır. Jones (1959), bu kalıbın Afrika zaman çizgisinin modern bir yorumu olduğunu ve tüm caz topluluğunun ritmik koordinasyonunu

[3] "Big band jazz orkestrası", özellikle 1920'ler ile 1940'lar arasında swing döneminde yaygınlaşan, genellikle üflemeli (saksafon, trompet, trombon) ve ritim bölümü (piyano, kontrbas, davul, gitar) olmak üzere iki ana gruptan oluşan büyük caz topluluklarını ifade eder. Bu orkestralar, düzenlenmiş (arranged) müzik yapılarıyla birlikte kolektif icra ve doğaçlamayı bir araya getirerek caz müziğinin hem ritmik hem de form açısından gelişiminde önemli rol oynamıştır. Swing ritminin geniş kitlelere ulaşması ve standartlaşması büyük ölçüde bu orkestralar aracılığıyla gerçekleşmiştir. Big band geleneği, Afro-Amerikan ritmik anlayışının orkestral ölçekte organize edilmesini sağlayarak cazın modern formunun oluşumunda belirleyici bir etken olmuştur (Floyd, 1995, s. 139; Gridley, 2000, s. 87).

belirlediğini ifade eder. *Ride* zil ritmi, Afrika zaman çizgisinin modern bir karşılığı olarak işlev görüyor (Kubik, 2010, s. 78). Bu yapı, ritmin ileri yönde akışını sağlayan ana referans noktası hâline gelir ve *swing*'in ölçüler boyunca tutarlı bir zaman duygusu oluşturmasına imkân tanır.

3.2.3. Aksan Düzeni

Swing aksanlarının temel özelliği, vurguların ölçünün güçlü zamanlarından ziyade zayıf zamanlar üzerinde yoğunlaşmasıdır. Floyd (1995), *swing*'in arkaya yaslanan ama ileri iten yapısının bu aksan yerleşiminden doğduğunu açıklar. Cazda vurgu genellikle ritmik hiyerarşiyle çelişir (Chernoff, 1979, s. 56). Özellikle 2. ve 4. vuruşlara yapılan vurgu, caz müzisyenleri tarafından *zayıf zaman vurgusu* olarak adlandırılır ve *swing*'in karakteristik salınım hissinin temelini oluşturur. Bu aksanların yerleşimi, Afrika kökenli vurgu kaydırma geleneğinin Kuzey Amerika'daki modern bir uzantısıdır.

3.2.4. Alt Bölümlendirme

Swing ritminin en belirleyici unsurlarından biri, ikili ölçü sisteminin üçlü alt bölümlendirme ile eşzamanlı kullanılmasıdır. Polak (2012), bu yapıyı eşzamanlı dualite olarak adlandırır; yani ikili zaman ve üçlü alt zaman aynı anda var olur. *Swing* hissi, sekizlik notaların eşit olarak değil, *uzun–kısa* bir ilişkiyle üçleme hissiyatı üçleme hissiyatı icra edilmesiyle sağlanır. Bu alt bölümlendirme hem ritmin salınımlı doğasını hem de cazın karakteristik ileri-geri hareketini oluşturur. *Swing* zamanlaması, katı bir metrik bölünmeden ziyade esnek bir alt bölünmeyi içerir (Polak, 2012, s. 8).

3.2.5. Soru–Cevap Yapısı

Swing ritimleri, Afrika kökenli soru–cevap geleneğini caz bağlamında sürdüren bir yapıya sahiptir. Davul seti, bas, piyano ve üflemeli çalgılar arasında sürekli bir etkileşim meydana gelir. Floyd (1995), *swing*'de melodik hat ile ritim bölümünün karşılıklı yanıt üretmesinin Afrika geleneğinin modern cazdaki temsil biçimi olduğunu belirtir. Soru-cevap, caz performansında hâlâ temel bir düzenleme ilkesi olmaya

devam ediyor (Locke, 1986, s. 30). Bu yapıda davul çoğu zaman kısa cevap motifleri üretir; bas ise ölçünün temel enerjisini sağlayarak lider–eşlikçi ilişkisini tamamlar.

3.2.6. Dans–Ritim İlişkisi

Swing ritminin dans ile ilişkisi caz tarihinde merkezi bir konuma sahiptir. Harlem'deki Savoy Ballroom gibi mekânlarda gelişen Lindy Hop dansı, *swing*'in ritmik salınımına doğrudan uyum sağlayan adımlara sahiptir. Floyd (1995), *swing* ritminin dans eden beden hareketiyle tamamen bütünleşik olduğunu ve ritmin topluluk deneyiminin merkezinde yer alan bir ifade biçimine dönüştüğünü belirtir. Ritmin ileri-itişli, arkaya yaslanan ama ivmeli doğası *swing* dansının tüm hareket dilini belirler.

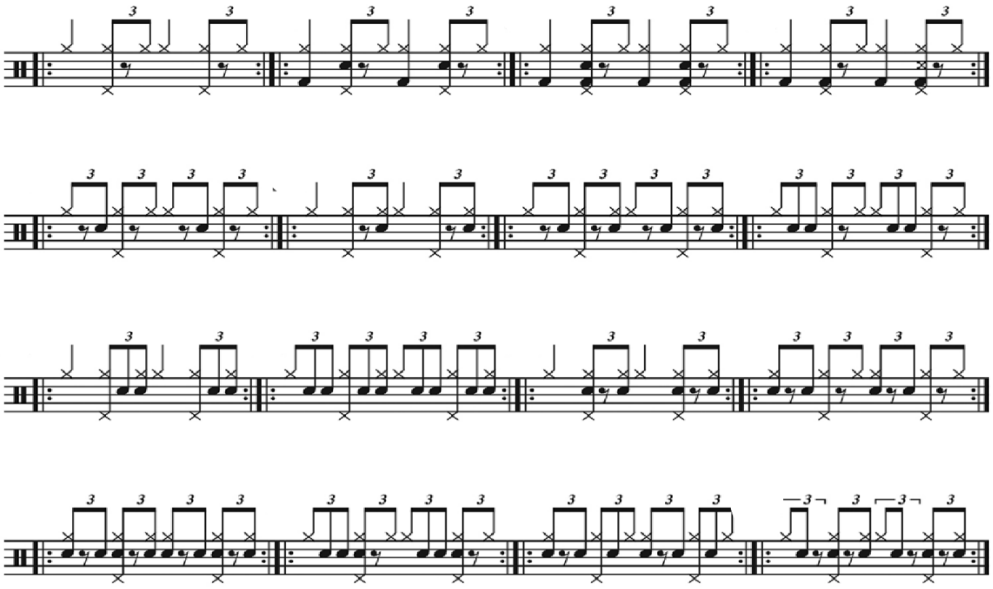
3.2.7. Enstrüman Rolleri

Swing ritminde en önemli zaman taşıyıcı çalgı *ride* zilidir. *Ride* üzerindeki kalıp hem ritmin ısrarlı tekrar çizgisini hem de salınımlı zaman hissini belirler. Trampet davulu, vurguları, *ghost note*ları ve beklenmedik cevap motifleriyle ritme hareket katar. *Hi-hat*, özellikle 2. ve 4. vuruşlarda açılıp kapanarak *zayıf zaman vurgusu* karakterini destekler. Kontrbas, her vuruşta icra edilen *walking bass* çizgisiyle ritmin alt merkezini yaratarak ileri yönlü hareket hissini güçlendirir. Bu çalgıların etkileşimi *swing*'in çok katmanlı, akışkan ve ritmik olarak zengin karakterini oluşturur.

3.2.8. Varyasyon Mantığı

Swing ritminde varyasyon, icracının stilinin merkezinde yer alır. *Ride* çizgisi sabit kalsa da aksan yerleşimleri, trampet cevapları, *hi-hat* açılımları ve dinamik geçişler sürekli değişir. Floyd (1995), bu durumu *swing*'in sabit bir zaman çizgisi üzerinde sürekli mikro-varyasyonların icrası olarak tanımlar. Çeşitlilik, Afrika kökenli müzik icrasının özüdür (Chernoff, 1979, s. 47). Bu varyasyonlar, ritmin hem spontane hem de kararlı bir yapıya sahip olmasını sağlar; cazın doğaçlamaya dayalı karakteri kökeni Afrika'ya dayanan bu ritmik esnekliğe yaslanır.

3.2.9. Temel Ritmik Yapı



Şekil 3.1: *Swing* ritim örneği

Şekil 3.1'de verilen *swing* ritmi, caz müziğinin karakteristik üçleme hissiyatı anlayışını ve ritmin çok katmanlı yapısını açık biçimde ortaya koymaktadır. Döngü 4/4 ölçü içinde düzenlenmiş olup tüm üst katman *ride* zili tarafından sürdürülen üçlü alt bölümlendirmeye dayanmaktadır. Her ölçüde *ride* çizgisinin icra ettiği *uzun–kısa* ilişkisi, *swing* zaman algısının temelini oluşturan salınımlı hareketi net biçimde göstermektedir. Bu durumu Polak'ın (2012) ikili zaman içinde üçlü alt bölümlendirme olarak tanımladığı ritmik yapı karşılar; şekil bu yapının tipik bir temsilidir.

Ride çizgisinin hemen altında yer alan trampet katmanı, şekilde görüldüğü gibi hem *ghost note*lar hem de vurgu noktaları ile ritmin orta düzey hareketliliğini belirler. Özellikle ölçü içindeki ikinci ve dördüncü vuruşlarda yer alan aksanlar *swing* ritminin belirleyici *zayıf zaman vurgusu* karakterini oluşturur. Floyd (1995), *swing* aksanlarının bu zayıf zaman yerleşiminin caz ritminin ileri–geri salınım hissini sağlayan en kritik unsur olduğunu belirtir. Şekildeki *ghost note* dizilimleri, ritme ince dokulu bir poliritmik yapı kazandırarak *ride* çizgisinin oluşturduğu zaman akışını destekler.

Hi-hat[4] çizgisi şekilde hem kapalı hem açık vuruşlarla ritme zaman belirleyici bir ikinci katman kazandırmaktadır. Özellikle 2 ve 4. vuruşlarda kapalı *hi-hat*'in belirgin duyulması, *swing* ritminde geleneksel *timekeeping* tempoyu koruma[5] işlevini üstlenir. Bu yapı, Avrupa kökenli marş ritimlerinin vuruş belirleyici mekanizmasının Afrika kökenli senkop anlayışıyla birleşmesi sonucunda ortaya çıkan hibrit bir sistemdir.

Ritmin alt katmanında görülen *kick* davulu çizgisi, *swing*'in ikincil ama kritik bir unsurudur. Şekil 3.1'deki düzenlemede *kick* vuruşlarının seçici yerleşimi ritmin yürüyen hissini oluşturan temel enerji akışını destekler; bu durum özellikle *walking bass* çizgisiyle eşleşen alt frekans destek noktalarıyla paraleldir. Jones (1959), *swing* ritminin alt katmanının her vuruşta değil, gerekli olduğunda ağırlık oluşturan bir yapıda olduğunu ve bu yapının ritmin nefes alan doğasını koruduğunu vurgular.

Şeklin tümünde yer alan üçlü grup işaretleri, *swing*'in yapısal temelini oluşturan üçleme hissin sürekli varlığını gösterir. Üçlü alt bölümlendirmenin özellikle *ride* ve trampetin çizgisinde eşzamanlı kullanılması ritmin salınımlı doğasını pekiştirir. Bu yapı, Afrika kökenli zaman algısının Kuzey Amerika'da yeniden biçimlendiği en belirgin alanlardan biridir. Senkoplu vuruşların ve üçlü alt zamanların eşzamanlı kullanımı *swing*'in hem dengeli hem de ileri itişli karakterini güçlendirir.

Genel olarak Şekil 3.2, *swing* ritminin çok katmanlı yapısını temsil eden güçlü bir örnek sunmaktadır. *Ride* çizgisi zaman eksenini belirleyip ritmin salınımını

[4]"*Hi-hat*", davul setinin bir parçası olan ve iki zilin bir pedal mekanizmasıyla açılıp kapanmasıyla icra edilen bir vurmalı çalgıdır. 20. yüzyılın başlarında caz davulculuğunun gelişimiyle birlikte standart davul setinin temel unsurlarından biri hâline gelmiştir. *Hi-hat*, özellikle 2. ve 4. vuruşlarda kapalı olarak çalındığında swing ve shuffle ritimlerinde zamanın belirginleşmesini sağlayan önemli bir "timekeeping" aracıdır. Açık–kapalı kullanım varyasyonları sayesinde ritme dinamik çeşitlilik kazandırır ve *groove*'un akışkan yapısını destekler. Bu çalgı, Afro-Amerikan ritim geleneğinde aksan yapısının ve zaman hissinin belirginleşmesinde kritik bir rol oynar (Floyd, 1995, s. 140; Gridley, 2000, s. 92).

