

KALABALIKLAR VE BEDEN MÜZİĞİ

Muzaffer Özgü BULUT

SANATTA YETERLİK TEZİ

Eylül 2011

KALABALIKLAR VE BEDEN MÜZİĞİ

Muzaffer Özgü BULUT

SANATTA YETERLİK TEZİ

Üflemeli ve Vurmalı Çalgılar Bölümü

Danışman: Doç. Ayşe Gülriz GERMEN

Eskişehir

Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü

Eylül 2011

İÇİNDEKİLER

	<u>Sayfa</u>
İÇİNDEKİLER.....	ii
ÖZ.....	iv
ABSTRACT.....	v
JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI.....	vi
ÖNSÖZ.....	vii
ÖZGEÇMİŞ.....	ix
ŞEKİLLER LİSTESİ.....	xi
1. GİRİŞ.....	1
1.1.Problem.....	3
1.2.Amaç.....	4
1.3.Önem.....	4
1.4.Varsayımlar.....	4
1.5.Sınırlılıklar.....	4
1.6.Tanımlar.....	5
1.7.Yöntem.....	5
2. KALABALIKLARIN BEDENİ ve MÜZİK.....	6
2.1. Kalabalıkların Müziği.....	6
2.2. Müziğin Kökeni, Evrimi ve İşlevi.....	6
2.3. Müzik ve Algı.....	10
2.4. Müzik ve Dil.....	12
2.5. Müziğin Öğeleri ve Oyunla İlişkisi.....	14
2.6. Müzik.....	19
2.7. Müzik Yapmak ve Dinlemek.....	20
2.8. “Müzik Sanatı Ortamı” ve Değişimi.....	21
2.9. Müzik ve Yabancılaşma.....	23
2.10. Müziğe ve Oyuna Yabancılaşmış Kalabalıklar.....	26
3. BEDEN MÜZİĞİ.....	29
3.1. Beden Müziği Stilleri.....	29
3.1.1. Hambone ve Patting Juba.....	30
3.1.2. İrlanda Step Dansı.....	34
3.1.3. Clogging.....	38
3.1.4. Gumboot (Lastik Bot) Dansı.....	40
3.1.5. Gırtlak Şarkıcılığı.....	41
3.2. Uygulamalı Beden Müziği.....	45
3.2.1. Beden Sesleri.....	45
3.2.2. Beden Hareketleri ve Eksenleri.....	48
3.2.3. Bedenle Müzik için Hareket Önerileri.....	50
3.2.4. Tekerlemeler, Kültürel Ritimler.....	54
3.2.5. Kalabalıkla Beden Müziği.....	57

3.2.6	Günümüzde Beden Müziği.....	64
3.2.7	Beden Müziği ile ilgili yayınlar.....	66
4.	SONUÇ VE ÖNERİLER.....	69
4.1.	Sonuç.....	69
4.2.	Öneriler.....	70
	EKLER.....	71
	KAYNAKÇA.....	83

SANATTA YETERLİK TEZ ÖZÜ

KALABALIKLAR VE BEDEN MÜZİĞİ

Muzaffer Özgü BULUT

Üflemeli ve Vurmalı Çalgılar Bölümü

Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Eylül 2011

Danışman: Doç. Ayşe Gülriz GERMEN

Beden müziği, el çırpma, parmak şıklatma, vokal yapma ve ayak vurma gibi beden sesleriyle oynayarak ortaya çıkan müzik ve dandır. Beden müziği ortamı bireylere, herhangi seviyede bir müzikal yetenekleri, kuramsal ve/veya pratik donanımları olmasa bile, yalnız başına ve birlikte müzik yapma, müziğe yaşamlarında etkin yer verme olanaklarını sunar.

Bu çalışmanın amacı bireyin müziği, müzik ve sahne sanatları eserlerini daha iyi anlaması, değerlendirmesi açısından beden müziği ortamının işlevini ortaya koymaktır. Beden müziğinin toplum – müzik sanatı arasındaki yabancılaşma sorununu çözme potansiyeline dikkat çekmek ve bugünkü durumuyla ilgili bilgi vermek çalışmanın diğer amaçları arasında yer almaktadır.

Geniş alanlı okumalar ve yaşamsal deneyimle desteklenerek oluşturulan bu çalışmanın giriş sonrası birinci bölümünde çağlar öncesinden günümüze insan-müzik ilişkisi derinlemesine incelenmekte, müziğin kökeni, tanımı, işlevleri, oyunla ilişkisi ve yabancılaşma sorunu konu edilmektedir. İkinci bölümde ise beden müziği stillerinden, etkinliklerinden söz edilmekte, yazılı ve -DVD ekiyle- görsel sistematik uygulama önerileri yer almaktadır.

ABSTRACT**CROWDS AND BODY MUSIC**

Muzaffer Özgü BULUT

Department of Winds and Percussion

Anadolu University Institute of Fine Arts, September 2011

Supervisor: Asc. Prof. Ayşe Gülriz GERMEN

Body music is that music and dance created by playing with body sounds such as stepping, clapping, snapping and vocalising. Body music provides a music making medium which leaves out any preferences of musical talent, knowledge or practical experience. It is a useful tool for any person or crowd to make music.

The aim of this study is to emphasize the function of body music medium in letting the individual understand and evaluate music in general as well as in works of music and performance arts. Secondary purposes of the thesis are to highlight body music's potential as a solution to overcome the alienation between human and his music; to give information on world of body music.

Readings on many related subjects and live experience form the resources of this study. In the first part after introduction music-human relation is investigated in many aspects such as the roots, functions, evolution, definition, play nature and alienation of music. The second part consists of information on body music including some styles, activities and applicational suggestions with a demo-DVD.

JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI

Muzaffer Özgü BULUT' un "**Kalabalıklar ve Beden Müziği**" başlıklı tezi **09 Eylül 2011** tarihinde, aşağıdaki jüri tarafından Lisansüstü Eğitim Öğretim ve Sınav Yönetmeliğinin ilgili maddeleri uyarınca, **Müzik Anasanat Dalı Üfleme ve Vurma Çalgılar Sanat Dalı Sanatta Yeterlik** tezi olarak değerlendirilerek kabul edilmiştir.

Üye (Tez Danışmanı) : Doç. Ayşe Gülriz GERMEN
Üye : Doç. Dr. Orhan AHISKAL
Üye : Doç. Burak BASMACIOĞLU
Üye : Doç. Lillian TONELLA TÜZÜN
Üye : Doç. Jülide GÜNDÜZ

İmza

.....
.....
.....
.....
.....


Prof. Atilla ATAR
Anadolu Üniversitesi
Güzel Sanatlar Enstitüsü Müdürü

ÖNSÖZ

2004 yılı başlarında Codarts Rotterdam'dan mezun olup Ankara'ya döndüğümde dostum, meslektaşım ve ilk vürmalı çalgılar hocam Soner Özer, bazı şirketlerin çalışanlarına yönelik Bedenle Ritim Atölyesi yapıldığından bahsetmişti. O dönem kendimce bir sistem oluşturdum, bir yaşam atölyesi bünyesinde gruplar yönettim. 1-2 yıl sonra Eskişehir'de Tugay Başar ve Timuçin Gürer'le tanıştım. Başar, 10 yılı aşkın süredir bu konuda çalışıyordu ve yaptığı şeye **KeKeÇa**; "Kendin Kendini Çal" adını koymuştu. Birkaç atölyede onun asistanı oldum. 2009 Aralık Ayı'nda Kaliforniya'da Keith Terry'nin düzenlediği 2. Beden Müziği Festivali'ne katıldım ve işin uluslararası boyutta bir hareket olduğunu gözlemledim. Beden müziği, bitmek bilmeyen bir keşif oyunuydu; bir şekilde birlikte zaman geçiren kişilerin samimi bir oyun ortamında kaynaşmasıydı.

Sanatta Yeterlik çalışmalarına başladığımda konumu çoktan belirlemiştim. Katılacağım kongrelere gönderdiğim özetler de bu konudaydı. Akademik alanda beden müziğiyle ilgili çok az veri olduğunu fark ettim ve bunun üzerine gitmenin boş bir girişim olacağını düşündüm. Girişimlerimden haberdar olan çeşitli alanlardan yakınlarımdan teklifler almaya başladım. Tiyatro müziği yaptım, atölyeler yönettim ve bir televizyon programı yaptım. Gelecek dönem Anadolu Üniversitesi Eğitim Fakültesi'nde "Bedenle Müzik Oyunları" adında bir ders vermek üzere teklif aldım. Ders açılıyor.

Katıldığım ve yönettiğim atölyelerde beden müziğinin bireylerin müzikleriyle aralarındaki uçurumu yok edişini gözlemliyorum. Dünyada git gide yayılan bu hareketin bir akım olma sürecine girdiğini seziyorum.

Bu tezi bir anlamda da bu sürece katkıda bulunmak amacıyla hazırladım. Bu hazırlığımda bana destek olan danışmanım Doç. Gülriz Germen'e; sevgili annem Prof. Dr. Işıl Bulut'a; Doç. Burak Tüzün, Yard. Doç. Altuğ Yalçıntaş, Yard. Doç. Ufuk Küçükcan, Doç. Dr. Serap Erdoğan ve Orkestra Şefi Aytuğ Ülgen'e; Murat Çidamlı ve Sandy Silva'ya; Bedenle Müzik Oyunları programına katkıları için Alp Enuysal, Muratcan Akçay, Burak Kahraman, Özlem Korucu ve diğer katılımcı arkadaşlarıma;

programın yönetmeni Nevzat Özoğlu, yapımcısı Elif Kılıçatan'a; KeKeÇa grubu Tugay Başar, Timuçin Güner, Gökçe Gürçay, Ayşe Akarsu ve Ezo Sunal'a; ayrıca Keith Terry, Evie Ladin, Fernando Barba, LeeLa Patronio ve Peter Oostrom'a; ek DVD'nin hazırlığında emeği geçen arkadaşlarım Gaye Deniz, Arzu Aktaş, Sanem Soner, Bülent İnanlı ve Yiğit Güler'e; her iki çekim ekibinde çalışan diğer arkadaşlarıma ve eşim Seyhan Bulut'a çok teşekkür ederim.

Her daim kalbimde yaşatacağım Sevgili Anneannem Sabahat Kurtcanlı'nın aziz anısına...

ÖZGEÇMİŞ

Muzaffer Özgü BULUT

Üflemeli ve Vurmalı Çalgılar Bölümü

Sanatta Yeterlik

Eğitim

Y.Ls. 2007 Başkent Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Müzik Bilimi

Ls. 2004 Rotterdam Konservatuarı Klasik Vurmalı Çalgılar Bölümü –
Yandal: Oda Müziği Şefliği

Lise 1993 TED Ankara Koleji, Matematik-Fen Bölümü

İş

2000-2004 Vurmalı çalgılar bandosu şefliği - Harmonievereniging Sliedrecht -
Hollanda

2004-2007 Editör - Sevda Cenap And Vakfı Müzik Dosyası

2004-2006 Uzman - Başkent Üniversitesi GSTMF – Müzik Bölümü

2006-2007 Sözleşmeli Orkestra Sanatçısı – Ankara Devlet Opera ve Balesi
Orkestrası

2007- Öğretim Görevlisi – Anadolu Üniversitesi Devlet Konservatuarı Müzik
Bölümü – Vurmalı Çalgılar Sınıfı

Mesleki Birlik/Derneğ/Kuruluş Üyelikleri

2010- Müzik Eğitimcileri Derneği – MÜZED üyeliği

2011- European Association for Music in Schools – EAS üyeliği

Alınan Burs ve Ödüller

2006- Takdir Belgesi. Askerlik görevi sürecinde yapılan hizmetler için Tugay
Komutanı Tuğgeneral Berkay TURGUT tarafından verilmiştir.

Yayın

Bulut, Özgü. "Body Music and Socio-Cultural Change," **Music and Music Education within the Context of Socio-Cultural Changes**. Ed. Nesrin Kalyoncu, Derya Erice, Metin Akyüz, Ankara: Müzik Eğitimi Yayınları, 2010, sayfa 83-90.

Kişisel Bilgiler

Doğum yeri ve yılı: 16 Eylül 1975; Cinsiyet: Erkek; Yabancı dil: İngilizce

ŞEKİLLER LİSTESİ

	<u>Sayfa</u>
Şekil 1 Juba.....	33
Şekil 2 Sarkaç Çiçibum Çeşitleme 1 ve 2.....	52
Şekil 3 Sarkaç Çiçibum Çeşitleme 3 ve 4.....	52
Şekil 4 Sarkaç Çiçibum Çeşitleme 5 ve 6.....	52
Şekil 5 DuKaÇi I.....	53
Şekil 6 DuKaÇi II.....	53
Şekil 7 TaKeTa I.....	53
Şekil 8 TaKeTa II.....	54
Şekil 9 BuŞaTaDuTa.....	54
Şekil 10 Curcuna.....	55
Şekil 11 Üç tas has kayısı hoşafı.....	56
Şekil 12 Kırk kırık küp.....	56
Şekil 13 Kanon.....	58
Şekil 14 Monkey Chant.....	58
Şekil 15 Steve Reich – “Clapping Music (Alkış müziği)”	59
Şekil 16 Steve Reich – Clapping Music (II)	59
Şekil 17 Poliritim.....	60
Şekil 18 Poliritim (II).....	60
Şekil 19 Polimetre.....	61
Şekil 20 Kesişim.....	61
Şekil 21 Blok	62
Şekil 22 Blok ve Polimetre	63
Şekil 23 Blok ve Polimetre (II).....	63
Şekil 24 Komşu.....	64
Şekil 25 Reiter’in Notasyonu.....	67

1. GİRİŞ

Beden müziği konusu daha önce hiçbir bilimsel çalışmada geniş anlamda ele alınmamıştır. Bugüne kadarki beden müziği edebiyatını dans, etnomüzikoloji alanlarındaki *Step Dans*, *Flamenko*, *Patting Juba*, *Hambone* gibi çeşitli stillerle ilgili sistematik ve tarihsel kaynakların yanı sıra son yıllarda yayınlanan beden perküsyonu ya da adı geçen stillerin derslerini içeren müzik eğitim kılavuzları ve DVD'leri oluşturmaktadır. Beden müziği alanı bu kaynakların yanı sıra yapılan festivallerle, atölyelerle ve müzik eğitimi alanındaki uygulamalarla son yıllarda bir popülerleşme sürecine girmiştir. Günümüze kadar birey ve toplum yaşamında çeşitli şekillerde var olan bu müziğin adı yeni yeni konmakta, bu süreç çeşitli farkındalıkları beraberinde getirmektedir.

Bu çalışmada beden müziğinin geldiği aşamanın yanı sıra birey ve toplum yaşamında varlığının neden gerekli olduğu ortaya konmaya çalışılırken beden müziği ile gelen farkındalıkların neler olduğu ve gelecekte ne gibi sonuçlarının olabileceği anlatılmaktadır. Beden müziği bireyler ve kalabalıklar için önemlidir, çünkü müzik yapma eylemiyle ve müzik sanatıyla insan arasındaki yabancılaşmayı yok etme potansiyeline sahiptir. Adorno'nun da tanımladığı bu yabancılaşmanın ortadan kalkmasının bireyin oyuncu ve müzisyen yanlarının da var olduğu yönünde farkındalığını arttıracakları düşünülmekte, bu sayede müzik ve sahne sanatları alanının besteci, yorumcu, koreograf, dansçı, oyuncu ve eserlerini daha derin bir bakış açısıyla eleştirebileceğine inanılmaktadır. Bireyin beden müziği sayesinde daha iyi tanımlayacağı kendi ölçütleriyle seçim yapma olanağına kavuşacağı ve medyanın yönlendirmesinden etkilenmeyeceği, bunlara bağlı olarak toplum ile sanat arasındaki organik bağın güçleneceği ve toplumun medyadan daha güçlü bir sanat otoritesi kimliği kazanacağı öngörülmektedir. Bu değişimin sanatçının üretimine de katkıda bulunacağı, kalabalıklarla bir ortak nokta olarak göreceği beden müziğinin ona yol göstereceği düşünülmektedir.

İki ana başlık ve sonuçlardan oluşan bu çalışmanın birinci bölümü "Kalabalıkların Bedeni ve Müzik" başlığını taşımaktadır. Kalabalıkların hepsi yapısal

özellikleri eş olan bedenlerden oluşur. “Kalabalıkların bedeni” tamlaması bu ortak noktaya dikkat çekmektedir. Bu kalabalıkların yaşamındaki vazgeçilmez öge müzik her ne ise temelinde bu ortak beden yer almaktadır.

Çalışmada artık ayrı bir alan olarak değerlendirilme aşamasına geldiği düşünülen beden müziğinin neden müziğin temeli olduğu, ne kadar geniş bir dış alan grubuna hitap ettiği ve müzikle ilgili birtakım sorunları çözüme ulaştırabileceği ortaya konmaya çalışılmaktadır. Bu halde öncelikle müziğin nelerle ilişkilendirildiği, insan yaşamındaki yeri ve bu yerin değişim süreci bilinmelidir. Bu sebeple beden ve müzik arasındaki tüm köprülerin incelenmesi uygun görülmüş, “Giriş” sonrasındaki ikinci bölümde müzik ve insan arasındaki ilişki en başından ele alınmış, günümüze kadar incelenmiş ve insanın beyniyle müziği algılama şekli ve sınırlarıyla ilgili araştırmalara yer verilmiştir. Müziğin öğeleri; dille, oyunla, döngülerle ilişkisi gibi konular hep bedenin ve benliğin müziği nasıl gördüğünü anlatabilmek amacıyla içeriğe dâhil edilmiştir. Bunların ışığında müziğin daima geçerli sayılabilecek, geniş açılı bir tanımına ulaşılmıştır. Bu tanımdan sonraki alt başlıklarda insanın müziğin bu doğasından uzaklaşma öyküsü açıklanmaya çalışılmaktadır. Müzik ve sanat kavramlarının doğalarından farklı görülmesinin ve gösterilmesinin bu sorunun başlangıç noktası olduğu görüşü ışığında insanın müziği yapan ya da dinleyen olma seçimi; “müzik sanatı ortamı”nın değişim süreci ve sonunda yabancılaşma süreci ve olgusu nedenleriyle açıklanmaya çalışılmıştır.

Çalışmanın “Beden Müziği” başlıklı bölümünde ise beden müziği alanının varoluştan günümüze uzanan oluşma süreci sonrasında bugün nereye vardığı anlatılmaktadır. Tarihsel ve sistematik içerikli bu bölümde beden müziği alanının tarihi, örnek uygulamaları, bazı kaynakları ve “Ekler” başlığında bazı projeleri yer almaktadır. Bahsedilen uygulamaların daha net anlaşılabilmesi için çalışmaya bir DVD eklenmiştir. Bu bölüm beden müziğinin tanınmasını, yaygınlaşmasını ve tüm kalabalıkların malı haline gelmesinin bir hayal olmadığını anlaşılmasını kolaylaştıracaktır.

Vurmalı Çalgılar Alanı; beden kullanımı, el salınımı ve teknik benzerlik göz önünde bulundurulduğunda, “beden perküsyonu” adı da verilen “beden müziği” konusunun Üflemeli ve Vurmalı Çalgılar Ana Sanat dalı çerçevesinde ele alınabilmesi açısından uygun görünmektedir. Beden müziği, beden sesleri ile müzik yapmaktır. Vurmalı çalgılar ve beden müziği alanlarının ortak noktası, el ve ayak kaldırma, düşürme ve sürtme hareketleriyle üretilen sesleri kullanmalarındır. İki alanın ses

üretiminde hareketin durdurulmaması, dengeli duruş, yerçekimi kullanımı, güç kullanmama gibi teknik prensipleri de ortaktır. Alkış, parmak şıklatma, adım gibi beden seslerinin ya da trampet, ksilofon gibi vürmalı çalgı seslerinin bir çabaya ihtiyaç duyulmaksızın herkesçe üretilebilirliği bu iki alanın bir başka ortak noktasıdır. Yaşamın ilk nesnesi “beden” aynı zamanda bir vürmalı ve hatta üflemeli çalgıdır. Bu halde beden müziği, Üflemeli ve Vürmalı Çalgılar Alanı içinde ilk alt başlık olabilir.

Beden hareketlerinin görsel estetiği dans alanında değerlendirilebilir, dans-müzik uyumu beden sesleri kullanımıyla kontrol edilebilir. Bu halde beden müziği dans alanında da bir alt başlık olabilir. Beden sesleri el ve ayak seslerinin yanı sıra vokal seslerini de içerdiğinden şarkıcılıkla ilgili her tür kaynak beden müziği alanında değer kazanır. Beden hareketleri ve konuşma seslerini kullanan oyunculuk alanı da beden müziğini kullanır; bu alanda da beden müziğine bir alt başlık gözüyle yaklaşılabilir.

Beden müziği bu çalışma çerçevesinde sokaktaki adamın özellikle kendisinin ve başkalarının müziğini daha iyi anlamasına, algılamasına ve müzik yapana dönütte bulunmasına katkıda bulunacak, toplumla müzik ve hatta sahne sanatları arasında köprü niteliğinde bir araç ve ayrıca canlıların sessel etkinliklerinin başlangıç noktası olarak değerlendirilmektedir.

1.1. Problem

Bireylerin müzikal yetenek, kuramsal ve/veya pratik donanım sahibi olmadan birlikte müzik yapma deneyimi edinmelerine olanak sağlayacak bir müzik ortamının bilimsel alanda önerilmemiş, beden müziğinin müzik ve sahne sanatları eserlerinin toplumca daha iyi anlaşılması ve değerlendirilmesi açısından işlevinin irdelenmemiş ve konu edilmemiş olması bu çalışmanın problemini oluşturmaktadır.

1.2. Amaç

Bu çalışmanın amacı beden müziği ortamının bireylerin herhangi bir seviyede müzikal yetenek ve kuramsal donanımına ihtiyaç duymaksızın toplu ve yalnız müzik yapabilmesi, bu sayede müzik ve sahne sanatları eserlerini daha iyi anlaması ve değerlendirmesi açısından işlevini ortaya koymaktır. Beden müziğinin toplum ve müzik sanatı arasındaki yabancılaşma sorununu çözme potansiyeline dikkat çekmek ve bugünkü durumuyla ilgili bilgi vermek çalışmanın diğer amaçları arasında yer almaktadır.

1.3. Önem

Bu çalışma müzikal yetenek ve donanım sahibi olmayan bireyler için toplu müzik yapma ortamı öneren ve beden müziği alanında dünyada yapılan ilk bilimsel çalışma niteliği taşımaktadır. Bu açıdan önemlidir.

1.4. Varsayımlar

Beden müziği ortamında bireylerin her hangibir seviyede müzikal yetenekleri, kuramsal ve/veya pratik donanımları olmaksızın birlikte müzik yapma olanağı vardır.

1.5. Sınırlılıklar

Bu çalışmada ele alınan konular birey ve toplum yaşamında beden müziğinin işlevselliğini ortaya koymak ve bu konunun önemine dikkat çekmek yönünde sınırlandırılmıştır.

Beden müziği alanında yapılan ilk çalışma olmasından ötürü edebiyat sınırlılığı söz konusudur.

1.6. Tanımlar

“Kalabalıklar”, “her tür canlı topluluk” anlamında kullanılmaktadır. “Her tür canlı” derken; konu her ne kadar insan da olsa bu bağlamda ağaçların, hayvanların ya da doğanın müziğinden de bahsedilebilir.

1.7. Yöntem

Bu alışma, beden müziği, müzik felsefesi, müzik psikolojisi, müzik sosyolojisi, müzik tarihi, yeni müzik, beden dili, göstergebilim, drama, dans, insan davranışları, beden fizyolojisi alanlarında okumalar; aktif ve pasif ulusal ve uluslararası alıştay ve festival katılımı; beden müziği çalışan, sunan ve eğitimi veren kişilerle sohbetler ve bu kişilerin aktif beden müziği yaşamının internet üzerinden takibi; tiyatro ve TV’de uygulamalar; kongre programları dâhilinde ve özel alanda her yaştan ve alandan katılımcıya açık atölye uygulamalarında edinilen yaşamsal deneyimle desteklenerek oluşturulmuştur.

2. KALABALIKLARIN BEDENİ ve MÜZİK

Beden, insan ve müzik arasındaki tek araçtır. Beden olmadan müziği duymak, algılamak ya da üretmek olanaksızdır. İlk insanla başlayan ve zaman içinde çok yönlü gelişen müziğin günümüzde eriştiği aşamanın başlangıç noktasında beden ve müzik ilişkisi yer almaktadır. Beden ve müzik “insan”da var olmuş, ortaklıkları milyonlarca yıl harekette, ritimde, oyunlarda, dilde, müzikte, dile gelen şiirlerde, şarkılarda, dramada, dansa, sahne sanatlarında ve eğitimde sürmüştür. Beden müziği, bu iki sözcüğün bir arada kullanıldığı ilk alandır.

Terry, Beden müziğinin “çok eski” olduğunu, insanların taşlar kırıp çalgılar yapmadan önce muhtemelen beden sesleri ve vokal kullandığını ve dans ettiğini söylemektedir (2002). Beden müziğinin farkına varmak, onu düşünmek ve tartışmak insanı bu antikite sorusuyla karşı karşıya bırakmakta; “Acaba insansı atalarım bir bağ mı kuruyorum? Onlar da böyle mi yapıyorlardı?” ve benzeri sorular akla gelmektedir.

2.1. Kalabalıkların Müziği

Tarih boyunca ve günümüzde insan kalabalıklarının “müzik” diye adlandırdığı şeylerin tümüne uygun bir tanım oluşturmadan önce, bu tanımın geçerliğini sınamak adına, müziğin ne zaman ve nasıl ortaya çıktığı, müzikal davranışın evrenselliği, bu evrenselliğin neye dayandığı gibi diğer tartışmalar üzerinde durulmalıdır. Kimi kültürlerce bu konuyla ilgili ortaya atılan bir görüş müziğin tanrıların ya da bir tanrının armağanı olduğu üzerinedir. Amacı gerçeğe ulaşmak olan bilimin çerçevesinde bu yaklaşım henüz altı boş bir hipotezden ötede değildir.

Bilim dünyasında müziğin varoluşuna ilişkin çeşitli varsayımların ortaya atıldığı görülmektedir. Bu konu halen, öncelikle Müzik Felsefesi, Müzik Antropolojisi, Müzik Sosyolojisi, Müzik Psikolojisi, Müzik Biyolojisi olmak üzere çeşitli bilim dalları çerçevesinde tartışılmaktadır. Öncelikle müziğin evrimiyle ilgili tartışmalara değinilecektir.

2.2. Müziğin Kökeni, Evrimi ve İşlevi

Yüzlerce yıldır müzikle ilgili evrim dışı açıklamalar yapılmaktadır. Birçok kültür müziğin Tanrıların ya da bir Tanrı'nın hediyesi olduğunu düşünmüştür. Ancak, müziği evrimle birleştirerek konu eden hipotezlere sık rastlanmamaktadır. Neden? Belki çünkü müzik karmaşıktır; ama evrimsel kökeni ve rotası yüzyıllardır kuramlara ve tartışmalara konu olan “konuşma” da karmaşıktır. Herkesin dil öğrendiği ama müzikal yeteneğin az bulunur olduğu görüntü yalnızca modern toplumlar için doğrudur: dil bilen herkesin usta bir konuşmacı olmasına gerek yoktur. Küçük toplumlardaysa insanlar günlük yaşam sürecinde yetkinlikle şarkı söyler ve dans ederler. Öyleyse müzikal davranış neden evrenseldir? Evrensel değeri ne olabilir? Ve yine “müzik nedir?” (Dissanayake, 2005: 375).

Müziğin evrimiyle ilgili araştırmalar 1940 sonrasında bilimselliğe uymayan bir hal almıştır. Bu araştırma konusunun, akademisyenlerin sonsuza kadar dil veya müziğin kökeniyle ilgili, hangisinin diğerine üstünlük sağladığı belgelenemeyeceği için spekülasyonlar ortaya atılabilecek bir niteliği vardır. Bu durum 1866'da *Paris Linguistic Society* (Paris Dilbilim Derneği) tarafından aynı sebeple dilin kökeniyle ilgili araştırmalara konulan yasakla karşılaştırılmaktadır. Müziğin kökenlerinin araştırılması konusundaysa hiçbir zaman yasak koymak gündeme gelmemiştir. Ancak, aynı Dilbilim'de olduğu gibi müziğin evrimine ilişkin kanıtlar da geçmişte saklı kalmıştır. Ne de olsa geçmişin müziğinin ve dilinin çalgıcıları ve konuşmacılarının bıraktığı hiçbir sessel kalıntı henüz keşfedilmemiştir (Bickerton, 2000: 153). Müzik Arkeolojisi'nin bu alandaki verileri çok kısıtlı olmakla birlikte yeterince detaylı bilgi verememekte, tahmin düzeyinde kalmaktadır (Kunej ve Turk, 2000: 247). Yine de günümüze kadar ulaşılan müzikle ilgili olduğu varsayılan fosil kalıntılara dayanarak, onları kullanan insanların dilsel olmamakla birlikte belli sesleri çıkarma anlamında beceri sahibi olabileceği tahmin edilmektedir (Frayner ve Nicolay, 2000: 231).

Müziğin kökenini konuşmak, müziğin nasıl ve niçin var olduğunu tartışmaktır. Müziğin kökeni ile ilgili araştırmalar *müziğin işlevleri, hangi şeylerden evrilmiş olabileceği ve insanın müziği nasıl algıladığı* üzerine yoğunlaşmıştır.

Müziğin kökeniyle ilgili kimi tahminlerde müziğin işlevine ilişkin görüşlere rastlanmaktadır. Hayvan seslenmelerini insan dili ve müziği ile ilişkilendiren fikirler ortaya atılmıştır. Hayvan seslenmelerinin bir iletişim şekli olduğu düşünüldüğünde, müzik bir iletişim şekli olarak görülebilir. Bu görüş çerçevesinde müziğin duygusal nitelik aktarımı, dansa davet, eğlenceye davet gibi iletişimsel özellikleri akla gelmektedir. Darwin insansı erkeğin müzik becerisini dişinin daha etkileyici erkeği seçmesinde bir etken olarak göstermiştir. Benzer bir yaklaşımıysa genç kadının seçtiği erkeği etkilemek için müzik yaptığı üzerinedir (1871: 519). Geoffrey Miller müziğin kabiliyet, sağlık ve zekânın güvenilir bir habercisi oluşunun yanı sıra duygusal, algısal hisler üzerinde estetik anlamda etkili oluşundan dolayı bu yaklaşımın boş olmadığını belirtmektedir (Miller, 2000: 356).

Huron, olası bir müzik-evrimi teorisi için sekiz ana başlık önermektedir. Bunlar *eş seçimi*, *toplumsal birleşme (çekim gücü)*, *birlikte iş görme gayreti*, *algısal gelişim*, *motor beceri gelişimi*, *bireyler arası çelişmenin azalması*, *güvenli zaman geçirme* ve *kuşaklar arası iletişimidir*. Araştırmacı şu anki verilerin böyle bir teorinin oluşumu için yeterli olmadığını da söylemektedir ancak verdiği başlıklar müziğin işlevi ile ilgili fikir vermektedir. Doğal seçime göre düşünme tarzı, müziğin biyolojik (üreme-daha iyi türe ulaşma) bir amaçla evrildiği temeline dayanmaktadır. Bir başka olasılık müziğin - aynı kör bağırsak gibi - bir zamana kadar evrimsel değerinin olduğu ancak sonradan evrimsel atığa dönüşmüş olabileceğidir (Huron, 2001: 47).

Dil ve müziğin işlevsel ortaklığına dair görüşler de ortaya atılmıştır. Dilin ve müziğin kökenlerinin araştırılması arasında bir fark vardır: dilin ne olduğu ve işlevi bilinmektedir. İnsanın dil becerisinin evriminde başat rol oynayan doğal seçime dayalı koşulların neler olduğu tahmin edilebilir: bilgi göndermek ve bilgi almak. Müziğin kökenini konuşmak ise, henüz ne olduğunu bilmediğimiz bir şeyin kökeninden bahsetmektir. Hatta bu kökeni bulsak bile müziğin ne olduğunu şu aşamada bilemeyebiliriz. Müzik dille ilişkiliyse müziğin ve dilin en önceki durumları arasında bir paralellik olması beklenebilir. Bu konuya daha sonra değinilecektir.

Müziğin işlevine evrimin yanı sıra sosyal ve kültürel açıdan da bakılabilir. Eski insanlar tahminen avlanmak, eğlenmek, ibadet etmek ya da tehlikeden korunmak için gerek sessiz kalır, gerek bağırır, zıplar el çırpırlardı. *Büyü*, *mitoloji* ve *anlatıcılık (şair okuma)* gibi ilkel sosyokültürel olgular müzik yapma, dans etme ve dramının kökleri

arasında gösterilmektedir. Büyüde müzik vardır. Örneğin Şaman, davuluyla kendini havaya sokar, iletişim kurduğu ruhları onun içine doldurur, göğe ve yer altına yolculuklarını, gök gürültüsünü veya öfkeli bir tanrıyı onunla sembolize eder (Tuna, 2000: 237). Bir başka büyü örneği kabile insanların topluca dans ettiği, sesler çıkardığı ve rol yaptığı yağmur, av, yetişkinlik veya kurban ritüelleridir. Onların hevesi “doğayı arzularını sembolize ederek etkileyebilecekleri” inancından gelmektedir. Mitler ise doğal ve toplumsal olayların insanlarca, bilmeden de olsa, sanatsal bir yolla aktarımıdır. Ozan ve şairlerce sunulmuş, kuşaktan kuşağa aktarılmışlardır. Şiir ve hikaye – okuryazarlık öncesi dönemde – yalnızca ritim ve sestten oluştuğundan dille müzik yapmaktan başka bir şey değildir (Thomson, 1987: 84; Finkelstein, 2000: 13). Müzik ayrıca kas gücü gerektiren yalnız veya topluca yapılan ekin ekme biçme, kürek çekme ve yün eğirme gibi işler sürecinde söylenen *iş türküleri*’dir (Thomson, 1987: 45). Birlikte yaşayan ve çalışan insanlar sessel paylaşımları sürecinde, olasılıkla bir ritmik ve/veya melodik yapı kültürü üzerinde fikir birliğine vardılar. Tabii, bunu notaya dökmediler; o dönemde bu bir hikâye ya da şiir biçimiydi. Bu türkülerden bazıları doğal seçimle, akılda kalıcılığıyla ya da güçlü içeriğiyle kulaktan kulağa taşınmış olabilir. Belki kimi etnik müziklerin oluşum yollarından biri buydu.

