TÜRKÇE TANGOLARIN HASAN FEHMİ EGE ÖRNEKLEMİNDE MÜZİKAL ANALİZİ

Cansu TOLAN

Yüksek Lisans Tezi

Müzikoloji Ana Sanat Dalı

2025

(Her hakkı saklıdır.)

T.C.
ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
MÜZİKOLOJİ ANA SANAT DALI

TÜRKÇE TANGOLARIN HASAN FEHMİ EGE ÖRNEKLEMİNDE MÜZİKAL ANALİZİ

(Musical Analysis of Turkish Tangos in Hasan Fehmi's Ege Sample)

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Cansu TOLAN

Danışman: Doç. Dr. Semih OKÇU

Erzurum
Ağustos, 2025

T.C.
ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ
Güzel Sanatlar Enstitüsü

KABUL VE ONAY TUTANAĞI

Doç.Dr. Semih OKCU danışmanlığında Cansu TOLAN tarafından hazırlanan **"Türkçe Tangoların Hasan Fehmi Ege Örnekleminde Müzikal Analizi"** başlıklı çalışma 20/08/2025 tarihinde aşağıdaki jüri tarafından Müzik Bilimleri - Anasanat Dalı Müzikoloji Sanat Dalı'nda **Yüksek Lisans** tezi olarak oy birliği ile kabul edilmiştir.

Jüri Başkanı:	Prof.Dr. Özgür Sadık KARATAŞ *ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ*	e-imza
Jüri Üyesi (Danışman):	Doç.Dr. Semih OKCU *ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ*	e-imza
Jüri Üyesi:	Doç.Dr. Erkan DEMİRTAŞ *AMASYA ÜNİVERSİTESİ*	e-imza

Bu tezin Atatürk Üniversitesi Lisansüstü Eğitim ve Öğretim Yönetmeliği'nin ilgili maddelerinde belirtilen şartları yerine getirdiğini onaylarım.

10/10/2025
Prof.Dr. Ahmet Selim DOĞAN
Enstitü Müdürü
e-imza

Bu belge, güvenli elektronik imza ile imzalanmıştır.
Doğrulama Kodu: e2da707d-f3d1-40f6-823d-43ddceba35bf Doğrulama Adresi: https://www.turkiye.gov.tr/ataturk-universitesi-ebys

GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
Graduate School of Fine Arts

ETİK VE BİLDİRİM SAYFASI

Yüksek Lisans Tezi olarak sunduğum "Türkçe Tangoların Hasan Fehmi Ege Örnekleminde Müzikal Analizi" başlıklı çalışmanın tarafımdan bilimsel etik ilkelere uyularak yazıldığını ve yararlandığım eserleri kaynakçada gösterdiğimi beyan ederim.

20 / 08 / 2025

Cansu TOLAN

Aslı ıslak imzalıdır

☐ Tezle ilgili patent başvurusu yapılması / patent alma sürecinin devam etmesi sebebiyle Enstitü Yönetim Kurulunun …./…/…. tarih ve ……. sayılı kararı ile teze erişim 2 (iki) yıl süreyle engellenmiştir.

☐ Enstitü Yönetim Kurulunun …./…/…. tarih ve ……. sayılı kararı ile teze erişim 6 (altı) ay süreyle engellenmiştir.

GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
Graduate School of Fine Arts

TEZ BENZERLİK RAPORU

"Türkçe Tangoların Hasan Fehmi Ege Örnekleminde Müzikal Analizi" başlıklı tez çalışmamın toplam 116 sayfalık kısmına ilişkin, 12/08/2025 tarihinde tez danışmanım tarafından **Turnitin** adlı intihal tespit programından aşağıda belirtilen filtrelemeler uygulanarak alınmış olan orjinallik raporuna göre, tezimin benzerlik oranı % 6 olarak belirlenmiştir.

Uygulanan filtrelemeler:

1. Tez çalışması orijinallik raporu sayfası hariç
2. Bilimsel etik beyannamesi sayfası hariç
3. Önsöz hariç
4. İçindekiler hariç
5. Simgeler ve kısaltmalar hariç
6. Kaynaklar hariç
7. Alıntılar dahil

Bu tezin Atatürk Üniversitesi Lisansüstü Eğitim ve Öğretim Yönetmeliği'nin ilgili maddelerinde belirtilen şartları yerine getirdiğini, azami benzerlik oranının (%30) altında olduğunu ve intihal içermediğini; aksinin tespit edileceği muhtemel durumda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi ve yukarıda vermiş olduğum bilgilerin doğru olduğunu beyan ederim.

20.08.2025

Danışman

Doç. Dr. Semih OKÇU

Aslı ıslak imzalıdır

Öğrenci

Cansu TOLAN

Aslı ıslak imzalıdır

TEŞEKKÜR

Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsünde yapmış olduğum bu araştırmada tez konum ile ilgili yardımlarını, kıymetli bilgilerini esirgemeyen bu süreçte ışık tutan destek olan danışman hocam saygıdeğer Doç. Dr. Semih Okçu ve Prof. Dr. Özgür Sadık Karataş hocalarıma bu çalışmalar sürecinde yalnız bırakmadıkları ve tüm zorlu sürecimde desteğini esirgemeyen ve yanımda olan sevgili aileme teşekkürlerimi arz ederim.

CANSU TOLAN

ÖZ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

TÜRKÇE TANGOLARIN HASAN FEHMİ EGE ÖRNEKLEMİNDE MÜZİKAL ANALİZİ

Cansu TOLAN

Ağustos 2025, 103 Sayfa

Amaç: Bu çalışmanın amacı, Türkçe tangoların Hasan Fehmi Ege örnekleminde müzikal analizlerini incelemektir. Ege'nin eserleri; melodik yapı, armonik düzenleme, ritmik yapı ve kültürel temsiliyet açısından ele alınarak, onun tango geleneği içindeki özgün yeri belirlenmeye çalışılmıştır.

Yöntem: Çalışmada nitel araştırma yöntemlerinden döküman incelemesi yöntemi kullanılmıştır. Hasan Fehmi Ege'ye ait orijinal nota örnekleri, İTÜ Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı Arşivi, çeşitli dijital müzik portalları ve literatürde yer alan kaynaklar üzerinden toplanmış ve müzikal analiz yöntemiyle çözümlenmiştir. Eserlerdeki melodi, armoni, form, tempo, ölçü yapısı ve tematik içerik, karşılaştırmalı olarak değerlendirilmiştir. Ayrıca, dönemin kültürel bağlamı göz önüne alınarak eserlerin sosyal yansımalarına da yer verilmiştir.

Bulgular: Bu çalışmadan elde edilen bulgular doğrultusunda, analiz edilen eserler (ör. Mehtaplı Bir Gecede Görmüş Sevmiştim Onu, Ayrılık Belki Ölümden Beter, Sana Nerden Gönül Verdim) göstermektedir ki Hasan Fehmi Ege, tango formunun Avrupa kökenli yapısını korurken, melodik olarak Türk müziği ezgilerine ve duygusal anlatıma öncelik vermiştir. Eserlerinde çoğunlukla minör tonlar tercih edilmiş; ritmik olarak 4/4 ölçü yapısı içinde klasik tango eşlik kalıplarını kullanmıştır. Ayrıca, kullanılan temalar —aşk, ayrılık, özlem— dönemin toplumsal duygu dünyasıyla doğrudan ilişkilidir. Bestecinin, geleneksel Türk kültürüne ait simgeleri (örneğin "oyalı çevre") müziğe yansıttığı da tespit edilmiştir.

Sonuçlar: Hasan Fehmi Ege, Türkçe tangoların gelişiminde hem teknik hem de kültürel açıdan öncü bir rol üstlenmiştir. Onun besteleri, sadece batı müzik formuna uygunlukla değil, aynı zamanda Türk halkının duygusal kimliğini yansıtan özgün yapısıyla da önem taşımaktadır. Bu bağlamda Ege, Türkçe tangoları yalnızca taklit eden değil, onu yerelleştirerek özgünleştiren bir besteci olarak değerlendirilmelidir. Çalışma sonucunda, Türkçe tango repertuvarının zenginleşmesinde Ege'nin katkısının çok katmanlı ve kalıcı olduğu ortaya konulmuştur.

Anahtar Kelimeler: Enstrüman, Dans, Müzik, Tango

ABSTRACT

MASTER THESIS

MUSICAL ANALYSIS OF TURKISH TANGOS IN HASAN FEHMI'S EGE SAMPLE

Cansu TOLAN

August 2025, 103 Pages

Purpose: The purpose of this study is to examine the musical analysis of Turkish tangos using Hasan Fehmi Ege as a sample. Ege's works are examined in terms of melodic structure, harmonic arrangement, rhythmic structure, and cultural representation, attempting to establish their unique place within the tango tradition.

Method: The study employed document analysis, a qualitative research method. Original musical score samples by Hasan Fehmi Ege were collected from the ITU Turkish Music State Conservatory Archives, various digital music portals, and sources in the literature, and analyzed using musical analysis. The melody, harmony, form, tempo, metric structure, and thematic content of the works were evaluated comparatively. Furthermore, the social implications of the works were also included, taking into account the cultural context of the period.

Findings: The findings of this study demonstrate that Hasan Fehmi Ege, while preserving the European-derived structure of the tango form, melodically prioritized Turkish musical melodies and emotional expression. His works often employed minor tones; rhythmically, he employed classical tango accompaniment patterns within a 4/4 meter structure. Furthermore, the themes employed—love, separation, longing—were directly related to the social emotional landscape of the period. It was also determined that the composer incorporated symbols of traditional Turkish culture (e.g., "the laced environment") into his music.

Conclusions: Hasan Fehmi Ege played a pioneering role in the development of Turkish tango, both technically and culturally. His compositions are significant not only for their conformity to Western musical forms but also for their unique structure, reflecting the emotional identity of the Turkish people. In this context, Ege should be considered a composer who not only imitated Turkish tangos but also localized and authenticated them. The study demonstrates that Ege's contribution to the enrichment of the Turkish tango repertoire was multifaceted and enduring.

Keywords: Instrument, Dance, Music, Tango

İÇİNDEKİLER

KABUL VE ONAY TUTANAĞI i
ETİK VE BİLDİRİM SAYFASI ii
TEŞEKKÜR ii
ÖZ iii
ABSTRACT iv
İÇİNDEKİLER vi
TABLOLAR DİZİNİ viii
ŞEKİLLER DİZİNİ ix
BİRİNCİ BÖLÜM 1
Giriş 1
Araştırmanın Amacı 2
Araştırmanın Önemi ve Gerekçesi 2
Terim ve Tanımlar 2
İKİNCİ BÖLÜM 3
Kavramsal Çerçeve 3
Tango 3
Tangonun Tarihsel Gelişimi 7
Arjantin, Dünya ve Türkiye'de Tango 8
Avrupa'da ve Dünyada Tango 10
Türkiye'de Tango 11
Tangonun Tercih Edilmesi 11
Tango Dansı 13
Tango Dansının Özellikleri 16
Yönlendiren ve Takipçi 19
Temel Adım ve Hareketler 21
Doğaçlama 28
Sözsüz İletişim 29
Teknik ve Ruh 30
Tango Müziği ve Enstrümanlar 31
Tango Müziğinde Kullanılan Enstrümanlar 33
Tango Müziği ve Karakteri 35
Melodik Ögeler 38
Birincil Modeller 43

İkincil Modeller....45
Eşlik Ögeleri....49
Ritmik Çeşitlemeler....55
Türk Tango Müziği....61
Türkçe Tango Müziklerinin Usûl Yapısı....66
ÜÇÜNCÜ BÖLÜM....69
Yöntem....69
Araştırmanın Modeli....69
Araştırmanın Evren ve Örneklemi....69
Verilerin Toplanması....70
Verilerin Analizi....70
DÖRDÜNCÜ BÖLÜM....71
Bulgular ve Yorum....71
Hasan Fehmi Ege'nin Hayatı ve Eserleri....71
Oyalı Çevre Notası.... **Hata! Yer işareti tanımlanmamış.**
Hasan Fehmi Ege'nin Rastgele Örneklem Olarak Alınan Tangolarının Müzikal Analizi
....80
Ayrılık Belki Ölümden Beter Müzikal Analiz.... **Hata! Yer işareti tanımlanmamış.**
Mehtaplı Bir Gecede Görmüş Sevmiştim Onu Müzikal Analiz.... **Hata! Yer işareti tanımlanmamış.**
Sana Nerden Gönül Verdim Müzikal Analizi.... **Hata! Yer işareti tanımlanmamış.**
BEŞİNCİ BÖLÜM....95
Sonuç ve Öneriler....95
KAYNAKÇA....98
ÖZGEÇMİŞ....103

