

T.C.
BAHÇEŞEHİR ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ
ELEKTRİK ELEKTRONİK MÜHENDİSLİĞİ ANA BİLİM DALI

BATI AFRİKA GRIOT GELENEĞİ VE BLUES'DAKİ
İZDÜŞÜMÜ

YÜKSEK LİSANS TEZİ
NERGİS FIRTINA

İSTANBUL 2024

T.C.
BAHÇEŞEHİR ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ
ELEKTRİK ELEKTRONİK MÜHENDİSLİĞİ ANA BİLİM DALI

**BATI AFRİKA GRIOT GELENEĞİ VE BLUES'DAKİ
İZDÜŞÜMÜ**

YÜKSEK LİSANS TEZİ
NERGİS FIRTINA

TEZ DANIŞMANI
DR. BAŞAK YAVUZ

İSTANBUL 2024



T.C.
BAHÇEŞEHİR ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ

30/05/2024

YÜKSEK LİSANS TEZ ONAY FORMU

Program Adı:	ELEKTRİK ELEKTRONİK MÜHENDİSLİĞİ TEZLİ YÜKSEK LİSANS
Öğrencinin Adı Soyadı:	NERGİS FIRTINA
Tezin Adı:	BATI AFRİKA GRIOT GELENEĞİ VE BLUES'DAKİ İZDÜŞÜMÜ
Tez Savunma Tarihi:	30.05.2024

Bu tezin Yüksek Lisans tezi olarak gerekli şartları yerine getirmiş olduğu Lisansüstü Eğitim Enstitüsü tarafından onaylanmıştır.

Doç. Dr. Yücel Batu SALMAN
Enstitü Müdürü

Bu Tez tarafımızca okunmuş, nitelik ve içerik açısından bir Yüksek Lisans tezi olarak yeterli görülmüş ve kabul edilmiştir.

	Ünvanı, Adı Soyadı	Kurumu	İmza
Tez Danışmanı:	Dr. Başak YAVUZ	Bahçeşehir Üniversitesi	
2. Üye (Kurum İçi):	Doç. Dr. Cemal Barkın ENGİN	Bahçeşehir Üniversitesi	
3. Üye (Kurum Dışı):	Prof. Dr. Hakkı Alper MARAL	Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi	



Bu tezdeki tüm bilgilerin akademik kurallara ve etik ilkelere uygun olarak elde edildiğini ve sunulduğunu; ayrıca bu kuralların ve ilkelerin gerektirdiği şekilde, bu çalışmadan kaynaklanmayan bütün atıfları yaptığımı beyan ederim.

Ad, Soyad: Nergis Fırtına

İmza:

ÖZET

BATI AFRİKA GRIOT GELENEĞİ VE BLUES'DAKİ İZDÜŞÜMÜ

FIRTINA, Nergis

Elektrik Elektronik Mühendisliği (Türkçe, Tezli, Caz)

Tez Danışmanı: Dr. Başak YAVUZ

Mayıs 2024, 108 sayfa

Batı Afrika'nın zengin kültürel mirasının önemli bir parçası olan Griot geleneği, müzik, sözlü tarih aktarımı ve toplumsal rolü ile önem teşkil etmektedir. Batı Afrika Griot geleneği ile blues müziği arasındaki ilişki, bu tez çalışmasının odağını oluşturmaktadır. İlk olarak, Batı Afrika'nın coğrafi ve kültürel yapısı incelenerek Griot geleneğinin kökenleri ve ortaya çıkışı incelenmiştir. Ardından, Griot geleneği ile Transatlantik Köle Ticareti arasındaki ilişki ve bu ilişkinin blues müziği üzerindeki etkileri araştırılmıştır. Transatlantik Köle Ticareti sürecinde, Batı Afrika'dan Amerika'ya göç eden insanlar arasında kültürel alışverişin önemli bir unsuru olan Griot geleneğinin izleri sürülmüş ve bu sürecin blues müziğindeki izdüşümü tartışılmıştır. Griot geleneği ile blues müziği arasındaki bağlantıların analizi, kültürel devamlılık ve değişimin detaylandırılarak belgelenmesi açısından gerekli görülmüştür. Bu tez çalışmasının, Batı Afrika'nın zengin kültürel geçmişi ile blues müziğinin kökenleri arasındaki ilişkinin detaylandırılması ve açıklanması açısından literatüre katkı sunacağı öngörülmektedir. Alan yazın taramasında elde edilen kitap, makale, tez, mülakat ve kayıtlar bu araştırmanın başlıca kaynaklarını oluşturmaktadır. Çalışmada yapılan aktarımlar, nitel araştırma yöntemlerinden betimle yoluyla sunulmuştur.

Anahtar Kelimeler: Batı Afrika, Griot, Blues, Sözlü Gelenek, Afrikalı-Amerikalı

ABSTRACT

THE REFLECTION OF WEST AFRICAN GRIOT TRADITION ON BLUES

FIRTINA, Nergis

Electrical and Electronic Engineering (Jazz with Thesis in Turkish)

Thesis Supervisor: Dr. Başak YAVUZ

May 2024, 108 pages

The Griot tradition, an important part of the rich cultural heritage of West Africa, is known for its music, oral transmission, and social role. The relationship between the West African Griot tradition and blues music is the focus of this thesis. Firstly, the origins and development of the Griot tradition are analyzed by examining the geographical and cultural structure of West Africa. Furthermore, the relationship between the Griot tradition and the Transatlantic Slave Trade and the impact of this relationship on blues music is examined. In the process of the Transatlantic Slave Trade, the traces of the Griot tradition, which was an important element of cultural exchange among people migrating from West Africa to the United States, were traced and the projection of this process on blues music was discussed. The analysis of the connections between the Griot tradition and blues music is considered necessary in order to document cultural continuity and development in detail. It is anticipated that this thesis will make a contribution to the literature by elaborating and expanding upon the relationship between the rich cultural history of West Africa and the origins of blues music. The primary sources for this research are books, articles, theses, interviews, and recordings found in the literature review. The research findings are presented through description, one of the qualitative research methods.

Keywords: West Africa, Griot, Blues, Oral Tradition, African-American

Annem, babam ve bana inanan herkese.

TEŞEKKÜR

Bahçeşehir Üniversitesi'nin sertifika programı ile başlayan caz müzik eğitimimi, yüksek lisans seviyesi ile tamamlamaktan onur duyarım. Üç yıllık eğitimim boyunca bana potansiyelim ve yapabileceklerim hakkında daima destek olan; tez çalışmamın her aşamasında engin bilgilerini, zamanını ve sabrını esirgemeyen çok değerli tez danışmanım ve hayat boyu hocam Dr. Başak YAVUZ'a şükranlarımı sunarım.

Caz eğitimi sürecim boyunca kendilerinden edindiğim bilgiler ile ufkumu genişlettiğim Prof. Dr. Hakkı Alper MARAL, İbrahim Şevket AKINCI, Baki DUYARLAR, Sibel KÖSE ve Yeşim PEKİNER'e saygı, sevgi ve teşekkürlerimi sunarım. Tez süreci boyunca yardımlarını esirgemeyen Ses Teknolojileri Yüksek Lisans Program Koordinatörü Doç. Dr. Cemal Barkın ENGİN'e müteşekkirim. Ayrıca çalışmalarını ve kaynaklarını benimle açık gönüllülükle paylaştan Ece İBRİKCİOĞLU ÖZTEMEL'e çok teşekkür ederim.

İlk günden son güne kadar desteklerini hep arkamda hissettiğim canım annem ve babama; eğitimime sağladığı destek için dayım Gallis GALEY'e de teşekkürü borç bilirim.

İstanbul, 2024

Nergis Fırtına

İÇİNDEKİLER

ETİK BEYAN.....	iii
ÖZET.....	iv
ABSTRACT.....	v
TEŞEKKÜR.....	vii
ŞEKİLLER LİSTESİ	xi
1.1. Kavramsal Çerçeve	2
1.1.1. Batı Afrika Coğrafyası	2
1.1.2. Tarihte Batı Afrika ve Önemli İmparatorluklar.	3
1.1.3. Orta Çağ'da Batı Afrika Sahel İmparatorlukları.....	5
1.1.3.1 Gana İmparatorluğu.	5
1.1.3.2 Mali İmparatorluğu	6
1.1.3.3. Songhay İmparatorluğu.....	8
1.1.4. Batı Afrika Halkları.....	9
1.1.4.1. Malinke	10
1.1.4.2. Soninke.....	11
1.1.4.3. Songhay.....	11
1.2. Problem Durumu.....	12
1.3. Çalışmanın Amacı.....	12
1.4. Araştırma Soruları.....	12
1.5. Çalışmanın Önemi.....	13
Bölüm 2: Alan Yazın Taraması.....	14
Bölüm 3: Yöntem.....	16
3.1. Araştırmanın Modeli	16
3.2. Evren ve Örneklem	16
3.3. Verilerin Toplanması	16

3.3.1. Veri Toplama Araçları.	16
3.3.2. Veri Analiz İşlemleri.....	16
3.4. Sınırlamalar	17
Bölüm 4: Batı Afrika’da Sözlü Hikâye Anlatıcılığı, Griot Geleneği ve Sahra Altı	
Afrika Müziğinin Yapısı	18
4.1 Batı Afrika’da Hikâye Anlatıcılığı ve Griot Geleneği	19
4.1.2 “Griot”nun Etimolojik Kökeni.....	23
4.2 Sahra Altı Afrika Müziği ve Özellikleri.....	24
4.2.1 Ritmik Yapı.....	24
4.2.2. Form ve Melodik Yapı.....	27
4.2.3 Notasyon.	30
4.2.4. Armoni.	31
4.3. Griot’ların İcra Özellikleri	31
4.3.1 Griot Müziğinde Kullanılan Enstrümantasyon.	33
4.3.1.1 Balafon.	33
4.3.1.2 Xalam (Khalam) ve Ngoni.	34
4.3.1.3. Kora.....	37
4.3.1.4. Talking Drum.	39
Bölüm 5: Blues.....	42
5.1. Transatlantik Köle Ticareti, Amerika Birleşik Devletleri’nde Kölelik ve	
Afrikanlı-Amerikalıların Kimlik Oluşumu	42
5.1.1. Amerika Birleşik Devletleri’nde Kölelerin Statüsü.	46
5.1.2. Kimlik, Kültür ve Gelenek.	50
5.2. Blues’un Doğuşu ve Gelişimi	54
5.3. Blues Alt Stilleri.....	55
5.3.1. Delta (Mississippi) Blues.	55
5.3.2. Chicago Blues.	57
5.3.3. Klasik Blues.	58
5.3.4. Boogie-Woogie.	61
5.4. Blues’un Müzikal Unsurları	62

5.4.1. Form ve Armoni.....	62
5.4.2. Melodi.....	64
5.4.3. Enstrümantasyon.....	69
5.4.4. Vokal.....	76
5.5. Blues Anlatısı.....	80
Bölüm 6 : Bulgular - Müzikal ve Sözel Unsurlar Ekseninde Griot Geleneğinin Blues'daki İzdüşümü.....	
6.1. Griot Geleneği ve Blues Enstrümantasyonu.....	87
6.2. Griot Geleneği ve Blues: Melodi, Form ve Armoni.....	94
6.3. Griot Geleneği ve Blues Vokal.....	97
6.4. Batı Afrika Griot Geleneği ve Blues'daki Sözel İzdüşümü.....	100
Bölüm 7: Tartışma ve Sonuç.....	106
KAYNAKÇA.....	109

ŞEKİLLER LİSTESİ

ŞEKİLLER

Şekil 1 Batı Afrika Siyasi Haritası	3
Şekil 2 Sahel Bölgesi, Batı Afrika	5
Şekil 3 Mansa Musa	8
Şekil 4 Batı Afrika etnik grup haritası (Tamari, 1991, s.222).....	10
Şekil 5 Batı Afrika sözlü anlatım geleneği tasviri.	19
Şekil 6 Bir Griot (Oliver, 1970, s.46).....	21
Şekil 7 Malinke Griot'lar	24
Şekil 8 Agawu'nun tasarladığı Batı Afrika ritmik ifade modeli	25
Şekil 9 Çift kırılımlı kenetlenme (Duple-division interlocking)	26
Şekil 10 Üç kırılımlı kenetlenme (Triple-division interlocking)	26
Şekil 11 Basit ve bileşik zamanları gösteren şekil	27
Şekil 12 Porte notasyonunda sliding örneği	28
Şekil 13 TUBS notasyon örneği	30
Şekil 14 Duga transkripsiyonu	32
Şekil 15 Balafon.....	33
Şekil 16 Xalam (Khalam).....	35
Şekil 17 Ngoni.....	36
Şekil 18 Kora.....	37
Şekil 19 Kora içindeki Arapça yazılar	38
Şekil 20 Roderic Knight'ın kora eskizi	39
Şekil 21 Talking Drum.....	40
Şekil 22 İngiliz köle gemisi.....	44
Şekil 23 Antebellum Georgia'da plantasyonda çalışan köle bir aile.	46
Şekil 24 ABD'li tarihçi ve kölelik karşıtı Joshua Coffin tarafından derlenmiş köle ayaklanmalarını ve sonuçlarını anlatan kitap.....	47
Şekil 25 Jim Crow	50
Şekil 26 Edward Winsor Kemble'in Congo Meydanı ilüstrasyonu (1886)	53
Şekil 27 Ma Rainey	60
Şekil 28 Bessie Smith.....	61
Şekil 29 12 ölçü blues formu	63

Şekil 30 Do Blues Dizisi	65
Şekil 31 Do tonunda majör ve minör karakterli üçüncü derecelerin birlikte gözlemlenebildiği I Need More Power şarkısı	66
Şekil 32 Fire in My Bones'tan call and response örneği.	67
Şekil 33 Green River Blues transkripsiyonu.	67
Şekil 34 You've Been a Good Old Wagon transkripsiyonu	69
Şekil 35 Didley-bow	69
Şekil 36 Banjonun erken dönem tasvirini yapan görsel.....	71
Şekil 37 Joe Hill Louis, B.B. King ve Rufus Thomas'ın yer aldığı orkestra.	74
Şekil 38 Shuffle	76
Şekil 39 Levee Camp Holler döngü bitişi.....	78
Şekil 40 Ezan bitişi.....	78
Şekil 41 Levee Camp Holler melizma ve sliding ses frekansı analizi	79
Şekil 42 Griot Aamadou Coly Sall (solda) ve gitarist James Campbell'in (sağda) benzer parmak teknikleri	88
Şekil 43 Banjo	89
Şekil 44 Bir Griot'nun xalam çalış tekniği.	90
Şekil 45 Clawhammer tekniği ile banjo icrası	91
Şekil 46 See My Jumper Hanging on the Line icrasından bir kesit.	91
Şekil 47 Savannah bölgesi kullanılan lute enstrümanlar	92
Şekil 48 Kevin M. Kraft'ın ürettiği didley-bow'lar ve üreticinin icrasından bir kesit.	92
Şekil 49 Black Betty transkripsiyon.....	95
Şekil 50 Kelefa Ba kora riff transkripsiyonu	96
Şekil 51 Hoochie-Coochie Man riff transkripsiyonu	97
Şekil 52 Sundiata Destanı'nından bir kesit	98
Şekil 53 "Well, I wonder will I ever get back home" strofası ses analizi.....	99
Şekil 54 Sundiata icrasından bir kesit.	99

SEMBOLLER/KISALTMALAR LİSTESİ

ABD: Amerika Birleşik Devletleri

Akt: Aktaran

çev: Çeviren

M.Ö: Milattan önce

M.S: Milattan sonra

s.y: Sayfa Yok

t.y: Tarih Yok

7: Dominant Yedili Akor

12 EDO: 12 Eşit Tampere Sistem

A La

B Si

C Do

D Re

E Mi

F Fa

G Sol

Bölüm 1

Giriş

Batı Afrika, köklü bir kültürel mirasa ve zengin bir müzik geleneğine ev sahipliği yapan coğrafyadır. Bölgenin kültürel zenginliği, yalnızca müzikal değerlerle sınırlı kalmamış, aynı zamanda toplumsal yapıya, tarihsel kimliğe ve insan hafızasına da derinden işlemiştir. Bu zengin mirasın temel taşlarından biri olan Griot geleneği, Batı Afrika'nın kültürel kimliğini koruyan ve aktaran önemli unsurlardan biridir.

Griot geleneği, Batı Afrika'nın coğrafi ve kültürel yapısının bir yansıması olarak doğmuş ve zaman içinde müzikal, sözel ve toplumsal açıdan belirleyici bir rol oynamıştır. Sözlü aktarımın ve müziğin gücü, Griot geleneği ile blues arasında önemli bir köprü oluşturmuştur. Bu çerçevede, Batı Afrika Griot geleneği ile blues müziği arasındaki bağlantıların ele alınarak ortaya konmasının literatüre katkı sunacağı öngörülmektedir.

Bu çalışmada yapılan araştırmalarda elde edilen veriler, Transatlantik Köle Ticareti ile birlikte Batı Afrika'dan Amerika Birleşik Devletleri'ne getirilen kölelerin *Sahel* ve *Savannah* bölgesi ile ilişkisi bağlamında Griot geleneği ile blues müziği arasında müzikal ve sözel bir köprü oluşturdukları çıkarımına işaret etmektedir. Bu köprüyü, sadece müzikal etkileşimlerle sınırlı bırakmayıp, aynı zamanda kültürel hafızanın ve kimliğin bir ifadesi olarak da değerlendirmek mümkündür.

Bu tez çalışması kapsamında, öncelikle Batı Afrika'nın coğrafi ve kültürel yapısı incelenerek, Griot geleneğinin kökenleri ve gelişimi üzerinde durulmuştur. Ardından, Griot geleneğinin blues müziği üzerindeki etkileri Transatlantik Köle Ticareti bağlamında ele alınmıştır. Böylelikle enstrümantasyon, hikâye anlatıcılığı, süsleme ve nüanslar, sözel yapı ile icra pratiklerinden *call and response*, *humming*, *hollering* vb. kullanımları incelenerek bu iki gelenek arasında ilişkilendirme yapılmıştır.

Batı Afrika'nın zengin kültürel mirası ile blues müziğinin kökenleri arasındaki ilişkinin, müzikal, sözel ve kültürel izdüşümler açısından ortaya konularak literatürde bu alandaki çalışmalara katkıda bulunacağı düşünülmektedir.

1.1 Kavramsal Çerçeve

Bu tez çalışması, Griot geleneğinin ve Transatlantik köle ticaretinin ana coğrafyası olan Batı Afrika'ya odaklanmaktadır. Bu sebeple tezin sınırlılıkları gereğince, Afrika kıtasının diğer bölgeleri kavramsal çerçevenin dışında bırakılsa da bu kültürlerle, Batı Afrika ile ilişkisi bağlamında yer verilmiştir. Bu tezin bölümlerinde detaylı irdelenecek olan Transatlantik Köle Ticareti ve Griot geleneğini anlamlandırabilmek adına, Batı Afrika coğrafyası ve demografik özellikleri, Orta Çağ Batı Afrika imparatorlukları ve bölgenin etnik yapısı ele alınmıştır.

1.1.1. Batı Afrika coğrafyası. Batı Afrika coğrafyası, Birleşmiş Milletler tarafından Benin, Burkina Faso, Yeşil Burun Adaları, Gambiya, Gine-Bissau, Gine, Gana, Fildişi Sahili, Liberya, Mali, Moritanya, Nijer, Nijerya, Senegal, Sierra Leone, Togo olmak üzere on altı ülkenin kapsadığı alan olarak tanımlanmıştır. Ayrıca Britanya Denizaşırı Toprakları'nda yer alan Saint Helena, Ascension ve Tristan da Cunha adaları da Batı Afrika coğrafyasına dahildir. Coğrafi olarak 5.112,903 km²'lik alanı kapsayan Batı Afrika, günümüz verilerine göre yaklaşık olarak 427 milyonluk bir popülasyona sahiptir. Bu popülasyon içerisinde yer alan etnik grupları, Sudan Yaylası (*Sudanic Savannah*) ve Gine Sahili (*Guine Coast*) olmak üzere iki grup altında sınıflandırmak mümkündür (Fage ve McCaskie, 2024, s.y).

Batı Afrika, kıtanın batıya doğru Atlantik Okyanusu'na kadar uzanan çıkıntısının güney bölümünü ifade etmektedir. Sahra Çölü'nün güney ucunu sınırlayan Afrika Geçiş Bölgesi tarafından ikiye bölünmektedir. Sahra Çölü ve Nijer Nehri, bölgede yer alan önemli coğrafi oluşumlardan ikisidir. Batı Afrika'yı Arap etnik gruplarının oluşturduğu Kuzey Afrika ülkelerinden ayırmak amacıyla bölgenin Sahra Çölü'ne bakan sınırları, Afrika Geçiş Bölgesi (*African Transition Zone*) olarak nitelendirilmektedir (Berglee, 2016, s. 495).



Şekil 1. Batı Afrika Siyasi Haritası¹

Sahra Çölü ile sınır paylaşarak doğudan batıya doğru uzanan 4800 kilometrelik yayla (savan) hattı boyunca, her biri alt dallara ayrılan üç ana etnik gruptan söz edilmektedir. Bu gruplandırma Malinke, Soninke ve Bambara alt dallarıyla Mande etnik grubu; büyük bir çoğunluğu Kamerun, Nijer ve Nijerya’da bulunan ve Gur dili konuşan Senufo, Lobi, Dogon, Moore etnik grubu ve İslâm dinini benimsemiş Fulani etnik grubu olarak adlandırılmaktadır. Bunların yanı sıra, Berberi bir halk olan Tuareg etnik grubu da bu demografide yer almaktadır (Middleton, Clark ve Smedley, t.y.).

1.1.2. Tarihte Batı Afrika ve önemli imparatorluklar. Yeryüzünün en büyük ve en eski kıtası olan Afrika, tarih öncesi ve sonrası dönemde bünyesinde çeşitli uygarlıklar barındırmıştır. Yüzyıllar boyunca, günümüz Afrika ülkelerinin ırksal gelişimlerine zemin hazırlayan bu uygarlıklar, ülke ekonomilerinin ve kültürlerinin oluşmasında büyük katkı sağlamıştır.

¹ Kaynak: <https://www.britannica.com/place/western-Africa#/media/1/640491/203535>
(Erişim Tarihi: 10.11.2022)

Afrika kıtasının popölasyonu, Eski Taş Devri'nde 200.000 kişidir. Dönemin topluluklarının -her ne kadar kesin olarak hesaplanamasa da- oldukça az bölgede yerleşim kurdukları söylenmektedir. Bu topluluklar, topraklarını daha yaşanabilir hâle getirmek amacıyla yerleşim yerleri kursalar da geride çok az arkeolojik kalıntı bırakmış veya hiç bırakmamışlardır (Davidson, 2014, s.28).

Batı Afrika'nın ilk "kapsamlı köy topluluğu sistemi," (*extensive village community system*) Geç Taş Devri'nde (yaklaşık MÖ. 4000-2000) tarıma dayalı Tişit Daharı'nda (*Dhar-Tichitt*) ortaya çıkmıştır. Geniş bir kayalık arazinin üzerine kurulan bu bölgede insanlar, yılın üç ila dört ayı boyunca yüksek yerlerde yaşamış ve bazı araştırmacılara göre tahılları ilk kez evcilleştirmişlerdir. Çanak çömlek süslemek için kullanılan bükülmüş ve örgülü liflere ilişkin kanıtlar, günümüzde Tişit Kültürü (*Tichitt Culture*) olarak adlandırılmıştır (McDougall, 2019, s. 2).

Batı Afrika'nın kültürünü oluşturan bir diğer önemli topluluk ise Nok Kültürü ya da bir diğer ismi ile Nok Medeniyeti'dir. Nok Kültürü, ilk kez Britanyalı arkeolog Bernard Fogg tarafından, yirminci yüzyılın ortalarında Nijerya'nın Nok köyündeki araştırmalar sonucunda terakotadan yapılmış antropomorfik² ve zoomorfik³ kalıntıların bulunmasından sonra tanınmıştır. Bu kültürle alakalı olarak kökenlerinin bilinmediği ancak etkin olarak kullandıkları bitkilerin Sahel bölgesine özgü olduğu ve bu nedenle bölgenin kuzeyinden gelmiş olmalarının olası olduğu ifade edilmiştir (Breunig ve Rupp, 2016, s. 238).

Sahra Altı Afrika'nın (*Sub-saharan Africa*) en çok bilinen arkeolojik sit alanlarından biri de Djenné-Djenno, diğer isimleriyle Jenne-Jeno ya da Djoboro'dur. 1977 yılında yürütölen arkeolojik kazılar sonucunda bu sit alanında yaşamış olan medeniyetin MÖ. 3. yüzyıldan MS. 8 ya da 9. yıllara kadar uzandığı saptanmıştır. Günümüzde Batı Sudan'da kalan Djenné, Mali İmparatorluğu'na da başkentlik yapmıştır. Bahsi geçen araştırma sonucunda Djenné-Djenno'daki ilk yerleşimcilerin kalıcı bir mimari bırakmadıkları görölmektedir. Araştırmada ayrıca bölgedeki ilk sakinlerin demir işlediği; balıkçılık, avcılık (timsah, kaplumbağa, su kuşları) ve

² İnsan biçimcilik.

³ Hayvan biçimcilik.

büyükbaş hayvancılık ile geçindikleri de belirtilmiştir (McIntosh ve McIntosh, 1981, ss. 1-15).

1.1.3. Orta Çağ'da Batı Afrika Sahel imparatorlukları. Sahel Bölgesi, Batı Afrika ile doğuda Atlantik Okyanusu'nda Kızıldeniz'e kadar uzanan 1.178.800 km² lik eko iklimsel ve biyocoğrafik geçiş alanını tanımlamaktadır (WWF, 2019). Orta Çağ'da Batı Afrika Sahel İmparatorlukları bölümünde bahsi geçen imparatorluklar, bölgenin kültürel değerlerinin oluşmasında büyük rol oynamışlardır. Bu hususta bölgede hüküm sürmüş üç büyük imparatorluk detaylandırılmıştır.



Şekil 2. Sahel Bölgesi, Batı Afrika ⁴

1.1.3.1 Gana İmparatorluğu. Nijer Nehri'nin yaklaşık 16 kilometre kuzeyinde kurulan Gana İmparatorluğu, Orta Çağ Batı Afrika'sında yer almış en eski imparatorluklardan biri olarak kabul edilmektedir. MS. 500'lü yıllarda kurulan Gana İmparatorluğu, varlığını 12. yüzyıla kadar devam ettirmiştir. Günümüzde Moritanya'nın güneydoğusu ve Mali'nin batısında kurulmuş olan Gana İmparatorluğu, Kuzey Afrikalılar tarafından her ne kadar Gana olarak adlandırılrsa da imparatorluğu oluşturan Soninke topluluğu ve diğer Mande kökenli topluluklar tarafından Wagadu olarak isimlendirilmiştir. Başkenti Kumbi Saleh olan bu imparatorluğun isim

⁴Kaynak: <https://www.britannica.com/place/Ghana-historical-West-African-empire> (Erişim Tarihi: 10.11.2022)

kökeninin, bölgenin aristokratik topluluklarından geldiği düşünülmektedir (Conrad, 2010, ss. 23-25).

Soninkelerin, Berberi topluluklardan biri olan Sanjaha'lar ile yaptığı ticaret sayesinde zenginleşen Gana İmparatorluğu, Afrika'nın ilk büyük imparatorluklarından biri haline gelmiştir. Arap coğrafyacı ve İslâm yazarı İbn Havkal (?-978), Gana imparatorunun hazine ve altın stokları nedeniyle yeryüzündeki en zengin imparator olduğunu söylemiştir. Sahel Bölgesi'ne yakınlığı nedeniyle çöldeki ticaret yolunu kontrol altına alan Gana İmparatorluğu, Mağrip, Tripoli ve Mısır'daki ticaret yollarında da hâkimiyetini sürdürmüştür (Conrad, 2010, ss. 29-30).

1000'li yıllarda, İslâm dini çatısı altında toplanan Berberiler, 1050'li yıllara gelindiğinde Gana İmparatorluğu'na Moritanya üzerinden akınlarda bulunmuştur. Abdullah İbn Yasin'in (?-1059) liderliğinde toplanan bu gruba "Al-Muraberethin⁵" (Murabıtlar) ya da İspanyolcalastırılmış haliyle "Almoravidler" denilmiştir. Fas'tan uzanarak Endülüs bölgesine ulaşan Murabıtlar, güneyde Gana İmparatorluğu sınırlarına doğru ilerleyerek 1087 yılında imparatorluğun sonlanmasında rol oynamışlardır (Davidson, 1977, ss. 42-43).

1.1.3.2 Mali İmparatorluğu. Gelmiş geçmiş en büyük ve zengin Batı Afrika imparatorluğu olarak kabul edilen Mali İmparatorluğu, yakınındaki coğrafyaları dili, kültürü ve gelenekleriyle etkilemiştir. Mali İmparatorluğu ile ilgili bilgiler, imparatorlukla aynı dönemde hüküm sürmüş olan Kuzey Afrika Arap ülkeleri tarafından yazıya geçirilmiştir. Özellikle Memlûklü tarihçi İbn Haldun (1332-1406), Mağripli gezgin İbn Batuta (1304-1369) ve Endülüslü diplomat Leo Africanus'un (1494-1554) aktarımlarıyla imparatorluk hakkında bilgi kazanılmıştır. İmparatorlukla ilgili bir diğer kaynak ise kültürde önemli bir yeri olan Griot'ların anlattığı *Sunjata Destanı*'dır (Imperato ve Imperato, 2008, s. 201).

⁵ Kuzey Afrika, Endülüs ve Balear adalarında hüküm süren Berberi hanedanlığına Murabıt denmiştir. Hanedan ismini, din alimi Abdullah B. Yasin'in Senegal Nehri üzerinde yer alan bir adada inşa ettirdiği, Sınır boylarında ve stratejik mevkieerde askerî amaçlı sağlamlaştırılmış yapılara verilen "rıbât"tan almıştır (Yiğit, 2020, s.y). [Erişim Tarihi: 01.06.2024]

Mali'nin kurulma aşamasında Nijer Nehri'nin kuzeyinde bulunan Bure'deki altın rezervlerinin rol oynadığı belirtilmektedir. Sosso istilasından kurtulan Malinke etnik grubuna mensup Sunjata'nın (Sundiata) (1217-1255) isyan çıkarmasıyla şekillenmeye başlayan Mali, yıllar içinde bir imparatorluğa dönüşmüştür. Başkent Niani, altın rezervlerine yakın olmasıyla dikkat çeken Bure'nin yakınına kurulmuştur. Sunjata'nın döneminde Mali Krallığı kuzeyde yıkılmış olan Gana İmparatorluğu, güneyde ise günümüzde Liberya ve Sierra-Leone gibi ülkelerin içinde olduğu *Forest Zone*'a (orman bölgesi) kadar ilerlemiştir (Shillington, 2019, s.107).

Sunjata döneminde iki türlü idari yapının olduğu ifade edilmektedir. Bunlardan biri Sunjata'nın hali hazırda Mali'yi kurduğu bölgeler, diğeri ise fethedilmiş bölgelerdir. Kurulmuş olan bölgeler direkt krallığa bağlıyken, fethedilmiş bölgelere valiler atanmış ve yerel şeflerle birlikte idari yönetim sağlanmıştır. Sunjata, fethedilen eyaletlerin geleneksel kurumlarına saygı duymuş; bu nedenle yönetimi esnek tutmuştur. Merkezi bir krallıktan ziyade eyalet federasyonlarına benzeyen bölgelerde yer alan Malinke garnizonlar ise bu bölgelerin güvenliğini sağlamakla beraber caydırıcı güç olarak görev yapmışlardır (Niane, 1984, s. 135).

Mali İmparatorluğu en geniş sınırlarına, imparatorluğun dokuzuncu kralı olan Mansa⁶ Musa (1312-1337) döneminde ulaşmıştır. Bu dönemde ticaret yolları Nijer Nehri'nin güneyine kadar Mali İmparatorluğu tarafından yönetilmiştir. Mansa Musa ayrıca imparatorluk sınırlarını Gao ve Timbuktu'ya kadar genişletmiştir. Yine bu dönemde Mısır ve Fas başta olmak üzere birçok yere elçiler atanmış, Kuzey Afrikalı bilginler imparatorluğun başkentini ziyaret etmiştir (Davidson, 1983, ss. 50-51).

⁶ Mali İmparatorluğu'nda krallara verilen ünvan (Conrad, 2010, s.42).



Şekil 3. Mansa Musa⁷

1337 yılında Mansa Musa öldükten sonra yerine gelen oğlu Mansa Magha yalnızca dört ay tahtta kalmış ve Mansa Musa'nın kardeşi olan Süleyman, imparatorluğun başına geçmiştir. Mali İmparatorluğu hakkında en çok bilgi, İbn Battuta'nın (1304-1368/69) 1352 ve 1353'teki seyahatlerini aktardığı seyahatnameleri sayesinde edinilmiştir. Mansa Süleyman'ın 24 yıllık yönetiminden sonra başlayan iç savaşı takiben, imparatorluk küçülmeye başlamış; Gao ve Timbuktu kaybedilmiştir. Mali İmparatorluğu'nun 1460 yılında yıkıldığı düşünülmektedir (Conrad, 2010, ss. 53-57).

1.1.3.3. Songhay İmparatorluğu. Mali İmparatorluğu'nun Gao'yu kaybetmesinden sonra güçlenen Songhay halkı, kendi isimleri adı altında bir krallık kurmuştur. Songhay, kısa sürede imparatorluğa dönüşüp Batı Afrika'nın en büyük imparatorluklarından biri haline gelmiştir. Nijer Nehri'nin doğusunda kurularak Batı Sudan'a kadar ilerlemiştir. Songhay'ın kuzeyde ve güneyde ilerleyip Nijer Nehri'nde hâkimiyet kurması imparatorluğun ticari aktiviteleri artırmış ve ekonomisinin gelişmesinde katkıda bulunmuştur (Davidson, 1983, s.78)

Sonni Ali (1464-1492) Songhay İmparatorluğu'nun kurucusu olarak kabul edilmektedir. 1464'te tahta çıktıktan sonra gittikçe imparatorluk sınırlarını genişleten

⁷ Kaynak: *Catalan Atlas*. Gallica-BnF.

<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b52509636n/f7.item> (Erişim Tarihi: 10.11.2022)

Sonni Ali, 1468 yılında Timbuktu'yu da topraklarına katmıştır. Songhay sözlü geleneğinde Sonni Ali'nin ordusunun hiç yenilmediği anlatılmış, güneybatıda Djenne'ye kadar ilerlenmiştir (Shillington, 2019, s. 116).

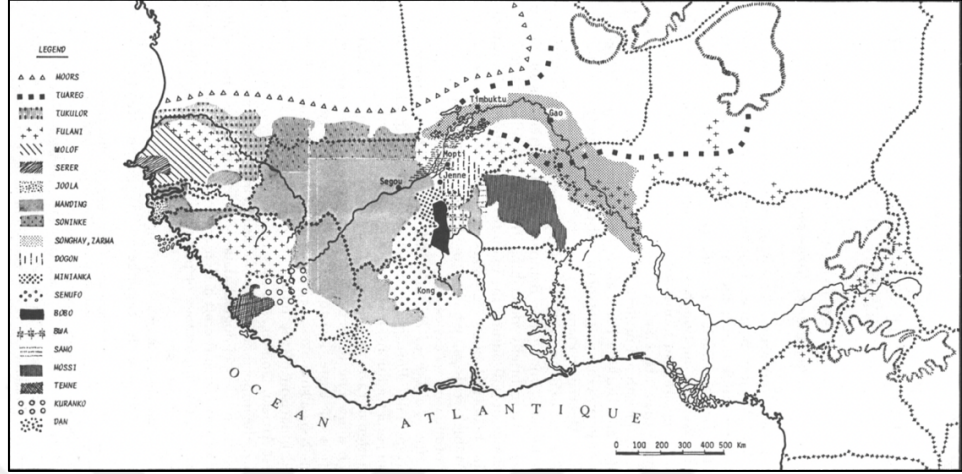
Sonni Ali'nin ölümünden sonra tahta geçen ve Ali'nin generallerinden biri olan Muhammad Ture (1443-1538), Songhay İmparatorluğu'nun en güçlü yöneticilerinden biri olarak kabul edilmektedir. Sonni Ali'nin aksine, İslâm dinine oldukça bağlı olan Muhammad Ture, Timbuktu'daki Müslüman halka sağduyulu davranmıştır. Ture ve kendinden sonraki tüm krallar bu dönemden sonra, 13. yüzyıldan itibaren orduda bir rütbe olan Askia olarak adlandırılmıştır (Conrad, 2010, ss. 65-66).

1529 yılında Askia Muhammed tahttan inip yerine oğlu Askia Musa (?-1531) geçmiştir. Askia Musa tahtın diğer varisleri olan erkek kardeşlerini öldürmeyi amaçlamış, erkek kardeşler ise Timbuktu başta olmak üzere diğer şehirlere kaçmıştır. 1531 yılında çıkan taht savaşından sonra Askia Musa öldürülmüş ve yerine Muhammad Bonkana (?-1559) geçmiştir. Muhammad Bonkana döneminde Songhay İmparatorluğu, kültürel alışveriş konusunda ivme kazanmış ve bu dönemde imparatorluk çeşitli yeni müzik enstrümanlarıyla tanışmıştır (Conrad, 2010, s.67).