[5]"Timekeeping" tempoyu korumak, müzikte zamanın düzenli ve tutarlı bir şekilde sürdürülmesini ifade eden performans pratiğidir. Özellikle caz ve Afro-Amerikan müzik geleneklerinde timekeeping, davul setinde *ride* zili veya *hi-hat* gibi çalgılar aracılığıyla gerçekleştirilir ve ritmik yapının sürekliliğini sağlayan temel unsurlardan biri olarak kabul edilir. Bu kavram yalnızca metrik zamanın korunmasını değil, aynı zamanda *groove*'un akışkanlığını, mikro zamanlama (microtiming) farklılıklarını ve topluluk içi ritmik koordinasyonu da içerir. Timekeeping, bireysel icranın ötesinde, topluluk içinde ortak bir zaman algısı oluşturulmasını sağlayarak müzikal etkileşimin temelini oluşturur (Floyd, 1995, s. 140; Polak, 2012, s. 7).

oluştururken, trampet hem aksanlar hem *ghost note*lar aracılığıyla orta katmanda poliritmik bir örgü yaratır. *Hi-hat* ritmik çerçeveyi güçlendirir, *kick* davulu ise ritmin alt frekans ağırlık noktalarını destekler. Bu çok katmanlı yapı *swing*'in denge–hareket–salınım ekseninde gelişen karakteristik caz zaman algısını ortaya çıkarır.

3.3. *Shuffle* Ritmi

3.3.1. Tarihsel ve Kültürel Bağlam

Shuffle ritmi, Kuzey Amerika müzik geleneğinde *blues*, erken caz, *swing* sonrası dönem ve özellikle 20. yüzyılın ortasındaki R&B ve *rock&roll* stillerinin temel ritmik yapılarından biri olarak ortaya çıkmıştır. Floyd (1995), *shuffle*'ın Afrika kökenli üçlü alt bölümlendirme anlayışının Kuzey Amerika'daki *blues* geleneğinde yeniden yorumlanmasıyla biçimlendiğini belirtir. *Blues* ritmi, Afrika ritim anlayışının yeni bir ifade biçimine dönüşümünü yansıtmaktadır (Floyd, 1995, s. 142). *Shuffle*, *swing* ritminin daha belirgin, daha güçlü vurgulu ve daha yerel bir versiyonu olarak gelişmiş; Afro-Amerikan müzik kültürünün hem dinsel hem seküler alanlarında yaygınlaşmıştır. 1940'lardan itibaren *blues* icracıları *shuffle*'ı temel *groove* yapısı hâline getirmiş, bu yaklaşım daha sonra *rock&roll*'un ritmik kimliğini belirleyen ana unsur hâline gelmiştir.

3.3.2. Israrlı Tekrar

Shuffle ritminde zaman çizgisi, *swing* ritmindeki gibi *ride* zili üzerinden örgütlenir; ancak *shuffle*'da üçlü alt bölümlendirme daha belirgin ve daha mekanik bir karaktere sahiptir. Jones (1959), *shuffle*'ın daha kesin, daha yere basan bir üçlü zaman örgüsü sunduğunu ve bu çizginin ritmin tüm yapısını taşıdığını belirtir. *Shuffle*'ın ısrarlı tekrar işlevini üstlenen *ride* veya *hi-hat* çizgisi, üçlü alt zamanların düzenli biçimde yinelenmesini sağlar ve ritme süreklilik kazandırır. *Swing*'in akışkan zaman hissine karşılık *shuffle*'da daha katı bir üçlü aks yapı görülür. Tekrar, Afrika kökenli müzikte yapısal bir dayanak görevi görür (Nketia, 1974, s. 125). Döngüsel yapısı Afrika müziğinin temel yapı taşı olan döngüselliğe dayanmasında yatar

3.3.3. Aksan Düzeni

Shuffle ritminin aksan düzeni, özellikle ölçünün 2. ve 4. vuruşlarına yapılan güçlü *zayıf zaman vurgusu* vurgularıyla karakterize edilir. Floyd (1995), *shuffle*'ın *blues* geleneğindeki vokal–enstrüman etkileşimini destekleyen yüksek enerjili bir aksan düzenine sahip olduğunu belirtir. Bu düzen, *swing*'den farklı olarak daha güçlü, daha belirgin ve daha ritmik açıdan sabit bir yapıya sahiptir. *Shuffle*'da zayıf zaman aksanları sabittir, fakat vuruşların ağırlık merkezi *swing*'e göre daha nettir; bu durum *blues* ve rock müzikteki sürükleyici *groove* hissini ortaya çıkarır. *Zayıf zaman vurgusu*, vuruş dışı ritmi vurgular ve ileriye doğru bir hareket yaratır (Floyd, 1995, s. 148).

3.3.4. Alt Bölümlendirme

Shuffle ritminin belirleyici unsuru olan üçlü alt zaman yapısı, *swing* ile benzerlik gösterse de daha sert, daha eşit ve daha ritmik olarak sabit bir dağılım sunar. Polak (2012), *shuffle*'ın eşitlenmiş üçlü alt bölümlendirme kullanımıyla *swing*'den ayrıldığını belirtir. *Swing*'de uzun–kısa ilişkisi esnektir; *shuffle*'da ise üçlü alt bölümlendirme daha mekanik ve simetriktir. *Shuffle*, üçlü alt bölümlerin daha dengeli bir dağılımını temsil eder (Kubik, 2010, s. 96). Bu simetri, *shuffle*'ın özellikle *blues* ve R&B bağlamındaki düzenli salınım karakterini oluşturur.

3.3.5. Soru–Cevap Yapısı

Shuffle ritminde soru–cevap ilişkisi, *blues* müziğinin vokal ve enstrüman hatları arasındaki karşılıklı etkileşimin ritmik bir yansımasıdır. Floyd (1995), *shuffle*'ın vokal cümlelerinin ardından gitar, piyano veya üflemeli çalgılar tarafından verilen ritmik yanıtların ritmin yapısal çekirdeğini oluşturduğunu belirtir. Davul setinde trampet ve *kick* davulu, hem bu soru–cevap akışını destekler hem de ritmin ana *groove*'unu sürdüren temel eşlik unsuruna dönüşür. Bu ilişki *shuffle*'ın hareketli ve sürekli ilerleyen karakterini güçlendirir.

3.3.6. Dans–Ritim İlişkisi

Shuffle ritmi dans ile güçlü bir ilişkiye sahiptir ve *blues* danslarının, *boogie-woogie'nin* ve erken dönem *swing* danslarının temel hareket dilini oluşturur. Ritmin

üçlü alt zamanlara dayanan eşit bölünmüş salınım hareketi dans eden bedenin ileri–geri ağırlık değişimini yönlendirir. Floyd (1995), *blues* danslarının ritmik salınıma doğrudan bağlı bir beden dili içerdiğini ve *shuffle*'ın bu beden dilini besleyen temel ritmik yapı olduğunu vurgular.

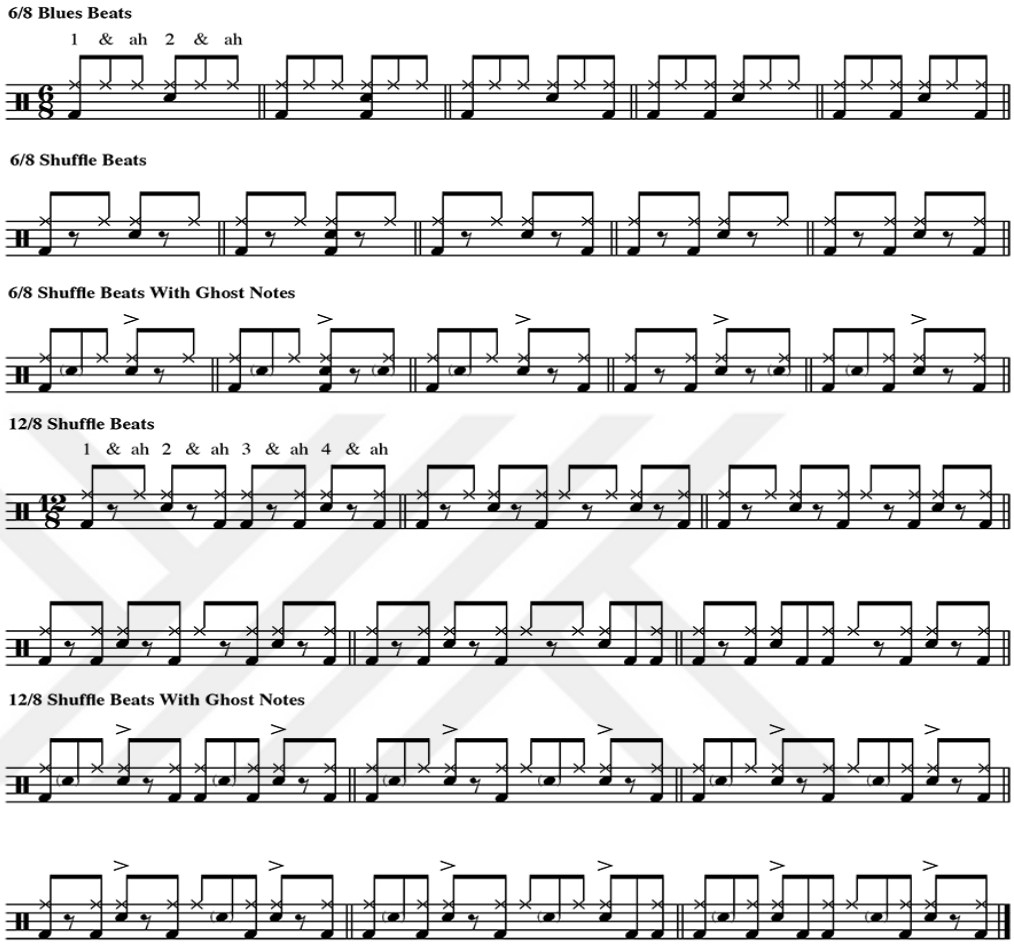
3.3.7. Enstrüman Rolleri

Shuffle ritminde zaman taşıyıcı rol genellikle *ride* zili veya kapalı *hi-hat* tarafından üstlenilir. Bu çalgılar ritmin üçlü alt bölümlendirmesini sabitler ve *groove*'un ana eksenini belirler. Trampet davulu, ölçünün 2. ve 4. vuruşlarında üretilen güçlü *zayıf zaman vurgusu* ile ritme belirgin bir ağırlık merkezi kazandırır. *Kick* davulu, genellikle 1 ve 3. vuruşlarda temel alt ritmi sağlar ancak *blues* ve R&B bağlamında *shuffle*, *kick* çizgisinin varyasyonlarını destekleyecek kadar esnek bir yapıya sahiptir. Bu üç çalgının etkileşimi *shuffle*'ın baskın ve düzenli ritmik kimliğini oluşturur.

3.3.8. Varyasyon Mantığı

Shuffle ritminde varyasyonlar, ritmin temel üçlü alt bölümlendirme yapısını bozmadan trampet, *hi-hat* veya *kick* davulu üzerinde yapılan mikro değişikliklerle oluşturulur. Floyd (1995), *shuffle* varyasyonlarının çekirdeği bozmayan ama enerjiyi artıran küçük ritmik kaymalar olduğunu ifade eder. Bu kaymalar çoğunlukla trampet *ghost note*ları, *hi-hat* açma–kapama hareketleri veya *kick* vuruşlarının yer değiştirmesi şeklinde ortaya çıkar. Ritmin enerjisi, temel salınım korunarak artırılır. Mikro varyasyon, *groove* temelli müzik için vazgeçilmezdir (Polak, 2012, s. 9) varyasyonların döngüsel ritimli müziklerdeki önemini vurgulamıştır.