TABLOLAR DİZİNİ

Tablo 1. Türk Tango Müziklerinin Usûl Yapısının Dağılım Tablosu 67
Tablo 2. Hasan Fehmi Ege'nin Eserleri -1 72
Tablo 3. Hasan Fehmi Ege'nin Eserleri -2 73
Tablo 4. Hasan Fehmi Ege'nin Eserleri -3 74
Tablo 5. Hasan Fehmi Ege'nin Eserleri -4 75
Tablo 6. Hasan Fehmi Ege'nin Eserleri -5 76
Tablo 7. Hasan Fehmi Ege'nin Eserleri -6 77

ŞEKİLLER DİZİNİ

Şekil 1. Tango Geleneksel Ritim Kalıbı....3
Şekil 2. Tango Çağdaş Ritim Kalıbı (Avangard) 3
Şekil 3. Bandoneon 4
Şekil 4. Bandoneon 5
Şekil 5. Birinci Temel Adım 22
Şekil 6. İkinci Temel Adım 22
Şekil 7. Üçüncü Temel Adım....23
Şekil 8. Dördüncü Temel Adım 24
Şekil 9. Beşinci Temel Adım 24
Şekil 10. Altıncı Temel Adım 25
Şekil 11. Yedinci Temel Adım....25
Şekil 12. Sekizinci Temel Adım 26
Şekil 13. Bahía Blanca – Editorial Basım 35
Şekil 14. Kısa ve Uzun Aksan....38
Şekil 15. Kısa Aksan İcrası 39
Şekil 16. Kısa Aksan: La Yumba 39
Şekil 17. Uzun Aksan: Adiós Nonino 39
Şekil 18. Ritmik Melodi: El Choclo (a) Kısa Aksan ile, (b) Uzun Aksan ile 39
Şekil 19. Fraseo Biçimleri....40
Şekil 20. Basit ve Genişletilmiş Fraseo: El Choclo....41
Şekil 21. Cuadrado: Organito De La Tarde (a) Yazılan, (b) Çalınan....41
Şekil 22. Pelotita: Adiós Nonino (Gallo, 2011, s. 80)....42
Şekil 23. Rubato (Serbest Fraseo): La Yumba 43
Şekil 24. La Cumparsita – Bandoneon Varyasyon (L. Moresco) İlk İki Ölçü....45
Şekil 25. Orijinal Kontrşan: La Cumparsita (M. Rodrigez)....46
Şekil 26. Orijinal İki Farklı Kontrşan: La Cumparsita (M. Rodrigez)....47
Şekil 27. Geçiş Örneği: Loca - D'Arienzo 48

Şekil 28. İşleme Örneği: Loca - D'Arienzo 48
Şekil 29. Marcato Notasyonu 51
Şekil 30. Marcato En 4 (M4) Notasyonu 51
Şekil 31. Marcato En 1&3 (M1&3) Notasyonu 52
Şekil 32. M1&3 İcrası 52
Şekil 33. Marcato En 2&4 (a) (M2&4a) Notasyonu 53
Şekil 34. M2&4a İcrası 53
Şekil 35. Marcato en 2&4 (b) (M2&4b) Notasyonu 53
Şekil 36. M2&4b İcrası 54
Şekil 37. Marcato 2&4 (a) ve (b) 54
Şekil 38. Marcato En 2 Notasyonu 55
Şekil 39. Marcato Ritmik Çeşitleme 1 - Ritmik Çeşitleme 2 56
Şekil 40. Marcato Ritmik Çeşitleme 5 56
Şekil 41. Arrastre A1 57
Şekil 42. Arrastre A1&3 57
Şekil 43. Arrastre A4 58
Şekil 44. Arrastre A2&4 58
Şekil 45. Yumba 58
Şekil 46. Yumba'nın Arrastre ile Notasyonu 59
Şekil 47. Yumba'nın Hecelenişi 59
Şekil 48. Yumba'nın Farklı Artikülasyon Uygulamaları 60
Şekil 49. Umpa – Umpa'nın Hecelenişi 60
Şekil 50. Yabancı Bestecilere Ait Tango Melodilerine Türkçe Sözlerin Yazıldığı Bir Örnek. Mavi Gök (Blauer Himmel). Söz: Sami Uçar. Müzik: Joe Rixner 62
Şekil 51. Sözler Türkçe, Müzik Yunanca Bir Tango Örneği 63
Şekil 52. İskender Kutmani Basımı Tango Notası Örnekleri 65
Şekil 53. Jorj D. Papajorjiu Yayımı Tango Notası Örnekleri 65
Şekil 54. Oyalı Çevre Notası ..... **Hata! Yer işareti tanımlanmamış.**
Şekil 55. Ayrılık Belki Ölümden Beter 80
Şekil 56. Ayrılık Belki Ölümden Beter - Devamı 81
Şekil 57. Mehtaplı Bir Gecede Görmüş Sevmiştim Onu 85
Şekil 58. Sana Nerden Gönül Verdim 89
Şekil 59. Sana Nerden Gönül Verdim - Devamı 90

BİRİNCİ BÖLÜM

Giriş

Tango, Arjantin asıllı bir müzik ve dans türünü temsil etmektedir. Tango dansının ortaya çıkmasıyla birlikte gelişen müzik türü de dans ile aynı isimle anılmaktadır. Dans ve müzik kültürünün gelişimiyle birlikte tango dans ve müziği de kendi içinde çeşitlilik kazanmış ve farklı isimler ile anılmaya başlanmıştır. Tangonun ortaya çıkışı, net veriler barındırmamakla birlikte tan ve go seslerinden ya da Latince'de dokunma manasına gelen "*tangere*" ifadesinden ortaya çıktığı düşünülmektedir. Arjantin tangosu haricinde Fin Tangosu, Çin Tangosu ve Türk Tangosu benzeri farklı alt türler ve isimler geliştirilerek tango, günümüze kadar taşınmıştır (Yener, 2020, s. 368). Ortaya çıkışının ardından farklı coğrafya ve alanlara dağılarak farklı isimler ile anılması, dâhil olduğu bölgenin özelliklerinden de etkilendiğini ve bölgenin nitelikleri ile kaynaştığını gösteren bir unsur olarak görünürlük kazanmaktadır. Bu doğrultuda Türk tangosunun değerlendirilmesi önemlidir.

Türkçe Tangoların gelişiminde ön plana çıkan isimler arasında Türk müziğine, Türk müzik kültürüne, Tango müziği üzerinde çalışmaları bulunan Hasan Fehmi Ege de görülmektedir. Hasan Fehmi Ege, 1 Mayıs 1902 tarihinde İstanbul'un Şehzadebaşı bölgesinde dünyaya gelmiştir. Babasının memurluk yapmasının yanında müzik ve resim sanatı ile ilgilenmesi, sanatçının erken yaşta müziğe yönelik ilgisinin şekillenmesine neden olmuştur. Erken yaşta müziğe ilgi duyan sanatçının bu süreçteki Türk müziği ve Türk kültüründen de etkilendiği düşünülmektedir. Bu doğrultuda sanatçının ilerleyen dönemde yöneldiği ve kariyerinde ağırlık verdiği tangoların ustalık eseri olarak değerlendirilmesi mümkündür. Erken yaşta müziğe yönelen Hasan Fehmi Ege'nin ustalık eseri olarak ağırlık verdiği tangoların değerlendirilmesi, Türk müziği ile Türk müzik kültürüne yönelik etkilerinin görülmesi noktasında etkili olmaktadır. Bu doğrultuda bu çalışmada Türkçe tango müziğinde Hasan Fehmi Ege örnekleminde eserlerin analizinin gösterilmesi hedeflenmektedir (Bozcalı, t.y.; Biyografiler, 2025).

Gerçekleştirilen çalışmada Türkçe tangoların Hasan Fehmi Ege örnekleminde analizleri ve yapısal özelliklerinin, dönemin müzik anlayışının ve toplumsal bağlamın gösterilmesi hedeflenmektedir. Böylece Hasan Fehmi Ege'nin Türkçe tango eserlerinin müzikal analizleri ile Türk tangosunun tarihsel sürecine katkı sağlaması amaçlanmaktadır.

Araştırmanın Amacı

Bu çalışmanın temel amacı Türkçe tangoların Hasan Fehmi Ege örnekleminde eserlerin müzikal analizlerinin değerlendirilmesidir. Çalışmada Hasan Fehmi Ege'nin Türkçe tangolara yönelik etkilerinin kapsamlı şekilde değerlendirilebilmesi için öncelikle tangonun gelişimine dair tarihi süreç, tangonun diğer müzik türleri arasında ön plana çıkmasının temel nedeni ve tango dansı hakkında bilgi verilerek çalışmanın kapsamının artırılması hedeflenmiştir.

Araştırmanın Önemi ve Gerekçesi

Literatür değerlendirildiğinde tango müziğinin tarihsel gelişim süreci ile Türkiye'de tango müziğine yönelik perspektifin değerlendirildiği (Sarıboğa, 2019, ss. 263-273), Türkçe tangoların tarihsel süreç içindeki gelişimi (Çalan & Türker, 2021, ss. 192-204), Türk tangocular arasında yer alan bazı tango bestecilerinin çalışmalarının değerlendirilmesi (Akça, 2021, ss. 782-794) kapsamında çalışmalar bulunmasına karşın Türkçe tangoların müziği kapsamında Hasan Fehmi Ege'nin konumunda var olacak çalışmaların bulunmadığı belirlenmiştir. Hasan Fehmi Ege, çok sesli müziğin Türk kültüründe yer edinmesinde etkinlik kazanan bestekârlardandır. Ayrıca Türk tangosunun gelişiminde Hasan Fehmi Ege, henüz on dört yaşındayken ilk bestesini yapması, kendi orkestrasını kurması, Türk radyosunda Türk tangosunun gelişiminde önem kazanmaktadır. Bu doğrultuda Hasan Fehmi Ege'nin ve Türkçe tangoların Hasan Fehmi Ege'nin örnekleminde analizleri değerlendirilmede önem kazanmaktadır.

Terim ve Tanımlar

Fraseo: Müziksel cümlelerin doğal akışına uygun biçimde oluşturulması, durakların, nefes alma yerlerinin ve vurguların müzikal anlatımı destekleyecek biçimde biçimlendirilmesidir. Bu terim, özellikle vokal ya da enstrümantal icralarda duygusal ve teknik anlatımın bir parçası olarak öne çıkar (Say, 2002, s. 134).

Kontrşan: Çok sesli müzikte ana melodiye karşıt yönde veya bağımsız olarak gelişen yardımcı melodik yapıdır. Genellikle armoniyi destekleyici bir hat çizerken, bazen ana temaya zıt ritmik ya da melodik hareketlerle eser içinde gerilim ve zenginlik yaratır (Uçan, 1996, s. 212).

Marcato: İtalyanca kökenli bir müzik terimidir ve "vurgulu, belirgin" anlamına gelir. Nota ya da pasajların dikkat çekici biçimde, kuvvetli ve belirgin şekilde icra edilmesini ifade eder. Genellikle notaların üzerine konulan "^" işaretiyle gösterilir ve müzikal anlatımda dinleyicinin ilgisini çekecek şekilde seslendirme amacı taşır (Say, 2002, s. 198).

İKİNCİ BÖLÜM

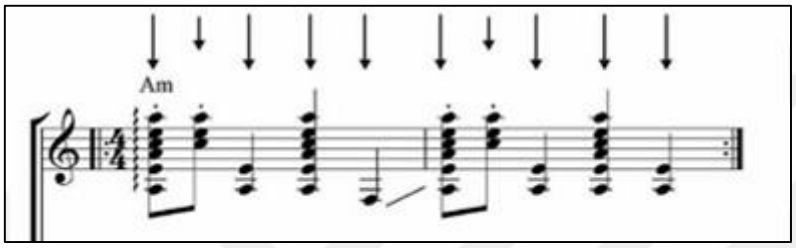
Kavramsal Çerçeve

Tango

Tango; melankoli ve nostaljinin tek bir şehre (Buenos Aires) odaklanmış müzik ve dansı olma özelliğini taşımaktadır. 4/4'lük ölçüde kendisine özgü bir ritim kalıbıyla seslendirme gerçekleştirilmektedir. Şekil 1 ve 2' de örnek gösterilmektedir (Olsen & Seehy, 2008, s. 395).