Songhay İmparatorluğu'nun altıncısı olan Askia Davud (?-1582) Sunni Ali ve Muhammad Ture'nin de krallıkları döneminde yaptığı gibi imparatorluk sınırlarını genişletmiştir. Ancak kendisinden sonra gelen Askia'lar gerek taht kavgaları gerekse kötü yönetimden ötürü Songhay İmparatorluğu'nun hâkimiyetini tehlikeye atmıştır. Bunun sonucunda imparatorluk, Fas başta olmak üzere birçok krallığın saldırılarıyla baş etmek durumunda kalmıştır. Fas Sultanı Mulay Ahmad al-Mansur (1549-1693), Songhay İmparatorluğu'nun Batı Sudan'da bulunan topraklarından biri olan Taghaza'ya 200 kişilik bir ordu yollayıp imparatorluğun iç karışıklıklarından yararlanmıştır. Bunun sonucunda Tondibi Savaşı çıkmış ve Songhay İmparatorluğu yıkılmıştır (Conrad, 2010, s.74).

1.1.4. Batı Afrika halkları. Batı Afrika, büyük oranda üç kültüre ev sahipliği yapmaktadır. Batı Afrika'nın nispeten daha az nüfuslu Sahra bölgesinde, Afro-Asyatik dil ailesine mensup olan Araplar ve Berberiler hâkimdir. Nijer Nehri'nin güney hattı ve Nijerya'nın üçte ikisinde Nijer-Kongo dillerini konuşan halklar, daha doğuda ise

Nijer-Sahra dillerini konuşan grup yer almaktadır (Fage ve McCaskie, 2022). Tez kapsamında Batı Afrika halklarından Malinke, Soninke ve Songhay bu bölümde detaylandırılmıştır.



Şekil 4. Batı Afrika Etnik Grup Haritası (Tamari, 1991, s.222)

Mande grubu, Batı Afrika'nın kuzey ovalarını ve kıyıdaki ormanlarının üçte birini kapsayan kültürü tanımlamak için kullanılmaktadır. Bu alandan yayılan Mali İmparatorluğu, batıda Gine, Senegal, Gambia ve Gine Bissau; güneyde ise Sierra Leone ve Liberya'ya ulaşmıştır. Mande halkları, içinde Bamana (Bambara), Malinke, Dyula ve Soninke gibi farklı etnik grupları barındırmaktadır (Levinson, 1995, s.215).

Mande grubunun kendi kökeni hakkındaki hikâyesi Sunjata (Sundiata) Destanı olarak bilinmektedir. Destan adını, Mali İmparatorluğu'nun kurucusu Sunjata Keita'dan almaktadır (Conrad, 2010, s. 42). İbn Battuta'nın seyahatnamelerinde, bu destanın Griot'lar tarafından aktarıldığı ifade edilmektedir (Jansen, 2001, s.14).

1.1.4.1. Malinke. Mande dillerinden biri olan Manding konuşan Malinke topluluğu, Maninka, Mandingo ve Mandinko olarak da bilinmektedir. Malinke topluluğu günümüzde Gambia popülasyonunun yüzde kırkını oluşturmaktadır. Kökleri Mali İmparatorluğu'na kadar dayanan bu topluluğun büyük bir çoğunluğu Müslüman olup Hristiyan ve Animist nüfusa da sahiptir (Olson, 1996, ss.366-367).

Kast sistemi tarih boyunca Malinke topluluğun bir özelliği olmuştur. Günümüzde hâlâ kast sisteminin özellikleri bu toplulukta belirgindir. Malinke

topluluğu, özgür doğanlar (*foro*), köleler (*jongo*) ve zanaatkârlar (*nyamalo*) olmak üzere temelde üç sınıfta ayrılmaktadır (Mwakikagile, 2010, ss. 43-44). Malinke topluluğu, 15. yüzyılın başında Mande grubu içerisinde en çok köleleştirilen grup olmuştur (Schaffer, 2005, s.330).

1.1.4.2. Soninke. Batı Afrika nüfusunun 2,6 milyondan fazlasını oluşturan Soninke grubu, Sarakole, Saraxole, Serahuli, Serakhulle olarak da bilinmektedir. Soninke grubunun büyük bir çoğunluğu Mali, Burkina-Faso, Fildişi Sahilleri'nde yaşamaktadır. Gine-Bissau, Gambiya, Gine ve Moritanya'da da Soninke nüfusu bulunmaktadır. 11. yüzyılda Murabıt misyonerler tarafından Müslümanlaştırılan Soninke grubu, kendi ruhban grubunu yetiştirmekle de öne çıkmaktadır. Soninke grubu günümüzde kendi anadilleri olan Azer'i konuşmayı bırakarak, büyük oranda bulundukları bölgelerdeki dilleri konuşmaya başlamışlardır. Ancak, Moritanya ve Senegal'in bazı bölgelerinde yaşayan Soninke grupları hâlâ Azer dilini konuşmaktadır (Olson, 1996, ss. 552-553).

Wagadu olarak da adlandırılan Gana İmparatorluğu nüfusunun büyük bir çoğunluğunu Soninke grubu oluşturmuştur. Soninke tarihi, nesilden nesle sözlü gelenek ile *gesere*'lerin (Soninke profesyonel gelenek anlatıcıları) anlattığı *Wagadu Efsanesi*'ne dayanmaktadır (Conrad, 2010, ss. 23-25).

Soninke topluluğu, eşitlikçi bir yapıdan ziyade kast sistemine sahiptir. Bu sistemin en başında topluluğun ileri gelenlerinden olan din adamları ve Murabıtlar bulunmaktadır. Sistemin bir alt grubunda ise zanaatkâr (*nyakhamala*) grubu yer almaktadır. Bu grup gelenek anlatıcıları *gesere*'ler, Griot'lar ve deri işçileri *aaranke*'lerden oluşmaktadır. Sistemde yer alan son grup ise kölelerin soyundan gelen *kame*'lerdir (Sella, 1987, s.5).

1.1.4.3. Songhay. Batı Afrika'nın dördüncü büyük etnik grubu olan Songhay, çoğunlukla Nijer'de bulunmakla beraber, Mali ve Benin'de de hatırı sayılır bir popülasyona sahiptir (Levinson 1995, s. 319). Songhay halkının ana vatanının, Nijer Nehri'nin kuzeyinde bulunan Dendi bölgesi olduğu tahmin edilmektedir. Bin yıldan fazla bir süre önce bu bölgeden, Gabibi ve Sorko adında iki farklı boyun yayıldığı düşünülmektedir (Bovill, 1926, s. 138).

Grubun konuştuğu dile yine Songhay ya da diğer ismiyle Sonrai denilmektedir. Kesin olmamakla birlikte bu dilin Nil-Sahra dil ailesi grubuna mensup olduğu düşünülmektedir. Bazı dil bilimciler Songhay dilini Mandé dilleri çatısı altına alsa da son çalışmalar bu dilin Berberi dillerine mensup olabileceğini de göstermektedir. Diğer Batı Afrika topluluklarında olduğu gibi Songhay grubu da toplumsal sınıflara ayrılmaktadır. Bunlar, kabile şefleri, çiftçiler ve çobanlardan oluşan özgür sınıf; sanatçılar, müzisyenler ve Griot'ların mensubu olduğu hizmet sınıfı ve köle sınıfı olmak üzere üçe ayrılmaktadır (Shoup, 2011, ss.265-266).

1.2 Problem Durumu

“Batı Afrika Griot Geleneği, blues’a etki eden temel olgulardan biri midir?” sorusu araştırmamızın problemini oluşturmaktadır.

1.3 Çalışmanın Amacı

Bu tez çalışması amacı, Batı Afrika Griot geleneğinin blues’a olan etkisinin müzikal ve sözel unsurlar açısından kategorize edilerek ele alınmasıdır.

1.4 Araştırma Soruları

Batı Afrika Griot geleneğinin blues’a etkilerini belirleyebilmek için ele alınan araştırma soruları aşağıdaki gibidir:

1. Orta Çağ Batı Afrika İmparatorluklarının tarihi Griot'ların repertuarını nasıl etkilemiştir?
2. Griot müziğinde kullanılan enstrümanlar nelerdir, blues’da nasıl yer bulmuştur?
3. Griot müziğindeki sözlü gelenek, hikâye anlatıcılığı açısından blues’a nasıl etki etmiştir?
4. Griot'lar, bluesman’ın icracılık bağlamında prototipi midir?
5. Blues’un sözel ve müzikal icrasını şekillendiren *call and response*, *hollering*, *humming* vb. unsurlar nelerdir ve nasıl kullanılmaktadır?

1.5 Çalışmanın Önemi

Griot geleneğinin blues'a olan etkilerine dair yapılmış olan akademik çalışmaların çoğunun Batı Afrika'nın kıyı kesimlerine odaklandığı görülmektedir. Literatürde *Sahel/Savannah* bölgesine yoğunlaşan çalışmaların sınırlı olduğu tespit edilmiştir. Bu bağlamda Batı Afrika'nın *Sahel/Savannah* bölgesinin üzerinde durularak Batı Afrika Griot geleneğinin incelenmesi ve blues ile ilişkilendirilmesi, bu çalışmanın önemini oluşturmaktadır.



Bölüm 2

Alan Yazın Taraması

Blues'un Amerika Birleşik Devletleri'nde şekillenmeye başlamasıyla birlikte müzisyenler, etnomüzikologlar ve bu alanda çalışan araştırmacılar, blues müziğinin kökenini anlamak ve nasıl evrildiğini gözlemlemek adına Afrika kıtasına yönelmişlerdir. Transatlantik Köle Ticareti'nin en büyük insan sermayesi kaynaklarından biri olarak görülen Batı Afrika, Afrikalı-Amerikalı müziğin oluşmasına zemin hazırlamıştır.

Afrikalı-Amerikalı kültürünün karakteristiğini en güçlü biçimde ortaya koyan blues'un kökeninin Griot geleneği ile ilişkilendirildiği birçok kitap, makale ve tez çalışması bulunmaktadır. Bu ilişkilendirmenin blues ve Griot geleneği coğrafyasını kapsayan *Sahel/Savannah* bölgesi ile yapıldığı eser, Paul Oliver'ın 1970 yılında yayınladığı *Savannah Syncopators*'tır. Bu kitap, blues'un kökeninin Batı Afrika'nın kıyı kesimlerinde değil iç bölgelerinde aranması gerektiğini ifade ederek Griot geleneğinin blues üzerindeki etkisini göstermiştir. Bu tez çalışmasının blues ve *Sahel/Savannah* bölgesi ile ilişkisi kurulurken bu kaynaktan yararlanılmıştır.

ABD'li müzik tarihçisi Samuel Charters'ın blues'un kökenlerini araştırdığı 1991 yılında yayınlanan *The Roots of the Blues: An African Search* başlıklı kitabı, Batı Afrika halk müziği ile blues arasında köprü kuran eserlerden biridir. Ayrıca Charters'ın kaleme aldığı *The Blues Makers* bu alanda yazılan ve blues'u Batı Afrika Griot geleneği ile ilişkilendiren kaynaklardan biri olarak literatürde yerini almaktadır. Batı Afrika Griot geleneği ve blues arasındaki müzikal ilişki aktarılırken bu kaynaktan da yararlanılmıştır.

Avusturyalı kültürel antropolog ve etnomüzikolog Gerhard Kubik'in 1999 yılında yayınlanan *Africa and the Blues* kitabı, blues'un Afrika'daki kökenini araştıran önemli kaynaklardan biridir. Sahra Altı Afrika müziğinin yapısal unsurları ekseninde anlatılması ve blues ile ilişkilendirilmesi bağlamında bu kaynaktan yararlanılmıştır.

ABD’li etnomüzikolog Alan Lomax’ın alan çalışmaları sonucunda oluşturduğu arşiv, blues’un erken dönem karakteristiğinin bu tez çalışması kapsamında incelenmesinde kullanılan referanslardan biri olmuştur. Altmış senelik bir saha araştırmasının ürünü olan *The Lomax Digital Archive*, Afrikalı-Amerikalı müziğinin yanı sıra diğer kültürlerin müzikleri hakkında bilgi sahibi olmak için de başvurulabilecek bir kaynaktır.

Fatima El Shibli, 2007 yılında yayımlanan “Islam and Blues” isimli makalesinde blues ile melizmatik vokal icrası arasındaki ilişkiyi ele almıştır. Bu makalede, Batı Afrika coğrafyasının İslam dini ile tarihsel bağlarına dikkat çekmiştir. El Shibli’nin çalışmasında vurguladığı üzere, Batı Afrika toplumları İslam ile uzun süredir tanışık olması, dini ve kültürel etkileşimler bağlamında dolaylı olarak blues üzerinde belirleyici bir rol oynamıştır. Özellikle, İslam’ın melizmatik vokal tekniklerinin blues müziğinde görülmesi, bu etkileşimlerin bir yansıması olarak değerlendirilmiştir. Bu tez çalışmasında blues ile melizmatik vokal icra arasındaki ilişkilendirme, bu makaleden yararlanılarak yapılmıştır.

Ece İbrikcioğlu Öztemel tarafından yazılan “Batı Afrika Toplumlarındaki Griot Kültürüne Sosyo-politik Perspektifte Bir Bakış” başlıklı tez çalışması, Griot’larla ilgili Türkçe literatürde yazılmış ilk Yüksek Lisans tezi olma özelliğini taşımaktadır. Bu tez çalışmasının Griot müziği enstrümantasyonu ile ilgili bölümünde İbrikcioğlu Öztemel’in çalışmasından yararlanılmıştır.

Bölüm 3

Yöntem

3.1. Araştırmanın Modeli

Bu tez çalışması kapsamında nitel araştırma yöntemlerinden betimleme yolu kullanılarak Batı Afrika Griot geleneğinin blues'a olan etkisi çerçevesinde elde edilen veriler ses frekans analizleri, karşılaştırmalar ve değerlendirmeler ile aktarılmıştır.

3.2. Evren ve Örneklem

Araştırmanın evrenini, Batı Afrika Griot geleneğinde kullanılan sözel ve müzikal unsurların blues'a etkileri oluşturmaktadır.

Araştırmanın örneklemini, Batı Afrika'da yer alan *Sahel/Savannah* bölgesinde erişilebilen görsel ve işitsel kaynaklar ile söz ve notaların enstrümantasyon, hikâye anlatıcılığı, süsleme ve nüans kullanımı, sözel yapı ile icra pratiklerinden *call and response*, *humming*, *hollering* vb. unsurların araştırılmasıdır.

3.3. Verilerin Toplanması

3.3.1. Veri toplama araçları. Doktora/Yüksek Lisans tezleri, kitaplar, makaleler, internet siteleri, ansiklopediler, seçilen parçaların sözleri/notaları ve görsel/işitsel arşivlerde bulunan belgeler/kayıtlardan oluşmaktadır.

3.3.2. Veri analiz işlemleri. Bu tez çalışmasında Batı Afrika Griot geleneği ile blues arasındaki ilişkileri anlamlandırmak için yapılan araştırmalar sonucunda elde edilen ses frekanslarını analiz etmek ve müzikal benzerlikleri belirlemek için iZotope RX 11 adlı program kullanılmıştır.

3.4. Sınırlamalar

Afrika kıtasının Transatlantik Köle Ticareti ile baēlantısı olan bölgeler özelinde Batı Afrika coērafyası bu tezin sınırlılıēını oluştururken; Griot geleneēi ve blues ilişkilendirilmesi bakımından Batı Afrika'nın Sahel/Savannah bölgesine odaklanılmıştır.

Bu tez çalışması, aktarılan tarihsel bilgiler ve blues icra pratikleri açısından Chicago Blues dönemini de içine alacak şekilde sınırlandırılmıştır. Bu tezin konusunun Batı Afrika Griot geleneēinin blues'a olan etkileri olması sebebiyle yalnızca sözlü m ziēin gelişimine yer verilmiştir.

Bölüm 4

Batı Afrika’da Sözlü Hikâye Anlatıcılığı, Griot Geleneği ve Sahra Altı Afrika Müziğinin Yapısı

Kuzey İrlandalı dil bilimci Ruth Finnegan (1933-) 1970 yılında yayımlanan *Oral Literature in Africa* isimli kitabında sözlü edebiyatı “belirli durumlarda kelimelerle formüle edilen ve icracıya bağlı bir olgu” olarak tanımlamıştır. Yine aynı kitapta belirtildiği üzere, sözlü edebiyatta performans icra edilen edebi biçime önemli bir katkı sağlamaktadır. Bu tanımlamadan yola çıkarak sözlü edebiyatın veya aktarımın, icracısı sayesinde hayatta kalabildiğini ve icra eden ile daha yakın bir ilişki kurduğunu söylemek mümkündür. Bu hususta, sözlü edebiyat yazıdan çok müzik ve dans ile ilişkilendirilmektedir. Sözlü aktarımın sürebilmesi için tekrarlanan performanslara ihtiyaçları vardır (ss. 4-5). Ayrıca, Ugandalı dilbilimci Pio Zirimu (?-1977), 1960’larda sözlü edebiyatı *orature* (*oral* + *literature*) olarak tanımlamıştır. Kenyalı yazar ve akademisyen Ngũgĩ wa Thiong’o (1938-), Zirimu’nun bu tanımlamayı her ne kadar sözlü edebiyat olarak kullandığını söylese de sözlü edebiyat ve *orature* arasında fark olduğunu ifade etmiştir. Ngũgĩ’ye göre *orature* spesifik bir zaman ve mekân anlayışı ile ilgiliyken; sözlü edebiyat, sözellik (*orality*) edebiyat yordamıyla ele alınmaktadır (Moolla, 2012, s. 434).

Yazı geleneği, antik çağlardan beri Afrika kıtasında var olsa dahi Afrika halkları geçmişte olduğu gibi günümüzde de hikâyelerini anlatmak ve sanatlarını icra etmek için çoğunlukla sözlü geleneği benimsemiştir (Achebe ve Chinyowa’dan akt. Tuwe, 2015, s.3). Bunun yanı sıra, Afrika halkları kendi tarihlerini sözlü gelenek yordamıyla şarkı, dans ve halk hikâyelerine aktarmıştır.

Sözlü gelenek, kültürel hafızanın yenilenmesinde büyük ve önemli bir rol oynamaktadır (Vambe, 2004, ss. 2-7). Öyle ki, Belçikalı antropolog Daniel Biebuyck (1925-2019) ve Kahombo C. Mateene’nin (1936-1998) editörlük ve çevirmenliğini üstlendiği, Nyanga halkının (Kongo) destanı *The Mwindo Epic from the Banyanga*’da sözlü aktarım şu şekilde özetlenmiştir (1969, s.70):

We are telling from a tale

(Biz bir hikâyeden anlatım yapıyoruz)

That the Babuya have told long ago

(Babuya'nın bize uzun zaman önce anlattığı)

Belçikalı tarihçi Jan Vansina (1929-2017) yılında yayımlanan “Once Upon a Time: Oral Traditions as History in Africa” isimli makalesinde bu dizelerin, nesilden nesile aktarım ve sözlü geleneğe hizmet ettiğini ifade etmiştir. Vansina ayrıca, çoğu Afrika mahkemesinde devletin tarihini ve kraliyet soyağacını ezbere bilen arşivcilerin bir “yazılı olmayan anayasa” (*unwritten constitution*) olarak görev yaptığını söyleyerek sözlü geleneğin Afrika'daki önemini vurgulamıştır (1971, s. 443).



Şekil 5. Batı Afrika sözlü anlatım geleneği tasviri⁸

4.1 Batı Afrika'da Hikâye Anlatıcılığı ve Griot Geleneği

Afrika sözlü tarih ve hikâye anlatıcılığının en büyük aktörlerinden biri olan Griot'lar, yüzyıllardır Batı Afrika kültürüne hizmet etmektedir. Batı Afrika halklarının sözlü geleneklerinin oluşmasında büyük rol oynayan Griot'ların kökleri, bu tez çalışmasının “Kavramsal Çerçeve” bölümünde detaylandırılan Mali

⁸ Kaynak: Arizona Devlet Üniversitesi <https://lib.asu.edu/news/role-oral-traditions-within-marginalized-societies-and-their-validity-within-archives-myra> (Erişim Tarihi: 03.01.2023)

İmparatorluğu'nun kurucusu Sundiata (Sunjata) Keita dönemine (1235-1255) kadar dayanmaktadır.

Kast sisteminin hâkim olduğu Mande halkları arasında demirciler ve deri işçilerin de dahil olduğu *nyamakala* (zanaatkâr) sınıfa ait olan Griot'lar, soy bilimci, övgü şarkıcısı (*praise singer*) ve danışmanlık gibi görevlerle Batı Afrika toplumlarında yer almaktadır (Counsel, 1997, s.43). Griot'lar ilk kez, yazılı olarak İbn Battuta'nın 14. yüzyılda kaleme aldığı seyahatnamelerde belgelenmiştir. Battuta bu seyahatnamelerde, Griot'ların öğretmen ve hatta önemli müzakerelerde zaman zaman diplomat olarak görev yaptıklarını da ifade etmiştir (Hale, 1997, s. 250).

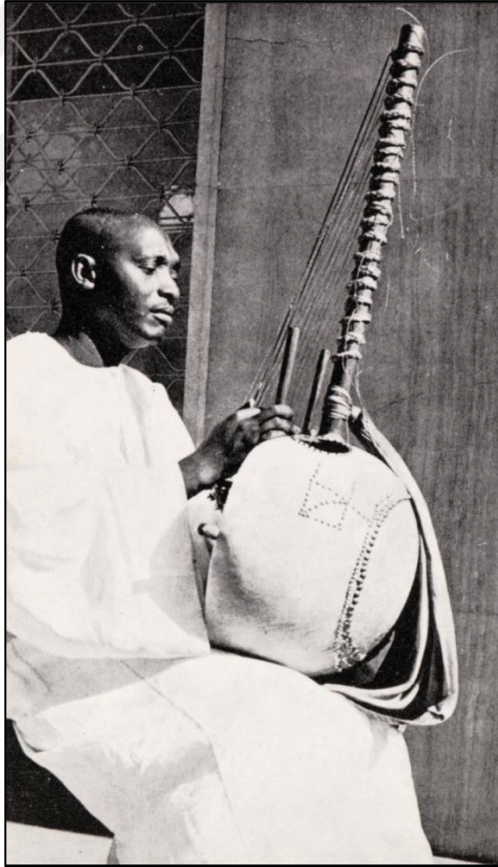
ABD'li antropolog Richard Bauman, 1984 yılında yayımlanan *Verbal Art as Performance* adlı kitabında performansı, “dilin bir modu, konuşmanın bir yolu” olarak tanımlamıştır. ABD'li yazar ve antropolog John Miles Foley (1947-2012) ise 1995 yılında yayımlanan *The Singer of Tales in Performance* kitabında, kelimenin gücünü (*word-power*) spesifik bir dinamik olarak adlandırıp bu gücün performans ve gelenekle beraber özel bir anlam kazandığını savunmaktadır. Bu ifadeden hareketle hikâye anlatıcılığı ve sözlü geleneğin yegâne örneklerinden biri olan Griot'ların aktarımlarında güçlü kelimeler kullanılmaktadır. Bunun yanı sıra bir Griot icra esnasında toplumun sosyo-kültürel durumunu da göz önünde bulundurmalıdır (Bauman ve Foley'den akt. Gentile, 2011, ss. 153-154). Öte yandan, Fransız sosyolog Dominique Zahan (1915-1991), 1963 yılında yayımlanan *La dialectique du verbe chez les Bambara* kitabında Griot'ları “sözlerin zanaatkârları” olarak tanımlamıştır. Çünkü bir Griot, söze değerinin üzerinde bir anlam verip özel bir şekilde karşısındakine sunmalıdır (s.132).

Griot'lar Batı Afrika toplumlarında mükemmel “aracılar” olarak görülmektedir. Öyle ki sosyal iletişim ve etkileşim, bir Griot'nun yönlendirmesine bağlıdır. Eğer bir Griot yoksa başka bir Griot onun yerini doldurmalıdır. Griot'lar, toplumun birçok ileri geleninin aksine kamuya açık siyasi toplantılarda fikrini beyan edebilmektedir. Sözün değerinin oldukça önemli olduğu Batı Afrika toplum yapısında Griot'lar bir müjdecî olarak kabul edilmektedir (Hopkins, 1997, s.46).

Anlam bilimci Alfred Korzybski (1879-1950), “insanlığın her nesli...bir önceki neslin bıraktığı yerden başlar” demiştir (Korzybski 1933, s.39'dan akt. Hale, 2007,

s.115). Tıpkı Korzybski'nin ifade ettiği gibi Griot'lar geçmiş ile geleceğin bağlantısını kurma ile görevlidirler. Griot'ların işlevi yalnızca geçmişi bugüne bağlamakla sınırlı kalmamaktadır. Griot'lar aynı zamanda dinleyicisine nasihat verme görevini de üstlenmektedir. Böylelikle bir Griot dinleyicilerinin -ister yönetici ister halktan biri olsun- gelecekteki faaliyetlerini etkilemektedir. Griot'ların sözlü anlatımı en çok kullandıkları alan ise *praise singing*'tir (hikâyesi anlatılan kişi için övgü şarkıları söyleme) (Hale, 2007, s.115).

Griot'lar ayrıca, soy bilim ve tarih anlatıcılığı konusunda kendilerine başvurulan kimseler olarak karşımıza çıkmaktadır. Batı kültürlerinde destanlar kurgu edebiyat kategorisi altına alınırken, Afrikalı bir dinleyici bir destan icrasını dinlerken -rneğin *The Epic of Askia Mohammed* (Askia Muhammed Destanı)- gerçek ile kurgu arasında kalmaktadır (Johnson 1986 s. 57'den akt. Hale, 2007, s.23).



şekil 6. Bir Griot (Oliver, 1970, s.46)

Griot olmak doğuştan gelen bir kast sistemi ile gerçekleşmektedir. Bu süreç aile içinde başlamakta ve devam etmektedir. Geleneksel usta-çırak ilişkisine benzeyen bu

eğitim süreci, özellikle kan ve/veya soy bağı olan kişiler tarafından, yaş hiyerarşisine de dikkat edilerek gerçekleştirilir. Griot ailesinde doğan bireylerin yetenekleri ve ilgileri dikkate alınarak bir alan belirlenmektedir. Örneğin, gelenekte söz yazarları ve çalgıcılar genellikle erkeklerden oluşurken, şarkıcılar -erkeklerde de görülebilse de- genellikle kadınlardan oluşmaktadır (İbrikcioğlu Öztemel, 2022, s.75-76). Sözü geçen cinsiyet dağılımının enstrüman öğretimine yansımaları, blues'un ilk dönemlerinde de görülmektedir.

4.1.1 Mande ve Songhay toplumunda “Griot.” Sözlü geleneğin toplumla iç içe geçmiş örneklerini Mande alt gruplarından biri olan ve bu tezin Kavramsal Çerçeve başlığı altında değinilen Malinke etnik grubunda görmek mümkündür. Mali İmparatorluğu tarihinin, kültürel değerlerinin ve toplum organizasyonunun da nesilden nesle sözlü gelenek yoluyla aktarıldığı Sundiata (Sunjata) Destanı çoğunlukla Malinke'lerin sosyo-kültürel tarihine ışık tutmaktadır. Daha önce de belirtildiği gibi sosyal sınıflara ayrılan ve endogam⁹ bir yapıya sahip olan Mandé toplumunda, önemli işler başaran ve ünlü atalara sahip olan bireyler bir çeşit aile ismi ya da soyad olarak da nitelendirilen *jamu*'ları ile bilinmektedir. Öyle ki, İbn Haldun'un Malili alimlerden topladığı bilgiler ışığında yazdığı kaynaklarda görebildiğimiz *jamu* kavramı ile paralel olarak gelişen ata/köken, bir diğer deyişle “tarih öğretme” görevi Griot'lara düşmüştür. Örneğin *Sundiata Destanı*'nda anlatılan kişiler, olaylar ya da akrabalık ilişkileri, Griot'ların sözlü gelenek ile belleğine kaydettiği tarih olarak, toplumun temel organizasyon şemasına şekil vermektedir (Conrad, 2006, ss.76-81).

Mande halklarında olduğu gibi Songhay halkının tarihinin nesilden nesle aktarılmasında önemli bir yere sahip olan Griot'ların -Songhay İmparatorluğu'nun tarihine ışık tutan Arapça yazılı kaynaklar *Tarikh el-Sudan* ve *Tarikh el-Fettah*'ın dışında- *The Epic of Askia Mohammed*'in (Askia Muhammed Destanı), Songhay toplumunun tarihi belleğini oluşturmada büyük rol oynadığını söylemek mümkündür. Thomas A. Hale'in Nijer'deki Songhay halkı arasında yaptığı çalışmalar sonucunda yazdığı *Scribe, Griots, and Novelist: Narrative Interpreters of the Songhay Empire* kitabında belirttiği üzere bu destan, köklerinin Songhay İmparatorluğu'ndan

⁹ Endogami: İç-evlilik olarak da adlandırılan ve kişinin sadece kendi grubunda evlenebilmesini mümkün kılan evlilik türüdür. Bkz. Britannica Editörleri, (2016), Endogamy, *Encyclopedia Britannica*. (<https://www.britannica.com/topic/endogamy>)

geldiğini düşünen halk için sözlü geleneğin en önemli örneklerinden biri olarak kabul edilmektedir. Hale, İslâmi metinlerdeki sınırlamaların aksine bu destanın Songhay dilini konuşan halkların kültürel değerlerini aktarmada çok daha özgür olduğunu belirtmektedir (1990, s.4). Songhay toplumunda Griot'ların efendileriyle özel bir ilişkisi olduğunu da ekleyen Hale, *Tarikh el-Fettah*'da geçen ve baş Griot anlamına gelen *guissiridonke*'lerin efendileriyle daha yakın bir ilişki kurduğunu vurgulamış, bu Griot'ların yönetici sınıfına iyi erişebildiğini, tavsiyelerde bulunduğunu ve hatta yöneticilere ilk isimleri ile hitap edebildiklerini aktarmıştır (ss.39-40).

4.1.2 “Griot”nun etimolojik kökeni. “Griot” kelimesinin kökeniyle ilgili birçok görüş bulunmaktadır. Kelimenin etimolojik olarak Afrika kökenli olmadığı ve Batı Afrika halklarının her birinde farklı olarak adlandırıldığı ifade edilmektedir. Sahel bölgesinde yer alan Malinke, Soninke, Songhay ve diğer Batı Afrika halklarında farklı isimlendirilen Griot kelimesi sırasıyla *jalil/jeli*, *gesere/jaaré* ve *jeseré* olarak isimlendirilmiştir. 1634 ve 1635 yılları arasında Senegambiya'yı ziyaret eden Fransız Kapusen keşiş Alexis de St. Lô'nun ilk kez Griot'nun atası olan *guiriot* kelimesini, *Relation du Voyage du Cap-Vert* adlı eserinde kullandığı ifade edilmiştir. Fransız etnolog Henri Labouret (1878-1959) ise Griot kelimesinin, Portekizce “beslenmiş, büyümüş, eğitilmiş, efendinin evinde yaşayan¹⁰” anlamına da gelen *criado* kelimesinden gelebileceğini ileri sürmüştür, bu kelimenin Mande halkları içinde de farklı şekilde ifade edildiğini belirtmiştir. Örneğin, Senegambiya bölgesinde erkek Griot'lara *jalike*, kadın Griot'lara *jalimuso* denirken, orta Mande grubunda ise Griot'lar, *jeli* (erkek) ya da *jelimuso* (kadın) olarak adlandırılmaktadır (Hale, 1997, ss. 251-264).

¹⁰ *Criedo* kelimesinin çevirisi Thomas A. Hale'in kendisine aittir.



Şekil 7. Malinke Griot'lar¹¹

4.2 Sahra Altı Afrika Müziği ve Özellikleri

Sahra Altı Afrika müziği, coğrafi ve kültürel özelliklerin farklılaşması nedeniyle Kuzey Afrika müziğinden ayrılmaktadır. Sahra Çölü'nün altında kalan kültürel ve idari olarak bölünen Sahra Altı Afrika müziği kendi içinde genellikle ortak özellikler göstermektedir. Bu sebeple tez boyunca Batı Afrika coğrafyasında kullanılan enstrüman ve müzikal yapı, Sahra Altı Afrika müziği olarak ifade edilmiştir.

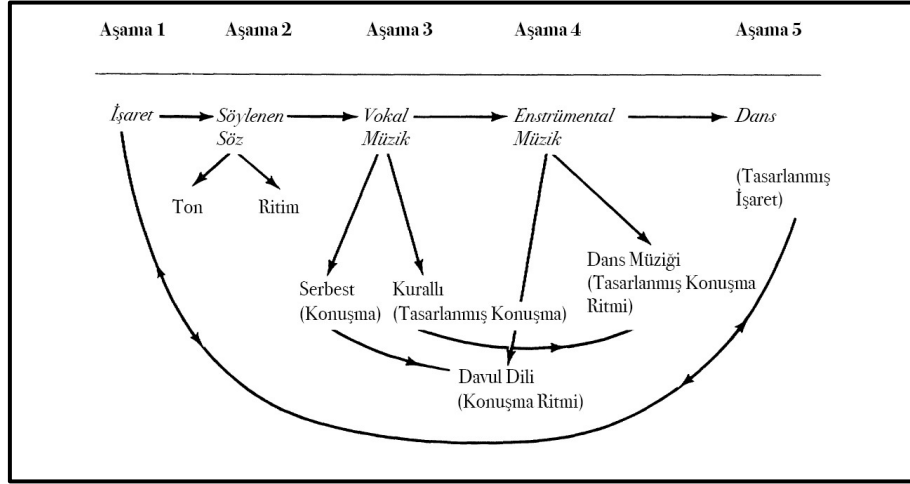
Birçok Sahra Altı Afrika dilinde müziği tanımlamak için herhangi bir kelime bulunmamaktadır. Müzik yaşamlarının bir parçası, hayatın ta kendisidir (Malone, 1996, s.9). Sahra Altı Afrika için müziğin toplumdaki yeri sadece eğlence ile sınırlı kalmamaktadır. Sahra Altı Afrika yerel toplumlarında müzik bir amaca hizmet etmekle beraber günlük hayatın da bir parçasıdır.

Sahra Altı Afrika müziğinde melodiler genellikle, daha sonra blues'a da karakterini verecek olan *call and response* (soru ve cevap) cümlelerinden oluşmaktadır. Bu soru cevap cümleleri iki farklı vokal ya da bir vokal ile bir enstrüman şeklinde icra edilebilmektedir (Hester, 2017, ss. 38-39).

4.2.1 Ritmik yapı. Etnomüzikolog Simha Arom'a (1930-) göre Afrika ritmik yapısı, tüm dünya müziğine nazaran en kompleks ve zor olanıdır (Arom, 1984, s.54'ten

¹¹ Kaynak: Face 2 Face Africa <https://face2faceafrica.com/article/the-centuries-old-history-of-the-griots-of-west-africa-who-were-much-more-than-storytellers> (Erişim Tarihi: 10.01.2023)

akt. Agawu, 1987, s.402). Bu kompleks ve zor yapının içinde özellikle Batı Afrika müziği ritmik yapısı, bölgede konuşulan dil ve sözlü gelenek aktarımı ile öne çıkmaktadır. Ritimle birlikte gelişen müzikal ifadenin, konuşma, dans ya da jest (*gesture*) gibi iletişim kanallarından ayrılması pek olası değildir (Agawu, 1987, s.403).



Şekil 8. Agawu'nun tasarladığı Batı Afrika ritmik ifade modeli (Agawu, 1987, s.404)

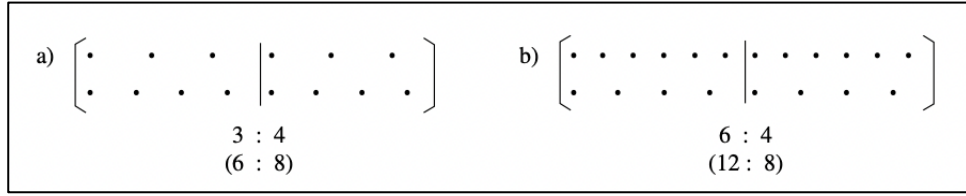
Yukarıda belirtilen modelde, Batı Afrika müziğinin oluşmasında temel olarak işaretleri (*gesture*) baz alınmıştır. İşaretler bir ritmik ifade (*rhythmic expression*) olarak nitelendirilip iletişimin dürtüsel bir parçası olarak kabul edilmiştir. Yine bu modelde dil, konuşma ile müzik üreterek enstrümantal müziği ortaya çıkarmaktadır. Bu modelde Batı Afrika müziğindeki ritmik ifade bir çembere benzetilerek ritmik sekansların ve motiflerin anlaşılabilmesi için dilin ve işaretlerin kökenine inilmesi gerektiği savunulmuştur (Agawu, 1987, s.404).

Öte yandan, birçok Afrika müziği kendi halklarının dilinden türemiştir ve kıtanın yedi yüzden fazla dili tonal bir yapıya sahiptir. Afrikalı davulcular, davullarını icra edilen eserin diline göre akort edebilmektedir (Malone, 1996, s.12).

Oldukça kompleks ritmik ve metrik bir yapıya sahip olan Batı Afrika müziğinde, poliritim ve ritim çaprazlamaları¹² (*cross-rhythm* ya da *cross-beat*), hayatın içinden

¹²Arthur Morris Jones'un ifade ettiği üzere ritim çaprazlaması, aynı zaman içerisinde yer alan ritmik örüntülerin (*rhythmic pattern*) başlangıç noktaları ve vurguları kesişecek şekilde birbirinin içine geçmesiyle oluşmaktadır. Ritim çaprazlamasının son derece başarılı icra edildiği durumlarda ritmik

pattern, batı müziğinde 4/4'lük ve 2/2'lik basit zamanlara ya da 12/8'lik ve 6/8'lik bileşik zamanlara tekabül etmektedir (Peñalosa ve Greenwood, 2009, ss.51-64).



Şekil 11. Basit ve bileşik zamanları gösteren şekil (Kubik, 2010, s.34)

Britanyalı müzikolog Arthur Morris Jones (1889-1980) ise, *Studies in African Music* kitabında, Sahra Altı Afrika müziği ritimlerini batı müziğindeki 3/8'lik ya da 4/4'lük zamana benzetmekte ve Sahra Altı Afrika ritmik motiflerinin sürekli eklemeli bir şekilde ilerleyerek değişime uğradığını söylemektedir (1959, s.8).