3.3.9. Temel Ritmik Yapı



Şekil 3.2: *Shuffle* ritim örneği

Şekil 3.2'de verilen *shuffle* ritmi, Kuzey Amerika *blues* ve *R&B* geleneğinin karakteristik üçlü alt bölümlendirme anlayışını ve ritmin çok katmanlı yapısını açık biçimde ortaya koymaktadır. Üst katmanda yer alan *ride*, *hi-hat* çizgisi, her ölçü boyunca düzenli olarak tekrar eden üçlü grup figürleriyle ritmin zaman eksenini belirler. Bu düzenli üçlü alt zaman örgüsü, Polak'ın (2012) tanımladığı eşitlenmiş üçleme hissiyatı anlayışının tipik bir örneğidir ve ritmin sabit salınım hareketini oluşturur. *Swing* ritminde görülen esnek uzun–kısa ilişkisi bu örnekte daha mekanik ve eşitlikçi bir yapıya dönüşmüş; böylece *shuffle*'ın belirgin ve düzenli salınım karakteri oluşmuştur.

Üst katmandaki bu üçlü grup hareketi, ritmin tüm algısını ileri–geri salınan bir *groove* üzerine oturtur. Aksanlar özellikle her üçlü grubun ilk notasına yerleştirilmiş olup ritmin ağırlık merkezini belirler. Bu aksan yapısı, şeklin tamamında görülen düzenli tekrarla birleşerek *shuffle* ritminin karakteristik akıcılığını ve zamansal istikrarını sağlar.

Ride ya da *hi-hat* çizgisinin altında yer alan trampet (trampet) katmanı, şekilde görüldüğü gibi ölçünün 2. ve 4. vuruşlarına yapılan belirgin vurgularla ritmin *zayıf zaman vurgusu* karakterini oluşturur. Floyd (1995), *shuffle* ritminde bu *zayıf zaman vurgusu* yapısının ritmin sürükleyici gücünü belirleyen en temel unsur olduğunu vurgular. Şekilde görülen aralıklı *ghost note*lar ise ritme mikro düzeyde hareketlilik katarak üçlü alt bölümlendirmenin dokusal zenginliğini destekler. Bu *ghost note*lar, *swing* ritminden devralınan middle layer hareketinin *blues* bağlamındaki yeniden yorumudur.

Alt katmanda yer alan *kick* davulu çizgisi, *shuffle* ritminin zeminini oluşturan düşük frekanslı destek unsurudur. Şekil 3.2'de *kick* vuruşlarının çoğunlukla ölçünün birinci ve üçüncü vuruşlarında konumlandırıldığı görülür; bu yerleşim ritmin ağırlık merkezini belirler ve üst katmanlardaki salınım hareketini dengeler. *Blues* ve R&B *shuffle* icrasında *kick* çizgisinin bu sağlamlaştırıcı işlevi Floyd'un (1995) driving motor of the *groove* olarak tanımladığı ritmik enerji kaynağını oluşturur. *Kick* davulu'un görülen düzenli yerleşimi ritmin ileri yönde akışını güçlendiren temel yapıyı yaratır.

Şeklin tümüne bakıldığında, üçlü alt zamanların *ride*/*hi-hat* üzerinde eşit dağıldığı, trampet'in güçlü *zayıf zaman vurgusu* vuruşlarıyla ritmin orta aksını belirlediği ve *kick* davulu'ın alt merkezde sabit enerjiyi sağladığı görülmektedir. Bu üç katmanın birleşimi *shuffle* ritminin dengeli, güçlü ve salınımlı karakterini oluşturur. Aksanların düzenli tekrar eden üçlü grup hareketine oturtulması, ritmin sürekli ivmeli ve dansa sürükleyen doğasını açık biçimde ortaya koyar.

Genel olarak Şekil 3.2, *shuffle* ritminin Kuzey Amerika müzik kültüründe kazandığı karakteristik yapıyı temsil eden güçlü bir örnektir. Üçlü alt bölümlendirme, sabit *zayıf zaman vurgusu* ve düşük frekanslı zemin vuruşları arasındaki etkileşim

shuffle'ın hem *blues* hem R&B hem de *rock&roll* bağlamında süreklilik ve ivme sağlayan temel ritmik kimliğini oluşturur. Bu yapı, Afrika kökenli zaman algısının Kuzey Amerika'da ritmik olarak yeniden şekillenmiş modern bir yansımasıdır.

4. Karşılaştırmalı Analiz

4.1. Yapısal Karşılaştırma

Tablo I Afrika, Güney Amerika ve Kuzey Amerika Ritimlerinin Yapısal Karşılaştırılması

Yapısal Özellik	Afrika Ritimleri	Güney Amerika Ritimleri	Kuzey Amerika Ritimleri
Temel Organizasyon	Çok katmanlı poliritmik yapı	Yoğun toplu ritim organizasyonu	Davul seti merkezli birleşik yapı
Zaman Anlayışı	Döngüsel	Döngüsel + senkop yoğun	Daha doğrusal + *swing* esnekliği
Performans Yapısı	Topluluk merkezli	Festival ve toplu gösteri merkezli	Bireysel icra merkezli
Ritmik Yoğunluk	Katmanlı ve esnek	Yoğun ve sürekli hareketli	*Groove* merkezli
Liderlik Sistemi	Lider davul	*repinique* / solo *conga*	Davul seti liderliği
Organizasyon Mantığı	Bağımsız çalgı katmanları	Senkronize toplu yapı	Tek icracı içinde birleşme
Doğaçlama Yapısı	Kolektif varyasyon	Kontrollü varyasyon	Bireysel doğaçlama
Fiziksel Hareket İlişkisi	Ritüel ve dans merkezli	Dans ve festival merkezli	*Groove* ve sahne performansı merkezli

Tablo I incelendiğinde Afrika ritim geleneğinden Güney Amerika ve Kuzey Amerika'ya uzanan süreçte temel ritmik organizasyon prensiplerinin büyük ölçüde korunduğu, ancak performans estetiği ve toplumsal işlev bakımından önemli dönüşümler geçirdiği görülmektedir. Afrika ritimlerinde ritmik yapı bağımsız çalgı katmanlarının eşzamanlı hareketine dayanan çok merkezli bir organizasyon modeli oluşturmaktadır. Her çalgı farklı yoğunlukta zaman katmanları üretmekte ve bu katmanlar döngüsel zaman anlayışı içerisinde birleşmektedir. Böylece ritim doğrusal bir ölçü sisteminden çok, sürekli hareket eden kolektif bir enerji alanı hâline gelmektedir.

Güney Amerika ritimlerinde ise Afrika'daki bu çok katmanlı yapı korunmuş; ancak özellikle *Samba Batucada* ve *Guaguancó* gibi büyük toplu performans gelenekleri içerisinde daha yoğun ve daha organize bir karakter kazanmıştır.

Afrika'daki bağımsız çalgı katmanları burada daha senkronize çalışan büyük ritim topluluklarına dönüşmüş; ritmik yapı daha hızlı, daha fiziksel ve daha ileri itişli bir performans estetiği kazanmıştır. Özellikle yoğun alt bölümlendirme yapıları ve senkoplu aksan organizasyonu, Güney Amerika ritimlerinin sürekli hareket eden fiziksel enerjisini oluşturan temel unsurlar hâline gelmiştir.

Kuzey Amerika ritimlerinde ise Afrika kökenli çok katmanlı organizasyon anlayışı davul seti içerisinde yeniden yapılandırılmıştır. Afrika ve Güney Amerika'daki çok çalgılı ritmik organizasyon, burada tek icracının kontrol ettiği birleşik bir sisteme dönüşmüştür. *Ride* zili zaman çizgisini, trampet varyasyon alanını, *hi-hat* ise aksan ve eşlik organizasyonunu üstlenerek Afrika'daki işlevsel çalgı dağılımının modernleşmiş bir uzantısını oluşturmaktadır. Bu dönüşüm, ritmik organizasyonun kolektif yapıdan bireysel icra merkezli bir performans anlayışına yöneldiğini göstermektedir.

Performans estetiği bakımından da belirgin dönüşümler görülmektedir. Afrika ritimlerinde ritim çoğunlukla ritüel, dans ve topluluk organizasyonu ile doğrudan ilişkilidir. Güney Amerika'da bu yapı festival, karnaval ve kitlesel toplu performans kültürü içerisinde gelişirken; Kuzey Amerika'da özellikle caz ve *swing* gelenekleriyle birlikte bireysel ifade ve doğaçlama merkezli bir yapıya dönüşmüştür. Böylece ritmik organizasyon yalnızca yapısal değil, performans açısından da önemli değişimler geçirmiştir.

Genel olarak değerlendirildiğinde Afrika'dan Güney Amerika'ya ve Kuzey Amerika'ya uzanan ritmik dönüşüm süreci, temel organizasyon prensiplerinin korunurken performans yapısı, çalgısal organizasyon ve fiziksel ifade biçimlerinin yeniden şekillendiğini göstermektedir. Bu durum ritmin yalnızca müziksel bir yapı değil; kültürel dönüşüm, toplumsal organizasyon ve performans estetiği taşıyan dinamik bir sistem olduğunu ortaya koymaktadır.

4.2. Ritmik Fonksiyon Karşılaştırması

Tablo II Afrika, Güney Amerika ve Kuzey Amerika Ritimlerinde Zaman ve Döngüsellik Anlayışı

Özellik	Afrika Ritimleri	Güney Amerika Ritimleri	Kuzey Amerika Ritimleri
Zaman Yapısı	Döngüsel	Döngüsel + senkop yoğun	Daha doğrusal
Merkezî Zaman Çizgisi	Gankogui / çan çizgisi	*Clave* / *agogo*	*Ride* zili / *hi-hat*
Zaman Algısı	Sürekli tekrar eden çevrim	İleri itişli döngü	*Groove* merkezli akış
Döngü Karakteri	Esnek ve açık uçlu	Yoğun ve sürekli hareketli	Ölçü merkezli ancak esnek
Zaman Organizasyonu	Çok merkezli	Senkopla yoğunlaşmış	*Swing* ile esnetilmiş
Fiziksel Hareket İlişkisi	Ritüel döngü	Dans ve karnaval hareketi	*Groove* ve bireysel ifade
Mikro Zaman Kullanımı	Esnek	Daha sabit ancak yoğun	*Swing* üçleme temelli

Tablo II incelendiğinde Afrika ritim geleneğinden Güney Amerika ve Kuzey Amerika'ya uzanan süreçte zaman organizasyonunun temel prensiplerinin korunduğu, ancak zamanın hissediliş biçiminin önemli dönüşümler geçirdiği görülmektedir. Afrika ritimlerinde zaman anlayışı büyük ölçüde döngüsel bir karakter taşımaktadır. Ritmik yapı belirli bir başlangıç ve bitiş noktasından çok, sürekli tekrar eden çevrimler üzerinden organize edilmektedir. Gankogui tarafından taşınan merkezî zaman çizgisi, farklı ritmik katmanların aynı döngü içerisinde dengeli biçimde birleşmesini sağlayan temel referans alanını oluşturmaktadır. Böylece zaman doğrusal ilerleyen bir yapıdan çok, sürekli yeniden üretilen kolektif bir hareket alanı hâline gelmektedir.

Güney Amerika ritimlerinde Afrika'daki döngüsel zaman anlayışı büyük ölçüde korunmuş; ancak özellikle *Samba Batucada*, *Guaguancó* ve *tumbao* gibi ritimlerde senkoplu aksan yoğunluğu nedeniyle zaman hissi daha ileri itişli bir karakter kazanmıştır. *Clave* ve *agogo* gibi merkezi zaman çizgileri, ritmik katmanların organizasyonunu sağlamaya devam ederken; yoğun alt bölümlendirme yapıları

zamanın daha hızlı ve sürekli hareket eden fiziksel bir enerji alanı gibi hissedilmesine neden olmaktadır. Özellikle samba ritimlerinde güçlü zaman merkezleri ile senkoplu üst katmanlar arasındaki gerilim, ritmin sürekli ileri doğru hareket eden elastik yapısını oluşturmaktadır.

Kuzey Amerika ritimlerinde ise Afrika kökenli döngüsel yapı Avrupa ölçü sistemiyle birleşerek daha doğrusal bir organizasyon karakteri kazanmıştır. Ancak bu doğrusal yapı tamamen katı değildir. Özellikle caz ritimlerinde *swing* anlayışı zamanın mekanik biçimde bölünmesini engelleyerek esnek bir mikro zaman organizasyonu oluşturmaktadır. *Ride* zili tarafından taşınan sürekli zaman çizgisi, Afrika'daki çan çizgisi geleneğinin modern davul seti içerisindeki uzantılarından biri olarak değerlendirilebilir. Böylece zaman organizasyonu ölçü merkezli görünmesine rağmen, *swing* üçleme yapısı aracılığıyla esnek ve akışkan bir karakter kazanmaktadır.