Şekil 1

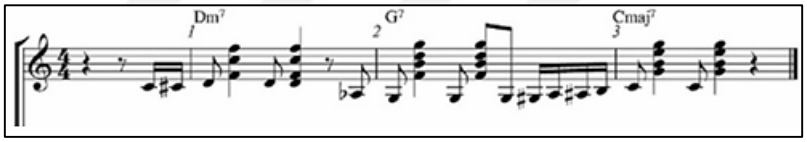
Tango Geleneksel Ritim Kalıbı



(Olsen & Seehy, 2008)

Şekil 1

Tango Çağdaş Ritim Kalıbı (Avangard)



(Olsen & Seehy, 2008)

1880'li yıllarda ortaya çıkan tango, çeşitli evrelerden geçmiştir. İlk aşama, La Guardia Vieja olarak adlandırılmakta ve söz konusu süreç 1917 yılına değin sürmüştür. Ardından gelen La Guardia Nueva dönemi ise 1930'a değin sürmüştür. Üçüncü aşama, Altın Çağ olarak bilinen dönemdir ve 1935 ile 1950'ler arasını kapsamaktadır. Dördüncü aşama ise 1955'te başlayan ve Astor Piazzolla'nın öncülük ettiği Avangard Tango dönemini ifade etmektedir. Geleneksel tango, Altın Çağ sırasında tekrardan şekillendirilerek kulüp ve salonlarda çalınmaya devam etmiş, tanguerilarda duyulmuştur (Olsen & Seehy, 2008, s. 395).

Tango, gelişiminin ilk dönemlerinde Buenos Aires'in merkezindeki üst sınıf halkına ulaşamamış ve daha çok orta ve alt sınıflar arasında popülerlik kazanmıştır. 1912 yılında başlayan toplumsal ve politik farklılıklar, Buenos Aires'teki çeşitli sosyal sınıflardan insanları birleştirmiştir. Yeni performans alanlarının açılmasıyla tango, daha fazla ilgi görmeye başlamış ve yalnızca yeni bir dinleyici kitlesine ulaşmakla kalmayıp, etkili bir şekilde eğitim görmüş

müzisyenlerin de ilgisini çekmiş, onların söz konusu müzikle geçim sağlamalarına olanak tanımıştır (Witt, 2008, s. 242).

Tango müziğinin temel çalgılarından biri olan bandoneon, Alman müzik şirketinin sahibi Heinrich Band tarafından 1850 yılında tanıtılmıştır (Şekil 3). Küçük düğmeye sahip akordeon ya da kare biçiminde bir concertina (Şekil 4) şeklinde de bilinen söz konusu enstrüman, önemli bir saz türü olarak ön plana çıkmaktadır. Bandoneon, 1890 yılında Arjantin'e gelmiş ve 71 tuşa sahip olmasıyla tanınmaktadır (38 sağ elde, 33 sol elde). Her bir tuş, körüğün açılıp kapanma pozisyonuna bağlı olarak farklı bir nota üretmektedir. Söz konusu durum, bandoneon eğitimi açısından önemli bir zorluk yaratmaktadır. Ancak, zorluklara rağmen ne dansçılar ne de orkestralar söz konusu enstrümanın ürettiği seslerden vazgeçebilmiştir (Olsen & Seehy, 2008, s. 397).

İlk tango grupları başlangıç olarak farklı türdeki topluluklardan meydana gelmiştir. Örnek verilecek olursa söz konusu grupları şöyle açıklamak mümkündür; piyano ve klarnet; bandoneon ve iki gitar, flüt, bandoneon, gitar ve keman; bandoneon, piyano ve keman veya benzer bir dörtlü ya da üçlü. 1920'li yıllarda orkestralar tipik orkestra şeklinde tanınan biçime bürünmüştür: 2 bandoneon, 2 keman, 1 bass ve 1 piyano.

Şekil 2

Bandoneon



(Akgün, 2002)

Şekil 3

Bandoneon



(Akgün, 2002)

Tango orkestralarının yanında, müziğinde içinde de çeşitli ifadeler ve türler geliştirilmiştir. Bunlar şarkılı tangolar ve sözsüz tangolar olmak üzere iki grupta ele alınmaktadır. Şarkılı tangoların gelişim göstermesi önemli şarkı sözü yazarlarının meydana çıkmasına olanak sunmuştur. Erkek ve kadın şarkıcılar oldukça fazla ün kazanmıştır ki bunların en önem arz edeni tango tarihinde büyük bir idol olma özelliğini taşıyan Carlos Gardel (1890-1835) olmuştur. Söz konusu dönemin ün kazanan şahsiyetlerinden en mühim olanı enstrümantal tangonun beste, icra ve düzenlemesinin iyileştirilmesinde etken rol oynayan Julio De Caro'dur (1899-1980). Aynı zamanda tangonun oda müziği karakterini, orkestra saz gruplarının tek bir ses şeklinde değerlendirildiği bir tür yapı haline gelmesine olanak sunan Osvaldo Fresedo (1897-1984) da söz konusu dönem içerisinde yaşamıştır (Pinniger vd., 2012, s. 381).

Tango ve müzisyenlerinin, 1930'lu yılların başlarında oldukça zor bir dönemden geçtiği söylenebilmektedir. Sessiz filmlerle eşlik eden tango performansları, sesli filmlerin meydana çıkışıyla olumsuz etkilenmiş ve söz konusu durum, tango icrasını zorlaştırmıştır. Ancak, 1935 ile 1950 yılları arasında tango, özellikle radyo ve sinemadan aldığı destekle yeniden popülerlik kazanmış ve geniş bir dinleyici kitlesine ulaşmıştır. Kabareler, orta sınıfı hedefleyerek yeni bir izleyici kitlesi oluşturmuş; tango ise güçlü ritmi ve kolayca dans edilebilmesi sayesinde daha geniş kitlelere uyarlanmıştır. Söz konusu dönemde, enstrümantal homofonik yapılar (korolarda olduğu gibi) tercih edilerek solo performanslar azalmakla beraber tango varlığını sürdürmüştür (Foster vd., 2013, s. 244).

1930'lu ve 1940'lı yılların büyük orkestraları Carlos Di Sarli (1903-1960), Osvaldo Pugliese (1905-1995), Miguel Caló (1907-1972), Osmar Maderna (1918-1951) ve Enrique

Mario Francini (1916-1978); ana karakterleri Alfredo Gobbi (1912-1965), Aníbal Troilo (1914-1975) ve Horacio Salgán (1916-2016) olmuştur. İcracılar solo şeklinde tekrardan önemli hale gelmiştir. Çünkü yalnızca nakaratları değil tüm sözleri söylemeye başlamışlardır. Vokalist Roberto Goyenche (1926-1994) ve Edmundo Rivero (1911-1986) oldukça fazla ün kazanan şahsiyetler arasında yer almıştır (Pinniger vd., 2012, s. 383).

1950'li yıllar tangonun en büyük popülerlik ve yaratıcılık döneminin sonunu getirmiştir. Dans etme noktasında bir istek duymayan fakat onun müziğini eskilerin bir anısı şeklinde dinleyen kapalı entelektüel kesimlerle bağdaştırılmaya başlanmıştır. Bununla beraber 1955 yılında yeni bir avangard tango dönemi baş göstermiştir. Astor Piazzola (1921-1992) öncülüğünde ve 2 bandoneon, piyano, 2 keman ve elektrik gitardan meydana gelen yedilisi başlatmıştır. Tangonun duyulduğu Gotan, La Noche ve benzeri üst/orta sınıf kimselerin ve milletlerarası turistlerin ilgi duyduğu yerler açılmıştır (McKinley vd., 2008, s. 451).

1960'lı yıllarda, tangonun Altın Çağı'na ait şarkı sözlerinin yayımlanmasına yönelik çalışmalar gerçekleştiren Editorial Freeland kurulmuştur. Bu bağlamda, dil odaklı sözlük faaliyetleri başlatılmış ve Academia Porteña del Lunfardo hayata geçirilmiştir. Bahsi geçen akademi, günümüzde de tangonun şarkı sözlerinde kullanılan dil üzerine araştırmalar yapmaya devam etmektedir. 1970'lerin sonları ve özellikle 1980'li yıllarda tango, önemli bir yeniden canlanma süreci yaşamıştır. Söz konusu yeniden canlanma, yeni bestelerin ortaya konulmasının yanında, yeni sanatçılar ve küçük performans gruplarının sahne alması biçiminde kendini göstermiştir. Söz konusu durumun temelinde, tangonun tekrar bir dans formu olarak algılanmaya başlanması yatmaktadır. Nitekim 1955 yılında Astor Piazzolla öncülüğünde gelişen hareket, tangoyu yalnızca ritmik özellikleri için dinlenen bir müzik türü şeklinde öne çıkarmıştır. Tangonun, özellikle Arjantin tangosunun milletlerarası başarısı, büyük Arjantin şehirlerindeki üst ve orta sınıfın tangoyu yeniden özümsenmesi ile mümkün olmuştur (Foster vd., 2013, s. 246). Ayrıca, tangonun Avrupa'da tanınırlık kazanmasında Astor Piazzolla (1921-1992), Sexteto Mayor (1973'te sahne kariyerine başlayan grup), Osvaldo Pugliese (1905-1995), Horacio Adolfo Salgán (1916-2016) ve müzisyen Susana Rinaldi'nin (1935) uluslararası etkinlikleri etkili olmuştur.

Arjantin'de 1990 yılında Academia Nacional del Tango (Milli Tango Okulu) oluşturulmuştur. Söz konusu günden itibaren tango ile alakalı yayınlar, konserler, konferanslar ve kurslar yoluyla araştırma gerçekleştirme ve onu yaymaya ilişkin çalışmalar gerçekleştirilmiştir. 1991 yılında Buenos Aires Tango Üniversitesi (University of the Tango of Buenos Aires) açılmıştır. Söz konusu üniversitenin hedefi, tangoyu tarihi, müzikal, edebi,

sosyolojik ve koroegrofik bakış açıları bakımından ele almaktır. 1955 yılında Sólo Tango isimli yalnızca tangoya yönelik bir Televizyon kanalı oluşturulmuştur (Groppa, 2018, s. 183).

1970'li yılların ardından bir dans olarak tango; Dimitri Vassiliev (Rusya 1979), Mikhail Baryshnikov (ABD 1948), Maurice Béjart (Belçika 1927-2007), Pina Bausch (Almanya 1940), Milena Plebs (1961), Julio Bocca (Arjantin 1967) ve Miguel Angel Zotto (1958) gibi ön plana çıkan dansçıların ilgisini kazanmıştır (Groppa, 2018, s. 184).

Tango 1980'li yıllardan beri yayılmaya başlamıştır. Finlandiya, Japonya ve Almanya gibi ön plana çıkan ülkelerde yayılım göstermeye başlamıştır. Arjantin'de Buenos Aires'in belli başlı bölgelerinde değişime uğramadan korunmuş ve geleneksel şekilde sürdürülmüştür. Tango; edebiyat, filmler ve araştırmalar aracılığı ile daha da popüler hale gelmiştir. Ayrıca yeni dinleyici kitlelerine de erişmiştir. Söz konusu yeni dinleyiciler, yurt dışından, Arjantin'in üst ve orta sınıflarından gelen, usta şeklinde anılan profesyonel dansçılardan öğretim görmek isteyen, genel itibariyle genç bireylerden meydana gelmiştir. Bununla birlikte Arjantin'in müzikal mirasına katkı sunmak adına Suma Paz (1939-2009) gibi halk icracıları geleneksel tango profesyonellerinden farklı biçimde tango şarkılarını kayıt altına almışlardır (Merritt, 2012, s. 79).

Günümüzde dünyanın pek çok farklı noktasında tango organizasyonları gerçekleştirilmektedir. Günümüzde popülerliğini hala daha koruyan tango, oldukça fazla sayıda dansçı, DJ ve müzisyen gibi kimselerin yetişmesini ve bu manada dans okulları, tango ayakkabıcıları, terzileri, orkestraları, fotoğrafçıları, müzik albümleri ve film sektörü gibi arenaların meydana gelmesine olanak sunarak önemli bir kol haline gelmiştir.

Tangonun Tarihsel Gelişimi

Tango, yalnızca bir dans, müzik veya kültürel öğe olmanın ötesinde, derin bir anlam yelpazesi sunan bir kavramdır. Farklı uluslardan gelen göçmenlerin kültürel birleşimiyle şekillenen, kendine has bir kültür ortaya çıkmıştır. Bir tango dansçısı için söz konusu kavram, çeşitli anlamlar, kimlikler ve duygular barındırmaktadır. Pek çok farklı dans türünde olduğu gibi, tangoda da önce müzik meydana çıkmış ve ardından dans gelişmiştir. Ancak zamanla, müzik dansı yaratmışken, dans da müziği etkilemiş ve dönüştürmüştür. Söz konusu iki unsur farklı başlıklar altında değerlendirilebilse de esasında birbirlerinden ayrılamaz bir bütün oluşturmaktadırlar. Tangonun tarihine değinmeden önce, Buenos Aires'in o dönemdeki demografik yapısının anlaşılması büyük önem arz etmektedir.