Sıralı sözlerin belli bir ritmik tekrarlar ve ezgiyle ezberlenmesi, akılda kalması daha kolaydır. Sözlerin şarkıyla söylenmesinin, bir fikrin önemli sözcükler vurgulanarak topluluğa duyurulması, ortak fikrin oluşması açısından işlevi vardır. Ezgiyi bir topluluğun birlikte tekrar etmesi mümkündür. Birlikte söyleme sayesinde bireyin topluluğa üyeliğinin belgelenmesinin yanı sıra ne kadar çok sayıda insanın aynı şeyi söylediğinin fark edilmesi ve bunun ikna ediciliği de söz konusudur. Bu durum toplulukların ve sonrasında toplumların oluşumunda etki sahibidir (Freeman, 2000; Merker, 2000; Richman, 2000).

“Kanımca, müziğin temel işlevi şiddetin kontrol edilebilir olduğunu, dolayısıyla toplum halinde yaşamının mümkün olduğunu göstermektir. Daha açık olarak, gürültü bir silahtır ve müzik de onun biçim verilmiş, dinsel bir cinayet taslağının evcilleştirilmiştir.” (Attali, 2005: 37).

Gürültü ve müzik tanımlarında sesleri kimin nasıl algıladığına göre değişkenlik gözlenebilir. Müzik ve gürültü birbirine zıt tanımlandıklarından ayrılmaz bir bütünün parçaları gibi görülebilir; kimi için müzik olan diğeri için gürültü olabilir. Ama önemli olan gürültünün içinde müziği tanımlayabilmek, algılayabilmektir. Bu sayede bir arada yaşamak mümkün olacaktır. Belki bu nedenle Attali’nin kitabı “Gürültüden Müziğe”

diye adlandırılmıştır. Bu halde insanın müziği algılama ölçütleriyle ilgili görüşler, yani birtakım seslere neden “müzik” dediği, önem kazanmaktadır.

“Genelde müzikten söz etmek, genel olarak müziğin ne anlama geldiğinden ve daha temelde de müziğin nasıl olup da bir anlam aracı işlevi gördüğünden (görebildiğinden) söz etmektir. Çünkü müzik, sadece dinlemesi güzel olan bir şey değildir. Tam tersine, kültürün içine gömülmüştür (dili olmayan bir kültür olmadığı gibi, müziği olmayan bir kültür de yoktur). Müzik her ne kadar doğal bir şey, kendi başına var olan bir olgu gibi görünse de insan değerleriyle, neyin iyi neyin kötü, neyin doğru neyin yanlış olduğunu belirleyen duygularımızla doludur. Müzik kendi kendine olan bir şey değil, bizim yaptığımız ve anlam verdiğimiz bir şeydir. İnsanlar müzikle düşünür, onunla kendilerinin kim olduğuna karar verip, kendilerini anlatırlar,” (Cook, 1998: 9).

Cook, müziğin işlevini insanların kültür ve değerlerini aktarmak, bunu yaparken neyi müzik olarak anlamlandırdıklarını, algıladıklarını paylaşmak olarak gösteriyor. Attali'nin penceresinden bakılırsa, gürültüden müziğe; bir arada yaşamaya giden yolun sonunda ulaştıkları ortak anlayışa varmalarını sağlayan unsurun müzik olduğu düşünülebilir. Bu halde bir toplumun müzik diye adlandırdığı seslerin, onun birleşim ve uzlaşısının, vardığı asgari müştereklerin bir göstergesi olduğu sonucu çıkarılabilir. Bu bağlamda insanın müziği algılama araçlarından biri *kültürel altyapı*dır. İnsanların en başta kendi kültürlerinin müziğine ilgi duyduğu fikrinden yola çıkarak müzik kültür çerçevesinden açıklanabilir.

2.3.Müzik ve Algı

Nörobiyolojik araştırmalarda beynin sesler arası bağlantıları ve ritim kalitesini algılama kapasitesi ve/veya merkezlerinin olduğu varsayımından yola çıkarak müziği tanımlamaya yönelik girişimler olmuştur. Sandra Trehub bebeklerin müzikal yetenekleriyle ilgili çalışmaları konu alan raporunda bebeklerin hâlihazırda müzik bileşkenlerini bir seviyeye kadar algıladığını söylemekte, sonuçta insanın dünyaya geldiğinde beyninin bir seviyede müzik algılayabilecek donanıma sahip olduğunu vurgulamaktadır (2003). Bu bağlamda armoniyi oluşturan bileşkenlerin; akorların, ses dizilerinin, uyumlu-uyumsuz aralıkların, düzenli ritimlerin beyinde nerede ve nasıl tanımlandığı üzerine araştırmalar yapılmıştır (Tramo, Cariani, Delguette, Braid, 2003)¹. Dinleyicinin aynı anda veya ardışık çalınan notaların oluşturduğu akorları idrak edebildiği deneysel bir gerçektir. Ancak, her ne kadar uyumlu-uyumsuz aralıklar

¹ Bu araştırma uyumlu-uyumsuz seslerin algılanmasına ilişkin nörofizyolojik bağların belirlenmesi üzerine Hermann von Helmholtz, Carl Stumpf, and R. Plomp and J.M. Levelt tarafından yapılan çalışmaların devamı niteliğindedir.

müziğin temel araçları gibi görünse de aralıkların bu ölçütlerle tanımlanmasında algısal anlamda zorluklar olduğu görülmektedir. Bu durum çeşitli kültürlerin kullandığı ses dizilerinin ve ses uyumluluğu ölçütlerinin birbiriyle uyuşmamasından kaynaklanabilir. Bu alandaki bir varsayım beyinde amacı müzik dizilerini karşılamak olan bir bölüm olduğu (Burns, 1999; Baars&Gage, 2010: 229); bir diğeri müzikteki düzenli ritmin varlığının kalp atışı gibi diğer evrensel ritimlerden kaynaklandığı (Clarke, 1999); bir başka tahmin ise beynin ritim bölünmelerindeki sayısal hiyerarşiyi algılama kapasitesinin olduğu yönündedir (Mc.Auley, 1994: 607). Şu halde kültürel altyapı kadar *beyindeki algı sistemlerinin* müziği algılama araçları çerçevesinde yerinin olduğu söylenebilir.

Yukarıdaki tahminlerden son ikisi müziksel ve evrensel ritim algısının kesiştiği önemli bir noktaya işaret etmektedir:

“Doğadaki değişimler, ne denli sonsuz bir çokluk içinde olsalar da, yalnızca her zaman kendini yineleyen bir döngü gösterirler; Doğada güneşin altında yeni hiçbir şey olmaz, ve bu düzeye dek şekillenmelerinin çok biçimli oyunu kendisi ile birlikte bir bıkkınlık getirir. Yalnızca tinsel alanda yer alan değişimlerde yeni bir şey ortaya çıkar,” (Hegel, 2006: 47’den aktaran: Çiftçi, 2008: 87).

“Doğa süreçleri döngüseldir; doğa döner durur ve böyle dönüşlerin yinelenmesiyle hiç bir şey oluşturulmaz ya da kurulamaz. Her gündeğümü, her bahar, her gel-git bir önceki gibidir; döngü kendini yinelediğinden, döngüyü yöneten yasa da değişmez,” (Collingwood, 1996: 150-151 den aktaran: Çiftçi, 2008: 87).

Bazı biyolojik olaylar da döngüseldir. Solunum, sindirim, sinir, dolaşım ve diğer sistemler döngüsel olarak çalışır. Bedende biyolojik ritim düzensizliği sağlık problemlerine işaret edebilir. Buna göre ritmik döngüler evrensel olduğu kadar yaşamsal önem taşımaktadır. Biyolojinin alt dallarından *Kronobiyoloji* canlı organizmaların yaşamındaki döngüsel olayları ve onların evrensel ritimlere adaptasyonunu inceler. Bu döngüler “biyolojik ritim” diye anılır (Koukkari ve Sothern, 2006). Döngülerin teknolojik alandaki yansması da önemli gelişmeleri getirmiştir. Örneğin makineler ve elektrik devreleri ritmik döngü prensiplerine göre çalışır.

Evrendeki ve müzikteki ritmik döngülerin çokluğu müziğin evreni yansıttığını görmek açısından önem taşımaktadır. İnsan zamanı ritmik döngüleri anlayarak anlamlandırmış, tanımlamış hatta organize etmiştir. Onun zamanı algılama sınırları döngüleri takip edebildiği yere kadardır². Yıllar, mevsimler, aylar, haftalar, günler, gündüz ve gece, sabah, öğlen, akşam, ikindi, yatsı, tan vakti, saat, dakika, saniye, salise gibi zaman belirteçleri; zamana bağlı tanımlanan gebelik, çocukluk, ergenlik,

² İnsanoğlu evrenin mikro-ritimlerini algılamak için çok yavaş; makro ritimleri algılamak için çok hızlıdır. Söz gelimi atom ve moleküllerin dansındaki ritim bizim için çok hızlı; güneş sisteminin evren içindeki hareketi ise çok ağırdır. Örneğin ışık yılı için insan ömrü yetmemektedir (Hart, 1990).

yetişkinlik, orta yaş, yaşlılık dönemleri hep ritmik döngülerdir. Evrenin döngüsellığı insan yaşamına da yansımış, akli yaşamı döngüsel olarak planlamaya zorunlu kılmıştır. Bu nedendir ki planların ritmik döngüler şeklinde yapılandırılması yaşamı kolaylaştırmaktadır. Toplum yaşamı ritmik döngüler şeklinde kurgulanmıştır: Çalışma - dinlenme saatleri ve dönemleri, örgün eğitim programları, festivaller, seçimler, vergi alımları, maaş ödemeleri ve benzeri olaylar evrensel döngülere bağlanmıştır. En basitinden en karmaşığına her tür insan aktivitesi evrenin ritmine bağımlıdır. Sosyal yaşamda çeşitli ritimler arası etkileşimler birtakım çoklu düzenlemeler oluşturmayı zorunlu kılar (Piaget, 1995: 57).

Yukarıda bahsedilen tüm varsayımlarda bir döngü arayışı söz konusudur. Varsayımların teori olabilmesi için döngüselliklerinin veya herhangi bir döngü içindeki yerlerinin belgelenmesi ve anlaşılması önemli bir aşamadır. Müzikteki döngüleri keşfedebilmek dinleyen bireyin müziğı algılamasını kolaylaştırır. Bu döngülerin daha kolay farkına varma ve diğeri algılama araçlarını kullanma egzersizlerinin bir yolunun beden müziğı yapmak olduğı düşünölmektedir.

2.4.Müzik ve Dil

Dil ve müzik algılanma açısından karşılaştırılmaktadır. Dilde tek ve tanımlanabilir bir algısal beceri kapasitesi söz konusudur. Müziğın algılanması için gerekli görölen kapasiteye çok yönlüdür. Kulaksız'dan absolut'a kadar değışen "perde tanıma yeteneğı" müzikal hafıza, ezgileri ayırt etme, armonik değışiklikleri fark etme ve hatta zamansal hâkimiyet becerilerini etkiler. Diğeri özellikler ise ezgi-eşlik ayrımı, cümle kurma, nabız, ölçü, ritim ve bunlara ek olarak ses tınısı, hacmi ve tempodur. Ayrıca eş zamanlılık (senkron) ve doğru zamanlama da büyük önem taşımaktadır. Bireyler bu özellikleri ne derece taşıdıklarına ve bireysel kültürlerin müzikleri bu özelliklerden hangilerine önem verdiklerine göre değışkenlik gösterir. Müzik hem aktif hem pasiftir; hem üretilir, hem tanınır (Dissanayake, 2005).

Müziğın hangi şeyden evrildiğini tartışan varsayımlarda, dilden ya da dilin ritim veya ezgi gibi bileşenlerinden evrildiğı üzerine görüşler belirtilmiştir. Buna karşın dilin müzikten evrildiğı ve bu evrim sonrası müziğın yok olmadığı görüşü de önem

taşımaktadır (Brown, 2000; Molino, 2000; Besson, 2003). Ayrıca müziğin anne ve bebek arasında iletişim için kullanılan seslerden evrilmiş olabileceği de tahminler arasındadır (Dissanayake, 2000).

Bir başka kayda değer varsayım, Steven Mithen'in *The Singing Neanderthals* (Şarkı Söyleyen Neandertaller) (2005) adlı kitabında yer almaktadır. Mithen, Neandertal adamının konuşmak için gerekli olan ses yolunun ve nefes kontrolünün var olduğunu ancak sinir sisteminin konuşmaya uygun olmadığını öne sürmektedir. Buna bağlı olarak Neandertaller arasında tüme dayalı (parçalı öğelerden oluşmayan), ses ve hareketi birlikte kullanan, ritmik ve melodik, sessel sembolleri ve jest ve mimikleri de kullanan bir erken müzikal dilin varlığına işaret eden Mithen bu dili "Hm" iletişim sistemi ya da "dil öncesi düşünce ve hareket şekli" diye tanımlamaktadır. Mithen'a göre Neandertaller her ne kadar semboller kullanacak ve konuşacak kapasitede olmasalar da yapılı bedenleri, yapılı ve bağımlı bebekleri ve yaşam şartları zor çevreleri ile karmaşık duygusal iletişime ve grup içi dayanışmaya ihtiyaç duydular. İkonik jestler, danslar, doğal ses taklidi sözcükler (*onomatopeia*), sessel taklitler ve ses sinesteziyle (sesleri gözle algılama durumu) daha önceki insansılarda olmayan karmaşıklıkta ve incelikli, müzik benzeri bir iletişim sistemi geliştirdiler. Beden hareketinin sesleri, topuk vurma, el çırpmanın yanı sıra baş sallama ve dans da bu iletişimde yer tutuyordu. Buna bağlı olarak Mithen müzik yapmayı yalnızca Batı dünyasında değil tüm insanlık kültürü tarihinde ilk ve başlıca paylaşılan eylem olarak değerlendirmekte, müzikal vokallerin konuşma diline kıyasla daha samimi olduğunu ve günümüz insanının müzikal becerisinin Neandertal'e kıyasla daha sınırlı olduğunu söylemektedir (Dissanayake, 2005). Ayrıca Orta Afrika'daki *Mbuti* ya da *Ba-Benjellé* pigmelerinin ya da Papua Yeni Gine'nin güneyindeki dağlık arazide yaşayan *Kaluliler* gibi küçük ölçekli toplulukların her gün birlikte, rahatça söyledikleri, karmaşık, hatta ormanın doğal seslerini de kullandıkları komünal şarkılardan bahsedilmektedir (Feld, 2001'den aktaran Dissanayake, 2005).

Dil ve müzik, hangisi diğerinin öncüsü olursa olsun, "dil müziğinden" ve "müziğin dilinden" bahsedilebilir. Doug Goodkin, dil ve müziğin ortaklıklarına ve bu bağlamda birbirlerinden ayrılmamalarının özellikle müzik eğitimi alanında önemine ve işlevine dikkat çekmekte, bu ortaklığı dört temele dayandırmaktadır: *ses*, *sessiz harfler*, *anlam* ve *öykü*. Goodkin dil ve müziğin her ikisinde kulağa ilk gelen şeyin "ses"

olduğunu söyler. Her ne duyulursa anında ne olduğu bilinir; Almanca, Fransızca, Laz Aksanı, Doğu Aksanı, davul-zurna, yaylı çalgılar dörtlüsü ya da bağlama, gitar veya ritim grubu... Sesin bedensel, bense ve akılsal duyumsallığı, dile anlamın dışında olduğu kadar ona eşlik eden haz verici bir müzikal kıvraklık getirir. *Sessiz harfler* dilin vuruş gruplarını ve aksanlarını veren ritmik iskeletidir. Sesle beraber doğuştan var olan ritim hazzını harekete geçirir ve metrik müziğiyle rahatlatırlar. *Anlam* söz konusu olduğundaysa dil ve müzik ayrılmaya başlar. Dilin birincil amacı dünyayı anlamak ve yorumlamak, deneyimleri açıklamak, paylaşmak ve kaydetmektir. Müziğin anlamı ise, sözlerin başlangıcında ortasında ve sonunda deneyimi vurgulayan duyguların dilini konuşmasındadır. Şarkıda birleştiklerinde bir anlam değerini tamamlar. Dil de müzik de *öykü* anlatabilir. Dil dünyadaki şeylere somut isimler verir – efemine, boya fırçası, siyasetçi – ve soyut ilişkileri anlatır – Botanik, İzlenimcilik, Demokrasi – ama en üst amacı *öykü* anlatmaktır. Akşam yemeğinde günün haberlerinden destanlara *öyküler* kişilikleri, imajları ve anlam sezgisini çerçeveleyen durumları dile getirir. Müzik de girişinde karakterlerini ve çelişkilerini ortaya koyan, ortasında onları bir dramatik gelişim sürecinden geçiren ve sonunda çözülme hissi veren bir çeşit *öykü* anlatımıdır (Goodkin, 2008: 7).

Müziğin dille bir başka ortak noktası “şiiir” ve “tekerleme”dir. Şiirin *öykü* anlatımını aşan bir amacı vardır. Hece, aruz gibi tamamen ritmik ve bu nedenle müzikal ölçülerin yanı sıra müziğe paralel formlar kullanan şiiir ve tekerlemelerin dil ve müziğin birleşme noktası olduğu söylenebilir. Beden müziği pratiğinde sözcüklerin ritminin kullanımı bu nedenle önerilmektedir.

2.5. Müziğin Öğeleri ve Oyunla İlişkisi

Şimdiye kadar insan yaşamında müziğin varlığının işlevsel, algısal ve oluşumsal nedenlerini arayan fikirlerden, ritmin ve döngülerin oynadığı başat rolden bahsettik. Ancak müziğin tanımını yapmadan, müziği oluşturan evrensel öğelerden, *hareket*, *ses* ve *ritim*den ve sonra müzik yapma, dinleme ve algılama eylemlerinin temeli olarak gösterilen *oyun* kavramından söz edilmelidir.

Müziğin temel öğeleri *ses* ve *ritim*dir. Bunların temelinde ise *hareket* vardır. Hareket yaşamın ve zaman akışının belirtisidir. Atomdan yıldızlara tüm maddeler görünen ve görünmeyen sürekli hareketleriyle vardılar. Beden, hareket etme ve hareketleri algılama, anlamlandırma aracıdır. Bedende hareket ana karnında kalp atışıyla başlar, görme, duyma, dokunma ve koku alma duyularıyla algılanır. Bedende hareketin sonu yaşamın sonudur. Epstein, zaman sürecinde hareketin veya yapılan eylemlerin yaşamın temelini oluşturduğunu öne sürmektedir: Yaşamsal deneyimin malzemesi zaman, zamanın malzemesi de harekettir (1994).

2500 yıl kadar önce Antik Yunancada *rhythmos* sözcüğü, “akış, akıcılık” anlamlarında kullanılıyordu. Sözcük, birçok alanda kullanımıyla daha sonraki dönemlerde bilim adamlarının ilgi alanına girmiştir. Platon ritmi, “bir hareket düzeni”; Aristoteles ise “zamanların düzeni” şeklinde tanımlamıştır (Epstein, 1994). Heusler ise “Ritim zamanın duyulara ulaşılabilir şekilde organize edilmesidir,” (Sachs,1953) demiş, Aristoteles’in görüşünü desteklerken ritmi edilgen bir öge olarak ele almıştır. Heusler’in bu cümlesi, Epstein’in insanoğlunun 5 duyu organı ile zamanı algılayamadığı görüşünü de içermektedir (1994:6). Öyle ki, zamanın algılanması duyularla algılanabilecek bir hareket gerektirir. Tanımın hareketin görsel düzeniyle karıştırılmaması da önem taşımaktadır. Bu bağlamda “ritim”, hem hareket zamanlarının düzeni hem de zamanı tanımlama; hatta şekillendirme aracıdır. Herhangi bir olayın - ritmi sabit kalacak şekilde - birden fazla tekrarlanmasına “ritmik döngü”³; her bir tekrarındaki zamanların düzenine “ritim kalıbı” denir⁴.

İnsan bedeni ritim ve ses üreticisi ve alıcısıdır⁵. Bedenle çıkarılabilecek seslerin temeli konuşma, şarkı söyleme, nara atma, ritim tutma, alkışlama, parmak şıklatma, yürüme, koşma, zıplama, tepinme, dans, diz dövme, sürünme, ayak sürüme, horlama, iç geçirme, üfleme, püfleme, tokatlama, bağırma, fısıldama, düşme, yellenme, geçirme,

³ Döngü: Herhangi bir olayın birden fazla tekrarlanması (TDK Güncel Türkçe Sözlük) Aynı ses sinyalinin kopyalama yoluyla sürekli tekrar etmesi (TDK Gitar Terimleri Sözlüğü) gibi.

⁴ “Ritim kalıbı” yerine yalnızca “ritim” de denmektedir.

⁵ Müziğin ana malzemesi “*ses*, titreşebilen bir maddenin gerekli enerjiyi sağlayan bir uyarıcı tarafından harekete geçirilmesi ile oluşur,” (Göktepe, 2000: 6). “*Ses daima maddi bir sistemin hareketi sonucunda ortaya çıkar*,” (Zeren 2007: 2). Sesin oluşması için alıcı sistem (çalışır kulak ve beyin), ses kaynağı (hareket) ve iletici ortam gerekir. “*Kulağı uyaran etkenler, her zaman, yinelenen (periyotlu) bir hareket sonucu oluşurlar. Bir cismin konumunun, bir referans cismine veya noktasına göre değişmesine hareket deniyor*,” (Zeren, 2007: 13). Bu tanımlardan da anlaşılacağı gibi ses, bedenin hareketle üretebileceği ve algılama kapasitesinde var olan bir üründür.

öpme, püskürtme gibi bilinçli ve/veya bilinçsiz vokal, jest ve mimiklerdir. Beden (kulak ve beyin) müziğin varlığının; bedenle üretilen sesler de müzik yapmanın temelidir.

Beden sesleri⁶ ve müzik, hareketle oluşturulur. Hareketin doğası çıkacak sesin ve buna bağlı olarak müziğin ve bilgi aktarımının kalitesini temelden etkilediğinden, sese yol açan girişim önemlidir. Bilinç tarafından yönetilen bu girişim karakterin önemli bir yanını; sessel kimliği ve anlatımı ortaya koyar. Karakter, ses ve hareketle kendini anlatır. Beden hareketinin görüntüsü ve sesleri hem göze hem kulağa hitap eden bir bütünlüğü; “davranışı” oluşturur.

Demek ki müzik, aletler gibi “yapılan” değil, davranış sonucu ortaya çıkan bir şeydir. Müzikal davranışı niteleyen sözcük ise, İngilizce, Almanca, Hollandaca, Fransızca gibi dillerde kullanılan “oynamak” (*to play, spielen, spelen, jouer*) fiilidir. Huizinga 1944 tarihli *Homo Ludens: A study of the Play Element in Culture* (Kültürdeki Oyun Ögesine Dair Bir Çalışma) adlı kitabında o zamana kadar ortaya atılan *Homo Sapiens* (Bilen Adam) ve *Homo Faber* (Yapan Adam) tanımlamalarına *Homo Ludens* (Oynayan Adam) tanımlamasını da eklemiştir (Huizinga, 1955) .

“Oyun belli zaman ve mekân sınırlılığı içerisinde gelişen, maddi yarar ve gereklilik çerçevesinin dışında, kuralları bağımsız olarak kabullenilmiş bir aktivitedir. Oyundaki ruh hali coşku ve heves içerdiği gibi duruma bağlı olarak ağırbaşlı ya da eğlencelidir. Harekete büyük heyecan (eksaltasyon: mental aktivitenin anormal derecede artması) ve gerilim sonrası kıvanç ve rahatlama eşlik eder,” (Huizinga, 1955: 132)⁷.

Huizinga’ya göre oyunun üç kritik özelliği vardır. Öncelikle, “serbest ve eğlenceli bir boş zaman aktivitesidir”. Buna bağlı ve ikincil olarak gündelik ya da “gerçek” yaşamdan ayrıdır. Bu nedenle “şakacıktan ya da mış gibi karakteri hâkimdir”. Söz konusu oyun yaşamda genel bir alışkanlık halini alsa bile bir perde arası özelliğindedir, gündelikle ilgisizdir. Buna bağlı ve üçüncül olarak “zaman ve mekânda sınırlıdır”: Başlangıcı ve sonu vardır ve belli bir alanda gerçekleşir. Kimi zaman bu mekân özel, hatta kutsaldır. Güzel anılar ve bir daha bir araya gelmek üzere sözleşmeler için verimli bir ortamdır (Huizinga, 1955: 7-10’dan aktaran: Dombrowski, 2009: 78-79). Yalnızca insanlar arası değil, hayvan ve insan arasındaki oyun ortaklığına ve Huizinga’nın bu söylemine dayanarak, “oyun”un kültürü var eden, kendinden başka hiçbir şeye indirgenemez olma özelliğinden de bahsedilmektedir (Dombrowski, 2009; Oskay, 2000). Dombrowski ayrıca Huizinga’nın bu söylemiyle tapınmanın da oyunsallığını vurguladığını öne sürmektedir. Buna bağlı olarak büyü ve sanatın ortak

⁶ Bkz. “Beden Sesleri” s.43

⁷ Yazar tarafından İngilizce’den çevrilmiştir.

kültürel paydası da oyundur. Şu halde kültürü oluşturan “bilme” ve “yapma”nın oyun sonrası değerlendirmeler ve tekrar oynamalar sonucunda ve sayesinde geliştiği düşünülebilir; oyunun hayvansal içgüdüsellliği ve kültürden önceliği, kültürün bir parçası olan müziğin de oyunsallığı tartışılabilir.

Beden ve oyun; müzik ve oyun arasında eylemsel bir bağ söz konusudur. Müzik ve sahne sanatlarının; sportif ve artistik etkinliklerin oyunla olan uyumu, onları beden çerçevesinde ilişkilendirmek açısından önem taşımaktadır.

“Oyun” (1) “serbesttir”, zorla oynanmaz, kaygısızlık için tercih edilen bir etkinliktir; (2) “ayrıdır”, zaman ve mekândan bağımsızdır; (3) “belirsizdir”, etkinlik getirileri öngörülemez; (4) “verimsizdir”, somut üretim söz konusu değildir; (5) “kurallıdır”, etkinliğin günlük yaşamdan farklı kuralları vardır; (6) “hayalidir”, bir başka gerçeklik bilinci söz konusudur (Caillois, 2001:9). Biraz daha genelleştirecek olursak, oyun, “gündelik yaşamın dışında” yer alan, gündelik yaşamı etkilemeyen, kendi kuralları olan eğlenceli bir eylemdir.

Oyun oynanır ve izlenir. Oyuncular ve kimi zaman izleyiciler vardır. Bazı oyunlar estetik, akış ya da rekabet anlamında izlenmeye değerdir. İzleyicinin varlığı veya olasılığı, oyunun gündelik yaşam dışındalığını, ayrıca “eğlenceli ve ayrı” oluşunu destekler bir durumdur. Genel beğeni kazanmış oyunların ve başarılı oyuncuların izleyicisi çok olabileceği gibi oyun izleyicisiz de oynanabilir. Tüm oyunlar, aralarında günlük yaşamdan kesitlerle kurgulanmış olanlar da olsa, “hayal ürünüdür”. Ayrıca oyun zaman içinde gelişim gösterdiğinden oyunun “belirsizliği” söz konusudur. Her aktivite oyunlaşabilir. Yeter ki gündelik yaşamın dışına çıkılsın, gündelik yaşamdaki roller anlamını bir süreliğine yitirsin. Tarihte gündelik yaşamın bir parçası halinde olan savaşıma ve dövüşme, zaman içinde oyunlaşmıştır⁸, günümüzde sanat ve spor alanlarında varlıklarını sürdürmektedirler. Spor aktivitelerinin “oyun” diye adlandırıldığını görürüz. Örneğin halen “Olimpiyat Oyunları” denmektedir ve birçok dilde sportif aktivitelerin fiili “oynamak” anlamı taşıyan sözcüktür. Anadolu’da yöresel toplu halk dansları “Halk Oyunları” diye adlandırılmaktadır⁹. Drama alanında da “oyun” ve “oyuncu” sözcüklerinin kullanımı yaygındır. Hatta tiyatro sanatçıları

⁸ 16. yy. oyun anlayışının fütursuzca bir yiğitlik gösterisi olduğundan bahsedilmekte, bu yüzyılın başlarında saraylarda oynanan oyunların bugünün okurunu şaşırtacak kadar sert olduğu, hatta turnuvaların ölümle sonuçlanabildiği söylenmektedir. (Vigarello, 2008)

⁹ Bu durum Ahmet Say tarafından Halk Dansları denmesi yönünde eleştirilmektedir ancak yöre insanı için eylem *dans* değil *oyun*’dur.

arasında meslekleri sorulduğunda kendini oyuncu diye tanıtanlar vardır. “Oyun’dan sonra ararım seni” ya da “Oyun’u gördün mü?” gibi söylemler bu camiada yerleşmiştir. “Orta Oyunu” adı verilen drama türünün ise adı üstündedir.

Müzik ve oyun bağlantısına gelince, spor için İngilizce, Almanca, Hollandaca ve Fransızca’da kullanıldığını söylediğimiz fiiller müzik için de kullanılmakta, Türkçe’de ise “çalma” sözcüğü tercih edilmektedir. Yukarıda belirtilen oyun özelliklerini müziğin oyunsallığı açısından ele alınırsa; müziği seslerle oynanan bir oyun olarak görmek mümkün müdür? Hem yalnız başına hem gruplar halinde oynanabilen müziğin “seslendirilmesi” ve “bestelenmesi”nin¹⁰ oyunsallığı birbirinden ayrı değerlendirilmelidir.

Müzik yapmak ne derece oyunsaldır? Bu konu müzisyenlerin kimlik, davranış ve yaklaşımları ve ayrıca müziğin seslendirildiği ortam ile ilgilidir. Öncelikle ortamın klasik orkestra-konser ortamı, müzisyenin profesyonel müzisyen olduğunu varsayalım. Müzik yapmanın temelde “eğlenceli” bir etkinlik olduğu söylenebilir ancak profesyonellik koşullarında müzisyen için söz konusu olabilecek zorunluluk, kaygısızlığın yerini alabilir. Müzik yapmanın bir profesyonel müzisyen için “ayrılığandan” söz edilemez; eserin çalınacağı yer ve zaman her zaman belirlidir ve provaların alındığı mekân muhtemelen konser verilecek mekândır. Müzik yapmanın “belirsizliği” tartışılır: doğrudur, bir eseri seslendirmeden önce getirileri öngörülemez ama müzik yapmak “verimsiz” de değildir çünkü işin getirisi paradır. Ancak “kurallı ve hayalidir”; etkinliğin günlük yaşamdan farklı kuralları vardır ve “bir başka gerçeklik bilinci söz konusudur”. Şu halde profesyonel müzisyen için müzik çalmak “istendiğinde” oyunsal olabilir. Konu amatör müzisyen ve dinleyici açısından ele

¹⁰ Besteleme süreci ne kadar oyunsaldır? Bestecinin kullandığı malzeme “ses”in, elle tutulmazlığı, gözle görülmezliği; buna karşın kontrol edilebilirliği söz konusudur. Onun işçiliğiyle esere dönüşecek sesler bütününe ona kendini ifade özgürlüğü tanıyacağı söylenebilir ancak besteciliğin bir meslek halini aldığı günümüz koşullarında bestecinin çalışma sürecindeki durumu *eğlence* ile ilişkilendirilemeyebilir. Kaldı ki, bestecinin sürekli uğraşısı olduğundan bestelemeye *iş* gözüyle bakması, *oyunun* ise kendisi için başka şeyler ifade etmesi de söz konusu olabilir. Besteleme sürecinde bestecilerin eserin sağlam temeller üzerine oturması için belirledikleri kurallar vardır. Bu kurallar seslerin ne düzende kullanılacağı ile ilgili sınırlamalardır. Besteci kurallarını kendi üretebileceği gibi akımlar çerçevesinde belirlenmiş kuralları kullanmayı da seçebilir. Bunlar günlük hayattan bağımsız, hayal ürünü kurallardır. Müzik yazma sürecinin; içeriği sembollerle müziğe aktarmanın *hayali* bir uğraş olduğu varsayılabilir. Müziğin ne amaçla bestelendiği, maddi getirisi, zamansal kısıtlamaları olabilir. Söz gelimi bir besteci üzerinde çalışmakta olduğu eseri belli bir tarihte teslim etmek durumunda olabilir. Bu da bestelemenin zamandan bağımsız olamayabileceğini gösterir. Bir başka olası durum, bestecinin boş zamanda bestelemeyi tamamen oyun çerçevesinde görerek yapmasıdır. Oyunun malzemesi her şey olabileceği gibi besteleme de olabilir. Bu tartışma ışığında müzik bestelemenin *kısmen ve göreceli oyunsallığından* söz edilebilir.

alındığında ise farklıdır. Onlar için müzik dinlemek veya çalmak, tam anlamıyla oyun içeren bir aktivite gibi görülebilir. Dinleyici için oyunu izlemektir, amatör müzisyen için oynamaktır. “Boş zaman aktivitesi” olarak yapılan bir şey, eğlenceli; verimi, getirisi düşünülmeyen; zamandan mekândan bağımsız olandır. Söz gelimi, lise yıllarında kurulan müzik grupları tam anlamıyla “oyun olsun diye” vardır.