Mikro zaman kullanımı bakımından da önemli farklılıklar görülmektedir. Afrika ritimlerinde alt zamanlar büyük ölçüde esnek ve icracıya bağlı olarak değişkenlik gösterebilmektedir. Güney Amerika ritimlerinde bu yapı daha yoğun ve daha sabit bir organizasyon karakterine dönüşmüş; özellikle samba gibi yüksek tempolu ritimlerde alt zamanlar daha net hissedilen sürekli bir hareket alanı oluşturmuştur. Kuzey Amerika ritimlerinde ise mikro zaman organizasyonu büyük ölçüde *swing* üçleme anlayışı üzerinden şekillenmiş; ikili ölçü sistemi ile üçlü alt zaman yapısı aynı anda hissedilen hibrit bir ritmik yapı ortaya çıkarmıştır.

Tablo II'de dikkat çeken önemli unsurlardan biri, merkezî zaman çizgisi anlayışının üç bölgede de farklı biçimlerde varlığını sürdürmesidir. Afrika'da gankogui, Güney Amerika'da *clave* veya *agogo*, Kuzey Amerika'da ise *ride* zili ve *hi-hat*; ritmik organizasyonun temel referans alanını oluşturmaktadır. Bu durum Afrika ritim estetiğinin temel organizasyon prensiplerinden birinin farklı kültürel bağlamlarda dönüşerek süreklilik kazandığını göstermektedir.

Genel olarak değerlendirildiğinde Afrika'dan Güney Amerika'ya ve Kuzey Amerika'ya uzanan ritmik dönüşüm sürecinde zaman anlayışı temel yapısını korurken, performans estetiği ve toplumsal kullanım biçimlerine bağlı olarak farklı yönelimler geliştirmiştir. Afrika'daki döngüsel ve çok merkezli yapı, Güney Amerika'da daha

yoğun senkoplu ve fiziksel hareket odaklı bir karakter kazanmış; Kuzey Amerika'da ise *swing* merkezli esnek fakat daha doğrusal bir zaman organizasyonuna dönüşmüştür. Böylece zaman anlayışı, ritmik dönüşüm sürecinin en belirgin süreklilik ve değişim alanlarından biri olarak ortaya çıkmaktadır.

4.3. Çalgısal Karşılaştırma

Tablo III Afrika, Güney Amerika ve Kuzey Amerika Ritimlerinde Poliritmik Organizasyon Karşılaştırması

Özellik	Afrika Ritimleri	Güney Amerika Ritimleri	Kuzey Amerika Ritimleri
Poliritmik Yapı	Bağımsız katmanlı	Yoğun organize katmanlı	Davul seti içinde birleşmiş
Katman İlişkisi	Eşzamanlı bağımsız hareket	Senkronize yoğun hareket	Tek icracı kontrolü
Ritmik Merkez	Çok merkezli	Merkezî zaman çizgisi yoğun	*Groove* merkezli
Organizasyon Yapısı	Kolektif ritmik ağ	Toplu ritmik senkronizasyon	Bireysel koordinasyon
Zaman Katmanları	Ayrışmış	Daha sıkı birleşmiş	Tek yapı içinde bütünleşmiş
Varyasyon Sistemi	Kolektif varyasyon	Kontrollü toplu varyasyon	Bireysel doğaçlama
Müzikal Hissiyat	Döngüsel hareket	İleri itişli hareket	*Swing* akışı
Performans Yapısı	Ritüel ve dans merkezli	Karnaval ve toplu gösteri merkezli	Sahne ve bireysel performans merkezli

Tablo III incelendiğinde Afrika ritim geleneğindeki poliritmik organizasyon anlayışının Güney Amerika ve Kuzey Amerika ritimlerinde temel yapısını koruduğu, ancak performans organizasyonu ve çalgısal yapı bakımından önemli dönüşümler geçirdiği görülmektedir. Afrika ritimlerinde poliritmik yapı, bağımsız ritmik katmanların eşzamanlı hareketine dayanan çok merkezli bir organizasyon modeli oluşturmaktadır. Her çalgı farklı yoğunlukta zaman katmanları üretmekte ve bu katmanlar merkezî zaman çizgisi etrafında birleşmektedir. Böylece ritim doğrusal bir yapıdan çok, sürekli hareket eden çok katmanlı bir ritmik ağ hâline gelmektedir.

Afrika ritimlerinde dikkat çeken önemli unsurlardan biri, ritmik katmanların birbirlerinden bağımsız hareket etmelerine rağmen kolektif bir bütün oluşturabilmesidir. Düşük frekanslı çalgılar temel ağırlık merkezini taşırken, orta katman çalgıları yapısal omurgayı oluşturmakta, yüksek frekanslı çalgılar ise alt bölümlendirme yoğunluğu sağlayarak ritmin hareket alanını genişletmektedir. Bu yapı ritim içerisinde aynı anda birden fazla zaman hissinin oluşmasına neden olmakta ve Afrika ritim estetiğinin karakteristik çok merkezli yapısını ortaya çıkarmaktadır.

Güney Amerika ritimlerinde ise Afrika'daki bu çok katmanlı organizasyon anlayışı korunmuş; ancak özellikle *Samba Batucada* ve *Guaguancó* gibi büyük toplu performans gelenekleri içerisinde daha sıkı organize edilen bir yapıya dönüşmüştür. Afrika ritimlerinde daha bağımsız hareket eden katmanlar, Güney Amerika'da yoğun senkoplu ve yüksek enerjili toplu performans estetiği içerisinde daha senkronize çalışan bir sistem hâline gelmiştir. Özellikle *Samba Batucada*'da surdo, caixa, tamborim ve *agogo* arasındaki ilişki; Afrika'daki bağımsız poliritmik yapıların kitlesel toplu performans anlayışı içerisinde yeniden organize edilmiş bir uzantısı olarak değerlendirilebilir.

Guaguancó ve *tumbao* gibi Afro-Küba ritimlerinde ise *clave* merkezli organizasyon anlayışı, poliritmik yapının merkezî referans alanını oluşturmaktadır. *Clave* çizgisi etrafında şekillenen farklı ritmik katmanlar hem bağımsız hareket etmekte hem de ortak bir döngüsel zaman organizasyonu içerisinde birleşmektedir. Bu yapı Afrika'daki çan çizgisi merkezli organizasyon anlayışının Güney Amerika'daki güçlü devamlarından biri olarak değerlendirilebilir.

Kuzey Amerika ritimlerinde ise poliritmik organizasyon önemli ölçüde davul seti içerisinde birleşmiştir. Afrika ve Güney Amerika'daki çok çalgılı ritmik organizasyon, burada tek icracının yönettiği birleşik bir sisteme dönüşmüştür. *Ride* zili zaman çizgisini, trampet varyasyon alanını, *hi-hat* ise aksan ve eşlik organizasyonunu üstlenerek Afrika'daki işlevsel çalgı dağılımının modernleşmiş bir uzantısını oluşturmaktadır. Böylece poliritmik yapı fiziksel olarak birden fazla çalgıcı arasında paylaşılmak yerine, tek icracının koordinasyonu içerisinde yeniden organize edilmektedir.

Kuzey Amerika ritimlerinde dikkat çeken önemli unsurlardan biri, poliritmik yapının *groove* merkezli bir karakter kazanmasıdır. Özellikle caz ritimlerinde *swing* üçleme anlayışı, ikili ölçü sistemi ile üçlü alt zaman hissinin aynı anda algılanmasını sağlayarak hibrit bir ritmik yapı oluşturmaktadır. Bu durum Afrika ritim geleneğinde görülen eşzamanlı zaman katmanlarının modern davul seti tekniği içerisindeki dönüşmüş biçimlerinden biri olarak değerlendirilebilir.

Tablo III'te görüldüğü üzere poliritmik organizasyon üç bölgede de temel ritmik düşünceyi oluşturan ana yapı olarak varlığını sürdürmektedir. Ancak Afrika'da kolektif ve bağımsız katmanlı yapı ön plandayken, Güney Amerika'da bu yapı daha yoğun toplu senkronizasyon sistemlerine dönüşmüş; Kuzey Amerika'da ise bireysel icra merkezli davul seti organizasyonu içerisinde yeniden yapılandırılmıştır. Böylece poliritmik düşünce, farklı kültürel bağlamlara uyum sağlayarak hem süreklilik hem dönüşüm gösteren dinamik bir ritmik organizasyon modeli hâline gelmiştir.

4.4. Alt Bölümlendirme Karşılaştırması

Tablo IV Afrika, Güney Amerika ve Kuzey Amerika Ritimlerinde Alt Bölümlendirme Karşılaştırması

Özellik	Afrika Ritimleri	Güney Amerika Ritimleri	Kuzey Amerika Ritimleri
Alt Bölümlendirme Yapısı	Esnek sekizlik–onaltılık yapı	Yoğun ve sabit senkoplu yapı	*Swing* üçleme temelli
Mikro Zaman Kullanımı	İcracıya bağlı esneklik	Daha net ve sürekli	*Swing* esnekliği
Hareket Hissi	Döngüsel akış	İleri itişli yoğun akış	*Groove* merkezli akış
Alt Zaman Yoğunluğu	Katmanlı ve değişken	Sürekli ve yoğun	Dengeli ve esnek
Fiziksel Enerji	Ritüel hareket	Dans ve karnaval hareketi	*Groove* ve sahne hareketi
Zaman Algısı	Esnek zaman çevrimi	Senkopla sıkışmış zaman	*Swing* merkezli zaman
Teknik Yapı	Poliritmik alt katmanlar	Senkoplu alt zaman ağı	İkili–üçlü hibrit yapı
Performans Karakteri	Kolektif akış	Toplu hareket enerjisi	Bireysel *groove* kontrolü

Tablo IV incelendiğinde Afrika ritim geleneğindeki alt bölümlendirme anlayışının Güney Amerika ve Kuzey Amerika ritimlerinde temel yapısını koruduğu, ancak zaman yoğunluğu ve performans karakteri bakımından farklı yönelimler geliştirdiği görülmektedir. Afrika ritimlerinde alt bölümlendirme yapısı büyük ölçüde esnek sekizlik ve onaltılık zaman katmanları üzerine kurulmaktadır. Alt zamanlar sabit matematiksel bölünmelerden çok, icracının fiziksel hareketi ve topluluk içerisindeki performans enerjisine bağlı olarak şekillenmektedir. Böylece ritmik yapı mekanik bir zaman sistemi yerine sürekli hareket eden canlı bir organizasyon alanı oluşturmaktadır.

Afrika ritimlerinde dikkat çeken önemli unsurlardan biri, alt bölümlendirme katmanlarının birbirlerinden bağımsız hareket etmelerine rağmen ortak bir döngüsel zaman hissi oluşturabilmesidir. Özellikle yüksek frekanslı çalgılar tarafından üretilen yoğun alt zaman katmanları, düşük frekanslı güçlü vuruşlarla birleşerek ritmin fiziksel hareket enerjisini oluşturmaktadır. Bu yapı ritim içerisinde aynı anda hem esneklik hem de süreklilik hissinin oluşmasını sağlamaktadır.

Güney Amerika ritimlerinde ise alt bölümlendirme yapısı daha yoğun, daha sürekli ve daha belirgin bir karakter kazanmıştır. Özellikle *Samba Batucada* ve *Guaguancó* gibi ritimlerde shaker, caixa ve tamborim tarafından oluşturulan yoğun alt zaman katmanları, ritmin ileri yönlü hareket hissini belirgin biçimde artırmaktadır. Afrika ritimlerindeki daha serbest mikro zaman kullanımı burada daha sıkı organize edilen senkoplu yapılara dönüşmüş; böylece ritmik yoğunluk daha sürekli hissedilen fiziksel bir enerji alanı oluşturmuştur.

Samba Batucada içerisinde görülen sürekli alt zaman hareketleri, ritim içerisindeki boşluk hissini büyük ölçüde azaltmaktadır. Özellikle caixa ve shaker çizgileri tarafından oluşturulan kesintisiz hareket alanı, ritmin durmaksızın ileri doğru akmasını sağlayan temel organizasyon yapılarından biri hâline gelmiştir. *Guaguancó* ve *tumbao* ritimlerinde ise alt zaman organizasyonu *clave* merkezli senkop anlayışıyla birleşerek daha dramatik ve yönlü bir hareket karakteri oluşturmaktadır.