XIX. yüzyıldan beri, Buenos Aires oldukça fazla düzeyde göçmenin dikkatini çekmiştir. Arjantin, 1875 yılından 1900'lere değen genellikle Avrupa'dan gelen göçmenleri kabul etmiş

ve söz konusu göçmenler XX. yüzyılın başlarında, şehrin yerli nüfusunun 40 kat artmasına yol açmıştır (Turner, 2008, s. 66). Bu bakımdan Buenos Aires'in göçmen şehri olduğundan söz etmek mümkündür. Şehre gelen göçmenlerin genelinin İspanya ve İtalya'dan geldiğinden söz edilebilmektedir. Aynı zamanda pek çok farklı Fransız, Polonyalı, Avustralyalı, Alman, Rus, Portekiz, Ukraynalı, Çek, Yunan, Hırvat, İngiliz, Hollandalı, İrlandalı, İskandinav, İsviçreli, Macar ve diğer Avrupa ve Orta Doğu ülkelerinden ve Avustralya, Güney Afrika ve Amerika Birleşik Devletlerinden gelen kimseler olmuştur. Söz konusu harmanlanmış yapı içerisinde yer alan kültürleri de değişime uğramıştır. Zaman içerisinde orada yaşayan herkes birbirini etkilemiş ve melez, ortak bir kültür meydana gelmiştir. Melin Yuna'nın ifade ettiği gibi "tango zamanla çeşitli sosyo-kültürel nitelikleri sembolize etmiştir" (Yuna, 2010, s. 52).

Başlangıç olarak sosyo-kültürel şekilde orta ve alt kesime yakın kimseler tangoya ilgi duyarken ilerleyen süreçlerde sosyo-kültürel olarak üst seviyede olan kimselerin ilgi alanına dâhil olmuştur. "Arjantin'de tangonun erken dönemleri alkol, anarşi, maçoluk, isyan ve fahişelikle güçlü bir şekilde bağdaştırılmıştır" (Yuna, 2010, s. 55). Günümüzde ise tango hala daha özünden parçalar içermesinde rağmen gelişimini ve evrimini devam ettirmekte ve gün geçtikçe dönüşüme uğramaktadır. Artık tango kesimi zengin, fakir, eğitimsiz, eğitimli, kadın, heteroseksüel, erkek ve eşcinsel gibi her sınıftan kimselerle çok fazla genişlemiştir ki sınıflar üstü bir kültür haline gelmiştir. Söz konusu demografik çeşitlilik tangoya da dans, müzik ve dans adabı açısından birçok farklı değer katmıştır.

Arjantin, Dünya ve Türkiye'de Tango

Tango, sosyal bir dans çeşidi şeklinde tanımlanmaktadır. Arjantin tango, eşli bir şekilde icra edilmekle beraber beraber salon danslarından farklı olarak kendine has ritimlere, adımlara ve beden tutuşlarına haizdir. Arjantin tangosunda bir önder (erkek) ve takipçi (kadın) vardır ve söz konusu dans, önderin liderliğinde, eşler arasında bir yönetim ve takip ilişkisi oluşturmaktadır. Ancak söz konusu roller zaman zaman, dansın akışı içinde değişebilmektedir. Dansçılar arasındaki yakın takip ve derin dinleme, Arjantin tango dansının en önemli özelliğidir. Söz konusu etkileşim, diğer dans türlerine oranla daha fazla iletişim gerektirmektedir, çünkü dansçılar beden dili aracılığıyla birbirlerini anlamak, takip etmek ve hissetmek zorundadır. Dansın doğru bir şekilde ilerleyebilmesi için söz konusu iletişim çok önemli bir unsurdur. Önderin sorumluluğu müziği dinlemek ve hissettiklerine göre adımlarını atmakken, profesyonel tangocuların dediği gibi: "Müzik kulaklarımdan geçer, kalbime geldiğinde filtrelenir ve ayaklarımda can bulur". Bu bağlamda, önder dans figürlerini kullanarak takipçisiyle derin bir etkileşimde bulunmaktadır. Önerilen dikkat, dansın akışında önemli bir rol oynamaktadır, çünkü önderin müziği dinlerken, adımlarına odaklanması, bir

sonraki figür için hazırlık yapması ve aynı zamanda dans pistindeki akışı sağlarken takipçisinin yönlendirmelerini doğru anlamasını ve çevresel engelleri aşmasını sağlaması gerekmektedir (Akgül, 2006, s. 151).

Takipçi, öndere göre daha basit bir rol üstlenmektedir. Bu noktada önderi özenli bir şekilde dinlemesi ve önder tarafından planlanan adımları kavraması gerekmektedir. Söz konusu durumun gerçekleşebilmesi adına hızlı bir şekilde yanıt verebilmesi, odaklanması ve öndere tam anlamıyla güvenmesi ve diğer bir ifadeyle teslim olması gerekmektedir. Ayrıca önderin ne yapmak istediğine ilişkin ikinci bir öngörüde bulunmaması gerekmektedir. Eğer takipçi söz konusu adımları olduğu gibi, kendi yorumunu katmadan yaparsa sonunda dans oldukça sıkıcı bir hale gelmektedir. Bu sebeple takipçinin bütün yaratıcılığını, tarzını ve kişiliğini meydana koyması, partnerine esin kaynağı olması ve önderin planını engellemeden kullandığı küçük hareketlerle diyaloğa katkı sunması gerekmektedir. "Tango, dansçılar arasındaki enerji akışının farkındalığı ile büyük bir hisle basit bir şekilde dans edilmesi gerekmektedir. Söz konusu enerji müzikteki gelgitler gibi büyüyüp küçülebilmektedir. Bu bir baştan çıkarma ya da sessiz bir şekilde paylaşılan, açık bir şekilde gösterilmeyen özel bir konuşma olma özelliğini taşımaktadır" (Tango Tarihi, 2024, s.1).

Arjantin'de XIX. yüzyılın sonlarına doğru ortaya çıkmış ve aynı ad ile anılan müzik türü ile gelişim göstermiştir. Tango sözcüğünün dilbiliminde net bir kökeni bulunmamaktadır. Afrika dillerinde yararlanılan bir yer isminden ya da Latincedeki dokunmak (tangere) fiilinden türemiş olma ihtimalinin oldukça fazla olduğundan söz etmek mümkündür (Akgül, 2006, s. 41). Buenos Aires'in suçlu ve sabıkalı kesiminin dans formu şeklinde doğduğundan bahsedilebilmektedir. İlk çıkışına ilişkin bir belge ya da müzik katılarının bulunmamasıyla beraber, uzun dönemlerden beri devam eden ve yaygın şekilde kabul gören "*hayat kadını ve pezevengin dansı*" öyküsünün gerçekliğini ispatlayacak dokümanlar daha çok şarkı sözlerine ilişkin değerlendirmelerden edinilmektedir (Akgün, 1993, s. 126).

Arjantin Tango, başlangıçta Buenos Aires'in kenar mahallelerinde "diğerleri" şeklinde adlandırılan topluluklar arasında şekillenmiştir. İlk başlarda, söz konusu dans, suçlular ve toplumsal normlardan sapmış bireyler tarafından icra edilmiştir. Ancak zamanla, dünyaya yayılarak evrim geçirmiştir. Başlangıçta, sınırlı bir kültürün dans ifadesi olarak doğan Arjantin Tango, şehrin kenar mahallelerinde hayat bulan bu "diğerlerinin" yaşamını yansıtmaktadır. Söz konusu dans, günümüzde çok farklı dans tutkunları için ilham kaynağı olmuştur. Teknolojik gelişmeler, ulaşım imkânlarının artması ve modern insanın bu tür bir merakla yaklaşması, Arjantin Tango'nun bir yüzyıl içinde küresel bir fenomen olmasına katkı sağlamıştır. Tangonun milletlerarası alanda popülerlik kazanması, Avrupa ile kurulan bağlar sayesinde başlamış;

özellikle Fransa'daki yayılmasından sonra Arjantin'de de kültürel bir mana kazanmıştır. Çok geçmeden, söz konusu dansın yayılması hız kazanmış ve bugün gelinen noktada altın çağını yaşamaktadır. Arjantin Tangonun doğaçlama ve yaratıma açık yapısı, onun sürekli gelişmesine olanak tanımaktadır (Akgün, 1993, s. 126).

Celodonio Flores, tangonun hem yaşamı çağrıştıran bir yönü olduğunu hem de içinde ölümü barındıran bir tat taşıdığını belirtmiştir (Flores, 2005, s. 53). Florencio Escardo ise tangonun Buenos Aires ile özdeşleştiğini, kentin tarihiyle paralel bir şekilde gelişip dans ve müzikle anlam kazandığını ifade etmiştir. Ona göre, uzak kaldığında tangonun derin bir özlem duygusu uyandırması ne kadar güçlü ise, yakınındayken sağladığı toplumsal bilinç ve ortak ruh hali de o kadar etkileyicidir (Escardó vd., t.y., s. 6).

E. Santos Discepolo'nun ünlü nitelendirmesinden bahsedilecek olursa "*Tango, dans edilen dramatik bir düşüncedir*" (Discépolo, 2016, s. 7). Macedonio Fernandez'in tanımına bakıldığında ise "*Tango yeni ile eskiyi birbirine bağlamaktadır. Sanılan bir geçmiş ya da kişinin kendisini içerisinde görmek istediği gelecek…*" (Fernández, 1996, s. 120) ifadesi ile düşündüklerini açıkladığı görülmektedir.

Tango konusunda Arjantin Ulusal Tango Akademisi Başkanı ve tanınmış tango ustası Horacio Ferrer, söz konusu sanatın dört ayrı ancak birbirini tamamlayan öğeden oluştuğunu belirtmektedir: dans, müzik, şiirsel yorum ve şarkı. Ferrer, tangonun sanatçılar ile dinleyiciler arasında bir bütünleşme sunduğunu ve söz konusu bağın önemli olduğunun üzerinde durmaktadır. Tangoyu icra edenler, bu sanatın başka bir yaşamı değil, kendi yaşamlarını yansıttıklarını ifade etmektedirler. Tango, yaşanabilir bir nitelik taşımakta ve her an yeni bir tango doğurabilecek bir potansiyele sahip olmaktadır (Ferrer, 1998, s. 27). Son olarak, E. Santos Discopolo'nun ifadelerinde belli başlı değişiklikler yapan romantik ve sevimli bir tanım; "*Tango beraberce dans edilen bir duygudur*" (Salas, 1986, s. 42).

Avrupa'da ve Dünyada Tango

Tango, yüzyılın başlarında Arjantinli müzisyenlerce Avrupa'ya özellikle de Paris'e taşınmaktadır. Paris akşamlarında ön plana çıkan söz konusu yeni dans ve müzik kültürü Paris yüksek kültürü tarafından oldukça fazla rağbet görmekte ve pek çok kişi tarafından beğenilmektedir. Tango dansı, Avrupa'da yaşamını sürdüren kişileri müziğinden daha fazla etkisi altına almaktadır. Anavatanında önemli kimseler tarafından kötü bir şekilde anlatılan tango, Avrupa'da da Papa X. Pio tarafından reddedilmiş yasaklanmıştır. Fakat söz konusu yasağın uzun bir süreyi kapsamadığından söz etmek mümkündür. Papa'nın daha görmeden yasak getirdiği söz konusu dansı sonrasında merak edip araştırdığı bilinmektedir. Sonuç olarak

2 kilise üyesi tarafından Papa'nın önünde salonlardaki biçimiyle tango dansı icra edilmiş ve yasak ortadan kaldırılmıştır. Öncesinde yasak getirilip ardından da yasağın kaldırılması tango adına önemli imkânlar sunmuştur. Tango Arjantin'den gelip, eski dünyayı etkisi altına almıştır. Tango'nun Avrupa hikâyesi ve toplum tarafından görmüş olduğu ilgi, onun bir manada seyrini değiştirmiş ve Buenos Aires'teki başarısına başarı katmıştır. Böylece tango, aşağıdan yukarıya doğru kademe atlayarak, milli bir kimlik elde etmiştir (Heri, 1988, s. 2).