Profesyonel-amatör müzisyen, besteci ya da dinleyici; aslında en büyük etki sahibi bireyin müzik çalmaya olan yaklaşımıdır. Müzik oyun çerçevesinde görülürse oyunlaşabilir. Oyunun kurallarını ve araçlarını öğrenmek zaman alıcı görünebilir. Bu noktada beden bir müzik oynama aracı halini almasıyla ve kuralların teoriden bağımsız; yalnızca hareketle ilişkili belirlenmesiyle “müzik oyun olsun diye hareket etmeye ortam hazırlanabilir”. Beden müziği de bu tarz bir ortamdır.

2.6. Müzik

Müzik tanımlarının geçmişi 3500 yıla uzanmaktadır. Her bir yeni tanım; metafizik, dinsel, dilsel, kavramsal, yapısal, analitik ya da teknik gibi farklı bir bakış açısı ya da bir öncekinin geliştirilmiş/sadeleştirilmiş hali gibi görünmektedir. Bakış açılarındaki farklılıklar tanımı ortaya atan bireylerin yaşamsal dönem ve durumlarına bağlıdır (Uçan, 1996: 13). Bu kadar çok sayıda tanımın varlığı tarih boyunca müziğe ne kadar değer verildiğini anlatmaktadır. Tanımlardaki farklılıkların çokluğu ise müziğin ne kadar kişisel ve geniş ölçülü bir olgu olduğunu akla getirmektedir.

En genel anlamda “müzik, anlamlı bir sırada algılanan ya da oluşturulan sesler ve sessizlikler bütünüdür”. “Bedenin, dillerin, balinaların, trenin, rüzgarın, kuşların, ağaçların, bestecilerin, uçakların, ilkellerin ve kültürlerin” **müziği**; veya **müziğin** “metafiziği, göstergebilimi, felsefesi, psikolojisi, bilimi, sanatı, analizi, tarihi, teknolojisi, çalgıları, eğitimi, ekonomisi ya da sosyolojisi” gibi çeşitli alanlardan tamlamalarda bu tanım anlamlı görünmektedir. Anlamın ne olduğu bireyde saklıdır. Dinleyen içinse bu şifreli, anlaşılmaz bir mesaj ya da kendince anlamlandıracağı bir oyuncaktır. Ses ve sessizlik düzenini anlamlandırmak için birey yalnız başına yeterlidir. Belirli bir ses-sessizlik sırasının müzik olup olmadığını belirleyecek otorite de o sesleri anlamlı bir sırada algılayan yalnız bireydir. Bu sırayı çeşitli ses kaynaklarından

faydalanarak kendisi de yaratmış olabilir. Çünkü algılama, anlamlandırma ve oluşturma her insanda var olan becerilerdir (Bulut, 2010: 85).

2.7. Müzik Yapmak ve Dinlemek

Müzik yapmak ve dinlemek kültürü oluşturan aktivitelerdendir. Yalnız ya da toplu müzik yapmak ve/veya dinlemek mümkündür. Bu iki aktivitenin bir arada ve birlikte yapıldığı ortamların oluşumuna ilişkin düşünürsek; Mithen'in Neandertal hipotezinde olduğu gibi iletişime, ya da Huron'un olası bir evrim teorisi için önerdiği işlevlere¹¹ yönelik olsun, hepsinde bir araya gelme, bir arada olma söz konusudur. Beynin müzik yapma kapasitesinin doğumdan itibaren varlığı ve oyunun içgüdüsellliği göz önünde tutulursa, seslerle oynamak birlikte işlevsel ve eğlenceli zaman geçirmenin en yaygın aktivitelerinden biri olsa gerektir. İşlevi her ne olursa olsun müziğin gelişiminin oyunsal bir süreç olduğu fikri akla yakın gelmektedir. Kaldı ki oyun da faydası öngörülmeven ama sonradan fark edilebilen, ucu açık bir etkinliktir.

İnsanların bir arada ses oyunları oynadıkları ortama “müzik ortamı” diyelim. Dissanayake'nin söylediği gibi küçük topluluklar hemen herkesin müzik ortamında yer aldığı, birlikte şarkılar söylenen topluluklar olabilir. Binyıllar sürecinde bunlarda gürültüden daha düzenli gürültüye doğru bir gelişim olduğu görülmektedir (Attali, 2005). Ancak herhalde zaman içinde nüfusun, görev çeşitlerinin, boş zaman aktivitelerinin artması, güvenli ortamın sağlanması ve buna bağlı olarak birey yaşamında yalnızlığın gitgide önem kazanmasıyla müzik ortamına katılım oranının tercihlere kalma durumu söz konusu olmuş, müzik ortamı yalnızca müzik yapmayı ayrıca tercih edenlerin ortamı halini almıştır.

Bir kişinin ya da topluluğun söyleyip diğerlerinin dinlediği ve izlediği gösteri ortamının yani “müzik sanatı ortamının” temelinde ise büyü ve ritüel gösterilmektedir. Bu ortam, toplumdaki söz söyleyen ve dinleyenlerin ayrıldığı ilk ortamdır; iktidarın doğuşudur.

“İnsanlığın şafağında, herkes şarkı söylüyor ve dans ediyordu. Oysa müzik yapmak, özel bir bilgi gerektirir, aynı zamanda herkese nasip olmayan, başka sanatçılarınkini aşan yetenekler. Flüt çalmak, arp çalmak ve şarkı söylemek herkesin harcı değildir. Hele hele müzikten yararlanarak iyileştirmek, avutmak, tanrılarla

¹¹ Bkz.sayfa 6.

konuşmak... Bu sebeple müzisyen olanı ve olmayanı, yani sesleri yaratan ile onları dinleyeni ayırt etmek, hem ilk işbölümlerinin hem de ilk sosyal ayırımların başında gelir,” (Attali, 2005: 24).

Attali gürültüyü organize eden müzisyenin aynı anda şaman, doktor, arabulucu, papaz ve günah keçisi olabildiğini, ayin yöneten ve kurban sunan bir rahip, bir iktidar ozanı, özgürlük habercisi, gökyüzü ile dünya arasında arabuluculuğuyla kendisine saygı duyan bir toplumun hem içinde hem de dışında yer aldığını, “yerinin ayrı olduğunu” vurgulamaktadır. Müzisyenin toplum içindeki bu konumu günümüze kadar gelmiştir.

2.8. “Müzik Sanatı Ortamı” ve Değişimi

Buraya kadar beden ve müzik çerçevesinde müziğin ve müzisyenin insan yaşamındaki yeri ve konumuyla ilgili söylenenler üzerinde durduk. Bir başka deyişle çalışmanın öznesi olan sokaktaki adamla müziğin evrensel bağlantısını açıklamaya çalıştık. Evrensel değerler her ne kadar sabit kalsa da günümüzde sokaktaki adamın yaşamında müzik, işlevleri ve varlığı üzerinde kafa yordüğümüz kadar kullanışlı ve mevcut değildir. Müzik ortamı neredeyse yok olmuştur; büyük ölçüde bu nedenle sokaktaki adam müziğe bütüncül bir yaklaşım içinde olamamaktadır. Şimdi bu değişimin ne olduğu, sebepleri ve sorunsallığı üzerinde duracağız.

Öncelikle “müzik sanatı ortamı” ne demektir? Erinç, sanat kavramını açıklarken sanat alanını “sanatçı - sanat eseri – alıcı” üçgeni ile tanımlamaktadır (2009). Müzik sanatı ortamında ise “besteci ve yorumcu”, “dinleyici” ve arada paylaşılan bir “eser” vardır ve her iki durumda da iki tarafın (müzisyen-dinleyici) sanat eseri aracılığıyla iletişimi söz konusudur. Müzisyen dinleyicisi için zaman içinde bir oyun, gerçek üstü bir yaşantı kurgular. Dinleyici öncelikle müzisyenin sesler dünyasında kurduğu düzenin içinde kendine bir yer arar, bir başka deyişle kendi yaşamından (aklından (geçmişinden, bilgisinden) ve benliğinden) bir şeylerin oradaki yansımalarını görmek ister. Yansımanın kalitesi, içtenliği önem taşır. Yalancı bir yansıma yetersiz kalır. Bu dinleyiciyle eserin bağının kurulma koşuludur. “Dinleyiciyi yakalamak” tabiri bunu açıklar. Sonrasında dinleyici sıkılmamalı, karşısına çıkan bilmeceyi ilginç bulmalı, keşfedebilmeli, içerdeki gerçeküstü/gündelik dışı yaşamın meyvelerinin tadını alabilmeli; en azından alabileceğini görmelidir ki buraya bir daha gelmek istesin. Buradaki bilmeceyi çözebildiği, meyvelerin tadını alabildiği sürece bu doyum onun yaşamının bir parçası

halini alacak, akli ve benliği genişledikçe hem çevresinde hem başka müzisyenlerin dünyasında görebileceği yansımaları çoğalacaktır. Burada bahsedilmeye çalışılan müziğin yüceltici, geliştirici yönüdür. Dinleyici buradaki yaşantısıyla ilgili görüşünü müzisyene bildirir, müzisyen de onun görüşüne göre davranışını belirler. Bu halde bir açıdan dinleyicinin eserle kurduğu ilişkinin derinliğinin ve çıkarımlarının müzik ortamının ne derece sanatsal olduğuyla ilgili olduğu söylenebilir.

Sanat için ve toplum için başlıkları altında iki tip sanat eserinden söz edilebilir. Birincisi, sanatta yapılmamış olanı yapmak, özgün bir eser yaratmak amacını taşır; profesyonel dinleyiciye ve gelecekteki olası sıradan dinleyiciye yöneliktir. Bir bestecinin sağlığında beğenilmeyen eserleri bir zaman sonra bir kitleye hitap edebilir. İkincisi ise güncel klişelerle örgülenir ve sıradan dinleyiciye yöneliktir. Müzisyen her iki tür müziği de yapan ve/veya icra eden gruptur. Dinleyicinin talebi müzisyenin neyi icra edeceğinde rol sahibidir. Dinleyici kitlesi zaman içinde değiştikçe müzik beğenisi de değişir. Bu halde “müzisyen” ve “dinleyici” değişken ve gelişken grupları ifade etmektedir.

Batı Müziğinin tarihsel gelişim sürecinde ilkin tapınaklarda hep birlikte ayinler söyleyen dinleyici söylediği ezgilerin veya benzerlerinin konserlerde çeşitli çalgılarla seslendirilmesi ya da üst üste bindirilerek çok sesli hale getirilmesiyle oluşturulan eserleri algılayabiliyordu, çünkü algılayabilmek için yeterli donanımı vardı. Müzisyenin ustalaştığı süreçte müzik kiliseye sığmaz oldu¹². 18.yy’ın ikinci yarısında müzisyen dinleyiciye yeniden yalınlığıyla yöneldi, halka halk ezgilerinin, çocuk şarkılarının çoksesli dünyada yansımaları gösterildi¹³. Bir asır geçti-geçmedi, müzisyen özgürlüğünü kazandı; artık o bir meslek elemanıydı¹⁴. Aynı kuralları her yönde zorlayarak topluma mal olmuş olaylara, destanlara, ahlaka, evrensel değerlere dair görüşlerini özgürce haykırırken ustalığın doruklarında armoni sisteminin sınırları yetmez oldu, 20. yy’ın başlarında tükendi¹⁵. Birileri bu sınırların içinde kendi halk müziklerini yansıtmaya devam ederken¹⁶ tüketenler sınırları kaldırdı, bir taraftan ses renkleriyle dinleyiciye bir gerçeğliğin izlenimleri yansıtıldı¹⁷ diğer taraftan yeni sınırlar

¹² Barok dönemin son safhası, J.S.Bach’ın ustalığı.

¹³ Klasik dönem ve Mozart müziği.

¹⁴ Romantik dönem başlangıcı.

¹⁵ Wagner Romantisizmi.

¹⁶ Ulusalcılık.

¹⁷ İzlenimcilik.

oluşturuldu¹⁸, altta kalan, yansıtılmayan her ne varsa gün yüzüne çıkarıldı¹⁹, yeni biçimsel yaklaşımlara yer verildi²⁰. İşte bu noktadan itibaren dinleyici ile müzisyen arasındaki bağ zayıflamaya başladı. Daha önce sözü geçen sanat ve toplum için müzik yapma ayrımı bu noktada kendini gösterdi. Bir kesim müzisyen kayıt teknolojisinin de gelişmesiyle kendini önceden hiç karşılaşmadığı bir sesler dünyasında, elektronik müziğin içinde buldu; diğerleri kapılarını yalnızca müziklerini anlamak için çaba gösteren dinleyiciye açtı. Bir başka grup ise dinleyiciye alışkın olduğu müziğin yeni açılımlarını sundu. Bunlar da Caz, Müzikal ve benzeri tarz müzik yapanlardı.

Ancak artık ne müzisyen ne de dinleyici özgürdü; aralarındaki direk ilişki kırılmış, aralarında müziğe değer biçen, kendi menfaati yönünde dinleyicinin neyi dinleyeceği üzerinde ısrarla direten bir başka grup oluşmuş, müzik üretilen ve pazarlanan bir pazar malına dönüşmüştü. Müzisyen ve dinleyici arasındaki bu güç kapitaldir. Sahip olduğu medyayı kullanarak dinleyicinin evindeki radyo, televizyon, internet ve aldığı gazeteler, dergilerde reklamlar ve klipler aracılığıyla her gün bir yenisini piyasaya çıkardığı mallarını popülerleştirip dinleyiciyi sürekli tüketime yönlendiren bir iradedir. Reklamlarla popüler hale gelen “marka” ürünler temelde kullanım için değil, moda bayrağı altında oluşturulmuş, “meta fetişizmi” adı verilen, sebebi ne olduğu bilinmeyen bir tutkuyla ederinin çok üstünde fiyatlara alınmaktadır.

2.9. Müzik ve Yabancılaşma

Bu süreci Adorno (aktaran Paddison, 1998: 98) şöyle yorumlamıştır: Toplumsal bütünlük çatlamaştır, çelişkiler içindedir ve sonu kavgaya giden bağımlılıklardan (antagonizma) kuruludur. Müzik toplumu kıran çizgileri kendi malzeme ve yapısıyla net bir şekilde göstermektedir. Kaldı ki burjuva sürecinin başlangıcından itibaren aynı çelişki ve çatlaklar (örneğin meslek ayrımı) nedeniyle müziğin toplumla bağı kesilmiş ve ikisi birbirinden ayrılmıştır. Müziğin otonomisi bir yandan topluma paralel gelişimini sürdürmesine ve toplumdaki bağımlılıkları yansıtmasına diğer yandan bunlardan uzaklaşmasına ve kendi bağımsız iç dinamiğini kurmasına olanak sağlamıştır. Her ne

¹⁸ 12 ton tekniği (Dodecaphony [Dodekafoni]).

¹⁹ Dışavurumculuk.

²⁰ Futurizm, Serializm, Minimalizm, vs.

kadar müzik otonomik ve toplumdaki ayrı olsa da malzemesinde toplumun tortusu bulunmakta, bu da onun sosyal içeriğini oluşturmaktadır.

Otonomi tabiatından ötürü artık müziğin toplumda dolaysız bir işlevi olmadığı gibi müzik dolaysız ihtiyaçlara da karşılık vermemektedir. Müziğin sosyal süreç içindeki rolü ise “bir metadan farksızdır; değerini pazar belirlemektedir”. Bu nedenle müziğin güncel sosyal işlevi meta ile aynıdır: pazardaki soyut değiş tokuş parçası.

Müziğin otonomisi -kurallarını kendi belirlemesi- ve metalığının-değiş tokuş objesi olmasının- oluşturduğu çelişki bir “yabancılaşma” durumunu gündeme getirmektedir. Bu, radikal müziğin sosyal içeriği ve işlevi arasındaki zıtlık olarak da düşünülebilir. Tekelci kapitalizmin iletişim ve pazarlama mekanizmaları bireyin kişisel alanını istila ederek müziğin aracısızlığını ortadan kaldırmıştır. Adorno ayrıca müziğin aracısızlığının son dayanağı olan evde müzik yapmanın da yok edildiğinin altını çizmekte, “müzik üretim ve tüketiminin kapitalist süreç tarafından yutulmasıyla müziğin insana yabancılaştırılma süreci tamamlanmıştır,” demektedir.

Müzik tarih içinde yabancılaşmasının, toplumdaki soyutlanmışlığının ve metalaştırılmışlığının bilincine varmaktadır ve bu nedenle kendini yansıtmaya mecbur bırakılmıştır. Bu Adorno'nun müziğin gelişim süreci içinde tarihsel diyalektiği içinde “yaşının gelmişliği”, olgunlaşmışlığı diye tanımlanmaktadır. Dahası müzik, sosyal sürece (toplumca üretilen ve beslenen bir duruma) dair bilgi eksikliği sebebiyle düştüğü durum için kendi kendini suçlamış ve bu nedenle yalnız kalmışlığının kendi inzivası olduğu ve toplumda bir değişme olmadan işlerin müzik tarafından yoluna koyulabileceği yanılsamasıyla kalmıştır. Oysa değişim olacaksa müzikten değil, toplumdaki talep edilmelidir. Ancak müzik bu değişimi doğrudan tetikleyecek ne aracılık, ne de erişilebilir olma girişimleri gibi bir şey yapabilir (Paddison, 1998: 99).

Yabancılaşma müzik sanatı ile toplum arasındaki etkileşim döngüsünün durduğu noktadır. Teknolojik, ideolojik ve sosyolojik gelişmeler sonucu toplumsal değer yargılarındaki radikal değişim müzik sanatına da yansımıştır. Ancak toplum buradaki değişimi takip edebilecek durumda olamamıştır. Toplumu meşgul edecek konular arttıkça müziğin yeri küçülmüştür, müziğin ise anlaşılabilirlik için daha donanımlı dinleyiciye ihtiyacı vardır. Collingwood bir konserin bilimsel sunuma benzetilebileceğini söylemektedir (aktaran Ridley 2008: 30). Bilimsel sunumun konuşmacının konuşma organlarıyla çıkardığı seslerden ibaret olmadığını, bu seslerle

aktarılmak istenen fikirlerin bir beyin tarafından algılanması, içselleştirilmesi ve birleştirilmesinin de sunuma dâhil olduğunu öne sürmektedir. Bu, dinleyicinin icracının verdiği alabilecek seviyede donanımlı olmaktan sorumlu olduğu anlamına gelmektedir. Dinleyici icranın içine girebilmek için donanımlı olmalıdır, ancak insanların çoğu bu seviyede değildir. Bunun önde gelen bir sebebi medyanın popüler ve basit olandan yana olmasıdır. Malın kalitesi değil, satılması önemlidir. Bu nedenle 20. yy. başlarında, toplumu yüzyıllardır yönlendiren Avrupa müzik sanatının yerini Afrika-Avrupa müziklerinin Amerika’da birleşmesiyle doğan, yepyeni, gelişime açık, etnik kökenli olduğundan anlaşılması daha kolay ama yine de keşfedilecek birçok yanı olan Caz müziği almıştır. Ancak kapitali beslemek için toplumu istediği basitlikle besleyen medya ve reklamlar araya girmiştir bir kere... Her tür ürün, müzik de dâhil olmak üzere, gerçek değerinden uzaklaşmakta, medyanın markalaştırdığı, tekrar tekrar reklamını yaptığı kadar değerli olmaktadır. Ne de olsa toplum bugüne kadar ancak hayal edebildiği yansımasını televizyondan “görebildiğini” sanmakta, ama değerleri “medyanın gözüyle” izlemektedir. Caz müziğinin 100 yıllık gelişimini topluma yansıtması da mümkün olamamış, toplumun her uyanışında daha “kolay algılanan”, gelişime yöneldiğinde daha da basiti ortaya atılan, bir yandan sözleriyle insanların akıllarını karşıt yönere çeken müzik türleri öne sürülmüştür. Bu sürecin günümüzde toplumun müzik sanatı dediği şeyi getirdiği nokta, kalp ritmi üzerine dörtlük gruplamalarla söylenen günlük sözlerin medyanın seçtiği “sanatçı” bireylerce seslendirilmesidir. Daha çok tezahürat, ya da slogan atma niteliğindedir. İnternet sitelerindeki “top-ten” listelerinin en azından ilk beşini bu tür parçalar oluşturmaktadır. Müzik sanatıyla toplum arasındaki boşluk bir başka açıdan böyle görünmektedir.

Müzik alanında marka oluşturmak için yapım şirketlerince “yıldız” kültürü yaratılmıştır. Müziğin kendisi değil, yıldızın ismi satmaktadır. Medya ortamı 20. yy’da gelişen kayıt ve bilgisayar teknolojisi ile eserin gerek seslendirilmesinde gerekse dinleyiciye ulaştırılmasında en etkin yol halini almıştır. Albümler televizyon programlarında reklamı yapıp klipleri yayınlanarak piyasaya çıkarılmaktadır. Halen süregelen bir gelenek olmakla birlikte, eserin akustik anlamda seslendirilerek medya ortamına taşınması için daha çok zaman, enerji ve kolektif çalışma gerekmektedir. Bu nedenle ne kadar az sayıda yıldız olur, bunlar ne kadar uzun aralıklarla ne kadar geniş kitlelerin önüne çıkarlarsa yapımcılarına ve kendilerine o kadar büyük kâr sağlayacaktır.

Ancak son yıllarda yapım şirketleri albümlerden eskisi kadar para kazanamamaktadırlar. Çünkü yıldızların albümleri ve klipleri daha piyasaya çıkmadan internette yayınlanmaktadır. Bu durumda yıldızlar müzikleriyle gündemde kalmakta, reklamlarda ve televizyon programlarında görünerek, gece kulüpleriyle astronomik fiyatlara anlaşarak para kazanmaktadırlar (Kalay, 2008).

Adorno yabancılaşma sorununun çözümünün müzik sanatının kendini topluma endekslemesiyle olamayacağını baştan vurgulamıştır (Oskay, 2001: 93-99). Nitekim medya müzik sanatının kabul etmediği bu indirgeme görevini üstlenmiştir. Kalp atışına indirgediği ve reklamlarıyla değerini “en yüksek” gösterdiği müziği, özellikle genç beyinlerin günlük dil dışındaki seslere *kulak kabartmalarına* bile zaman vermeden tekrarlamaktadır.

2.10. Müziğe ve Oyuna Yabancılaşmış Kalabalıklar

Günümüz toplumunun büyük bir kesimi müzik yapma ve müziği değerlendirme konularında yetkinliğini ve geçmişinden gelen bilincini, alışkanlığını kaybetmiştir. Müziğin iletişimsel ve içeriksel yanlarını anlama becerisini kaybettiğinden dinleyici vasfı da zayıflamıştır. Birey müzikle ihtiyaçlarının daha fazlasını giderebileceğini bilememektedir. Müziğin yaşamın oyunsal bir yanı olarak görülmesi yerine vitrindeki bir medyaya, kulağı duyan ve çalgı alacak parası olanlar için “sanatsal hobi”ye indirgenmişliği; uzun “nota öğrenme” ve çalgı öğrenme sürecinin caydırıcılığı; yeteneksizliği öne sürme günümüz toplumundaki ortak müzik yapmaktan kendini alıkoyma bahaneleridir. Toplumda müziğin evrenselliğinin ne anlama geldiğinin unutulması teslim edilmesine yol açmış, müzik yalnızca belli özellikleri olanların aktivitesi haline almıştır.

Kalabalıklar medyanın etkisiyle ticari kaygılarla yapılan müziği bilinçsizlikle “sanat”, yıldızları “sanatçı” olarak kabullenmiş, bu “sanat” dışında müzik sanatının ne olduğu tamamen unutulmuştur. Müzik eğitimi çerçevesi belki bu sebeple sanatsal ve matematiksel müziğin ne olduğunu anlatma yönüne çekilmiştir. Ancak ne yazık ki bu yolla onun sınırlandırıldığı, insanlık tarihindeki rolü atlanarak orta noktadan başlatıldığı ve yalnızca “kulağı duyanların” müziği haline getirildiği fark edilmemiştir. Müzik

sanatı toplum kültürü üzerindeki etkisini biraz da bu uzaklaşmadan ötürü kaybetmiştir. Etkileşim döngüsü yönünü sanatla ilgisi olmayan bir müziğin sanatsal kabullenilmesi gibi acayip bir yöne çevirmiştir²¹.

“Müzik” evrenseldir. Bu sözcüğü içeren her tamlama yerine yalnızca sözcüğün kendisi kullanıldığında kavram karmaşası başlar. Örneğin “müzik sanatı” yerine yalnızca “müzik” demekle yetinilmekte, bu durum müziğin “yalnızca sanat dalı” olarak görülmesine sebep olmaktadır. “Sanat” sözcüğü bireye “özel yeteneklilik” ve “dehalk” gibi önkoşullar hatırlatır ki bu sözcükler toplum standartlarının üstünde bireyleri ifade ederler. Müzik alanında *do* ve *re*’yi ayıramayan birey, basitçe “kulaksız” ya da “müziğe yeteneği yok” teşhislerini duyduğu andan itibaren çoğunlukla seslerle oynama etkinliğine son verir. Müzik yapmanın oyunsallığından uzak kalır, hareket ve dille olan bağlantısını da kuramaz ve bu durum onun algısal ve iletişimsel becerilerinde bir boşluğa sebep olur. Müzikle ilgilenme ve seslerle oynama hevesini baştan kaybeder. Ortak programa dayalı ve sınırlı²² bir eğitim sisteminin bayrağı altında birçok birey aynı kaderi paylaşınca toplum müzikle olan organik bağı yitirir. Bu durum toplumla müzik ve müzik sanatı arasında büyük bir boşluğa neden olur. Bu boşluğu ise tüccarlar, medya ve politikacılar gibi “uydurma müzik otoriteleri” doldurur. Bunlar müziğin her alanıyla ilgili atıp tutma, müziği popülerleştirme-popülerleştirmeme yetkisini kendilerinde görerek “eğitimsizlerin müziğini” onların yerine idare ederler ve bu şekilde para kazanırlar.

Sanatsal yaklaşım, üzerinde bilinçle durulması gereken bir bakış açısıdır. “Yeni bir müzik için bu müziğin sanatsal değeri var mıdır?” diye sorulabilir. Bunun yanıtı ise bireyseldir. Bugün sanat kabul edilmese bile belki gelecekte unutulmaz bir sanat eseri olarak değer bulabilir. Unutulmamalıdır ki sanatçı her şeyi malzeme yapabilir, müziği de. Ancak müziği yalnızca sanatsal yanıyla görmek ve değerlendirmek onun diğer çeşitli olanaklarını yok saymaktır. Sesler iletişimin ortak araçlarıdır. Onlarla oynamak için kimsenin yetenekli ya da zeki olmasına gerek yoktur.

²¹ Sıtkı Erinç Sanat Alanı içinden ve sanat alanı dışından sanat eseri olduran yollardan bahseder. Alan içi: Antika değeri - Kuramsal değer. Alan dışı: Ticari, İnançsal, Siyasal, Popüler ve Otoriter değer (Erinç, 2009).

²² Eğitim programlarının çoğu Batı Müziği kuramlarına göre yapılandırılmıştır. Bir ilkökul öğrencisine müzik nedir diye sorduğunuzda “do-re-mi” duyarsınız. Müziğin gerçekte ne olduğu düşünüldüğünde, bu yaklaşım başlamak için çok sınırlı görünmektedir. Ayrıca zor ve caydırıcı olduğu da söylenebilir.

“Oyun ise 18. yy’dan beri etkinlik ve yaygınlığı artan utilitarianism yüzünden ortadan kalkmıştır. Gönüllü olarak katılmakla oynanan ve katılanları kendiliğindenlikli (spontane) bir yaşam alanına kavuşturan oyunun yerine, ilk kez kuruluyorlarmış gibi görünse de, gerçekte, önceden sağlanmış düzenlilik kalıpları içinde kurulan ilişkilerle sürdürülen bir toplumsal yaşama geçilmiştir.” “Oyun, (...) ‘çocuklaştırmalara’ dönüşmüştür. Günümüz uygarlığı bu nedenle oyunu kandırmacaya, aldatmaya, paraya ve çıkara bağımlı kılmış; güçlü bir ‘kültür yaratma ve uygarlaştırma ögesi olan oyun’u arılığında ve kendinden başka bir şeye indirgenemez olma özelliğinden yoksunlaştırmıştır. Oyunsuzlaşmış bulunan bugünün uygarlığında insanlar arasındaki ilişkiler, bir tarafın bu ilişkileri düzenleyen kuralları koyabildiği, diğer tarafın ise sadece bunlara uyma konumunda bulunduğu eşitsizlikçi ilişkilere dönüşmüştür... Bu nedenledir ki, müzik ve yaşam arasındaki ilişkiler de temelinden değişmiştir, diyen Huizinga’ya göre, insanın oyundan yoksunlaşmadığı eski dönemlerde şiir, müzik ve ritler arasında tam bir birlik bulunduğu bilinmektedir,” (Oskay, 2001: 19).

Oskay’ın söylediği gibi müzikle birlikte oyunun doğası da unutulmuştur. Belki gelecekte müzisyenlere ihtiyaç kalmayacak, geliştirilecek programlarla donatılmış bilgisayara vereceği komutla herkes kendi müziğini dinleyebilecektir. Yani insan müzik yapma etkinliğini bilgisayara devredecek, yalnızca dinleyici olacaktır. Onun yerine bilgisayar düşünecektir. Sonuçta milyonlarca yıllık insan kültürünün gelişim süreci sonrasında insan kendine yabancılaşmıştır. 20. yy. “oyunu kaybeden”, “düşünmeden üreten” ve “tüketen” adamı üretmiştir.

Bu halde en büyük zararı oyun ve müzikle bağı kopan sokaktaki adam görmüştür. Oysa müzik “kolay” ve “zor” gibi sıfatlarla anlatılacak bir şey değildir; elde etmek için çaba harcamak gereken yemek ve içecekten daha yakında, onun her an yanındadır. Sokaktaki adamın kaybettiği oyunculuğunu, müzik ve sanat kültürünü bulması öncelikle bunu fark etmesine bağlıdır. Ne de olsa bu, onun doğasında vardır.

İnsanın özüne dönmesinin reçetesi beden müziği olabilir mi?

3. BEDEN MÜZİĞİ

Beden müziği, beden perküsyonu ya da beden ritmi... Üçü de hemen hemen aynı şeyi anlatmaktadır. Beden perküsyonu ve/veya ritmi dendiğinde hariçte görünen vokali ve konuşmayı beden müziği kapsamaktadır. Beden müziği el çırpma, el vurma, adım ve vokal gibi beden sesleriyle yaratılan müzik/dans'tır. İlk müzik olduğu düşünülebilir; ilk insanlar davul yapmak için ağaç gövdelerini oymaya başlamadan önce herhalde müzikal fikirlerini beden sesleriyle paylaşıyorlardı (Terry, 2002).

Beden müziğinde benlik, akıl ve beden bir arada çalışarak görsel ve duysal bir sunum ortaya koyar. Görsellik ve duysallık arasında eşzaman belki başka hiçbir müzik/dans gösterisinde olamayacağı bütünlüktedir, çünkü ses ve görüntü aynı hareketten doğar. Birden fazla kişiden oluşan ortamlarda uyum da işin içine girmektedir. Beden müziğinde müzik, drama ve dans arası bir ayırım söz konusu değildir. Ritimleri oluşturmak için kullanılan beden hareketlerinin görsel etkisi olduğu için icracı aynı zamanda dansçı ve oyuncudur. Beden Müzisyeni müzikle birlikte, müziksiz ya da müziğin yerine dans edenlerden farklı olarak müziği yapan ve yerine göre dramayı yaratandır. Görsel ve duysal beden hareketleri basitten karmaşığa, en alt seviyeden en üstüne müziği göstermeye ve dansı duyurmaya olanak sağlar.

3.1. Beden Müziği Stilleri

Bugün birçok beden müziği stili vardır. Amerika'da yüzyılın başlarında *Hambone* popülerdi ve halen yaşıyor. Güney Pasifik'teki ada toplumlarında el çırparak, göğüs ve dizlerini çalarak müzik yapıyorlar, Fas'ta ise şarkı söylerken göğüs çalıyorlar. Sumatralı dans ekipleri göğüs ve bacak seslerini ritim eşliği için kullanırken Etyopya'da bazı gruplar bir elinin avucunu koltuk altında çukurlaştırıp diğer koluyla aşağı doğru hareketler yaparak parmakların arasından ve çevresinden kaçan havanın ürettiği sesleri

kontrol etmek suretiyle “koltukaltı müziği” (*Ethiopian armpit music*) yapıyorlar. Bunlar halen yaşayan beden müziği örneklerinden sadece birkaçıdır, (Terry, 2002). Terry’nin bahsettiklerinin yanı sıra beden seslerini kullanan *Gırtlak Şarkıcılığı, Flamenko, Beat Boxing* vb. stiller de beden müziği çerçevesinde görülebilir. Bu stillerden bazılarının doğuşu, gelişimi ve özellikleri üzerinde durulacaktır.