Kuzey Amerika ritimlerinde alt bölümlendirme anlayışı büyük ölçüde *swing* üçleme sistemi üzerinden şekillenmiştir. Özellikle caz ritimlerinde ikili ölçü yapısı ile üçlü alt zaman hissi aynı anda algılanmakta; böylece hibrit bir zaman organizasyonu ortaya çıkmaktadır. *Ride* zili tarafından taşınan sürekli zaman çizgisi, *swing* üçleme hissinin temel akışını oluştururken; trampet ve *hi-hat* tarafından gerçekleştirilen aksan değişimleri bu yapıya esnek bir *groove* karakteri kazandırmaktadır.

Kuzey Amerika ritimlerinde dikkat çeken önemli unsurlardan biri, alt bölümlendirme yapısının bireysel icra kontrolü üzerinden organize edilmesidir. Afrika ve Güney Amerika ritimlerinde farklı çalgılar arasında dağıtılan alt zaman organizasyonu, burada büyük ölçüde tek davulcu tarafından yönetilmektedir. Böylece poliritmik alt zaman katmanları davul seti tekniği içerisinde birleşerek daha bireysel ve doğaçlama odaklı bir performans yapısına dönüşmektedir.

Tablo IV'te görüldüğü üzere alt bölümlendirme anlayışı üç bölgede de ritmik organizasyonun temel yapılarından biri olarak varlığını sürdürmektedir. Ancak Afrika'da esnek ve kolektif mikro zaman anlayışı ön plandayken, Güney Amerika'da daha yoğun ve sürekli hareket eden senkoplu alt zaman sistemleri gelişmiş; Kuzey Amerika'da ise *swing* üçleme merkezli hibrit bir zaman organizasyonu ortaya çıkmıştır. Böylece alt bölümlendirme yapısı, ritmik dönüşüm sürecinin hem süreklilik hem değişim gösteren en belirgin alanlarından biri hâline gelmiştir.

4.5. Aksan–Vurgu Karşılaştırması

Tablo V Afrika, Güney Amerika ve Kuzey Amerika Ritimlerinde Aksan–Vurgu Organizasyonu Karşılaştırması

Özellik	Afrika Ritimleri	Güney Amerika Ritimleri	Kuzey Amerika Ritimleri
Aksan Yapısı	Hareketli ve esnek	Senkop yoğun	Zayıf zaman vurgusu merkezli
Güçlü Zaman Kullanımı	Değişken ağırlık merkezi	Senkopla kaydırılmış	2 ve 4 vurgusu
Vurgu Organizasyonu	Dans merkezli	Dans ve toplu hareket merkezli	*Groove* merkezli
Aksan Karakteri	Döngü içinde yön değiştiren	İleri itişli ve sıkışmış	Dengeli ve ölçü merkezli

Özellik	Afrika Ritimleri	Güney Amerika Ritimleri	Kuzey Amerika Ritimleri
Fiziksel Hareket İlişkisi	Ritüel hareket aksanları	Samba ve rumba hareket aksanları	*Groove* ve sahne aksanları
Mikro Aksan Kullanımı	Esnek	Daha belirgin	*Swing* esnekliği
Liderlik Etkisi	Lider davul yönlendirmesi	repinique / conga yönlendirmesi	Davulcu merkezli yönlendirme
Performans Enerjisi	Kolektif enerji	Yoğun toplu enerji	Bireysel ifade enerjisi

Tablo V incelendiğinde Afrika ritim geleneğindeki aksan organizasyonu anlayışının Güney Amerika ve Kuzey Amerika ritimlerinde temel yapısını koruduğu, ancak vurgu sisteminin performans estetiği ve zaman anlayışına bağlı olarak farklı biçimlerde yeniden yapılandırıldığı görülmektedir. Afrika ritimlerinde aksan yapısı büyük ölçüde hareketli ve esnek bir karakter taşımaktadır. Güçlü zaman merkezleri sabit ölçü anlayışına bağlı kalmadan sürekli yön değiştirebilmekte; aksan yoğunluğu dans hareketleri ve zaman çizgisi etrafında şekillenmektedir. Böylece ritmik yapı mekanik vurgu sistemlerinden uzaklaşarak sürekli hareket eden canlı bir performans organizasyonu oluşturmaktadır.

Afrika ritimlerinde dikkat çeken önemli unsurlardan biri, aksanların çoğu zaman farklı ritmik katmanlar arasında dağılmış olmasıdır. Düşük frekanslı çalgılar temel ağırlık merkezlerini oluştururken, üst katmandaki varyasyon çalgıları aksan yoğunluğunu sürekli hareket ettirmektedir. Bu yapı ritim içerisinde sabit bir vurgu merkezi oluşmasını engelleyerek çok merkezli bir ritmik hareket hissi yaratmaktadır. Özellikle dans hareketleriyle birlikte düşünüldüğünde aksan organizasyonu, fiziksel hareketi yönlendiren temel performans alanlarından biri hâline gelmektedir.

Güney Amerika ritimlerinde ise aksan yapısı daha yoğun senkop kullanımıyla belirginleşmiştir. Özellikle *Samba Batucada*, *Guaguancó* ve *tumbao* gibi ritimlerde güçlü zamanların dışına taşan vurgu yapıları, ritmin ileri doğru çekilen elastik hareket hissini oluşturmaktadır. Afrika'daki hareketli aksan anlayışı burada daha sıkı organize

edilen senkoplu yapılara dönüşmüş; böylece ritmik enerji daha yoğun ve sürekli hissedilen fiziksel bir karakter kazanmıştır.

Samba Batucada içerisinde surdo tarafından taşınan temel zaman merkezlerine karşı tamborim, caixa ve repinique gibi çalgılar senkoplu vurgu alanları oluşturmaktadır. Bu yapı ritim içerisindeki itme–çekme hissinin temel kaynaklarından biridir. *Guaguancó* ritminde ise *clave* merkezli organizasyon etrafında şekillenen aksan kaymaları, dans hareketlerinin dramatik yönünü belirleyen fiziksel gerilim alanları meydana getirmektedir. Böylece aksan sistemi yalnızca işitsel bir vurgu düzeni değil; beden hareketini yönlendiren fiziksel bir enerji organizasyonu hâline gelmektedir.

Kuzey Amerika ritimlerinde aksan organizasyonu büyük ölçüde zayıf zaman vurgusu sistemi etrafında şekillenmiştir. Özellikle caz, *blues* ve modern popüler müzik geleneklerinde 2 ve 4. vuruşların belirginleşmesi, ritmik yapının temel *groove* hissini oluşturmaktadır. Afrika ve Güney Amerika ritimlerindeki hareketli aksan merkezleri burada daha ölçü odaklı bir vurgu sistemine dönüşmüş; ancak *swing* üçleme anlayışı sayesinde bu yapı tamamen mekanik bir karakter kazanmamıştır. *Ride* zili tarafından taşınan sürekli zaman çizgisi ve trampet aksanları, ritim içerisinde esnek bir *groove* akışı oluşturmaktadır.

Kuzey Amerika ritimlerinde dikkat çeken önemli unsurlardan biri, aksan organizasyonunun büyük ölçüde bireysel icra kontrolü üzerinden şekillenmesidir. Afrika ve Güney Amerika'da farklı çalgılar arasında paylaşılan vurgu sistemi, burada davul seti içerisinde tek icracının koordinasyonu altında birleşmiştir. Böylece aksan organizasyonu kolektif ritmik ağ yapısından bireysel *groove* kontrolüne doğru dönüşüm göstermiştir.

Tablo V'te görüldüğü üzere aksan organizasyonu üç bölgede de ritmik karakterin temel belirleyicilerinden biri olarak varlığını sürdürmektedir. Ancak Afrika'da hareketli ve çok merkezli aksan sistemi ön plandayken, Güney Amerika'da yoğun senkoplu ve fiziksel hareket odaklı vurgu yapıları gelişmiş; Kuzey Amerika'da ise zayıf zaman vurgusu merkezli fakat *swing* esnekliği taşıyan *groove* anlayışı baskın

hale gelmiştir. Böylece aksan organizasyonu, ritmik dönüşüm sürecinin hem yapısal sürekliliğini hem de kültürel değişimini gösteren temel alanlardan biri hâline gelmiştir.

4.6. Sosyo-Kültürel İşlev Karşılaştırması

Tablo VI Afrika, Güney Amerika ve Kuzey Amerika Ritimlerinde Çalgısal Organizasyon Karşılaştırması

Özellik	Afrika Ritimleri	Güney Amerika Ritimleri	Kuzey Amerika Ritimleri
Temel Organizasyon	Çok çalgılı katmanlı yapı	Büyük toplu vurmalı yapı	Davul seti merkezli yapı
Zaman Çizgisi Çalgısı	Gankogui / çan	*Clave* / *agogo* / cowbell	*Ride* zili / *hi-hat*
Bas	*Dundun*	Surdo / conga	Bas davul
Varyasyon Çalgısı	*Djembe*	repinique / quinto / tamborim	Trampet
Alt Bölümlendirme Çalgısı	Shekere / kenkeni	Caixa / shaker	*Hi-hat* / *ride*
Organizasyon Mantığı	Çalgılar arası dağılım	Toplu senkronizasyon	Tek icracı koordinasyonu
Liderlik Sistemi	Lider davulcu	repinique / solo conga	Davulcu
Performans Yapısı	Kolektif ritmik ağ	Toplu ritmik enerji	Bireysel *groove* kontrolü

Tablo VI incelendiğinde Afrika ritim geleneğindeki çalgısal organizasyon anlayışının Güney Amerika ve Kuzey Amerika ritimlerinde temel işlevlerini koruduğu, ancak performans yapısı ve icra organizasyonu bakımından önemli dönüşümler geçirdiği görülmektedir. Afrika ritimlerinde çalgısal yapı büyük ölçüde işlevsel rol dağılımına dayanmaktadır. Her çalgı ritmik organizasyon içerisinde farklı bir görev üstlenmekte; zaman çizgisi, bas katmanı, varyasyon alanı ve alt bölümlendirme yapıları farklı çalgılar arasında paylaşılmaktadır. Böylece ritmik organizasyon tek merkezli bir yapıdan çok, çalgılar arasında dağıtılmış kolektif bir ritmik ağ oluşturmaktadır.

Afrika ritimlerinde dikkat çeken önemli unsurlardan biri, çalgılar arasındaki işlevsel bağımsızlıktır. Gankogui merkezî zaman çizgisini oluştururken, *dundun* temel

ağırlık merkezini taşımakta; *djembe* ise varyasyon ve yönlendirme görevini üstlenmektedir. Shekere ve kenkeni gibi yüksek frekanslı çalgılar ise alt bölümlendirme yoğunluğu sağlayarak ritmin hareket alanını genişletmektedir. Böylece her çalgı ritmik organizasyonun farklı bir katmanını temsil etmekte ve poliritmik yapı kolektif biçimde oluşmaktadır.

Güney Amerika ritimlerinde ise Afrika'daki bu işlevsel dağılım büyük ölçüde korunmuş; ancak özellikle *Samba Batucada* gibi büyük toplu vurmalı organizasyonlar içerisinde daha yoğun ve daha senkronize bir karakter kazanmıştır. Surdo temel ağırlık merkezini oluştururken, caixa ve shaker sürekli alt zaman hareketini sağlamaktadır. Tamborim, repinique ve quinto gibi çalgılar ise varyasyon ve aksan organizasyonunu yönlendiren üst katman görevini üstlenmektedir. Böylece Afrika'daki çalgısal organizasyon anlayışı Güney Amerika'da daha büyük topluluk yapıları içerisinde yeniden biçimlenmiştir.

Guaguancó ve *tumbao* gibi Afro-Küba ritimlerinde *clave* merkezli organizasyon anlayışı çalgısal dağılımın temelini oluşturmaktadır. *Clave* ritmik organizasyonun merkezî referans alanını oluştururken, conga ve tumba temel zaman hissini taşımakta; quinto ise doğaçlama ve varyasyon alanını yönlendirmektedir. Bu yapı Afrika'daki lider davul anlayışının Güney Amerika'daki güçlü devamlarından biri olarak değerlendirilebilir.

Kuzey Amerika ritimlerinde ise çalgısal organizasyon önemli ölçüde davul seti içerisinde birleşmiştir. Afrika ve Güney Amerika'daki çok çalgılı yapı burada tek icracının yönettiği birleşik bir sisteme dönüşmüştür. *Ride* zili zaman çizgisini taşırken, trampet varyasyon ve aksan alanını oluşturmakta; *hi-hat* ise eşlik ve alt bölümlendirme görevini üstlenmektedir. Bas davul ise ritmin temel ağırlık merkezini oluşturarak Afrika'daki düşük frekanslı davul katmanlarının modern karşılığı olarak işlev görmektedir.