Sahra Altı kültürlerinin birçoğunda olduğu gibi Mande halklarının müzik geleneklerinin temelini ritmik motifler oluşturmaktadır. İcra edilecek olan parçanın zamanı ve ölçüsü, her bir vuruşun alt kırımlara¹³ (*subdivision*) ayrılması ile şekillenir. Mande davul geleneği kendi içinde bir devinim içerir ve bu devinim icra edilen parça içinde birden ya da kademeli olarak ivme gösterebilir (Lester ve London'dan akt. Polak ve London, 2014, s.2).

4.2.2. Form ve melodik yapı. Sahra Altı Afrika müziği, yapı olarak Avrupa müziğinden farklılık göstermektedir. Sahra Altı Afrika müziği, Avrupa müziğine kıyasla bir oktavın 12 EDO'ya bölünmesinden meydana gelmektedir. Bu aralıklar melodiye karakterini vermekle beraber, icracının melodinin başlangıç ve bitiş seslerinde yukarı ya da aşağı yönde ses değiştirmesine ya da diğer bir deyişle kaydırılmasına (*sliding*) olanak sağlamaktadır. Aşağıdaki örnekte açıklandığı üzere melodinin son sesi aşağı hareket etmektedir (Ward, 1932, s.707). Bu kavramın blues dizisi ve *blue note* ile ilişkisinden, tezin blues ile ilgili bölümünde bahsedilmiştir.

¹³ Bir vuruşu alt kırımlara ayırma anlamına gelmektedir.



Şekil 12. Porte notasyonunda *sliding* örneği (Ward, 1932, s.707)

Nijeryalı müzikolog Laz Ekwueme (1936-), “Concepts of African Musical Theory” isimli makalesinde, Sahra Altı Afrika müziğinde sabit bir ton olmadığını ve icra edilen parçanın bir önceki hâinden karar perdesi olarak daima daha farklı olduğunu söylemektedir. Melodik dizeleri değerlendirmek ve Afrikalı bir grup tarafından söylenen/çalınan belirli notaları kesin olarak belirlemek oldukça zordur. Bu nedenle Ekwueme, Sahra Altı Afrika müziğinde bir parçayı ya da melodiyi notalardan oluşan bir ses dizisi olarak görmek yerine, ses öbekleri olarak görmenin daha uygun olduğunu ifade etmektedir (1974, ss. 49-52).

Sahra Altı Afrika ve Afrika diaspora müziğinin temel özelliklerinden biri olan *call and response* (soru ve cevap), formun temelini oluşturmaktadır. Soru veya çağrı olarak da adlandırabilen *call* büyük orada tek bir ses ya da küçük bir grup tarafından oluşturulurken; cevap (*response*) ise büyük bir koro tarafından verilebilir (Ekwueme, 1974, s.46).

Aşağıda, 2004 yılında David Conrad’ın çeviri ve derlemesini yaptığı Sundiata Destanı’nın (*Sunjata: A West African Epic of Mande Peoples*) 140’ıncı kıtasından alınan bir kesit, soru ve cevap formuna örnek olarak verilebilir. Destanın çok büyük bir bölümünde tekrarlanan ve anlatıcıya eşlik eden *Naamu*¹⁴, “evet” ya da “aynen” anlamına gelmektedir (Jansen, 2001, s. 21).

“The seven Mande kings who ruled Manden (Naamu)
(Mande’yi yöneten yedi Mande kralı)

The first of those kings was the Conde ancestor (Naamu)
(Bu krallardan ilki Conde’nin atasıydı)

Donsamogo Diarra (Naamu)

¹⁴ Antropolog Barbara Hoffman *Griots at War* kitabında, Griot’nun söylediklerine cevap verenlerin Mande kültüründe *kuma laminala* (konuşma yakalayıcıları) olarak adlandırıldıklarını ifade etmiştir. Bu yakalayıcı genellikle bir diğer Griot’dur (2000, s.22).

He fought to gain the Mande kingship (Naamu)
(Mande krallığını kazanmak için savaştı)

He loved Manden, (Naamu)
(Manden'i sevdi)

He built Manden (Naamu)
(Manden'i kurdu)

Those of you who say you are Conde, you have power (Naamu)"
(Conde olduğunu söyleyenler, güç sizindir)

ABD'li müzisyen, yazar ve besteci Gunther Schuller (1925-2015), *Early Jazz: Its Roots and Musical Development* kitabında, kıtanın müzikal formunu aşağıda görüldüğü gibi üç unsura ayırmıştır. Schuller, aşağıdaki unsurların sadece caz ve blues'a formunu vermekle kalmayıp günümüzdeki birçok müzik disiplininin temelini de oluşturduğunu ifade etmektedir (1968, s.27):

- Soru ve cevap (*call and response*)
- Tekrar eden *refrain*¹⁵ konsepti
- *Chorus*¹⁶ formatı

Soru ve cevap formunun tüm Sahra Altı Afrika müziğine nüfuz ettiğini belirten Schuller, şarkı sayılabilecek ninnilerin de bu formu bünyelerinde barındırdığını söylemektedir. Özellikle ninnilerin hali hazırda soru ve cevap formunda meydana geldiğinin altını çizen Schuller hem sorunun hem de cevabın aynı kişi tarafından verilebileceğini belirtmektedir. Öte yandan soru ve cevap kalıbının *refrain* konseptiyle örtüştüğü de ifade edilmektedir. Çoğunlukla lider yeni dizeleri doğaçlarken; koronun bazı cümleleri tekrar ederek veya benzerlerini söyleyerek cevap verdiği görülmektedir. Soru ve cevap kalıbının tek biri kişi tarafından icra edildiği durumlarda ise -çoğunlukla blues veya *spirituals* (ruhani şarkılar) *refrain* yinelenen bir *response* (cevap) özelliği göstermektedir (1968, s. 27).

¹⁵ Bir şarkı veya şiirin özellikle mısralar arasında tekrarlanan kısa bir bölümüne *refrain* denmektedir. Türkçe'ye nakarat olarak çevrilebilir.

Kaynak: <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/refrain> (Erişim Tarihi: 24.04.2024)

¹⁶ *Chorus*, caz ve blues gibi müzik türlerinde bir formun tamamını ifade etmektedir. Örneğin standart bir caz *chorus*'u 32 ölçüden, basit bir blues *chorus*'u 12 ölçüden oluşmaktadır.

4.2.4. Armoni. Afrikalılar melodik repertuvarlarını batı müziği geleneği çerçevesinde sergilemişlerdir (Schuller, 1968, s.40). Örneğin, Harding caz müziğinde armoni kullanımının Avrupa temelli olduğunu belirtmiştir (Harding 1981, s.5'ten akt. Yavuz, 2022, s.49).

Sahra Altı Afrika müziğinde birçok dizi kullanılmaktadır. Bu tezin 5.4.3'inci bölümünde detaylandırılan eş-heptatonik (*equi-heptatonic*) dizi bunlardan bir tanesidir. Böyle durumlarda, subdominant ses ve *leading note* (sensibl) melodide kullanılan dizinin içine eklenmektedir. Sahra Afrika müziğinde *leading note*'un Avrupa müziğine göre daha pes söylendiği ifade edilmekte ve bu durumun *blue note* ile ilişkisi olduğu belirtilmektedir (Schuller, 1968, s.40).

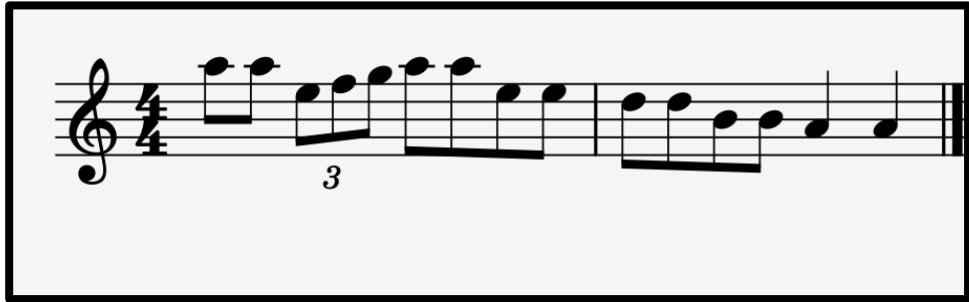
Ekwueme yaptığı çalışmalar sonucunda, Sahra Altı Batı Afrika müziğinin armonisini, üçlü armoni (*triadic harmony*), pedal sesi (*pedal note harmony*) armonisi, benzetmeye dayalı armoni (*harmony by imitation*) ve üst üste binen/örtüşen armoni (*harmony by overlapping*) olmak üzere dört farklı kategori altında incelemiştir. Devam eden melodi hattı kadans yapacaksa üçlü armoni (*triadic harmony*) kullanılmaktadır. Pedal sesi armonisi olarak tanımlanan yapıda, pedal notası üzerine kurulan armonide melodi ile kurulan armoninin paralel olarak ilerlediği görülmektedir. Sahra Altı Afrika müziğinde yaygın bir şekilde kullanılan bu armoni genellikle birden fazla üst parti olduğunda tercih edilmektedir. Bu armoni kullanıldığında üst partiler, icra edilen şarkıdaki sözlerin entonasyonunu paralel hareketle takip etmektedir. Benzetmeye dayalı armonide, parçaya eklenen bölümler daha yüksek ya da düşük bir perdede melodiye eşlik etmektedir. Bu armoni, bir cümle farklı bir müzikal cümleye eklendiğinde kullanılmaktadır. Örtüşen armoni kullanımı ise, antifonal form ile oluşturulmuş bir şarkıda koro ya da solo olarak seslendirilen katmanların üst üste binmesiyle ortaya çıkmaktadır (1974, ss. 55-59).

4.3. Griot'ların İcra Özellikleri

Griot'ların vokal icra stilleri *donkilo* ve *sataro* olarak ikiye ayrılmaktadır. *Donkilo*, melodik bir yapıda seyrederken *sataro* ise anlatımsal (*narration*) yolla resitatif bir icra özelliğidir (Duran, 1978, s.736'dan akt. Hale, 2007, s.164). Aynı parçada hem *donkilo* hem *sataro* kullanılabilir (Duran ile kişisel görüşmeden akt. Hale, 2007, s.164).

Erkek ve kadın Griot'ların vokal icra stilleri bölgeden bölgeye değişmektedir. Öyle ki erkek Griot'lar sesini tiz bir şekilde kullanırken kadınlar daha pes bir kullanımla vokal icrası gerçekleştirmektedir. Mande toplumunda hatırı sayılır bir yere sahip olan *ngaraa*'lardan (kadın şarkıcı) Nyulo Jobarteh, icra sırasındaki akıcılığın ve anlaşılabilirliğin son derece önemli olduğunu söylemiştir (Knight 1971'den akt. Hale, 2007, s.164-165).

Griot müziği, strofik bir yapıya sahiptir. Enstrümanlarda icra edilen kısa ostinato kalıpları, Griot anlatıları ile bir ilişki içerisindedir ve *kumbengo* olarak adlandırılmaktadır. Griot performanslarında önemli bir yer tutan ve doğaçlama anlamına gelen *birimintingo*, icracıların müzikal becerilerini sergiledikleri bir performans alanı olma özelliğini de taşımaktadır. Şekil 14'te *Duga* destanının *kumbengo*'su görülmektedir. Bu örnek, ünlü bir savaşçının hayatı ve başarılarını aktarmaktadır ve sözlü geleneğin önemli örneklerinden biri olma özelliğini taşımaktadır. Burada, *donkilo* ve *sataro* kullanımı mevcuttur (Counsel, 1997, ss.44-45).



Şekil 14. *Duga* transkripsiyonu (Counsel, 1997, s.45)

Griot'ların performansları açık uçludur. Bu performanslar çok uzun ya da çok kısa bir şekilde icra edilebilirler. Örneğin Sundiata Destanı'nın yazıya dökülmüş hâli 3083 satırdan oluşmaktadır. Bu zamana kadar yazıya dökülen en uzun destan ise 7942 satır ile *The Epic of Bamana Segu*'dur (Hale, 2007, s.135).

Griot performanslarında dört farklı melodi türü bulunmaktadır. Bunlardan ilki, ana hat/yol anlamına gelen *silaba*'dır ve özellikle Malinke Griot performanslarında sıkça rastlanmaktadır. İkincisi, *silaba*'nın farklı bir varyasyonu olan *tomora* ya da *tomora ba*, üçüncüsü *hardino* ve sonuncusu *sauta*'dır. Hardino, *silaba* türüne benzemekle beraber doğu Mande bölgesinde yer alan parçaların da repertuvara

eklenmesine olanak sağlamaktadır. *Sauta* ise *hardino*'da kullanılan dizinin dördüncü derecesinin tizleşmesi ile farklılık göstermektedir (Charry, 1991, s. 230'dan akt. Hale, 2007, 168).

4.3.1 Griot müziğinde kullanılan enstrümantasyon. Tezin bu bölümünün konusu olan Afrika müzikal enstrümanları, kıta müziğine özgünlük katmakla beraber genellikle perküsif olarak icra edilmektedir. Bu enstrümanlar; kordofon (telli çalgılar) idyofon çalgılar (kendi gövdesinin titreşimiyle ses üreten çalgılar), membrofon (ses üretmek için gerilmiş bir zarfın titreşimini kullanan çalgılar) ve aerofon (nefesli çalgılar) olarak alt sınıflara ayrılmaktadır (Hester, 2017, ss. 38-41).

4.3.1.1 Balafon. Balafon, ahşap ya da bambu ile çerçevelenen ve içine ahşap çubuklar yerleştirilen heptatonik bir ksilofondur. Bu enstrüman, dört ayrı ahşap veya bambu ayağın üzerine sabitlenmiştir. Balafonun ahşap çubukları, her bir çubuğun etrafına sıkıca dolanan sentetik bir sicim ile dübellere tutturularak çubuğun her iki ucundan bağlanmaktadır (Williams Jr, 2006 s. 22). Balafon, büyük oranda iki adet küçük tokmakla çalınmaktadır ve Griot müziğinde heptatonik balafonlar kullanılmaktadır. Griot'ların daha sonra pentatonik balafonları kullandığı da gözlemlenmektedir (D. Diabaté, L. Kouyaté, S. Sissoko'dan akt. İbrikcioğlu Öztemel, 2022, s.68).



Şekil 15. Balafon¹⁷

¹⁷ Kaynak: <https://www.wpr.org/shows/story-balafon> (Erişim Tarihi: 14.01.2023)

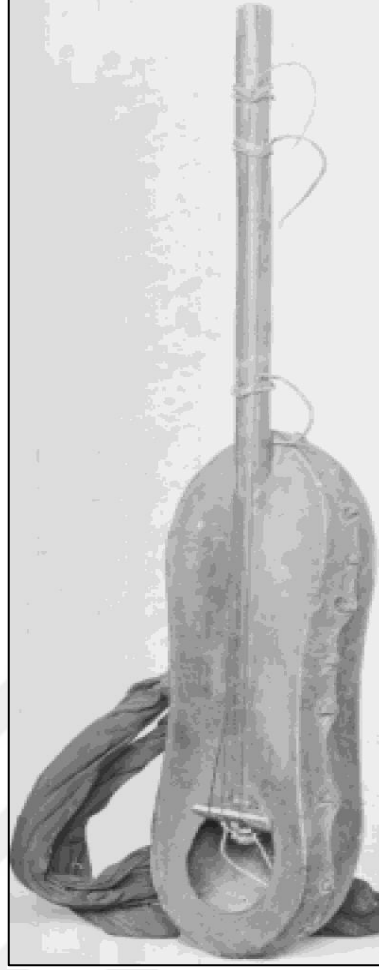
Balafonun tarihçesi, *Sosso Bala*¹⁸’ya kadar dayanmaktadır. Balafonun atası olarak adlandırabileceğimiz *Sosso Bala*’nın Mande kültüründeki yeri ve korunmasıyla ilgili çalışmalar yapan tarih profesörü ve aynı zamanda bir Griot olan Namankoumba Kouyaté, enstrümanın Mali İmparatorluğu’nun kurucusu olan Sunjata Keita tarafından Kouyaté’lerin Dökala koluna verildiği ve koruma altına alındığını ifade etmiştir. Sosso Bala’nın kökleri Sunjata Destanı’nda da yer almaktadır. Kouyaté ayrıca, balafonun amacının Mandé halkının bilgisini ve tarihini koruyan şarkıları canlı tutmak olduğunu ve bu nedenle Sunjata’nın *Sosso Bala*’yı Griot’su Balafaséké Kouyaté’ye verdiğini söylemiştir. Müziğe bir eşlikçi olmasının yanı sıra şarkıları hem Griot’ların hem de dinleyicilerin hafızalarına yerleştirmesine yardımcı olan balafon, *Sosso Bala*’yı hatırlatmaktadır (Williams Jr, 2006, ss. 23-41).

4.3.1.2 Xalam (khalam) ve ngonı. Genişliği ve yüksekliği aynı uzunlukta olan ve tek bir tahta parçasına oyulan kum saati şeklindeki *xalam* (*khalam*), Batı Afrika coğrafyasında yaygın bir şekilde icra edilmektedir. Rezonatörlerin üzerine hayvan derisi gerilerek oluşturulan ses tahtası, mandallara sabitlenmiştir. Genellikle üç telli olan *xalam*, Batı Afrika coğrafyasının bazı bölgelerinde farklılık göstermektedir¹⁹. Şekil 16’da görülen *xalam*, Kuzey Afrika ve Sahra Altı Afrika’ya ait olan diğer kordofon enstrümanlarla benzerlik göstermektedir²⁰ (Met Museum, t.y.).

¹⁸ Balafonun atası olarak kabul edilen *Sosso Bala*, Malinke topluluğunun özgürlük ve köklerine olan bağlılığını sembolize etmektedir. Bkz: UNESCO <https://ich.unesco.org/en/RL/cultural-space-of-sosso-bala-00009>

¹⁹ Wolof halkının icra ettiği *xalam* dört veya beş telden oluşurken; Batı Afrika’nın diğer bölgelerinde *xalam* telleri daha azdır (Coolen, 1983, s. 480).

²⁰ Kaynak: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/501091> (14.01.2023)



Şekil 16. *Xalam (Khalam)*

Xalam, Mandé etnik grubu içinde *kontingo*, *koni*, *nkoni* ve *ngoni* gibi farklı isimlerle anılmaktadır. *Nkoni* ya da *ngoni* olarak bilinen *xalam* türü ise dört telli *gambare*²¹ ve *tidinit*²²'e çalışma prensibi olarak daha çok benzemektedir (Coolen, 1983, s.480).

²¹ *Sintir* olarak da bilinen ve Kuzey Afrika'da yaygın olarak kullanılan bir lavta çeşididir. Bkz: National Geographic.

https://web.archive.org/web/20071130212143/http://worldmusic.nationalgeographic.com/worldmusic/view/page.basic/genre/content.genre/gnawaa_724

²² *Tidinit*, *tidinet* veya *tinidit* olarak da bilinen ve Mortianyalı Griot'ların kullandığı lavta çeşididir (Conway, 1995, s. 236).



Şekil 17. Ngoni²³

İbn Battuta'nın Mali İmparatorluğu döneminde ilk kez seyahatnamelerinde tanımladığı ve İskoç kâşif Mungo Park'ın (1771-1806) 18. yüzyıldaki gezi yazılarında kaleme aldığı *ngoni*, Griot'ların kullandığı en eski enstrümanların arasında gösterilmektedir. Bir telden yedi tele kadar çıkabilen *ngoni*'nin dört ya da beş tellisi yaygındır. Perdesiz bir enstrüman olan *ngoni*'nin telleri bir uçtan diğer uca sabitlenmektedir. Pentatonik, heptatonik ve farklı sistemler üzerine kurulan modlar *ngoni*'de kolayca icra edilebilmektedir (Durán ve Hartenberger, 2014, s.601).

ABD'li müzikolog Dena J. Epstein'in (1916-2013), Batı Afrika ve ABD'deki kölelik yıllarına ait mektup, anı ve metinlerden derlediği bilgiler ışığında, 1776 tarihli bir Virginia gazetesinde “neşeli ve canlandırıcı *barrafoo* (bir diğer deyişle balafon)” müziğinden bahsedilmiştir (Epstein'den akt. Eyre, 2000, s.53). Bu durum balafon'un

²³ Kaynak: <https://www.flickr.com/photos/kabyric/2671250793/in/album-72157606187764055/> (Erişim Tarihi: 15.01.2023)

ABD'ye, bu tezin Blues bölümünde detaylandırılan Transatlantik Köle Ticareti ile gelmiş olabileceğini göz önüne sermektedir.

4.3.1.3. Kora. Batı Afrika'nın en sofistike enstrümanlarından biri olarak görülen kora, yapısıyla lavtaya; çalış tekniği olarak arpa benzemektedir. Kora, Gambiya, Senegal, Gine ve Mali'nin de içinde bulunduğu coğrafyada genellikle Mande müzisyenler tarafından çalınan kora heptatonik bir düzene sahiptir (Knight, 1972, ss. 24-25). Yirmi bir telden oluşan kora dört farklı heptatonik akort düzenine (*heptatonic tuning*) sahip olsa da çoğu kora icracısı bunun yalnızca bir ya da ikisinde uzmanlaşmıştır (Charry, 2000, ss. 9-10).



Şekil 18. Kora²⁴

Tabaklanmış koyun, inek ya da antilop derisiyle kaplanan su kabaklarından (*calabash*) yapılan kora, genellikle icracısının kendisi tarafından üretilir. Su kabağına ve sapına açılan deliklerle koranın ses üretimi sağlanmaktadır (Loquenz, 1997). Kora,

²⁴Kaynak: [https://en.wikipedia.org/wiki/Kora_\(instrument\)#/media/File:Kora_\(Bridge-Harp_Or_Plucked_Harp-Lute\)_\(cropped\).png](https://en.wikipedia.org/wiki/Kora_(instrument)#/media/File:Kora_(Bridge-Harp_Or_Plucked_Harp-Lute)_(cropped).png) (Erişim Tarihi: 15.01.2024)

Sahra Altı Afrika müziğinin poliritmik özelliğini yansıtan önemli enstrümanlardan biridir. Öyle ki, icracı her iki elini kullanarak poliritmik yapıyı ortaya çıkarmaktadır. İcraacı büyük oranda bas hatlarını da kullanarak tiz melodi hattını desteklemektedir (İbrikcioğlu Öztemel, 2022, s. 64).

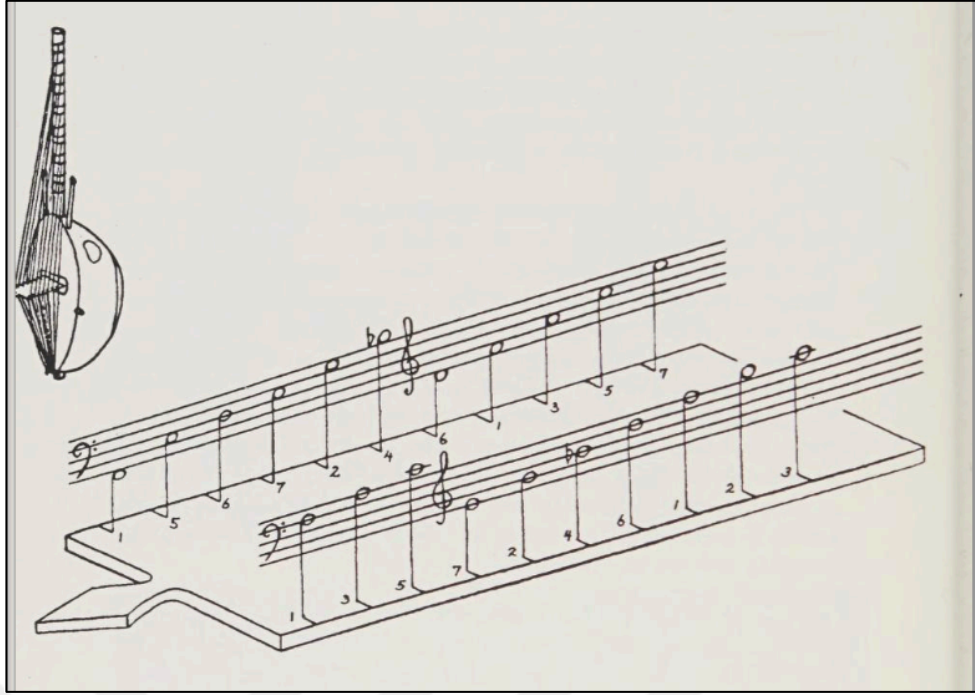


Şekil 19. İçinde Allah'ın isimlerinin ve Kelime-i Şahadet'in yazdığı bir kora²⁵

Kora ile ilgili bilinen en eski referans 18'inci yüzyıla dayanmakta ve enstrümanın kökeniyle ilgili çeşitli rivayetler bulunmaktadır. Koranın Kabu İmparatorluğu döneminde Griot Madi Wuleng tarafından bir cinin²⁶ yardımıyla bulunduğu inanılmaktadır (Charry, 2000, ss.116-119).

²⁵ Kaynak: <http://www.kora-music.com/e/bauweise.htm> (Erişim Tarihi: 15.01.2023)

²⁶ Bölgenin yerel enstrümanlarının keşfedilişi genellikle cinlerin yardımına atfedilmektedir (Charry, 2000, s.135).



Şekil 20. Roderic Knight'ın kora eskizi (Hale, 2007, s.156)

4.3.1.4. Talking drum. Batı Afrika'ya özgü enstrümanların başında gelen *talking drum* (konuşan davul), bu tezin “Ritmik Yapı” bölümünde de belirtildiği üzere son derece tonal ve melodik yapıya sahip olan Sahra Altı Afrika dillerini taklit etmesi nedeniyle bu ismi almıştır. Kum saati şeklinde tasarlanan, basıncı davulun her iki ucuna gerilmiş olan zarlar büyük oranda bir tokmakla çalınmaktadır. Davulun yanında bulunan kordon ve kayışlar her iki kasnağı birbirine bağlamaktadır. İcracı, kordonları sıkabilecek bir şekilde davulu koltuğunun altında sıkıp bırakarak davulun perdesini (*pitch*) değiştirebilmektedir. *Talking drum*, iyi bir icracı tarafından çalındığında Batı Afrika dillerinin ses ve kadans yapısını duyurabilmektedir. *Talking drum*, dili taklit edip iletişimde de kullanıldığından, bu tezin ileriki bölümlerinde de detaylı irdelenecek olan kölelik döneminde Amerika Birleşik Devletleri tarafından yasaklanmıştır (Smithsonian, t.y.).



Şekil 21. Talking Drum²⁷

²⁷ Kaynak: https://www.si.edu/es/object/talking-drum:acm_2003.0032.0362 (Erişim Tarihi: 16.01.2023)

Bölüm 5

Blues

Blues, Afrikalı-Amerikalı kültürünün ve müziğinin oluşmasında önemli bir yere sahiptir. Rock ve cazın da içinde bulunduğu birçok müzik türünü etkileyen blues, ilk kez kornetçi W.C. Handy (1873-1958) tarafından notaya dökülmüştür. 1912’de yayımlanan *Memphis Blues* ve 1914 yayımlanan *St. Louis Blues* şarkıları blues’un mihenk taşlarından biri olarak kabul edilmektedir (Shipton 2007’den akt. Yavuz, 2019, s.176). Blues’un erken dönemlerinde 7, 9, 11 ve 13 ölçülük tek sayılardan oluşan form döngülerine rastlamak mümkündür. Blues’un 8, 12 ve 16 ölçüden oluşacak şekilde sabitlenerek standardize edilmesini ansambl olarak çalınmasıyla bağdaştırmak mümkündür (Yavuz, 2019, s.177).

Bu bölüm kapsamında, Transatlantik Köle Ticareti ile birlikte Yeni Dünya’ya getirilen Afrikalıların kendi kültürlerini oluşturarak blues’a evrilen süreç ve bu süreci takiben blues müziğinin oluşumu incelenmiştir.

5.1. Transatlantik Köle Ticareti, Amerika Birleşik Devletleri’nde Kölelik ve Afrikalı-Amerikalıların Kimlik Oluşumu

Köle ticareti ve kölelik, daha fazla insan sefaletine neden olmuş, insanlığa karşı daha fazla saygısızlık ve ihmal, acılara karşı daha büyük bir duyarsızlık ve hesaplanamayacak kadar küçük, acımasız, insani nefret aşılmalıdır. Bu durumu mazur görebilir, hafifletebilir ve tarihi insanların unutulmasını sağlayacak şekilde yazabiliriz. Ancak bu, modern insanlık tarihinin en affedilmez ve aşağılık lekesi olmaya devam etmektedir (DuBois, 1915, s.150).

Sahra Altı Afrika’da kölelik, Transatlantik Köle Ticareti’nin başlamasından önce de kıtada var olmuştur. Tarih boyunca Hint Okyanusu’ndaki köle ticareti ve Trans Sahra Ticareti ile birlikte 18 milyon Afrikalı İslâm coğrafyasında alınıp satılmıştır (Hellie, 2024, s.y.).

Amerika Birleşik Devletleri’nde kölelik ise günümüzde hâlâ tartışılmalı bir olgudur. Kristof Kolomb’un (1451-1506) kıtayı keşfetmesinden yaklaşık yarım asır önce, Portekizli gezginlerin Batı Afrika kıyılarında altın bulma motivasyonu ile

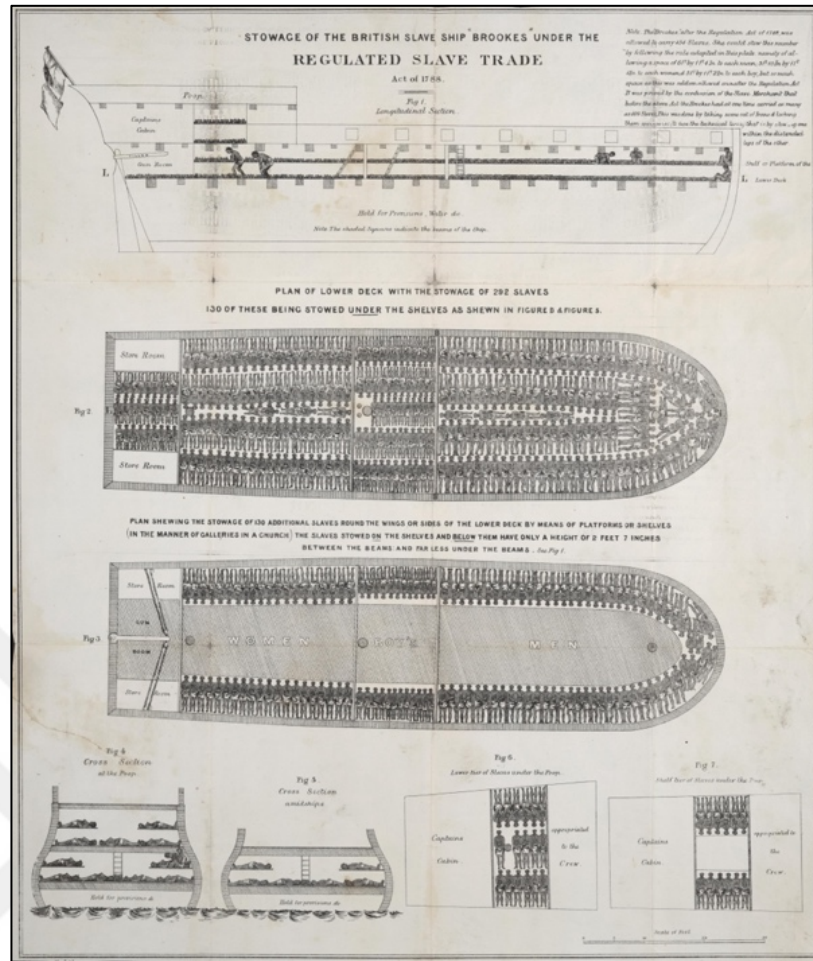
başlayan bu durum, Atlantik Okyanusu'nda köle²⁸ ticaretine zemin hazırlamıştır. Atlantik'te gelişen bu yeni hareket, Amerika kıtalarının keşfedilmesiyle beraber Atlantik Okyanusu'nun batısına sıçramıştır. Öyle ki Papa, Atlantik Okyanusu'ndaki köle ticaretini *Reconquista*'nın²⁹ bir uzantısı olarak görmüş ve deniz tüccarlarının Sahra Altı Afrika'da yaptığı gibi yeni kıtalarda da hâkimiyet kurmasını desteklemiştir. Uzun yıllar boyunca İslâm dininden büyük ölçüde etkilenen İspanya ve Portekiz'deki Hristiyanlık, İslâm dininin uluslararası hukuk anlayışını da benimseyerek gittiği yerlerdeki halkı köleleştirmeyi (*legal enslavement*) hak görmüştür. Buradan yola çıkarak, Portekizlilerin ve İspanyolların Batı Afrika halklarını bir savaş ganimeti gibi gördüğünü söylemek de mümkündür (Midlo Hall, 2005, ss.xiii-7). Üstelik tüccarların kıtadaki bazı siyahi Afrikalıları ülkelerine getirerek, bunu Afrika'ya gittiklerine dair bir kanıt olarak sundukları ifade edilmiştir (Crowder, 1971, s.16).

Avrupalıların Batı Afrika ile olan ilk temasından sonra ivme kazanarak ilerleyen kölelik, Amerika kıtalarının erken döneminde ırk³⁰ yerine daha çok din temelli olmasıyla öne çıkmıştır. Transatlantik Köle Ticareti 17. yüzyılda İngiliz koloniciler ile tanıştığında, Hristiyanlık'ı benimsemiş olan kölelerin özgürleştirilmesi erken Amerika döneminde hâkim olan din temelli kölelik anlayışına örnek teşkil etmektedir. Ancak yıllar içinde bu din temelli köleleştirme, yerini ırk temelli bir anlayışa bırakmıştır. Transatlantik Köle Ticareti geliştikçe kölelik siyahlarla ilişkilendirilmiş ve Amerika kıtalarında ırk temelli kölelik anlayışı güçlenmiştir (Midlo Hall, 2005, s.7).

²⁸ İngilizce'de köle kelimesine karşılık gelen *slave*, Transatlantik Köle Ticareti'nden önce İspanyol ve Portekizli gezginlerin Doğru Avrupa'dan kendi ülkelerine getirdikleri "Slav"lardan türediği ifade edilmiştir. (Midlo Hall, 2005, s.1). Kelimenin esas kökeninin Latince *sclavus* 'tan gelmesi ise bu ifadeyi desteklemektedir (Morgan, 2005, s.52).

²⁹ *Reconquista*, Hristiyan İspanyol ve Portekizlilerin, İber Yarımadası ve Mağrip bölgesine 8. yüzyıldan itibaren hükmeden Müslüman Moro'lardan topraklarını geri alma hareketine verilen isimdir. "Yeniden fethetmek" anlamına gelmektedir (Bkz. <https://www.britannica.com/event/Reconquista>).

³⁰ Eski Ahit'in *Yaratılış (Genesis)* bölümünde geçen Ham'ın Laneti (*Curse of Ham*) tarihsel süreç içerisinde Musevilik, Hristiyanlık ve İslâm inancı içinde "koyu renk ten" ve "kölelik" ile ilişkilendirilmiştir. Ham'ın işlediği günahlar nedeniyle köleliğe mahkûm edilmesinin ardından, konunun koyu ten ile ilişkilendirilmesine ilk kez 7. yüzyıldaki kaynaklarda rastlanmıştır (Goldenberg, 2003, ss.169-170).



kaybetmiştir³⁴ (Morgan, 2016, s.7). Afrikalı kadın ve erkek kölelerin dengesi, yıllar içinde özellikle Kuzey Amerika'yı organik bir “kendi kendine köle üreten mekanizma” hâline getirdiği söylenmiştir (Morgan, 2005, ss. 53-54).

Plantasyonlarda çalışacak işçi arayışı, diğer Batı Afrika halklarında olduğu gibi Mande (Soninke ve Malinke de dahil olmak üzere) grubunun da Amerika kıtalarına köleleştirmek amacıyla getirilmesine sebep olmuştur. Öyle ki, ABD'li tarihçi Philip Curtin (1922-2009) Güney Carolina'da yer alan Charleston köle pazarlarında, plantasyon sahiplerinin köleler konusunda oldukça seçici olduklarını ve bilhassa plantasyonlarda çalışmak için Bambara ve Malinke kökenli köleleri seçtiklerini ifade etmiştir. 1785 yılında South Carolina Gazette'te yayınlanan bir makalede ise, Afrika kıtasının Gambiya bölgesinde yaşayan Malinke kökenli insanların pirinç yetiştiriciliğinde oldukça ehil olduğu vurgulanmıştır. 1749 ve 1787 yılları arasında Charleston'a getirilen kölelerin yüzde 61'inin Mande etnik grubundan olduğu belirtilmiştir (Schaffer, 2005, ss.322-326). Ayrıca, Amerika kıtalarına getirilen Afrikalılar halihazırda Afrika'da plantasyona dayalı bir ekonomiye alışkın olup ürün yetiştiriciliği erkeklerle kadınlar arasında görev dağılımına göre yapılmıştır. Yeni Dünya'ya köle olarak getirilen Afrikalıların tarımsal bir yaşam biçimine aşina olmaları, köle tacirlerinin Afrikalıları özellikle plantasyonlarda çalıştırmalarına neden olmuştur (Stampp, 1956, s.13).