3.1.1. Hambone ve Patting Juba

Avrupalı gezginlerin notlarından anlaşıldığı üzere el çırparak ritim tutma Afrika müziğinin temel unsurlarından biridir. 1621’de Richard Jobson dansçıları çevreleyen çemberden bahsetmiştir: “çemberdekiler el çırparak dansçıyı onurlandıran ve heveslendiren bir havada tempo tutarlar” (aktaran: Epstein, 2003: 141). *Patting Juba* diye bilinen oyun el çırpmanın dans ederken kendi kendine eşlik etme olanağı sunacak şekilde geliştirilmiş ve süslenmiş halidir. Kolonilerde davulların yasaklanmasının -daha az tehdit içeren- bu ritim çalma şeklinin gelişimine katkısı olduğu düşünülebilir. Kölelik günleri sürecinde davullar etrafta bulunabilen birkaç çalgıdan biridir (Epstein, 2003: 141). Ancak, 1739’da kölelerin ayaklanması sonrasında davulları isyanı hazırlamada iletişim aracı olarak kullandıkları gerekçesiyle yasaklanır. Köleler, ellerinden alınan davulların yerine bedenlerini çalmayı seçer ve sonuçta *Patting Juba* veya *Hambone* adı verilen beden müziği ortaya çıkar. Temelini Afrika davul geleneğine dayanan zenci müziğinden alan bu stil el çırpma, bacak üstlerini, yanlarını ve altlarını; hatta ağız ve kafanın tepe noktasını ellerin üstü ve altıyla ritmik bir şekilde çalmayı içerir (Erbsen, 1993: 22). Bu stil için *Hambone* tanımlamasının kökenine dair iki tahmin vardır. Birincisi, “üst bacak” için kullanılan argo bir sözcük oluşundan, ikincisi ise köle ailelerinin sahiplerince verilen bir domuz bacak kemiğinin aileden aileye geçerek her ocağa kaynadığını anlatan “*hambone, hambone where you been; ‘round the world and back again*”²³,” soru-cevap repliğinden geldiği yönündedir. “Her şey bir yana *Hambone*, göğsünüzde ve bacaklarınızda avuçlarınızla *slap-lacka-slap-lacka-slap-slap* şeklinde tuttuğunuz bir ritimdir” (Mooney, 2009).

²³ Hambone, hambone nerelere gittin; dünyayı dolaştım geri geldim.

Patting sözcüğü ise Birleşik Amerika'nın güneyinde bilinir ancak minstrel tiyatrosunda²⁴ yer almamıştır. Bu sözcüğün Afrika'da ve Batı Hint Adaları'nda varlığı araştırılmamıştır. Frederic Cassidy'nin Jamaika İngilizcesi Sözlüğü'nde *patting* ve *juba*'nın karşılığında rastlanmadığından Jamaika Adası'nda bu oyunun bilinmediği düşünülmektedir. *Juba*'nın eski bir İngiliz geleneği olduğunu iddia eden her hangi bir kaynağa da rastlanmamıştır (Epstein, 2003: 141).

Juba Dansı ise (sözcüğün kökeni *giouba*'dır) *Jig*'e benzer bir Afrika step dansıdır ve zencilerin yerleştiği bölgelerde görülür. *Juba*'dan gelme sağ el sol diz; sol el sağ diz üstünde elleri çapraz yapma ve düzeltme hareketi 1920'lerin *Charleston* dansında da vardır.

Patting'in, adından ve sınırlı kaynaklardan²⁵ anlaşılacağı üzere çok eski olduğu tahmin edilmektedir. Bir kemancı köle olan Northup, *Twelve Years a Slave* (12 Yıl: Bir Köle) adlı kitabında kölelerin Noel partisi gecesinde, durmaksızın dans eden bir kızı etkilemek için 3 genç delikanlının sırayla kıza step dansla kur yaptığını anlatmaktadır. Kemancıyla eşlik eden Northup, delikanlıların yarışının sabaha kadar sürdüğünü, kemancı yorulduğunda bütün grubun çember halinde *patting* ile dans eşliğini sürdürdüğünden bahsetmektedir (Northup, [1853] 2008: 92). Çiftlik yaşamının en detaylı ve bilinen tasvirlerinin yazarı Solomon Northup, *Patting Juba* adlı köle dansından bahseder. Northup'ın bahsettiği Afrika kökenli bu dans çeşitli şarkılarla eşlikle el çırpma, dizlerde, bacaklarda ve gövdede ritmik bir kalıp çalmanın özel bir rutinedir.

“Dans Güney çiftliklerindeki köle yaşamının ayrılmaz bir parçasıydı. Tatil kutlamalarında, Cumartesi gece partilerinde, çiftlikteki toplanmalarda her yaştan, cinsiyet ve altyapıdan köle için hat safhada önem taşıyan bir kültürel aktiviteydi. Melville Herskovits, Lawrence Levine ve diğer bazı akademisyenlerin öngördüğü gibi bu dans, Afrikalı kültürünün Yeni Dünya'ya getirilen ayırıcı öğeleriyle diğer her şeyden daha çok özelleşmişti. Çiftçi ve ailesinin oynadığı menuetler, reeller ve İskoç danslarına kıyasla köle dansı Afrika'nın Batı yakasında görülebilecek türdendi; “nabzımı hissettiren, salınımlı ritmi”, “rahat, akıcı ve bedenli duruşu” ve “esneklik ve doğaçlama için olanaklılığı” ile ayrıydı.” (Wiggins ve Miller, 2003: 20)²⁶.

²⁴ *Minstrelsy* adı da verilen Amerikan tiyatrosu. 19. yy. sonları ve 20. yy. başlarında Amerika'da popülerdi. Başka ırklardan tiplerin karikatürize edilip taşlanması geleneğine dayanır. Geleneğin altın çağı 1850-1870 arasındadır. Zamanla biçim profesyonel tiyatro sahnesinden uzaklaşmış ve amatörlerin aktivitesi halini almış olsa da 20.yy. radyo- TV-sinema endüstrisinde etkileri görülmektedir. En erken minstrel gösterileri seyahat eden müzisyenlerin yüzlerini siyaha boyayarak kölelerin şarkı ve danslarını karikatürize ettiği türdendir (www.britannica.com).

²⁵ Elleri dizlere vur; el çırp; bir elle sağ omza sonra diğeriyle sol omza vur ve bunları yaparken ayaklarınla tempo tut ve şarkı söyle.

²⁶ Yazar tarafından İngilizce'den Türkçe'ye çevrilmiştir.

1830'larda *Patting Juba*'daki ritmik kalıpların karmaşıklığı müzisyenleri değil ama özellikle şairleri büyülemiştir. Beverly Tucker 5 Aralık 1835 tarihli mektubunda Edgar Allan Poe'ya:

Ara sıra duyduğum düzenli ölçüden uzaklaşan büyüleyici ritimleri neye benzetebileceğimi bilemiyorum. Bana her şeyden çok "*clapping Juba*" denen o müthiş performansı hatırlatıyor. Vuruş düzensiz gibi; tüm notaları tam zamanında çalmayı kontrol etme çabası olmadığı halde sonradan o kadar belirginleşiyor ki, kadans hiç kaybolmuyor... Düzensizlikler suslar ve çarpmalar gibi; vuruş hızlandırmadan ve yavaşlatmadan yapılıyor; ölçünün süresiye, içinde kaç nota olursa olsun, aynı kalıyor (Poe'dan aktaran: Epstein, 2003: 142)²⁷.

Poe'nun bir başka arkadaşı Thomas Holly Chivers: "diz üstünde ellerle ölçülü bir şekilde eşlik edilen *Jig*... Ne Yunan şiirinde ne de herhangi bir diğer güneş uygarlığında böyle bir ritim var. Dünya yüzünde adına *Juba* denilen bu ilginç ve karmaşık ritimli *Jig* gibi bir dans yoktur... Eğlencenin tam tepe noktası..." der (*Poe-Chivers Papers*'dan aktaran Epstein, 2003: 142). Sidney Lanier ise şiirde sessizliklerin işlevini tartışırken "Juba"yı etkili bir örnek olarak gösterir:

"*Patting Juba*": Dans eşliğine, karmaşık ritmik yapılara, senkoplamaya, bir anlık ritmik aksan değişimine veya süregelen ritmin ustalık isteyen çeşitlemelerine çekinmeden girmeye olanak tanıyan bir Güneyli el-ritim tekniği "*Patting*" eller ve ayaklarla yapıldığından burada müzik en kaba halindedir. Yalnızca ritimden oluşmaktadır ve tabii ki ses rengi ve perdesinde değişim olanaksızdır (Lanier, [1880] 2008'den aktaran: Epstein, 2003: 142)²⁸.

William B. Smith ise 1838'den birkaç yıl öncesinde Prince Edward County, Virginia'da gördüğü bir bira dansını anlatır: "İki atletik siyahi banjoya eşlik olarak *juber* oynuyordu. Daha önce banjo ve *Juber*'ı hiçbir arada görmemiştim. Sağ ayakları topuk üstünde banjo ritmiyle tamı tamına eşsesli giderken eller denk gelen kol ve bacaklardaydı..." Bir de "*juber up and juber down, juber all around the town,*" diye başlayan bir şarkı söylediklerinden bahseder (Smith, 1838'den aktaran: Epstein, 2003).

Hungerford da 1859 tarihli otobiyografik romanında *Patting Juba* geleneğini yaşattmaktadır (ss. 91-92). *Patting Juba*'nın 1851'e tarihlenen bir başka tanımı 1819 Rhode Adası doğumlu, 1841 yazında Upson County-Georgia'da çalışmaya giden Lewis Paine'e aittir:

"Fidel (keman) bulunamadığında birileri "*juber*" oynar. Bu, bir ayağı biraz öne çıkarıp topuğuyla ritim tutarken eller uygun ritimle çırpılarak ve dizlere vurularak yapılır. Bu şekilde ilginç ve düzenli bir ses çıkarırlar; dansla eşlik edilebilecek bir müziktir bu... Dans başlar, müzik hızlandıkça beyazlar birer birer nefessiz kalıp kenara çekilir. Siyahların beklediği de bu andır. "Şimdi beyaz adama neler yapabileceğimiz gösterelim," diye bağırılır," (Paine, 1851: 179)²⁹.

Frederick Douglass 1855 tarihli *My Bondage and My Freedom* kitabında *Patting Juba*'nın Güneyden gelme bir gelenek olduğunu, bir kemanın ya da diğer çalgının yerini

²⁷ Aynı.

²⁸ Aynı.

²⁹ Aynı.

tutmak için kullanışlı ve herkesin yapabileceği kadar kolay olduğunu söylemekte; neredeyse her çiftlikte bir “*jubacı*” bulunduğunu, oynarken söylediği dörtlüklerle sahibini taşıdığını da anlatmaktadır (s.252).

En basit haliyle bir örnek:

Vuruş	1	2	3	4
Beden Sesleri	TAKTAKTAKŞAK	TAKTAKTAKŞAK	TAKTAKTAKŞAK	TAKTAKŞAK---
Sözler ³⁰	<i>Ju - ba up 'n'</i>	<i>Ju - ba down</i>	<i>Ju - ba all a-</i>	<i>roun' the town</i>
	<i>Ju - ba jump</i>	<i>Ju - ba sing</i>	<i>Ju - ba cut that</i>	<i>Pie gon wing</i>
	<i>Ju - ba kick off</i>	<i>this old shoe</i>	<i>Ju - ba dance that</i>	<i>Ju bi lo</i>
	<i>Ju - ba this and</i>	<i>Ju - ba that</i>	<i>Ju - ba killed a</i>	<i>Yel la' cat</i>
	<i>Ju - ba for Ma</i>	<i>Ju - ba for Pa</i>	<i>Ju - ba for your</i>	<i>brother-in-law</i>

Şekil 1. *Juba / Tak: diz, Şak: El çırp*

Patting ile ilgili diğer bazı yazılar 1851’de Mississippi’de; 1850’lerde Louisiana’da (Solomon Northup tarafından); 1858’de Granada’da; 1862’de Newbern-Kuzey Carolina’da ve 1863’te Norfolk-Virginia yakınındaki Craney Adası’nda yazılmıştır (Epstein, 2003: 143).

1892’de basılan bir başka biyografi-romanda, bir akşam vakti Long Jim adında bir kemancı kölenin çalmasını bölerek *Patting Juber* için ortaya atlayan gençler anlatılmaktadır. Omuzdan ayağa her taraflarına vurarak müzik yapan ve dans eden gençlerin vücutlarındaki her kasın oynadığı ve bunun yanı sıra ağızlarının da durmadığı rivayet edilmektedir: “*juber dis an’ juber dat’ juber killed a yella’ cat*”³¹, (Harrison, 1972: 43).

Bu alanda, hakkında en çok yazılan dansçı/müzisyen, *Master Juba* adıyla bilinen William Henry Lane, *Patting Juba*’yı dünyaya tanıtmıştır. Lane, tahminen özgür bir zenciden dünyaya gelmiş, 1828-1852 yılları arasında yaşamıştır. Kısa ömrü sürecinde yeteneğiyle Amerikan *minstrel* tiyatrosunun – ki bu beyazların yüzlerini siyaha boyayıp kölelerin davranışlarını alaya almak yönünde geliştirdiği bir sahne gösterisidir – en ünlü ve tek zenci yıldızı olup çıkmış, Amerika’dan sonra İngiltere’de de dans etmiş, bir

³⁰ Türkçe çeviri: Juba oraya buraya, Juba tüm kasabaya / Juba zıpla, Juba şakı, Juba kes kuş kanadını / Juba gez paçavralarla, Juba dans et Jubiloyla /Juba bu ve Juba şu Juba sarı kedi öldürdü / Juba, Anaya babaya Juba kayınbiradere...

³¹ *Yella’ cat*’in sözcük anlamı “sarı kedi”dir. Zenciler arasındaki argo anlamı ise “beyaz adam”dır.

hayran kitleleri oluşturmaya başarmıştır. Lane'in *Patting Juba*'nın yanı sıra step dans alanında da çok yetenekli olduğu bilinmektedir. Çoğunluğu beyazlardan oluşan izleyici kitlesine dans ettiği gösterilerinde o dönemin diğer step dansçılarından tüm steplerini gösterdikten sonra dansa kendi stilinde devam ettiği söylenmektedir. Dönemin birçok eleştirmeni Lane'in dansını sözcüklere sığdıramamış, yazılarında ona hayranlıklarını dile getirmişlerdir. Winter ondan "Amerikan *Tap Dance* formunun başlatan ve belirleyeni" (aktaran Malone, 1996: 54), Hanners ise "Amerikan *Tap Dance*'in Kâşifi" diye bahsetmektedir (1993: 23). Lane'in stilinin karmaşık stepler ve el çırpımları içerdiği, ayrıca kendisinin bir def virtüözü ve çok iyi bir tenor olduğu da belirtilmiştir (Hanners, 1993: 28).

Sonuç olarak, yukarıda örnek verdiğimiz tekerlemeler de göz önünde tutulduğunda, *juba* sözcüğünün "Afrika-Amerikalı köle" ya da "beden" anlamına geldiği düşünülebilir. *Patting Juba* ve *Hambone* – belki artık kölelik olmadığından *Patting Juba* adı *Hambone* kadar kullanılsa da - günümüzde halen varlığını sürdüren geleneklerdir. Bir olasılık da *Hambone*'un *Patting Juba* çerçevesinde bir stil olduğudur.

3.1.2. İrlanda Step Dansı

Bazı dans stillerinde ayak hareketlerinin ve seslerinin müzikal solo ya da eşlik olarak kullanıldığı beden müziği örnekleri vardır. Bu çerçevede *İrlanda Step Dansı* ve *Clogging*'in yanı sıra, *Flamenko* (Çingene-İspanya), *Kathak* (Hindistan) ve *Tap Dance* (Amerika) danslarındaki ayak ritimlerinden söz edilebilir.

Bu danslar genellikle sert tabanlı özel ayakkabılar giyilerek, ayağın topuk burun ve yan kısımlarıyla, tercihen ahşap zemin üzerinde ritim tutarak dans etme/müzik yapma stilleridir.

Türkçe karşılığı "adım" veya "basamak" olan *step* sözcüğünün *İrlanda Step Dans* geleneği çerçevesindeki terim anlamı farklıdır: *Step*, 8 ölçülük müzik/dans cümlesidir. Her *step*, 8 vuruş içinde düzenlenmiş bir adım-topuk-burun sıralamasıdır. Stepler *shuffle*, *side step* gibi adlar alan birbirinden ayrı kalıplardır. *Step Dans*, müziğin eşliğinde, ayakların kimi zaman sert tabanlı ayakkabılarla ritim çaldığı 8 ölçü uzunluğunda ritmik dans figürü ve kalıplarından (steplerden) oluşur (Richens ve Haurin,

2011). Bu figürler tercihen ahşap zemin üzerinde, adım, tekme ve ayak sürtme seslerinin duyulabileceği şekilde icra edilir. Bu halde icracı; hem dansçı, hem de yerde çaldığı ritimlerle solist müzisyen konumundadır. *Step Dans* bu özelliğiyle beden müziği çerçevesinde değerlendirilmektedir.

İrlanda Step Dansı'nın gelişim sürecinde çeşitli stillerden bahsedilmektedir. Bunlar arasında 6/8'lik *Jig*; 4/4'lük İskoçya kökenli *Reel*; yine 4/4'lük bu defa 3'leme hissindeki *Hornpipe*'ın yanı sıra *Set Dansları* ve *Ceili* sayılabilir.

Rinaldi'ye göre çobanların çaldıkları kavala eşlik için kullandığı ayak figürlerinden doğan *Hornpipe*, 1600'lü yıllardan başlanarak çeşitli toplanmalarda tahta veya sert tabanlı ayakkabılarla ahşap zemin, masa ya da yere yatırılan kapıların üstünde icra edilmeye başlanmıştır. Çobanın elinde kavalı olduğundan el-kol figürlerinin gelişmediği, yalnızca ayak figürlerinin geliştiği söylenmektedir. Richens ve Haurin ise bu stilin 1760 civarında İngiliz sahne gösterilerinden evrilerek başladığını söylemektedir. Bu halde *Hornpipe*'ın bu yıllarda İngiliz sahne gösterileri etkisiyle "sahneye taşınmış olduğu" düşünülebilir.

1700'lerde Kraliyet Donanması askerlerinin gemilerde yapmaya başladıkları, *Sailor's Hornpipe*, *Jacky Tar* gibi adlar da alan bu stile 1800'lerde donanma eğitim programında yer vermeye başlanmıştır. Günümüzde kadınlar genelde *Single* (tek) *Hornpipe*; erkeklerse daha çevik figürler içeren *Double* (çift) *Hornpipe* icra etmektedir. *Hornpipe* 4/4'lüktür ve 3'leme hissindedir (*one-and-a-two-and-a-three-and-a-four-and-a*). Temposu *Reel* ve *Jig*'e göre daha yavaştır, bu özelliğiyle onlara kıyasla daha karmaşık steplere ve daha yüksek tekmelere olanak tanıyan, ayak bileklerinin sallanma hareketinin sıklıkla kullanıldığı bir stildir (Rinaldi, 2004; Richens ve Haurin, 2011).

1750 civarında İskoçya'da ortaya çıkan *Reel*, ekip dansı icrası sırasında bir ara soloya yer veren bir stildir. 4/4'lük ölçüdedir, temposu hızlıdır. Başlangıç aşaması olan *Single Reel*'de yumuşak ayakkabılar giyilir. Hızlı tempolu olan bu stil basit ayak hareketleriyle icra edilir. Daha ağır tempolu, daha karmaşık ayak hareketlerine olanak tanıyan *Double Reel* ise "batters" adı verilen hızlı topuk-burun hareketinin kullanıldığı; hem sert tabanlı, hem yumuşak ayakkabılarla icra edilen, en yaygın *Reel* cinsidir. Yarışmalarda yalnızca sert tabanlı ayakkabılarla icra edilen profesyonel *Reele* ise *Treble Reel* denir. Burada tek sıra dizilen çeşitli yaş kategorilerinden kız ve erkek dansçıların becerilerini sergilemek için ikişer hakları vardır. Kadınların yumuşak ayakkabılarla,

birçok sıçrama içeren hızlı hareketlerle icra ettiği *Reel* stilinde erkekler genellikle sert tabanlı ayakkabılar giyerler (Richens ve Haurin, 2011).

En çok bilinen *İrlanda Step Dans* stili, hızlı bacak ve ayak hareketleri içeren *Jig*³², solo, eşli ya da ekip halinde icra edilir. Yumuşak ayakkabılar kullanılan *Single (soft)* ve *Slip Jig; Double Jig* ve sert tabanlı ayakkabılar kullanılan daha yavaş tempolu *Treble Jig* çeşitleri vardır. *Jig*, 1. vuruşu aksanlı, 2 vuruşlu 6/8'lik ölçüdedir. Yumuşak ayakkabılarla, yalnızca kadınlarca icra edilen; 1.'si aksanlı 3 vuruşlu 9/8'lik *Slip Jig*, kayma, sıçrama hareketleriyle *İrlanda Step Dansları*'nın en zarifi olarak gösterilmektedir (Richens ve Haurin, 2011). Kökleri 13. yy'.a dayanan *Jig, İrlanda Step Dansları* arasında en eskisidir (Knowles, 2002: 8).

Set Dansları belirli müzik parçalarının eşliği için belirlenmiş belirli koreografilerle yapılmaktadır. Bu dansı kadınlar ve erkekler sert ayakkabılar giyerek icra ederler. Yarışmalarda, icracının müziği ezberlediği göz önünde tutulur ve ondan müzikal yorum beklenir. *Reel, Jig* ve *Hornpipe* yarışmalarında müzik, müzisyene bağlı olarak çeşitlenebilir. Danslar *Jig* veya *Hornpipe* ölçüsünde olabilir.

Ceili [key-lee], herkesin katılabileceği toplu *Step Dans* ortamı için hazırlanmış dansların genel adıdır. *Ceili* hazırlayan dans ustalarının bugünkü *İrlanda Step Dansı*'nı hazırlayan ve ortaya koyan kişiler olduğu söylenmektedir. *Ceili* yapabilmek için 5 temel stepi (*rising step-side step-promenade-two short threes-the sink and grind*) bilmek yeterlidir. “*Two short threes*” ve “*sink and grind*”, *Jig*'de de kullanılan steplerdir. *Ceili* dansları, eller yanlara sarkıtılarak ya da eşlerin omzunda, eşli ya da ekip olarak yapılır (Rinaldi, 2004: 26).

İrlanda Step Dansı stillerinin 1750 civarlarından başlamak üzere, İrlanda'da *curinky* diye bilinen (Knowles, 2002: 10) dans ustalarının yalnız başına veya yanında bir kemancı ya da flütçüyle gittikleri her köyde 6 hafta kalmaları ve erkek çocuklara *İrlanda Step Dansı* öğretilmeleriyle yaygınlaştığı bilinmektedir³³. Bir ustanın misafirligi ev sahibi için onurdur. Solo dans için step ve kalıplar geliştirmeye başladıkları 18. Yüzyılın ortalarına doğru iyice öne çıkan dans ustaları (Knowles, 2002: 10) özellikle

³² “*Jig*”in etimolojik kökeninin “hareket eden şey” anlamına gelen eski Hintçe “*jagat*” sözcüğü olduğu söylenmekte, bu sözcüğün Hint tanrısı Jaga-nath'la ilişkili olduğu öne sürülmektedir (Knowles, 2002: 7).

³³ John Playford'un 1650 tarihli “*The Dancing Master -Plaine and Easie Rules for the Dancing of Country Dances, with the tune to each dance*” adlı İngiltere'de yayımlanan kitabı dans melodilerinin ve figürlerinin standartlaştığı ilk kaynaktır. Bunu çalışan birçok eğitmen İrlanda'nın yolunu tutmuştur (Knowles, 2002: 10).

oğlan çocuklarına *shuffle*, *cut*, *batter*, *side step*, *rising step* gibi temel stepleri göstermenin yanı sıra köy halkına *Ceili* çalıştırırlar. *Ceili* dansları ustanın adıyla birlikte bilinmektedir (Rinaldi, 2004).

Step Dans yarışmalarının temeli *Feisianna*³⁴lara dayanmaktadır. Birçok İrlandalı step dansçı dansı yarışmak amacıyla öğrenir. Yarışmayı kazanan stepleri en iyi yapan değil, daha çok sayıda step kullanandır.

1893'te *Gaelic*³⁵ *Ligi*'nin kurulması İrlanda Dansının dünyaya açılmasının ve step dansın tanınma sürecinin başlangıcıdır. 1929'da kurulan İrlanda Dans Komisyonunun amacı İrlanda Dansı'nın evrensel kurallarını belirlemek ve eğitim, değerlendirme ve yarışma konularını standartlara bağlamaktır. Çalışmalar sürecinde yarışmalara 100 puan üzerinden, zamanlama, stil, steplerin yapısı ve uygulama üzerine eşit dağılımlı puanlama-değerlendirme sistemi getirilmiştir.

17. yy'da İngilizlerin İrlanda üzerinde baskısı söz konusudur. 17. yy'ın sonu, 18.nin başlarında İngilizlerce konan ceza yasalarıyla İrlanda ticaret ve sanayisi iflasa getirilmiş; Katolik çocukların eğitimine engel konmuştur. Bu halde çocukların geleneksel İrlanda kültürü eğitimi gizlice sürdürülmüştür. Bu dönemde durumu uygun olan çok sayıda İrlandalı Amerika'ya göç etmiştir. Takriben 100 yıllık bu süreç *İrlanda Step Dansı*'nin başlangıçtaki gizliliğini de açıklar niteliktedir. *İrlanda Step Dansı* stilinde gövde ve kolların hareketsizliğinin, pencereden gören bir İngiliz'in içeride dans edildiğini fark etmemesi için tercih edildiğinden bahsedilmektedir. Dans ustalarının belki bu sebeple belki de dikkati ayaklara çekmek için çocukları, kollarının iki yanda kalması için, ellerine ağır taşlar vererek çalıştırdığı söylenenler arasındadır. 20. yy'ın başlarına doğru kadınlar da step dansa başlarlar. O zamana kadar kadınlar kilisenin baskısı yüzünden bu işi sahne dışında sürdürmüşlerdir. Mahalli papazlar kadınların gövde dik, eller belde ve yüzler ifadesiz step dans yapması konusunda uyarıda bulunurlar. *İrlanda Step Dansı*'nin kostümü 1893'te alınan kararla otantik *Gaelic* elbisesi olarak belirlenmiştir. Saç şekline kadar detaylı kuralları olan giyim kuşamda ayakkabılarda metal yerine fiberglas kullanılmaktadır (Richens ve Haurin, 2011).

³⁴ MÖ 350-250 civarı Galyahılar İrlanda'ya yerleşir. "*Feissianna*"ları 1. Binyılın başlarından günümüze gelir. Feis ticaret fuarı, siyasi buluşmalar ve içinde müzik, öykü anlatımı, spor oyunları ve elişlerinin sunulduğu kültürel etkinliklerin de olduğu büyük bir Gal festivalidir. Bu festivaller günümüzde halen yaşamaktadır (Ann Richens ve Don Haurin, 2011).

³⁵ *Gaelic* bir İrlanda-İskoç diyalektidir. Wales'da (Galler) konuşulan *Gallic* ise farklı bir dildir.

1700'lerin ortasında evlerinden ayrıлып Amerika'ya göç eden İrlandalılar Apalaş dağlarının olduğu bölgeye gitmişlerdir. Kimisi Florida ve New Orleans'a kadar devam etmiş, Pennsylvania, Virginia, Batı Virginia, Kuzey ve Güney Carolina'ya yerleşmişlerdir. 1790'da Amerika nüfusunun yüzde 12'sinin İrlandalı oluşu, kıtanın müziğini etkilemiştir. Örneğin Amerikan *Country* müziğindeki Fidel, İrlanda müziği temellidir. *İrlanda Step Dansı* da Amerikan step türlerini etkilemiştir.

2.2.1.3. Clogging

Clogging tahta ayakkabılarla dans etme geleneğidir. “*Clog*” sözcüğü eski bir İrlanda-İskoç diyalekti olan Gaelic Dilinde “zaman” anlamına gelir. Bu nedenle “*clog* dansı” topuğun zaman tuttuğu “zaman dansı”dır. Kökeni Roma ayinlerine dayanan, dansçıların çember şeklini aldığı ve saat hareketlerinin taklit edildiği *Clock Dance* (Saat Dansı) adı verilen bir dansın da *Clogging* üzerinde etki sahibi olduğu söylenmektedir³⁶.

Sanayi Devrimi sürecinde İngiltere'de pamuk bez fabrikalarında çalışan kadınlar ayaklarını üşütmemek için ayak bileklerini rahat bırakan ayakkabılar giyerler. Bütün gün önünde oturdukları dokuma tezgâhı başında sıkıntılarını gidermek için eğirme temposunda ayak ritimleri tuttururlar. Çalışma aralarında kaldırım üstünde *Reel*, *Jig* figürlerini bu ayakkabılarla yaparak elde ettikleri ritmik varyasyonlarla eğlenirler. Tarihçiler Lancashire-İngiltere'deki *Clogging*'in doğuşunu bu süreçle ilişkilendirmektedirler (Knowles, 2002: 15)

Clog dansı Britanya Adası çıkışlı olmak üzere, zaman içinde kökleri Apalaş Dağlarında olan bir Amerikan halk dansı halini de almıştır. 1700'lerin ortalarında birçok sayıda İskoç, İrlandalı ve Alman göçmen Apalaş Dağları'nda yerleştiklerinde dans kültürlerinin bir biresimi olan *Appalachian Clogging* ortaya çıkmıştır. Her ne kadar Afrika etkisi de olsa Apalaş *Clog* steplerinin birçoğu İskoç, İrlanda ve İngiliz steplerinden uyarlanmadır (Hill, 2010).

Amerika'daki ilk resmi kayıt 1789'da Philadelphia'da *Reel*, *Jig* ve *Hornpipe* öğreten bir dans ustası tarafından gerçekleştirilmiştir. Kayıta *clog dance* söylemi

³⁶ Hollandalıların *Kloppentanz* adı verilen tahta ayakkabı dansının *Clogging*'le etkileşimi bir başka araştırmanın konusu olabilir.

geçmektedir. Belki *Clogging* adı buradan gelmektedir (Cullinane'den aktaran: Swantek, 2011). *Clogging* yalnızca *İrlanda Step Dansı*'ndan değil, diğer Britanya adalarından Amerika'ya göç edenlerin, Amerika ilkellerinin geleneksel danslarının ve Afro-Amerikan kölelerin *buck* ve *wing* danslarının etkisini taşımaktadır. *İrlanda Step Dansı*'nın yarışma doğasından farklı olarak daha sosyal bir etkinlik olarak başlamıştır. Apalaşlara yerleşenler gün içinde kömür ocaklarında ve tarlalarda çalışan insanlardı. Gün batınca bir yerde müzik ve dans için bir araya gelirlerdi. (Charlton'dan aktaran: Swantek, 2011). 1-2 yüzyıl öncesine kıyasla seyrekleşmiş bir gelenek olsa da halen Apalaş müzik festivallerinde *flatfoot* yapanlara rastlanmaktadır. Batı Virginialı *Clogging* eğitmeni Jane George, *Clogging*'in *Flatfooting*'e kıyasla daha yapısal olduğunu vurgulamakta ve *Flatfooting*'de belirli bir giyim ve stil söz konusu olmadığını eklemektedir (Angela Charlston'dan aktaran: Swantek, 2011).

Geleneksel *Clogging* rahat üst beden ve hızlı ayak hareketleriyle step dansın en hareketli ve enerjik biçimi olarak gösterilmektedir³⁷. *Clogging* son yüzyılda stepleri standartlaşmış hareketli ve serbest bir danstır. Çeşitli bölgelerde stepler ve adları arasında farklılık gözlenmektedir. *Clogging* steplerinin birçoğunun iskeleti olan *shuffle* ve *buck* en temel steplerdendir.

II. Dünya savaşının başladığı yıllarda *Pitter Pat* adında yeni bir *Clogging* stili doğar. Eşzamanlı olarak aynı stepleri yapan dansçılar modern ya da popüler müzik eşliğinde belirli koreografiyle dans ederler (Mangin, 2011). *Pitter Pat*'te ekip sahnede genellikle çizgisel bir konum alır. Stepler dağ-stili *Clogging*'in hızlandırılmış, modernleştirilmiş halidir ve ayrıca el kol hareketleri de kullanılır. Günümüzde en popüler *Clogging* stili *Pitter Pat*'tir, Amerika'nın her yerinde ekipler bulunmaktadır (Brooke, 2011). Ayrıca Brooke Earnhardt *Showstoppers National Talent Competition*, *National Clogging* ve *Hoe-down Şampiyonaları* ve Amerika *Clogging Şampiyonaları Yarışması* gibi birçok yarışma düzenlenmektedir. Ancak bu organizasyonların birbiriyle ilişkisi olmadığı gibi, ortak bir yapıya da bağlı değildirler. Bu nedenle eğitim ve değerlendirme ölçütleri belirli değildir.

Clogging yine Apalaş geleneği olan *Bluegrass* müziğiyle birleşmiş 1970'lerde *Green Grass Cloggers* adlı grubun gösterileriyle popülerlik kazanmıştır (Mangin, 2011). Stil, dağlardan ovalara taşındığı süreç içinde birtakım farklı ayak figürlerinin

³⁷ "Stepdance/Clogging in Nova Scotia" <fox.nstn.ca/~blee/dans/stepindex.html>

eklenmesiyle değişim göstermiştir. 1985 itibariyle Louisiana, Texas, Utah, California ve Florida'da da popüler hale gelmiştir. Leicester-Kuzey Carolina'lı *Precision Clogging* ekibi *the Leather 'N' Lace Cloggers*, 1996 Atlanta Yaz Olimpiyatlarının açılışında binlerin önünde sahne almıştır (Mangin, 2011).