Kuzey Amerika ritimlerinde dikkat çeken önemli unsurlardan biri, çalgısal organizasyonun bireysel icra kontrolü üzerinden şekillenmesidir. Afrika ve Güney Amerika ritimlerinde farklı çalgıcılar arasında paylaşılan ritmik organizasyon, burada tek davulcu tarafından yönetilmektedir. Böylece poliritmik yapı fiziksel olarak birden

fazla icracı arasında değil, davul seti tekniği içerisinde birleşmiş biçimde ortaya çıkmaktadır. Bu durum ritmik organizasyonun kolektif yapıdan bireysel *groove* kontrolüne doğru dönüşümünü göstermektedir.

Tablo VI'da görüldüğü üzere çalgısal organizasyon üç bölgede de temel ritmik düşüncenin taşıyıcı sistemlerinden biri olarak varlığını sürdürmektedir. Ancak Afrika'da çalgılar arası bağımsız katmanlı yapı ön plandayken, Güney Amerika'da bu yapı büyük toplu vurmalı organizasyonlara dönüşmüş; Kuzey Amerika'da ise davul seti merkezli bireysel icra sistemi içerisinde yeniden yapılandırılmıştır. Böylece çalgısal organizasyon, ritmik dönüşüm sürecinin hem teknik hem kültürel değişimini gösteren temel alanlardan biri hâline gelmiştir.

4.7. Genel Değerlendirme

Tablo VII Afrika, Güney Amerika ve Kuzey Amerika Ritimlerinde Sosyo-Kültürel İşlev Karşılaştırması

Özellik	Afrika Ritimleri	Güney Amerika Ritimleri	Kuzey Amerika Ritimleri
Temel İşlev	Ritüel ve topluluk organizasyonu	Karnaval, festival ve toplu gösteri	Sahne performansı ve bireysel ifade
Toplumsal Rol	Kolektif kimlik oluşturma	Toplumsal birliktelik ve kutlama	Kişisel stil ve performans
Dans İlişkisi	Ritüel hareketlerle bütünleşik	Dans merkezli toplu enerji	*Groove* merkezli bireysel hareket
Performans Alanı	Köy, tören ve ritüel alanları	Sokak, karnaval ve festival alanları	Kulüp, konser ve sahne ortamı
Katılım Yapısı	Topluluk katılımı	Büyük toplu katılım	Dinleyici–icracı ayrımı
Doğaçlama Anlayışı	Kolektif varyasyon	Kontrollü toplu varyasyon	Bireysel doğaçlama
Kültürel İşlev	Hafıza ve ritüel aktarımı	Kimlik ve toplu coşku	Sanatsal ifade ve stil
Ritmik Odak	Topluluk enerjisi	Fiziksel hareket enerjisi	*Groove* ve bireysel yorum

Tablo VII incelendiğinde Afrika ritim geleneğinden Güney Amerika ve Kuzey Amerika'ya uzanan süreçte ritmin sosyo-kültürel işlevinin önemli dönüşümler

geçirdiği görülmektedir. Afrika ritimlerinde ritim yalnızca müziksel bir organizasyon değil; topluluğun sosyal yapısını düzenleyen, ritüelleri yöneten ve kültürel hafızayı taşıyan temel bir iletişim sistemi olarak işlev görmektedir. Özellikle törenler, geçiş ritüelleri, savaş dansları ve topluluk kutlamaları içerisinde ritim; bireysel performanstan çok kolektif birlikteliği güçlendiren bir yapı oluşturmaktadır.

Afrika ritimlerinde dikkat çeken önemli unsurlardan biri, performans ile günlük yaşam arasındaki sınırın belirgin olmamasıdır. Ritim çoğu zaman dans, sözlü anlatım, beden hareketi ve topluluk katılımıyla birlikte ilerlemekte; böylece müzik bağımsız bir sahne performansı olmaktan çok sosyal yaşamın doğal bir parçası hâline gelmektedir. Bu yapı ritmin topluluk kimliği oluşturmadaki rolünü güçlendirmekte ve kolektif katılımı performansın temel unsuru hâline getirmektedir.

Güney Amerika ritimlerinde ise Afrika kökenli topluluk merkezli yapı korunmuş; ancak özellikle samba, rumba ve *Guaguancó* gibi geleneklerde ritim daha büyük toplu kutlama organizasyonları içerisinde yeniden biçimlenmiştir. Karnaval kültürüyle birlikte ritim, kitlesel toplu hareketin ve fiziksel enerjinin merkezine yerleşmiştir. Özellikle *Samba Batucada* içerisinde yüzlerce vurmalı çalgıcının ve dansçının aynı ritmik organizasyon içerisinde birlikte hareket etmesi, ritmin toplumsal birliktelik oluşturma işlevini daha görünür hâle getirmiştir.

Guaguancó ve *tumbao* gibi Afro-Küba ritimlerinde ise ritim hem dans hem topluluk iletişimi hem de kültürel kimlik aktarımı açısından önemli bir rol üstlenmektedir. *Clave* merkezli ritmik yapı yalnızca müziksel organizasyonu değil; dansın fiziksel yönünü ve toplu performans enerjisini de belirlemektedir. Böylece ritim Güney Amerika'da hem kültürel hafızayı taşıyan hem de fiziksel topluluk hareketini organize eden aktif bir performans sistemi hâline gelmektedir.

Kuzey Amerika ritimlerinde ise ritmin sosyo-kültürel işlevi daha bireysel bir karakter kazanmıştır. Özellikle caz ve *blues* gelenekleriyle birlikte ritim, bireysel ifade, doğaçlama ve stil oluşturma alanına dönüşmüştür. Afrika ve Güney Amerika'daki kolektif ritmik organizasyon burada sahne merkezli performans kültürü içerisinde yeniden yapılandırılmıştır. Davulcunun bireysel *groove* anlayışı, zaman kontrolü ve

doğaçlama kapasitesi performansın temel belirleyici unsurlarından biri hâline gelmiştir.

Kuzey Amerika ritimlerinde dikkat çeken önemli unsurlardan biri, dinleyici ve icracı arasındaki ayrımın daha belirgin olmasıdır. Afrika ve Güney Amerika ritimlerinde topluluk doğrudan performansın parçası hâline gelirken, Kuzey Amerika'da performans daha çok sahne merkezli bir yapıya dönüşmüştür. Ancak buna rağmen *swing*, *groove* ve doğaçlama anlayışı aracılığıyla ritmin fiziksel hareket enerjisi korunmaya devam etmiştir.

Tablo VII'de görüldüğü üzere ritmin sosyo-kültürel işlevi üç bölgede de topluluk ve fiziksel hareket ile ilişkisini sürdürmektedir. Ancak Afrika'da ritüel ve kolektif yaşam merkezli yapı ön plandayken, Güney Amerika'da bu yapı kitlesel karnaval ve festival kültürüne dönüşmüş; Kuzey Amerika'da ise bireysel ifade ve sahne performansı odaklı bir karakter kazanmıştır. Böylece ritim, farklı coğrafyalarda yalnızca müziksel değil; toplumsal ve kültürel dönüşüm taşıyan dinamik bir ifade sistemi olarak gelişimini sürdürmüştür.

5. Sonuç

5.1. Genel Değerlendirme

Bu çalışma, Afrika'dan Güney Amerika'ya ve Kuzey Amerika'ya uzanan dünya perküsyon ritimlerinin tarihsel dönüşümünü; ritmik yapı, çalgısal organizasyon, aksan sistemleri, alt bölümlendirme anlayışı ve sosyo-kültürel işlevler üzerinden karşılaştırmalı olarak incelemiştir. Yapılan analizler, ritmin yalnızca teknik bir müzik unsuru olmadığını; aynı zamanda kültürel hafıza, topluluk organizasyonu, fiziksel hareket ve kimlik aktarımıyla doğrudan ilişkili çok katmanlı bir ifade biçimi olduğunu göstermektedir.

Çalışma boyunca incelenen ritim örnekleri, Afrika ritim geleneğinin temel yapısal prensiplerinin farklı coğrafyalarda dönüşerek varlığını sürdürdüğünü ortaya koymaktadır. Özellikle poliritmik düşünce, döngüsel zaman anlayışı, soru–cevap organizasyonu ve ritim–dans ilişkisi; Afrika, Güney Amerika ve Kuzey Amerika ritimlerinin ortak ritmik çekirdeğini oluşturmaktadır. Ancak bu ortak yapı her bölgede farklı toplumsal koşullar, performans anlayışları ve çalgısal organizasyonlar içerisinde yeniden biçimlenmiştir.

Afrika ritimlerinde ritmik organizasyon büyük ölçüde kolektif hareket anlayışı üzerine kurulmaktadır. Ritmik yapı farklı çalgılar arasında dağıtılmakta ve her çalgı bütün içerisindeki farklı bir zaman katmanını temsil etmektedir. Böylece ritim, bireysel performanstan çok topluluğun birlikte hareket etmesini sağlayan ortak bir organizasyon sistemi hâline gelmektedir. Özellikle *Kuku*, *Dundunba* ve *Agbekor* örneklerinde görülen çok katmanlı yapı, Afrika ritim estetiğinin temel karakterini oluşturan döngüsel ve hareketli zaman anlayışını açık biçimde ortaya koymaktadır.

Güney Amerika ritimlerinde ise Afrika'dan taşınan bu kolektif ritmik düşünce korunmuş; ancak özellikle *Samba Batucada*, *Guaguancó* ve *Tumbao* gibi ritimlerde daha yoğun senkoplu, daha fiziksel ve daha ileri itişli bir karakter kazanmıştır. Alt bölümlendirme katmanlarının yoğunlaşması, ritmik boşluk hissini azaltmış ve ritmi sürekli hareket eden fiziksel bir enerji alanına dönüştürmüştür. Özellikle *Samba Batucada* içerisindeki büyük toplu vurmalı organizasyonlar, Afrika'daki kolektif

ritmik yapının Güney Amerika'daki modern uzantılarından biri olarak dikkat çekmektedir.

Kuzey Amerika ritimlerinde ise ritmik organizasyon önemli ölçüde bireyselleşmiştir. Afrika ve Güney Amerika'daki çok çalgılı ritmik yapı, burada davul seti içerisinde tek icracının kontrolüne geçmiştir. *Swing* ve *shuffle* ritimlerinde görülen *swing* üçleme anlayışı, Afrika'daki eşzamanlı zaman katmanlarının modern dönüşümlerinden biri olarak değerlendirilebilir. Özellikle caz geleneği içerisinde ritim, topluluk merkezli ritüel işlevinden uzaklaşarak bireysel ifade, *groove* anlayışı ve doğaçlama merkezli bir performans alanına dönüşmüştür.

Çalışma kapsamında yapılan karşılaştırmalı analizler, ritmik dönüşüm sürecinin doğrusal bir değişimden çok sürekli yeniden biçimlenen bir kültürel aktarım süreci olduğunu göstermektedir. Afrika ritim estetiğinin temel prensipleri farklı coğrafyalarda tamamen kaybolmamış; aksine yeni toplumsal ve müziksel koşullara uyum sağlayarak yeniden üretilmiştir. Bu durum ritmin yalnızca geçmişe ait geleneksel bir yapı değil, farklı kültürler arasında dönüşebilen ve süreklilik gösterebilen dinamik bir organizasyon sistemi olduğunu ortaya koymaktadır.

Bu çalışma aynı zamanda ritmik yapının yalnızca işitsel bir organizasyon değil; beden hareketi, topluluk ilişkisi ve performans enerjisiyle doğrudan bağlantılı olduğunu göstermektedir. İncelenen tüm ritimlerde dans ve fiziksel hareketin ritmik yapıyla güçlü biçimde ilişkili olması, ritmin kültürel yaşam içerisindeki çok yönlü işlevini açık biçimde ortaya koymaktadır. Böylece ritim, teknik müzik analizinin ötesinde; kültürel hafızayı, toplumsal birlikteliği ve fiziksel ifade biçimlerini taşıyan temel bir iletişim alanı olarak değerlendirilmektedir.