Kölelik, *Deep South* (Derin Güney)³⁵ olarak adlandırılan ve ABD'nin plantasyona dayalı bir ekonomi geliştiren güney eyaletleri için büyük önem arz etmiştir. Öyle ki, Amerikan İç Savaşı öncesi kölelik (*Antebellum slavery*) her türlü iş gücünün üzerinde tutulmuş ve güneyde *Peculiar Institution*³⁶ olarak adlandırılmıştır. Bu sistemde köleler, *gang* ve *task* olmak üzere iki farklı düzende çalıştırılmıştır. *Gang* düzeninde, plantasyonlarda çalışan köleler, onları hızlı bir tempoda çalıştıracak olan

³⁴ İlk olarak 2008 yılında yayınlanan çevrimiçi veri tabanının (www.slavevoyages.org) ana derleyicileri David Eltis, David Richardson, Stephen D. Behrendt ve Manolo Garcia Florentino'dur (Morgan, 2016, s.185).

³⁵ ABD'nin en güney ve doğu kesiminde bulunan Georgia, Alabama, Güney Carolina, Louisiana ve Mississippi eyaletlerini kapsayan coğrafi bölgedir. Bkz: <https://www.britannica.com/dictionary/Deep-South> (Erişim Tarihi: 15.04.2024)

³⁶ *Peculiar Institution*, İç Savaş öncesi (*Antebellum*) ABD'de köleliğe atfedilen bir müessesedir. Bkz: <https://www.merriam-webster.com/dictionary/peculiar%20institution>

kişiler tarafından komuta edilen birliklere bölünmüş ve gün doğumundan güneş batana kadar çalışmaya zorlanmıştır. *Task* düzeninde ise her bir köleye günlük olarak iş verilmiş ve köle görevi tamamlandığında işi bırakabilmiştir (Stamp, 1956, ss. 3-55).



Şekil 23. Antebellum Georgia’da plantasyonda çalışan köle bir aile³⁷

5.1.1. Amerika Birleşik Devletleri’nde kölelerin statüsü. İngiliz koloncilik faaliyetlerinden sonra, bilhassa ABD’nin güney eyaletlerinde Amerikan İç Savaşı’nın³⁸ sonuna kadar köleler yasal mülk olarak kabul edilmiştir (*chattel slavery*³⁹). Yasalarla korunan bu durum, kölelerin sonsuza kadar satın alınmasına ve

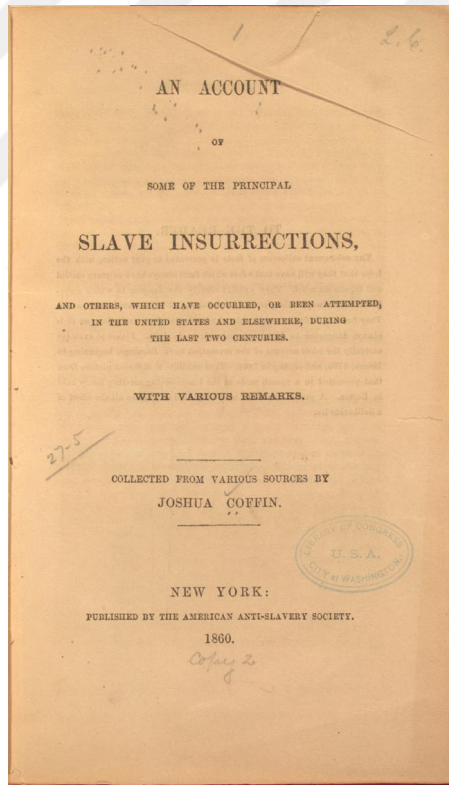
³⁷ Kaynak: <https://www.georgiaencyclopedia.org/articles/history-archaeology/slavery-in-antebellum-georgia/> (Erişim Tarihi: 20.04.2024)

³⁸ Amerikan İç Savaşı ya da Eyaletler Arası Savaş, Amerika Birleşik Devletleri’nden ayrılarak Amerika Konfedere Devletleri’ni kuran on bir güney eyaleti arasında dört yıl (1861-1865) süren savaşa verilen isimdir. Kronolojik sırayla Güney Carolina, Mississippi, Florida, Alabama, Georgia, Louisiana, Teksas, Virginia, Arkansas, Tennessee ve Kuzey Carolina’nın birlikten ayrılması sonucunda çıkan silahlı çatışmalar ve kölelik, savaşın patlak vermesinin asıl sebepleri olarak gösterilmektedir. Bkz. <https://www.britannica.com/event/American-Civil-War> (Erişim Tarihi: 24.04.2024)

³⁹ *Chattel slavery*, ABD’liler tarafından bilinen en yaygın kölelik türüne verilen isimdir. Bu sistem, Amerika Birleşik Devletleri ve Avrupalılar tarafından 16. ve 18. yüzyıllar arasında yasal olarak desteklenmiştir. *Chattel slavery* insanların yasal mülkiyet olarak kabul edilmesini ve sonsuza kadar alınıp satılmasını sağlar. Bkz. <https://freedomcenter.org/learn/modern-day-abolition/#:~:text=Chattel%20slavery%20is%20the%20most,from%20the%2016th%20%E2%80%93%2018th%20centuries> (Erişim Tarihi: 24.04.2024)

bir başkasına satılmasına izin vermiştir. Din temelli kölelik anlayışından ırk temelli anlayışa geçişten sonra beyaz ırk üstünlüğünün (*white supremacy*) ülke politikasındaki egemenliği, Afrikalı kölelerin sosyal hayatını ve toplumdaki statülerini doğrudan etkilemiştir.

Kölelerin toplumdaki statüleriyle ilgili olarak kayıt altına alınmış ilk bilgilerden biri, 1640 yılında John Punch ismindeki bir Afrikalı kölenin, Avrupa kökenli iki hizmetçi ile kaçmaya çalışırken yakalanması sonucunda, Avrupalı hizmetçilerin yalnızca hizmet sürelerine birkaç sene eklenirken, Punch'ın Virginia mahkemesi tarafından ömür boyu köleliğe mahkûm edilmesi ve kırbaç cezasına çarptırılmasıdır (Donoghue, 2010, s.950). Bu bilgi, beyaz ve siyah arasındaki sosyal statü farkının hukuk anlayışındaki yerine örnek teşkil etmektedir.



Şekil 24. ABD’li tarihçi ve kölelik karşıtı Joshua Coffin tarafından derlenmiş köle ayaklanmalarını ve sonuçlarını anlatan kitap⁴⁰

⁴⁰ Kaynak: <https://www.loc.gov/exhibits/african-american-odyssey/slavery-the-peculiar-institution.html> (Erişim Tarihi: 24.04.2024)

İç Savaş öncesi güney eyaletlerinin yasal kanunlarına göre kölelerin satın alma, hediye etme ya da veraset yoluyla mülk edinmesine izin verilmemiştir. Köleler, kendilerine iş bulamaz, ikamet edemez ve evlilik de dahil olmak üzere herhangi bir sözleşme imzalayamaz konumda bırakılmışlardır. Ayrıca, kölelere okuma yazma öğretmek yasaklanmış ve din eğitimi de yasal kısıtlamalara tabi tutulmuştur. (Sio, 1965, ss. 294-295). Bahsedilen kurallar ve daha fazlası *slave codes*⁴¹ adı altında yasalar tarafından güvence altına alınmıştır.

ABD’li kölelik karşıtı gazeteci ve reformist William Goodell’in (1792-1878), 1853 yılında yayımlanan *The American Slave Code In Theory and Practice: Its Distinctive Features and Shown by Its Statutes, Judicial Decisions and Illustrative Facts* kitabında yer alan kurallardan⁴² birkaçı aşağıda belirtilmiştir:

- Köleler, sahiplerinin borçlarının ödenmesi için sahipleri hayattayken veya öldüğünde haczedilebilir/satılabilir (s.63).
- Köleler, sahiplerinin malı olarak kabul edildiğinden herhangi bir şeye sahip olamaz ya da kontrat yapamaz (s.89).
- Köleler, yasalar tarafından tanınan herhangi bir evlilik gerçekleştiremez (s.105).
- Köleler, toplumun bir üyesi sayılmadığından eğitim göremezler (s.319).
- Köleler, sahibinin takdirine göre beslenebilir veya aç bırakılabilir, üstü örtülür veya örtülmez, barındırılır veya barındırılmaz (s.135).

Kuzey eyaletlerinde kölelik, İç Savaş öncesinde kaldırılmış olmasına rağmen toplumun her tabakasında kendini hissettirmeye devam etmiştir. Güney eyaletlerindeki kölelik yanlıları ise, kuzeyde özgürleşmiş kölelerin zor hayat koşullarıyla güneydekileri karşılaştırıp köleliğin baki kalması gerektiğini savunmuştur. Öyle ki,

⁴¹ Transatlantik Köle Ticareti sırası ve sonrasında Amerika kıtalarında Fransız, İspanyol ve İngiliz kökenli kolonicilerin, köleler ve efendileri arasındaki ilişkileri düzenlemek için oluşturduğu kanunlardır. Bu kanunlar, çeşitli imparatorluk kanunları, yerel ve karma kanunlardan oluşmaktadır. Üç farklı Avrupa devletinin *slave code*’unun en iyi görülebildiği yerlerden biri, bu kültürlerin bir arada bulunduğu bir coğrafi lokasyon olması açısından Louisiana’dır (Ingersoll, 1995, s.23).

Bkz. *La Siete Partidas* ve *Code Noir*

https://www.boe.es/biblioteca_juridica/publicacion.php?id=PUB-LH-2021-217

<https://blogs.loc.gov/law/2011/01/slavery-in-the-french-colonies/>

⁴² Kitapta yer alan kurallar benzerlik gösterse de her bir güney eyaleti için ayrı ayrı derlenerek yazılmıştır.

Güney Carolina senatörü Robert Y. Hayne (1791-1839) 1830 yılında ABD senatosunda yaptığı bir konuşma sırasında, “Yeryüzünde Philadelphia, New York ve Boston’ın talihsiz siyahları kadar yoksul, sefil, iğrenç, hayatın tüm konforundan, kolaylıklarından ve ahlakından tamamen yoksun bir nüfus yoktur. Özgürlük onlar için felaketlerin en büyüğü, lanetlerin en ağır olmuştur” demiştir (Franklin ve Higginbotham, 2010, s.158).

Özgür siyahiler, güneydekilerle aynı şartlarda yaşamamış olsalar da beyazlar tarafından kültürel ve entelektüel açıdan aşağı kabul edilmişlerdir. Kuzeydeki siyahi nüfusu toplumda köle statüsünde olmamasına rağmen beyazlarla aynı haklara sahip olmamıştır. Ayrıca güneyden kuzeye kaçan kölelerin⁴³ kendi işlerini ellerinden alacağını düşündükleri ifade edilmiştir (Forte, 1998, s.580).

Güneydeki köleler ve kuzey eyaletlerinde özgür kalmış siyahiler, 1810 ve 1820 yılları arasında dönemin beyaz ırk egemenliğindeki popüler kültür ve edebiyat yoluyla ırk bazlı olarak genellemeye uğramışlardır. Şiir, roman veya şarkı sözlerinde cahil ve medeniyetten uzak olarak lanse edilen köle ve özgür siyahiler, 1830’lu yıllarda *Minstrel Show*’lara konu edilmişlerdir. Bu gösterilerde beyaz aktörler yüzlerini siyaha boyayarak standart bir İngilizce’den uzak, bilgisiz ve “yarım akıllı” karakterler yaratmışlardır. Bu gösterilerde yaratılan ve daha sonra adı siyahi kanunu olarak anılacak olan Jim Crow ile eski bir köle olan Zip Coon en önemli iki karakterdir (Franklin ve Higginbotham, 2010, s.163).

⁴³ Yeraltı Demiryolu (*Underground Railroad*), kölelik döneminde ABD’nin güneyindeki kölelerin kuzey eyaletlerine kaçmalarına yardımcı olan güzergâh, mekân ve insan ağına verilen isimdir. Bkz. <https://education.nationalgeographic.org/resource/underground-railroad/> (Erişim Tarihi: 24.04.2023)



Şekil 25. Jim Crow⁴⁴

5.1.2. Kimlik, kültür ve gelenek. Batı Afrika'dan gelen kölelerin, Yeni Dünya'ya kendi gelenek ve kültürlerini beraberinde getirmesi Transatlantik Köle Ticareti'nin doğal sonuçlarından biri olarak ortaya çıkmıştır. *White supremacy* altında köleler, kıtaya ayaklarını ilk bastıkları andan itibaren sistematik olarak kendi kültürlerinden uzaklaştırılmış ve hatta toplumdan izole edilmişlerdir. Ancak bu durum, kölelerin Afrika'daki gelenek ve göreneklerini korumalarına olanak sağlamış ve yeni bir kimlik olan "Afrikalı-Amerikalıyı" (*African-American*) ortaya çıkarmıştır. Tezin, bu ve ilerleyen bölümlerinde İç Savaş sonrası özgürleşen kölelerden Afrikalı-Amerikalı olarak bahsedilecektir.

Sözlü gelenek, Afrikalı-Amerikalı kimliğinin oluşmasındaki en önemli yapı taşlarından biri olarak kabul edilmektedir. Batı Afrika hikâye anlatıcılığı ve Griot geleneğinin Yeni Dünya'da şekillenmesi ile oluşan bu kimlik, nesilden nesile aktarılan sözlü tarih ve hikâyelerle güçlenmiştir (Hamlet, 2011, s.27). Örneğin, tezin bu bölümünde bahsedilecek olan *Br'er Rabbit*'in de içinde bulunduğu Afrika kökenli bazı

⁴⁴ Kaynak. <https://jimcrowmuseum.ferris.edu/who/index.htm> (Erişim Tarihi: 23.08.2023).

halk hikâyeleri yeni kıtaya uyarlanarak Afrikalı-Amerikalıların karşılaştıkları zorluklarla başa çıkmalarına yardımcı olmuştur.

Afrikalı-Amerikalı kültüründe -tıpkı Afrika’da olduğu gibi- söz, büyük bir güç⁴⁵ olarak görülmüştür. Köleler yeni kıtaya ulaştırılırken birbirlerinden ayrılmış ve iletişim kurmaları engellenmiştir. Dilin ve sözün bu denli önemli olduğu bir kültürü Amerika’ya taşıyan köleler, bu tezin üçüncü bölümünde yer alan sözellik (*orality*) kavramını en iyi şekilde yeni kıtaya yerleştirme görevini de üstlenmişlerdir. Bu kavram yeni bir lehçe oluşturulmasına hizmet etmekle beraber, Afrikalı Amerikalıların kinaye, metafor ve imgeler açısından zengin vücut hareketleri ve sözsüz nüanslarının kullanımında da bir iletişim tarzı olarak kendini göstermiştir (Hamlet, 2011, s.27).

Batı Afrika’nın birçok bölgesinden Amerika’ya getirilen ve farklı etnik kökenlere mensup olan kölelerin birbirleriyle anlaşabilmek için oluşturduğu yeni lehçe Afrikalı-Amerikalı kimliğinin oluşmasında etkili bir rol oynamıştır. Bu yeni dilin, Transatlantik Köle Ticareti sırasında gemilerde *pidgin*⁴⁶ olarak doğduğu ve daha sonra kreolizasyon⁴⁷ (*creolization*) sürecinde evrilerek Afrikalı-Amerikalı Lehçesi (*African-American Vernacular English-AAVE*) dönüştüğü hakkında görüşler mevcuttur. *AAVE*’nin, kölelerin dönemin standart İngilizcesini konuşan beyazlardan öğrendikleri kelimelerle geliştiği⁴⁸ ifade edilmektedir (Sidnell, t.y.).

⁴⁵ Afrikalıların “konuşulan sözün gücüne” inanma durumuna *Nommo* denmektedir (Hamlet, 2011, s.27).

⁴⁶ *Pidgin*: 16. yüzyıldan 19. yüzyılın başlarına kadar Avrupa dışındaki yerlerde Avrupalılar ve Avrupalı olmayanlar arasındaki münferit ve sınırlı temaslar sonucunda ve genellikle ticaret, plantasyon tarımı ve madencilik gibi faaliyetlerle ilişkili olarak gelişen bir dildir. Bkz. <https://www.britannica.com/topic/pidgin> (Erişim Tarihi: 24.04.2023)

⁴⁷ Kreolizasyon (kreolleşme), farklı kültürlerle ait unsurların bir araya getirilerek yeni bir kültür yaratılması sürecine atıfta bulunan bir terimdir. 1970’lerde bu terim, sonraki nesiller tarafından ana dil olarak konuşulan bir temas dilini veya *pidgin*’i ifade etmek için kullanan dilbilimciler tarafından yaygın olarak benimsenmiştir. Bkz. <https://oxfordre.com/classics/display/10.1093/acrefore/9780199381135.001.0001/acrefore-9780199381135-e-6981?rskey=dGhvBR&result=1> (Erişim Tarihi: 24.04.2023)

⁴⁸ Avrupa kökenli beyaz bir ebeveyn ile Afrika kökenli siyah bir ebeveynden olma bireylere *Creole* denmiştir. 1894 yılı öncesinde özel haklara sahip olan *Creole*’ler, Code 111 olarak bilinen yasanın kabulü ile birlikte büyük bir statü kaybı yaşamışlardır. Bu yasa, siyah ve beyaz halkın sıkı bir şekilde ayrıştırılmasını (*segregation*) zorunlu kılmış ve *Creole*’leri siyahî (*negro*) statüsüne indirgemıştır. Bu değişiklik, eğitilmiş *Creole* müzisyenlerin siyahî bandolarda çalmaya başlamalarına yol açmıştır. *Creole* müzisyenlerin bu entegrasyonu, blues ve caz müziği tarihinde önemli bir dönüm noktası oluşturmuş ve bu müzik türlerinin gelişimine büyük katkılar sağlamıştır (Harding 1981, ss. 68-73’ten akt. Yavuz, 2022, s.19).

Sözellik anlayışı ve gelişen lehçe ile yeni kıtada kimliğini oluşturmaya başlayan Afrikalı-Amerikalılar, ana vatanları Afrika'dan getirdikleri hikâye anlatıcılığı ile bu kimliği pekiştirmişlerdir. Afrikalı-Amerikalılar, bir Griot gibi hareket edip Afrika kökenli halk hikâyelerini yeni kıtanın koşullarını gözeterek gelecek nesillere aktarmış; “geçmiş” ile “şimdinin” bağlantısını kurmuşlardır. Bir diğer deyişle Afrikalı-Amerikalı folkloru ve hikâye anlatıcılığı hem kölelik sırasında hem de köleliğin resmi olarak sona ermesinden sonraki tarihi yansıtmaktadır (Goss ve Barnes, 1989; Hamilton, 1985'ten aktaran Banks-Wallace, 2002, s.412). Bu doğrultuda hikâye anlatıcılığı ve folklorik öğeler, Afrikalı-Amerikalıyı oluştururken bireylerin asıl hafızalarını unutmamalarına, iletişim kurmalarına ve plantasyonlar arasında bilgi paylaşımlarına olanak sağlamıştır. ABD'li kurgu yazarı ve gazeteci Joel Chandler Harris'in (1848-1908) 1870'li yıllarda *The Atlanta Constitution* gazetesinde yayınlanan ve bir Griot görevi gören *Uncle Remus*'ın kendi ismini taşıyan serisi, *AAVE* kullanımıyla birlikte Afrika kökenli hikâyelerin uyarlanmasında ve anlatılmasında önemli bir rol oynamaktadır. Harris, hikâyelerdeki motif ve temaların, daha sonra *Br'er Rabbit*'e de evrilecek olan, Batı Afrika *trickster*⁴⁹ hayvan hikâyelerinden geldiğini ifade etmiştir (Levine, 1977, ss.81-83).

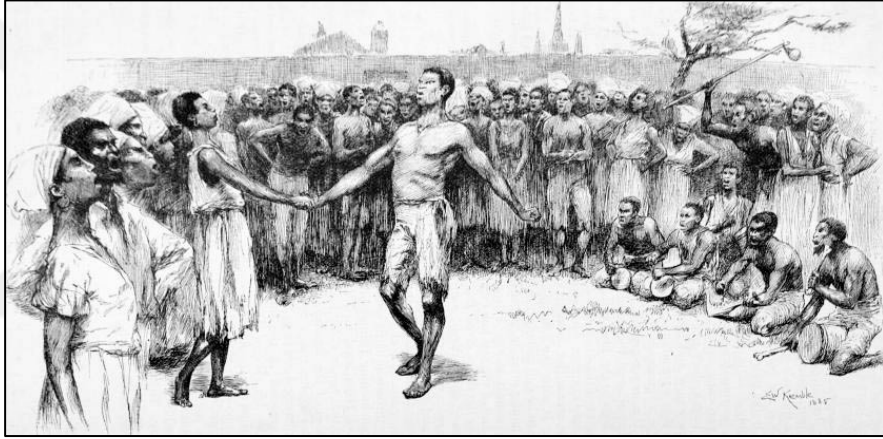
Yukarıda anlatılanların yanı sıra, kölelerin anavatanları Afrika'dan getirmiş oldukları müzikal gelenek de Afrikalı-Amerikalı kimliğinin oluşmasına katkıda bulunmuştur. Örneğin, bu tezin ileriki konularında da detaylandırılacak *call and response* ve hikâye anlatıcılığına dayalı *work songs*, *field hollers*, *spirituals*, *gospel*, blues ve caz gibi türler bu kimlik etrafında şekillenmiştir.

Bu şekillenme sırasında, New Orleans'ta bulunan Congo Meydanı (*Congo Square*), Afrikalı-Amerikalıların kültürlerini, Yeni Dünya'da yaşatabilmeleri ve devamlılığını sağlayabilmeleri açısından önemli bir rol oynamıştır. Kendilerine Afrika'yı çağrıştıracak ve geleneklerinin devamını sağlayabilecek her türlü davranışın

⁴⁹ *Trickster* (hilebaz), Afrika, Amerika Birleşik Devletleri ve Karayipler gibi Pan-Afrika edebiyatlarının ve kültürlerinin en karmaşık ve yaygın arketiplerinden biridir. İyi ve kötü, ahlak ve ahlaksızlık, gerçek ve yalan ve diğer birçok varlık arasındaki sınırların aşılması da dahil olmak üzere çok sayıda anlamı çağrıştırmaktadır. Pan-Afrika geleneklerinde hilebaz, kölelik, sömürgecilik ve diğer baskılar gibi acımasız tarihsel güçler nedeniyle Afrika kökenli milyonlarca insanın içinde bulunduğu zorlu koşulları sembolize eden bir hayvan veya insan olarak tasvir edilmektedir.

Bkz: <https://www.oxfordbibliographies.com/display/document/obo-9780190280024/obo-9780190280024-0094.xml>

yasaklanmasına bir istisna olarak Afrikalı-Amerikalılar, pazar günleri öğleden sonraları Congo Meydanı'nda dans edip şarkı söyleyerek Afrika mirasını yaşatabilmişlerdir. Bunun yanı sıra *voodoo*⁵⁰ pratikleri yerine getirilmiş, hatta etkinliklerde katılımcılar arasında ekonomik bir döngü de oluşmuştur. Buradaki gösterileri gözlemleyen ABD'li mimar Benjamin Latrobe (1764-1820), gösterilerde büyük oranda su kabağından yapılan (*calabash*) telli bir çalgı ve biri küçük olmak üzere iki adet davul kullanıldığını ve bu enstrümanların kesinlikle Afrika'ya özgü olduğunu ifade etmiştir (Donaldson, 1984, ss.63-65). Buradan hareketle, Batı Afrika'ya özgü *talking drum*, kora ve *xalam* gibi enstrümanların Yeni Dünya'ya uyarlandığı ve kültürel paylaşım alanlarında kullanıldığı sonucuna varmak mümkündür.



Şekil 26. Edward Winsor Kemble'in Congo Meydanı ilüstrasyonu (1886)⁵¹

Transatlantik Köle Ticareti beraberinde Afrikalıların Hristiyanlık ile tanışması büyük oranda Yeni Dünya ile ilişkilendirilmektedir. Batı Afrika dinlerine ya da İslâm dinine mensup olan Afrikalılar, Yeni Dünya'da genellikle Protestanlık inancına geçmiştir. Protestanlık'ın yanı sıra, Maryland, Kentucky ve Louisiana'da Katolik inancına geçen Afrikalıların olduğu ifade edilmiştir. Hristiyanlık inancına geçiş sebebi olarak misyoner ve Evanjelistlerin kölelerle olan etkileşimi gösterilmektedir. Köle

⁵⁰ *Voodoo*, Karayipler'in bazı bölgelerinde, özellikle Haiti'de ve Amerika Birleşik Devletleri'nin güneyinde yaygın olan, geleneksel Afrika dinlerinden etkilenen, büyü ve ruhlarla ve ölü insanlarla iletişim kurma girişimlerini içeren bir dindir.

Bkz. <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/voodoo> (Erişim Tarihi: 28.06.2024)

⁵¹ Kaynak. <https://www.blackpast.org/african-american-history/congo-square-new-orleans-louisiana/> - (Erişim Tarihi 23.09.23)

sahipleri başlangıçta misyonerlerin köleleri Hristiyanlaştırma çabasına karşı çıkmıştır. Bunun sebebi olarak köleler ve sahiplerinin sosyal statü olarak eşitleneceği korkusu gösterilmektedir. Hristiyan olan birçok Afrikalının, beyazlarla aynı kiliseye gitmeleri ve dua toplantılarına katılmaları yasaklanmıştır. Bu kısıtlamaları aşmak ve beyaz din adamlarının isteklerine uymak yerine, birçok Hristiyan köle kendi gizli ayinlerini düzenlemiştir (Mohamed, Cox, Diamant ve Gecewicz, 2021, s.152-153).

Black Church olarak adlandırılan siyahi kiliselerde söylenen *spirituals*, köklerini kilise ilahilerinden almasının yanı sıra Afrikalı-Amerikalıların sözlü anlatım ve Sahra-Altı Afrika müziği özelliklerinin ön planda olduğu bir ifade ve kültürel paylaşım aracı olmuştur. *Work songs*, *gospel* ve plantasyonlarda söylenen *field hollers* gibi tarzların ana çatısını oluşturan *spirituals*, kiliselerde protesto ve özgürlük mesajı veren şarkılar olarak da kullanılmıştır (Shaw, 1978, s.3).

5.2. Blues'un Doğuşu ve Gelişimi

Afrikalı-Amerikalıların plantasyonlarda söylediği *field shouts* ve *field hollers*'lar ile ortaya çıktığı ifade edilen blues, ilk örneklerini 1890'lı yıllarda vermiştir. En eski blues benzeri müzik, eşlik, armoni ya da belirli bir yapı olmadan *call and response* ile ilerleyerek iletişim aracı işlevini görmüştür (Garofalo, 1997, s.44). Bir iletişim aracı olarak blues, her zaman sosyal düzenin en altında yer alan Afrikalı-Amerikalı ideolojisinin ve kültürel kimliğinin kolektif bir ifadesi olmuştur. Bu süreç içerisinde blues, plantasyonlardan çıkıp Amerika Birleşik Devletleri'nin gettolarında eklemlenmeye devam etmiştir. Böylelikle blues, Afrikalı-Amerikalı işçi sınıfının sosyal koşullarıyla iç içe geçmiştir. Özellikle güney eyaletlerindeki plantasyon işçileri tarafından geliştirilen blues, Afrikalı-Amerikalının kültürel kimliğinin de bir parçası hâline gelerek yeni bir “ses” olmuştur (Barlow, 1989, s.xii-3). Bu yeni sesin sahibi Afrikalı-Amerikalı blues şarkıcıları, performanslar aracılığıyla “müzikal sözcülere” dönüşmüşlerdir. Bu açıdan yaklaşıldığında, blues şarkıcılarının bir Griot gibi “topluluk sözcüsü” olarak hareket ettiğini ifade etmek de mümkündür. Afrikalı-Amerikalı kimliğinin ifade edilmesinde rol alan ilk dönem gezgin blues şarkıcıları açıkça Afrikalı atalarının bir örneği olmuştur. Griot görevini üstlenen bu şarkıcılar, sözlü gelenek yoluyla acı çekenleri teselli etmek ve Afrikalı-Amerikalı

halkların duygularını dile getirerek kendilerinden sonraki jenerasyona aktarım yapmak amacıyla blues'u kullanmışlardır (Ferris, 1974, s.122).

Kırsal Blues (*Rural Blues*) olarak da isimlendirilen ilk örnekler, güneyin pamuk kuşağında yaşayıp çalışan isimsiz Afrikalı-Amerikalılar tarafından verilmiştir. Mississippi Deltası'ndan Doğu Teksas'a kadar olan bölgede yaşayan genç siyahi nüfusun arasında oldukça popüler olan *Rural Blues* daha sonradan çeşitli blues alt türlerinin doğmasına da zemin hazırlamıştır. İlk örneklerin ayrıca, ABD'nin Yeniden Yapılanma (*Reconstruction*⁵²) dönemi sonrası sözlü geleneğin canlandırılmasında da kritik rol oynadığı düşünülmektedir (Barlow, 1989, s.4).

5.3. Blues Alt Stilleri

Blue sözcüğü ilk kez, 1500'lü yıllarda bir rengi ifade etmenin dışında kullanılmıştır. Endişeli ve sıkıntılı ruh halini anlatmak için “*to look blue*” (mavi görünmek-üzgün görünmek) sözcük öbeği kullanılırken; 1600'lü yıllara gelindiğinde “*blue devils*” (mavi şeytanlar-melankolik ruh hâli) terimi ise İngiltere'de depresyon ve umutsuzluğu ifade etmiştir. Bu terimin Amerika Birleşik Devletleri'nde kullanımı ise 1800'lü yıllara kadar uzanmaktadır (Barlow, 1989, ss.8-9).

Sosyokültürel ve coğrafi farklılıklar nedeniyle günümüze kadar birçok blues stili ortaya çıkmıştır. Tını, sosyokültürel ve coğrafi olarak birbirinden farklılık gösteren *Delta Blues*, *Chicago Blues*, *Classic Blues* ve *Boogie-Woogie* bu tez kapsamı çerçevesinde detaylandırılmıştır.

5.3.1. Delta (Mississippi) Blues. *Rural Blues*'dan sonra, blues türünün en erken örneklerinden biri sayılan *Delta Blues* ya da bir diğer ismiyle *Mississippi Blues*, ABD'nin Mississippi eyaletinde yer alan Mississippi Deltası çevresindeki plantasyonlarda ortaya çıkmıştır. *Delta Blues*, güneyde tecrübe edilen hem seküler hem de dini kültürel kalıpların birbirine eklenmesi yoluyla bölgede birleştirici bir güç haline de gelmiştir (Rutkoff ve Scott, 2005, s.129). İngiliz yazar Giles Oakley,

⁵² *Reconstruction Era* (Yeniden Yapılanma Dönemi), İç Savaş sonrasında özgürlüklerine kavuşan Afrikalı-Amerikalıların sosyal ve siyasi alanlara entegre edildiği dönüşüm dönemine verilen isimdir. Bkz. <https://www.nps.gov/reer/learn/historyculture/historyculture.htm> (24.04.2023)

Blues Tarihi: Şeytanın Müziği kitabında *Delta Blues*'u, “uğultulu ritmik gerilim, kısık, hemen hemen konuşma benzeri vokal, kirli, bulanık tonlu, şişe boynu⁵³ ile çalınan ve genel bir endişe duygusu içeren” şeklinde tanımlamış; vokal icrasındaki inlemeler ve yüksek perdedeki çıkışlarıyla Afrika'yı ve siyah insanı daha çok temsil ettiğini söylemiştir (Oakley'den çev. Özgül, 1997, s. 266).

Delta Blues icrasında, Batı Afrika müziğinin etkileri büyük oranda görülmektedir. Nijer-Kongo bölgesinde yer alan Kuzey Nijerya, Mali ve Gana'da yaşayan halkların büyük bir çoğunluğunun İslâm dini ve ezan ile tanışık olması, köle ticareti sırasında melizmatik⁵⁴ (*melismatic*) icrayı da ABD'ye taşımış olabilecekleri hakkındaki görüşleri de beraberinde getirmiştir (Rutkoff ve Scott, 2005, ss.131-132). Örneğin, blues şarkılarındaki vokal melizmalarının yanı sıra, bu türün öncüleri olarak kabul edilen Charley Patton (1891-1934), Son House (1902-1988), Robert Johnson'ın (1911-1938) şarkı icralarında kullandığı *slide*⁵⁵ tekniği, vokaldeki melizmayı taklit etmiştir (Gussow, 2018, ss. 50-51).

Delta Blues şarkıcıları, şeytanın müziğini icra edenler olarak adlandırılmış ve şeytanla anlaşma yaptıklarına inanılmıştır. Bunun sebebi olarak *Juke Joint*'lerde⁵⁶ söylenen seküler blues şarkılarının kilise ilahileriyle şarkı sözleri içeriği açısından taban tabana zıtlık oluşturmamasıdır. Blues ayrıca *voodoo* ile de özdeşleştirilmiş ve inanişâ göre blues müzisyenleri bu sayede güç kazanmıştır (Ferris, 1974, ss. 124-125).

Blues müzisyenleri birer *voodoo* rahibi ve Afrika'dan Yeni Dünya'ya entegre edilmiş olan *trickster* karakteriyle de özdeşleştirilmişlerdir (Kubik, 1999, s.21). Aşağıda örnek olarak *Me and the Devil Blues*'un sözleri verilmiştir:

“Me and the Devil

⁵³ Alıntıda *bottleneck* gitar tekniğinin çevirisine sadık kalınmıştır.

⁵⁴ Melizma, tek hece içinde birkaç notayı barındıran bir süslemedir.
Bkz: <https://www.collinsdictionary.com/dictionary/english/melizma> (Erişim Tarihi: 10.01.2023)

⁵⁵ *Slide* tekniği, gidilmek istenen notaya elini hiç kaldırmadan kaydırarak ilerlemekle gerçekleştirilir. *Glissando* etkisi yaratır.

⁵⁶ Blues'un yayıldığı mekanlar olarak bilinen *juke joint*'lerin kökeninin Afrika kökenli kötü ya da hınzır anlamına gelen *juga* kelimesinden geldiği düşünülmektedir.
Bkz. <https://mississippencyclopedia.org/entries/juke-joints/> (Erişim Tarihi: 04.05.2024)

(Ben ve Şeytan)
Was walkin' side by side
(Yan yana yürüyorduk)
Me and the Devil, whoooo
(Ben ve Şeytan, hooo)
Was walkin' side by side
(Yan yana yürüyorduk)
And I'm going to beat my woman
(Ve kadınıma döveceğim)
Until I get satisfied'
(Tatmin olana kadar)

Delta Blues'da icracılar, gitarla kendilerine eşik ederek performanslarını solo olarak gerçekleştirmişlerdir. İcra esnasında kullandıkları şişe boynu notaları bükerek çalmalarına olanak sağlamıştır. Gitar ile icra edilen melodik cümle icracının kendisi ile *call and response* yapmasıyla devam ettirilmiştir (Gioia, 2023, s.y.).

5.3.2. Chicago Blues. *Chicago Blues*, 1940'lı yıllarda Büyük Göç (*The Great Migration*⁵⁷) hareketine bağlı olarak güney eyaletlerinden göç eden siyahilerin blues'u kuzey ile tanıştırmalarıyla birlikte ortaya çıkmıştır. *Delta Blues*'un bir uzantısı olarak kabul edilse de gerek enstrüman kullanımında gerekse şarkı sözlerindeki temaların değişmesiyle farklılık göstermiştir. *Delta Blues* şarkılarının genelinde hâkim olan plantasyon teması yerini, göç edilen yeni yerdeki yaşamın zorluklarını anlatmaya bırakmıştır (Ferris, 1974, s.125). Buradan hareketle blues'un, Griot'lar'ın aktarımlarında olduğu gibi içinde bulunduğu günün koşullarını sözlü gelenekle belgelediğini söylemek mümkündür.

1840'lı yılların sonundan itibaren Afrikalı-Amerikalı nüfusunun artış gösterdiği Chicago ili, özellikle Memphis ve St. Louis üzerinden gelen Mississippili Afrikalı-Amerikalıların ana duraklarından biri olarak kabul edilmiştir. Birinci Dünya Savaşı'nın başlamasıyla birlikte Afrikalı-Amerikalılar için bir diaspora şehri olan Chicago, yıllar içinde güneyli blues müzisyenlerinin hem müziklerini icra

⁵⁷ Büyük Göç (*The Great Migration*), Amerika Birleşik Devletleri tarihindeki en büyük göç hareketlerinden biridir. Yaklaşık altı milyon Afrikalı-Amerikalı 1910'lardan 1970'lere kadar ABD'nin güneyinden yola çıkarak, kuzey, orta batı ve batı eyaletlerine göç etmiştir. Bu hareketin arkasındaki itici gücün ırkçılıktan kaçmak, ekonomik ve eğitim fırsatlarını takip etmek ve Jim Crow kanunlarından uzaklaşmaktır.

Bkz: <https://www.archives.gov/research/african-americans/migrations/great-migration> (Erişim Tarihi: 04.05.2024)

edebilecekleri hem de kaydedebilecekleri yegâne yer olarak benimsenmiştir. Örneğin, İngiliz tarihçi ve blues uzmanı Paul Oliver (1927-2017) en iyi ilk *Country (Rural) Blues* örneklerinin, Chicago'daki şehir sakinleri tarafından kaydedildiğini ve *Mississippi (Delta) Blues* türünün en iyi burada muhafaza edildiğini söylemiştir. Böylelikle Chicago, Delta müzisyenlerinin sürekli akını nedeniyle kuzeyin blues başkenti haline gelmiştir (Oliver'den akt. Spencer, 1992, ss.28-32).

Chicago Blues alt türünü üç kategori altında sınıflandırmak mümkündür. Bu kategorinin ilki 1920'li yılların sonlarından İkinci Dünya Savaşı'na kadar Okeh ve Bluebird etiketiyle solo, duo ya da trio müzisyenlerle kaydedilen *Country Blues*'un Chicago'da icra edilen versiyonu; ikincisi İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra solo ve küçük gruplar tarafından icra edilen *downhome*,⁵⁸ üçüncüsü ise Aaron "T-Bone" Walker (1910-1975) ve Riley "B.B." King (1925-2015) gibi şarkıcı/gitaristlerin lider olduğu orta ölçekli toplulukların icra ettiği blues'dur. Aralarında Muddy Waters (1913-1983) ve Howlin' Wolf'un (1910-1976) da bulunduğu 1950'lerdeki icra edilen blues ise Chicago ile anılmaya başlamıştır (History of Urban Blues, t.y.).