3.1.4. Gumboot (Lastik Bot) Dansı

Gumboot (Lastik Bot) Dansı Afrika kökenli geleneklerden biridir. Witwaterstand altın madenlerinde çalışan yerli işçilerce Güney Afrika işçi sınıfı kültürünün bir parçası haline getirilmiştir. İşçilerin çalıştıkları madenlerde gördükleri baskı, zorbalıklar ve çalışırken konuşanın cezalandırılması durumu onları yeni iletişim ve eğlence yolları bulmak zorunda bırakmış; bu halde güçlü ritim, şarkı ve dans gelenekleri oluşmuştur. Birkaç etnik grubun ve dilin bir arada var oluşu işçilerin birliklerini ritim ve müzik dili yoluyla geliştirmelerinde etken olmuştur.

Afrikalılar, karanlık madenlerde 3 ay süresince uzun, zor ve tekrarlı işlerde, kimileri iş alanlarında zincirlenerek çalıştırılmış; her yıl yüzlercesi amirlerinden dayak yemiş, kazalarda yaşamını kaybetmiştir. Madenlerin koşulları dayanılmazdır; kanalizasyonun zayıflığından ötürü balçık içinde olan yerler deri hastalıklarına neden olmaktadır. Patronlar, kanalizasyon borusu döşemektense, ucuza gelsin diye, işçilere lastik botlar giydirmeyi tercih ederler. Bu nedenle madenci kostümü kot pantolon ya da bahçıvan kıyafeti, teri gözüne girmesin diye bandana, sert şapka ve plastik bottan oluşur. Baştakiler işçiler arasında birlik ve ayaklanma olacağı korkusundan onların çalışma saatleri dışında da bir araya gelmelerine engel olmaya çalışırlar. Dar yaşam alanları etnik ya da kabilesel sınırlarla ayrılır, işçilerin geleneklerini sürdürmelerine, yerel giysilerini giymelerine izin verilmeyerek etnik kimlikleri silinmeye çalışılır.

Bu baskı rejimiyle karşı karşıya kalan maden işçileri geleneksel ritim ve danslarını elde kalan son çalgılarına; plastik botlarına ve bedenlerine uyarlarlar. Madenlerde haberleşmek için botlarını tokatlar, ayaklarını yere vurur, bileklerindeki zincirleri şingırdatırlar. Bu form daha sonraları popüler bir sosyal aktivite haline gelir, işçi sınıfı hayatı, içmek, aşk, aile, düşük aylıklar ve kaba patronlarla ilgili şarkılar harekete eşlik etmeye başlar. Böyle bir dans formunun geliştiğini gören kimi "iyi"

işverenler en iyi dansçıların topluluk oluşturmalarına izin verirler ve bu toplulukları şirketlerini temsilen gelen ziyaretçileri eğlendirmek için kullanırlar. Bu gösterilerde dansçılar, “patronlar içerikten habersiz dinlerken”, kendi dillerinde patronlarını alaya alır, aylıklarını ve yaşam koşullarını eleştirirler³⁸.

Günümüzde *Gumboot (Lastik Bot) Dansı*, Güney Afrika'nın tarihi unsurlarını gelecek kuşaklara ve diğer kültürlere aktarmak ve eğlenmek amacıyla, birçok diğer folklorik sanat gibi içinde bulunduğu şartlara ve çevreye uyarlanmış halde dünya çapında sahnelenen popüler bir sanattır. *Lastik Bot Dansı*'yla birlikte söylenen bir şarkının sözleri ve Türkçe karşılığı aşağıdaki gibidir:

Mahlalela

Hee Mahlalela / Hambh Uyo Sebenza // Hee Mahlalela / Hambh Uyo Sebenza

Hee Hee He Mahlalelea / Hambh Uyo Sebenza // Hee Mahlalela / Hambh Uyo Sebenza

Türkçe Çeviri:

Serseri Git ve Çalış / *Mahlalela*: Serseri / *Hambha*: Git / *Uyo*: Evet / *Sebenza*: Çalış

3.1.5. Gırtlak Şarkıcılığı

Müziğin ve konuşmanın gelişiminde vokal sesleri önemli bir yer tutmaktadır. Dünya kültürlerinde vokal sesleri tapınma, eğlence vb. çeşitli ortamların gerektirdiği şekilde kullanılmış ve gelişmiştir. Başlangıçtaki amaçları her ne olursa olsun bu müziklerin hemen hepsi zamanla sahneye taşınmış, gösteri dünyasında yerlerini almışlardır. Müziğiyle kimliğini anlatan insan topluluklarının tanışma sürecinde etkili yollardan biri budur.

Batılı bir dinleyici için en çarpıcı armonik şarkıcılık, *Tuva Gırtlak Şarkıcılığı*; *Khöömei*'dir (Van Deusen, 2004: 112). *Khöömei* sözcüğü Moğolca'da “gırtlak” anlamına gelir. Bu stil Şaman ayinlerinde ve seremonilerde kullanılmıştır. Şelale ve nehir gibi doğa seslerinin taklit edilmesiyle oluşan *Khöömei* stillerinde diyafram, gırtlak ve ağız kaslarının kontrolü ve kullanımı söz konusudur. Şarkıcı gırtlak, göğüs ve ağız boşluğunda oluşturduğu armoniklerle aynı anda iki veya daha fazla perdeden ses verebilir. Bir ana ses sabit kalır ve üst seste ezgi duyulur. Sonuç, ezgisi ve eşliği olan iki

³⁸ www.worldartswest.org/plm/guide/printablepages/gumboot.pdf

sesli bir müziktir. Gırtlak şarkıcılığı türleri arasında büyük farklılıklar vardır; bazılarının çoksesli, bazılarının tek sesli olması gibi. Bu alanda şarkıcının olduğu kadar dinleyicinin yaklaşımı ve duyuşu önem taşımaktadır.

Son 50 yılda *Khöömei* stillerinde fark edilir bir gelişim ve başkalaşma gözlenmektedir. Şarkıcıların bir veya iki stilde söylemeyi tercih ettiği ve bölgesel farklılıkların ön planda olduğu geçmişe kıyasla günümüz şarkıcıların çoğu birden çok stili ve birleşik stilleri bir arada kullanılmakta, bilinen parçalara kendilerince yorumlar geliştirmektedirler. Her ne kadar yaygın bir uzlaşma söz konusu olmasa da günümüzde kullanılan üç ila beş genel *Khöömei* stilinden bahsedilmektedir.

Khöömei tüm gırtlak şarkı stillerinin genel adı olduğu gibi, bütün içinde ayrı bir stili de tanımlar. Bir çeşit hububat yemeği olan *Kaşa* (Pelte)'nin kaynama sesine benzediği söylenmektedir. Biri ana ses olmak üzere; diğer(ler)inin bunun üstünde, şarkıcının ses dağarcığının alt ila orta sınırları arasında, temiz ancak değişken bir tınıyla seyreden toplam iki veya daha çok sesin bir arada duyulduğu yumuşak bir stildir (Sklar, 2011). Cümleleme ve süslemeler gırtlak ve dudak hareketleriyle oluşturulur. Dudaklarda küçük bir "o" şekli görülür.

Kargyraa'da şarkıcı genellikle ses dağarcığının alt sınırlarında (pes) ses verir. Bu stil yavrusunu kaybetmiş bir devenin çıkardığı sese de benzetilir. *Kargyraa*'nın Dağ (dag) ve Bozkır (xovu) olmak üzere iki çeşidi vardır. Bunların ikisi de armonikler açısından zengindir; sık titreşimli gargara gibi duyulur ve teknik anlamda Tibet Armonik Şarkıcılığı ile benzerlik gösterir.

Kargyraa gırtlaktaki vokal ve ventriküler kıvrımlarının her ikisinin bir arada ses kaynağı olarak kullanıldığı her stili çerçevesine alan bir terimdir. Vokal kıvrımlar çalışır haldeyken vokal kıvrımlarının hemen üst kısmı daraltıldığında burada bulunan ventriküler kıvrımlar da titreşir ve ana sesin bir oktav altında ses veren ikinci bir ses kaynağı oluşur. Ventriküler kıvrımlar ayrıca çok sayıda orta ve üst armonikler de oluştururlar. Dikkatle dinlendiğinde vokal kıvrımlarınca oluşturulan sabit sesin yanı sıra ventriküler kıvrımların titreşiminden kaynaklı seslerin periyod ve nabızı da fark edilir.

Dag (Dağ) *Kargyraa*'da pes bir ana ses burun etkisi ile kullanılır. Göğüs tınlaşımı yüksek, gırtlaktaki gerilim azdır. *Xovu* (Bozkır) *Kargyraa*'da ise daha tiz bir ses perdesi, az göğüs tınlaşımı ve gırtlakta daha yüksek gerilimle kullanılır (Sklar, 2011).

Sygyt ana sesin orta ses perdelerinde duyulduğu bir tekniktir. Ana sesin üstünde, ondan daha tiz, tonu flüte benzeyen, ıslıksı, belirgin armonikler duyulur. Bu armoniklerle karmaşık ve çok çeşitli ezgiler üretilebilir. İdeal sese ulaşabilmenin bir yolu istenmeyen armonikleri kontrolle yok edebilmektir.

Sygyt için gırtlakta *Khöömei* için kullanılan gerginliğin biraz arttırılması gerekir. Dil yukarı kaldırılır tam dişlerin bittiği noktaya sıkıca yapıştırılır. Sağ ya da sol tarafta azı dişlerinin arkasında bir küçük delik bırakılır ve ses yanak ve dişlerin arasından ağzın çıkışına doğru yönlendirilir. Dudaklara ise aynı bir klarinet veya obuada olduğu gibi – fakat tam ortada değil; ağızda açık bırakılan noktadan sesin çıkacağı kısımda - kalağa benzer şekil verilir. Dil, hem damağa yapıştırılmak suretiyle alt armoniklerin fazlasını kesmek hem de kalan kısmının hareketiyle üst armonikleri yönetmek için kullanılır. *Sygyt*'te ana sesi neredeyse duyulmaz hale getirmek mümkündür (Sklar, 2011).

Şimdi bahsedeceğimiz *Borbangnadyr* ve *Ezengileer* kimi zaman başlı başlına ayrı stiller; kimi zaman yukarıdaki üçüne eklenen süslemeler şeklinde görülmektedir.

Borbangnadyr Tuva dilinde “sarmak” anlamına gelir. *Sygyt*, *Kargyraa* ya da *Khöömei* gibi kendi başına var olan bir stil değildir ancak bu üçüne eklenen kuş seslerini ya da çağlayan dereleri andıran akrobatik triller, titremeler gibi seslenmelerin birleşimidir (Sklar, 2011).

Ezengileer “üzengi” anlamındaki bir sözcükten türemiştir. Dört nala koşan bir atın üzengilerinin ritmik salınımının çıkardığı “at ritmi”nin armoniklerde duyurulmasıdır. Bu seslenme, yutak ile burun sinüsleri arasında kalan açıklığın, küçük dilin arka-üst kısmındaki yumuşak damağın kontrolüyle açılıp kapanması suretiyle oluşturulur (Sklar, 2011).

Bu beş teknikten başka *Kargyraa* sesiyle başlanıp ve armonik bir melodi eklemek için *Sygyt* tekniği ile sürdürülen *Chilandyk* (cırcırböceği); ve burundan şarkı söylemek anlamını taşıyan *Dumchuktaar*'dan (*dumchuk*=burun) bahsedilmektedir. Burundan söylemek ağız kapalıyken söylemek ya da sesi buruna yönlendirmek gibi düşünülebilir. *Ezengileer*'de yaygın olan bu tekniğe bazen dağ *Kargyraa*'sında da rastlanmaktadır. Stilden bağımsız olarak hep burundan söyleyen şarkıcılar da vardır. Batılı armonik şarkıcılarda da burundan söyleme yaygındır. Kaynaklarda bunların yanı sıra *Kanzyp* ve *Despen Barban* adında iki diğer stilin bahsi geçmektedir (Sklar, 2011).

Bir diğerk gırtlak şarkı stili olan *Tibet Budist Şarkıcılığı*'nda ezgi ve ritim konuları batı müziğinde olduğundan farklıdır. Ezgiyi oluşturan sesteki perde değil, renk değişimleridir. Ritmik yapı ise 2, 3 veya 4'lü gruplamalar yapmaya müsait olmayan yüzlerce vuruşa denk düşen uzunlukta olabilir. Bu şarkıcılıktaki üç kategori 'don (konuşma şarkısı); rta (ezgili şarkı) ve dbyangs (ton şarkısı)'dır. Bunlardan üçüncüsü Moğolistan ve Tuva'nın *Khöömei* stiliyle ilişkilidir (Beck, 2006: 180,181).

Diğerk gırtlak şarkıcılığı stilleri arasında *Khöömei*'nin Moğolistan modeli *Khaj*; Ural Dağlarındaki Başkörtöstan Cumhuriyeti'nde kimi zaman flüt çalınırken aynı kişi tarafından söylenen *Uzlyau*'nun yanı sıra kadınlarca söylenen *Umnggokolo Umgang* ve *Inuit Gırtlak Şarkıları* sayılabilir.

Inuit Gırtlak Şarkıcılığı diğerk stillerden farklıdır: Bu stilde iki kişi karşılıklı ayakta, sesleri birbirlerinin ağız boşluklarında tınlayacak şekilde, birbirine neredeyse bitişik halde dururken biri her nefes vermede kısa bir ritmik kalıp tekrarlar ve nefes aldığı sırada diğeri farklı bir ritmik kalıpla cevap verir. Bu, eşleri ava giden kadınların evde oyun olsun diye birinin nefesi kesilinceye ya da gülmeye başlayıncaya kadar sürdürdükleri bir yarışmadır. Bu şarkıya ayaklarla salınarak tutulan bir ritim eşlik eder.

Şimdiye kadar doğuda gelişen vokal stillerinden bahsettik. Avrupa folkloru çerçevesinde gelişen vokal stillerinden *Yodelling* ve *Kuhreihen*'in İsviçre kökenli olduğu bilinmektedir. Her ikisi de köylülerin zaman içinde hayvan gütmek için kullandıkları seslenmelerden doğan stillerdir. *Kuhreihen* özellikle yüksek hacimli ses çıkarma yöntemidir. Baumann adında bir etnomüzikoloğun 1976'daki yayınında 18. yy. sonlarında Paris Operası'nda şarkı söyleyen bir şancının sesini bu teknikle örterek herkesi şaşkınlık içinde bırakan bir İsviçreli dinleyiciden bahsedilmektedir (Ling, 1997: 32).

Yodelling'de ise vokal göğüs sesi ve flüte benzer kafa sesi arasında gider ve gelir. Ezgilerin çoğu majör dizidedir ve düzensiz ritimler baskındır. 1820'lerin Viyanası'nda neredeyse tüm yerel şarkılarda *Yodelling* duyulur (Ling, 1997: 32). *Yodelling* kulüpleri kurulmuş, yıllarca aktivitelerini sürdürmüşler, sonuçta deneyimli yodelcılar metotlarının pratik, tanımlayıcı modellerini ortaya koymuşlardır. Türkçe'deki "ses çatlatma" tabirinin bu stili anlatmaya yakın olduğu söylenebilir. Bu stil günümüzde Avrupa yerel halkı arasında ve Amerika'da yaygınlaşmıştır.

Yukarıda bahsedilenlerin yanı sıra *Opera Şarkıcılığı*, *Vocal Percussion* ya da *Beat-Boxing* adı verilen ağızla ritim ve şarkı söyleme stilleri ve ayrıca drama, şiir, öykü anlatıcılığı ve konuşmacılık da beden müziği çerçevesinde görülebileceği gibi beden müziği bu alanlarda kullanılabilir.

3.2. Uygulamalı Beden Müziği

Beden müziğinin çalgısı beden, sesleri beden sesleridir. Beden sesleri üretmek, ses çıkarmanın ilk basamağı, sessel kimliği keşfetme yoludur. Beden sesleri müziğin temelidir. Bunun için beden seslerini tanımak ve tanımlamak önemlidir. Keith Terry, Doug Goodkin, Sandy Silva, Fernando Barba ve Tugay Başar'ın beden müziği eğitiminde beden seslerini tanımlamak için kullandığı *şak-tak-güm-pat* gibi hecelerden oluşan diller vardır. Stepçi Lila Patronio da bir iki step figürü gösterdiği sırada ayak seslerini *çi ve bum*; Sandy Silva ise *tap-step-toe-chug* heceleriyle anlatmıştır. Beden seslerinin adlandırılması hareket sırasını anlatmak, akılda tutmak ve kaydetmek açısından kullanışlıdır.

3.2.1. Beden Sesleri

Beden sesleri *ağız, el ve ayak* hareketleriyle oluşur.

Vokal dışında kalan sesler bedenın perküsyon grubu sesleri gibi görülebilir. Bu sesler el ve ayak hareketleriyle elde edilmektedir. Bu hareketlerin görüntüde “vurma” eylemine yakınlığı deneyimsiz bireyde “kendi kendine vurma” önyargısı uyandırabilir. Bu nedenle “vurma” ile “düşürme” arasındaki farka değinmek, birkaç teknik öneride bulunmak yerinde olacaktır. İlk amaç, olabildiğince az enerji harcamaktır. “Düşürme” eylemi, yalnızca ön hazırlığında; düşürülecek şey kaldırılırken enerji sarf edilen bir eylemdir. Kaldırılan şey bırakıldığında zaten yerçekimi kuvvetiyle düşecektir. En fazla 1m yükseklikten düşen bir deri kaplı kemik ne kadar can yakarsa, bu en üst sınırdır. Buna ek bir güç eklendiği takdirde eylem “vurma” eylemidir. Demek ki, ses çıkarmak

için ellerin ve ayaklar için bedenın ağırlığı yeterlidir. Ayakları yere vurup dizleri sakatlamaya, elleri, dizleri, göğsü kızartmaya gerek yoktur (Ek DVD: “Teknik Öneri”).

Bu tekniğin uygulanabilmesi için bedene elleri düşürme noktalarına uygun olacak şekli vermek gereklidir. Söz gelimi el çırparken bir elin altta, birinin üstte olması ve tek elin hareket etmesi; dizlere vurmak yerine dirseklerden itibaren önkolun düşürülmesi; göğüse vurmak yerine avuç içi denk gelecek şekilde ellerin boyun hizasından düşürülmesi tercih edilmelidir.

Ağız hareketleriyle oluşan ağız sesleri, gırtlak, dil, küçükdil ve dudak hareketlerinden doğar. Ağız sesleri arasında en çok kullanılan vokal ve konuşma ses tellerinin havayla titreştirilmesi sonucudur. Ses tellerine ve ağız boşluğuna verilen şeklin yanı sıra nefes tekniği çıkan sesin kalitesinde etki sahibidir. Şan, gırtlak şarkıcılığı, anlatıcılık ve oyunculukta bu teknikler detaylı olarak çalışılır. Yaygın kullanımı olan bir başka ağız sesi ıslık, dil ve dudaklara uygun pozisyon verilip ciğerlerden/diyaframdan hava üflenmesiyle gerçekleşir. Alfabedeki tüm sert ve yumuşak harfleri ve onların bazı birleşimlerini söylerken ağızın aldığı şekillerle aynı çalgıdan çıkan ayrı sesler üretilebilir. Örneğin; dilin damağın dişlerle birleştiği noktadan ağız içine doğru hareketiyle onaylamama/ayıplama sesi (*çirt*) gelir, hareket devam ettirilerek dil damağın iç üst çeperinde geriye doğru getirildiğinde ses koyulaşır; bu “t” harfinin içe çekilerek söylendiği halidir. Dudaklar “p” veya “b” şeklinde, ağızda hava sıkıştırılıp nefes vermeden “bu” ya da “pa” der gibi sıkışan hava aniden dışarı bırakıldığında susturulmuş tomtom veya bas davula benzer sesler elde edilir. “ts” ünsüzleri bir arada düşünülerek kısa ve uzun çıkarılan sesler bateri setinde *hi-hat* adı verilen pedallı çift zil mekanizmasının açık ve kapalı sesleri taklit edilebilir. Trampet sesi ise içe çekilen bir öpücük gibidir. Bir başka deyişle korku ünleminin (hih!) başına p ünsüzü konduğu halidir (*pih*). Özellikle *Beat-Boxing* adı verilen türde bu gibi seslerin vokalle birlikte tipik kullanımı söz konusudur (Ek DVD: “Ağız Davulu”).

El sesleri arasında parmak(ları) şıklatma (*şıklatma*), el çırpma (*şak-şek-şok-şik-tik-çak*) (Ek DVD: “El Sesleri”), ellerle göğüs (*dum(a)*), karın (*tok(o)*), diz üstü (*tak(a)/dag(a)*) ve kalça (*pat(a)*) çalma sayılabilir (Ek DVD: “Gövde Sesleri”). Elleri ileri-geri, yukarı-aşağı ya da dairesel hareketlerle birbirine sürtme ve bir elle diğerini veya yukarıda bahsi geçen bölgeleri süpürme de kullanılan elle ses çıkarma yöntemlerindedir (Ek DVD: “Sürtme ve Süpürme”).

Parmak şıklatma iki el birlikte ve birbirinin ardı sıra yapılabilir. Bir elin iki veya üç parmağını art arda şıklatmak da olasıdır. Bu hareket iki el art arda tekrarlandığında bir süreli tremolo elde edilebilir (Ek DVD: “Parmak Şıklatma”).

El çırpmanın çeşitli şekilleri vardır. Elin ses boşluğu el ayasıdır (avuç içi). İki el ayası tokalaşma şeklinde kapatıldığında çıkan ses *şok* diye tanımlanabilir. Dışı yere bakan bir elin ayasına diğer elin dört parmağı yalnızca parmaklar ayaya temas edecek şekilde kapalı bir şekilde düşürüldüğünde *şek*; düşürülen elin tarak hattı alttaki elin başparmak ve yüzükparmağı kökü arasına denk getirildiğinde *şok* ile *şek* arası diklikte *şak* sesi elde edilir. *Şek* dört yerine iki parmakla (işaret ve orta) uygulandığında daha tiz bir ses elde edilir. Buna da *şik* denebilir. Üstteki elin yumruk şeklinde tersine diğer elin ayasına –dirsekten itibaren ön kol ağırlığıyla- düşürüldüğünde *şik*’ten daha tiz bir ses gelir (*tik*). İki el tüm parmaklar açık ve gergin, parmak uçları birbirine degecek şekilde tam simetrik olarak iki yandan getirilip ortada hızlıca –güç kullanmadan!- birleştirildiğinde bir başka ses duyulur (*çak*). Eller aynı teknikle, bu defa parmaklar birbirinin arasına girecek konumda birleştirildiğinde daha pes bir ses elde edilir (Ek DVD: “El Sesleri”).

Elle yanak ve ağız çalma da yaygınlaşmaktadır. Ağza “o” şekli verilip dudaklar ve yanaklar gerilmeyecek şekilde - tercihen nefes vermeyerek - bir elin işaret, yüzük ve orta parmağı birleştirilip “o” şekli tam kapatılacak halde dudaklara ya da gırtlak kenarlarına düşürüldüğünde (vurulduğunda) *ko-ka* sesleriyle oynanabilir. Ağız aynı şekilde kalarak işaret ve orta parmaklarla yanaklar çalındığında ağız boşluğunun büyüklüğü ve dudakların şekliyle oynayarak müzik yapılabilir (*po*). Ayrıca eller ağzın önünde *şok*’a benzer ve o şekli verilmiş ağızdan içeri doğru hava verecek şekilde çırpılarak da sesler üretmek mümkündür (*kok*) (Ek DVD: “Ağız Sesleri”).

Ayak sesleri ise adım (bum/güm/step), ön adım (*tap*), topuk (*heel*), sallama (*çi/tap*) ve kaymadır (*çag [chug]*). Ayak seslerinin tek ve ikili kullanımından söz edilebilir. İki ayağı bir arada kullanmanın birkaç şeklinden bahsedelim. “Zıplama ve düşme” (*jump*) tüm beden ağırlığını düşme hızıyla birlikte kullanır. Bu nedenle diğer ayak seslerine oranla ses hacmi yüksektir. Ayak parmak uçlarında yükselip düşmeye izin verildiğinde “çift topuk” (*double heel*); topuklar üstünde arkaya kaykılıp öne hareket serbest bırakıldığında “çift burun” (*double tap*) sesleri elde edilir. Ayaklar yerden kesilmeden herhangi bir yöne doğru sıçrama hareketi ise “çift ayakla kayma”

(*chug*) sesini üretir. Kayma sesi ayakların orta taban bölgesinin yere sürtünmesi; durma ise topukların yere değme sesidir. Bu harekette dengenin korunmasına yardımcı olmak amacıyla bir iki ayağın bir dörtgenin köşegenini oluşturacak şekilde olması uygundur. Zıplama-düşme ve *chug* yer değiştirme olanağı veren hareketlerdir. Tek ayak kullanımında ise tek ayak üstünde dengede durma söz konusudur; bedenin ağırlığı daima “pasif olan bacak” üzerindedir. Ayak değiştiğinde ağırlık merkezi değişir, buna bağlı olarak tüm bedenin şekli bu ağırlık merkezini korumaya yönelir. Boşta kalan ayak yere buruna yakın taban noktası degecek şekilde öne ve/veya geriye doğru sallandığında *tap/çi* sesi elde edilir. Ayak öne doğru sallandığında *tap/çi* sesini takiben topuk da yere değdirilerek *heel/ka* sesi alınabilir. Yerine konulup ağırlık merkezi haline gelişi ise *step/bum* sesini üretir. *Tap-heel-step* ya da *çi-ka-bum* ayak sürüyerek yürüme modellerindedir. Yürüme, koşma ve yerinde sayma hareketleri ayak seslerinin birini veya birkaçını içerecek şekilde düzenlenebilir. Bu seslerin ayağın yere “sürtülerek” çıkarılması ve çeşitli ayakkabılar kullanılması; el sesleri içinse göğüs, karın, diz ve kalça bölgelerine ses rengini etkileyecek cins kumaş ya da deri dikilmiş kıyafetler giyilmesi ile ses paleti genişletilebilir (Ek DVD: “Ayak Sesleri”).

3.2.2.Beden Hareketleri ve Eksenleri

Bedenin yapısal ve devinimsel özelliklerine uygun olarak birkaç farklı sesin art arda kolayca sıralanmasına olanak tanıyan hareketler vardır. Bu hareketler bedenin eksenlerine göre oluşturulur. Beden yapısının sunduğu olanakların ve eksenlerin bilincinde olmak bedenin devinimini en az enerji harcayacak şekilde ayarlayabilmek açısından önemlidir.

Beden uzunluk, derinlik ve genişliği ile üç boyutlu bir yapıdır. Ayakta duruş pozisyonunda uzunluk, derinlik ve genişlik eksenlerinin ulaşabileceği en uzak noktalar bedenin hareket küresini oluşturur. Yer çekimi aşağıya doğrudur. “Dikey eksen” yer çekiminin tam tersine; yukarı doğru tanımlanabilir. Dikey eksen korunarak “derinlik ekseninde” öne ve arkaya; “yatay eksende” sağa ve sola hareket etmek mümkündür. Ağırlığı merkezleme ve hareket açısından önemli bir husus, kalçadaki kuyruk sokumundan beli ve boynu geçerek başın temelindeki omurilik soğanına kadar olan

omurga boyunun bilincinde olmaktadır. Tüm gövde hareketinin esnekliği omurga hareketine bağlıdır. Her hareket, kendine özgü, boşlukta eksen yönünde çekilme hissi yaratan bir deneyimdir (Bartenieff, 2002).

Bartenieff bedeninin çeşitli sabit duruş pozisyonlarından bahsetmektedir³⁹. Bunlardan doğrusal duruş, aynada simetrik, yere dik bir çizgi halinde ve sağlam bir pozisyonudur. Tercihen ayaklar omuz genişliğinde açık, karın içerde, göğüs dışarıda ve baş dik olmalıdır. Bu pozisyonda beden kısımları hareket küresi içinde çeşitli yönlere, değişken seviyelerde ve farklı çizgiler doğrultusunda hareket ettirilebilir. Bu hareketler *eğilme, doğrulma, sallama, salınma, çevirme, döndürme, kıvrırma, esnetme, çökme, itme, çekme* ve *çalkalamadır*.

Öne, arkaya, yanlara ve ara yönlere eğilme ve doğrulma elleri ayaklara ve bedeninin diğer kısımlarına ulaştırmak için kullanılabilir. Kıvrırma, esnetme, çökme, çalkalama, itme, çekme ve döndürme bedeni ısıtma ve koreografi türetme aşamalarında kullanılabilir. Ancak sallama, salınma ve çevirme beden sesleri elde etmek açısından özellikle üzerinde durulması gereken hareketlerdir.

Beden başlıca 6 kısımdan oluşur: kollar, bacaklar, baş ve gövde. “Sallama”, bedeninin bir kısmını bir kavis oluşturacak şekilde bir yandan diğerine hareket ettirir. Kol omuzdan, bacak kalçadan veya dizden ya da tüm beden belden sallanabilir. “Salınma”, beden ağırlığını sürekli olarak bir sağ bir sol bacağa verme hareketidir. Bu hareket sürecinde beden merkezi boşlukta dairesel çizgilerle devinir. Öne, arkaya ve ara yönlere doğru da salınabilir. Sallama ve salınma hissi yumuşak ve köşesiz; zorlanmadan tekrar eden niteliktedir. Bunun için sallanan kısmın olabildiğince serbest bırakılması; kendince sallanmasına izin verilmesi uygundur (Ek DVD: “Sallama ve Salınma”).

“Çevirme”, bedeninin bir kısmını bir eksen etrafında döndürmektir⁴⁰. Bu esnada diğer kısımların yönü sabittir. Örneğin gövdeyi çevirmek, omurgayı dikey eksen olarak alıp, bacaklar sabit kalacak şekilde döndürmektir. Kol çevirmek ise yatay, dikey ya da derin eksenler etrafında olabilir (Ek DVD: “Çevirme”).

³⁹ Adı geçen kaynakta bedeninin sabit halde alabileceği şekiller *straight (doğrusal)*, *curved (daireysel)* ve *twisted (bükük)* şeklinde üç ana grup altında toplanmıştır. Bu çalışmada ele alınan beden ile ses çıkarma amaçlı hareketler temelde doğrusal duruş ile ilgilidir. Bu nedenle diğer pozisyonlarla ilgili detaya girilmemiştir.

⁴⁰ Farkı belirtmek açısından, *döndürme tüm bedenini* bir eksen etrafında döndürülmesidir.

3.2.3. Bedenle Müzik için Hareket Önerileri

Çalgı çalmada önemli ilkelerden biri hareketin durdurulmamasıdır. Bir piyanistin çalarken kimi zaman elini havaya kaldırıp indirdiği görülür. Bu davranış elin iş yapmadığı süreyi hareketle doldurmak içindir. Beden müziği hareketlerinde de aynı ilkeye bağlı kalmak mantıklı görülmektedir. Keşif halinde beden seslerini sıralarken önceki bölümde anlatılan beden hareketlerinin kullanımına yer verilmesi bu nedenle önerilmektedir. “Salınma, sallanma, çevirme”nin yanı sıra daha önceki bölümde bahsi geçen “düşürme” ve bunların çeşitli birleşimleri ses çıkarmak için birçok şekilde kullanılabilir. Birkaç örnek verelim:

(1) Ayak hareketleri salınma ve sallanma temellidir. Salınarak yürümek de olasıdır. Ağırlık merkezi salınma ile değiştirilir; bu esnada boşa çıkan ayak burnu yere kısaca değecek şekilde, sözgelimi önce öne sonra arkaya sallanıp yerine konduğunda sırasıyla *çi-çi-bum* sesleri duyulur. Salınmanın aralıkları sallanan ayağın yerine konmasına kadar açılabilir. Bu şekilde tempoyu ve/veya ritim kalıbını değiştirmek mümkündür (Ek DVD: “ÇİÇİBUM”)⁴¹.

(2) İki el karın boşluğu hizasında, alkış mesafesinde, kollar dirseklerden kırık, orta parmak uçları ileriye gösterecek şekilde tam simetrik olarak birleştirilip, yere paralel olarak sağ ön kol “sağ-orta”, sol ön kol “sol-orta” arası sallandıklarında bir el çırpma elde edilir. Bu el çırpma çift taraflı (iki kolun aynı anda hareketiyle) ya da tek taraflı (vuran elin diğeri hareketini tamamlayıncaya kadar ortada sabit beklemesi) yapılabilir. Çift taraflı hareket ellerin her birinin dışa veya içe doğru takriben omuz-bel ortası seviyesindeki derin eksen etrafında “çevrilmesiyle” de yapılabilir; karşıdan bakıldığında birbirine teğet çizilen iki çember [oo] görülür. Aynı hareket yere paralel çemberler oluşturularak da yapılabilir. Bu harekette çemberlerin çapı küçüldükçe temponun hızlandığı; büyüldükçe yavaşladığı gözlenir (Ek DVD: “Kelebek”).

(3) İki kol bel hizasına kaldırılıp serbest bırakıldığında öne ve arkaya; derin eksen üzerinde kavis çizerek sallanmaya başlar. Bu sallanmadan yararlanarak ellerin veya parmak uçlarının inerken ve çıkarken bacakların yanlarına dokunması bir ritmik kalıp oluşturur. Ritmik kalıp ve tempo kolların yüksekliğiyle ve düşüş anıyla oynayarak çeşitlendirilebilir (Ek DVD: “Sarkaç”).

⁴¹ Bazı step dans stillerinde bu hareket sıklıkla kullanılmaktadır.

(4) Amerikan *Hambone* stilinde kullanılan hareketlerden biri, belden öne eğik oturur halde ellerin kalçayla diz eklemi arasında kalan baldıra konduğu pozisyonda başlar. Eller baldırı süpürerek göğse çarptırılır ve el-tersleri diz üstünü teğet geçerek başlangıç pozisyonunu alır. Bu hareket dışarıdan bakıldığında ellerin yukarı-aşağı derin eksen etrafında sallanması şeklindedir (Ek DVD: “Hambone”).