Türkiye'de Tango

Cumhuriyet'in ilanıyla beraber Türkiye'de her şeyde meydana geldiği gibi sanat, kültür, eğlence ve dans hayatında da Batı'dan örneklerle büyük dönüşümler olmuştur. Türkiye'nin her açıdan yenilenmesi, iktisadi, politik ve idari bağlamda olduğu kadar sanat ve kültür bağlamında da gerekli olmuştur. Ancak bütün bunların gerçekleşmesi adına her şeyden önce halkın desteğine gereksinim duyulmuştur. Batı kökenli çok sayıda enstrümanın kullanımı ile tango dansı ve müziği sadelikten ödün vermemiş ve beklenen desteği sağlamıştır. Türkiye'de hızla popülerlik kazanan Türkçe tango müzikleri, aşkı konu alan sözleri, halkın müzikal zevkine hitap eden melodik yapıları ve dansın sade, saygılı bir şekilde sınırlı kalmasıyla uzun süre rağbet görmüştür (Sarıboğa, 2019, s. 269).

Tango'ya ilişkin en önemli yanlış anlaşılma erkeğin karar verici ve kadının erkeğin kararını faaliyete geçirdiği fikridir. Düşünülenin tersine Tango'da erkeğin vazifesi, kadının dans pistinde ön plana çıkmasına olanak sunmaktır. Bu bakımdan bütün dikkatini söz konusu hedefe yoğunlaştırmaktadır. Arjantin Tango, kişinin içerisindeki en iyi meydana çıkarabilmesine olanak sunduğundan dolayı toplulukları kendisine çekmeyi başarmıştır. Arjantin Tango'yu eşli şekilde gerçekleştirilen öteki danslardan ayrıştıran en önemli farklardan bir tanesinin doğaçlama özelliği olduğundan söz edilebilmektedir. Herhangi bir koreografiye bağlı kalmadan, dansçıların anlık duyguları ile biçimlenmesi ve yinelenemez oluşu onu öteki danslardan ayrıştırmaktadır (Yener, 2020, s. 371).

Tangonun Tercih Edilmesi

Fiziksel açıdan işlev kısıtlaması bulunan kimselerin tango yapabilmesine olanak sunan en önemli sebep, tango dansının katı kalıp ve kurallar yerine gerek ritim gerekse de hareket alanında son derece esnek olmasıdır. Bir adımın atılma süresi, bir vuruş devam edebileceği gibi 6 vuruş da çeyrek vuruş da devam edebilmektedir. Sürat, tamamen yönlendiren kişinin isteğine ve yetilerine göre değişkenlik göstermektedir (Skinner, 2014, s. 262). Sadece hız değil, hareket yönü de dansçıların hareket kapasitesi bağlamında dansçıların hareket imkânlarına göre gerçekleştirilebilmektedir.

"*Örnek verilecek olursa, pek çok farklı salon dansı, dans adımlarını ya da hareketlerin genel itibariyle 3, 4, 6 ya da 8 vuruş süresince belirli vücut ve ayak hareketlerinden meydana gelen kalıplar şeklinde öğretmektedir. Buna karşın, Arjantin tangosu herhangi bir kalıp öğretiminde bulunmamaktadır. Genel itibariyle dansçılara tek adım ve dönüşler gibi temel hareketler öğretilmekte ve sonrasında söz konusu hareketleri yaratıcı bir biçimde birleştirmeleri adına destekte bulunulmaktadır*" (Olszewski, 2008, s. 65).

Zorunlu bir hareket kalıbı bulunmadığından dolayı, yönlendiren, kendinin ve partnerinin yetileri bağlamında hareketleri uygulamakta ve bir dans ortaya çıkarmaktadır. Öncesinde de ifade edildiği gibi, tangonun kökünde hareket değil, duygu ve iletişim bulunmaktadır. Bu bakımdan hareket sayısının sınırlı olması ya da belli başlı hareketlerin uyarlanmış olması tangonun ruhu ile zıtlaşmaktadır. Birçok profesyonel dansçı, milongalarda dans ederken sadece yürümekte ve oldukça basit hareketleri uygulamaktadır. "Temel olarak yürümektedir. Fakat onu güzel bir dansa çevirmek önem arz etmektedir ve bütün hayatlarını bunu öğrenme uğruna adamaktadırlar" (Blume, 1997, s. 219).

Tangonun kıvraklık ve esneklik gerektiren zorunlu hareketlerinin olmadığından söz etmek mümkündür. İsteyenler, süsleme hareketi şeklinde dilediği kadar kıvrak ya da esnek hareket gerçekleştirebilir ancak dansın temeli için gerekli görülmemektedir. Takip etme ve yönlendirmenin tek bir metodu bulunmamaktadır. Sağ kol, sağ el, sol kol, sol el, göğüs, omuzlar, karın ve kafayla temaslı ya da temassız olacak biçimde yönlendirme gerçekleştirilebilmektedir. Sadece kollarla tutuşarak yönlendirme yapılabilecek olsaydı, tekerlekli sandalye kullananlar adına oldukça zor, kolları ampüte olanlar için ise olanaksız olurdu. Fakat göğüs, omuz ya da gövde kullanarak, temas etmeden yönlendirme ve takip gerçekleştirilebildiği için, kendisini herhangi bir ekipman yardımı ile veya yardımsız hareket ettirebilen herkes adına bir dans olanağı vardır (Stożek vd., 2016, s. 34).

"Temel seviyede, kinetik, her bir takipçi ve önderin çarpışma olmadan eşzamanlı şekilde pist üstünde hareket etmesine olanak sunmaktadır. Arjantin tangosunda kinetik bağlantı asıl olarak göğsün üst bölümünden akmaktadır. Temas olmasa dahi, bir dansçı söz konusu üst vücut hareketini gözlemleyerek hareket etme isteğini duyabilmektedir (Brown & Paine, 2015, s. 18).

Tango dansı, bireyin gerek kendi vücudunu gerekse de partnerinin vücudunu fark etmesi bağlamında yardımda bulunmaktadır. "Arjantin tangosu, hastanın kendi vücudunu fark etmesini ve "diğerini", kendi evrenine katmasına olanak sunan sosyal bir dans olma özelliğini taşımaktadır" (Ahmad Alsaleh, 2019, s. 1).

Söz konusu süreçte, engeli bulunmayan kimseler, bedensel açıdan bir engele sahip olan kişilerin vücutlarına ve onların tecrübelerine daha derin bir perspektif ile bakmaktadırlar.

Engeli bulunan ya da bulunmayan kimseler arasında, engel şeklinde ele alına bedene dayanan bir iletişim oluşturulması, engeli bulunmayanların empati yetilerini ve engelliliği, sosyal açıdan anlana yetilerini geliştirmelerine olanak sunmaktadır. Söz konusu durum, herhangi bir engele sahip olmayan kimselerin, engelliliği mantık çerçevesinde ele alma ve kabullenme hususunda perspektiflerini genişletmelerine imkân sunabilmekte ve engellilik hususunda daha çok bilgi sahibi olmalarına olanak sunabilmektedir. Engeli bulunanların, engelliliğin ne manaya geldiğini ve bunun toplumsal etkilerini daha iyi kavramalarını ve aynı zamanda engellilerin başlarına gelen zorlukları daha iyi kavramalarını ve söz konusu güçlüklerle mücadele etme hususunda daha çok empati göstermelerine imkân tanımaktadır (Samochowiec vd., 2021, s. 80).

Motor yetilerini geliştirmenin yanı sıra postür ve denge problemlerinin geliştirilmesinde de yarar sunabilmektedir. Bedensel yararların yanında iletişim temelli sosyal bir dans olmasından dolayı, iletişim yetilerini artırdığı gözlemlenmiştir. Bunun çıktısı olarak ise psikolojik iyi bulunuşta artışa sebebiyet verdiği ve gündelik hayat kalitesinin gelişmesine yol açtığı, çeşitli araştırmalarla saptanmıştır (Christensen vd., 2021, ss. 10-11).

Tango, dünyanın pek çok farklı bölgesinde icra edilen, oldukça yaygın bir sosyal dans olma özelliğini taşımaktadır. Tango yapanların geneli, yurt içi ve yurt dışında seyahat gerçekleştirirken, gitmiş olduğu yerde büyük ihtimalle milonga olacağını bildiğinden dolayı yanına dans kıyafeti ya da ayakkabısı almaktadır. Bu denli yaygınlık gösteren bir dans olması, sosyallik ön planda olduğunda önemli bir tercih nedeni olmaktadır. İstanbul özelinde, haftanın her günü birden çok yerde düzenli şekilde tango organizasyonu yapılmaktadır. Belli başlı günlerde, özel etkinlikler ile çakıştığında, bir gün içerisinde tango etkinliği onun üstüne çıkabilmektedir. Tango camiası dışından olanlar adına görünmez olan etkinlikler, içeriye girildiğinde, bir bitkinin kökleri gibi yayılım göstermektedir (Hughes, 2020, s. 8).

Tango Dansı

Tango, belirli hareketlere sahip olsa da her parçada, yönlendiren kişi tarafından tekrar yazılan ve tamamen doğaçlama olan bir dans türüdür. Tango, sürekli olarak değişen ve sayısız ihtimalden oluşan bir çiçek dürbünü gibi şekillenen bir yapıdır (Turner, 2008, s. 54). Dansın iki temel rolü vardır; takipçi ve yönlendiren. Söz konusu rollerin daha iyi anlaşılabilmesi için bir metafor kullanılabilmektedir; yönlendiren, bir filmin yönetmeni ve senaristi gibi, takipçi ise oyuncu rolündedir. İyi bir oyuncu sadece verilen metni oynamakla kalmaz, aynı zamanda metnin sınırlarını zorlamadan, yeteneklerini metne yansıtarak performansını zenginleştirmektedir. Aynı şekilde, iyi bir takipçi de yalnızca verilen hareketleri yapmakla yetinmemekte; yönlendirenin kurduğu hareket akışını bozmadan, kendi karakterini ve yeteneklerini doğaçlama olarak dansa dâhil etmektedir.

Bu bağlamda bakıldığında, tango esasında bir nevi sözsüz iletişim metodu olarak görülmektedir. Wagner, "*dansçılar vücut uyumlarını ayarlarken, işitsel ve görsel ipuçları bulunmadan hissedilen bir duyu ile iletişim kurmaktadırlar*" (Wagner, 2012, s. 4) şeklinde bir cümle kurmakta ve söz konusu cümleye şu şekilde bir açıklık getirmektedir:

"*Arjantin Tango sözlü olmayan iletişim bakımından takipçi/yönlendiren stili ile eşli danslar içerisinde farklı bir yere sahip olmaktadır ve söz konusu durum eşler arasında sözlü olmayan iletişim çalışmaları adına uygunluk sunmaktadır. Kurgulanmış adımlı ve hareket şablonlarına haiz olan salon danslarının tersine, her çift arasında, her seferinde anlık şekilde doğaçlanarak üretilen bir dans olma özelliğini taşımaktadır*" (Wagner, 2012, s. 2).

Yönlendiren kişi, bazı zamanlarda oldukça sakin olmakla beraber bazı zamanlarda oldukça kompleks adımlar istemektedir. Takipçi de söz konusu isteklere kendi tarzı ile cevaplar vermektedir. Çağın demografik örgüsünde dil çeşitliliği ele alındığında, sözsüz iletişim bağlamında bu kadar farklı hareketlerin doğaçlama şeklinde nakledilme gayreti ve başarısının pek fazla garipsenmemesi gerekmektedir.

Günümüz toplumsal kabulleri ile doğan rol ve cinsiyet ayrımının inkâr edilemez bir boyuta ulaştığından söz etmek mümkündür. Güncel görüşte takipçi rolünde kadın, yönlendiren rolünde erkek ön plana çıksa da esasında cinsiyetin bir önemi bulunmamaktadır. Bununla birlikte roller arasında adım tekniği farkının olmadığından da söz etmek mümkündür. "*Gerçekten salt yönlendiren adımı ya da takipçi adımı şeklinde bir cümle kurmak mümkün değildir*" (Turner, 2008, s. 58). Bunlara karşı çıkmakla birlikte kadınların yüksek topuklu ayakkabı seçiminden dolayı adım ve duruş metotlarında küçük farklılıklar olabilmektedir. Rollere atfedilen manalar içerisinde erkeklerin yani yönlendirenlerin maço ve sert karakterde, kadınların ise çiftin cinsel açıdan çekici olan karakterde olması da yer almaktadır. Hatta söz konusu düşünce bazı dönemlerde o denli abartılmıştır ki adeta tango dansının cinselliğin artistik tasviri olduğu düşünülmüştür. "*Danslar arasındaki en erotik, güvenli seks metodur, çünkü yalnızca bir danstır*" (Blume, 1997, s. 2). Söz konusu düşüncenin yayılmasına olanak sunan en önemli etmen tangonun salt kültürden ticari bir olgu haline gelmesi esnasında cinselliğin pazarlama arenasında kolaylıklar sunmasıdır. Hem pazarlama taktiği hem de çiftlerin dans sırasındaki bedensel temasları nedeniyle bu denli cinsellikle bağdaştırılan dansın esasında melankoli olduğunu unutmamak gerekmektedir. "*Tango müziklerinin ve sözlerinin geneli kayıplarla geçmişe duyulan hasreti ifade etmektedir ve dansın kompleksliği gerek acıların mizanseni gerekse de panzehiri olmaktadır*" (Merritt, 2012, s. 7).