Chicago Blues şarkılarındaki özgürlük kavramı, savaş öncesinde olduğu gibi savaş sonrasında da baskın gelmiştir. Şarkıcılar, fiziki ve ruhani yolculuklarını şarkı sözleri ile ifade etmiş, Amerikan Rüyası'nı (*American Dream*) bu sözlerin merkezine almışlardır (Titon, 1977, s.323).

5.3.3. Klasik Blues. Kadın blues şarkıcılarıyla özdeşleşen *Classic Blues*, blues'un şarkı sözü içeriği açısından taşra ve şehir özelliklerinin harmanlandığı bir tür olarak da kabul edilmektedir. Vodvil (hiciv tiyatrosu) sahnelerinde şekillenen bu alt tür, *Vaudeville Blues* olarak da isimlendirilmektedir. Toplumsal olayların hicvedilerek anlatıldığı vodvil sahnelerinde kendine önemli bir yer bulan Afrikalı-Amerikalı kültürü, büyük şehirlerde yer alan sahne ve gece kulüplerinde gelişip yayılma olanağı bulmuştur. Bu sahnelerde şarkılarını söyleyip gösterilere katılan blues şarkıcıları ise daha geniş kitlelerce tanınmış ve toplum içinde yaşadıkları deneyimleri müzik yoluyla ifade edebilmiştir (Barker, 2021, s.y.)

⁵⁸ *Downhome*, halk ezgilerini içeren ve işçi sınıfı ile ilişkilendirilen bir tarzdır (Otto, 1980, s.73).

Kadın blues şarkıcılarının, *Classic Blues*'a önderlik etmelerinin birçok nedeni bulunmaktadır. Kadınların, erkekler kadar özgür hareket alanlarının olmaması ve siyahi tiyatrolar açılana kadar yalnızca kiliselerde şarkı söyleyebilmeleri, ifade özgürlüklerini kısıtlamıştır. *Minstrel Show* ve vodvil sahneleriyle birlikte kendilerine yeni ifade alanı bulan kadın şarkıcılar, eğlence sektöründe “siyahi kadın şarkıcı” dönemini de başlatmıştır. Bu dönemle birlikte blues şarkıları büyük oranda kadın bakış açısıyla yazılmıştır (Jones, 1970, ss.91-93).

Afrikalı-Amerikalı sözlü geleneğini *Classic Blues*'da sürdüren kadın şarkıcıların icra ettiği şarkılar, *voodoo* rahibelerinin söyledikleriyle tematik olarak benzerlik göstermiştir. Kadınların, hayatlarının kontrolünü ellerine almaları ve özgürleşmeleri gerektiğini anlatan şarkı sözleri Afrikalı-Amerikalı kadını cesaretlendirme ve güçlendirme amacını da gütmüştür. Bu süreçte, kendi özgün sosyal deneyimlerine dayanan ve özellikle Afrikalı-Amerikalı kadınların toplumda genel olarak nasıl muamele gördüğüne odaklanan feminist bir perspektif geliştirilmiştir. Aşağıda sözleri verilen ve Ma Rainey tarafından icra edilen *Prove It on Me*, feminist perspektifle yazılan şarkılardan birisidir. Şarkı sözleri irdelendiğinde, kadınların davranışlarını kısıtlama ve yargılama eğiliminde olan dönemin Amerikan toplumunda kadın özerkliğinin ve cinsel özgürlüğün ilanındaki açılımını görmek mümkündür.

“When I last night, Hade a bad big fight

(Dün gece kavga ettiğimde)

Everything seemed to go on wrong

(Her şey ters gitmeye başladı)

I looked up, to my surprise

(Yukarı baktım, şaşkınlıkla)

The gal I was with was gone.

(Benimle olan kız gitmişti)

Where she went, I don't know

(Nereye gittiğini bilmiyorum)

I mean to follow everywhere she goes;

(Her gittiği yere gitmeye niyetliyim)

...

Went out last night with a crowd of my friends,

(Dün gece kabalık bir arkadaş grubuyla dışarı çıktım)

They must've been women, 'cause I don't like no men

(Kadın olmalılar, çünkü erkekleri sevmem)

It's true I wear a collar and a tie,

(Evet, bir yaka giyer ve kravat takarım)

Makes the wind blow all the while”

(Yeller estiririm her zaman)

Köklerini siyah sözlü geleneğinden alan şarkı sözlerinin *Classic Blues*’da kullanılması, kırsal blues ve şehir blues’unun arasında kurulan bir köprü görevi görmüştür (Barlow, 1989, ss.136-142).

“I’ve got to leave this town, I’ve got to go before the sun goes down

(Bu şehri terk etmeliyim, güneş batmadan gitmeliyim)

I’ve got to leave this town, I’ve got to go before the sun goes down

(Bu şehri terk etmeliyim, güneş batmadan gitmeliyim)

‘Cause I done got tired of these coppers running me around

(Çünkü bu polislerin beni kovalamasından bıktım)

I stayed in jail last night and all last night before

(Dün gece ve ondan önceki bütün gece hapiste kaldım)



Şekil 27. Ma Rainey⁵⁹

Classic Blues ve kadın şarkıcılar, 20. yüzyıl kayıt endüstrisinin önemli bir parçası olarak görülmüştür. Bu dönemde, Ma Rainey (1886-1939), Bessie Smith (1894-1937), Clara Smith (1894-1935), Bertha “Chippie” Hill (1905-1950), Sippie Wallace (1898-1986), Lucille Hegamin (1894-1970), Rosa Handerson (1896-1968) ve

⁵⁹ Kaynak: <https://www.blackpast.org/african-american-history/rainey-gertrude-ma-1886-1939/> (Erişim Tarihi 09.01.2024)

Victoria Spivey'nin (1906-1976) içinde bulunduğu blues şarkıcıları öne çıkmıştır. 14 Şubat 1920 yılında Mamie Smith (1891-1946) tarafından kaydedilen, *That Thing Called Love* ve *You Can't Keep A Good Man Down* şarkıları, siyahi kadın bir blues şarkıcısı tarafından kaydedilen ilk örnekler olarak kabul edilmektedir. Ancak Bessie Smith ve Ma Rainey'nin 1923 yılında kaydettikleri şarkılar *Classic Blues*'un daha büyük kitlelerce tanınmasına olanak sağlamıştır (Stewart-Baxter, 1970, ss.7-35).



Şekil 28. Bessie Smith⁶⁰

5.3.4. Boogie-Woogie. Blues'un etkisi altında şekillenen bir piyano müziği olan *boogie-woogie*, tipik bir blues eserinden daha hızlı ve ritmik bir yapıda ortaya çıkmıştır. Köklerini blues gibi *field hollers* ve *works songs*'tan alan *boogie-woogie*, temelde solo bir performans olarak sınıflandırılmış ve bir blues vokalin en sık görülen eşlik enstrümanı olan gitar ile yapılan eşliğin tamamen piyanoya uyarlanmasıyla oluşmuştur (Silvester, 2009, ss.4-5). Paul Oliver'ın 1986 yılında yayınlan *The South Bank Show* programında *boogie-woogie*'nin isim kökeninin Hausa dilinde *Boog*, Mande dillerinde *Booga* olarak kullanılan ve “vuruş” anlamına gelen kelimedenden türemiş olabileceği ifade edilmiştir.⁶¹

⁶⁰ Kaynak: <https://www.loc.gov/resource/van.5a52646/> (Erişim Tarihi: 10.01.2024)

⁶¹ Kaynak: <https://www.youtube.com/watch?v=13DgGtDGIpg> (Erişim Tarihi: 25.03.2024)

Bu tezin 5.4. Blues'un Müzikal Unsurları bölümünde detaylıca işlenen blues akor yapısıyla bir bas *riff*'i oluşturulmuş, melodi ise sağ elde icra edilmiştir. Sürekli tekrarlanan *riff* ve melodi, kendi aralarında bir poliritim oluşturmaktadır. Bu açıdan, Sahra Altı Afrika davulculuğunun köleler tarafından kıtaya getirilip *boogie-woogie*'yi de etkilemiş olabileceğine inanılmaktadır (Silvester, 2009, ss.4-5).

Boogie-Woogie, The Great Migration döneminde kuzeye göç eden Afrikalı-Amerikalılarla birlikte St. Louis, Detroit, New York ve Chicago gibi büyük şehirlere yayılmış ve burada kira partisi⁶² (*rent party*) olgusuyla özdeşleşmiştir (Lloyd, 2022).

5.4. Blues'un Müzikal Unsurları

Afrikalı-Amerikalı müziği, Transatlantik Köle Ticareti'yle doğru orantılı olarak gelişen bir müziktir. Köle ticareti ile birlikte kendi enstrümanlarını da Yeni Dünya'ya getiren Afrikalılar, burada yıllar içinde şekillenecek olan müziği oluşturmaya başlamıştır. Örneğin, Batı Afrika coğrafyasında yer alan birçok enstrüman özellikle Afrikalı-Amerikalı müziğin ilk dönemlerinde de kullanılmıştır. Kölelik ve Jim Crow kanunlarının hüküm sürdüğü dönemlerde Afrikalı-Amerikalının iletişim aracı olan müzik, *Reconstruction* döneminde Afrikalı-Amerikalı üniversite öğrencileri ve müzik öğretmenlerinden oluşan Fisk Jubilee Singers ile beyaz dinleyicilere de ulaşmaya başlamıştır (Smithsonian, t.y.).

Blues hem sözel hem de müzikal unsurları açısından, köklerini Afrikalı-Amerikalının Yeni Dünya'ya getirmiş olduğu kültür ve müzikle bir dizi bağlantı kurmaktadır. Blues'un müzikal unsurları; form, armoni, melodi, enstrümantasyon ve vokal alt başlıklarında incelenmiştir.

5.4.1. Form ve Armoni. Blues şarkı formu, strofik⁶³ bir yapıdan oluşmaktadır. Bu yapı 12 ölçü blues (*12 bar blues*) olarak adlandırılmış ve standardize edilmiştir. Bu

⁶² *Rent party* (kira partisi), 20. Yüzyılın ilk on yılında Afrikalı-Amerikalıların kira paralarını toplamak için düzenlenen partilerdir. Dönemin blues şarkılarının sözlerinde de geçen *rent party*'lerde, genellikle bir piyanist, bir davulcu ve bir saksofoncu kiralananmaktadır.

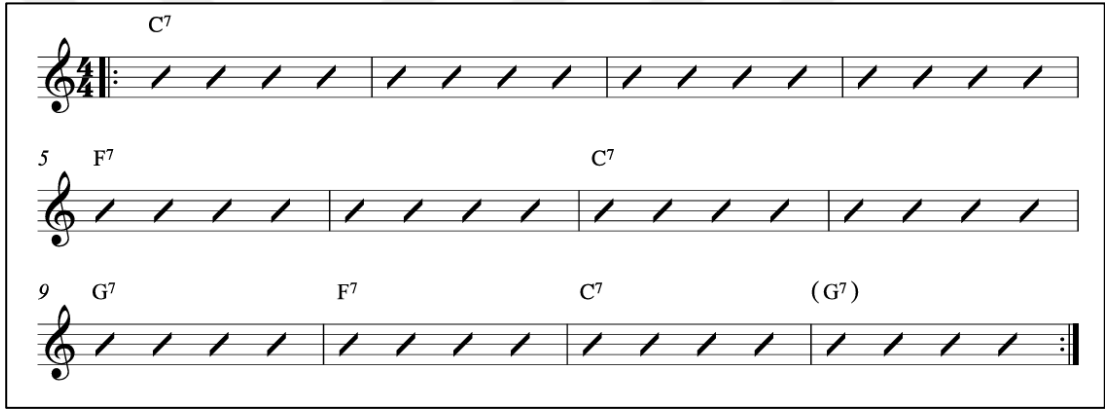
Bkz: <https://www.britannica.com/topic/rent-party> (Erişim Tarihi: 16.01.2024)

⁶³ Strofik form, şarkı sözlerinin tüm kıtalarının aynı müzik ile söylendiği anlamına gelmektedir.

Bkz: https://www.nisantasi.edu.tr/dosyalar/stf/words_manual_-_muzik.pdf (Erişim Tarihi: 26.01.2024).

blues formu en temelde, I., IV. ve V. derecelerden oluşan akor dizilimini içermektedir (Katz, 2017, ss.169-170).

Blues'un bugünkü formu hakkındaki görüşler, Batı Afrika müziğinin, Avrupa müziğinin içine entegre edilmesi şeklinde yorumlanmıştır. Ancak, blues formu her ne kadar Avrupa müzik teorisinin I, IV ve V. derecelerine denk geliyor olsa da *blue note*'lar ile kendi karakterini kazanmıştır. Örneğin, blues'da I. derecede kurulan dominant 7'li akoru (I7), Avrupa müziğinde tonik olarak kullanılan majör ya da minör akorların yerini almıştır. Avrupa müziğinden farklı olarak bu akorlar herhangi bir çözümlemeye gitmek yerine hem başlangıç hem de bitiş akorları olarak işlev görmekte ve blues'un döngüsel yapısını desteklemektedir (Hester, 2017, s. 158).



Şekil 29. 12 ölçü blues formu (Yavuz, 2019, s.177)

Örnekte de görüldüğü üzere, blues'un icrası devam ettirilmek isteniyorsa birinci derece yerine beşinci derece icra edilerek devamlılık sağlanmaktadır. Böylelikle blues'un döngüselligi korunmaktadır.

Blues armonisindeki döngüsellik şarkı sözlerinde de görülmektedir. Bu durum, aşağıda verilen ve Ma Rainey'nin icra etmiş olduğu *Booze and Blues* şarkısının ilk iki kıtası ile örneklendirilmiştir:

- (A) “Went to bed last night, and folks, I was in my dream,
(Gece yatağa gittim ve rüyamdaydım)
- (A) I went to bed last night and I was in my dream
(Gece yatağa gittim ve rüyamdaydım)

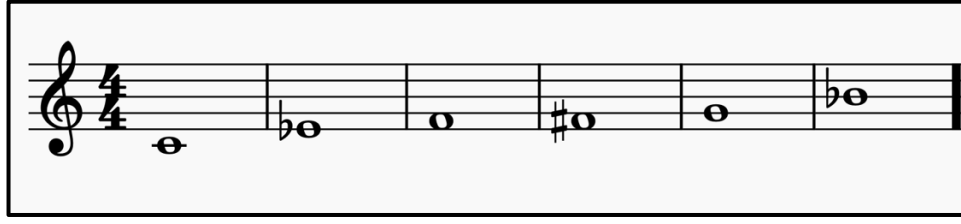
- (B) *Woke up this mornin', the police were shakin' me*
(Bu sabah uyandım, polis beni sarsıyordu)
- (A) *I went to the jailhouse, drunk and blue as I could be*
(Hapishaneye gittim, sarhoş ve çok üzgündüm)
- (A) *I went to the jailhouse, drunk and blue as I could be*
(Hapishaneye gittim, olabildiğince sarhoş ve üzgündüm)
- (B) *But this cruel old judge sent my man away from me*
(Ama bu zalim yaşlı hâkim sevgilimi benden uzağa gönderdi)

Örnekten hareketle ilk vokal dizesi I. derece akor; ikinci dize IV. ve I. derece akorları ile devam etmektedir. Cevap niteliğindeki B'ler ise V. derece ile devam edip IV. dereceye uğradıktan sonra I. derece ile sona ermektedir.

Bu tezin sınırlılığını bağlamında yalnızca 12 ölçülük basit blues ele alınmıştır. Afrikalı-Amerikalı müziğinin ilerleyen dönemlerinde blues, cazın da temel yapı taşı olarak görülmüş ancak rearmonizasyonlara ve alterasyonlara tabi tutulmuştur (Yavuz, 2019, s.178).

5.4.2. Melodi. Batı Afrika müziğinin modal yapısı, Avrupa müziğinin diyatonik yapısına uyarlandığında ortaya 12 EDO dışı bir yapı çıkıp günümüzde *blue notes* olarak adlandırılmış ve blues dizisine⁶⁴ karakterini vermiştir. Bu seslerin blues özelinde, Avrupa müziğinin perde sisteminin dışında kaldığı görülmektedir. Örneğin, diyatonik dizide, bir sesi yarım ses (*half step*) tizleştirmek ya da pesleştirmek mümkünken, Afrika müziğinde bu durumun mikrotonal seslere kadar indiği gözlemlenmektedir. Blues'un notaya alındığı ilk dönemlerde bu sesler, porte notasyon sisteminde tam olarak gösterilememiştir (Tallmadge, 1984, s.156). Bu tezin 4.2.3. başlığı altında bahsedildiği üzere, Afrika müziğini porte notasyon sistemiyle ifade etmek diyatonik dizide farklılık yaratmıştır. Avrupa notasyon sistemi bu yaklaşımsal farkı, porte notasyonunda Şekil 12'de görüldüğü gibi ifade etmiştir.

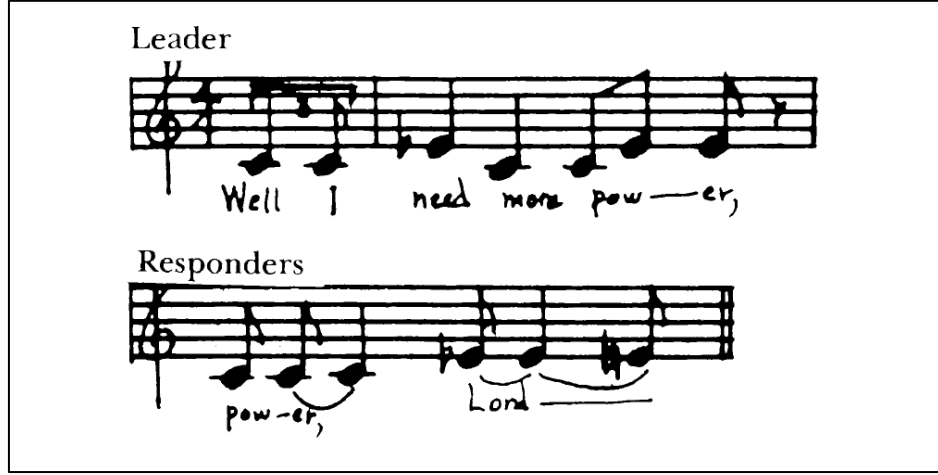
⁶⁴ Afrika'ya özgü yerel gamları, batı diyatonik gamlarında taklit edebilmek amaçlı ortaya çıkan gamdır. Diyatonik majör bir gamın üçüncü, yedinci ve bazı durumlarda beşinci derecelerini yarım derece pesleştirerek icra edilir. Bkz: <https://www.freemusicdictionary.com/definition/blues-scale/>



Şekil 30. Do blues dizisi

Blue note literatürde, bir gamdaki üçüncü ve yedinci derecelerinin mikrotonal olarak pesleşmesi olarak tanımlanmıştır. Avrupa müziğine göre bir gamdaki üçüncü ve yedinci seslerin sapması (*deviation*) ya da bükülmesi (*inflection*) olarak ifade edilen blue note hakkında günümüze kadar birçok teori öne sürülmüştür (Sargeant 1938, Borneman 1959 ve Schuller 1968'den akt. Kubik 1999, s.118). Fransız piyanist Charles Duvelle (1937-2017), Afrikalıların pentatonik gamda şarkı söylediklerini ve heptatonik gama dayanan Luteryen ilahileri söylemeye çalıştıklarında, kendileri için bilinmeyen 3'lü ve 7'lileri deforme etmek zorunda kaldıklarını ve bu deformasyonun blue note'un oluşmasına olanak sağladığını söylemiştir (Duvelle'den akt. Oliver, 1970, s. 94).

Blue note karakteristiğinin en belli olduğu durumlardan biri, blues şarkılarının soru ve cevaplarındaki üçüncü derece farklılıklarıdır. Örneğin soru kısmında üçüncü derece minör karakterliyken, cevap kısmında majör karaktere sahip olabilmektedir. Yarım ses pesleştirilen (bemolleştirilen) yedinci ve beşinci dereceler de eklenmesiyle *blue note* hissiyatı kuvvetlendirilmektedir. Bu hissiyat, icracı tarafından *bend* tekniği (enstrüman telini yukarı ya da aşağı doğru çekmek), *slide* tekniği veya melizmalar tarafından verilmektedir (Gioia, 2021, s.14).



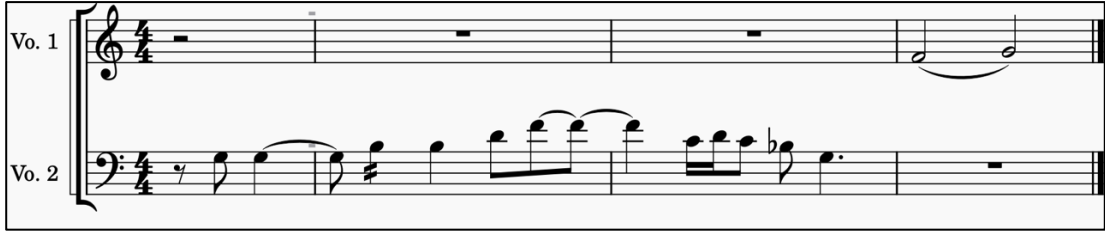
Şekil 31. Do tonunda majör ve minör karakterli üçüncü derecelerin birlikte görüldüğü *I Need More Power* şarkısı (Tallmadge, 1984, s.156)

Blues dizisindeki derece farklılıklarının Sahra Altı Afrika müziğindeki eş-heptatonik (*equi-heptatonic*) dizi sebebiyle ortaya çıkmış olduğu da yorumlar arasındadır. Örneğin Avrupa tonal müziğinde bemol üçlü ya da natürel üçlü arasında mikrotonal bir yere sahip olan eş-heptatonik üçlü, heterofonik vokal stillerinde kolayca icra edilebilmektedir. Bu eş-heptatonik dizinin, diyatonik diziyeye uyarlanmasından kaynaklanan farklılık ve belirsizliklerin Yeni Dünya’da blues dizisine dönüşmüş olduğu, Şekil 31’de yer alan *I Need More Power* şarkısında da gözlemlenebilmektedir (Kubik, 1999, ss.119-122). “5.4.2. Melodi” bölümünde majör ve minör karakterli üçüncü derecenin değişmesi konusu detaylandırılmıştır.

Blues’da oluşan melodi hattı, bu tezin “4.2.2. Form ve Melodik Yapı” bölümünde irdelenen Afrika kökenli *call and response* ile ilerlemektedir. Blues icracısı gerek vokal gerekse enstrümanı ile kendi eşliğine *call and response* oluşturabilmektedir. “5.4.1. Form ve Armoni” bölümünde detaylandırılan blues akor dizilimi ile oluşturulan blues melodisi, 12 ölçülük blues formu ile kendini tamamlamaktadır.

Erken dönemlerden itibaren doğaçlama üzerine kurulu bir yapıya sahip olan blues melodi hattında, blues icracıları kendi melodilerini üretmiş ve şarkı sözlerini kendilerine göre yorumlamışlardır. Blues icracısının gerçekleştirdiği bu doğaçlama performans yine *call and response* çerçevesinde ilerlemektedir (Slattery, t.y., s.y.).

Alan Lomax tarafından 1978 yılında kaydedilen blues şarkıcısı Boyd Rivers (1934-1993) ve Ruth May Rivers'ın icra ettiği *Fire in My Bones*'taki *call and response* örneği Şekil 32'de verilmiştir. İlk iki ölçüsündeki *call and response* örgüsü verilen şarkıda Boyd Rivers'ın icra ettiği *call* melodisi fa anahtarında, Ruth May Rivers'ın icra ettiği *response* melodisi ise sol anahtarında görülmektedir.



Şekil 32. *Fire in My Bones*'tan *call and response* örneği

Afrikanlı-Amerikalı müziğin özelliklerinden biri olan senkopasyon, erken dönem blues şarkılarından beridir kendini göstermiştir. Şekil 33'teki Charley Patton'ın icra ettiği *Green River Blues* şarkısının transkripsiyonunda melodinin birinci vuruş yerine eksik ölçü ile başlaması senkopasyona örnek teşkil etmektedir. Şekil 33'te eksik ölçü mavi, senkopasyon örnekleri ise kırmızı olarak işaretlenmiştir. Bu tezin, 4.2.3'üncü bölümünde anlatıldığı üzere Afrika ya da Afrika diaspora müziğinin porte notasyon sistemiyle ifade edilmesi yalnızca zamansal bir sınıflandırmayı göstermektedir.

Green River Blues
Words & Music by Charley Patton

Medium tempo

N.C. *mf* E7

I went up Green Riv - er roll in' like a log.

A7

wade up Green Riv - er,

E7

roll - in' like a log. I wade

B7 A7 E

up Green Riv - er Lord, roll in' like a log.

Şekil 33. *Green River Blues* transkripsiyonu (Real Book of Blues, t.y. s.99).

Schuller'in ifade ettiği üzere Sahra Altı Afrika müziği, armonik değil melodik bir yapının üzerine kurulmuştur. Schuller, Sahra Altı Afrika müziğindeki armonik yapının, melodik hattın eşlikçisi gibi ilerlediğini söylemektedir. Bu tezin 5.4.1'inci bölümünde tanımlanmış olan blues dizisi ile oluşan melodi hattı, Afrikalı-Amerikalının kendine alternatif diziler oluşması ile ortaya çıkmıştır. Bessie Smith, Blind Lemon Jefferson, Big Bill Broonzy'nin (1893-1958) içinde bulunduğu erken dönem blues şarkıcıları bu melodik hattın oluşmasında öncü olan icracılardır (ss. 39-46).

Sargeant Winthrop (1903-1986), 1946 yılında yayımladığı *Jazz: Hot and Hybrid* kitabında Bessie Smith'in icra ettiği *You've Been a Good Old Wagon* şarkısı üzerinde yaptığı inceleme sonucunda, tonalitedeki üçüncü derecelerin hem majör hem de minör karakterli olduğunu saptamıştır. Winthrop, icra esnasında Smith'in, üçüncü derecedeki majör ya da minör karakterin hangisine daha yakınsa onu söyleyerek belirlediğini ifade etmiştir (ss.175-182).

Ex. 139.

Dad-dy, Ah wanna tell you Please get out o' my

Sight. ah'm playin' swiftness, a- from this ve-ry night

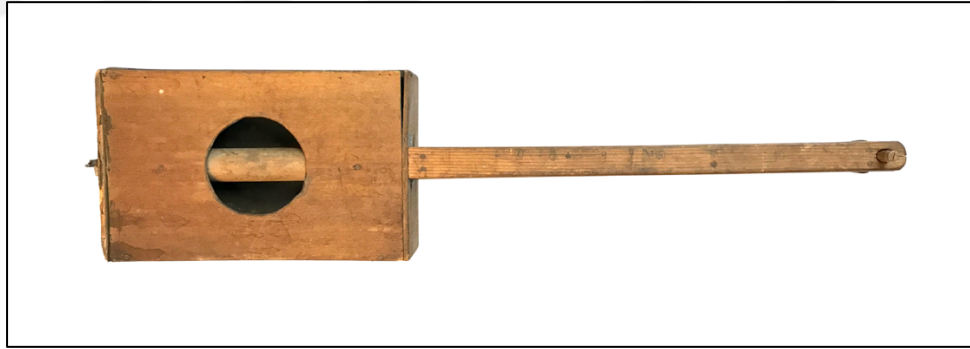
You've had your day - Don' star a-roun' - an' frown. You've been a

good ole wa- gon, Dad-dy but you done broke down, -

Şekil 34. *You've Been a Good Old Wagon* transkripsiyonu (Winthrop, 1946, s.176)

5.4.3. Enstrümantasyon. Blues'un ilk dönemlerinde birçok blues şarkıcısı, kendi tek telli enstrümanlarını kendileri üretmiştir. Süpürge sapı ve teneke gibi materyallerin birleştirilmesiyle ortaya çıkan enstrümanlar, blues şarkıcısının icracı-enstrüman yapımcısı özelliğini göstermektedir. Bu enstrümanların çalınışı büyük oranda ailede öğrenilerek, icra gelenek ve tekniği nesilden nesile aktarılmıştır (Oliver, 1970, ss.84-86).

Blues'da kullanılan banjo ve gitar gibi enstrümanların atası olarak düşünülen bu çalgıların kökeninin Afrika'daki tek telli enstrümanlar olduğu düşünülmektedir. Bu enstrümanlar arasında en çok bilinenlerden biri olan *jitterbug* ya da diğer ismiyle *didley-bow*, One String Sam (doğum-ölüm tarihi bilinmiyor) ve Eddie "One-String" Jones (1926-?) gibi erken dönem blues icracıları tarafından kullanılmıştır. Bilhassa Mississippi Delta bölgesindeki icracıların gitar çalış stillerinde *didley-bow* etkileri görülmektedir (Evans, 1970, ss.229-234).



Şekil 35. *Didley-bow*⁶⁵

Yukarıda verilen bilgiler ışığında, daha sonra *didley-bow* olarak adlandırılan tek telli enstrümanlarla kendi kıtalarında halihazırda tanışık olan Batı Afrikalıların, Transatlantik Köle Ticareti ile birlikte bu enstrümanları Yeni Dünya'ya adapte ettikleri görülmektedir.

⁶⁵ Kaynak: <https://www.cigarboxguitars.com/post/antique-one-string-cigar-box-guitar-diddley-bow> (Erişim Tarihi: 02.04.2024)

Blues’da banjo kullanımının ABD’nin Apalaş (*Appalachia*) Bölgesi’nde⁶⁶ gelişen müziğe kadar gittiği düşünülmektedir. Banjonun atası olduğu düşünülen *banjer*’in ABD’nin ilk yerleşim yerlerinden Maryland ve Virginia eyaletlerine 1740’lı yıllara kadar gelmiş olması, bu ifadeyi güçlendirmektedir (Cresswell 1924 ve Epstein 1977’den akt., 2003, s.151). Ayrıca, bölgedeki İskoç ve İrlandalı yerleşimcilerin banjo icrasını köleleştirilen Afrikalılardan öğrenmeleri, banjonun kökenin Afrika’ya dayandığını göstermektedir. Örneğin, ünü New Orleans’tan New York’a kadar uzandığı söylenen Afrikalı-Amerikalı Picayune Butler’ın (?-1864) bir Griot gibi banjosuyla Apalaş Bölgesi’ni dolaşmış ve buradaki beyaz *minstrel* performanslarına ilham kaynağı olmuştur. İskoç ve İrlanda kökenli Amerikalılar ile Afrikalı-Amerikalıların kültürel alışverişi sonucunda şekillenen banjo icrası, yıllar içinde Affrilachian (*African-American + Appalachian*) stili banjo icrasını meydana getirmiştir. Bu stil, blues’un gelişmesine zemin hazırlamıştır (Conway, 2003, ss.151-156).

⁶⁶ Apalaşlar (*Appalachia*), Apalaş Dağları’nın Kuzey Mississippi ve Güney New York eyaletlerini de kapsayan 206,000m²’lik alana verilen isimdir. Bu bölgede, Alabama, Georgia, Kentucky, Maryland, Mississippi, New York, Kuzey Carolina, Ohio, Pennsylvania, Güney Carolina, Tennessee, Virginia ve Batı Virginia eyaletleri bulunmaktadır. Bkz: <https://www.arc.gov/about-the-appalachian-region/>



Şekil 36. Banjonun erken dönem tasvirini yapan görsel⁶⁷

Blues’da, icracıların banjo yerine gitar kullanmaya başlamaları hakkında birçok görüş bulunmaktadır. Bu görüşler arasında, beyaz Amerikalıların *minstrel* performanslarında ortaya koydukları ırkçı betimlemeler nedeniyle Afrikalı-Amerikalıların banjo yerine gitar çalmaya başlamaları bulunmaktadır. Konuyla ilgili bir diğer öne çıkan görüş ise Afrikalı-Amerikalıların yeni enstrümanlar gerektiren müzikleri geliştirmeleri sonucunda, icralarında banjo yerine gitar kullanmalarındır (Thomas, 2013, s.143).

19. yüzyılda gitarın Afrikalı-Amerikalılar arasında yaygınlaşmasıyla birlikte blues icralarında tercih edilmeye başladığı görülmektedir. Bunun sebebi olarak hem akustik gitarın⁶⁸ kırsal alanda ucuz ve kolay ulaşabilir olması hem de akustik gitar telinin (*steel-string*) tınlama süresinin (*sustain*) ve ses seviyesinin daha yüksek olması

⁶⁷ Kaynak: William Sidney Mount, 1856. <https://centerforworldmusic.org/2015/07/world-music-instrument-the-banjer-aka-the-banjo/> (Erişim Tarihi: 02.04.2024)

⁶⁸ Gitarın erken dönem örneklerinin Amerika kıtalarına gelişinin, İspanya’nın Endülüs Bölgesi üzerinden olduğu düşünülmektedir (Pinnell, 2019, s.5).

gösterilmektedir. Akustik gitar tellerinin yapısı sayesinde blues icrasında notalar kolayca uzatılabilmiş ve vokal benzeri *bending* tekniği uygulanabilmiştir. Banjoda kullanılan bağırsaktan yapılmış teller bu duruma elverişli değildir. Yıllar içinde bağırsak teller yerini metal tellere bıraksa da bu teller de Afrikalı-Amerikalı şarkı söyleme stiline uygun olmadığı için banjo, blues’da popülerliğini yitirmiştir (Thomas, 2013, s. 156). Ancak beyaz şarkıcılar arasında country müzik icra pratiği bağlamında tiz perdeden nazal bir vokal tonu gerektirdiğinden banjonun popülerliği devam etmiştir Charters’tan akt. Thomas, 2013, s.157).

Ayrıca, gitar sesinin daha yumuşak bir tınıda olması ve tellerin bir bıçak ya da şişe boynuyla perdelenmesiyle (*slide*) insan sesine yakın bir ses elde edilmesi, blues’da gitar tercihini artıran nedenlerden biri olarak kabul görmüştür (Jansen ve Jones 1998, s.224’ten akt. Thomas, 2013, s.159).

20. yüzyılda gitar, ince bakır tel bobininin bir mıknatısın etrafına sarılmasıyla elde edilen elektromanyetiklerle güçlendirilmiş, bir diğer deyişle amplifiye edilmiştir. Birinci Dünya Savaşı’nın bitimiyle (*post-war*) birlikte gitarın amplifiye edilmesinde, gitarist Les Paul (1915-2009) ve caz müzisyeni Eddie Durham’ın (1906-1987) etkisi bulunmaktadır. T-Bone Walker’ın (1910-1975) 1942 yılında kaydettiği *I Got a Break, Baby* ve *Mean Old World* şarkıları elektrik blues’a yön vermiştir (Rubin, 2006, s.383-387).

Blues’da bas kullanımı, diğer müzik türlerinde olduğu gibi ritmik ve armonik olarak işlev görmektedir. Blues’da bas *-boogie-woogie* stili sol el piyano eşliğinde olduğu gibi- kök ses başta gelmek üzere akoru oluşturan sesleri vermektedir.

Afrikalı-Amerikalı müziğinde kullanılan ilk bas örnekleri *washtub* ya da diğer ismiyle *gutbucket bass*’tır. Bu enstrümanın *earth bow* ile benzerlik göstermesi, *washtub*’ın Afrika kökeni ile paralellik oluşturmaktadır. Uzun bir sopanın ucuna bağlanan telin çekilmesi ile çalınan *washtub*’tan ses, alta yerleştirilen leğen ile güçlendirilmiştir (Johnson, 2006, s.61).

Kontrbas caz toplulukları tarafından kullanılırken yaylı grupları⁶⁹ (*string bands*) *washtub* kullanımına devam etmiştir. 20. yüzyıl başlarına gelindiğinde ise dört telli kontrbas blues toplulukları tarafından da kullanılmaya başlamıştır. Blues’da kullanılan bas icra teknikleri ise *plucking*⁷⁰ (*pizzicato*) ve *slapping*⁷¹ (tele vurma) teknikleridir. Elektrik bas, her ne kadar Paul Tutmarc Sr. (1896-1972) tarafından 1935’te icat edilmiş olsa da blues icralarında kullanımı Leo Fender’in (1909-1991) 1951 yılında Fender Precision Bass’ı (P-Bass) üretmesiyle yaygınlaşmıştır (Johnson, 2006, ss.62-63).

Piyano, blues’un gelişimi sırasında kullanılan enstrümanlar arasındadır. Kulüp ve *public house* olarak adlandırılan toplanma alanlarında gerçekleşen icralarda kullanılan piyano, özellikle *boogie-woogie* ile özdeşleştirilmektedir. Blues ve caz icracıları piyanodan *blue note* elde edebilmek adına piyanonun çekiçlerine bez parçası bağlayarak sesi manipüle etmişlerdir (Herzhaft, 1992, s.282).

Piyano günümüzde, mikrofonlama teknikleri sayesinde tonlanabilmektedir. Piyano zaman zaman yerini dijital piyanolara veya elektronik orglara bırakabilmektedir.

Blues’da piyano kullanımı genellikle icracının sağ eliyle armoni ya da melodi; sol eli ile bas hatlarını çalması ile gerçekleşmiştir. Piyano icracısı, bas gitaristin olmadığı topluluklarda bas sesleri verme görevini de üstlenmiştir (Johnson, 2006, s.64).

⁶⁹ *String bands*, çoğunlukla veya yalnızca yaylı çalgılardan oluşan eski zaman müziği veya caz topluluğuna verilen isimdir.