Beden seslerinin *bum-şak* ve benzeri adlandırılmasından bahsetmiştik. Sese yol açan beden hareketlerinin adlandırılması da akılda kalıcılık açısından faydalıdır. Bir stil halini almış beden müziği örneklerinde bu adlandırmalardan genel geçerlik kazanmış olanlar mevcuttur ancak kişisel keşif sürecinde bu adlandırmalar da kişiseldir. Yukarıdaki örneklerden birincisine *çiçibum*, ikincisine *kelebek*, üçüncüsüne *sarkaç* diyelim. Bu hareketlerin birleşiminden de yeni hareketler oluşturulabilir.

Örneğin, *kelebek*'teki çemberlerin çapı her iki elin dizlere de çarpabileceği kadar büyütülüp eksenleri uygun eğik açığa taşındığında⁴² yukarı doğru çizilen çemberlerde *tak-şak*; aşağı doğru çizilen çemberlerde *şak-tak* sesleri -aralarında sessizliklerle - duyulur. *Tak-şak*'ı takiben ve *şak-tak*'ı takiben çemberler ters yöne çevrilirse bu hareket *sarkaç* ile birleştirilmiş olur ve *şak-tak-tak-şak* sesleriyle sürekli bir ritim ve yine yarım çemberlerin en alt ve en üst noktalarına *şık* eklendiğinde *şak-tak-şık-tak-şak-şık* sırası elde edilebilir. Çemberlerin büyüklüğü ve kolların yükseklik seviyesi tempoyu ve ritim kalıbını etkileyen faktörlerdir (Ek DVD: “Kelebek ve Sarkaç”).

El, ayak ve ağız hareketlerinin eş güdümlü kullanılmasıyla⁴³ müzik eşlikli şarkı ve dans içeren bir sunum geliştirilebilir. Kişi sayısı çoğaldığında bunlara çokseslilik de eklenebilir. *Kelebek-sarkaç-çiçibum* gibi hem el hem ayak hareketlerini kapsayan birleşimler eş güdümlü hareketlerdir.

Birleşik hareketler zamana göre “eş zamanlı”⁴⁴, “karşıt zamanlı” veya ikisinin bir arada olduğu “eş/karşıt zamanlı” birleşimlerden oluşurlar:

Adımla aynı anda el çırpma “eş zamanlı”; her adım arasında veya her ikinci-üçüncü adım arasında el çırpma “karşıt zamanlı”; birinci adımla aynı anda ve ikinci-üçüncü adımlar arasında el çırpma “eş/karşıt zamanlı” şeklinde gruplanabilir.

⁴² Orta parmakların doğrultusunun birkaç adım ilerde yeri işaret ettiği bir açı.

⁴³ Vurmalı çalgılar alanında bu tür birleşimlere koordinasyon denir; “Fr.coordination Belli bir amaca ulaşmak için çeşitli işler arasında bağlantı, uyum ve düzen sağlama, eş güdüm. (Türkçe’de Batı Kökenli Kelimeler Sözlüğü)”.

⁴⁴ Eş zamanlı hareketler özgün birleşik sesler oluştururlar.

Kelebek-sarkaç-çiçibum birleşiminde olası çeşitlemeler aşağıdaki tablolarda yer almaktadır⁴⁵:

Çeşitleme	I (eş zamanlı)				II (karşıt zamanlı)				
Zaman	1	2	3	4	1	2	3	4	
El	Şak	Tak	Tak	Şak		Şak	Tak	Tak	Şak
Ayak	Çi	Çi	Bum		Çi	Çi	Bum		

Şekil 2. Sarkaç Çiçibum Çeşitleme 1 ve 2
(Ek DVD: “Kelebek, Sarkaç ve Çiçibum 1-2”)

Çeşitleme	III (karşıt zamanlı)				IV (eş/karşıt zamanlı)				
Zaman	1	2	3	4	1	2	3	4	
El		Şak	Tak	Tak	Şak	Tak	Tak	Şak	
Ayak	Bum		Çi	Çi	Bum			Çi	Çi

Şekil 3. Sarkaç Çiçibum Çeşitleme 3 ve 4
(Ek DVD: “Kelebek, Sarkaç ve Çiçibum 3-4”)

Çeşitleme	V (eş/karşıt zamanlı)				VI (karşıt zamanlı)							
Zaman	1	2	3	(4)	1	2	3	4	5	6	7	(8)
El	Şak	Tak	Tak	Şak	(Şık)	(Şık)		Şak	Tak	Tak	Şak	(şıkı)
Ayak	Bum		Çi	Çi			Bum		Çi	Çi		

Şekil 4. Sarkaç Çiçibum Çeşitleme 5 ve 6
(Ek DVD: “Kelebek, Sarkaç ve Çiçibum 5-6”)

Şimdiye kadar iki elin aynı anda aynı sesleri çalması ve bunların ayak sesleriyle birleştirilmesi üzerine örnekler verdik. Bunların yanı sıra sağ elle bedenin sağ tarafında, sol elle bedenin sol tarafında uygulanabilecek hareketler de düşünülebilir. Birkaç örnek verelim:

(1) Bir avuç içi göğse bakar konumda sabitken, diğer el içi göğse dışı diğer avuca degecek şekilde arada sallandığında (el tersi sesi *ka* olmak üzere) *dum-ka* elde

⁴⁵ Bu hareketleri ilk etapta iki ayrı kişi; gelişim gösterdikçe tek kişi yapabilir.

edilir. Hareketli el ters el çırpıttıktan (*ka*) sonra şıklatılır ve *dum-ka-şık* sesleri duyulur. (Kolay söylemek için *dukaçi* denebilir.) (Ek DVD: “DuKaÇi”) Bu hareket simetrik şekilde diğer elle tekrarlanır ve sürekli bir kalıp oluşur⁴⁶. Aşağıdaki örneklerde bu hareket kullanılarak oluşturulan kalıplar görülmektedir. Bu ve benzeri kalıplar bu hareketle oluşturulabilir.

1				2				3				4			
Dum	Dum	Tak	Tak	Şık	Şık	Du	Ka	Çi	Du	Ka	Çi	Tak		Tak	
R	L	R	L	R	L	R	R	R	L	L	L	R		L	

Şekil 5. DuKaÇi I

(Ek DVD: “DuKaÇi 1”)

1				2				3				4			
Du	Ka	Çi	Dum	Tak	Du	Ka	Çi	Du	Ka	Çi	Dum	Tak		Şak	
R	R	R	L	R	L	L	L	R	R	R	L	R		RL	

Şekil 6. DuKaÇi II⁴⁷

(Ek DVD: “DuKaÇi 2”)

(2) Yukarıda bahsedilen *dum-ka* hareketi göğüs yerine dizlerde de uygulanabilir. Bu halde sağ elin sağ; sol elin sol dizde hareketli olması uygundur. Bu durumda ters el sesi *ke* olursa harekete *taketa* adı verilebilir. Sağ el ve sol elle peş peşe *taketa* yine sürekli bir ritim oluşturur. Bu, *Hambone* stilinde de kullanılmaktadır. *Ta-ke* ve sonrasında aynı elle *şık*'la *takeçi* elde edilir (Ek DVD: “TaKeÇi-TaKeTa”). Bu da sağ ve sol elde peş peşe tekrar edilebilir. Örneğin;

1			2			3			4			5		
Du	Ka	Çi	Ta	Ke	Çi	Du	Ka	Çi	Ta	Ke	Ta	Ta	Ke	Ta
R	R	R	L	L	L	R	R	R	L	L	L	R	R	R

Şekil 7. TaKeTa I (Ek DVD: “TaKeTa 1”)

⁴⁶ Bu harekette kollar dirsekten *sallanırken* yine dirsekten geçen dikey eksen üzerinde çeyrek çember şeklinde *çevrilmektedir*.

⁴⁷ R: sağ; L: sol.

1		2		3		4		5		6		7	
Şı	Kı	Ta	Ke	Ta	Ta	Ke	Ta	Du	Ma	Ta	Ka	Du	Ma
R	L	R	R	R	L	L	L	R	L	R	L	R	L

Şekil 8. TaKeTa II (Ek DVD: “TaKeTa 2”)

(3) Kollar yürüme düzeninde sallanırken, sırayla, önce arkadan öne sallanan elin, sonra önden arkaya sallanan diğer elin bacaklara çarpması sağlanır. Bacağa ilk çarpan el yukarı doğru hareketine devam eder ve daha sonra göğse çarpar. Eller yer değiştirmiştir. Aynı hareket diğer elle tekrar edilir. Kolların çevrilme eksenini gövdedir; gövde belden doğru şekilde çevrilirse *takadu* seslerinin art arda geldiği hareket kolların sallanmasıyla hiç güç sarf etmeden yapılır. Bu devinime Tugay Başar “küpeli davul” adını verir (*takadu*). Bu harekete ayaklarla salınma da eklendiği halde *butakadu* sesleri elde edilir (Ek DVD: “BuTaKaDu”).

(4) Bir el dışı yeri gösterir halde sabit; diğer el önce bu ele düşer ve sonra kendi tarafındaki diz üstünü teğet geçer. Sabit el göğse kaldırılır aşağıdaki el yine dizi teğet geçerek başlangıçtaki sabit el pozisyonunu alır. *Şa-ta-du-ta* elde edilir (Ek DVD: “ŞaTaDuTa”). Bu yapının başına *bum* getirildiğinde;

1	2	3	4	5	1	2	3	4	5	1	2	3	4	5	1	2	3	4	5
Bu	Şa	Ta	Du	Ta	Bu	Şa	Ta	Du	Şık	Bu	Şa	Ta	Du	Ta	Bum		Şak		
R	R	R	L	R	L	L	L	R	L	R	R	R	L	R	L		RL		

Şekil 9. BuŞaTaDuTa /Görüldüğü üzere beşinci vuruşta *tak* yerine *şık* da kullanılabilir.

(Ek DVD: “BuŞaTaDuTa”)

3.2.4.Tekerlemeler, Kültürel Ritimler

Kültürlerce üretilmiş ritim kalıplarının bedene transkripsiyonu mümkündür. Genellikle bu ritim kalıpları kullanılan vurmali çalgıların ses paletine göre oluşturulmuştur. 20. yy’ın ilk yarısında cazın doğuşuyla popülerleşen baterideki temel ritmik kalıpları dilde tanımlamak için üç ses rengi yeterlidir: Pedallı büyük davul (*dum*), *hi-hat* (*ts*) ve trampet (*tak*). Terry, kendi beden müziği öyküsünün bateride çaldığı ritimleri bedenine taşımakla; Başar ise kendi öyküsünün bu olasılığın farkına varmakla

başladığını söyler. Bateria kültüründe en yaygın, ilk öğretilen kalıp “dum-tıs-tak-tıs” beden müziğine *dum şık şak şık* ya da *bum şık tak şık* şeklinde veya *Beat-Boxing*’le uyarlanabilir (Ek DVD: “Bateria”).

*Usül*⁴⁸ geleneğinde sesler bazı hecelerle söylenir. Güçlü ses *düm*, (*dü me*) orta kuvveli ve hafif sesler *tek*, *hek*, *te ke*, *tek kâ*, *ta hek* heceleriyle ifade edilirler (Bektaş, 2005: 3; Özkan, 2003: 608). Eğitim ve çalışma metotlarından biri olan *Meşk* sistemi, “ustayı taklit ederek ellerle diz üstüne vurarak usül çalma ve söyleme” geleneğidir. Bu sisteme göre;

düm her zaman sağ elle sağ diz üstünde,

tek, *te ke*, *tek ka* herhangi bir elle herhangi bir diz üstünde⁴⁹;

ta hek, *ta* derken iki el birlikte kaldırılıp *hek* derken ikisi birlikte dizler üstüne aynı anda düşürülerek;

hek ise iki el dizler üstüne aynı anda düşürülerek çalınır.

Bedenin ses paletinin yeterliliği düşünülecek olursa, usül sözlüğünde geçen tüm heceler için ayrı bir ses bulmak mümkün olacaktır. Örneğin *düm* göğüs veya topukla; *tek* eller diz üstünde, el çırparak veya parmak şıklatarak; ya da her ikisi ağız sesleriyle çalınabilir. Bir diğer fikir ayaklarda usül çalarken ellerle velvelesini⁵⁰ çalmaktır:

Curcuna	DÜM			TEK		DÜM		TEK		
Velvelesi	DÜM	TEKE	TEK	KA	TEKE	DÜME	DÜM	TEK		TEK

Beden sesleri ile,

Curcuna	BUM			Çİ	(çi)	BUM		Çİ		(çi)
Velvelesi	DÜM	TAKA	TAK	TAK	ŞIKI	DUKA	DÜM	TAK		Şıkı

Şekil 10. Curcuna (Ek DVD: “Curcuna”)

⁴⁸ Müzik alanında ise *usül*, “belirli ölçüde, çeşitli uzunlukta seslerle oluşturulan bir ritmik döngüdür” (Bektaş, 2005: 3).

⁴⁹ *Kudüm’de* (iki bakır kaseden yapılmış vurmalı çalgı, iki küçük pedalsız timpaniye benzer) bu heceler daima sol kasede çalınır.

⁵⁰ “Velvele, usülün temel yapısına uygun olarak, usül yapısındaki uzun zamanlı vuruşların, daha kısa zamanlı vuruşlarla süslenerek ifade edilme tekniğidir” (Öztürk 2007: 20).

Tekerlemeler dil ve müziği bir arada düzgünce incelemek için kusursuz araçlardır. Seslerin uyak, tekrar, iç kafiye, yankı gibi birçok şiirsel araçlara ağırlık verilmiş özenli ve ustalıkla birleşimleridir. Ritmik anlatımları içinde dikkati “hece” üzerine çeker, kulağı metre ve cümleleştirme dinlemeye yönlendirirler. Eski ve yeni sözcüklerin anlamını çözümlenmeye, anlamsız da olsa her uyağı anlamlandırmaya yardımcı olurlar. Tarihe pencereler açar, kültürü gözlemlerler (Goodkin, 2008: 7).

Tekerlemelerin oynusallığı da müzikle ortak bir nokta oluşturmaktadır. Tekerlemeyi en hızlı söyleyen kazanır. Bunu yapmak tekerlemenin ritmik yapısını kavrayınca kolaylaşır. Bu ritmik yapı tekerlemeyi en yavaş şekilde söylerken ortaya çıkar. Tekerlemenin hızlandırılması bu ritmik yapının bozulmadan hızlandırılmasıyla aynıdır. Tekerlemelerin beden müziğindeki yansımasına iki örnek, “üç tas has kayısı hoşafı” ve “kırk kırık küp, kırkının da kulbu kırık küp”:

1	2	3	4	5	6
ÜÇ	TAS	HAS	KA YI	SI HO	ŞA FI
BUM	ŞAK	ŞAK	TA KA	TA KA	ŞI KI

Şekil 11. Üç tas has kayısı hoşafı (Ek DVD: “Kayısı Hoşafı”)

1	2	3	4	5	6	7	8
KIRK	KI RIK	KÜP	KIR KI	NIN DA	KUL BU	KI RIK	KÜP
ŞA	DU DU	BU	ŞA DU	DU TA	TA PA	PA BU	BU

Şekil 12. Kırk kırık küp (Ek DVD: “Kırık Küp”)

Yukarıdaki örneklerde tekerlemelerin güncel dildeki ritmik karşılığı ve beden müziğinde olası bir yansıması gösterilmektedir. Bu ritmik yapıların nota aracılığıyla kavratılması için sokaktaki adamın notasyon bilmesi gerekir. Oysa tekerlemenin ritmik yapısının bedene uyarlanmasıyla bu engel ortadan kalkar⁵¹.

Dil ve kültürel ritimler gibi yağmur, gök gürültüsü ya da tren gibi dış seslerin taklit edilmesi de beden müziğine malzeme olmuştur. Kalabalığın bir parmağını diğer avcuna vurmasıyla yağmur başlar, zıplamayla gök gürültüleri duyulur. Afrika *Gumboot* geleneğinde kalabalıklar botlarına vurarak ve zincirlerini sallayarak yaptıkları danslarında trenin gelişini dramatize ederler.

⁵¹ Ritmin konuşma üzerinden öğretilmesi Orff Schulwerk’in önemli özelliklerindedir (Goodkin, 2007: 63).

3.2.5. Kalabalıkla Beden Müziği

Kalabalıkla beden müziği bu çalışma çerçevesinde birden fazla kişinin bir arada beden müziği oynadığı ortamdır. Öncelikle anlamanın ve tanımanın temel eylemlerinden bahsetmek yararlı olacaktır. Bu eylemlerin farkına varmak için bir öğrenme süreci örneklenebilir. Bilindiği üzere bu süreçte “taklit etme” ve “tekrarlama” çokça kullanılır. Bunlar aynı fikri paylaşma halleridir ve müzik alanındaki yansımaları “eşseslilik”, “girişim”, “kanon” ve “çeşitleme” ile açıklanabilir. Anlamak ve tanımak için diğer bir yandan “soru-cevap” yöntemi kullanılır. Kimi zamansa destekleyici, farklı ya da karşıt fikirler ortaya atılır ki bu durum müzik terimlerinden “altyapı/üstyapı (solo ve eşlik)”, “kesişim (*crosspulse*)”, “polimetre” ve “çokseslilik/çokritimlilik (*polyphony/polyrhythm*)” ile açıklanabilir.

Taklit, müzikal malzemeyi öğrenmenin yanı sıra çeşitlendirme yollarındandır. Beden müziğinde hareketin birebir taklit edilmesi, hareketle doğan ritmin de doğru şekilde anlaşılmasını sağlar. Böylece malzeme akılda hem görsel hem duysal anlamda yer eder. Taklidin 3 şekli kullanılagelmiştir: “Ayna”, “eşzamanlı taklit” ve “yankı”. Bu temel oyunlar gerek birlikte beden müziği yapmak gerekse atölyelerde gruba oyunu sözsüz bir şekilde anlatabilmek için kullanışlıdır.

“Ayna”, karşıda duran bir kişinin yaptığı hareketin eşzamanlı ancak karşıt yönlü⁵² taklit edilmesidir, karşılıklı durmayı gerektirir. “Eşzamanlı taklit”, eşzamanlı olarak bir kişinin yaptığının aynısını, yön karşıtlığı olmaksızın yapmaktır. Eşzamanlı taklit için yan yana veya yürüyüş sırasında durmak gereklidir. “Yankı” ise bir kişinin yaptığı hareket tamamlandıktan sonra hareketin aynen tekrarlanmasıdır. Yankı için yankılanacak hareketin görülebilmesi ve/veya duyulabilmesi yeterlidir. Yankının bir başka uygulaması grup çember halindeyken sırası gelen kişinin hareketi yaparak yanındakine ya da çemberde göz göze geldiği birine paslamasıdır.

Taklitte ilişkili müzik terimlerinden bahsetmiştik. *Eşseslilik*, eşzamanlı taklit ve ayna ile oluşturulabilir. “Kanon” ya da “girişim (*phasing*)” kabaca, yankının üst üste

⁵² Solum aynadaki görüntümün sağıdır!

bindirilmiş halidir. Bir başka deyişle sonraki grup, önce başlayan hareketini tamamlanmadan onun yankısını yapmaya başlar (Ek DVD: “Taklit”).

GrupA	Bum	Şa ka	Şik	Şak				
GrupB		Bum	Şa ka	Şik	Şak			
GrupC			Bum	Şa ka	Şik	Şak		
GrupD				Bum	Şa ka	Şik	Şak	

Şekil 13. Kanon

Yukarıdaki örnekte her grup 1. Satırı bitiren bir önceki grubun ardından oynar. 4 grup birleştiğinde 4/4'lük ortak bir ritmik kalıp oluşur. Terry “girişim” için Bali'nin *Kecak* stilinden *Monkey Chant* adlı bir oyunu örnek vermektedir:

GrupA	<u>Tjak</u>			Tjak			Tjak	
GrupB	Tjak		<u>Tjak</u>			Tjak		
GrupC			Tjak		<u>Tjak</u>			Tjak

Şekil 14. Monkey Chant (Ek DVD: “Monkey Chant”)

Yukarıdaki örnek sürekli tekrar eden, döngüsel bir vokal stildir ve ritmik kalıplar birbirinden farklı görünmektedir ancak altı çizili heceler başlangıç noktası olarak düşünülürse her grubun farklı anlarda başlamak suretiyle 3-3-2 düzenindeki aynı ritmi tekrarladığı görülmektedir. Benzer durum Steve Reich'in “*Clapping Music*” adlı eserinde de görülür. Bu eser 4-3-2-3 düzenindeki bir döngü üzerinde kurgulanmıştır. Eşsesli başlar. 16 tekrarda bir B grubu bir alkış ilerden başlayarak aynı ritmik yapıyı diğerinin üzerine bindirir:

16x

	4				3				2		3		
GrA	Şak	Şak	Şak		Şak	Şak		Şak		şak	Şak		
GrB	Şak	Şak	Şak		Şak	Şak		Şak		şak	Şak		

16x

GrA	Şak	Şak	Şak		Şak	Şak		Şak		şak	Şak	
GrB		Şak	Şak	Şak		Şak	Şak		Şak		Şak	şak

16x

GrA	Şak	Şak	Şak		Şak	Şak		Şak		Şak	Şak	
GrB	Şak		Şak	Şak	Şak		Şak	Şak		Şak		şak

Şekil 15. Steve Reich – “Clapping Music (Alkış müziği)”

(Ek DVD: “Steve Reich – Clapping Music”)

Eser B grubu tüm girişimleri tamamlayıp tekrar eşsesliliğe dönüldüğünde son bulur. Bu biçim her tür döngüsel ritmik kalıba uyarlanabilir. Bu biçime aynı su veya ses dalgalarının yarattığı faz farkının bir yansıması olduğundan *girişim (phasing)* adı verilmektedir.

Buraya kadar bahsettiğimiz eşseslilik, girişim, kanon ve yankı bire bir tekrara dayanan birlik hareketleridir. Taklidin bir başka şekli olan “çeşitleme” ise birçok farklı şekilde olabilir. Diğerlerinden farklı olarak çeşitlemede bir farklılaştırma eğilimi söz konusudur. Kimi zaman ritmik yapının bazı elemanları sabit kalır, diğerleri değiştirilir. Söz gelimi yukarıda örnek verdiğimiz Reich’ın ritmik kalıbına sadık kalınıp el çırpma sesleri bir dizi beden sesine dönüştürülebilir. Bu halde aynı ritmik yapıda fakat farklı seslenişte bir çeşitleme ortaya çıkar.

Tema:

Şak	Şak	Şak		Şak	Şak		Şak		şak	Şak	
-----	-----	-----	--	-----	-----	--	-----	--	-----	-----	--

Çeşitleme 1:

ŞAK	DUM	DUM		TAK	TAK		PAT		PAT	BUM	
-----	-----	-----	--	-----	-----	--	-----	--	-----	-----	--

Şekil 16. Steve Reich – Clapping Music (II)

(Ek DVD: “Steve Reich – Clapping Music 2”)

Eserin tümü bu çeşitlemeyle çalınabilir ve aynı usül uygulamasında olduğu gibi dans kimliği kazanır (Ek DVD: “Steve Reich – Clapping Music 3”).

Taklidin hemen sonrasında “soru-cevap” diyalogundan bahsedilebilir. Adından da anlaşılacağı üzere soru-cevap bir cümleye farklı bir cümleyle karşılık vermektir. Bu arada unutulmamalıdır ki “soru-cevap” terimi yalnızca birbirinden farklı cümlelerden oluşan diyalogu belirtmek açısından kullanılmaktadır. Birinci cümlelerin konuşmayla bağdaşık bir soru cümlesi ve ikincinin onun cevabı olduğunu düşünmek kısıtlayıcı ve yanlış olur. Bir başka deyişle sözcükleri olmayan herhangi bir çoklu sohbet ortamı hayal edilebilir. Cevap sorunun çeşitlemesi olabileceği gibi onunla hiç ilgisi olmayan bir cümle de olabilir.

Bir cümle dinlenirken sessiz kalınabileceği gibi ona eşlik eden ve gölgede bırakmayan bir ritmik döngü yaratılabilir. Bu daha önce sözü geçen “solo-eşlik (altyapı-üstyapı)” modelidir. Şarkı ve dans eşliği için uygun bir modeldir. Grup şarkı söylerken eşlik ve dans için bir ritmik döngü kullanılabilir.

Birbirinden farklı birden fazla ritmik yapının üst üste gelerek oluşturduğu bütüncül yapıya *poliritim* (çoklu ritim) denir. Ayrı ayrı çalındığında başka türlü duyulan ritimler bir araya geldiklerinde bir bütün oluştururlar.

Örneğin:

Grup A	BUM	ŞIK	BUM		BUM	BUM		
Grup B	DUM	DUM	ŞIKI	ŞAK	BUM		ŞAK	
Grup C	BUM		ŞAK	TAKA	BUM		ŞIKI	BUM
Grup D	BUM	ŞIKI	ŞAK		BUM	ŞAK	TAK	ŞIKI

Şekil 17. Poliritim (Ek DVD: “Poliritim 1”)

Veya

Grup A	BUM	ŞAK		ŞAK	BUM		ŞAK	
Grup B	BUM		TAK			TAK		
Grup C	AAA..	..AAA		ŞIK		ŞIK		ŞIK
Grup D	ŞAK		DUM	DUM	TAK	TAK	BUM	

Şekil 18. Poliritim (II) (Ek DVD: “Poliritim 2”)

Yukarıdaki örneklerde 4 ayrı ritim peş peşe bir bütün cümle olarak düşünüldüğünde, her grup 1. Satırı bitiren bir önceki grubun ardından oynayarak kanon yapılabilir. 4 grup birleştiğinde 4/4'lük ortak bir ritmik kalıp oluşur. Yukarıda olduğu gibi aynı ritmik yapı eşzamanlı olarak her grubun kalıplardan birini sürekli tekrar etmesiyle de oluşturulabilir.

“Polimetre” aynı anda seslenen farklı uzunluklarda ölçüleri ifade eder. Söz gelimi aynı anda başlamak ve eş tempoda kalmak koşuluyla A grubu sırasıyla 5, 3 ve 7'ye kadar; B grubu 4,3,4 ve 4'e kadar sayarsa 1'ler vurgulandığında karmaşık bir ritmik yapıya ulaşılır.

A	1	2	3	4	5	1	2	3	1	2	3	4	5	6	7
B	1	2	3	4	1	2	3	1	2	3	4	1	2	3	4

Şekil 19. Polimetre (Ek DVD: “Polimetre 1”)

Ancak görüldüğü üzere bu iki yapı 15 vuruşta birleşmektedirler. İkisinin aynı anda 1'e geldiği an “kesişim” anıdır. “Kesişim” vuruş sayıları farklı olan iki yapının eşzamanlı başlayıp aynı süre içinde tamamlanmasını ifade eder. Örneğin 2 kişiden biri eşit zaman aralıklarıyla 3'e; diğeryse eşit aralıklarla 4'e kadar sayar ama daima 1'i vurgulu söyleyerek:

A	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4
B	1	2	3	1	2	3	1	2	3	1	2	3

Şekil 20. Kesişim (Ek DVD: “Polimetre 2”)

Yukarıdaki örnekte 3 ve 4 vuruşun karşılıklı bir ritmik yapı oluşturduğu gözlenmektedir. Kesişim de polimetrik bir yapıdır ancak her grup sabit ölçü sayılarıyla seyrederek ya da ara vuruşların atlanarak yalnızca 1'lerin vurulması söz konusudur.

Daha önceki bölümlerde “ayna”, “yankı” ve “eşzamanlı taklit”le “eşseslilik”, “girişim”, “kanon” gibi müzik terimlerini açıklamıştık. Aynı çerçevede, beden müziğiyle polimetrik yapılar oluşturmak için Keith Terry'nin bir önerisi “ritim blokları” kullanmaktır. Ritim blokları beden eksenlerine ve hareket olanaklarına uygun olarak

belirlenmiş sayılı ses sıralarıdır⁵³. “Blok” Türkçe “tuğla” gibi düşünülebilir. Farklı ebatlarda tuğlalarla oluşturulan sıraları üst üste koyarak dikdörtgen bir duvar örüldüğü düşünülebilir (Şekil 21).

Söz gelimi *şak-dum-dum-tak-tak-pat-pat-bum-bum* 9 sestem oluşan, yukarıdan aşağıya doğru beden bölgelerini ikişer vuruşla geçen, sağ veya sol elle başlayarak yapılması mümkün kullanışlı bir sıradır. Bir blok kaç vuruştan oluşuyorsa o kadar çeşitlemesi vardır: Yukarıda bahsedilen ritim bloğunun ilk 2 sesi 2’li; 3 sesi 3’lü; 4 sesi 4’lü; ... ;ve 9 sesi 9’lu olmak üzere 1’le birlikte 9 adet çeşitlemesi olur (CD Tr.43).

Ritim bloklarıyla çarpmanın ve toplamının değişme özelliği ve çarpmanın toplama, toplamının çarpma üzerine dağılma özelliği kullanılarak poliritimler oluşturmak mümkündür⁵⁴.

Örneğin 5 grup var; A, B, C, D, E. Bloklar Latin rakamlarıyla olmak üzere, Terry’nin 9’lu bloğunu ele alalım:

A [3+8+9+4]; **B** [8+4+9+3]; **C** [5+5+3+6+2];

D [9+6+3+6] ve **E** [7+9+8] hareketlerini yapar:

A	3		8					O!	9						A	HA!	4			
B	8						O!	4					9			A	HA!	3		
C	5				5					3			6			3			2	
D	9						A	HA!	6					3		6				
E	7						9						A	HA!	8					O!

Şekil 21. Blok

Bu hesapların tümü 24’te birleşmektedir. Tüm gruplar aynı anda oynayabileceği gibi grupların çeşitli birleşimlerini düzenleyerek bir parça yapmak da olasıdır. Terry’nin bir başka uygulaması da bloklarda söz gelimi yukarıda gri işaretli *şak*’larda her bir gruba *ça*, *çe*, *çi*, *ço*, *çu* gibi farklı sesli harflerle; *bum*’larda *O!* ve *bum bum*’larda *a-ha!* vokal seslerinin kullanımınıdır. Bu halde kesişim daha kolay takip edilebilmekte, ayrıca vokal sesleri de müziğe katılmış olmaktadır (Ek DVD: “Keith Terry Ritim Blokları”).

⁵³ Keith Terry’nin çalıştaylarında gözlemlenmiştir.

⁵⁴ Matematik öğretmeni Linda Akiyama II. Beden Beden Müziği Festivali (2-6 Aralık 2009) etkinlikleri kapsamında San Francisco Music School’daki sunumunda öğrencilerine çarpma ve toplamının özelliklerini “Ritim Blokları” ile nasıl gösterdiğini anlatmıştı.

Kesişimler oluşturmak için matematiksel bir yöntem vardır. 3 yerine *şaktaktak*; 4 yerine *şaktaktakşık* konup diğer sesler *şak*'a göre daha az duyurulduğunda 3'e karşı 4 polimetresi duyulur. Burada 3 ve 4 ayrı metrelerdir ve 12 vuruşta bir tekrarlanan bir ortak döngü oluştururlar. Fark edileceği üzere 3'le 4'ün en küçük ortak çarpanında (OKEK: ortak katların en küçüğü) buluşmaktadırlar. Polimetreler farklı metrelerin OKEK'i alınıp eş zamanlı olarak her bir metre OKEK'e ulaşıncaya kadar tekrar edildiğinde elde edilir. Ya da 3'e ve 4'e denk gelen beden hareketiyle;

A	ŞAK	TAK	TAK	ŞİK	ŞAK	TAK	TAK	ŞİK	ŞAK	TAK	TAK	ŞİK
B	ŞAK	TAK	TAK	ŞAK	TAK	TAK	ŞAK	TAK	TAK	ŞAK	TAK	TAK

Şekil 22. Blok ve Polimetre (Kesişim) (Ek DVD: “Kesişim”)

4 ve 5'in OKEK'i 20'dir. Yani 5 adet IV (4'lü hareket) ve 4 adet V (5'li hareket) aynı anda duyurulunca 4:5 polimetresi duyulur.

IV: *şakdumdumtak (şddt)*;

V, *şakdumdumtaktak (şddtt)* olmak üzere,

5xIV	Ş	D	D	T	Ş	D	D	T	Ş	D	D	T	Ş	D	D	T	Ş	D	D	T
4xV	Ş	D	D	T	T	Ş	D	D	T	T	Ş	D	D	T	T	Ş	D	D	T	T

Şekil 23. Blok ve Polimetre (II) (Ek DVD: “Blok ve polimetre”)

Bir eşsesli oyun ortamı Tugay Başar'ın “Komşu” adlı parçasındaki oturma düzenidir. Yan yana-diz dize oturan oyuncular topuklarını yere vurarak ortak bir tempo tutarken elleriyle önceden belirlenen kalıpları sırasıyla ve belli sayıda tekrarlar komşularının dizlerini de kullanarak çalarlar. Oturma sırasının uçlarındaki iki oyuncunun yanlarına yüksekliği uygun birer vurmalı çalgı ya da kutu yerleştirilir, onlar komşunun dizi yerine bu çalgıları çalarlar. Bu halde ritmin komşunun dizinde çalınan sesleri aksanlı duyulur. Komşu düzeni çeşitli ritmik kalıplarda kullanılmaya uygundur: Düz bir sıra ya da çember şeklinde, oturarak ya da ayakta durarak; yan yana ya da arka arkaya yürüyerek çeşitli koreografilerle uygulanabileceği gibi komşunun dizinin yanı sıra, sırtı ve elleri de çalınabilir.