5.2. Afrika Ritimlerinin Temel Yapısının Önemi

Afrika ritim geleneği, bu çalışmada incelenen tüm ritmik yapıların temel çıkış noktasını oluşturmaktadır. Çalışma boyunca analiz edilen *Kuku*, *Dundunba* ve *Agbekor* ritimleri; poliritmik organizasyon, döngüsel zaman anlayışı, soru–cevap ilişkisi ve çok katmanlı çalgısal yapı gibi temel prensiplerin en belirgin örneklerini ortaya koymuştur. Bu ritimlerde ritmik organizasyon tek bir merkeze bağlı

ilerlememekte; farklı çalgılar tarafından taşınan bağımsız zaman katmanları aynı döngü içerisinde birleşerek kolektif bir ritmik yapı oluşturmaktadır. Böylece ritim yalnızca ölçüsel bir sistem değil, sürekli hareket eden çok katmanlı bir enerji alanı hâline gelmektedir.

Afrika ritimlerinde dikkat çeken en önemli unsurlardan biri, zaman anlayışının doğrusal değil döngüsel biçimde organize edilmesidir. Gankogui veya benzeri zaman çizgisi çalgıları ritmik yapının merkezî referansını oluştururken, diğer çalgılar bu sabit zaman ekseni etrafında farklı yoğunlukta ritmik katmanlar üretmektedir. Özellikle *Kuku* ve *Agbekor* örneklerinde görüldüğü üzere ritmik yapı belirli bir başlangıç ve bitiş hissinden çok, sürekli tekrar eden çevrimler aracılığıyla ilerlemektedir. Bu durum Afrika ritim estetiğinin temel karakterlerinden biri olan süreklilik hissini oluşturmaktadır.

Afrika ritimlerinin temel yapısında aksan organizasyonu da büyük önem taşımaktadır. Aksanlar sabit ölçü merkezlerine bağlı kalmadan döngü içerisinde sürekli yön değiştirmekte ve dans hareketleriyle doğrudan ilişki kurmaktadır. Özellikle *djembe* tarafından oluşturulan varyasyon alanları, ritmik yoğunluğun farklı noktalara taşınmasını sağlayarak hareketli ve esnek bir ritmik yapı meydana getirmektedir. Böylece ritim içerisinde sabit bir vurgu merkezi yerine sürekli dolaşan dinamik bir aksan sistemi oluşmaktadır.

Bu çalışmada incelenen Afrika ritimleri aynı zamanda çalgısal organizasyon bakımından da temel bir model sunmaktadır. Düşük frekanslı davullar temel ağırlık merkezini oluştururken, orta katman çalgıları ritmik omurgayı taşımakta, yüksek frekanslı çalgılar ise alt bölümlendirme yoğunluğu sağlayarak ritmin hareket alanını genişletmektedir. Bu işlevsel dağılım, ilerleyen bölümlerde incelenen Güney Amerika ve Kuzey Amerika ritimlerinde farklı biçimlerde varlığını sürdürmektedir. Özellikle *Samba Batucada* içerisindeki surdo–caixa ilişkisi veya davul setindeki *ride* ve trampet organizasyonu, Afrika'daki bu çok katmanlı düşüncenin dönüşmüş uzantıları olarak değerlendirilebilir.

Afrika ritimlerinin bir diğer önemli özelliği, ritim ile beden hareketi arasındaki güçlü ilişkidir. İncelenen ritim örneklerinde dans ve ritim birbirinden bağımsız değil;

aynı fiziksel organizasyonun parçaları olarak ortaya çıkmaktadır. Özellikle *Agbekor*'daki savaş hareketleri veya *Kuku*'daki topluluk dansları, ritmik aksan yapısıyla doğrudan bağlantılıdır. Bu durum ritmin yalnızca işitsel bir yapı olmadığını; beden hareketini yönlendiren fiziksel bir organizasyon sistemi olduğunu göstermektedir.

Çalışma boyunca yapılan analizler, Afrika ritimlerinin yalnızca tarihsel bir başlangıç noktası değil; modern ritmik düşüncenin temel organizasyon prensiplerini taşıyan güçlü bir yapı olduğunu ortaya koymaktadır. Güney Amerika ve Kuzey Amerika ritimlerinde görülen senkop anlayışı, alt bölümlendirme yoğunluğu, *groove* hissi ve doğaçlama mantığı büyük ölçüde Afrika'daki bu temel ritmik düşüncenin dönüşmüş biçimleri olarak değerlendirilebilir. Bu nedenle Afrika ritimleri, dünya perküsyon geleneğinin ritmik çekirdeğini oluşturan temel yapı olarak önem taşımaktadır.

5.3. Güney Amerika'da Ritmik Dönüşüm

Güney Amerika ritimleri, Afrika'dan taşınan temel ritmik prensiplerin yeni kültürel ve toplumsal koşullar içerisinde yeniden biçimlenmiş hâlini temsil etmektedir. Çalışma kapsamında incelenen *Samba Batucada*, *Guaguancó* ve *tumbao* ritimleri; Afrika ritim estetiğinin temel unsurlarını korurken aynı zamanda daha yoğun, daha fiziksel ve daha büyük toplu performans organizasyonlarına dönüşmüş yapılar ortaya koymaktadır. Özellikle poliritmik düşünce, döngüsel zaman anlayışı ve soru–cevap ilişkisi Güney Amerika ritimlerinde varlığını sürdürmüş; ancak bu yapılar yeni dans biçimleri, karnaval kültürü ve toplu performans estetiği içerisinde farklı karakterler kazanmıştır.

Güney Amerika ritimlerinde dikkat çeken en önemli dönüşümlerden biri, alt bölümlendirme yoğunluğunun belirgin biçimde artmasıdır. Afrika ritimlerinde daha esnek ve değişken hissedilen alt zaman yapıları, *Samba Batucada* gibi ritimlerde daha sıkı organize edilen sürekli hareket alanlarına dönüşmüştür. Özellikle caixa, shaker ve tamborim tarafından oluşturulan yoğun alt zaman katmanları, ritmik boşluk hissini azaltarak ritmin sürekli ileri doğru hareket eden fiziksel bir enerji üretmesini

sağlamaktadır. Böylece ritim yalnızca zaman organizasyonu değil, doğrudan bedensel hareketi yönlendiren yoğun bir fiziksel akış hâline gelmektedir.

Samba Batucada içerisinde görülen büyük toplu vurmalı organizasyonlar, Afrika'daki kolektif ritmik düşüncenin Güney Amerika'daki modern uzantılarından biri olarak değerlendirilebilir. Ancak burada Afrika'daki bağımsız katmanlı yapı daha senkronize çalışan büyük topluluk sistemlerine dönüşmüştür. Surdo temel ağırlık merkezini oluştururken, caixa ve shaker sürekli hareket hissini taşımakta; tamborim ve repinique ise aksan yoğunluğu ve yönlendirme alanını oluşturmaktadır. Böylece ritmik yapı hem çok katmanlı hem de yüksek yoğunluklu bir organizasyon karakteri kazanmaktadır.

Guaguancó ve *tumbao* ritimlerinde ise *clave* anlayışı ritmik organizasyonun merkezine yerleşmektedir. *Clave* yalnızca tekrar eden bir motif değil; bütün ritmik katmanların yönünü belirleyen merkezî bir zaman organizasyonu oluşturmaktadır. Özellikle senkoplu vurgu yapıları ve aksan kaymaları, ritmin ileri itişli karakterini belirginleştirmekte ve dans hareketleriyle doğrudan ilişki kurmaktadır. Bu durum Güney Amerika ritimlerinde ritim ile beden hareketi arasındaki ilişkinin daha dramatik ve fiziksel bir boyut kazandığını göstermektedir.

Güney Amerika ritimlerinde ritim ve dans arasındaki ilişki, Afrika'daki ritüel karakterin daha büyük toplumsal kutlama biçimlerine dönüşmüş hâli olarak değerlendirilebilir. Özellikle *Samba Batucada* içerisindeki yoğun toplu hareket, ritmik organizasyonun fiziksel enerjisini doğrudan görünür hâle getirmektedir. Karnaval performanslarında yüzlerce vurmalı çalgıcının ve dansçının aynı ritmik yapı içerisinde birlikte hareket etmesi, ritmin topluluk enerjisini yönlendiren temel organizasyon alanlarından biri olduğunu açık biçimde göstermektedir.

Bu çalışma boyunca yapılan analizler, Güney Amerika ritimlerinin Afrika'dan taşınan ritmik mirası yalnızca korumadığını; aynı zamanda onu yeni toplumsal ve performans odaklı yapılar içerisinde yeniden şekillendirdiğini göstermektedir. Özellikle senkop yoğunluğu, alt bölümlendirme sürekliliği ve toplu vurmalı organizasyon anlayışı; Güney Amerika ritimlerini Afrika kökenli ritmik düşüncenin modernleşmiş ve fiziksel hareket odaklı güçlü bir uzantısı hâline getirmiştir. Böylece

Güney Amerika ritimleri, ritmik dönüşüm sürecinin en yoğun ve en hareketli organizasyon alanlarından biri olarak dikkat çekmektedir.

5.4. Kuzey Amerika'da Modern Ritmik Yeniden Yaratım

Kuzey Amerika ritimleri, Afrika'dan taşınan ritmik düşüncenin modern şehir yaşamı, sahne performansı ve bireysel doğaçlama anlayışı içerisinde yeniden yapılandırılmış biçimini temsil etmektedir. Çalışma kapsamında incelenen *swing*, *shuffle* ve *Second Line* ritimleri; Afrika kökenli poliritmik düşüncenin tamamen kaybolmadığını, aksine yeni çalgısal organizasyonlar ve performans anlayışları içerisinde dönüşerek varlığını sürdürdüğünü göstermektedir. Ancak bu dönüşüm sürecinde ritmik yapı, Afrika ve Güney Amerika'daki kolektif organizasyon anlayışından uzaklaşarak daha bireysel ve *groove* merkezli bir karakter kazanmıştır.

Kuzey Amerika ritimlerinde dikkat çeken en önemli değişimlerden biri, çok çalgılı ritmik organizasyonun davul seti içerisinde birleşmesidir. Afrika ritimlerinde farklı çalgılar arasında paylaştırılan zaman çizgisi, varyasyon, aksan ve alt bölümlendirme görevleri; burada tek davulcunun koordinasyonu altında birleşmiştir. *Ride* zili zaman organizasyonunu taşırken, trampet aksan ve varyasyon alanını oluşturmakta, *hi-hat* ise alt zaman akışını desteklemektedir. Bas davul ise ritmin temel ağırlık merkezini oluşturarak düşük frekanslı ritmik zemini sağlamaktadır. Böylece Afrika'daki kolektif ritmik ağ yapısı, Kuzey Amerika'da bireysel icra merkezli birleşik bir sisteme dönüşmektedir.

Swing ritimlerinde görülen *swing* üçleme anlayışı, Kuzey Amerika ritim estetiğinin temel karakterlerinden birini oluşturmaktadır. İkili ölçü sistemi ile üçlü alt zaman hissinin aynı anda algılanması, ritme esnek ve akışkan bir *groove* karakteri kazandırmaktadır. Bu yapı Afrika ritimlerinde görülen eşzamanlı zaman katmanlarının modern davul seti tekniği içerisindeki dönüşmüş biçimlerinden biri olarak değerlendirilebilir. Özellikle *ride* zili üzerinde sürdürülen sürekli akış hissi, Afrika'daki zaman çizgisi anlayışının modern bir uzantısı gibi çalışmaktadır.

Shuffle ritimleri ise *swing* üçleme anlayışının daha sert, daha belirgin ve daha mekanik hissedilen bir formunu ortaya koymaktadır. Alt zaman yapısındaki üçlü

organizasyon korunmasına rağmen aksanlar daha net hissedilmekte ve *groove* yapısı daha baskın hâle gelmektedir. Bu durum Kuzey Amerika ritimlerinde ritmik yapının dans ve topluluk organizasyonundan çok sahne performansı ve stil anlayışı üzerinden geliştiğini göstermektedir.

Second Line ritimleri ise Afrika kökenli topluluk hareketi anlayışının Kuzey Amerika'daki en belirgin uzantılarından biri olarak dikkat çekmektedir. Özellikle New Orleans sokak kültürü içerisinde gelişen *Second Line* anlayışı, yürüyüş ritimleri, bakır üflemeli bando geleneği ve dans hareketleriyle doğrudan ilişkilidir. Ancak burada da ritmik yapı Afrika'daki ritüel karakterden farklı olarak şehir yaşamı ve sahne performansı içerisinde yeniden biçimlenmiştir. Trampet varyasyonları, senkoplu aksanlar ve *groove* odaklı zaman hissi; ritmin hareketli ancak daha bireysel yorumlara açık bir karakter kazanmasını sağlamıştır.