⁷⁰ Koparma anlamına gelen *plucking* tekniğinde, tel çekilerek ses elde edilir. Bkz. <https://www.studybass.com/lessons/bass-technique/plucking/#:~:text=Plucking%20Motion&text=You%20will%20get%20a%20meatier,the%20one%20you%20are%20plucking>. [Erişim tarihi: 16.04.2024]

⁷¹ *Slapping* tekniği, cazın ilk dönemlerinden itibaren bas icracıları tarafından kullanılmaya başlamıştır. Bu teknikte tel ya da perdelere vurarak ses elde edilir. Perküsif bir etki yaratır (Gade, 2000, s.23).



Şekil 37. Joe Hill Louis, B.B. King ve Rufus Thomas'ın yer aldığı orkestra⁷²

Blues icrasında en yaygın kullanılan enstrümanlardan bir diğeri ise armonikadır. 1920'li ve 1930'lı yıllarda *jug band*⁷³ müzisyenlerinin de blues icralarında kullanmasıyla birlikte armonika ön plana çıkmıştır. Ticari olarak üretilmeye başlanmasından sonra ABD'li blues icracılarının dikkatini çeken armonika, Afrikalı-Amerikalıların kendi müzikal birikimleri doğrultusunda blues'da yer almıştır. Amerikan İç Savaşı'nın ardından yasaklanan enstrümanlarına kavuşan Afrikalı-Amerikalılar, bu enstrümanları kendi kendilerine öğrenerek enstrümanlarda vokale benzeyen bir tını oluşturmuşlardır. İcra yöntemi açısından Afrikalı-Amerikalının Afrika'dan tanışık oldukları *quill pipe* ve *cane fife* ile paralellik gösteren armonika, vokale benzeyen cevaplayıcı (*responsive*) seslerle daha yaratıcı bir icra pratiği sağlamıştır (Glover, 1965, s. 9-12).

Blues armonika stiline oluşmasında öncü olan müzisyenlerin başında Sonny Boy Williamson I (1914-1948) gelmektedir. Williamson, kendi blues armonika tarzını oluştururken folk materyallerden yararlanmıştır. Öte yandan, Little Walter (1930-

⁷² Kaynak: <https://www.npr.org/2012/11/29/166114425/turning-up-the-volume-on-the-electric-blues> (Erişim Tarihi: 18.04.2024)

⁷³ Müzisyenlerin başka işlevi olan aletler veya kendileri tarafından yapılan enstrümanlar ile caz, blues veya folk müzik icra eden gruplara *jug band* denilmektedir.
Bkz: <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/jug-band>

1968) blues armonikayı ilk kez amfi ile kullanan blues icracısıdır (Glover, 1965, s. 9-12).

Davulun blues ile olan ilişkisinin temelinde Sahra Altı Afrika müziği bulunmaktadır. Davul tarih boyunca Afrikalılar için ritim üretme ve iletişim amacıyla kullanılmıştır. Yeni Dünya’da Afrikalıların kendi aralarında iletişim kurmalarını engellemek amacıyla yasaklanan davul, 1910’lu ve 1920’li yıllarda kendine yeni bir kimlik bularak *trapset*’e dönüşmüştür. Bir kişinin kolayca ritim tutabilmesi için tasarlanan *trapset*, büyük bir bas davul (*bass drum*), zil (*cymbal*), trampet (*snare*) ve *cowbell*’den oluşmuştur. Enstrümanların amplifiye edilmesiyle birlikte *Chicago (Urban) Blues* orkestralarında yer edinen davul, elektro gitar ve basa ritmin iyi duyulabilmesi adına önderlik etmiştir. *Ride* zil (*ride cymbal*) ve *hi-hat*’lerde çalınan tipik blues kalıpları, *shuffle*⁷⁴ ve düz sekizlik olarak icra edilmiştir. Yer yer 12/8’lik ritim de kullanılmıştır (Gillaspie, 2006, s.284-286).

The image displays musical notation for various blues rhythms. It is organized into six sections, each with a title and a corresponding musical staff. The first section, '6/8 Blues Beats', shows a 6/8 time signature with a key signature of one flat (Bb) and a melody of eighth notes. The second section, '6/8 Shuffle Beats', shows a 6/8 time signature with a key signature of one flat (Bb) and a melody of eighth notes. The third section, '6/8 Shuffle Beats With Ghost Notes', shows a 6/8 time signature with a key signature of one flat (Bb) and a melody of eighth notes with ghost notes. The fourth section, '12/8 Shuffle Beats', shows a 12/8 time signature with a key signature of one flat (Bb) and a melody of eighth notes. The fifth section, '12/8 Shuffle Beats With Ghost Notes', shows a 12/8 time signature with a key signature of one flat (Bb) and a melody of eighth notes with ghost notes. The sixth section, '12/8 Shuffle Beats With Ghost Notes', shows a 12/8 time signature with a key signature of one flat (Bb) and a melody of eighth notes with ghost notes.

⁷⁴ *Shuffle*, sekizlik notaların *swingli* çalınmasıyla oluşturulan ritmik bir hissiyattır. Sekizlik notaların üçleme (*triplet*) olarak organize edilerek çalınmasıyla bu hissiyat (*feel*) sağlanır. Bkz. <https://www.studybass.com/lessons/rhythm/shuffle-and-swing-rhythms/> [Erişim tarihi: 15.04.2024].

Şekil 38. *Shuffle* (Schlueter, 2015, s.y.)⁷⁵

Blues’da *fiddle*⁷⁶, Batı ve Orta Afrika müziği icra pratiklerinde kullanılan *goje* ile bağdaştırılmaktadır. Blues *fiddle*’ın atası olduğu düşünülen *goje*’ye Yeni Dünya’da ilk kez Guadeloupe’ta rastlanması, enstrümanın Afrika ile olan bağlantısını güçlendirmektedir. Köle kemancıların çoğu, *fiddle*’ı geleneksel yöntemlerle icra etmiştir. Buna örnek olarak icracının, *fiddle*’a örgü şişleriyle tellere vurması verilmektedir (Hoffheimer, 2006, s.316).

Avrupa kökenli Amerikalı icracıların aksine, Afrikalı-Amerikalı *fiddle* icracıları enstrümanı klasik pozisyonundan daha farklı konumlandırmıştır. Blues *fiddle*’ın en belirgin özelliği notalarda vibratonun yoğun bir şekilde kullanılmasıdır (Hoffheimer, 2006, s.316).

Blues *fiddle*, İkinci Dünya Savaşı öncesinde kayıtlarda ana ya da yardımcı enstrüman olarak kabul edilmiştir. *Fiddle*, vokal hattını takip etmiştir. 1924 yılında Robert Robbins’in Bessie Smith’in beş şarkısına yaptığı eşlikler, ilk blues *fiddle* kayıtları olarak kabul edilmektedir. Robbins, Bessie Smith’in, vokal hattında glissando ve vibrato nüanslar kullanarak, kontrpuan ve cevap niteliğinde melodiler söylediğini, böylelikle savaş öncesi (*pre-war*) blues *fiddle*’ın karakteristik özelliklerini vokale yansıttığını vurgulamıştır. 1930’lu yıllara gelindiğinde *fiddle*, blues icracıları arasında popülerliğini kaybetmeye başlamıştır. Bunun sebebi olarak Lonnie Johnson (1899-1970) ve Big Bill Broonzy’nin gitar kullanmaya başlaması ve blues icracıları arasında gitarın yaygınlaşmaya başlaması gösterilmiştir (Hoffheimer, 2006, ss.316-318).

5.4.4. Vokal. Blues söyleme teknikleri arasında aşağıda yer alan teknikler görülmektedir:

⁷⁵ Kaynak. <https://drummagazine.com/how-to-play-shuffles-and-shuffle-variations/> (Erişim Tarihi: 20.04.2024)

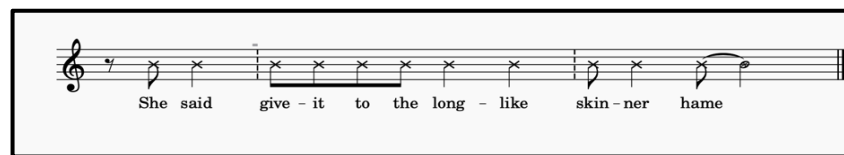
⁷⁶ *Fiddle*, yaylı çalgılar için kullanılan genel bir terimdir. *Fiddle*, blues icracıları tarafından keman ile özdeşleşmiştir. Ancak bazı müzikologlar, *fiddle*’ın folk içerikli müzikler için kullanılması gerektiğini savunmuştur (Hoffheimer, 2006, s. 315).

- Melizma kullanımı
- *Moaning* (sızlanma)
- *Hollering* (bağırma)
- *Humming* (mırıldanma)

Blues icracılarının vokal stilleri ve bu stillerin nasıl oluştuğuna ilişkin birçok görüş bulunmaktadır. Bu görüşlerin öne çıkanlarından biri blues'un erken dönemlerinden itibaren kendini gösteren melizmatik söyleme stiline İslâm dini ile bağlantılı olduğudur (Diouf, Kubik ve Roberts'tan akt. El Shibli, 2007, s.162).

ABD'li müzik tarihçisi Samuel Charters (1929-2015) ve ABD'li etnomüzikolog Alan Lomax (1915-2002), Batı Afrika'da kaydettikleri yerel ezgilerin melizma kullanımı, notaları kaydırarak söyleme ve nazal ses kullanımı bakımından blues söyleme teknikleriyle benzerlik gösterdiğini savunmuştur. Charters, çoğunluğu İslâm dinine mensup olan kabilelerin yerel ezgilerini kaydettiği örneklerden yola çıkarak bu kabile üyelerinin ABD'ye köle olarak getirildiğini söylemiştir ve ezgi icra biçimlerinin blues'a oldukça benzediğini ifade etmiştir. Öte yandan Kubik, özellikle *Mississippi (Delta) Blues*'un, solo söyleme, söylenen notaları bağlama (*slur*), melizma kullanımı, bükerek söylemenin (*bending*) İslâm etkisindeki Afrika coğrafyasından geldiğini söylemiş ve bu durumu 7 ile 8. yüzyıllardaki Mağrip Arap-İslâm kültürü ile ilişkilendirmiştir (Charters, 1981; Kubik, 1999'tan akt. El Shibli, 2007, ss. 164).

Alan Lomax'ın 1961 yılında kayda aldığı *Levee Camp Holler*⁷⁷, İslâm dini etkisinin duyulduğu örneklerden biridir. Bu kayıta, 00:52 – 00:57'nci saniyeler arasında ilk döngü tamamlanırken söylenen “*Give it to the long-like skinner hame*” ifadesi, ezan tamamlanırken söylenen “*Sadakallahülazim*” ile icra pratiği olarak benzerlik göstermektedir. Bu benzerlik aşağıda porte notasyonu ile ifade edilmiştir:

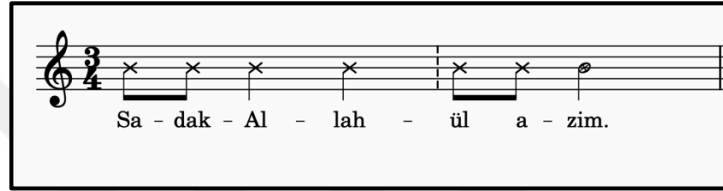


⁷⁷ Alan Lomax Recordings *Levee Camp Holler*

<https://www.youtube.com/watch?v=5EH3jsnUo38> Erişim Tarihi: 28.03.2024

Şekil 39. Levee Camp Holler döngü bitişi

Blues vokal icrasındaki melizmatik söyleme özelliğinin yalnızca ezan ile sınırlı kalmadığı açıktır. Kuran'ın ezberden okunması sırasında icra edilen Murattel⁷⁸(*Muarrrattal*) ve Mücevved⁷⁹ (*Mujawwad*) tekniklerinden Mücevved'in melizmatik yorumlamaya elverişli olduğu ve Batı Afrika'nın Müslüman bölgelerindeki vokal icrasının buna göre şekillenmiş olabileceği ifade edilmiştir. Buna göre, Mücevved tekniğinde kullanılan inici/çıkıcı yarım ve tam ton içeren süslemeler ile mikrotanal seslerin kullanımını, erken blues vokal teknikleri ile ilişkilendirmek mümkündür (El Shibli, 2007, s.165).



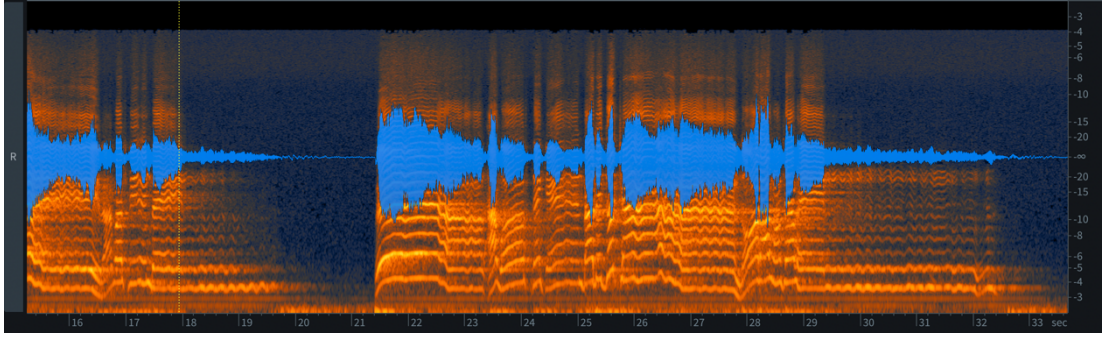
Şekil 40. Ezan bitişi

Mücevved tekniğini kullanan icracıların, diğer icracıları duyarak kendi stillerini geliştirmiş olmaları, blues müziğinin ilk dönemlerinde notaya dökülmeden kulaktan duyarak öğrenme pratiği ile paralellik göstermektedir. Bu karşılaştırmadan hareketle, blues vokal icrasındaki tekniklerin sözlü gelenek çerçevesinde bir sonraki icracıya aktarıldığını söylemek mümkündür.

Batı Afrika coğrafyasının erken yüzyıllardan beridir İslâm dini ile tanışık olması, Batı Afrika'dan köle ticareti ile Amerika kıtalarına getirilen Afrikalıların İslâm'a ilişkin pratikleri de yanlarında getirmiş olabilecekleri görüşünü oluşturmaktadır. Bu ilişki, ezan ile benzer özellikler gösteren *Levee Camp Holler*'daki melizma kullanımı ve *slide* tekniği ses dalgalarıyla örneklenmiştir. Şekil 41'de yer alan örnekte melizmalar titreşim frekansları olarak; *slide* tekniği ise aşağıya inen veya yukarıya çıkan frekanslar olarak kendini belli etmektedir.

⁷⁸ Murattel okuyuş, melodik sadeliği ifade etmekle beraber hızlı bir icra gerektirir (Çiftçi, 2021, s.160).

⁷⁹ Mücevved okuyuş, yavaş hızla okunmasından dolayı zengin ve ağırlı icraya olanak sağlamaktadır. Melizmatik melodi icrasına olanak sağlamaktadır (Çiftçi, 2021, s.160).



Şekil 41. Levee Camp Holler örneğinde melizma ve *sliding* kullanımı

Melizmatik icranın yanı sıra, *moaning* (sızlanma) ve *hollering* (bağırma) blues'un karakteristik vokal özelliklerindendir. Doğaçlama olarak gelişen *moaning* ve *hollering*, blues icracısının anlatmak istediği duyguya göre şekillenmektedir. Blues şarkıcıları kendi icra stillerini bu yönde geliştirmişlerdir (Wald, 2010, s. 14). Alan Lomax'ın 1947 yılına Mississippi Devlet Hapishanesi'nde (Mississippi State Penitentiary) kaydettiği ve bir hükümlü olan Walter "Tangle Eye" Jackson'ın söylediği Tangle Eye Blues, moaning ve hollering kullanımına örnek teşkil etmektedir:

"Well, it must have been the devil that foo-ooled me he-ee-ere,

(Beni buraya kandırarak getiren şeytan olmalı)

Hey-ey, hey, hey-ey,

Whoa, I'm all down and ow-ow-ow-ow-out,

(Ho, tamamen çöktüm)

Hey-ey, ey, ooooh, o-oh, Lord."

(Ah Tanrım)

Afrikanlı-Amerikalı şarkıcıların şarkı sözlerini mırıldanarak söylemeleri (*humming*) blues vokal icrasına karakteristik bir özellik katmıştır. Örneğin Robert Johnson'ın icra ettiği *Come On in My Kitchen* ve Memphis Minnie'nin (1897-1973) icra ettiği *Moaning the Blues* bu duruma örnek teşkil etmektedir (Ponton, 2020, ss.182-183).

Sürekli ünsüz ve ünlü harflerin kullanımıyla -m harfi çoğunlukta olmak üzere- *humming* icrası gerçekleşmektedir. Bu kullanım, vokal hattının sözlerinin terennümünde de yer alarak *swing*/senkop duygusunu (*feel*) kuvvetlendirmektedir. M

harfî ayrıca sesteki rezonansı değiştirerek şarkının nazal bölgede tınlama olanağını kuvvetlendirmektedir.

Come On in My Kitchen'ın sözleri ile bu durum örnekleştir:

“Mmm mmm mmm mmm mmm

Mmm mmm mmm mmm mmm

Mmm mmm mmm mmm mmm

Mmm mmm mmm mmm mmm

You better come on in my kitchen

(Mutfağıma gelsen iyi olur)

Hey, it's goin' to be rainin' outdoors”

(Hey, dışarıda yağmur yağacak)

Moaning the Blues'un sözleri ile bu durum örnekleştir:

“This morning, setting on the side of my bed

(Bu sabah, yatağımin kenarına oturup)

This morning, setting on the side of my bed

(Bu sabah, yatağımin kenarına oturup)

They done come brought you a letter (for) your plumb good man fell dead

(Sana bir mektup getirdiler çünkü senin güçlü iyi erkeğın öldü)

Blues, what must I do?

(Ne yapmam gerekiyor)

Hmmmmmm, hmmmmmm

Hmmmmmm, hmmmmmm

Hmmmmmm, hmmmmmm”

5.5. Blues Anlatısı

Blues, hayatın zorluklarının hikâyesini anlatır. Ve bir an düşünürseniz, (icracıların) hayatın en zor gerçekliklerini alıp müziğe döktüklerini, sadece yeni bir umut veya zafer duygusuyla ortaya çıkardıklarını fark edeceksiniz. Bu, zafer kazanmış bir müziktir.

Şarkı sözlerinde kendini var eden blues anlatısı, blues şarkıcılarının genellikle kişisel ve toplumsal deneyimlerinde kendine yer bulmuştur. Dolayısıyla bir hikâye anlatma biçimi olarak blues, Afrikalı-Amerikalı kimliğinin yansıması olarak karşımıza çıkmıştır. Blues şarkıcıları tarihi veya toplumsal değişimlerle birlikte kendilerine ifade edebilecekleri yeni konular bulmuşlardır (Taft 2006; Boone, 1997'den akt. Barlow 2016, s. 137).

Blues anlatısı, yalnızca sözlerle değil kendine has ritim, melodi ve armoniye göre de şekillenmektedir. Anlatılan hikâye, blues şarkıcısının kendine özgü ifade biçimiyle yeni bir kimlik bulmaktadır. Öyle ki, blues icracısı “tek başına şahsi trajedilerin, günlük yaşamın iniş çıkışlarını anlatan; kahramanlık hikâyelerini gerçek veya hayali bir şekilde dile getiren birinin ifadesi” olarak tanımlanmıştır. Buradan hareketle blues icracısının -bir diğer deyişle Bluesman'ın- kendini ve çevresindeki olayları kendine özgü ifade ve yorumla dinleyiciye aktardığı anlaşılmaktadır (Springer, 1976, s.278).

ABD'li yazar Michael Taft'ın (1947 -), iki bin blues şarkısını inceleyerek yaptığı araştırma neticesinde, blues şarkıcılarının bir olayı direkt anlatmak yerine yorumlamayı seçtiği kanısına varması bu durumu destekler niteliktedir (Taft 2006, s.17'den akt. Barlow, 2016, s.138). Bu yorumlama esnasında seçilen kelime ya da motiflerin sürekli tekrarlanması, blues şarkıcısının vurgulamak istediği duygunun akılda kalıcı olmasını istemesinden kaynaklanmaktadır (Barlow 2016, s.139). Bu durum Blind Lemon Jefferson'ın (1893-1929) icra ettiği bir blues şarkısı ile örneklenmiştir:

“While a mean ol' hangman is waitin' to tighten up that noose

(Zalim bir cellat ilmiği sıkmayı beklerken)

Oh, the mean ol' hangman is waitin' to tighten up that noose

(Oh, zalim cellat o ilmiği sıkmak için beklerken)

Lord, I'm so scared, I'm trembling in my shoes

⁸⁰ Kaynak: <https://sfcm.edu/discover/newsroom/mlk-jr-jazz-soundtrack-civil-rights#:~:text=%E2%80%9CJazz%20speaks%20for%20life.,Martin%20Luther%20King%2C%20Jr.> [Erişim Tarihi: 29.06.2024]

(Tanrım, çok korkuyorum, ayakkabılarımın içinde titriyorum)

...

Lord, I'm almost dyin', gasping for my breath

(Tanrım, neredeyse ölüyorum, nefesim kesiliyor)

Lord, I'm almost dyin', gasping for my breath

(Tanrım, neredeyse ölüyorum, nefesim kesiliyor)

And a triflin' woman waiting to celebrate my death"

(Ve önemsiz bir kadın ölümümü kutlamayı bekliyor)

Blues'da şarkı sözleri, başka sanatçıların icra ettiği şarkılardan ödünç alınabilmekte, tekrarlanabilmekte ya da yeniden yorumlanabilmektedir. Blues icracısı, kendi deneyimlerinden yola çıkarak yazdığı şarkı sözlerinin yanı sıra özellikle ABD'nin güneyinde duyulan halk hikâyeleri ve deyişlerden beslenerek bu sözlere eklemeler yapmıştır. Örneğin Blind Lemon Jefferson'ın icra ettiği *Rabbit Foot Blues*, *Br'er Rabbit* ve *trickster* hikâyelerinden etkilenmiştir. Afrika kökenli halk hikâyelerinin blues'a yansması, sözlü geleneğin blues şarkı sözlerinin oluşmasında nedenli etkin olduğunu gözler önüne sermektedir (Wald, 2010, ss.113-118).

"Blues jumped a rabbit, run him one solid mile

(Blues bir tavşana atladı, onu bir mil koşturdu)

Blues jumped a rabbit, run him one solid mile

(Blues bir tavşana atladı, onu bir mil koşturdu)

That rabbit set down, cried like a natural child"

(O tavşan yere düştü, gayrimeşru bir çocuk gibi ağladı)

Blues'un üç dizeli AAB formundaki ilk iki dize şarkıdaki temanın olay bildirisini yaparken üçüncü dize, bu olay bildirisine yorum veya cevap niteliğindedir. AAB formu içinde oluşan dizelerin ilk iki satırında anlatılmak istenen durum değişmeyip aynı kalıyor ise (şarkı sözlerinin her iki dizede de aynı olması gibi) verilen duygu pekiştirilmek istenmektedir. Ek olarak, "5.1.2. Kimlik, Kültür ve Gelenek" bölümünde anlatılan *AAVE*, blues şarkı sözlerinde yoğun olarak kullanılmaktadır (Patterson, 2002, ss.188-191). Afrikalı-Amerikalı'nın kültür ve kimlik oluşumunda önemli bir yere sahip olan blues, icracılar için bir hikâye anlatma (*storytelling*) alanı olarak da kullanılmıştır. Blues, icracılara kendi deneyimlerini yorumlayarak anlatma

ve böylece dinleyicilerine kendi bakış açılarıyla aktarım yapma imkânı sunmuştur. Blues icracısı, otobiyografik ya da biyografik hikâyeler anlatırken deneyimlerinin ne kadarını dinleyiciye aktardığına da kendi karar vermektedir (Mack, 2020, s.11-28). Bu durum, Alan Lomax ve John Lomax'ın (1867-1948) 1934 yılında yayımlanan *American Ballads & Folk Songs* kitabında “dinledikçe son derece kişisel bir hâl alan ve icracı tarafından deneyimlenen şeylerin resitali” şeklinde anlatılmıştır (Lomax ve Lomax'tan akt. Mack, s.28). Blues'da hikâye anlatıcılığı, T.B. Blues şarkısı ile örneklenmiştir. T.B. Blues, icracının hastalık deneyimini anlattığı için sözlerinin tümü verilmiştir:

“Too late, too late, too late, too late, too late

(Çok geç, çok geç...)

It's too late, too late, too late, too late, too late

(Çok geç, çok geç...)

Well, I'm on my way to Denver, and mama, mustn't I hesitate

(Denver'a doğru yoldayım ve anne, şüphe etmemeliyim)

TB's alright to have if your friends didn't treat you so low down

(Tüberkülozun olması sorun olmazdı eğer arkadaşların sana bu kadar aşağılık davranmasaydı)

TB's alright to have if your friends didn't treat you so low down

(Tüberkülozun olması sorun olmazdı eğer arkadaşların sana bu kadar aşağılık davranmasaydı)

Don't you ask 'em for no favours?

(Onlardan iyilik istemeyecek misin?)

They even stop comin' around

(Gelmeyi bile bıraktılar)

Mmm, TB's killin' me

(Mmm, tüberküloz beni öldürüyor)

Mmm, TB's killin' me

(Mmm, tüberküloz beni öldürüyor)

I'm like a prisoner, always wishin' he's free

(Bir mahkûm gibiyim, hep özgür olmayı dileyen)

When I was up on my feet, I could not walk down the street

(Ayağa kalktığımda sokakta yürüyemiyordum)

For the men's lookin' at me from my head to my feet

(Çünkü erkekler başımdan ayağıma kadar bana bakıyor)

But oh now, the TB's killin' me

(Ama ah şimdi, tüberküloz beni öldürüyor)

I want my body buried in the deep blue sea

(Bedenimin masmavi denize gömülmesini istiyorum)

Mmmm

Mmmm

That the tuberculosis, the consumption's killin' me"

(Tüberküloz, verem beni öldürüyor)

Yukarıda verilen *T.B. Blues* şarkı örneğinde icracı, ilk iki dize boyunca “*too late*” (çok geç) diyerek içinde bulunduğu durumu pekiştirmek istemiştir. Dördüncü ve beşinci dizelerde görüldüğü üzere; icracı hastalığını ve deneyimlerini dinleyiciye tekrarlar başvurarak aktarmaktadır. Ayrıca, “5.4.4. Vokal” bölümünde irdelenen *moaning* olgusuna, *T.B. Blues*’un sekizinci ve dokuzuncu dizelerinde rastlamak mümkündür. İracı *moaning*’e ve *humming*’e başvurarak durumunun ne kadar kötü olduğunu vurgulamak istemektedir.

Bölüm 6

Bulgular: Müzikal ve Sözel Unsurlar Ekseninde Griot Geleneğinin Blues'daki İzdüşümü

John Lee Hooker'ın özel cazibesi nedir? Onun müziği emek ister, kazanılan bir tattır. Bize Afrika kabilelerinin Griot geleneğini hatırlatır. Gösterişli ve sofistike sanatçıların kaybettiği ya da hiçbir zaman sahip olmadığı bir büyüsü vardır. B. B. King'in yıllar önce sevgili dostu ve meslektaşı hakkında söylediği gibi, 'Ne zaman gerçek blues, saf blues deseler, John Lee Hooker bu duruma şimdiye kadar duyduğum herkesten daha yakın durmaktadır (Carlson, 2006, s.461).

Yukarıdaki alıntıda görüldüğü üzere blues ile Griot geleneği arasında tarihsel ve kültürel bağ bulunmaktadır. Bu tez kapsamında araştırılan Batı Afrika Griot geleneği ile blues arasındaki ilişki bu bölümünde açıklanmıştır.

Transatlantik Köle Ticareti ile birlikte kültürel birikimlerini Yeni Dünya'ya taşıyan Afrikalılar, Amerika kıtalarında yeni kültürler ile etkileşime girerek Afrikalı-Amerikalı kimliğini ve paralelinde Afrikalı-Amerikalı müziğini oluşturmuştur. İlk köle ticareti gemisinin Afrika kıtalarından Yeni Dünya'ya gelmesiyle ilerleyen bu süreçte müzikal dışavurum, tezin "Blues" bölümünde bahsedilen *field hollers* ve *work songs*'a evrilmiş, sonrasında da blues'a dönüşmüştür. Ayrıca, sözlü gelenek (*oral tradition*) ve hikâye anlatıcılığının beslediği blues'un Griot geleneği ile olan bağlantısı bu bölümde yapılan tespitler ışığında açıklanmıştır.

6.1. Griot Geleneği ve Blues Enstrümantasyonu

Blues enstrümantasyonu, Sahra Altı Afrika'nın ritmik ve melodik özelliklerini yansıtan enstrümanlar ile paralellik göstermektedir. Blues'da sıklıkla kullanılan gitar, banjo ve armonika gibi enstrümanlar, Sahra Altı Afrika müziğinin poliritmik davul motiflerini ve monofonik melodi kalıplarını taklit etmiştir. Bu motif ve kalıplar Afrikalı-Amerikalı müziğinin temelini oluşturduğu gibi blues'un icra edilmesine önemli karakteristik özellikler yüklemiştir.

Blues ile Sahra Altı Afrika müziğinin Batı Sudan bölgesinin müziği ile ilişkisi bağlamında, Oliver (1970), Batı Afrika'nın *savannah* bölgesi ile kıyı bölgesi arasında

farklılıklar olduğunu belirtmiştir. Kıyı bölgesinde idyofon ve membranofon sınıfındaki enstrümanlar baskınken; *savannah* bölgesinde akorofon enstrümanlar daha elzem bir rol oynamaktadır. Ayrıca, *fiddle*, banjo, bazı yaylı ve vürmalı çalgılardan oluşan ABD’li kırsal müzik grupları *savannah* geleneğini sürdürmüştür. Bununla birlikte blues’da enstrüman öğrenimi ve icrası, Griot geleneğinde olduğu gibi ailede öğrenilerek nesilden nesile aktarılmıştır (Oliver 1970’ten akt. Kubik, 1999, s.64).

Griot’ların kendi icra pratiklerinde uyguladığı, kora’nın tellerinden ses elde edebilmek için kullanılan başparmak tekniği blues’da gitara uyarlanmıştır (Barlow, 1989, s.81). Ayrıca, bu tezin “Griot Müziğinde Kullanılan Enstrümantasyon” bölümünde açıklanan balafon’un üzerinde yer alan ve titreşim rezonansı yaratan metal çubuklar sesin tınısını değiştirmek için tasarlanmıştır. Batı Afrikalı enstrümcıların, enstrümandan çıkan sesin pür hâlden ziyade altere edilmiş/hazırlanmış/bozulmuş bir sesi tercih etmeleri, *bluesman*’ın kendi enstrümanlarına olan yaklaşımında etkileyici bir rol oynamıştır. Gitar tekniği üzerinde etkisi bulunan bir diğer enstrüman da *xalam*’dır. Parmakların teller üzerine kaydırılarak icra edilmesi (*sliding*), *xalam*’dan gitara uyarlanan tekniklere bir örnek teşkil etmektedir (Oliver, 1970, s.96).



Şekil 42. Griot Aamadou Coly Sall (solda) ve gitarist James Campbell’in (sağda) benzer parmak teknikleri (Oliver, 1970. s.95)

Afrikalı-Amerikalı müziğin oluşmasında ve blues icrasında önemli bir yere sahip olan *banjer*’in (banjonun atası), Transatlantik Köle Ticareti sırasında ABD’ye getirilen kölelerin yerel enstrümanlarından biri olduğu görülmektedir. Banjonun

yapım ve çalma tekniğinin Batı Afrika lute icra geleneklerine oldukça benzemesi bunu kanıtlamaktadır (Oliver, 1970; Conway, 1995; Charry, 1996; Dubois, 2016; Pestcoe, 2018a'dan akt. Fulwood 2022, s.3). Nitekim, Thomas Jefferson'ın (1743-1826), 1782 yılında yaptığı gözleme dayanarak kölelerin enstrümanlarına *banjer* dediklerini ifade etmesi bu bulguyu güçlendirmektedir. Griot'ların kullandığı su kabaklarından yapılan enstrümanlara benzeyen *banjer*, Congo Meydanı'nda Benjamin Latrobe tarafından, "Afrika'dan ithal edildiğine şüphe olmayan iki telli ve su kabağından yapılan bir çalgı" olarak tasvir edilmiştir (Diouf, Haziran 2019, s.y.). Özellikle Mande halklarının yaşadığı Senegambiya bölgesindeki lute icraları, en eski banjo methodlarından biri olan *down-stroking* (aşağıya doğru vuruş) metoduyla benzer niteliktedir (Conway, 1995; Adams ve Levy, 2018 akt. Fulwood, 2022. s.4).



Şekil 43. Banjo⁸¹

⁸¹ Kaynak: <https://www.nature.com/articles/s41599-022-01401-3/figures/1> (Erişim Tarihi: 28.02.2024)

Yukarıda verilen bilgilerden yola çıkarak Şekil 44'deki bir Griot'nun *xalam* çalış tekniği ve Şekil 45'teki *downstroking* tekniklerinden biri olan *clawhammer banjo*⁸² tekniği karşılaştırılmıştır. Karşılaştırılan videolardan alınan kesitlerde her iki enstrüman icrasında benzerlikler tespit edilmiştir.



Şekil 44. Bir Griot'nun xalam çalış tekniği⁸³



⁸² *Clawhammer banjo* tekniği, icra esnasında elin pençe gibi aşağıya inmesi anlamına gelmektedir. Bkz: https://www.collinsdictionary.com/dictionary/english/clawhammer#google_vignette (Erişim Tarihi: 03.03.2024)

⁸³ Kaynak: <https://www.youtube.com/watch?v=EyBqKuaVts4> (Erişim Tarihi: 03.03.2024)

Şekil 45. Clawhammer tekniği ile banjo icrası⁸⁴

Şekil 44 ve şekil 45'te gösterilen parmak tekniğinin blues icrasında da görülmesi, Senegambiya ve Sahel bölgesindeki icra pratiklerinin blues'da devam ettiğini düşündürmektedir. Şekil 46'da yer alan blues şarkıcısı R.L. Burnside'in (1926-2005) *See My Jumper Hanging on the Line* icrasında aynı tekniğin uyguladığı görülmektedir.

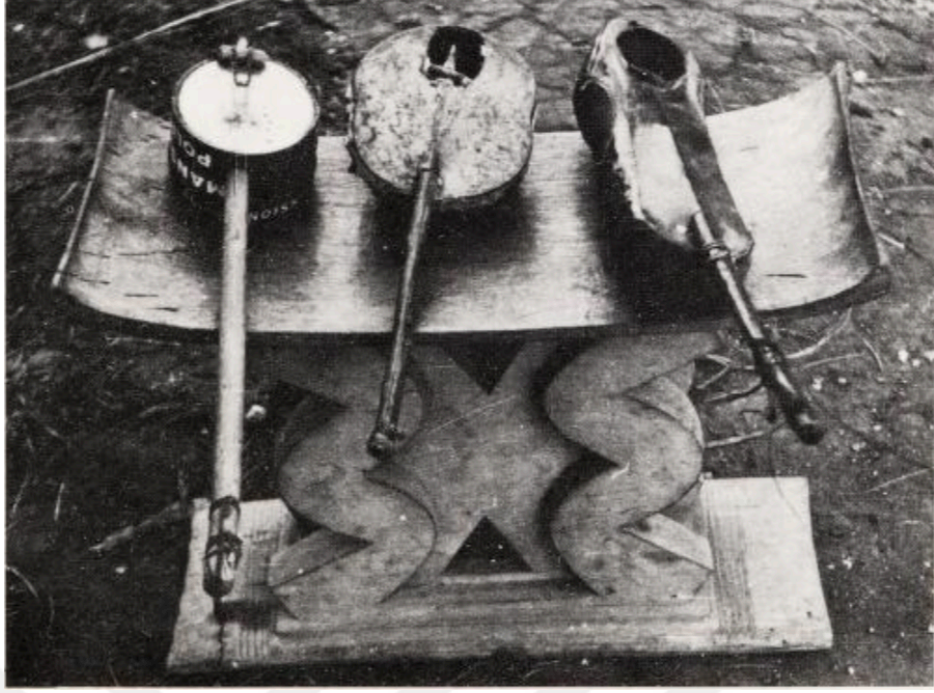


Şekil 46. *See My Jumper Hanging on the Line* icrasından bir kesit⁸⁵

Blues'un erken dönemlerinde kullanılan *didley-bow*'un, *Savannah* bölgesi enstrümanlarına ve Griot'ların kullandığı *lute*'lara olan benzerliği Şekil 47 ve şekil 48'de karşılaştırılmıştır. Şekil 48'de Kevin M. Kraft'ın *didley-bow*'u açık pozisyonunda çalması, *Savannah* bölgesi icra pratikleriyle benzerlik göstermektedir.

⁸⁴ Kaynak: <https://www.youtube.com/watch?v=e-R98mtY4tw> (Erişim Tarihi: 03.03.2024)

⁸⁵ Kaynak: https://www.youtube.com/watch?v=K_DOnKJ232M (Erişim Tarihi: 03.03.2024)



Şekil 47. Savannah bölgesi kullanılan lute enstrümanlar (Oliver, 1970, s.85)



Şekil 48. Kevin M. Kraft'ın ürettiği didley-bow'lar ve üreticinin icrasından bir kesit⁸⁶

Bu tezin “Sahra Altı Afrika Müziği ve Özellikleri” bölümünde anlatıldığı üzere perküsif icra pratiği hem coğrafyanın hem de blues’u da etkileyen Afrikalı-Amerikalı müziğin en temel özelliklerinden biridir. ABD’li blues gitaristi ve şarkıcısı Bo Didley’nin (1928-2008), “Gitarı bir davulmuş gibi çalıyorum⁸⁷” ifadesi bu durumu güçlendirmektedir. Şekil 46’da yer alan *See My Jumper Hanging on the Line*, blues’daki perküsif çalma örneklerinden biridir. Yapılan video incelemesinde, R.L. Burnside telleri pena (*plectrum*) kullanmadan *slapping* tekniğine benzer bir teknik ile

⁸⁶ <https://www.kevinmkraft.com/buildacigarboxdiddleybow> (Erişim Tarihi: 28.04.2024)

⁸⁷ <https://www.pbs.org/newshour/show/rock-legend-bo-diddley-remembered> (Erişim Tarihi: 03.03.2024)

icra etmektedir. Bu teknikte Burnside, parmaklarını tellere vurarak ses elde etmektedir. Ayrıca, blues icracısı Belton Sutherland'in⁸⁸ (1911-1983) blues doğaçlamasında aynı parmak tekniğini kullanarak açık pozisyonda (*open tuning*) gitar çalması, Griot'ların kullandığı enstrümanların icra yöntemleriyle benzerlik teşkil etmektedir.