	1				2				3				4			
El	DU R	KA R	Çİ R	DU L	KA L	Çİ L	TA R	Kİ L	TA R	Kİ L	TA R	KE R	TA R	Kİ L	DUM R	ŞİKİ LR
Ayak	BU		(BU)		BU		(BU)		BU		(BU)		BU		(BU)	

Şekil 24. Komşu /*Eller ikinci döngüde solla (L) başlar. Ki'lerde komşunun dizi çalınır.*
(Ek DVD: “Blok ve polimetre 2”)

3.2.6. Günümüzde Beden Müziği

Son yıllarda beden müziği müzik, drama, dans ve eğitim alanlarında araştırma, çalışma, uygulama ve performans alanı halini almaya başlamıştır. 2008’den başlayarak yılda bir düzenlenen beden müziği festivallerinde dünyanın çeşitli bölgelerinden kültürel ve güncel beden müziği örnekleri bir araya getirilmiştir. Keith Terry’nin 1979’dan itibaren yaptığı araştırma gezilerinde ve bu gezilerde tanıştığı müzisyenlerle ortak çalışmalarında edindiği deneyimi paylaşmak üzere kurduğu *Crosspulse*⁵⁵ adlı kar amacı gütmeyen kuruluş bünyesinde düzenlediği ilk iki festival 2008 ve 2009 yıllarında California’da gerçekleştirilmiştir. 2010’daki üçüncü festival ise Sao Paolo-Brezilya’da *Nucleo-Barbatuques* adlı kuruluşça; Fernando Barba’nın 16 yıl kadar önce kurduğu, bugün 14 kişiden oluşan Barbatuques adlı beden müziği topluluğunun ev sahipliğinde düzenlenmiştir. 2011’de yine California’da düzenlenecek olan festivallerin beşincisinin 2012 yılında *KeKeÇa*⁵⁶’nın ev sahipliğinde İstanbul’da gerçekleştirilmesi kararlaştırılmıştır. Festival programında Eskişehir’de de birtakım etkinliklerin gerçekleştirilmesi düşünülmektedir. Bir hafta süren bu festivallerde konser, atölye, anlatımlı sunum ve okul içi eğitimlere yer verilmektedir.

Beden müziği festivalleri stepçi, *clogger*, *beat-boxer*, *şarkıcı*, *Hambone*’cu ve benzeri müzisyen ve dansçıların altında buluşup birikimlerini paylaşabilecekleri bir çatı halini almıştır. Bu kişiler arasında konser salonlarında sahne alan, müzikal ve eğitsel CD/DVD kayıtları gerçekleştiren gerek solo gerekse grup oluşturmuş icracı ve/veya eğitmenler bulunmaktadır. Hemen her performansçının deneyimini paylaştığı bir atölye programı vardır.

⁵⁵ www.crosspulse.com

⁵⁶ *KeKeÇa kısaltma. Kendin Kendini Çal:* Tugay Başar’ın adını kendi koyduğu, halen Timuçin Gürer, Gökçe Gürçay, Ayşe Akarsu ve Ezo Sunal’la birlikte oyunlarla geliştirdiği *Beden Müziği Stili* ve bu kişilerden oluşan İstanbul merkezli *Beden Müziği Topluluğu* (www.kekeca.net).

Atölyelerin katkısıyla beden müziği her yaştan bireyin eğitimi alanında önemli bir araç haline almaya başlamıştır. Atölyeler beden müziği festivallerinin yanı sıra beden müziği gruplarının ve/veya eğitmenlerinin yaşadığı kentlerde ya da davet edildikleri kurum ve kuruluşlarda özel olarak gerçekleştirilmektedir. Bu gruplar ya da eğitmenlerce eğitim DVD'leri⁵⁷ ve televizyon programları⁵⁸ da hazırlanmaktadır. Beden müziğinin popülerliği her geçen gün artmaktadır ve hatta örgün eğitim sistemlerinde kısmen de olsa uygulanmaya başlanmıştır⁵⁹.

Beden müziği engellilere yönelik müzik eğitiminde de kullanılmaya başlanmıştır. 2007-2008 Akademik Yılı itibariyle Tugay Başar ve Timuçin Gürer'in Anadolu Üniversitesi Engelliler Entegre Yüksekokulu'nda ayda bir verdikleri KeKeÇa seminerlerinin sonucunda, çoğunluğu işitme engelli olan öğrenciler ve KeKeÇa üyeleri birleşerek KeKeÇa-EEYO beden müziği topluluğunu oluşturmuşlardır. Bu oluşum özellikle işitme engellilerin de müzik yapabileceğini belgeler bir nitelik taşımamasından ötürü önemlidir. Seminerlerin engelli öğrenciler üzerindeki etkileriyle ilgili çalışmak üzere bir araştırma grubu oluşturulması düşünülmektedir⁶⁰.

Alman müzik eğitimcisi ve besteci Carl Orff'un önerdiği, özel vurmali çalgılar kullanan ve günümüzde gittikçe yaygınlaşan *Orff Schulwerk* adındaki eğitim sistemi çerçevesinde çocuklara ritim öğretmek amacıyla beden müziği de kullanılmaktadır. Orff, sisteminde parmak şıklatma, el çırpma, adım ve diz üstü sesleriyle ürettiği kalıpları kullanmıştır⁶¹.

Müzik eğitimi kongrelerinde beden müziği ile ilgili sunum ve atölyeler gerçekleştirilmektedir⁶². Genellikle müzik eğitimcisi yetiştiren kurumlarda gerçekleştirilen bu kongrelerde beden müziği atölyeleri gerek kongre katılımcılarından gerekse kurum öğrencilerinden en çok rağbet gören atölyelerdir. Katılımcıların birçoğu konuyla ilgili detaylı bilgi istemekte, bu eğitimi nasıl vereceklerini öğrenmek için çaba

⁵⁷ Örn. Keith Terry'nin *Body Music Part One – Part Two*; Evie Ladin'in *Clogging for Beginners*.

⁵⁸ Bkz. "Ekler: Bedenle Müzik Oyunları TV Programı"

⁵⁹ Bkz. "Ekler: Bedenle Müzik Oyunları Ders İçeriği"

⁶⁰ Bkz. "Ekler: Her Beden Duyar - NeoFilarmoni"

⁶¹ Aysel Akarsu ve Gökçe Gürçay, Orff'un bu Beden Müziği kalıplarını Tugay Başar'ın danışmanlığında, her bir kalıp kübün bir yüzüne gelecek halde yapıştırılarak oluşturulan karton zarlar şeklinde bir oyuncak tasarlamıştır. Bu oyuncak Haziran 2011'de Hürriyet Gazetesi tarafından dağıtılmıştır. Bkz. "Ekler".

⁶² Özgü Bulut 2010 Mayıs Ayı'nda Bolu'da 18. EAS (European Association for Music in Schools) Kongresinde "Beden Müziği" ve 2011 Mayıs Ayı'nda Gdansk-Polonya'da 19. EAS Kongresi'nde "Matematiksel Oyunlar" başlıklı Beden Müziği atölyeleri gerçekleştirmiştir.

sarf etmektedirler. Müzik eğitimi ile ilgili önemli kaynaklar sunan Albert Publishing, Helbling Verlag gibi yayinevleri Beden Müziği ile ilgili yayınları desteklemektedirler.

2-6 Aralık 2009 arasında California’da gerçekleştirilen 2. Beden Müziği Festivali’nde bir matematik öğretmeni derslerinde Keith Terry’nin bloklarını çarpma ve toplamanın dağılma-değişme özelliklerini ve parantez mantığını anlatmak ve kavratmak için kullandığını anlatmıştır⁶³.

3.2.7 Beden Müziği ile ilgili yayınlar

Günümüz müzik eğitimcilerinin beden müziğini müzik eğitimi çerçevesinde kullanma girişimi görülmektedir. Richard Filz’in sınıfta ritmik eğitimi için, müzik eğitimcilerine yönelik 2 tane beden müziği içerikli kitabı yayınlanmıştır: *Rhyth-MIX 1* ve *Rhyth-MIX 2*⁶⁴. Birinci kitapta nabız çalışmalı ısınma hareketleri; ölçü çalışmalı çeşitli eşli el çarpımlar; durma ve ataklarıyla eşli beden ritimleri; 4 parti için düzenlenmiş, bedenle *Rock, Funk, Hip-hop, Reggae, Dancehall* ritim kalıpları ile bedenle ataklar ve duruşlar; ritmik konuşma oyunları; masada, tükenmez kalemle, hazırlanmış sinekliklerle ritim çalmak için ipuçları ve bedeni uyandırıcı hareketlere yer vermektedir. Filz’in ikinci kitabı ise çeşitli tokalaşmalar; beatboxing ve rap üzerinedir. Her iki kitap Almanca dilinde, ses ve görüntülü CD eklidir.

Beden perküsyonu üzerine bir başka çalışma Gerhard Reiter’in kitabı *Body Percussion 1*’dir⁶⁵. Kitap “teorik” ve “pratik” olmak üzere iki bölümden oluşmaktadır. Yine ritmik eğitimi için hazırlanmış olan kitap sınıf aktivitelerinden kendi kendine eğitim için uygun görünmektedir. Birinci bölümde kitabın kullanımı ile ilgili ipuçları ve kitapta kullanılan notasyon tanıtılmaktadır. Notasyon bu çalışmada kullandığımız ile benzerdir: Usüllerde olduğu gibi, *düm* ve *tek*’e benzer *doon, tak, tık* heceleri ve zamanı anlatan kutucuklar kullanılmaktadır. Bu heceler tiz, orta ve bas sesleri tanımlamakta, ritim ve notasyon öğrenimi için kullanılmaktadır. Hecelerden başka diz üstü, masa üstü ve alkış seslerinin kullanıldığı bir diğer notasyon ise şekildeki gibidir:

⁶³ Linda Akiyama’nın yazısı Crosspulse.com’da yer almaktadır.

⁶⁴ Filz, Richard. **Rhyth-MIX 1**. Esslingen: Helbling, 2008; Filz, Richard. **Rhyth-MIX 2**. Esslingen: Helbling, 2009.

⁶⁵ Reiter, Gerard. **Body Percussion 1**. Esslingen: Helbling, 2003.

	o			oo	oo		
o		o	oo			o	o

Şekil 25. Reiter'in Notasyonu

Bu notasyonda alt satır dizüstünü, üst satır masaüstünü anlatmaktadır. Orta çizgi üzerine konan X ise alkış anlatmaktadır (yukarıdaki örnekte alkış yoktur). Bu bölümde notasyonun yanı sıra sus, ritim çalma ve ses alıştırmaları da yer almaktadır. Dili İngilizce olan kitabın ikinci bölümünde *Salsa, Samba, Orta Doğu* ve *Afrika* ritimlerinin heceler, dizüstü, masaüstü ve alkış sesleriyle düzenlemelerine yer verilmiştir.

Müzik Eğitimi alanında yukarıda bahsedilen yayınlar dışında Amerikalı müzik eğitimcisi Doug Goodkin'in *Intery Mintery Nursery Rhymes* adlı kitabında beden müziği kullanımı önerilmektedir (2008). Goodkin'in bir başka kitabı *Name Games* ritim algısı gelişimi için isimlerin ritmik yapısıyla oyunlar içeren bir metot niteliğindedir (1998). Yazarın şiirsel ritmik yapıları oyunlaştırdığı *A Rhyme in Time* adlı bir başka kitabı da bulunmaktadır (1997). Campbell ve Kassner de çocukların müzik eğitiminde beden perküsyonu kullanımına dikkat çekmekte, beden perküsyonunun vurmali çalgılar için bir basamak olabileceğini öne sürmektedirler (2009: 195). Bu kitabın yanı sıra Albrecht ve Althouse'un *I Sing, You Sing* adlı kitabında da çocuk müzik eğitiminde beden perküsyonu kullanımı önerilmiştir (1999). "Beden Perküsyonu"nu temele alan diğer bazı kaynaklar arasında Burrows ve Kropff'un yine CD ekli çalışmasının yanı sıra yazarları belirsiz iki çalışma: Books LLC'nin 2010'da yayınladığı *Body Percussion* adındaki *Tap Dance, Stomp, Tap Dogs, Shim Sham, Tap Dance Technique, Clapping, Tap City, Step Dance, Hoofers Club* içerikli kitap ve yine CD ekli, Omnibus Yayınevinde 2008'de yayınlanmış *Rhythm and Body Percussion* gösterilebilir.

Gromko 2005'te yayınladığı müzik eğitimi ve çocukların fonemik⁶⁶ farkındalığı ile ilgili çalışmasının sonuçlarında: halk şarkılarını vuruş, sözcük ritmi ve cümlemeye dayalı ritmik hareket ve beden perküsyonu eşlikli söyleyen çocukların sözcük duyma, sözcüğün fonemlerine tepki verme hususunda diğerlerine kıyasla daha becerikli olduğunu öne sürmüştür (aktaran: Harris, 2009: 4).

Dans eğitimi ve dans alanlarında da beden müziği önem kazanmaya başlamıştır. Kaplan, dansçıların ritmik eğitimi için Beden Perküsyonunu önermekte, kitabında 5 ayrı

⁶⁶ Fonem: konuşmada çıkarılan seslerin her biri (Tıp Sözlüğü-www.zargan.com)

beden perküsyonu çalışmasına yer vermektedir. Bunlar arasında Keith Terry'nin 9. blokunu kullanan unison, kanon ve bateri egzersizlerinin yanı sıra Kaplan'ın, Doug Goodkin'in öğrencilerinden Elina Kivela'dan öğrendiği tumba ve Jon Scoville'den öğrendiği Brezilya ritimlerini kullanan egzersizler yer almaktadır (Kaplan, 2002: 200).

Etnomüzikoloji alanında bir çalışmada beden perküsyonu içerikli *Ache Dansı*'nın köy ritüelinden dünya sahnelerine taşınışı, İslam inancıyla ve “zikir” geleneğiyle ilişkisi anlatılmaktadır. Margaret Kartomi makalesinde özellikle uluslararası alanda *Ache Dansları*'nın sahnelenme koşullarını belirleyen, Endonezya Parlamentosu yasal düzenlemelerine uyacak şekilde müziği, kostümleri ve koreografisi daha zengin dansların bestelendiğini söylemektedir (2007: 101). Kartomi bu bilgi ışığında *Aceh Dansı*'nın perküsif beden müziğinin İslam Dünyası'nda en çok çeşitlenmiş ve geliştirilmiş şekli olabileceğini tahmin ettiğini belirtmekte, ancak bu sonucun geçerliğini sınıyacak beden müziği repertuarıyla ilgili diğer çalışmaların azlığından ötürü sınırlı olduğunu da vurgulamaktadır (2007: 104).

Beden müziğinin çeşitli alanlarda kullanımını belgeleyen ve sayıları gittikçe artan akademik kaynaklardan yalnızca birkaçı değerlendirildiğinde bile görülmektedir ki, beden müziği birçok çeşitli alanda çeşitli amaçlar dâhilinde kullanışlı olabilir. Bu halde bunları destekleyen başlı başına ayrı bir alan olarak değerlendirilmesi ve kurumsallaştırılması mantıklı görünmektedir. Bu takdirde belki henüz beden müziği'ni yeterince tanımayan başka alanların bazı sorunları da beden müziği uygulamalarıyla çözüme ulaşabilir.

4. SONUÇ VE ÖNERİLER

4.1. Sonuç

Beden müziğinin insanın varoluşuyla başlayan bir ses oyunu süreci olduğu, öncelikle konuşmanın ve günümüz müzik stillerinin bu sürecin sonucu olduğu kanısına varılmıştır. Bu bağlamda beden seslerinin sesli iletişimin; *konuşma* ve *müzik* diye birbirinden ayrılarak adlandırılan ses öbeklerinin temelinde yer aldığı düşünülmektedir.

Beden, geçmişten geleceğe tüm insanlığın tek ortak çalgısı, beden sesleri ise tek ortak ses dizisi olduğu gibi her bireyin özgün sessel kimliğinin temelidir.

Her tür değişken bazında heterojen kimlikli kalabalıkların, bir liderin interaktif yönlendirmesiyle, herhangi bir donanım ihtiyacı duymaksızın, birlikte müzik üretebilmesi için tek yol beden müziğidir.

Beden müziği yapmak; yaş, eğitim, gelir ve kültür seviyesi fark etmeksizin, yaşamında müziğe etken anlamda yer verememiş kişilerin müzik yapabilmeleri için bir olanaktır.

Beden müziği ortamı; yaş, eğitim, gelir ve kültür seviyesi fark etmeksizin herkesin katılabileceği bir oyun ortamıdır. Ayrıca bu ortam, geniş insan topluluklarına “biz” hissini yaşatacak özelliği taşımaktadır.

Özellikle son 5-6 yüzyıl sürecinde beden müziği çerçevesinde geniş kitlelerin alıcı olduğu sanat alanları oluştuğu ve bunların bilimsel kaynaklarda yer almaya başladığı gözlenmiştir.

Beden müziği insana müzik yapma ve seslerle oyun oynama etkinliğini yeniden kazandırma ve bu yolla dinlediğini beden hareketleri vasıtasıyla anlamlandırma becerisini geliştirme olanağı sunar.

Tüm bu sonuçlar ışığında beden müziği etkinliğinin insan ve müzik arasındaki yabancılaşma sürecini geri çevirebileceği görülmektedir. Beden müziğinin bu amacı destekleyen, akım olma yolunda bir hareket olduğu söylenebilir.

3.2. Öneriler

Beden müziğinin çeşitli amaçları destekleyen başlı başına ayrı bir alan olarak değerlendirilmesi ve kurumsallaştırılması mantıklı görünmektedir.

Beden müziğinin toplum yaşamında daha etkin bir hal alması için erken eğitimden başlamak suretiyle tüm eğitim hayatı boyunca sürekliliği sağlanacak bir eğitim ortamı olması önerilmektedir. Bu hedefe yönelik olarak ilkin erken eğitim alanında meslek eğitimi veren kurumlarda bedenle müzik yapma içerikli dersler verilmeli; genel anlamda müzik ve müzik stilleri arasındaki farkın ve müziğin evrensel boyutunun geleceğin eğitimcilerince kavranması sağlanmalıdır.

Beden eğitimi, müzik eğitimi ve eğitimcilik eğitimi veren eğitim fakülteleri, konservatuvarlar, müzik ve sahne sanatları fakülteleri, müzik eğitimi bölümleri, beden eğitimi ve spor yüksekokulları vb. ilk-orta, lise ve yüksek öğretim kurumlarında zorunlu; diğer bölümlerde seçmeli olmak üzere uygulama ve teori içerikli beden müziği içerikli dersler açılmalıdır^{67 68}.

Derslerin uygulama kısmı öğretim elemanınca bu çalışmanın 2. Bölümünde yer alan uygulama önerilerinin ve diğer beden perküsyonu uygulaması içerikli kaynakların ışığında hazırlanabilir. Derslerin teorik içeriği ise bu çalışmanın ikinci bölümünde anlatılanların yanı sıra öğretim elemanının uzmanlık alanıyla ilgili bilgi aktaracağı şekilde yapılandırılabilir⁶⁹.

Sokaktaki adamın beden müziğiyle tanışması sağlanabilir. Bunun için düzenlenmekte olan festivallerin yanı sıra beden müziği içerikli televizyon programları⁷⁰ tasarlanabilir.

⁶⁷ Ayşe Akarsu ve Gökçe Gürçay Şişli Terakki Lisesi'nde "Beden ve Ses" adında beden müziği içerikli bir atölye yürütmektedirler.

⁶⁸ 2007-2008 Güz Döneminde Tugay Başar ve Timuçin Gürer'in Anadolu Üniversitesi Engelliler Yüksek Okulu öğrencilerine yönelik ayda bir seminer şeklinde yürütmeye başladıkları KeKeÇa Beden Perküsyonu eğitimi (detaylar için bkz. www.kekeca.net) sürecinde KeKeÇa elemanları ve EEYO öğrencilerinin birleşimiyle, üyelerinin çoğunluğu işitme engelli KeKeÇa-EEYO adlı aşağı yukarı 40 kişilik bir beden perküsyonu topluluğu oluşmuştur. Mezun öğrencilerin ayrılması ve yeni öğrencilerin gelişiyle dinamikliğini sürdüren toplulukla ilgili bir yazıya "Ekler" kısmında yer verilmiştir.

⁶⁹ 2011-2012 Akademik Yılı Güz Döneminden başlamak üzere Anadolu Üniversitesi Eğitim Fakültesi bünyesinde "Bedenle Müzik Oyunları" adlı bir seçmeli ders açılmaktadır. Bu dersin içeriği bu çalışmanın "Ekler" başlığı altında sunulmuştur.

⁷⁰ Bkz. "Ekler: Bedenle Müzik Oyunları TV Programı"

EKLER	<u>Sayfa</u>
EK 1 Her Beden Duyar - NeoFilarmoni	72
EK 2 Bilimin Güler Yüzü - TUBİTAK	75
EK 3 Üç Tekerlekli Araba – Diyarbakır Devlet Tiyatrosu	77
EK 4 Bedenle Müzik Oyunları TV Programı – TRT Okul	78
EK 5 Bedenle Müzik Oyunları Dersi – Anadolu Üniversitesi	80
EK 6 ŞİK ŞAK TAK BUM Oyunu – Hürriyet Gazetesi	81
EK 7 DVD	82

EK 1. Her Beden Duyar – NeoFilarmoni Dergisi 2. Sayı – Mart 2011

HER BEDEN DUYAR

Özgü Bulut

2008 yılı başlarıydı. Eskişehir Anadolu Üniversitesi Devlet Konservatuvarı'nda Vurmalı Çalgılar Öğretim Görevlisi olarak çalışmaya başlamıştım. Bir sabah Japon Bahçesi Misafirhanesi'nde kahvaltı ederken yan masada "İşitme Engellilerle Beden Perküsyonu Gösterisi" konusunda konuşulduğunu duydum ve merakla bilgi istedim. Beni akşam saat 17.00'deki "Her Beden Duyar" adlı gösterilerine davet ettiler. Tugay Başar ve Timuçin Gürer'le bu ilk karşılaşmam bir oyun arkadaşlığının ve dostluğun başlangıcı oldu.

Akşamki gösteri KeKeÇa⁷¹ ikilisinin, çoğunluğu işitme engelli olan Anadolu Üniversitesi Engelliler Entegre Yüksek Okulu öğrencileriyle bir süredir sürdürmekte oldukları beden perküsyonu seminerlerinin ilk meyvesiydi. Aşağı yukarı 40 kişilik bir işitme engelli grubunu bir arada müzik yaparken görünce gözlerim doldu; büyük coşku içindeydiler. "Ke-Ke-Ça; yani *Kendin Kendini Çal*". Konser programı tamamlandıktan sonra bir de Tugay ve Timuçin'e sürpriz, "Biz KeKeÇa'yı çok sevdik" diye bir rap parça söylediler; kendi besteleri. İnanılır şey değildi: İşitme engelliler müzik yapıyordu!



⁷¹ Tugay Başar ve Timuçin Gürer'in kurduğu beden perküsyonu topluluğu oyunlarını Galata Kulesi'nin yakınındaki *Galata Şifahanesi* 'nde sürdürmektedir (www.kekeca.net).

Anadolu Üniversitesi'ndeki seminerler halen devam ediyor, grup her yıl yenileniyor; yeni katılanlar ve mezun olanlar oluyor. Grubun adı “KeKeÇa-EEYO”. Uluslararası buluşmalara katılıyorlar. Geçen yıl *Herkes Hırsız mı?* diye bir beden müzikali sahnelediler, 3 ayrı şehirde⁷². Müzikteki birliktelikleri belki bir senfoni orkestrasında ya da bazı tanınmış şarkıcıların arkalarında çalan müzisyenlerde olduğu kadar kusursuz değil ama böyle bir amaçları da yok zaten. Yaşamlarında müziğin *etkin* bir rolü var: oyun⁷³ olsun diye müzik yapıyorlar⁷⁴.

Oysa çoğumuzun yaşamında müzik, *yapmak* değil *dinlemek* içindir; edilgendir. Müziği birileri yapar; biz dinleriz, sözlerini ezberleyip birlikte söyleriz, ritim tutarak ya da dans ederek eşlik ederiz. Sözsüz çalgı müziği dinlemeyi seçenlerimiz de vardır. Kimimiz için müzik yalnızca şarkılardır; sözsüz müzikten hazzetmeyiz. Belki sözler olmadığında müziğin ne anlama geldiğini bilemeyiz, bir yandan neyin dışavurumuna ortaklık ettiğimizi bilmek isteriz: içeriği anlayabilmek için sözcükleri net olarak duymamız gerekir. Çoksesliliğe endişeyle bakarız: aynı anda birden fazla söz duyarsak kafamız karışabilir. Zaten bir kişi aynı anda iki söz söyleyemez, iki kişi aynı anda konuşursa karşılıklı saygısızlık demektir ve anlam karmaşası gündeme gelebilir. Bu halde dinleyen bizler hiçbir şey anlamayız çünkü toplam ses bütünü anlaşılmazdır; gürültüdür. Hâlbuki konuşmacılar oyunun kurallarına dikkat ettiğinde, toplamda duyulan karmaşanın anlamlılığını gözettğinde iş değişir; gürültü kontrol altına alınır, ses bütünü anlam kazanmaya başlar. Bir başka deyişle *gürültü, müziğe dönüşür*⁷⁵.

KEKEÇA-EEYO'daki işitme engelli arkadaşlarım gürültüyü müziğe dönüştürmek için önce liderlerinin sonra birbirlerinin hareketini takip ediyorlardı. Hareket aynı anda yapılırsa, ses aynı anda çıkar; görsel eşzamanlılık da uyumlu olur. Bu davranış gerek dans, gerek müzik ortamında birlikteliği sağlamanın altın kurallarından biridir. Halk oyunlarında herkes göz ucuyla sağa, ekip başının olduğu tarafa bakar. Bir rock grubundaki müzisyenler giriş-çıkışlarda ve müziğin köşelerinde bakışırlar. Bir senfoni orkestrasında tüm çalgıcılar grup şeflerine bakar ve yüzleri orkestra şefine dönük

⁷² İstanbul, Eskişehir, Ankara.

⁷³ Oyun, bağımsız, eğlenceli, birleştirici, gündelik olandan ayrı, “mış gibi” özellikli, zaman ve mekanda sınırlı, başlangıcı ve bitişi olan, amacı öngörülmeleyen boş zaman aktivitesi (Bkz. Huizinga, J. *Homo Ludens*, 1944; Callois, *Man Play and Games*, 1961)

⁷⁴ TRT Okul'da yayınlanmakta olan “Bedenle Müzik Oyunları” adlı programımız oyun olsun diye müzik yapmak konusunda ilginizi çekebilir.

⁷⁵ Attali, Jacques. *Gürültüden Müziğe*. Ayrıntı Yay. İst. 2005.

şekilde otururlar. Hepsi aynı amaca hizmet eder: birlikte nefes alıp vermek. Ve bu kulakla değil, gözle kontrol edilir.

Peki dinlemek ne işe yarar? Örneğin aynı anda aynı şeyi söyleyen iki kişi olsun. Birimizin sesi diğerini bastırmadığında, iki ses sanki bir kişinin sesiymiş gibi duyulduğunda *sesimize* ulaşırız. Eşimizin sesini bastırmamak sesimizi ancak onun sesini duyabileceğimiz kadar yükseltmekle olasıdır. Bir başka deyişle, eşesli konuşurken eşimizin sesini kendimizinki kadar duymalıyız. Tartıştığımızda birbirimizin sesini bastıracak kadar ses çıkarmayı başarıyoruz. Bu halde tersini de yapabiliriz; bu becerinin hepimizde olduğuna inanıyorum. Kimimizin ses frekanslarını, ses aralıklarını tanımlayabilen, birkaç ses bir arada çalındığında onları ayırabilen ayrıcalıklı kulakları vardır. Böyle yetenekli olanlarımız işin detayına iniyor, aralarında profesyonel müzisyen olanlar var. Ancak bu ayrı bir konu; şimdilik *her* bedenin duyduğunun dışında kalıyor.

Her Beden Duyar gösterisinde beden sesleri kullanılıyordu. Beden seslerinin birlikteliğinin gözle izlenebilir olduğundan bahsettik. Beden sesleri ses hacminin de gözle izlemesine olanak tanır. Aynı yükseklikte kalkan eller yerçekimiyle aynı anda, aşağı yukarı aynı ses hacmiyle düşer. El ağırlıkları arasındaki birkaç gramlık farklar bu yükseklikte önemsiz kalır. Tek bilinmesi gereken el ve ayak seslerinin çıkması için yer çekiminin yeterli bir güç olduğu, kas gücü uygulanmasına gerek olmadığıdır. Bu şekilde canımızı yakmadan ses çıkarabiliriz. Antrparantez, yer çekimi vurmali çalgılar alanında da önem taşır, belki vurmali değil, “düşürmeli” çalgılar demek daha uygun olurdu.

Kulağı duymayanlar da müzik yapabildiğine göre, müzik yapmak için nota adını verdiğimiz sesleri ayırt edebilmek bir yana, duyan bir kulağa bile gerek olmadığını söyleyebiliriz. Bu durumda müzikal yetenek nedir? Müziğe yeteneğimiz olmadığını söylediğimizde neyi kast ederiz? Ritim vuramadığımızı, şarkı söyleyemediğimizi ya da 12 notayı ayırt edemediğimizi mi, yoksa ses çıkaramadığımızı mı? Hayır, bizim yetersizliğimiz ses çıkaramamak değil; gerektiği gibi, birilerinin belirlediği standartlar içinde “duyamamak”. O zaman duyabildiğimiz, ya da standartlarını kendimiz seçtiğimiz, sınırlarımıza uygun bir dinleme sistemi oluşturmaya çalışsak... Neden mi? Oyun olsun diye, eğlence için. Belki de müziği yalnızca şimdiye kadar duyduklarımızla ve 12 notalık bir ses grubuyla kısıtlı düşündüğümüzden ondan bu kadar uzak kalıyoruz. Aslında bence hepimizin müzik yapma becerisi var. Müzikal yetenek belirli stillerle

sınırlandırdığımız bir çerçeve. Onun piyasa değeri var, bize gerekense müziğin etkin kullanım değeri; yani oyunsallığı, birleştiriciliği. Bir de bizim yapacağımız müzik; bedenimizin kendi müziği var: Keşfedilmeyi bekleyen; bestecinin “biz” olduğu, bizi anlatan müziğimiz. Bedenlerimizin duyduğu kadarıyla *bizden içerdeki bizle* tanış olmayı ister miyiz?

Müzikle hiç ilgisi olmadığını düşündüğümüz işitme engelli bir topluluğun içindeki her karakterin özgün beden seslerini zaman tuvalinde birleştirerek ortaya çıkardığı anlamlı sesler bütünü, hep bir ağızdan ortak kimliği ortaya koyma, gürültüyü müziğe çevirme oyununun sonucudur. İçinde birbirini dinleme, anlama, gözlemenin yanı sıra, birbirine alan tanıma, ortak bir beğeni oluşturma, sözcü belirleme gibi günlük yaşamda tartışmaya dayalı sıkıcı ve yorucu süreçleri barındıran bir pakettir bu. Söylemler birbirinin zıttı bile olsa toplamda duyurulan, anlamı taraflarca verilen ve gözetilen bir sesler bütünüdür.

Kimi zaman aynı anda farklı sesler çıkarıyoruz: *ürettiğimiz ses bütünü* anlamlı olmasına her birimiz kendimizce özen gösterebiliriz. Bu yolla birlikteliklerimize kimlik ve anlam kazandıracağımıza inanıyorum.

EK 2. Bilimin Güler Yüzü – TÜBİTAK

T.C. Çevre ve Orman Bakanlığı yürütücülüğünde, TÜBİTAK finans desteği ile planlanan yaz kampı, "Bilimin Güler Yüzü" adı ile bu yaz gerçekleştirilmiştir.

10-19 Ağustos 2008 tarihleri arasında Antalya Kepez mevkiinde yapılan kampımız, öğrencilerin bilimi severek öğrenmelerini sağlamak, bilim ve doğaya olan ilgiyi teşvik etmek amacıyla planlanmıştır.

<http://www.biliminguleryuzu.org/2008/index.html> (12.08.2011, 13.16)

Bilimi ve Doğayı Eğlenerek Öğreniyoruz

Bilim kampımızın amacı; öğrencilerin gündelik hayatın her alanında bilimsel gerçeklerin ve kavramların var olduğunu farkına varmasını sağlamak, bilgi ve birikimleri pekiştirmek, keşfetme duygularını tetikleyerek bilime karşı merak ve motivasyon uyandırmak, öğrenme ve eğlenceyi birleştirerek onları bilimin güler yüzüyle tanıştırmaktır. (...)

Kamp süresi 10 gündür. 10 günlük kamp süresince öğrencilerin eğlenerek öğrenebilecekleri ve doğayla içiçe bilimi tanıyabilecekleri bir kapsam uygulanmaktadır. Kamp hedef kitlesi 6. ve 7. sınıf öğrencileri olarak belirlenmiştir.

Bilimin Gülyüzü'nün asıl amacı, bilimin doğa içinde tanınabileceği ve keşfedilebileceği bir bilim kampı kurulmasıdır. Bilim kampında öğrencilere matematik, gökbilim, jeoloji, kimya, müzik, dilbilimi, ekonomi dallarında temel konular, doğada gözleme ve aktif katılımı destekleyici yöntemler kullanılarak popüler bir dille anlatılacaktır. Kamp kapsamında sunulacak konular; oyunlar, deneyler, dramalar, sanat ve spor etkinlikleri kullanılarak kurulacak atölyelerde pekiştirilecektir.