Kuzey Amerika ritimlerinde ritmik organizasyonun bireyselleşmesi, doğaçlama anlayışını da önemli ölçüde geliştirmiştir. Afrika ve Güney Amerika ritimlerinde varyasyon çoğu zaman kolektif yapı içerisinde ilerlerken, Kuzey Amerika'da özellikle caz geleneğiyle birlikte doğaçlama bireysel ifade alanına dönüşmüştür. Davulcu yalnızca zaman tutan bir eşlikçi değil; ritmik yönlendirme yapan, aksan yapısını değiştiren ve *groove* karakterini belirleyen aktif bir performans unsuru hâline gelmiştir.

Bu çalışma boyunca yapılan analizler, Kuzey Amerika ritimlerinin Afrika kökenli ritmik düşünceyi tamamen terk etmek yerine onu modern performans estetiği içerisinde yeniden yorumladığını göstermektedir. Poliritmik düşünce, aksan kaymaları, *swing* üçleme anlayışı ve *groove* organizasyonu; Afrika'daki temel ritmik prensiplerin dönüşmüş uzantıları olarak varlığını sürdürmektedir. Ancak bu yapı artık kolektif ritüel organizasyonundan çok bireysel stil, doğaçlama ve sahne performansı odaklı bir karakter taşımaktadır. Böylece Kuzey Amerika ritimleri, ritmik dönüşüm sürecinin modernleşmiş ve bireyselleşmiş son aşamalarından biri olarak değerlendirilebilir.

5.5. Çalışmanın Katkısı ve Akademik Önemi

Bu çalışma, Afrika'dan Güney Amerika'ya ve Kuzey Amerika'ya uzanan ritmik dönüşüm sürecini yalnızca tarihsel bir aktarım olarak değil, yapısal ve performans odaklı bir dönüşüm modeli olarak incelemeyi amaçlamıştır. Çalışma boyunca yapılan teknik analizler, ritimlerin farklı coğrafyalarda yalnızca biçim değiştirmediğini; aynı zamanda yeni toplumsal yapılar, performans anlayışları ve fiziksel hareket biçimleri içerisinde yeniden organize edildiğini göstermektedir. Bu durum ritmin durağan bir gelenek değil, sürekli dönüşebilen canlı bir kültürel organizasyon sistemi olduğunu ortaya koymaktadır.

Çalışmanın en önemli katkılarından biri, Afrika, Güney Amerika ve Kuzey Amerika ritimlerini ortak teknik parametreler üzerinden karşılaştırmalı olarak incelemesidir. Poliritmik organizasyon, döngüsel zaman anlayışı, aksan sistemleri, alt bölümlendirme yapıları, çalgısal organizasyon ve ritim–dans ilişkisi gibi temel başlıklar aynı analiz sistemi içerisinde değerlendirilmiş; böylece ritmik dönüşüm sürecinin yapısal süreklilikleri ve farklılaşmaları daha görünür hâle getirilmiştir. Özellikle tablo analizleri ve nota örnekleri üzerinden yapılan karşılaştırmalar, ritimler arasındaki teknik ilişkilerin daha somut biçimde ortaya konmasını sağlamıştır.

Çalışma kapsamında yapılan analizler, Afrika ritimlerinin modern ritmik düşüncenin temel organizasyon modeli olduğunu açık biçimde göstermektedir. Güney Amerika'daki yoğun senkop anlayışı, büyük toplu vurmalı organizasyonlar ve fiziksel hareket odaklı ritmik yapı; Afrika'daki kolektif ritmik düşüncenin dönüşmüş biçimleri olarak dikkat çekmektedir. Kuzey Amerika ritimlerinde ise bu yapı davul seti tekniği içerisinde bireyselleşmiş; *groove*, *swing* üçleme ve doğaçlama merkezli modern bir ritmik anlayış ortaya çıkmıştır. Böylece ritmik dönüşüm süreci yalnızca müziksel değil, aynı zamanda toplumsal ve performans odaklı bir değişim olarak değerlendirilmiştir.

Bu çalışmanın önemli yönlerinden biri de ritmik yapıyı yalnızca teorik bir analiz alanı olarak ele almamasıdır. İncelenen ritimlerin dans, beden hareketi ve performans enerjisiyle kurduğu ilişki detaylı biçimde değerlendirilmiş; ritmin fiziksel hareket organizasyonu içerisindeki rolü vurgulanmıştır. Özellikle *Samba Batucada*,

Guaguancó ve *Second Line* örneklerinde görüldüğü üzere ritim, yalnızca işitsel bir yapı değil; doğrudan fiziksel hareketi yönlendiren aktif bir organizasyon sistemi olarak ortaya çıkmaktadır. Bu yaklaşım, ritim analizini yalnızca notasyon düzeyinde bırakmayıp performans pratiğiyle ilişkilendirmesi bakımından önem taşımaktadır.

Çalışma aynı zamanda perküsyon eğitimi ve performans çalışmaları açısından da işlevsel bir kaynak niteliği taşımaktadır. Nota analizleri, çalgısal rol dağılımları, aksan organizasyonları ve alt bölümlendirme yapılarının sistematik biçimde incelenmesi; farklı ritim geleneklerinin teknik olarak anlaşılmasını kolaylaştırmaktadır. Özellikle dünya perküsyon ritimlerinin ortak organizasyon prensiplerini görmek hem akademik çalışma yapan araştırmacılar hem de performans alanında çalışan perküsyonistler açısından önemli bir analiz zemini oluşturmaktadır.

Bu çalışma genel olarak değerlendirildiğinde, ritmik dönüşüm sürecinin yalnızca kültürel etkileşim değil; aynı zamanda yeniden üretim, uyarlama ve modernleşme süreçleriyle birlikte ilerlediğini göstermektedir. Afrika'dan başlayan ritmik düşünce farklı coğrafyalarda yeni karakterler kazanmış; ancak temel organizasyon prensiplerini büyük ölçüde koruyarak modern müzik kültürünün merkezinde varlığını sürdürmüştür. Bu durum ritmin, kültürler arası süreklilik ve değişim ilişkisini en güçlü biçimde gösteren müziksel yapılardan biri olduğunu ortaya koymaktadır.

5.6. Sonuç ve Genel Sentez

Bu çalışma boyunca incelenen Afrika, Güney Amerika ve Kuzey Amerika ritimleri birlikte değerlendirildiğinde, dünya perküsyon ritimlerinin doğrusal bir gelişim sürecinden çok sürekli dönüşen ve yeniden biçimlenen bir organizasyon yapısı gösterdiği görülmektedir. Afrika'da ortaya çıkan poliritmik düşünce, döngüsel zaman anlayışı, soru–cevap ilişkisi ve çok katmanlı çalgısal organizasyon; farklı coğrafyalara taşındıkça yeni toplumsal koşullar, performans biçimleri ve müzik anlayışları içerisinde yeniden şekillenmiştir. Ancak bu dönüşüm sürecine rağmen temel ritmik prensiplerin büyük ölçüde varlığını koruduğu açık biçimde görülmektedir.

Afrika ritimlerinde ritmik organizasyon topluluk merkezli ve kolektif bir yapı göstermektedir. Ritmik katmanlar farklı çalgılar arasında dağıtılmakta ve her çalgı ortak ritmik yapının farklı bir bölümünü temsil etmektedir. Bu yapı ritmi yalnızca müziksel bir sistem değil, aynı zamanda topluluk hareketini düzenleyen fiziksel ve sosyal bir organizasyon alanı hâline getirmektedir. Özellikle dans ve ritim arasındaki güçlü ilişki, Afrika ritim estetiğinin temel karakterlerinden biri olarak dikkat çekmektedir.

Güney Amerika ritimlerinde ise bu kolektif ritmik düşünce daha yoğun fiziksel hareket ve toplu performans enerjisi içerisinde yeniden biçimlenmiştir. *Samba Batucada*, *Guaguancó* ve *tumbao* gibi ritimlerde görülen yoğun alt bölümlendirme yapıları, senkoplu aksan sistemleri ve büyük toplu vurmalı organizasyonlar; ritmin sürekli ileri hareket eden fiziksel bir enerji alanına dönüşmesini sağlamıştır. Böylece ritmik yapı yalnızca zaman organizasyonu değil, doğrudan beden hareketini yönlendiren dinamik bir performans sistemi hâline gelmiştir.

Kuzey Amerika ritimlerinde ise ritmik organizasyon daha bireysel bir karakter kazanmıştır. Afrika ve Güney Amerika'daki çok çalgılı ritmik yapı, burada davul seti içerisinde birleşmiş ve tek icracının kontrolüne geçmiştir. *Swing*, *shuffle* ve *Second Line* ritimleri; Afrika kökenli ritmik düşüncenin modern şehir yaşamı ve sahne performansı anlayışı içerisinde yeniden yorumlanmış biçimleri olarak ortaya çıkmaktadır. Özellikle *swing* üçleme anlayışı ve *groove* merkezli ritmik yapı, Afrika'daki eşzamanlı zaman katmanlarının modern dönüşümlerinden biri olarak değerlendirilebilir.

Çalışma kapsamında yapılan karşılaştırmalı analizler, ritmik dönüşüm sürecinin yalnızca müziksel değil; aynı zamanda kültürel ve toplumsal bir değişim süreci olduğunu göstermektedir. Afrika'da ritim topluluğun ortak hareketini ve ritüel yaşamını organize ederken, Güney Amerika'da büyük toplu kutlama kültürlerinin merkezine yerleşmiş; Kuzey Amerika'da ise bireysel ifade, doğaçlama ve sahne performansı odaklı bir karakter kazanmıştır. Böylece ritim, farklı coğrafyalarda farklı işlevler üstlenmesine rağmen temel organizasyon prensiplerini koruyarak gelişimini sürdürmüştür.

Bu çalışma sonucunda dünya perküsyon ritimlerinin birbirinden tamamen bağımsız yapılar olmadığı; aksine ortak bir ritmik düşüncenin farklı kültürel koşullar altında dönüşmüş biçimleri olduğu görülmektedir. Poliritmik yapı, aksan organizasyonu, alt bölümlendirme anlayışı ve ritim–dans ilişkisi gibi temel prensipler, Afrika'dan başlayarak Güney Amerika ve Kuzey Amerika'ya uzanan geniş bir ritmik süreklilik hattı oluşturmaktadır. Bu durum ritmin yalnızca teknik bir müzik unsuru değil; kültürel hafıza, toplumsal organizasyon ve fiziksel ifade biçimi olarak da güçlü bir süreklilik taşıdığını ortaya koymaktadır.

Sonuç olarak bu çalışma, dünya perküsyon ritimlerinin tarihsel gelişimini yalnızca coğrafi yayılım üzerinden değil; yapısal dönüşüm, performans anlayışı ve kültürel yeniden yapılanma süreçleri üzerinden değerlendirmiştir. Yapılan teknik analizler ve karşılaştırmalı incelemeler, ritmik düşüncenin farklı toplumlarda dönüşerek varlığını sürdüren dinamik bir organizasyon sistemi olduğunu göstermektedir. Böylece çalışma, dünya perküsyon ritimlerinin tarihsel sürekliliği ve dönüşebilirliği üzerine kapsamlı bir değerlendirme sunarak ritim çalışmalarına bütüncül bir bakış açısı kazandırmayı amaçlamaktadır.

KAYNAKÇA

Agawu, Kofi: **The African imagination in music**, New York, Oxford University Press, 2016.

Béhague, Gerard: **Music in Latin America: An introduction**, Englewood Cliffs (NJ), Prentice Hall, 1979.

Charry, Eric: **Mande music: Traditional and modern music of the Maninka and Mandinka of Western Africa**, Chicago, University of Chicago Press, 2000.

Chernoff, John Miller: **African rhythm and African sensibility: Aesthetics and social action in African musical idioms**, Chicago, University of Chicago Press, 1979.

Floyd Jr., Samuel A.: **The power of Black music: Interpreting its history from Africa to the United States**, New York, Oxford University Press, 1995.

Jones, A. M.: **Studies in African music**, London, Oxford University Press, 1959.

Kubik, Gerhard: **Africa and the blues**, Jackson, University Press of Mississippi, 2010.

Locke, David: **Drum Gahu: An introduction to African rhythm**, Crown Point (IN), White Cliffs Media, 1986.

Nketia, J. H. Kwabena: **The music of Africa**, New York, W. W. Norton & Company, 1974.

Polak, Rainer: "Rhythmic feel as meter: Non-isochronous beat subdivision in jembe music from Mali," **Music Theory Online**, 16/4, 2012.

Thompson, Robert Farris: **Flash of the spirit: African and Afro-American art and philosophy**, New York, Random House, 1984.