Sahra Altı Afrika müziğinin -gerek vurmali gerekse telli çalgılar olsun- perküsif bir icra üzerine kurulması tercih edilmektedir (Hester, 2017, s.38). Perküsif icra üzerine kurulmasıyla birlikte -bu tezin “Sahra Altı Afrika Müziği ve Özellikleri” bölümünde de bahsedildiği gibi- ritim/müzik olgularının ayrıca bir iletişim aracı olarak da benimsendiği görülmektedir. İçinde *talking-drum*'ın da bulunduğu ve perküsif icraya olanak sağlayan tüm enstrümanların ABD'ye getirilen Afrikalılara yasaklanmış olması bu durumun göstergesidir.

Yasak döneminde vurmali enstrümanların banjo, *fiddle* veya gitar ile yer değiştirmesi, blues'un da içinde bulunduğu Afrikalı-Amerikalı müziğinin seyrine yön vermiştir. *Emancipation Proclamation*⁸⁹ (Özgürlük Bildirgesi) ile beraber vurmali çalgıları icra etmelerine izin verilen Afrikalı-Amerikalıların bandolarda kullandığı enstrümanların *trapset*'e dönüşmesi, Afrika çalgılarının Afrikalı-Amerikalı müziğinin oluşmasına olanak sağladığını göstermektedir (Johnson, 2014, s.y.).

Griot müziğinin en önemli unsurları arasında bulunan perküsif yapı, *ngoni* icracısı Mussa Diabate'nin⁹⁰ enstrümanını bir blues gitaristi gibi perküsif bir şekilde çalışında da görülmektedir. Diabate *slapping* tekniğine benzer bir biçimde *ngoni*'yi çalarken enstrümana vurarak ritim tutmaktadır. Öte yandan Griot Lamin Saho'nun⁹¹ performansında, icracının kora ile ritmik bir *pattern* oluşturması perküsif bir atmosfer

⁸⁸ Kaynak: <https://www.youtube.com/watch?v=W6jjNRUqPxx> (Erişim Tarihi: 28.04.2024)

⁸⁹ İç Savaş'ın üçüncü yılında ABD başkanı Abraham Lincoln, 1 Ocak 1863 yılında *Emancipation Proclamation*'ı (Özgürlük Bildirgesi) yayınlamıştır. Bu bildiri ile köleler özgür kalmıştır. Bkz. <https://www.archives.gov/exhibits/featured-documents/emancipation-proclamation#:~:text=President%20Abraham%20Lincoln%20issued%20the,and%20henceforward%20shall%20be%20free.%22>

⁹⁰ Kaynak: <https://www.youtube.com/watch?v=qWufK2qRKrQ> (Erişim Tarihi 29.04.2024)

⁹¹ Kaynak: <https://www.youtube.com/watch?v=86lv-uYPORc&list=PL46EE7F7403F2DA80> (Erişim Tarihi: 29.04.2024)

yaratmaktadır. Bu performans ile blues'un perküsif icra pratikleri arasında benzerlik tespit edilmiştir.

Griot'ların kullandığı enstrümanların çoğu solo olarak icra edilmek için tasarlanmıştır. Ancak iki Griot aynı anda farklı balafonlarda icra gerçekleştirdiğinde birbirleriyle uyum göstermektedirler. Balafon, bu tezin “Sahra Altı Afrika Müziği ve Özellikleri” bölümünde detaylandırıldığı gibi birbiri içine geçmiş (*interlocking*) şekilde melodi hattı oluşturmaktadır (Jessup, 1983, s.20).

Tez kapsamında yapılan inceleme neticesinde balafon icracısı Souleymane Diabate'nin çalış tekniği ile *boogie-woogie* arasında icra biçimi açısından benzerlik görülmüştür. Diabate⁹² performansı sırasında sol el ile *boogie-woogie*'de olduğu gibi bir bas yürüyüşü devam ettirmiş, sağ el ile de melodi hattını çalmıştır.

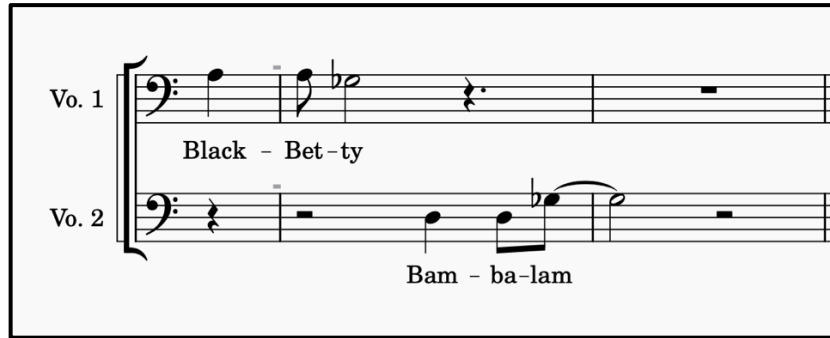
6.2. Griot Geleneği ve Blues: Melodi, Form ve Armoni

Afrikan kölelerin Yeni Dünya'ya getirdiği yerel melodi ve ezgiler, Afrikalı-Amerikalı komünite içerisinde korunmuştur. Seküler ya da dini Afrikalı-Amerikalı şarkılarının *call and response* ile ilerlemesi elzemdir. Ayrıca şarkılardaki melodik hat doğaçlamalarda da yer almaktadır Aynı melodinin performans sırasında birden fazla parçanın temeli olması, Griot'lar arasında hâlâ kullanılan bir uygulamadır (Komara, 2006, s.112).

Blues'da bir melodi hattının oluşması, bu tezin “5.4.2. Melodi” bölümünde de belirtildiği üzere *call and response* ile gerçekleşmektedir. Blues bu yönüyle Griot'ların da icra ettiği müziğin içinde bulunduğu bir geleneği takip etmektedir. Şekil 32'de yer alan *Fire in My Bones* örneğinde olduğu gibi melodi hattı *call and response*'lar ile ilerlemektedir. Öte yandan blues'daki *call and response*'un en güçlü duyulduğu örneklerden biri 1933 yılında Teksas'ta bir hapisanede kaydedilen Black Betty'dir. Şekil 49'da yer alan transkripsiyonda “Black Betty” *call*, “Bam-ba-lam” ise *response* görevi görmektedir. *Call* icracı tarafından yapılırken “Bam-ba-lam” koro tarafından

⁹² Kaynak: <https://www.youtube.com/watch?v=6eTtgNATYjw> (Erişim Tarihi: 02.05.2024)

response olarak verilmektedir. Burada dikkat edilmesi gereken husus, *call and response*'un üst üste binerek (*overlapping*) ilerlemesidir.



Şekil 49. *Black Betty* transkripsiyon

Şekil 50’de verilen ve bu tezin 4.2.2 Form ve Melodik Yapı bölümünde bahsi geçen Sundiata Destanı icrasındaki “*Naamu*” (*indeed/aynen*) cevabı blues’daki *call and response*’a oldukça benzemektedir. Yukarıda verilen blues şarkı/*holler* örneklerindeki icracı-eşlikçi beraberliği ile paralellik gösteren destanın bir Griot tarafından icra edilişi, dinleyicileri tarafından onaylanmaktadır. Yani, Griot hikâyesini aktarması *call*, dinleyicilerin Griot’yu onaylaması *response* görevini görerek melodi hattın devam ettirilmektedir.

Griot’lar genellikle heptatonik dizi kullanarak icralarını gerçekleştirmektedir (Knight’tan akt. Hale, 2007, s.168). Balafon’un (farklı bölgelerdeki pentatonik balafon hariç) veya kora’nın heptatonik diziyeye göre tasarlanması bu duruma hizmet etmektedir. Bu tezin, “5.4.1 Form ve Armoni” bölümünde detaylandırıldığı üzere, eş-heptatonik dizinin Avrupa tonal müziği ile tanıştığında blues dizisine dönüşmesi, Griot ile blues şarkıcısının icra pratiklerindeki benzerliğin altını çizmektedir.

Oliver, Timbuktu’nun Müslüman bölgelerinde söylenen *War Song* ile blues şarkıcısı Charlie Patton’ın (1891-1934) icra ettiği *Boweavil Blues* arasında ses aralığı ve vokal stiline benzerliği bağlamında ilişki kurmuştur. Her iki şarkıda da benzer *boogie* bas yürüyüşleri çalınmıştır (Oliver, 1970’ten akt. Tallmadge, 1984, ss. 158-160). Buradan hareketle yapılan inceleme sonucunda Oliver’ın bahsettiği *War Song* parçasına yazılı ve işitsel kaynak bulunamadığından dolayı ulaşılamamıştır. Bu nedenle karşılaştırma yapılamamıştır.

Griot icraları, bu tez çalışmasının “4.3 Griot’ların İcra Özellikleri” bölümünde detaylandırıldığı üzere strofik bir yapıdan oluşmaktadır. Bu yönüyle blues ile benzerlik göstermektedir. Bununla birlikte Griot icralarında performansların açık uçlu olması, blues’daki *chorus* döngüsüyle paralellik oluşturmaktadır. Griot performansları blues şarkıları gibi çok uzun ya da kısa olarak icra edilebilmektedir.

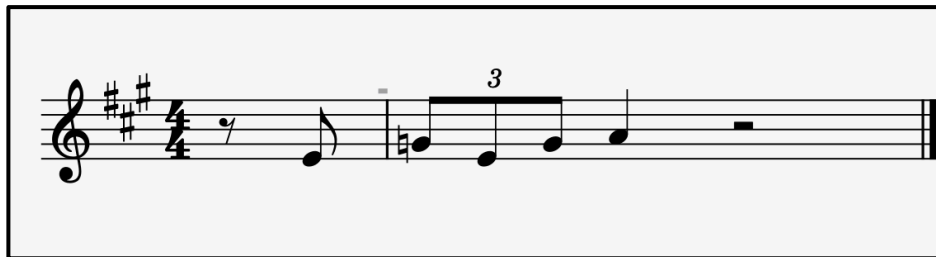
Griot performanslarının açık uçlu olması, blues’un erken dönem özellikleri ile paralellik göstermiştir. Erken dönemde şarkının ölçü sayısı, solo icracıların tercihinine göre şekillenmiştir (Junior Mance ile kişisel görüşmeden akt. Yavuz, 2009).

Bu tez çalışmasının “4.2.4. Armoni” bölümünde detaylandırıldığı üzere Sahra Altı Batı Afrika müziğinde *pedal note* armonisi, bir dem notası veya *riff* üzerine kurulan melodi hattıyla oluşmaktadır.

Bu kapsamda incelenen Griot Kunda’nın *Kelefa Ba* icrasının blues ile benzerlik gösterdiği görülmüştür. *Kelefa Ba*’da, davul icracısı her dört ölçüde bir parça döngüsünün birinci derecesini çalmaktadır. Kora icracısı ise sol elinde bir bas hattı çalarak *riff* oluşturmaktadır. Bu bas hattı boyunca *riff*, kora’da IV-I şeklinde ilerleyerek döngüsellik ve açık uçluluk yakalanmaktadır. Ayrıca, *Kelefa Ba* icrasının bugünden geriye doğru bakarak bir I-IV-V döngüsü oluşturabileceği de inceleme neticesinde görülmüştür. Buna ek olarak blues’da *riff* kullanımı, Willie Dixon’ın (1915-1992) icra ettiği ve Muddy Waters’ın yorumuyla popülerleşen *Hoochie-Coochie Man* şarkısı ile örneklenmiştir.



Şekil 50. *Kelefa Ba* kora riff transkripsiyonu



Şekil 51. Hoochie-Coochie Man riff transkripsiyonu

Kelefa Ba icrasında sözlü melodi hattının durduğu yerlerde enstrümandaki melodi hattı bir *filler material/fill* (araları dolduran melodiler) görevi görmektedir. Enstrüman ve melodinin oluşturduğu bu ikili hat, bu tezin Sahra Altı Batı Afrika müziği ile ilgili bölümünde bahsedildiği üzere bir *interlocking* oluşturmuştur. Bu kullanım caz ve blues'da da sıklıkla görülmektedir.

Griot Lamin Saho'nun kora icrasında bemol üçlü ve bemol yedililerin duyulması, blues dizisinde görülmekte ve blues'da, dominant akor kullanımıyla desteklenmektedir.

6.3. Griot Geleneği ve Blues Vokal

Bu tez kapsamında incelenen Griot geleneği ve blues arasında enstrüman teknikleri benzerliğinin yanı sıra vokal icralarında da vokal tekniği ile *melizma*, *sliding* ve *humming* kullanımı açısından benzerlik tespit edilmiştir.

Samuel Charters, 1981 yılında yayımlanan *Roots of the Blues* kitabında bu benzerliğe dikkat çekmiştir Banjul şehrinde yaptığı araştırmalar neticesinde Griot'lar ile ABD'nin güneyinde yaşayan Afrikalı-Amerikalı icracılar arasında vokal pratikleri açısından benzerlikler saptayan Charters, konuyla ilgili olarak şunları ifade etmiştir (Charters, 1981, s.119):

“... ortak özellikleri duyabiliyordum. Şarkı söylemeleri ve ritmik motifleri ortaktı... (Griot ve blues icracısının) sesleri arasında ton ve doku olarak büyük benzerlik vardı. Eğer Jali Nyamo Susso İngilizce şarkı söyleseydi, sesini bir Afrikalı-Amerikalı şarkıcıdan ayırmak güç olurdu. Ses üretiliş biçimi ve tiz notaları kullanması aynıydı. Pes notalardaki sertliği ve orta aralıktaki ses kullanımındaki biçimsel benzerliği güneyde (ABD'nin) duymuştum.”

Bu tezin “5.4.4. Vokal” bölümünde incelenen nazal söyleyiş ve ses rezonansındaki değişim, Griot Kunda'nın seslendirdiği *Kelefa Ba* icrasının [03:17]'nci⁹³ dakikasında gözlemlenmiştir. Öte yandan Blind Willie Johnson'ın (1897-1945), *Dark Was the Night, Cold Was the Ground*⁹⁴ icrası, *humming*'in

⁹³ <https://www.youtube.com/watch?v=u6MY3v-WA94> (Erişim Tarihi: 24.04.2024)

⁹⁴ <https://www.youtube.com/watch?v=IYDhYg85AE4> (Erişim Tarihi: 24.04.2024)

duyulabildiği örneklerden biridir. *Humming* ve nazal söyleşin vokal icralarında sıklıkla kullanıldığı açıkça duyulmaktadır. Tez kapsamında yapılan incelemeler neticesinde ayrıca Sundiata Destanı icrasında *humming*'e yer verildiği tespit edilmiştir.

The bards thus sing, "Leg-Crushing-Ruler!"	
"Magan Kònatè has risen!"	(Indeed)
He shook the baobab again.	(Indeed)
Another young boy fell out.	(Indeed)
His neck was broken.	(Indeed)
And thus the bards sing, "Neck-Breaking Ruler!"	
"Magan Kònatè has risen!"	(Indeed)
The Wizard has uprooted the baobab tree,	
And laid it across his shoulder.	(Mmm)
Nare Magan Kònatè rose up.	(Indeed)

Şekil 52. Sundiata Destanı'nından bir kesit (Johnson ve Sisoko, 1992, s.60'tan akt.

Hale, 2007, s.117)

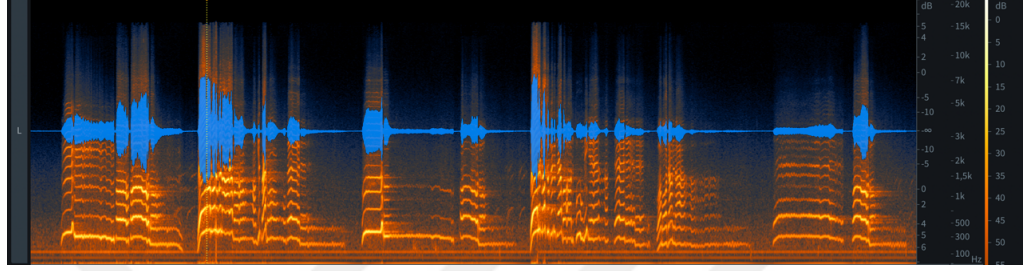
Hollering, blues'da olduğu gibi Griot icralarında da kendini göstermektedir. Blues'da perde (*pitch*) değişimi ile yaratılan *hollering* dokusu, Griot parçalarında da görülmektedir. Griot icralarında strofalar *call and response* şeklinde ilerleyerek melodi hattı yinelenmektedir. Singing Storytellers Public Outreach Project kapsamında gerçekleşen Sunjata (Sundiata) Destanı⁹⁵ performansının [09:54] ile [10:06] arasındaki dakikalarda bu icra gözlemlenmektedir.

Blues vokal icrasının melizmatik söyleme ile ilişkisi, İslâm dini ile ilişkilendirilmektedir (El Shibli, 2007). Transatlantik Köle Ticareti ile ABD'ye getirilen Afrikalıların yüzde 50'sine yakın kesiminin Batı Afrika'nın İslâm etkisinin görüldüğü yerlerden olması, bu görüşü desteklemektedir. Amiri Baraka ise (LeRoi Jones), ABD'deki Afrikalıların yüzde 85'ine yakınının Batı Afrika coğrafyasının *Savannah* kuşağından gelmiş olduğunu söylemiştir (Gomez 1994'ten akt. El Shibli, 2007, s. 163).

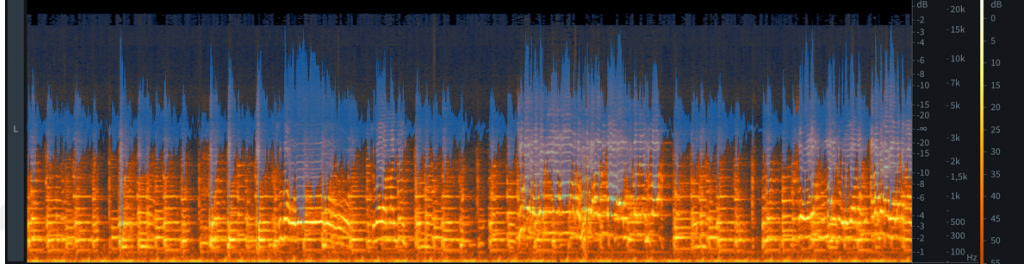
Bu tez kapsamında incelenen Griot geleneği coğrafyasının *Savannah* bölgesinde yer alması ve İslâm coğrafyası ile yüzyıllardır tanışık olması aralarındaki ilişkiyi ispat etmektedir. "5.4.4. Vokal" bölümünde incelenen *Levee Camp Holler* ve ezan

⁹⁵ https://www.youtube.com/watch?v=yOS78ul1_rA&t=337s (Erişim Tarihi: 24.04.2024)

arasındaki icra yöntemi benzerliği, Griot geleneğinin yer aldığı İslâm coğrafyasındaki melizmatik söylemenin etkisini göstermektedir. Buna ek olarak Alan Lomax tarafından kayda alınan *Tangle Eye Blues*'un melizmatik icranın en belirgin olarak duyulduğu “*Well, I wonder will I ever get back home*” strofasının melizma gösterimi ile Griot Bazoumana Sissoko'nun *Sundiata* icrası karşılaştırması, Şekil 53 ve Şekil 54'te görüldüğü gibidir.



Şekil 53. “Well, I wonder will I ever get back home” strofası melizma gösterimi



Şekil 54. Sundiata icrasından bir kesit

Şekil 53 ve Şekil 54 karşılaştırması sonucunda ses frekansındaki benzer melizma kullanımları açıkça görülmektedir. Ayrıca her iki örneğin başlangıç ve sonlarında vokal icrasında, *sliding* tekniği mevcuttur.

Örnekten hareketle Charters'ın Gambiya'da Müslüman bir Griot olan Aljahi'nin anlatısında melodik varyasyonlar ve vokal süslemelerine rastlamış olması bu tezin “5.4.4. Vokal” bölümünde detaylandırılan melizmatik söyleme ile paralellik göstermektedir. Öte yandan etnomüzikolog John Storm Roberts'ın (1936-2009) yaptığı araştırmalar ışığında, “Afrika'nın şarkı söylemeye yaklaşımı çok sayıda süslemenin kullanımını içermektedir. En yaygın olanlarından biri, bir cümlenin ilk ya da son notasından kaymaktır (*slide*)” sonucuna varmıştır (Charters 1981 ve Roberts 1972'den akt. El Shibli, 2007, ss.165-166). Bu hususta, blues'un Batı Afrika Griot

geleneğinde icra edilen anlatılar ile paralellik gösterdiği görüşü güçlenmektedir. Ayrıca, 5.4.5. bölümünde Şekil 41’de verilen *Levee Camp Holler* ses frekansında Roberts’ın Afrika müziğinde incelediği başlangıç ve bitişlerdeki kayan nota örneklerine rastlamak mümkündür.

6.4. Batı Afrika Griot Geleneği ve Blues’daki Sözel İzdüşümü

Size anlatayım. Efendim beni çağırdı. Benden bir mısır istedi ve sonra yüz kırbaç attı. Arkadaşlarım gördü ve benim için üzüldüler. Dini ayin buluşmasında⁹⁶ arkadaşlarım bununla ilgili şarkı söyleyecekler. Bazıları çok iyi şarkıcıdır ve de iyi çalışırlar (Allen, Ware ve McKim Garrison 1965, s.13’ten akt. Ferris, 1974, s.122).

Blues, şarkı sözleri vesilesiyle Afrikalı-Amerikalı’nın yaşam biçimini, bireysel ve toplumsal deneyimlerini aktarmalarına olanak sağlamaktadır. Bu bağlamda blues, toplulukların hafızası olarak işlev gören Griot müziğiyle paralellik göstermektedir.

Samuel Charters, blues anlatısının (*blues narrative*) oluşmasında Afrika *communal song*⁹⁷ (komünal şarkı), *work songs* ve blues şarkısına kadar uzanan bir yapının etkili olduğunu söylemiştir. Ayrıca Griot’ların, blues’da tek başına söylemeye (*solo singing*) etki etmiş olabileceklerini ifade etmiştir (Charters, 1991, ss.15-16). Bu durum, *The Bluesman* (erkek blues icracısı/şarkıcısı) olgusunun bu şekilde ortaya çıkmış olabileceği şeklinde yorumlanmıştır (Meyerson-Knox, 2013, s.17). *Bluesman* de tıpkı bir Griot gibi şehirden şehre dolaşarak hikâyesini anlatmıştır. Bu sebeple Griot’ların *bluesman*’in prototipi olabileceği düşünülmektedir (Ferris, 1974, s.122). Bu durum B.B. King’in icra ettiği *The Bluesman* şarkısında açıkça görülmektedir:

“People, I’ve traveled from town to town
(Hey millet, şehir şehir gezdim)
Seems like everybody want to put me down

⁹⁶ *Praise meeting*, dini ayin toplantısı olarak çevrilmiştir.

⁹⁷ Samuel Charters, *The Blues Makers* kitabında *communal song* ifadesini detaylandırmamıştır. Ancak Afrika toplumlarında müzik büyük oranda kolektif katılımı yapıldığından *communal song*’u ortak katılımı topluluğun kültürel, sosyal ve manevi değerlerini yansıtan icralar olarak yorumlamak mümkündür. Öte yandan bu terim, blues için dinleyici katılımı olarak tanımlanmıştır (Barlow, 1989, s. 327).

(Herkes beni aşağılamak istiyor gibi görünüyor)

Because I'm a bluesman

(Çünkü ben bir blues adamıyım)

But I'm a good man, understand?"

(Ama ben iyi bir adamım, anlıyor musun?)

Bluesman, şehirden şehre enstrümanı ile gezen icracılar olarak tarihte yerini almıştır. En önemli *bluesmen* arasında Charley Patton, Blind Lemon Jefferson, Big Joe Williams (1903-1982), David Honeyboy Edwards (1915-2011), Johnny Shines (1915-1992) ve Robert Johnson gösterilmektedir (Takada, 2016, ss.46-47). *Bluesman*'in önde gelen özellikleri arasında iyi bir müzik kulağına sahip olması ve hızlı öğrenmesi bulunmaktadır (Welding 1975'ten akt. Takada, 2016, s.48).

Griot'ların, blues şarkıcılarının bir Afrikalı prototipi olabileceği hakkında görüş bulunmaktadır (Ferris, 1974, s.122). Bu tezin, "5.4.3 Enstrümantasyon" bölümünde bahsi geçen Afrikalı-Amerikalı banjo icracısı Picayune Butler'ın Apalaş Bölgesi'ni bir Griot gibi dolaşarak *minstrel* performansçılarına ilham olduğu bilgisi bu görüşü destekler niteliktedir.

Hem Griot hem de *bluesman*, kendi kültürünün tarihini, mirasını ve dokusunu dinleyicisine aktarmıştır. Hikâye anlatıcılığı (*storytelling*) ile iletişim kuran Griot ve blues icracısı, geçmişi dinleyicinin gözünde canlandırmada büyük rol oynamaktadır. Bu açıdan bakıldığında Griot'nun ve *bluesman*'in iyi bir müzik kulağının olması sözlü aktarımın devamı için oldukça önem arz etmektedir. Böylelikle *bluesman*'in bir Griot gibi tarihsel olayları bir sonraki nesile aktarması iki gelenek arasında köprü kurmuştur.

Aşağıda yer alan ve Griot repertuvarında önemli bir yer kaplayan *Chedo*⁹⁸, Griot'ların tarih aktarıcılığına önemli bir örnektir. *Chedo* hikâyesini anlatan Griot'ların her biri, hikâyeyi farklı versiyonlarla aktarmaktadır (Charters, 1981, s.17). Farklı versiyonların oluşmasının, bu tezin "5.5. Blues Anlatısı" bölümünde bahsedilen blues icracılarının şarkı sözlerini kendilerine göre yorumlaması ile olan ilişkisini açıkça göstermektedir.

⁹⁸ Malinke dilinden İngilizce'ye çevrilen metne bağlı kalınarak Türkçe'ye çevrilmiştir.

“Oh Chedo,
(Ah, Chedo)
Don’t finish the coos
(Ekinleri bitirmeyin)
Don’t finish the coos, you Sannehs and Mannehs
(Ekinleri bitirmeyin Sannehler ve Mannehler)
You people listening to me
(Siz beni dinleyen insanlar)
War is not good, it’s filled with death
(Savaş iyi değil, ölümle dolu)
Men lie dead without burial, friends kill each other
(Erkekler yerde gömülmemiş yatıyor, arkadaşlar birbirini öldürüyor)
You people don’t know, Kabo is filled with warriors
(Siz insanlar bilmezsiniz, Kabo savaşçılarla dolu)
The Sannehs and Mannehs
(Sannehler ve Mannehler)
Who is the King in Kabo?
(Kabo’nun kralı kimdir?)
The king is Janke Wali”
(Kral, Janke Wali’dir.)
...

Bessie Smith’in 1927 yılında kaydettiği *Blackwater Blues* şarkısı, ABD tarihinin en büyük afetlerinden biri olarak kabul edilen Mississippi Nehri’nin taşması sonucunda yaşanan sel felâketinin sembol şarkılarından biri olmuştur Bu felâket yaklaşık bin kişinin ölmesine ve Afrikalı-Amerikalıların yaşadığı bölgelerin yok olmasına neden olmuştur (Chin, t.y.).

Blues şarkılarında anlatılan hikâyeler tıpkı Griot geleneğinde olduğu gibi geçmişin geleceğe taşınmasına olanak sağlamaktadır. Bu tarihî kesit dinleyicisine blues yoluyla aktararak günümüze kadar ulaşmıştır. *Blackwater Blues*’un sözleri aşağıda verilmiştir:

“When it rained five days and the sky turned dark as night

(Beş gün yağmur yağdığında ve gökyüzü gece gibi karardığında)

When it rained five days and the sky turned dark as night

(Beş gün yağmur yağdığında ve gökyüzü gece gibi karardığında)

Then trouble's takin' place in the lowlands at night

(Sonra geceleri alçak bölgelerde belalar baş gösterdi.)

...

When it thunders and lightnin', and the wind begins to blow

(Gök gürleyip şimşekler çaktığında ve rüzgâr esmeye başladığında)

When it thunders and lightnin', and the wind begins to blow

(Gök gürleyip şimşekler çaktığında ve rüzgâr esmeye başladığında)

There's thousands of people, ain't got no place to go

(Gidecek yeri olmayan binlerce insan var)

...

Blackwater blues done called me to pack my things and go

(Blackwater blues eşyalarımı toplayıp gitmeme neden oldu)

Blackwater blues done called me to pack my things and go

(Blackwater blues eşyalarımı toplayıp gitmeme neden oldu)

'Cause my house fell down and I can't live there no more

(Çünkü evim yıkıldı ve artık orada yaşayamam)

...

Mmm, I can't move no more

(Artık kıpırdayamıyorum)

Mmm, I can't move no more

(Artık kıpırdayamıyorum)

There ain't no place for a poor old girl to go”

(Zavallı bir kız için gidecek bir yer yok)

Hikâye anlatıcılığı, anlatıcı ve dinleyici arasında interaktif bir ilişki doğurmaktadır (Banks-Wallace 1998; Livo ve Rietz 1986'dan akt. Banks-Wallace, 2002, s.411). Hikâye anlatım sürecinde hem anlatıcı hem de dinleyici birbiriyle iletişim kurmaktadır (Malone 1994'ten akt, Banks-Wallace, 2002, s.411). Örneğin, Griot icralarında karşılaşılan söz sanatını anlayabilmek için Griot'ların çok anlamlı ve birden fazla işleve hizmet eden söylemlerini dinlemek gerekmektedir (Hale, 2007,

s.114). Bu bilgilere dayanarak interaktif olarak gelişen hikâye anlatımının yaşayan bir organizma olduğunu söylemek mümkündür. Çünkü anlatılan hikâye, böylelikle yaşamaya devam edecektir.

Bu tezin, “Batı Afrika’da Sözlü Hikâye Anlatıcılığı, Griot Geleneği ve Sahra Altı Afrika Müziğinin Yapısı” bölümünde detaylandırıldığı üzere sözlü aktarımın icracısı sayesinde hayatta kaldığı ve hayatta kalabilmesi için sürekli tekrarlanması gerektiği görüşü çerçevesinde hem Griot’ların hem de blues şarkıcılarının akılda kalıcılığı vurgulamak için tekrarlara başvurduğu görülmektedir. Blues şarkılarında karşılaşılan üç satırlık strofaların ilk iki satırındaki cümlelerin aynı bu durumu açıklamaktadır ve aşağıda *Parchman Farm Blues* şarkısıyla örneklenmiştir:

“Judge give me life this mornin' Down on Parchman farm

(Yargıç bu sabah bana hayat verdi Parchman çiftliğinde)

Judge give me life this mornin' Down on Parchman farm

(Yargıç bu sabah bana hayat verdi Parchman çiftliğinde)

I wouldn't hate it so bad But I left my wife in mourn”

(Bu kadar nefret etmezdim ama karımı yas içinde bıraktım)

Bu tezin “5.4. Blues’un Müzikal Unsurları” bölümünde anlatılan ve blues’un şarkı formunu oluşturan strofik form, Griot anlatılarında da bulunmaktadır (Counsel, 1997, s.44). Buradan hareketle blues şarkıları ve Griot anlatılarındaki her bir strofanın, bir tema ya da duygu ifadesi ile ilişkilendirildiği bu tezin bulguları arasındadır. Tema ve duyguların şarkı boyunca tekrarlandığı görülmektedir. Örneğin, Singing Storytellers Public Outreach Project tarafından icra edilen Sundiata (Sunjata) Destanı bölümlerinde de vurgulanmak istenen konu tekrarlarla pekiştirilmiştir:⁹⁹

“He took his bow and arrow, the brave son of Sogolon

and conquered the savannah.

(Okunu ve yayını aldı, Sogolon'un cesur oğlu ve savanayı fethetti)

He took his bow and arrow, the master hunter, son of Sogolon,

the buffalo woman who gave birth to the lion king of Mande

⁹⁹ https://www.youtube.com/watch?v=yOS78ul1_rA&t=174s (Erişim Tarihi: 10.03.2024). Sözler, Erik McIlvoy tarafından İngilizce’ye çevrilmiştir. Bu çeviriye bağlı kalınarak Türkçe’ye çevrilmiştir.

(Okunu yayını aldı, usta avcı, Mande'nin aslan kralını doğuran bufalo kadının oğlu ve Sogolon'un oğlu)

Soumaoro, the sorcerer king, entered the land of Mande

(Büyücü kral Soumaoro, Mande topraklarına girdi)

He unleashed terror on his people

(Halkı üzerinde terör estirdi)

The day he entered Mande, he was wearing a hat of human skin

(Mande'ye girdiği gün, insan derisinden bir şapka giyyordu)

The day he invaded Mande, he was wearing a robe of human skin

(Mande'yi işgal ettiği gün, insan derisinden bir cübbe giyyordu)

Shoes made with human skin—Oh what a frightful sight

(İnsan derisinden yapılmış ayakkabılar, ne korkutucu bir manzara)

The people of Mande gathered a [...], their oldest village, to lament their plight”

(Mande halkı, içinde bulundukları kötü duruma ağıt yakmak için en eski köyleri olan [...]’da bir araya geldi)

Bu tez çalışması kapsamında yazanın tespitleri neticesinde, Batı Afrika Griot geleneğinin blues üzerindeki sözel izdüşümü strofik form, döngüsellik, tarihi olayların aktarılması, duygu aktarımı, vokal icra pratikleri ve enstrümantasyon yönünden benzerlikler saptanmıştır.

Bölüm 7

Tartışma ve Sonuç

Sözlü aktarım ve hikâye anlatıcılığının Batı Afrika'daki en önemli temsilcileri olan Griot'ların, Transatlantik Köle Ticareti sebebiyle Yeni Dünya'ya getirilen Afrikalıların ABD'de ortaya çıkardıkları blues'a olan etkisi, bu tez çalışmasının çıkış noktasıdır.

Batı Afrika Griot geleneğini en iyi şekilde ifade edebilmek adına, Griot icralarında çokça adı geçen ve bu destanlara konu olan imparatorlukların detaylandırılması tezin kavramsal çerçevesinin çatısını oluşturmuştur. Tez sınırlılığı kapsamında sırasıyla Gana, Mali ve Songhay imparatorlukları anlatılmıştır. Literatür taraması neticesinde yazıya dökülen ve İngilizce'ye çevrilen kaynaklar içinde Mali İmparatorluğu'nun kuruluş hikâyesini anlatan *Sundiata Destanı*'nın sıklıkla yer aldığı tespit edilmiştir. Bunun sonucunda blues ile ilişkilendirme büyük oranda bu destan üzerinden yapılmıştır.

Blues'un oluşmasına zemin hazırlayan Transatlantik Köle Ticareti ve sonrasındaki tarihi süreç, ABD toplumunda sosyolojik bir devinim yaratmış ve Afrikalı-Amerikalı'yı oluşturmuştur. Tez çalışması kapsamında Afrikalı-Amerikalı kimliğinin nasıl oluştuğunun yanı sıra Afrikalı-Amerikalı müziğinin oluşumu ve yıllar içindeki gelişimi incelenmiştir. Bunun sonucunda, Afrikalı-Amerikalı müziğinin oluşmasında, Sahra Altı Afrika müziğinde de yer alan senkopasyon, *call and response*, strofik form gibi unsurların etkisi tespit edilmiştir.

Tez kapsamında yapılan incelemeler neticesinde Blues'un yöresel farklılıkları irdelenerek Griot geleneğinin özellikle Mississippi yöresi bağlamında *bluesman* olgusuna bire bir etkide bulunduğu saptanmıştır. Melizmatik vokal, *humming* icra pratikleri ve enstrümantasyon kullanım teknikleri yönünden benzerlik görülmüştür.

Griot geleneği ve blues arasındaki hikâye anlatıcılığı ve sözlü gelenek arasındaki köprü, blues şarkıları ve Griot repertuarındaki destan ve parçalar incelenerek

kurulmuştur. Gerek Griot'lar gerekse blues icracılarının kişisel ve toplumsal deneyimlerini bir sonraki nesillere aktarışında önemli benzerlikler bulunmuştur. Bu hususta Griot'lar ve blues icracıları, geleneği bir sonraki nesile hikâye aktarıcılığı yoluyla taşımışlardır.

Çalışma süresince Griot geleneği ve blues arasındaki benzerlikler şu şekilde tespit edilmiştir:

1. Blues icralarında kullanılan enstrümantasyonun Sahra Altı Afrika bölgesinin Sahel Bölgesi ve Sudan Yaylası (Sudanic Savannah) bölgesi enstrümanlarıyla ve bu enstrümanların çalış teknikleriyle benzerliği tespit edilmiştir.
2. Bu enstrümanların ABD'de Afrikalı-Amerikalı müziğinde kullanılan enstrümanlara evrildiği belirlenmiştir.
3. Griot geleneğinde olduğu gibi blues icrasında da ritmik yaklaşımlar doğrultusunda perküsif bir icra yönelimi görülmüştür.
4. Griot geleneğindeki ve blues'daki *call and response* unsurunun bir icra pratiği olarak ortaklığı tespit edilmiştir.
5. Griot'ların icralarında kullandıkları heptatonik dizinin Avrupa müziği ile tanıştığında blues scale'e dönüşmüş olabileceği saptanmıştır.
6. Griot ve blues icralarındaki strofik yapının içindeki sözlerin tekrarlanarak akılda kalıcılığı sağlamlaştırdığı görülmüştür.
7. Griot performanslarındaki açık uçluluğun, blues'daki *chorus* döngüsü ile korunduğu tespit edilmiştir.
8. Melizmatik icra ve *humming* pratikleri açısından benzerlikler saptanmıştır.