<http://www.biliminguleryuzu.org/2008/amac.html> (12.08.2011, 13.16)

Etkinlik adı: KeKeÇa Beden Perküsyonu Atölyesi

Tugay Başar – Timuçin Gürer – Özgü Bulut

Beden Perküsyonu, ellerin ayakların bedenle birlikte vurmali bir enstrüman olarak kullanıldığı bir alandır. Müzik ve Hareketin tam da ortasında yer alır. Çalanın da çalınanın da aynı kişi olması, beden perküsyonunun benzersiz bir özelliğidir: "Kendin Kendini Çal"ma süreci "ben"in "beden"le olan ilişkisinde ritim-müzik-hareket-dil aracılığıyla bir kendini ve ötesini keşfetme, fark etme yolculuğuna dönüşmektedir. Bu kendini keşfetme sürecinde yerçekimi aracılığıyla, kendimizi akışa bırakmayı öğreniyoruz adım adım. Sese-yolaçan-hareket'in farkında olmakla ve yerçekimine kendini bırakabilme becerisi kazandıkça ortaya çıkıyor beden perküsyonu, beden müziği,müzik-dans.

<http://www.biliminguleryuzu.org/2008/etkinlikler.htm> (12.08.2011, 13.16)

EK 3. Üç Tekerlekli Araba – Diyarbakır Devlet Tiyatrosu 2009-2010 Sezonu
Yazan: Fernando Arrabal – Yöneten: Murat Çıdamlı

Provaları Ekim 2009’da sonlanan oyunun beden müziği koreografisi için Cirque du Soleil’in eğitimcilerinden Beden Müzikçisi Sandy Silva’yla çalıştık.

Oyunun program notlarından:

“Oyunda teypten verilen ve oyuncularca icra edilen iki grup müzik kullandık. Teypten verilen müzikler arasında İlahi, Ninni, Marş, Tango ve Şanson gibi tanınan türler ve 20. Yüzyıl Avrupa Orkestra Müziğinden örnekler var. Bu eserleri gerek bazı yapısal özellikleri, gerekse içerikleri veya yaşattığı duygu ile oyunla örtüştüğü için seçtik. Onları kimi zaman oldukları gibi, kimi zaman üst üste bindirerek, kimi zaman bazı efektlerle birleştirerek kullandık. Oyuncularca icra edilen *beden müziği* ise çeşitli durumlar için bestelendi. Bazı repliklerle eşzamanlı beden müziği yapımında günlük konuşma dilindeki ritmik yapı ve beden dili anlatımı ön planda tutuldu. Ayrıca karakterlerin kendi aralarında selamlaşma, seyirciye mesaj iletme, ortak karar alma gibi eylemlerini ve dışarıda olan biteni anlatmak için de beden müziği kullanıldı.”



EK 4. Bedenle Müzik Oyunları TV Programı – TRT Okul –

TRT Okul kanalında bir müzik programı

Bedenle Müzik Oyunları

DİĞDEM GEZEK
gezekdigdem@hotmail.com

TRT Okul kanalı, televizyon dünyasında kendine kısa zamanda sağlam bir yer edindi. Kanalın müzik programları alanında nasıl bir hazırlık içinde olduğunu ve hangi programları yayınlacağını merakla bekliyordum. Bu konudaki ilk haber, geçtiğimiz günlerde, değerli perküsyonist, Eskişehir Anadolu Üniversitesi Öğretim Görevlisi Özgü Bulut'tan gelen bir e-postada saklıydı. Kanalda yapım ve sunuculuğunu üstlendiği *Bedenle Müzik Oyunları* adlı programını, Andante okurları için anlatmasını rica ettiğimiz Özgü Bulut, programın ekran serüvenini ve perde arkasını şöyle anlatıyor:

"*Bedenle Müzik Oyunları* programı TRT Okul kanalının açılışıyla birlikte yayına girdi. Çarşamba günü 11.35 ve Cumartesi günü 14.25 saatlerinde yayınlanıyor. Nöbette olanlar için ayrıca Perşembe gecesi de yayını var. Programda her hafta yeni bir oyun gösteriyoruz. Oyunların içeriği, çeşitli müzik tekniklerinin beden müziğine uyarlanmasıyla oluşturuldu. Geçen yıl Mayıs ayında, Eskişehir Senfoni Orkestrası'nın şefi ve aynı zamanda TRT Okul kanalının müzik danışmanlığı görevini yürüten dostum Burak Tüzün, kanal için bir beden müziği programı yapmamı rica etti. Programı, yapımcı Elif Kılıçatan ve yönetmen Nevzat Özoğlu'yla birlikte hazırladık.

"Programımızın amacı, izleyiciyi ekran başındaki ataletten kurtarmak ve oyuna davet etmek, bu arada ona müzikle ilgili daha geniş bir bakış açısı sunmak. 26 dakikalık her programı, 'oyun tanıtımı' (15 dakika), 'oyun uygulaması' (5 dakika) ve 'dünya arenasından örnekler' olmak üzere 3 ana bölümden oluşturduk. Tanıtım amaçlı ilk programı, İstanbul Galata Şifahanesi'nde Tugay Başar, Timuçin Gürer, Gökçe Gürçay, Ayşe Akarsu ve Ezo Sunal'dan oluşan KeKeÇa ekibiyle yaptık. Özgü Bulut'un sunduğu, Anadolu Üniversitesi Stüdyoları'nda çekilen programlarda önce, bir çiftin tanışma, kaynaşma, kavga ve eğlence yaşantılarını işledik. Sonraki programlarda, bu ilk programların malzemesiyle çoksesli müzik ortamı hazırlandı. 7. ve 13. programlarda ise önceki oyunlar, hatırlatma ve toparlama amacıyla bir arada sunuldu. 2010 yılı Eylül ayının ikinci haftasında, günde 2 programdan 7 günde 13 program çıktık. 11 katılımcı arasında bulunan Alp Enuysal, Muratcan Akçay ve Burak Kahraman, önceden beden müziği atölyelerinde bulunmuş arkadaşlarımız. Birlikte her akşam, ertesi günün oyunlarını hazırlıyor ve sabah 3 saat içinde gruba hareketleri ve akışı gösterip öğleden sonra çekime giriyorduk. Katılımcılarımız, Anadolu Üniversitesi'nin çeşitli bölümlerinde okumakta olan öğrenciler ve mezunlar arasından bu tür oyunlara meraklı kişiler. Hayli yorucu ama eğlenceli bir süreçti bizim için. Bazen çekimleri baştan almamız gerekebiliyordu. Özellikle Eskişehir'de her gün uçuş talimi yapan jetler bizi birkaç kez zor durumda bıraktı!



"'Beden müziği' ile (diğer adı da 'beden perküsyonu') tanışmak isteyenler, TRT Okul ekranında yayınlanan *Bedenle Müzik Oyunları* programına katılabilir; İstanbul'da Galata Şifahanesi'nde Tugay Başar'la KeKeÇa temel eğitimi alabilir (tugaybasar@kekeca.net; www.kekeca.net); Ezo Sunal Çocuk

"Türkçede müzik için 'çalmak' diyoruz ama diğer birçok dilde ' oynamak' anlamına gelen, 'to play' (İngilizce), 'spielen' (Almanca) ya da 'jouer' (Fransızca) gibi sözcükler kullanılıyor."

Atölyesi'ne gidebilir (www.anakulaculatoelyesi.com); Ankara'da Başkent Oyun Atölyesi (info@baskentoyunatoelyesi.com) veya Nova Yaşam Merkezi'nde; Eskişehir'de Anadolu Üniversitesi Yunus Emre Kampüsü'nde Özgü Bulut'un Beden Müziği seanslarına (ozgubulut@yahoo.com) katılabilirler. Ayrıca 12 Nisan Salı akşamı Eskişehir Anadolu Üniversitesi'nde ve 13 Nisan Çarşamba akşamı İstanbul Beyoğlu'ndaki Çıplak Ayaklar'da Keith Terry, KeKeÇa ve KeKeÇa-EEYO gösterisi var. Keith Terry ile ilgili detaylı bilgi için: www.crosmpulse.com ve www.ciplakayaklar.com"

Özgü Bulut beden müziğini anlatıyor "Beden müziği bitmek bilmeyen bir keşif oyunudur"

Beden müziği, beden sesleriyle yapılan müzik ve danstır. Buna, "bedenle ritim", "beden perküsyonu" da diyoruz. Beden sesleri dediğimiz; el çırpma, parmak şıklatma; ellerle diğer üsluplarda, göğüsle, karında, yanaklarda, kalçada ritimler çalmak; adım atmak, ayak sürümek, yeri tekmelemek, topuk vurma, vokal yapmak, şarkı söylemek, konuşmak... Akkınıza ne gelirse... Beden hareketleriyle oluşan her sesin bir de görüntüsü var, bu da dansı getiriyor.

Benim için müzik, seslerle ve sessizlikte oynanan bir oyun. 1940'larda Hollandalı düşünür Huijinga oyunun gündelik yaşamın dışında kalan, amaçsız, çıktıkları öngörülemeyen ve kültür yaratan bir boş zaman etkinliği olduğunu söylemiş. Bir de insanlığın temelde "oyuncu" olduğuna dikkat çekmiş, kültürün oyunlarla bugünlere geldiğini savunmuş. Öyle ya, insanlığı ne icat edeceğini bilerek değil, sonucu kesin olmayan "oyunlar" oynayarak elektriği, telefonu, tekerleği, ateşi buldu. Sonra oynadığı oyunu değerlendirip işleyerek icadını geliştirdi. Bu fikrin, müziğin gelişimiyle olduğu kadar algılanışı ve tanınmasıyla da örtüştüğünü düşünüyorum: Türkçede müzik için "çalmak" diyoruz ama diğer birçok dilde "oynamak" anlamına gelen, "to play" (İngilizce), "spielen" (Almanca) ya da "jouer" (Fransızca) gibi sözcükler kullanılıyor.

2004 yılı başlarında, Codarts Rotterdam'dan mezun olup Ankara'ya döndüğümde, Ankara DOB Orkestrası'nda vurmalı çalgılar yorumcusu olan dostum, meslektaşım ve ilk vurmalı çalgılar hocam olan Soner Öner, bazı şirketlerin çalışanlarına yönelik "bedenle ritim atölyesi" yaptırıldığından bahsetmişti. O dönem kendimce bir sistem oluşturdum ve bir yaşam atölyesi bünyesinde gruplar yönettim. 1-2 yıl sonra



Özgü Bulut

Michael Meyya 2009

Eskişehir'de Tugay Başar ve Timuçin Gürer'le tanıştım. Tugay Başar, 10 yılı aşkın süredir bu konuda çalışıyordu ve yaptığı işe KeKeÇa yani "Kendin Kendini Çal" adını koymuştu. Birkaç atölyede onun asistanı oldum. 2009 yılı Aralık ayında California'da Keith Terry'nin düzenlediği 2. Beden Müziği Festivali'ne katıldığımda bu işin uluslararası boyutta bir akım olduğunu farkettim. Beden müziği, bitmek bilmeyen bir keşif oyunuydu; bir şekilde birlikte zaman geçiren kişilerin samimi bir oyun ortamında kaynaşmasıydı.

Beden müziği, herkesin oynayabileceği bir oyun. Herkesin çok değerli birer çalgısı var. Beden sesleri ise kendine özgüdür, iki kişinin alkış tonu bile birbirini tutmaz! Nota bilmeye gerek yok! Öğrenmek değil, başlamak, sonra da keşfetmek... Bizlere düşen işe, oyun oynamak isteyenleri bir araya toplamak... Yararı da kişisel: Oyna-

yan düşünür, bulur. Benim her an keşiflerim oluyor; dile getirmenin sayfalar alacağı keşifler bunlar. Sanatta yeterlik tezim bu konuda ve müzik kongrelerinde yine bu konuda bildiriler sunuyorum. Arkadaşlarla bir araya gelip oyun oynuyoruz. En az futbol oynamak kadar eğlenceli, inanın. Hani mahalle takımı kurup top oynarsınız ya, biz de öyle, "bedenimde müzik oynuyoruz!"

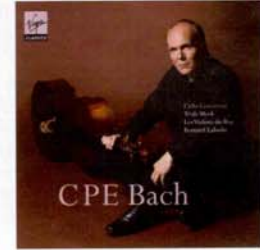
<http://emiclassics.com/>
<http://emi-icons.com>

EMI
CLASSICS

Music From EMI



THE MOST INCREDIBLE THING
PET SHOP BOYS
0716922



C.P.E. BACH CELLO CONCERTOS
TRULS MØRK / LES VIOLONS DU ROY / BERNARD
LABADIE
6944920



RACHMANINOFF: SYMPHONY NO. 2
LIA DOV: THE ENCHANTED LAKE
ANTONIO PAPPANO
9494622

EMI Music
Turkey
www.emi.com.tr
T. (0212) 244 88 44 EMI

EK 5. Bedenle Müzik Oyunları Dersi – Anadolu Üniversitesi

AMAÇ

Bedenle Müzik Oyunları dersi çerçevesinde birlikte üretme, tek/çok yönlü yoğunlaşma, birbirini dinleme, doğru anlama/algılama, hız denetimi, dikkat, psiko-motor beceri, zaman yönetimi ve hazırlanma becerilerini geliştirmek amaçlanmaktadır.

YÖNTEM

Beden kökenli olan müziğe dair merak edilen, kavramakta güçlük çekilen şeylerin temel çalgıya; bedene geri aktarılması yoluyla, anlamlandırabilmesini mümkün kılacak oyunların ders sürecinde oluşturulması.

ÇIKTILAR

1. Ritmik yaratıcılık ve algı gelişimi
 - a. Çeşitli ritmik kalıpları algılama
 - b. Hız denetimi
 - c. Zaman yönetimi
2. Bir grupla birlikte hareket etme deneyimi
 - a. Çevreyi ve birbirini dinleme,
 - b. Çevreyi ve birbirini doğru anlama/algılama
 - c. Birlikte hazırlanma; nefes alma
3. Bedenin doğal, kişisel ve özgün bir müzik aracı olduğunu özümseme
 - a. Sessel kimliğinin farkına varma
 - b. Psiko-motor beceri ve
 - c. Harekete hazırlanma
4. Dili ritim ile ilişkilendirerek düzgün konuşma ve anlama becerilerini geliştirme

EK 6. Hürriyet Gazetesi'nin bir projesi olan Hürriyet Tren'inde (2011 Haziran) Semaver Kumpanya'nın ritim grubu Zilzurna'nın bir etkinliği çerçevesinde yaklaşık 7000 adet ŞİK ŞAK TAK BUM Oyunu armağan olarak dağıtılmıştır. Aslında A3 ebatında bir kes-yapıştır karton olan oyun aşağıda görülmektedir. T şeklindeki kısımlar çizgilerden kesilip yapıştırılarak iki adet zar elde edilir.

Oyun Tasarımı: Ayşe Akarsu – Gökçe Gürçay Danışman: Tugay Başar


İletişim: Ayşe Akarsu 05326050786

25



BuŞa BuŞa BuŞa Tak

22



Bum Şak Bum Tak

14



BuŞaŞaka BuŞaŞak

3



ŞakaŞaka ŞakaŞaka

42



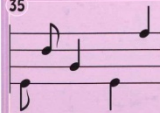
BuŞaTak Şak Şık

13




BuŞaŞak BuŞaŞak

35



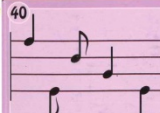
BuŞaTak Bum Şık

34



Bum Şak Bum Şık

40



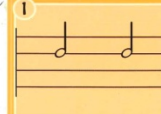
Şık BuŞaTak Bum

27



ŞaTa Bum Tak Bum

1



Şaak Şaak

19



BuŞa BuŞa BuŞa ŞaBu

ŞİK ŞAK TAK BUM®

1. Kağıttaki zarı resmini işaretli kenarlardan kesip birleştirerek oyunun zarlarını yapınız.
2. Yaptığınız iki zarın her bir yüzünde bedeninizle çalabileceğiniz ritim cümlecikleri bulunmaktadır. Bu cümlecikler notalarla yazılmıştır ve altında okunmuşları da belirtilmiştir.*

Okunmuşları ilgili bilgi:

Şık: Parmak şıklatma
Şak (Şa): El çırpması
Tak: Elleri diz üzerine vurma
Bum (Bu): Ayak vurma / adım

3. Oyunun amacı, gelen zarların üzerinde bulunan cümlecikleri doğru çalarak puan toplamaktır. İki cümlecigi doğru çalarsanız puanınız artacaktır. Oyunun ilerleyen aşamalarında puanlarınızı artırmak için başka yollar da öğütülmüştür.
4. Aynı zamanda her bir cümlecik, bir setin parçasıdır. Hangi sete ait olduğu da zarın aynı yüzünde bir renk ile belirtilmiştir. Her bir set dört cümlecikten oluşmaktadır ve toplam üç set mevcuttur.
5. Oyunu tek başınıza oynayabileceğiniz gibi, bir veya daha fazla arkadaşınızla da oynayabilirsiniz. İsterseniz birden fazla zar seti kullanabilir ve şansınızı artırabilirsiniz.
6. Oyuna yeni kurallar ekleyebilir, kurallarınızın derecesine göre puanlama da yapabilirsiniz. İyi eğlenceler!

* Parçalar Orif Schulwerk kitabından alınmıştır (s:78).
Beden perçümü ve notalarla ilgili sorularınız için öğretimimizle paylaşabilir, yardım isteyebilirsiniz.

Hürriyet ŞİK ŞAK TAK BUM® - Tüm hakları saklıdır.
Oyun Tasarımı: Ayşe Akarsu - Gökçe Gürçay
Danışman: Tugay Başar


Puan Tablosu

Kural	Kazanılan Puan
Attığınız zarıda gelen herhangi bir cümlecigi doğru çalmak	1
Attığınız zarlarda gelen iki cümlecigi de doğru çalmak	2
Attığınız zarlarda gelen iki cümlecigi de dört kez doğru tekrar etmek	4
Bir atışta aynı renkten iki cümlecigi yan yana getirmek (çalışmasın da)	1
Bir atışta aynı renkten iki cümlecigi yan yana doğru çalmak	3
Bir renk setini öğrenip bedeninde çalabilmek	10
İki atışta seti tamamlamak (aynı renkten dört cümle)	5
İki atışta tamamlanmış seti doğru çalmak	10
Eğil oynarken her iki zar setini birlikte doğru çalmak	10
Kendi kurallınız:	—

Okuma Tablosu

Bum	Şık	Şık	Şık	Şık	Şık
Şaak	Şak	Şak	Şak	Şak	Şak
Tak	Tak	Tak	Tak	Tak	Tak
Bum	Bum	Bum	Bum	Bum	Bum
Bu	Bu	Bu	Bu	Bu	Bu
Bum	Bum	Bum	Bum	Bum	Bum

Tüm çocuklara armağandır.




Hürriyet

EK. 7 Ek DVD

Beden Sesleri

1. Teknik Öneriler
2. Ağız Davulu
3. El Sesleri
4. Gövde Sesleri
5. Sürtme ve Süpürme
6. Parmak Şıklatma
7. Ağız Sesleri
8. Ayak Sesleri

Beden Hareketleri ve Eksenleri

1. Sallama ve Salınma
2. Çevirme

Bedenle Müzik için Hareket Önerileri

1. ÇiÇiBum
2. Kelebek
3. Sarkaç
4. Hambone
5. Kelebek ve Sarkaç
6. Kelebek, Sarkaç ve ÇiÇiBum 1-2
7. Kelebek, Sarkaç ve ÇiÇiBum 3-4
8. Kelebek, Sarkaç ve ÇiÇiBum 5-6
9. DuKaÇi
10. DuKaÇi 1
11. DuKaÇi 2
12. TaKeÇi – TaKeTa
13. TaKeTa 1
14. TaKeTa 2
15. BuTaKaDu
16. ŞaTaDuTa
17. BuŞaTaDuTa

Tekerlemeler, Kültürel Ritimler

1. Bateri
2. Curcuna
3. Kayısı Hoşafı
4. Kırık Küp

Kalabalıklıkla Beden Müziği

1. Taklit
2. Monkey Chant
3. Steve Reich “Clapping Music”
4. Steve Reich “Clapping Music 2”
5. Steve Reich “Clapping Music 3”
6. Poliritim 1
7. Poliritim 2
8. Polimetre 1
9. Polimetre 2
10. Keith Terry Ritim Blokları
11. Kesişim
12. Blok ve Polimetre
13. Komşu

Ekstra

1. Özgü Bulut Ritim Blokları
2. Atölye

KAYNAKÇA

- Albrecht, S.K. ve Althouse, J. **I Sing, You Sing**. Los Angeles: Albert Publishing, 1999.
- Attali, Jacques. **Gürültüden Müziğe**. Çev. Gülüş Gülcügil Türkmen, (İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2005).
- Baars, Bernard J., Nicole M. Gage. **Cognition, Brain, and Consciousness: Introduction to Neuro Science Second Edition**. San Diego, CA: Academic Press, 2010.
- Beck, Guy L. **Sacred sound: experiencing music in world religions**. Ontario, Wilfrid Laurier University Press, 2006.
- Besson, Mireille and Daniele Sch. "Comparison between Language and Music," **The Cognitive Neuroscience of Music**. Ed. Isabelle Peretz, Robert J. Zatorre (Oxford: Oxford Press, 2003, ss.3-20)
- Bickerton, Derek. "Can Biomusicology Learn from Language Evolution Studies?," **The Origins of Music**. Ed.: Nils L. Wallin, Björn Merker and Steven Brown (Massachusetts: MIT Press, 2000, ss.153-164.)
- Brown, Steven. "The 'Musilanguage' Model of Music," **The Origins of Music**. Ed.: Nils L. Wallin, Björn Merker and Steven Brown (Massachusetts: MIT Press, 2000, ss.271-300.)
- Bulut, Özgü. "Body Music and Socio-Cultural Change," **Music and Music Education within the Context of Socio-Cultural Changes**. Ed. Nesrin Kalyoncu, Derya Erice, Metin Akyüz (Ankara: Müzik Eğitimi Yayınları, 2010, ss. 83-90.)
- Burns, Edward. "Intervals, Scales and Tuning," **The Psychology of Music, Second Edition**. Ed. Diana Deutsch (San Diego, CA: Academic Press, 1999, ss. 215-264)
- Burrows, M. ve Kropff, K. **The body electric: a symphony of sounds for body percussion**. Dayton, Ohio: Heritage Music Press, 2007.
- Caillois, Roger. **Man, Play and Games**. Fransızca'dan İngilizce'ye çev. Meyer Barash. Illinois: University of Illinois Press, 2001.
- Campbell, P.S. ve Kassner, C. Scott-. **Music in Childhood: From Preschool Through the Elementary Grades**. Boston: Cengage Learning: 2009.
- Çiftçi, Kemal. "Tarihsel Süreç-Doğa Süreci Ayrımı ve "Tarih"in İnşa Edilmesi" **Muğla Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi (İLKE)** Sayı 20. (Bahar 2008), ss. 81-93.

- Clarke, Eric F. "Rhythm and Timing in Music," **The Psychology of Music, Second Edition**. Ed. Diana Deutsch (San Diego, CA: Academic Press, 1999, ss. 473-497).
- Cook, Nicholas. **Müziğin ABC'si**. Çev. Turan Doğan, (İstanbul: Kabalcı, 1999).
- Darwin, Charles. **The descent of man, and Selection in relation to sex (1871)**. USA: Barnes & Noble Books, 2004.
- Dissanayake, Ellen. "A review of *The Singing Neanderthals: The Origins of Music, Language, Mind and Body* by Steven Mithen," **Evolutionary Psychology**. Sayı no 3 (2005) ss.375-380.
- Dissanayake, Ellen. "Antecedents of the Temporal Arts in Early Mother-Infant Interaction," **The Origins of Music**. Ed.: Nils L. Wallin, Björn Merker and Steven Brown (Massachusetts: MIT Press, 2000, ss.389-410.)
- Dombrowski, Daniel A. **Contemporary Athletics and Ancient Greek Ideals**. Chicago: The University of Chicago Press, 2009.
- Douglass, Frederick. **My Bondage and My Freedom**. New York ve Auburn: Miller, Orton & Co., 1857.
- Earnhardt, Brooke. **Brooke's Clogging Page**.
www.geocities.com/Nashville/Opry/2891, 21 Haziran 2011.
- Epstein, David. **Shaping Time**. New York, NY: Schirmer Books, 1994.
- Epstein, Dena J. **Sinful tunes and spirituals: Black folk music to the Civil War**. Illinois: University of Illinois Press, 2003.
- Erbsen, Wayne. **Mel Bay's front porch old-time songbook: 48 great sing-along...** Pacific, MO: Mel Bay Publications, 1993.
- Erinç, Sıtkı M. **Sanat Sosyolojisine Giriş**. Ankara: Ütopya Yayınevi, 2009.
- Filz, Richard. **Rhyth-MIX 1**. Esslingen: Helbling, 2008.
- Filz, Richard. **Rhyth-MIX 2**. Esslingen: Helbling, 2009.
- Finkelstein, S. **Müzik Neyi Anlatır** Çev. Halim Spatar, (İstanbul: Kaynak Yayınları, 2000).
- Frayer, David W. ve Chris Nicolay. "Fossil Evidence for the Origin of Speech Sounds," **The Origins of Music**. Ed.: Nils L. Wallin, Björn Merker and Steven Brown (Massachusetts: MIT Press, 2000, ss.217-234.)

- Freeman, Walter. "A Neurobiological Role of Music in Social Bonding," **The Origins of Music**. Ed.: Nils L. Wallin, Björn Merker and Steven Brown (Massachusetts: MIT Press, 2000, ss.411-424.)
- Göktepe, Mehmet. **Müzikte Ses-Süre-Hız-Yoğunluk**. Ankara: 2000.
- Goodkin, Doug. **A Rhyme in Time**. Los Angeles: Alfred Publishing, 1997.
- Goodkin, Doug. **Name Games**. Los Angeles: Alfred Publishing, 1998.
- Goodkin, Doug. **Intery Mintery Nursery Rhymes**. San Francisco, CA: Pentatonic Press, 2008.
- Hanners, John. "**It was play or starve**": acting in the nineteenth century American popular theatre. Bowling Green State University: Popular Press, 1993.
- Harris, Maureen. **Music and the young mind: enhancing brain development and engaging learning**. Lanham: R&L Education, 2009.
- Harrison, W.S. **Sam Williams: a tale of the old south**. Florida: Ayer Publishing, 1972 (ilk basım 1892).
- Hart, Mickey. **Drumming at the edge of magic: a journey into the spirit of percussion**. San Francisco, CA: Harper Collins, 1990.
- Hill, C.Vallis. **Tap Dancing America: a cultural history**. New York: Oxford University Press, 2010.
- Huizinga, Johan. **Homo Ludens: A Study of the Play Element in Culture**. Boston, Massachusetts: Beacon Press, 1955.
- Hungerford, James. **The old plantation: and what I gathered there in an autumn month**. New York: Harper & Brothers, 1859.
- Huron, David. "Is Music an Evolutionary Adaptation," **The Biological Foundations of Music**. Ed.: E. Robert J.Zatorre and Isabelle Peretz (New York, NY: The New York Academy of Sciences, 2001, ss.43-61.)
- Kalay, Ayşe. **Müziğin Görselliği**. İstanbul: Kalkedon Yayıncılık, 2008.
- Kaplan, Robert. **Rhythmic Training for Dancers**. Champaign: Human Kinetics, 2002.
- Kartomi, Margaret. "Aceh's Body Percussion: From Ritual Devotionals to Global *Niveau*," **Music and Ritual**. Ed. : Keith Howard (The Hague: Semar Publishers Srl, 2007, ss.85-109.)
- Knowles, Mark. **Tap Roots: The Early History of Tap Dancing**. North Carolina: Mcfarland, 2002.

- Koukkari, Willard L. & Robert B. Sothorn. **Introducing biological rhythms: a primer on the temporal organization of life, with implications for health, society, reproduction and the natural environment.** New York, NY: Springer, 2006.
- Kunej, Drago ve Ivan Turk. "New Perspectives on the Beginnings of Music: Archeological and Musicological Analysis of a Middle Paleolithic Bone Flute," **The Origins of Music.** Ed.: Nils L. Wallin, Björn Merker and Steven Brown (Massachusetts: MIT Press, 2000, ss.235-268.)
- Lanier, Sydney. **The Science of English Verse.** New York: Charles Scribner's Sons, 1893 (ilk basım 1880).
- Ling, Jan. **A History of European Folk Music.** Rochester: University of Rochester Press, 1997.
- Malone, Jacqui. **Steppin' on the blues: the visible rhythms of African American dance.** Illinois: University of Illinois Press, 1996.
- Mangin, Julie. **Clogging.** www.access.digex.net/~jmangin/clogging.htm. 22.06.2011.
- McAuley, Dewin J. "Time as Phase: A Dynamic Model of Time Perception," **Proceedings of the Sixteenth Annual Conference of the Cognitive Science Society.** Ed. Aswin Ram, Kurt Eiselt (Atlanta, Georgia: Georgia Institute of Technology, 1994, ss. 607-613.)
- Merker, Björn. "Synchronous Chorus and Human Origins," **The Origins of Music.** Ed.: Nils L. Wallin, Björn Merker and Steven Brown (Massachusetts: MIT Press, 2000, ss.315-328.)
- Miller, Geoffrey. "Evolution of Human Music Through Natural Selection," **The Origins of Music.** Ed.: Nils L. Wallin, Björn Merker and Steven Brown (Massachusetts: MIT Press, 2000, ss.329-360.)
- Mithen, Steven. **The Singing Neanderthals: The Origins of Music, Language, Mind and Body.** London: Weidenfeld and Nicolson, 2005.
- Molino, Jean. "Toward an Evolutionary Theory of Music and Language," **The Origins of Music.** Ed.: Nils L. Wallin, Björn Merker and Steven Brown (Massachusetts: MIT Press, 2000, ss.165-176.)
- Mooney, Paul. **Black is the New White.** New York, NY: Simon and Schuster, 2009.
- Northrup, Solomon. **Twelve Years a Slave (an African American Heritage Book).** Radford, VA: Wilder Publications, 2008 (ilk basım: 1853).
- Oskay, Ünsal. **Müzik ve Yabancılaşma.** İstanbul: Der Yayınları, 2001.

- Paddison, Max. **Adorno's Aesthetics of Music**. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.
- Paine, Lewis W. **Six years in a Georgia prison: Narrative of Lewis W. Paine, who suffered imprisonment six years in Georgia, for the crime of aiding the escape of a fellow-man from that state, after he had fled from slavery**. New York: Printed for the Author, 1851.
- Piaget, Jean. Leslie Smith. **Sociological Studies**. New York, NY: Routledge, 1995.
- Reiter, Gerard. **Body Percussion 1**. Esslingen: Helbling, 2003.
- Richens, Don ve Haurin Ann. **Irish Step Dance: A Brief History**. www.richenstimm.com , 18.03.2011.
- Richman, Bruce. "How Music Fixed 'Nonsense' into Significant Formulas: On Rhythm, Repetition and Meaning," **The Origins of Music**. Ed.: Nils L. Wallin, Björn Merker and Steven Brown (Massachusetts: MIT Press, 2000, ss.301-314.)
- Ridley, Aaron. **Müzik Felsefesi Tema ve Varyasyonlar**. Çev. Bilge Aydın. Ankara: Dost Yayınevi, 2008.
- Rinaldi, Robin. **European Dance**. New York: Infobase Publishing, 2004.
- Sachs, Curt. **Rhythm and Tempo - A Study in Music History**. Kolombiya: Columbia University Press. 1953.
- Sklar, Steve. **Types of Throat Singing, with Tips**. <http://www.khoomei.com/types.htm> 22.06.2011.
- Smith, William B. "The Persimmon Tree and the Beer Dance". **The Negro and his folklore in Nineteenth Century Periodicals**. Sayı: 5. Ed. Bruce Jackson. (Austin: University of Texas Press, 1967) (ilk basım 1838).
- Swantek, Jessica. **Irish Step Dancing and Appalachian Clogging: The Roots of American Dance**. <http://www.teachervision.fen.com/cig/writing-well/term-paper-3.html#ixzz1PtdmEg00> , 21.06.2011.
- Terry, Keith. **Body Music with Keith Terry Part One.DVD** Oakland, CA, USA: Crosspulse Media, 2002.
- Thomson, George. **İnsanın Özü**. Çev. Celal Üster, (İstanbul: Payel Yayınevi, 1987).
- Tramo, Mark. Peter Cariani, Bertrund Delgutte & Louis Braid. "Neurobiology of Harmony Perception," **The Cognitive Neuroscience of Music**. Ed. Isabelle Peretz, Robert J. Zatorre (Oxford: Oxford Press, 2003, ss.127-151.)

- Trehub, Sandra. "Musical Predispositions in Infancy," **The Cognitive Neuroscience of Music**. Ed. Isabelle Peretz, Robert J. Zatorre (Oxford: Oxford Press, 2003, ss.3-20.)
- Tuna, Erhan. **Şamanlık ve Oyunculuk**. İstanbul: Okyanus Yayıncılık, 2000.
- Uçan, Ali. **İnsan ve Müzik, İnsan ve Sanat Eğitimi**. Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları, 1996.
- Van Deusen, Kira. **Singing story, healing drum: shamans and storytellers of Turkic Siberia**. Canada: Mc Gill-Queen's Press, 2004.
- Vigarello, Georges. "Kralın Bedeni," **Bedenin Tarihi**. Ed. Alain Corbin, Jean-Jacques Courtine, Georges Vigarello (Yapı Kredi Yayınları, 2008).
- Wiggins, David K. ve Miller, Patrick B. **The unlevel playing field: a documentary history of the African American experience in sport**. Illinois: University of Illinois Press, 2003.
- Zeren, Ayhan. **Müzik Fiziği**. İstanbul: Pan Yayınları, 2007.