Günümüzde yapılan tango dansından söz ederken Tango de Salon, Club-Style Tango, Nuevo Tango, Villa Urquiza, Orillero-Style Tango, Fantasia, Milonguero-Style Tango,

Canyengue, Nuevo Milonguero ve Tango Escenario gibi birçok farklı tarzdan bahsedilse de esasında bunların tümünü iki temel başlıkta ele almak mümkündür; gösteri tangosu (tango fantasia) ve sosyal tango (tango de salon).

Tangonun ün kazanmasına olanak sunan ve önemli ölçüde günümüzdeki kimlik algısını oluşturan gösteri tangosudur. Dünya genelinde popüler hale gelen gösterilerin kurguları nedeniyle cinsellik, arzu ve aşkın dansı şeklinde ön plana çıkmıştır. Bütün dünyada tangonun ön plana çıkmasına olanak sunan en önemli gösterinin Tango Argentino olmuştur. Viladrich şu şekilde ifade etmektedir:

"1980'li yılların başlarında müzikli dans gösterisi Tango Argentino, dünyaya ilerleyen dönemlerde olgunlaşacak değerli bir Arjantin markası sunan "göz açıcı" şeklinde geniş çapta kabul görmüştür (Savigliano, 1995, s. 88; Windhausen, 2001, s. 39). Héctor Orezzoli ve Claudio Segovia tarafından oluşturulan söz konusu gösteri, tangonun tutkulu hareketlerine yeniden ilgi duyulmasına olanak sunmuş ve Londra ve Tokyo gibi oldukça uzak bölgelerde başarıya erişmiştir. Arjantinli sanatçı kadrosu ile Tango Arjentino, yurt dışındaki Arjantinli imajının tam tümüyle yenilenmesine esin kaynağı olmuş ve milletlerarası tango hayranlığı meydana gelmiştir. Paris'te 1986 yılında yalnızca bir hafta sürmesi düşünülen bütün sezon sürecince yok satmasının ardından New York da dâhil olmakla beraber Amerika ve diğer Avrupa merkezlerine başarı elde etmiştir" (Viladrich, 2013, s. 13).

Gösteri dansçılar ile sosyal dansçılar arasında net bir farklılık yoktur. Sosyal dansçılar öncelikli olarak icralarını maddi kazançtan ziyade bireysel zevkleri adına yapmaktadırlar. Gerçekleştirilen danslar genellikle serbest zaman aktivitesi şeklinde ele alınmakla beraber sosyal ortamı sağlık bakımından pozitif yönlü etkileri, bir nevi zihinsel terapi şeklinde görülmesi, bireye sanatsal tatmin sunması gibi önemli artıları aktiviteye olan bağlılık ve ilgiyi artırmaktadır. Tangonun önem arz eden şahsiyetlerinden bir tanesi olan Ricardo Vidort tango dansını "*bu senin ruhunu özgür bırakan bir şey ve bütün hayatın için seçtiğin bir an, çünkü bir danstan daha fazlası, dans ettiğin bir his*" (Kenyon, 2012, s. 89) şeklinde nitelendirmektedir.

Sosyal tango ve profesyonel danslar arasındaki teknik farklılıklar göz önüne alındığında; sosyal tango, dar alanlarda daha küçük hareketlerle dans edilebilirken, sahne performanslarında hareketlerin büyük ve gösterişli olması gerekmektedir. Sosyal tango, toplumsal bir dans olma özelliği taşıdığı için, bir eşle sürekli dans etmek yerine, pek çok farklı insanla dans etmek daha cazip olabilmektedir. Öte yandan, gösteri danslarında ise uzun süre aynı eşle çalışmak, muazzam uyum yakalayabilmek adına daha doğru bir yaklaşım olarak görülmektedir. Sosyal tangoda, dansçılar genellikle daha önce tanımadıkları kimselerle dans ettiklerinden, sosyal kurallara ve diğer dansçılara saygı gereği kişisel hijyen ve bakımlarına

dikkat etmeleri önemlidir. Ayrıca, sosyal dansta kısa süreli performanslardan ziyade uzun süreli danslar amaçlandığı için sağlık ve konfor oldukça önemli bir rol oynamaktadır. Gösteri danslarında ise daha kısa süreli görsel bir iş yapılması söz konusu olduğundan, öncelik görünüşe verilmektedir. Bununla beraber sağlık açısından zararlı olabilecek hareketler sosyal ve gösteri danslarının içinde sıklıkla bulunabilmektedir (Süzen, 2014, s. 47).

Tango, tek başına bir kültür olarak görülmekle beraber sosyal ortamı bulunan milongaların da kendine özgü adâb-ı muâşeret kuralları bulunmaktadır. Katı normların sayısının az olduğunu söylemek mümkündür. Bu noktada önem arz eden durumun pistin dans akış yönü olmaktadır. Arjantin tango icra edilen her alanda dansçılar saatin ters yönünde ilerleyen bir halka üstünde danslarını icra etmektedirler. Halka içerisi tamamen dolduğunda içeride bir halka daha oluşturulmakta ve pist tam anlamıyla kalabalık hala gelene kadar aynı kuralla devam etmektedir. Dans ederken halkalar arasında geçiş yapmak öteki dansçılar tarafından pek iyi karşılanmamaktadır. Tango görgü kurallarının ise fazla olduğundan bahsedilebilmektedir. Cortina ve tandalarla uyumlu şekilde dansa kalmak ya da dansı bitirmek, pistin akışını aksatacak ya da çevredekileri rahatsız edecek büyüklükteki hareketleri yapmamak, gürültüden kaçınmak, dansa davette bulunma metotlarını bilmek öncelikli olarak dikkat edilmesi gereken kurallar arasında yer alsa da kontrolsüz davranacak kadar alkollü olmak, kişisel bakıma özen göstermemek, öteki dansçılara kibar davranmak gibi pek çok farklı kuraldan söz edilebilmektedir. Söz konusu geleneklerin geneli mevcut sosyal saygı bağlamında gündelik hayat içerisinde de uygulanması gereken davranışlar arasında yer almaktadır. Toplumsal görgü kurallarının gündelik hayata göre daha çok önemli olma nedenleri ise fiziksel açıdan yakınlığın normalinden çok olması ve tango kesiminin daha kapalı olması şeklinde ifade edilebilmektedir (Öztürk vd., 2011, s. 74).

Tango Dansının Özellikleri

Tango dansını tanımlarken, söz konusu dansın iki ana kategoriye ayrıldığını belirtmek gerekmektedir: sosyal tango ve gösteri tangosu. Sosyal tango, doğası gereği dar alanlarda ve daha küçük hareketlerle icra edilirken, gösteri tangosunda sahne performansı için hareketlerin daha büyük ve görkemli olması tercih edilmektedir. Sosyal tango genel itibariyle tango de pista veya tango de salon şeklinde anılırken, gösteri tangosu tango escenario ya da tango fantasía isimleriyle bilinmektedir. Söz konusu temel kategoriler tutuş biçimi, adım stili ve hareket tercihleri gibi unsurlarla birbirinden ayrılan birçok alt stile sahiptir (Dodds, 2019, s. 310; Fedorchenko, 2020, s. 220).

Metin içerisinde aksi belirtilmediği sürece, “tango” terimi sosyal tango bağlamında değerlendirilmektedir. Tango, müzikle uyum içinde icra edilmesi gereken bir dans türüdür. Söz

konusu uyum, en temel anlamda, ritim ya da melodiyle ahenk içerisinde olmayı ifade etmektedir.

Tango müziğinin yapısına geçmeden önce, söz konusu müziğin icrasında rol oynayan orkestralara değinmek gerekmektedir. Geleneksel tango orkestraları, orquesta típica şeklinde adlandırılmakta ve genellikle bandoneón, piyano, yaylılar ile bas yürüyüşleriyle ayrı bir önem taşıyan kontrbas veya çello gruplarından oluşmaktadır. Piyano haricindeki çalgılar birden fazla kullanılırken, birden fazla piyanoya sahip orkestralar nadir görülmektedir. Söz konusu orkestralarda perküsyon enstrümanlarına yer verilmemektedir, bu nedenle popüler müziklerdeki perküsyon eşliklerine alışkın olan dansçılar, tango müziğinde ritmi algılamakta güçlük çekebilmektedir. Ritmin temel yapısı genellikle piyanonun sol eli veya bandoneón aracılığıyla sağlanmaktadır. Tango müziğinin belirgin ritmik özelliği, marcado en cuatro veya marcado en dos teknikleriyle, vuruşların kuvvetli bir biçimde öne çıkarılmasıdır. Söz konusu yöntem, dansçıların ritmi daha net algılayarak adımlarını müziğe uyumlu hale getirmesini kolaylaştırmaktadır. Dansçının deneyimi arttıkça, kontrpuantal unsurları dansa dâhil ederek ritmik çeşitliliği zenginleştirebilmektedir. Temel ritimlerle dans edebilme yetisi kazanıldıktan sonra, ezgiye eşlik etme sürecine geçilmektedir. Söz konusu aşamayı, belirgin ezgiyle dansın ardından, çalgıların farklı seslerine odaklanarak kontrşan veya alt ezgilerle dans etme takip etmektedir. Alt ezgiler genel itibariyle büyük adımlardan ziyade süsleme hareketleri için kullanılmaktadır. Bir parçanın başlangıcından sonuna değin aynı ritim ya da enstrümana bağlı kalmak yerine, müzikal ögeler çeşitlendirilerek dansın akışına uyum sağlanabilmektedir. Dansçının fiziksel kontrolü, müzikle kurmuş olduğu ilişki ve partneriyle bağlantısı, sınırsız varyasyon imkânı sunmaktadır (Aydınoğlu, 2011, s. 7; Brown & Paine, 2015, s. 17; Fedorchenko, 2020, s. 220; National University for Physical Education and Sports & Kicsi, 2020, s. 55).

Dans pistindeki herkesin rahatça dans edebilmesi için belirli görgü kuralları uygulanmaktadır. Söz konusu kuralların başında, pistteki akışın saatin ters yönünde ilerlemesi yer almaktadır. Çiftler kendi içinde serbestçe hareket edebilse de genel akış diğer çiftlerle birlikte saatin ters yönünde dönen bir halka üzerinde gerçekleşmektedir. Söz konusu dans halkasına ronda adı verilmektedir. Pistin dış kısmındaki ronda kalabalıklaştığında, merkeze doğru yeni bir ronda oluşturulmakta ve aynı trafik akışı burada da devam etmektedir. Pistin yoğunluğuna bağlı olarak, söz konusu düzen yeni bir ronda oluşturulamadığı sürece korunmaktadır. Ronda değiştirmek, önündeki dansçıyı geçmek veya uzun süre sabit kalarak trafiği engellemek gibi davranışlar, pistin düzenini bozduğu için hoş karşılanmamaktadır. Ayrıca, dans daveti ve piste çıkma süreçleri için de yerleşmiş gelenekler bulunmaktadır. Dansa

davet, dans edilmek istenen kişiyle göz teması kurma (mirada) ve ardından ufak bir baş hareketiyle (cabeceo) jest yapma yoluyla gerçekleştirilmektedir. Söz konusu yöntem sayesinde, dans davetinde rahatsızlık yaratabilecek durumlar, örneğin teklifin aleni şekilde reddedilmesi, zoraki bir kibarlık dansı yapılması veya pist çevresinde gereksiz hareketlilik önlenmektedir. Eğer bir dansçı diğerini dansa davet etmek istemezse mirada yapmamakta ve yalnızca her iki tarafın da gönüllü olduğu durumlarda bakışarak dansa kalkılmaktadır. Ancak söz konusu geleneğin uygulanabilmesi için, dans mekânının uygun şekilde tasarlanmış olması önem arz etmektedir. Oturma alanlarının yanlış yerleştirilmesi veya yetersiz ışık gibi faktörler, mirada ve cabeceo yöntemlerini zorlaştırabilmektedir (Fedorchenko, 2020, s. 222).