9. Batı Afrika'daki Griot'nun, özellikle Mississippi yöresinde solo icracı olarak *bluesman*'e dönüşmüş olduğu tespit edilmiştir.

10. Griot geleneğinde enstrümanda *brimintingo*, vokalde *sataro* ile görülen doğaçlama unsurunun, blues'da da yankı bulduğu saptanmıştır.

Elde edilen veri ve tespitler ışığında Griot geleneğinin blues üzerinde büyük bir etkisi olduğu saptanmıştır. Bu tez çalışması kapsamında yapılan incelemeler sonucunda blues hakkında yazılı, görsel ve işitsel kaynakların oldukça fazla olduğu ancak Griot geleneği hakkındaki kaynakların blues müziğe nazaran daha az olduğu görülmüştür. Bu hususta özellikle Batı Afrika Griot geleneğinin yer aldığı coğrafyanın Fransızca kaynaklarının farklı dillere çevrilmesinin, erişilebilirliğin ve yaygınlığının artırılması açısından faydalı olacağı düşünülmektedir.

Afrika müziğini porte notasyonu üzerinde göstermenin zorluğu bölge müziğini çalışan akademisyen ve yazarlar tarafından ifade edilmiştir. Bu hususta tez kapsamında incelenen bazı Griot şarkılarının porte notasyonunda gösterilmesi hususunda zorlanılmıştır. Konservatuvar öğrencilerine gerek Lisans gerekse Yüksek Lisans müfredatı içinde porte notasyonuna ek olarak farklı notasyon sistemlerinin öğretilmesi önerilmektedir. Böylesi bir öğretinin kompozisyon ve doğaçlama açılarından da ufuk açıcı olacağı ve müzikte bir yandan geçmiş anlamlandırırken öte yandan da yenilikçi yaklaşımlara yol açacağı net bir şekilde görülmektedir.

Bu tez kapsamında erişilen tüm saptamalar doğrultusunda Batı Afrika Griot geleneğindeki sözel ve müzikal unsurların, blues'u oluşturan en önemli yapıtaşlarından olduğu ve dolaylı olarak cazın gelişiminde büyük rol oynadığı tespit edilmiştir.

KAYNAKÇA

- Agawu V.K. (1987). The Rhythmic Structure of West African Music. *The Journal of Musicology*. 5(3). The University of California Press. ss. 400-418.
- Akpabot S. E. (1976). Fugitive Notes on Notation and Terminology in African Music. *The Black Perspective in Music*. 4(1). ss. 39-45.
- Alper, G. (2005). How the Flexibility of the Twelve-Bar Blues Has Helped Shape the Jazz Language. College Music Symposium. 45(2005) *College Music Society*. ss. 1-12.
- Appalachian Regional Commission (t.y.). Appalachian Region.
<https://www.arc.gov/about-the-appalachian-region/> [Erişim Tarihi: 02.04.2024].
- Arizona Devlet Üniversitesi (2021). The role of oral traditions within marginalized societies and their validity within archives - Myra Khan.
<https://lib.asu.edu/news/role-oral-traditions-within-marginalized-societies-and-their-validity-within-archives-myra> [Erişim Tarihi: 03.01.2023] (şekil 5).
- Banks-Wallace, J. (2002). Talk that Talk: Storytelling and Analysis Rooted in African American Oral Tradition. *Qualitative Health Research*. 12(3). ss. 410-426.
doi:10.1177/104973202129119892
- Barker, D. (2021). Vaudeville/Classic Blues. Carnegie Hall.
<https://timeline.carnegiehall.org/genres/vaudevilleclassic-blues>. [Erişim Tarihi:11.05.2024].
- Barlow, D. (2016). Blues Narrative Form, African American Fiction, and the African Diaspora. *Narrative*. 24(2). The Ohio State University Press. ss.134-155.
- Barlow, W. (1989). Looking Up at Down: The Emergence of Blues Culture. Temple University Press. Philadelphia.

- Berglee, R. (2012). World regional geography: People, Places and Globalization, Flatworld Knowledge.
- Biebuyck D. ve Martenee K. C. (1969). The Mwindo Epic from the Banyanga. University of California Press.
- Boletín Oficial del Estado. (2021). Ley Hipotecaria y del Texto Refundido de la Ley de Catastro Inmobiliario [Legal Publication].
https://www.boe.es/biblioteca_juridica/publicacion.php?id=PUB-LH-2021-217 [Erişim Tarihi: 09.05.2024].
- Bovill, E. W. (1926). The Niger and the Songhai Empire. Journal of the Royal African Society. Oxford University Press on behalf of The Royal African Society, ss. 138-146.
- BlackPast. (t.y). Rainey, Gertrude ‘Ma’ (1886–1939).
<https://www.blackpast.org/african-american-history/rainey-gertrude-ma-1886-1939/> [Erişim Tarihi: 04.05.2024] (şekil 27).
- Breunig P. ve Rupp, N. (2016). An Outline of Recent Studies on the Nigerian Nok Culture. Journal of African Archaeology, Vol.14. ss.237–255.
- Britannica, T. Editors of Encyclopaedia (2016). Rent Party. Encyclopedia Britannica.
<https://www.britannica.com/topic/rent-party> [Erişim Tarihi: 16.01.2024].
- Britannica, T. Editors of Encyclopaedia Ghana. Encyclopedia Britannica.
<https://www.britannica.com/place/Ghana-historical-West-African-empire> [Erişim Tarihi: 29.04.2024].
- Cambridge Dictionary (t.y.) Refrain.
<https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/refrain> [Erişim Tarihi: 24.04.2024].
- Cambridge Dictionary. (t.y.). Jug band.
<https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/jug-band> [Erişim Tarihi: 18.04.2024].

- Carlson, L. (2006). HOOKER, JOHN LEE. Encyclopedia of the Blues Volume 1. Komara E. (Ed.). Routledge. ss. 459-461.
- Center for World Music. (2015). World Music Instrument: The Banjer, AKA The Banjo. <https://centerforworldmusic.org/2015/07/world-music-instrument-the-banjer-aka-the-banjo/> [Erişim Tarihi: 02.04.2024] (şekil 36).
- Cigar Box Guitars. (n.d.). Antique One String Cigar Box Guitar (Diddley Bow) <https://www.cigarboxguitars.com/post/antique-one-string-cigar-box-guitar-diddley-bow> [Erişim Tarihi: 02.04.2024] (şekil 35).
- Charry E. (2000). Mande Music: Traditional and Modern Music of the Maninka and Mandinka of Western Africa. University of Chicago Press.
- Charters, S. (1981). The Roots of the Blues: An African Search. Putnam. New York.
- Charters, S. (1991). The Blues Makers. Da Capo Press. New York.
- Chin, M. (tarih yok). Marilyn Chin reads and discusses Bessie Smith's "Backwater Blues". Library Of Congress. <https://www.loc.gov/programs/poetry-and-literature/audio-recordings/poetry-of-america/item/poetry-00001020/marilyn-chin-bessie-smith/> [Erişim Tarihi: 24.04.2024].
- Conrad D. C. ve Conde D. T. (2004). Sunjata: A West African Epic of the Mande Peoples. Hackett Publishing Inc.
- Conrad, D. C. (2006). Oral Tradition & Perceptions of History from the Manding Peoples of West Africa. Akyeampong, E. K. (Ed.) Themes in West Africa's History. Ohio University Press. ss. 73-96.
- Conrad, D. C. (2010). Empires of Medieval West Africa: Ghana, Mali, and Songhay. Great Empires of the Past. Chelsea House.
- Conway C. (1995). African Banjo Echoes in Appalachia: A Study of Folk Traditions. University of Tennessee Press.

- Conway, C. (2003). Black Banjo Songsters in Appalachia. Black Music Research Journal. 23(1/2). Center for Black Music Research-Columbia College Chicago and University of Illinois Press. ss. 149-166.
- Coolen, M.T. (1983). The Wolof Xalam Tradition of the Senegambia. Ethnomusicology. 27(3). University of Illinois Press on behalf of Society for Ethnomusicology. ss. 477-498.
- Counsel, G. (1997). The Griots of West Africa: Agents of Social Change. Context. 14. ss. 43-51.
- Crowder M. (1971). West Africa and the Europeans: Five Hundred Years of Direct Contact. Colonial West Africa: Collected Essays. Routledge.
- Collins Dictionary (t.y.) Melisma.
<https://www.collinsdictionary.com/dictionary/english/melizma> [Erişim Tarihi: 10.01.2023].
- Collins Dictionary (t.y) Clawhammer.
https://www.collinsdictionary.com/dictionary/english/clawhammer#google_vignette [Erişim Tarihi: 03.03.2024].
- Çiftçi, M.R. (2021). Abdüssamed, Husarî, Minşâvî ve Mustafa İsmâil'in Murattel ve Mücevved Tilavetlerinin Karşılařtırılmalđ Zamansal Analizi. şırnak Üniversitesi İlahiyat Fakóltesi Dergisi. ss.159-180.
- Davidson, B. (1977). The Growth of African Civilisations: A History of West Africa, 1000-1800. Longman.
- Davidson, B. (2014). West Africa before the Colonial Era: A History to 1850, Routledge.
- Diouf, S. A. (2019, June 17). What Islam gave the blues. Renovatio. The Journal of Zaytuna College. <https://renovatio.zaytuna.edu/article/what-islam-gave-the-blues> [Erişim Tarihi: 21.04.2024].

Drum Magazine (t.y.) How to Play Shuffles and Shuffle Variations.
<https://drummagazine.com/how-to-play-shuffles-and-shuffle-variations/>
[Erişim Tarihi: 20.04.2024] (şekil 38).

Donaldson, G.A. (1984). A Window on Slave Culture: Dances at Congo Square in New Orleans, 1800-1862. *The Journal of Negro History*, 69(2). Association for the Study of African American Life and History. ss. 63-72.

Donoghue, J. (2010). “Out of the Land of Bondage”: The English Revolution and the Atlantic Origins of Abolition. *The American Historical Review*, 115(4). Oxford University Press. ss. 943-974.

Durán L. ve Hartenberger A. W. (2014). Nkoni. Libin L. (Ed). *The Grove Dictionary of Musical Instruments*. Oxford University Press.

Du Bois, W.E.B. (1915). *The Negro*. University of Pennsylvania Press Philadelphia. Pennsylvania.

Ekwueme. L.E.N. (1974). Concepts of African Musical Theory, *Journal of Black Studies*. 5(1). Sage Publications, Inc. ss. 35-64.

El Shibli, F. (2007). Islam and Blues. *Souls: A Critical Journal of Black Politics, Culture and Society* 9(2). ss. 162-170.

Encyclopædia Britannica. (t.y.). Pidgin <https://www.britannica.com/topic/pidgin>
[Erişim Tarihi: 24.04.2023].

Encyclopædia Britannica. (t.y.). Reconquista.
<https://www.britannica.com/event/Reconquista> [Erişim Tarihi: 15.04.2024].

Encyclopædia Britannica. (t.y.). Deep South.
<https://www.britannica.com/dictionary/Deep-South>
[Erişim Tarihi: 15.04.2024].

Encyclopedia Britannica. (t.y.). Distribution of the peoples of the western Sudan.
<https://www.britannica.com/place/Ghana-historical-West-African-empire>
[Erişim Tarihi: 10.11.2022] (şekil 2).

- Evans, D. (1970). Afro-American One-Stringed Instruments. *Western Folklore*. 29(4). Western States Folklore Society. ss. 229-245.
- Evans, D. (2002). The Development of Blues. Moore, A. (Ed.). *Blues and Gospel Music*. Cambridge University Press.
- Eyre, B. (2000). *In Griot Time*. Temple University Press.
- Face 2 Face Africa (t.y.) <https://face2faceafrica.com/article/the-centuries-old-history-of-the-griots-of-west-africa-who-were-much-more-than-storytellers> [Erişim Tarihi: 10.01.2023] (şekil 7).
- Fage, J. D., ve McCaskie, . T.C. (2024, May 3). western Africa. Encyclopedia Britannica. <https://www.britannica.com/place/western-Africa> [Erişim Tarihi: 03.05.2024].
- Ferris, W. (1974). Blue Roots and Development. *The Black Perspective in Music*. Autumn 2(2). Professor J. Southern (Managing Editor-Publisher). ss.122-127.
- Finnegan, R. (2012). *Oral Literature in Africa*. Open Book Publishers.
- Ferris State University. (t.y.). Who Were the Jim Crowists? Jim Crow Museum of Racist Memorabilia. <https://jimcrowmuseum.ferris.edu/who/index.htm> [24.04.2023] (şekil 25).
- Franklin, J. H. ve Higginbotham, E. B. (2010). *From Slavery to Freedom: A History of African Americans*. McGraw Hill.
- Free Music Dictionary. (t.y). Blues scale. <https://www.freemusicdictionary.com/definition/blues-scale/> [Erişim Tarihi: 28.02.2024].
- Forte, D.F. (1998) Spiritual Equality, the Black Codes, and the Americanization of the Freedmen. *Loyola Law Review*. 43(569). Cleveland State University. ss.569-611.

- Fulwood, E.L. (2022). Quantitative Quantitative similarities between the banjo and a diverse collection of West African lutes. *Humanit Soc Sci Commun* 9(392) <https://doi.org/10.1057/s41599-022-01401-3> [Erişim Tarihi: 28.02.2024] (şekil 43).
- Gade, H.W. (2000). *All Aspects of ROCK & JAZZ /2, The Electrical Bass*. NORDISC Music & Text.
- Gallica BnF. (t.y.) Mansa Musa.
<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b52509636n/f7.item> [Erişim Tarihi: 10.11.2022] (şekil 3).
- Garofalo, R. (1997). *Rock'n Out: Popular Music in the USA*. Allyn and Bacon. Boston.
- Gentile J. S. (2011). Epilogue: The Mythic Storyteller: Word-Power and Ambivalence. *Storytelling, Self, Society*. 7(2). Wayne State University Press. ss. 148-160.
- Gillaspie, D. L. (2006). *DRUM. Encyclopedia of the Blues Volume 1*. Komara E. (Ed.). Routledge. ss. 284-287.
- Gioia, T. (2021). *The History of Jazz* (3rd ed.). Oxford University Press.
- Gioia, T (2023). Mississippi Delta blues. *Encyclopedia Britannica*.
<https://www.britannica.com/art/Mississippi-Delta-blues> [Erişim Tarihi: 06.05.2024].
- Glover, T. (1965). *Blues Harp: An Instruction Method For Playing the Blues Harmonica*. Oak Publications. New York.
- Goldenberg D. M. (2003). *Curse of Ham: Race and Slavery in Early Judaism, Christianity, and Islam*. Princeton University Press.
- Goodell, W. (1853). *The American Slave Code In Theory and Practice: Its Distinctive Features and Shown by Its Statutes, Judicial Decisions and Illustrative Facts*. American and Foreign Anti-Slavery Society. New York.

- Hale, T. A. (1990). *Scribe, Griot, and the Novelist: Narrative Interpreters of the Songhay Empire*. The University of Florida Press.
- Hale, T. A. (1997). From the Griot of Roots to the Roots of Griot: A New Look at the Origins of a Controversial African Term for Bard. *Oral Tradition*. 12(2) ss. 249-278.
- Hale, T. A. (2007). *Griots and Griottes: Masters of the Words and Music*. Indiana University Press. Bloomington.
- Hamlet, J.D. (2011). Word! The African American Oral Tradition and its Rhetorical Impact on American Popular Culture. *Black History Bulletin*, Winter/Spring 2011 74(1). Association for the Study of African American Life and History. ss. 27-31.
- Hassler, W. W. ve Weber, J. L. (2024). American Civil War. *Encyclopedia Britannica*. <https://www.britannica.com/event/American-Civil-War> [Erişim Tarihi: 20.04.2023].
- Herzhaft, G. (1992). *Encyclopedia of the Blues*. The University of Arkansas Press.
- Hellie, R. (2024). Slavery. *Encyclopedia Britannica*. <https://www.britannica.com/topic/slavery-sociology> [Erişim Tarihi: 13.06.2024].
- Hester, K. (2017). *African Roots of the Jazz Evolution*. Cognella Academic Publishing.
- History of Urban Blues. <https://timeline.carnegiehall.org/genres/urban-blues> [Erişim Tarihi: 21.12.2023].
- Hoffheimer, M. (2006). FIDDLE. *Encyclopedia of the Blues Volume 1*. Komara E. (Ed.). Routledge. ss. 315-319.
- Hoffman, B. G. (2000). *Griots at War: Conflict, Conciliation, and Caste in Mande*. Bloomington & Indianapolis. Indiana University Press.

- Hopkins N.S. (1997). Memories of Griots. *Alif: Journal of Comparative Poetics*. 17. Literature and Anthropology in Africa. Department of English and Comparative Literature, American University in Cairo. ss. 43-72.
- Imperato, P. J. ve Imperato, G. H. (2008). *Historical Dictionaries of Africa: Historical Dictionary of Mali*. The Scarecrow Press, Inc.
- iMusician. (t.y.). Fundamentals of rhythm in music.
[https://imusician.pro/en/resources/blog/fundamentals-of-rhythm-in-music#:~:text=It%20is%20a%20technique%20that,that%20catch%20the%20li](https://imusician.pro/en/resources/blog/fundamentals-of-rhythm-in-music#:~:text=It%20is%20a%20technique%20that,that%20catch%20the%20listener's%20attention)
stener's%20attention [Erişim Tarihi: 09.05.2024].
- Ingersoll, T. N. (1995). Slave Codes and Judicial Practice in New Orleans, 1718-1807. *Law and History Review*. 13(1). American Society for Legal History. ss. 23-62.
- İbrikcioğlu Öztemel, E. (2022). Batı Afrika Toplamlarındaki Griot Kùltürüne Sosyo-Politik Perspektifte Bir Bakış. (Yüksek Lisans Tezi). Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi, Müzik ve Güzel Sanatlar Enstitüsü.
- Jansen J. (2001). The Sunjata Epic – The Ultimate Version. *Research in African Literature*. Indiana University Press. ss. 14-46.
- Jessup, L. (1983). *The Mandinka Balafon: An Introduction with Notation for Teaching*. Art Path Press.
- Johnson, C. (2014). How banning the African drum gave birth to American music. TEDxHudson. <https://www.youtube.com/watch?v=YLG871tKZUM&t=233s> [Erişim Tarihi: 29.04.2024].
- Johnson, G. (2006). *BASS. Encyclopedia of the Blues Volume 1*. Komara E. (Ed.). Routledge. ss. 61-64.
- Jones, L. (1970). *Blues People: Negro Music in White America*. New York, NY Morrow.

- Katz, J. (2017). Harmonic Syntax of the Twelve-Bar Blues Form. *Music Perception: An Interdisciplinary Journal*, 35(2). University of California Press. ss. 165-192.
- Knight R. (1971). Towards a Notation and Tablature for the Kora and Its Application to Other Instruments. *African Music* 5(1). International Library of African Music. ss. 23-36.
- Kraft K.M. (t.y.). Build a Cigar Box Diddley Bow.
<https://www.kevinmkraft.com/buildacigarboxdiddleybow> [Erişim Tarihi: 28.04.2024] (şekil 48).
- Kubik G. (2005). The African Matrix in Jazz Harmonic Practices. *Black Music Research Journal*. 25(1/2). Center for Black Music Research-Columbia College Chicago and University of Illinois Press. ss. 167-222.
- Kubik, G. (1999). *Africa and the Blues*, University Press of Mississippi.
- Kubik, G. (2010). *The Theory of African Music Vol I*. The University of Chicago Press.
- Kubik, G. (2010). *The Theory of African Music Vol II*. The University of Chicago Press.
- Levine, L.W. (1977) *Black Culture and Black Consciousness: Afro-American Folk Thought From Slavery to Freedom*. Oxford University Press. New York.
- Library of Congress (t.y.). *Slavery – The Peculiar Institution*.
<https://www.loc.gov/exhibits/african-american-odyssey/slavery-the-peculiar-institution.html> [Erişim Tarihi: 24.04.2023] (şekil 24).
- Library of Congress [t.y.] *Bessie Smith*. <https://www.loc.gov/resource/van.5a52646/> [Erişim Tarihi: 10.01.2024] (şekil 28).
- Library of Congress <http://loc.gov/pictures/resource/cph.3a34658/> [Erişim Tarihi: 15.04.2024].

Library of Congress Law Library. (2011). Slavery in the French Colonies. In Custodia Legis: Law Librarians of Congress. <https://blogs.loc.gov/law/2011/01/slavery-in-the-french-colonies/> [Erişim Tarihi: 24.04.2023].

Lloyd, R. (2022). From barrelhouse bars to urban caf  s, the lively evolution of boogie-woogie piano style. KNKX Public Radio. <https://www.knkx.org/jazz/2022-04-08/from-barrelhouse-bars-to-urban-cafes-the-lively-evolution-of-boogie-woogie-piano-style> [Erişim Tarihi: 15.01.2024].

Loquenz, H. (1997). Construction of the Instrument. <https://www.koramusik.com/e/bauweise.htm> [Erişim Tarihi: 09.05.2024].

Malone, J. (1996). Steppin' on the Blues: The Visible Rhythms of African American Dance. University of Illinois Press.

M'Baye, B. (2021). Tricksters in African, African American, and Caribbean Folktales and Cultures. Oxford Bibliographies. <https://www.oxfordbibliographies.com/display/document/obo-9780190280024/obo-9780190280024-0094.xml> [Erişim Tarihi: 24.04.2023].

Matsumaru, M. (2011). Congo Square, New Orleans, Louisiana. Blackpast. <https://www.blackpast.org/african-american-history/congo-square-new-orleans-louisiana/> [Erişim Tarihi: 24.04.2023].

McCaskie, T. and Fage, J. D. western Africa. Encyclopedia Britannica. <https://www.britannica.com/place/western-Africa> [Erişim Tarihi: 10.11.2022] (şekil 1).

McDougall, E. A. (2019). Saharan Peoples and Societies. African History. <https://doi.org/10.1093/acrefore/9780190277734.013.285>

McIntosh, R. J. ve Keech McIntosh, S. K. (1981). The Inland Niger Delta before the Empire of Mali: Evidence from Jenne-Jeno. The Journal of African History. 22(1). Cambridge University Press. ss.1-22.

Merriam-Webster. (t.y). Peculiar Institution. <https://www.merriam-webster.com/dictionary/peculiar%20institution> [Erişim Tarihi: 15.04.2024].

Metropolitan Museum of Art. (t.y.) Xalam.

<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/501091> [14.01.2023] (Şekil 16).

Meyerson-Knox, S. (2013). “African Blues”: The Sound and History of a Transatlantic Discourse. (Yüksek Lisans Tezi). University of Cincinnati.

Middleton J.F, Clarke. J.I ve Smedley A. People of Africa.

<https://www.britannica.com/place/Africa/Western-Africa> [Erişim Tarihi: 09.04.2024].

Midlo Hall, G. (2005). Slavery and African Ethnicities in the Americas: Restoring the Links. The University of North Carolina Press Chapel Hill.

Mohamed B., Cox K., Diamant J. ve Gecewicz C. (2021). Faith Among Black Americans. Pew Research Center. ss.1-175.

Morgan K. (2016). A Short History of Transatlantic Slavery. I.B. Tauris. London-New York.

Morgan P.D. (2005). Origins of American Slavery. OAH Magazine of History. 19(4). Oxford University Press on behalf of the Organization of American Historians. ss. 51-56.

Moolla, F.F. (2012). When Orature Becomes Literature: Somali Oral Poetry and Folktales in Somali Novels. Comparative Literature Studies. Penn State University Press. ss. 434-462.

Mwakikagile, G. (2010). The Gambia and Its People: Ethnic Identities and Cultural Integration in Africa, New Africa Press.

Nardone, J. (2017). Juke Joints. Mississippi Encyclopedia.

<http://mississippiencyclopedia.org/entries/juke-joints/> [Erişim Tarihi: 04.05.2024].

National Archives. (t.y.). Great Migration.

<https://www.archives.gov/research/african-americans/migrations/great-migration> [Erişim Tarihi: 04.05.2024].

National Archives. (t.y.). Emancipation Proclamation.

<https://www.archives.gov/exhibits/featured-documents/emancipation-proclamation#:~:text=President%20Abraham%20Lincoln%20issued%20the,and%20henceforward%20shall%20be%20free.%22> [Erişim Tarihi: 03.05.2024].

National Geographic (2007). Gnawa.

https://web.archive.org/web/20071130212143/http://worldmusic.nationalgeographic.com/worldmusic/view/page.basic/genre/content.genre/gnawaa_724 [Erişim Tarihi: 03.05.2024].

National Geographic Education. (2024). Plantation System.

<https://education.nationalgeographic.org/resource/plantation-system/> [Erişim Tarihi 15.04.2024].

National Geographic Society (t.y.) Underground Railroad. National Geographic Education. <https://education.nationalgeographic.org/resource/underground-railroad/> [Erişim Tarihi: 28.06.2024].

National Park Service. (t.y.). History and Culture. Reconstruction Era. National Historical Park.

<https://www.nps.gov/reer/learn/historyculture/historyculture.htm> [Erişim Tarihi: 24.04.2023].

National Underground Railroad Freedom Center. (t.y.) Modern Day Abolition.

<https://freedomcenter.org/learn/modern-day-abolition/#:~:text=Chattel%20slavery%20is%20the%20most,from%20the%2016th%20%E2%80%93%2018th%20centuries.> [Erişim Tarihi: 24.04.2023].

Niane D. T. (2004). Sundiata: An Epic of Old Mali. Pearson Longman.

Niane, D. T. (1984). General History of Africa, IV: Africa from the Twelfth Century to the Sixteenth Century, University of California Press.

Nişantaşı Üniversitesi. (t.y). Words Manual-Müzik [PDF document].
https://www.nisantasi.edu.tr/dosyalar/stf/words_manual_-_muzik.pdf [Erişim Tarihi: 26.01.2024].

Oakley, G. (2004). Blues Tarihi: şeytanın Müziği. (A. Özüğül, Çev.) Ayrıntı Yayınları. İstanbul.

Oliver, P. (1970). Savannah Syncopators. New York, Stein and Day.

Olson, J. S. (1996). The Peoples of Africa: An Ethnohistorical Dictionary. Greenwood Press.

Otto, J. S. (1980). Hard Times Blues (1929-40): Downhome Blues Recordings as Oral Documents. The Oral History Review. Vol.8. Taylor & Francis, Ltd. on behalf of the Oral History Association. ss.73-80.

Page, W. F., ve Davis, R. H. (Eds.). (2005). Encyclopedia of African History and Culture. Facts On File, Inc.

Patterson, R.R. (2002). The Blues. An Exaltation of Forms: Contemporary Poets Celebrate the Diversity of Their Art. Finch, A & Varnes, K. (Eds). University of Michigan Press. ss.188-197.

PBS (t.y.). Rock legend Bo Diddley. <https://www.pbs.org/newshour/show/rock-legend-bo-diddley-remembered> [Erişim Tarihi: 03.03.2024].

Peñalosa D. ve Greenwood P. (2009). The Clave Matrix: Afro-Cuban Rhythm: its Principles and African Origins, Bembe Books.

Pinnell R.T. (2019). THE EARLY GUITAR IN THE NEW WORLD: Its Route from Seville to Santo Domingo, Puerto Rico, and Cubagua (1497–1550). Soundbar Scholar. 5. ss. 4-16 [Erişim Tarihi. 06.04.2024]

Polak R. ve London J. (2014). Timing and Meter in Mande Drumming from Mali. Journal of the Society for Music. 20(1).

- Ponton, D. M. (2020). Black and White Blues: The sounds of Delta Blues singing. Blues in the 21st Century: Myth, Self Expression and Trans-Culturalism. Ponton D. M. & Zagratski U. (Eds). Vernon Press. ss.177-191.
- Rutkoff P. ve Scott Will (2005). Preaching the Blues: The Mississippi Delta of Muddy Waters. The Kenyon Review. 27(2). Kenyon College. ss. 129-147.
- Rubin D. (2006). GUITAR. Encyclopedia of the Blues Volume 1. Komara E. (Ed.). Routledge. ss. 383-390.
- Schaffer M. (2005). Bound to Africa: the Mandinka Legacy in the New World. History in Africa. Vol.32. Cambridge University Press. ss. 321-369.
- Schlueter, B. (2015). How to Play Shuffles and Shuffle Variations. Drum Magazine: <https://drummagazine.com/how-to-play-shuffles-and-shuffle-variations/> [Erişim Tarihi: 15.04.2024].
- Schuller, G. (1968). Early Jazz: Its Roots and Musical Development. Oxford University Press.
- Sella, M. (1987). An Exploration of Alternative Land Tenure and Organizational Arrangements for the Bakel Small Irrigated Perimeters. Land Tenure Center, University of Wisconsin- Madison.
- Shaw, A. (1978). Honkers and Shouters: The Golden Years of Rhythm and Blues. McMillan. New York.
- Shillington, K. (2019). History of West Africa (4th ed.), Red Globe Press.
- Shoup, J. A. (2011). Ethnic Groups of Africa and the Middle East: An Encyclopedia (Ethnic Groups of the World), ABC-CLIO. ss. 265-266.
- Sidnell J. (t.y.) African American Vernacular English (Ebonics). <https://www.hawaii.edu/satocenter/langnet/definitions/aave.html> [Erişim Tarihi: 20.03.2024].

- Silvester, P.J. (2009). The Story of Boogie-Woogie: A Left Hand Like God. The Scarecrow Press, Inc.
- Sio, A. A. (1965). Interpretation of Slavery: The Slave Status in the Americas. Comparative Studies in Society and History.7(3). Cambridge University Press. ss. 289-308.
- Slattery, C. (t.y.) What Makes the Blues Sound Like the Blues?
<https://www.strathmore.org/community-education/public-education/shades-of-blues/blues-clues/> [Erişim Tarihi: 07.02.2024].
- Smithsonian Institution. (t.y.) Talking Drum. https://www.si.edu/es/object/talking-drum:acm_2003.0032.0362 [Erişim Tarihi: 16.01.2023] (şekil 21).
- Sözer V. (2012). Müzik Terimleri Sözlüğü. Remzi Kitabevi. İstanbul.
- Spencer, J.M. (1992). The Diminishing Rural Residue of Folklore in City and Urban Blues, Chicago 1915-1950. Black Music Research Journal. 12(1). Center for Black Music Research - Columbia College Chicago and University of Illinois Press. ss. 25-41.
- Springer, R. (1976). The Regulatory Function of the Blues. The Black Perspective in Music. 4(3). Professor J. Southern (Managing Editor-Publisher). ss. 278-288.
- Stamp K.M. (1956). The Peculiar Institution: Slavery in the Ante-Bellum South. Vintage Books.
- Stapleton, C. ve May, C. (1989). African All Stars: The Pop Music of a Continent. Paladin.
- StudyBass (t.y.) Plucking. <https://www.studybass.com/lessons/bass-technique/plucking/#:~:text=Plucking%20Motion&text=You%20will%20get%20a%20meatier,the%20one%20you%20are%20plucking.> [Erişim Tarihi: 16.04.2024].

StudyBass (t.y). Shuffle and Swing Rhythms.

<https://www.studybass.com/lessons/rhythm/shuffle-and-swing-rhythms/>

[Erişim tarihi: 15.04.2024].

Takada, Y. (2016). Bluesman, Guitar, and Migration. (Yüksek Lisans Tezi).

University of Mississippi. <https://egrove.olemiss.edu/etd/1160>

Tallmadge, W. (1984). Blue Notes and Blue Tonality. *The Black Perspective in Music*.

(12)2. ss. 155-165. Published by: Professor J. Southern (Managing Editor-Publisher).

Tamari T. (1991). The Development of Caste Systems in West Africa. *The Journal of*

African History. Vol. 32. ss. 221-250. doi:10.1017/S0021853700025718

Thomas, T. (2013). Why African Americans Put the Banjo Down. *Hidden in the*

Mix: The African American Presence in Country Music. (Ed. Diane Pecknold).

Duke University Press. ss. 143-170.

Titon, J.T. (1977). Thematic Pattern in Downhome Blues Lyrics: The Evidence on

Commercial Phonograph Records Since World War II. *The Journal of*

American Folklore. Jul-Sep. 90(357). American Folklore Society. ss.316-330.

Tuwe, K. (2015). The African Oral Tradition Paradigm of Storytelling as a

Methodological Framework: Employment Experiences for African

communities in New Zealand. Auckland University of Technology (AUT),

New Zealand.

Vambe M.T. (2004). African Oral Story-telling Tradition and the Zimbabwean Novel

in English. University of South Africa (UNISA) Press. ss. 2-7.

Vansina J. (1971). Once upon a Time: Oral Traditions as History in Africa.

Daedalus. 100(2). ss. 442-468.

Wald, E. (2010). *The Blues: A Very Short Introduction*. Oxford University Press.

New York

Ward, E (2012). Turning Up The Volume On The Electric Blues. Npr.
<https://www.npr.org/2012/11/29/166114425/turning-up-the-volume-on-the-electric-blues> [Erişim Tarihi: 18.04.2024] (şekil 37).

Ward, W.E. (1932). Music of the Gold Coast. The Musical Times. 73(1074). Musical Times Publications Ltd. ss. 707-710.

Webster, J. (2016) Creolization. Oxford Classical Dictionary.
<https://oxfordre.com/classics/display/10.1093/acrefore/9780199381135.001.0001/acrefore-9780199381135-e-6981?rskey=dGhvBR&result=1> [Erişim Tarihi: 24.04.2023].

Williams, Jr. J.L. (2006). Transmitting the Mande Balafon: Performing Africa at Home and Abroad (Doktora Tezi). University of Maryland, College Park.

Winthrop, S. (1946). Jazz: Hot and Hybrid. Da Capo Press. New York.

WPR (t.y.). The Story of the Balafon <https://www.wpr.org/shows/story-balafon> [Erişim Tarihi: 14.01.2023] (şekil 15).

WWF (2019). Sahelian Acacia Savanna. Ecoregions.
<https://www.worldwildlife.org/ecoregions/at0713> [Erişim Tarihi: 10.11.2022].

Yavuz, B. (2019). Caz Standartlarında Kullanılan Formlar. II. İnsan ve Toplum Bilimleri Araştırmaları Kongresi Kitabı. ss. 174-183.

Yavuz, B. (2022). Yirminci Yüzyıl Müzik Teorisinin John Coltrane'in Yorumculuğuna ve Besteciliğine Etkisi (Doktora Tezi). T.C. Yıldız Teknik Üniversitesi. s.49.

Yiğit, İ (2020). Murâbitlar. <https://islamansiklopedisi.org.tr/murabitlar> [Erişim Tarihi: 01.06.2024].

Young, J. R. (2003). Slavery in Antebellum Georgia. New Georgia Encyclopedia.
<https://www.georgiaencyclopedia.org/articles/history-archaeology/slavery-in-antebellum-georgia/> [Erişim Tarih: 20.04.2024] (şekil 23).

Zahan D. (1963). Monde d'outre-mer, passé et présent: Etude 1: La dialectique du verbe chez les Bambara. Mouton.

<http://www.kora-music.com/e/bauweise.htm> [Erişim Tarihi: 15.01.2023] (şekil 19).

<https://education.nationalgeographic.org/resource/underground-railroad/> [Erişim Tarihi: 24.04.2023].

[https://en.wikipedia.org/wiki/Kora_\(instrument\)#/media/File:Kora_\(Bridge-Harp_Or_Plucked_Harp-Lute\)_\(cropped\).png](https://en.wikipedia.org/wiki/Kora_(instrument)#/media/File:Kora_(Bridge-Harp_Or_Plucked_Harp-Lute)_(cropped).png) [Erişim Tarihi: 15.01.2023] (şekil 18).

<https://www.flickr.com/photos/kabyric/2671250793/in/album-72157606187764055/> [Erişim Tarihi: 15.01.2024].

<https://www.youtube.com/watch?v=13DgGtDGIpq> [Erişim Tarihi: 25.03.2024].

<https://www.youtube.com/watch?v=5EH3jsnUo38> [Erişim Tarihi: 28.03.2024].

<https://www.youtube.com/watch?v=6eTtgNATYjw> [Erişim Tarihi: 02.05.2024].

<https://www.youtube.com/watch?v=u6MY3v-WA94> [Erişim Tarihi: 24.04.2024].

<https://www.youtube.com/watch?v=86lv-uYPORc&list=PL46EE7F7403F2DA80> [Erişim Tarihi: 29.04.2024].

<https://www.youtube.com/watch?v=e-R98mtY4tw> [Erişim Tarihi: 03.03.2024].

<https://www.youtube.com/watch?v=EyBqKuaVts4> [Erişim Tarihi: 03.03.2024].

<https://www.youtube.com/watch?v=qWufK2qRKRQ> [Erişim Tarihi 29.04.2024].

<https://www.youtube.com/watch?v=u6MY3v-WA94> [Erişim Tarihi: 24.04.2024].

<https://www.youtube.com/watch?v=W6jjNRUqPxg> [Erişim Tarihi: 28.04.2024].

https://www.youtube.com/watch?v=yOS78ul1_rA&t=174s [Erişim Tarihi: 24.04.2024].

https://www.youtube.com/watch?v=yOS78ul1_rA&t=337s [Erişim Tarihi: 24.04.2024].