Piste çıkıp rondaya dâhil olma zamanı geldiğinde, önündeki çifte dâhil olunacağını belirtmek için, çiftin yönlendireni ile mirada yoluyla iletişim kurulması önemlidir. Bu, olası çarpışmaları önleyerek pistin düzenli ve akıcı bir şekilde ilerlemesini sağlamaktadır. Ayrıca, dansçıların konforu ve güvenliği açısından pistte ani bacak savurmalar veya büyük hareketlerden kaçınılması gerekmektedir. Özellikle deneyimsiz dansçıların uyguladığı boleo, gancho gibi hareketler ya da süsleme amaçlı bacak savurmalar esnasında, diğer dansçılara istemeden tekme atılma riski meydana çıkabilmektedir. Özellikle topuklu ayakkabının topuğuyla temas, ciddi yaralanmalara yol açabileceği için bu tür hareketlerin dikkatle kontrol edilmesi gereklilik göstermektedir (Aydınoğlu, 2019, s. 8).

Tango etkinliklerinin önemli bir bileşeni, tango DJ'leridir. Son yıllarda, daha bilinçli organizatör ve dansçılar sayesinde profesyonel tango DJ'liği, hak ettiği önemi kazanmıştır. Bilinçli dansçılar, etkinlik tercihlerini yaparken genellikle ilk olarak DJ'in kimliğine bakmakta ve müzik seçkilerinden güven duydukları kişilerin çaldığı etkinliklere katılmayı tercih etmektedirler. Türkiye'de de milletlerarası tango festivallerinde yer alan ve büyük öneme sahip birçok tango DJ'i bulunmaktadır (Brown & Paine, 2015, s. 19).

Tango müziği, iki ana kategoriye ayrılabilir: dinlemek amacıyla ve dans etmek için (para bailar) olan tangolar. Geleneksel dans müzikleri, üç ana biçimde sınıflandırılabilir: tango, vals ve milonga. "Ritmik yapısına göre milonga (2 zamanlı), vals (3 zamanlı) ve tango (4 zamanlı) olmak üzere üç kategoriye ayrılmaktadır (Aydınoğlu, 2019, s. 9).

Günümüzde elektronik altyapıya sahip alternatif tangolar ya da doğrudan tango olmayan parçalarla da dans yapılmaktadır. Milongalarda müzikler, bir grup halinde (tanda) çalınmakta ve her tanda, müzikal açıdan benzer özellikler taşımaktadır. Tandalardan önce, tango olmayan ve pistin boşaltılması amacıyla çalınan kısa parçalara cortina denmektedir. Farklı orkestralar ve müzikal tarzlar, farklı dans biçimlerine yol açacağından, tanda ve cortinalar büyük önem taşımaktadır. Dansçılar, örneğin Di Sarli ya da D'Arienzo gibi orkestralar çalarken, tercih

ettikleri partnerlerle dans edebilme şansına sahiptir ve tanda boyunca müzikal bir değişiklik olmadan dansa devam edebilmektedirler. "*Tango dansındaki hareketlerin uygulanış detayları, ağırlık transferi, süslemeler ve genel olarak çift arasındaki kinetik bağlantı doğrudan müzikle ilişkilidir*" (Brown & Paine, 2015, s. 18). Cortina sırasında pistin boşaltılması hem pistteki düzenin tekrardan sağlanmasına yardımda bulunmakta hem de dansçılara eş değiştirme veya başka bir partnerle mirada yapma fırsatı vermektedir. Geleneksel düzenle; tango tandaları dört, milonga tandaları ise üç parçadan oluşmaktadır. Vals tandaları, DJ'in tercihine ve pistin durumuna bağlı olarak üç ya da dört parça olabilmektedir. Cortina süresi genel itibariyle otuz ila doksan saniye arasında değişiklik göstermektedir. Bir dansçıyla dans edilmeye başlandığında, zorunlu haller dışında cortinadan önce dansın bitirilmesi hoş karşılanmamaktadır. Ayrıca, tandanın son parçasında dansa davet etmek ve yalnızca iki parça dans etmek, tango geleneklerine göre nazik bir davranış olarak kabul edilmemektedir.

Yönlendiren ve Takipçi

Tango dansının tarihsel sürecinde, kadın ve erkek ilişkisi bugünkü gibi değildir. Dans esnasında cinsiyetler değil, sadece iki farklı rol vardır: takipçi ve yönlendiren. "*Erkekler arasında aynı cinsle dans, tango tarihinin halk biliminde önemli bir yer tutmaktadır*" (McMains, 2018, s. 181). Erkekler arasında yapılan danslardan bahsedildiğinde, çoğu kişide söz konusu durum eşcinsel (homoseksüel, gay) kişiler için bir dans olduğu izlenimi oluşabilmektedir. Ancak söz konusu ifade, cinsel yönelimle ilgili bir anlam taşımamaktadır; burada kastedilen, hemcinsler ile yapılan bir dans olgusudur, yani eş cinslerle yapılması, diğer spor mücadelelerinde olduğu gibi, aynı cinsle yapılan etkinlik anlamında kullanılmaktadır. "*Yönlendiren ve takipçiyle ilişkilendirilen belirli bir cinsiyet yoktur; her biri (veya her ikisi de) erkek veya kadın olabilmektedir*" (Rahmatian, 2018, s. 3).

Cinsiyetle alakalı kavramlardan bağımsız olarak, tango dansında yönlendiren ve takipçi rollerine odaklanmak gerekse de özellikle son yüz yılda kadınlar takipçi, erkekler ise yönlendiren rolleri benimsemiş ve söz konusu durum, halk arasında cinsiyetlere dayalı bir anlam aktarımına sebebiyet vermiştir. Pek çok farklı yayında, söz konusu roller genellikle takipçi ve yönlendiren olarak değil, kadın ve erkek olarak nitelendirilmektedir. Ancak son çeyrek asırda, cinsiyetten bağımsız olarak tango yeniden popülerleşmiş ve söz konusu dönüşümde, Los Hermanos Macana (Macana Biraderler) adıyla tanınan Enrique ve Guillermo de FAZIO kardeşlerin önemli katkıları olmuştur. Ayrıca LGBTI hakları ve toplumsal normalleşme çalışmalarıyla paralel olarak, cinsiyetsiz veya açık rol tanımlamalarıyla yapılan queer (kuir) tango etkinlikleri, tango dünyasında yer edinmeye başlamıştır. Türkiye ve dünya çapında birçok queer çift, eğitmenlik ve gösterileriyle tangodaki cinsiyet algısını dönüştürmeye

yardımcı olmaktadır. Günümüzde, milongalarda hemcinsleriyle dans eden tangoculara sıkça denk gelinmektedir. Queer tango pratiğinde, kadınlar sadece takip tekniklerini, erkekler ise yalnızca yönlendirme tekniklerini öğrenmek gibi bir sınırlama bulunmaz; her dansçı, her iki rolü de öğrenerek dans repertuvarını zenginleştirme fırsatına sahiptir (McMains, 2018, s. 183).

Rollerin gerekliliklerine bakıldığında, yönlendiren ya da daha yaygın kullanılan tabirle lider, dansın yönünü belirlerken, takipçi bu yolda lideri takip etmektedir. "*Liderlik, kendi başına hareketleri başlatmayı ve motor planlama yapmayı gerektirirken, takip etmek, liderin vücut ipuçlarını anlamayı ve buna uygun şekilde tepki vermeyi gerektirmektedir*" (Foster vd., 2013, s. 7). Söz konusu tanım, takipçinin yalnızca bir kukla olduğu manasını taşımamaktadır. Rollerin sorumlulukları bir analoji ile açıklanacak olursa, yönlendiren kişi bir binayı tasarlamakta, takipçi ise binadaki iç mekânların düzenini ve dekorasyonunu yapmaktadır. Bir başka benzetme ise senarist ile oyuncu arasındaki ilişki olabilmektedir; senarist metni yazmakta, oyuncu ise kendi özgün jest ve tonlamalarıyla bu metni hayata geçirmektedir. Söz konusu rollerin birbirine üstünlük sağlamak gibi bir durumu yoktur, yalnızca farklılıkları bulunmaktadır. "*Tangoda erkek adımları yönlendirirken, kadın söz konusu yönlendirmelere uyum sağlayarak adım atmaktadır. Figürler de erkeğin yönlendirmesi ile yapılmaktadır. Ancak kadın, dilediği takdirde süslemelerle dansı zenginleştirebilmektedir*" (Aydınoğlu, 2011, s. 8).

Her iki rolün de kendine has zorlukları bulunmaktadır ve söz konusu zorluklar, dansın farklı aşamalarında değişmektedir. Yönlendiren rolündeki zorluklar, başlangıçta oldukça yüksekken, ilerledikçe söz konusu zorluklar azalmaktadır. Yeni başlayan bir yönlendiren, dans etmeye başlayabilmek için; hareketlerin nasıl yönlendirileceğini, takipçinin pozisyonunu, hangi adımın atılacağını, müziğin yapısını ve pistin akışını kontrol etmeyi öğrenmek zorundadır. Söz konusu temel yetileri başarılı bir biçimde yerine getirdiğinde, başlangıç düzeyinde bir dansçı sayılabilmektedir. Bu denli çok öğeyi başarmayı başaran bir dansçı, genellikle sadece söz konusu yeterliliklerini geliştirerek daha ileri düzeylere erişebilmektedir.

"*Bir yönlendiren olarak, partnerinizin vücut pozisyonunu okumayı ve ağırlığının nerede olduğunu bilmeyi öğrenirseniz ve başka bir çağrıyı kabul etmek için ne zaman müsait olduğunu hissederseniz, tamamen özgür olursunuz*" (Turner, 2008, s. 139).

Takipçinin başlangıç seviyesinde dans edebilmesi için, öncelikle temel takip mantığını öğrenmesi yeterlidir. İlerleyen aşamalarda, hareket tekniklerini, pistteki trafik akışını takip etmeyi, süslemeleri ve estetik bir şekilde kullanabilmeyi öğrenmesi gerekmektedir. Söz konusu yetiler, takipçinin karşılaşacağı daha karmaşık zorluklardır. "*Arjantin tangosunda, yönlendiren müziği yorumlar ve söz konusu yorumu takipçinin dansı aracılığıyla ifade etmektedir*" (Stożek vd., 2016, s. 34). Yeni başlayan bir takipçi, başlangıçta müzikten çok, yalnızca yönlendirenden

gelen talimatları dinlemektedir. Zamanla, dansa kattığı süsleme repertuvarı arttıkça, müziği daha farklı bir şekilde dinlemeye başlayacak, yaratıcılığı gelişecek ve dansın içinde daha etkili hale gelecektir. Takipçi rolüne yeni başlayanların sık yaptığı bir hata, yönlendireni takip etmek yerine onu tahmin etmeye çalışmaktır. "*Bir takipçi olarak kendi aşamalarınızı öğrendiyseniz ancak yönlendirenin işaretlerini nasıl okuyacağınızı bilmiyorsanız, genellikle bir sonraki adımı ne yapmanız gerektiğini yanlış tahmin edersiniz*" (Turner, 2008, s. 141).

Tangoda sayısız hareket bağlantısı vardır ve böyle geniş bir hareket yelpazesinde bir sonraki adımı tahmin etmeye çalışmak anlamlı olmamaktadır. Takipçi, düşünmek yerine hissederek dans ettiğinde hem dans partneriyle hem de tango ile kurduğu bağlantı güçlenmektedir. "*Bu, kelimenin tam anlamıyla alınmamalıdır, ancak biriniz sürekli olarak beynini kullanarak yönettiğinde, planladığında ve yönlendirdiğinde, diğeri ise bir hayvanın yaptığı gibi, omurgasıyla, kendiliğinden tepki verdiğinde daha iyi tango yaptığı gerçeğini ifade etmektedir*" (Turner, 2008, s. 142).

Dansın kalitesinin artması, yalnızca yönlendirene veya takipçiye bağlı değildir. "Bir (tango) dansının iyiliği ya da kötülüğü, dansçıların her ikisinin kinetik yetilerine, birbirlerine teslim olma isteklerine, müziğe yaratıcı bir şekilde tepki verme yeteneklerine ve dansa duydukları tutkuya bağlıdır" (Olszewski, 2008, s. 68). Yetersiz deneyime sahip kişiler, takipçi ve yönlendiren rollerine yanlış anlamlar yükleyebilmektedir. "*Bir figür güzel yapıldığında kadın takdir edilmekte, ancak başarısız olduğunda bu, erkeğin iyi yönlendirememesinden kaynaklanmaktadır. Söz konusu durumda müzikle benzerlik kurulacak olursa, erkek besteci, kadın ise icracı rolündedir*" (Aydınoğlu, 2011, s. 8). Oysa tango, eşli bir dans olarak, tamamen ortaklık üzerine kuruludur. Tekrar vurgulamak gerekirse, söz konusu ilişki dikey değil, farklı roller arasında yatay bir ilişkidir, tıpkı ast-üst ilişkisi gibi.

Temel Adım ve Hareketler

Tangonun temel adımı denildiğinde, genellikle paso básico adı verilen sekiz adımlık bir seri akla gelmektedir. Tango nuevo metodunun uygulanmaya başlanmasından önce, yeni başlayan tangoculara bu sekiz adımlık kalıp ezberletilmiş ve daha sonra söz konusu adımların farklı şekillerde kullanılabilmesi öğretilirmiştir. Söz konusu adımlar, takipçi ve yönlendirenin tango tutuşunda karşılıklı olarak durdukları pozisyonda gerçekleştirilmektedir (Aydınoğlu, 2011, s. 9).

Temel adımların ilki sırasında, yönlendiren sağ bacağıyla geriye doğru adım atarken, takipçi, tam karşısında olacak şekilde sol bacağıyla yönlendirenin boş bıraktığı alanı doldurmaktadır. Şekil 5' te örnek gösterilmektedir.

Şekil 4

Birinci Temel Adım



(Aydınoğlu, 2011)

İkinci temel adımda, yönlendiren sol bacağıyla soluna doğru adım atarken, takipçi sağ bacağıyla sağa doğru adım atmakta ve genellikle takipçinin adımı, yönlendirenin adımından biraz daha uzun olmaktadır. Şekil 6' da örnek gösterilmektedir (Altun, 2019, s. 43).

Şekil 5

İkinci Temel Adım



(Aydınoğlu, 2011)

İkinci adımını daha uzun atmış olan yönlendiren, üçüncü temel adıma geçerken, takipçinin sağ dış kısmına doğru sağ bacağıyla ön adım atmaktadır. Eğer ikinci adımını takipçiyle aynı uzunlukta atmışsa, bu kez takipçinin sağ tarafına geçebilmek için sağ bacağıyla

ön çapraza adım atması gerekmektedir. Takipçi, üçüncü adımında sol bacağıyla geriye doğru yürümektedir. Aynı hattı takip etmedikleri için, karşılıklı kalabilmek adına, yönlendiren ve takipçinin göğüsleri birbirine bakacak şekilde, hafif sağa doğru dönmüş olmaktadırlar. Şekil 7' de örnek gösterilmektedir (Altun, 2019, s. 47).

Şekil 6

Üçüncü Temel Adım



(Aydınoğlu, 2011)

Dördüncü adımda, yönlendiren sol bacağıyla öne doğru adım attığında, takipçi sağ bacağıyla geriye doğru uzun bir adım atarak yönlendirenin izlediği yolda ilerlemektedir. Bu adımla birlikte, göğüslerin dönüş hareketi tamamlanmış olmakta ve her iki dansçı da başlangıçtaki doğal duruşlarına geri dönerek karşılıklı pozisyonda yer almaktadır. Şekil 8' de örnek gösterilmektedir (Özen vd., 2016, s. 106).

Şekil 7

Dördüncü Temel Adım



(Aydınoğlu, 2011)

Temel sekizinci adımın beşinci aşamasında, yönlendiren sağ ayağını sol ayağının yanına getirerek, ağırlığını sol bacağından sağa kaydırmaktadır. Takipçi ise, sol ayağını sağ ayağının önünden geçirip, sağ ayağını sağ ayağının yanına koyarak ağırlığını bu şekilde aktarmakta ve bacakları çapraz bir pozisyonda durmaktadır. Bu adım, "la cruzada" ya da çarpı olarak adlandırılmaktadır. Şekil 9' da örnek gösterilmektedir (Altun, 2019, s. 49).

Şekil 8

Beşinci Temel Adım



(Aydınoğlu, 2011)

Altıncı adımda, yönlendiren sol bacağıyla takipçiye doğru ilerlerken, takipçi sağ bacağıyla geriye doğru adım atmaktadır. Bu durumda, her iki dansçının bedenleri birbirine tamamen paralel bir şekilde karşı karşıya gelmektedir. Şekil 10' da örnek gösterilmektedir (Özen vd., 2016, s. 108).

Şekil 9

Altıncı Temel Adım



(Aydınoğlu, 2011)

Yedinci adımda, yönlendiren sağ bacağıyla sağa adım atarken, takipçi karşısında durarak sola doğru sol adım atmaktadır. Bu, ikinci adımın simetrik halidir. Şekil 11' de örnek gösterilmektedir (Özen vd., 2016, s. 109).

Şekil 10

Yedinci Temel Adım



(Aydınoğlu, 2011)

Sekizinci adımda, başlangıçtaki duruşa dönmek için, yönlendiren sol ayağını sağ ayağının yanına getirirken, takipçi de sağ ayağını sol ayağının yanına getirmekte ve her ikisi de ağırlıklarını diğer bacaklarına aktarmaktadır. Şekil 12' de örnek gösterilmektedir (Kaback & Guan, 2019, s. 881).

Şekil 11

Sekizinci Temel Adım



(Aydınoğlu, 2011)

İkinci adım tamamlandığında, eğer yönlendiren ağırlığını sol bacağından sağ bacağına kaydırır ve takipçi temel adımını değiştirmezse, söz konusu duruma genellikle alternatif veya çarpı sistem temel adımı denmektedir. Bu durumda, takipçi adımlarını aynı tutarken, yönlendirenin üçüncü, dördüncü ve beşinci adımları farklılık göstermektedir. Alternatif temel adımın üçüncü adımında, yönlendiren sağ bacağıyla takipçinin sağ yönüne doğru adım atmaktadır. Dördüncü adımda sağ bacağıyla sol çapraz ön tarafa adım atmaktadır. Beşinci adımda ise adım atmadan, ağırlığını sağ bacağına vererek takipçinin çarpı yapmasını sağlamaktadır. Birinci, ikinci, altıncı, yedinci ve sekizinci adımlar ise temel adımla aynı şekilde uygulanmaktadır (Altun, 2019, s. 51).

Tango nuevo ile temel sekiz adım, tango adımlarının büyük çoğunluğunu içerdiğinden ve geleneksel yapıyı korumak adına alfabe şeklinde düzenlenip kullanılmaya devam etmektedir. Bu kullanımda, önceki tümden gelme yaklaşımından tüme varmaya geçiş yapılmıştır. Önceden, tüm yönlendirme komutları ezberlenip sonra parçalara ayrılırken, günümüzde ise adımların yönlendirmeleri çiftler arasındaki iletişimle öğretilip ardından birleştirilmektedir. Her iki yöntemde de deneyimli dansçılar, pistte bu geniş kalıbı

kullanmaktan kaçınarak yalnızca belirli bölümleri tercih etmektedir. Zaman içinde, bu kullanılan kalıplar kendi adlarıyla tanınmaya başlamıştır (Kaback & Guan, 2019, s. 883).

Genellikle, birinci adımdan üçüncü adıma kadar olan bölüm "salida" olarak adlandırılsa da bazı dansçılar söz konusu terimi birinci adımdan beşinci adıma kadar olan kısım için de kullanmaktadır. Üçüncü adımdan başlayıp beşinci adım dâhil olmak üzere atılan adımlar, eşi çarpıya yönlendirmek veya çarpıya almak şeklinde ifade edilmektedir. Altıncı, yedinci ve sekizinci adımların birleşimi ise "resolución" yani çözülme ya da tamamlama şeklinde nitelendirilmektedir. Bu kalıplaşmış adımlar, tek bir komutla değil, her bir hareketin ayrı ayrı kokulandırılmasıyla gerçekleştirilmektedir. Örnek verilecek olursa; takipçi geriye doğru açık bir adım attıktan sonra çarpı yapmamakta; ancak çarpı yapma komutunu aldığında çarpı yapmaktadır. Adımlar, bir kalıp şeklinde görünse de her birinin kendi yönlendirme ve takip süreci vardır (Özen vd., 2016, s. 110).

Tango, diğer eşli dansların çoğunda olduğu gibi yalnızca adım kalıplarına dayanmaz, ancak yine de genel kabul görmüş bazı hareketler içermektedir. Adım kombinasyonları, kelimeler gibi düşünüldüğünde, tango temel adımları harflere benzemektedir. Oluşturulmak istenen hareket cümlesi anlamlı olduğu sürece, her adım birbirini takip edebilmektedir. Söz konusu hareketlerin sayısı sınırlı olsa da ritim, boyut ve tansiyon gibi özellikler sayesinde uygulamada büyük bir çeşitlilik sağlanmaktadır. "Örneğin, Arjantin Tangosu, dansçıların doğaçlama yeteneklerine bağlı olarak birleştirilen yaklaşık 5 temel adımdan oluşmaktadır." (Christensen vd., 2021, s. 5).

Temel hareketler veya adımlar önemli olsa da dansın en kritik unsuru duruştur. Dansın temeli, bir yere gitmek değil, bir yerde dururken başka bir noktaya yönelmek için hareket etmektir. Söz konusu bakış açısıyla dansın işleyişi daha anlaşılır hale gelmektedir. Yönlendiren ve takipçi rollerinin çok farklı olmasına rağmen, adımlarda bu fark yansıtılmamaktadır. "Aslında sadece 'lider adımları' veya 'takipçi adımları' diye bir şey yoktur." (Turner, 2008, s. 145)

Atılan adımlar, her iki rol için de aynıdır ve kinesiyolojik açıdan gündelik yaşamda yapılan adımlardan farklılık göstermemektedir. Tango adımı olarak tanımlanabilecek özel bir adım bulunmamaktadır. Ancak, adımlar dışında kalan hareketlerde, tamamen tangoya ait olmasa da tango ile özdeşleşmiş belli başlı hareketler bulunmaktadır; örneğin gancho (kanca), boleo (kamçı) gibi az sayıda hareket buna örnek verilebilmektedir (Turner, 2008, s. 146).

2023 yılında gerçekleştirilen bir ankete göre, %83'ü on yıl ve üzeri profesyonel tango deneyimine sahip, Türkiye ve yurt dışındaki tango organizasyonlarında eğitmen ve dansçı olarak görev yapan otuz tangocudan alınan yanıtlar şu şekildedir: Bir sosyal dansçısının

milongalarda orta seviyede dans edebilmesi için gerekli temel Arjantin tango hareketleri arasında en yüksek oyu alanlar; Abrazo (sarılma/tutuş) ve Paso y caminar (adım ve yürüyüş) %100 ile en üst sırada yer almaktadır. Diğer önemli hareketler sırasıyla Pivote (yön değiştirme) %90, Cadencia (salınım) %80, Giro (dönüş) %80, Ocho (sekiz) %73,3 ve Parada (durdurma) %73,3 oy almıştır. Daha az tercih edilen hareketler arasında Sacada (yerini alma) %46,7, Sanguchito (sandviç) %43,3, Boleo (kamçı) %13,3, Gancho (kanca) %10, Volcada (yığılma) ve diğer bazı hareketler %3,3 oranında yer almaktadır. Profesyonel dansçılar tarafından en temel kabul edilen hareketlerin sıralaması şu şekildedir: Abrazo, Paso y caminar, Pivote, Cadencia, Giro, Ocho, Parada, La cruzada (çarpı), Pasada (geçiş) ve Paso basico (temel adım). (Christensen vd., 2021, s. 7).

Doğaçlama

Doğaçlama, tango dansının yalnızca bir unsuru değil, aynı zamanda temel bir öğesidir. Yönlendiren ile takipçi arasındaki etkileşimi canlı tutarak, takipçinin sürekli olarak yönlendirenin dikkatine odaklanmasını sağlayan önemli bir unsurdur. Doğaçlama denildiğinde tek bir kavramdan söz edilmemektedir, aksine birden fazla doğaçlama türü söz konusudur. Aktaş (2017, s. 176) dans bağlamında doğal ve kurgusal doğaçlamayı açıklarken, doğal doğaçlamanın eğitim almadan, içgüdüsel olarak yapılan bir eylem olduğunu, oysa hareketlere dair eğitim almış kişilerin yaptığı eylemi kurgusal doğaçlama olarak tanımladığını belirtmektedir. Söz konusu yaklaşıma göre, tango kurgusal doğaçlamayı içermektedir. Öğrenilen hareketler, dansçıların yetilerine göre müzik ve pistin akışına uyum sağlayacak şekilde anlık olarak şekillendirilmekte ve uygulanmaktadır (Littig, 2013, s. 458). Dansın yalnızca yönlendirenin önceden planladığı hareketlerden oluşması, çeşitli unsurlar nedeniyle mümkün değildir. Takipçinin, müziğin, pistin kalabalıklığının ve zemininin etkisi gibi değişkenler, pistteki dansın, evdeki hayal edilen dansa uymasını engellemektedir. Takipçinin planladığı bir dansın gerçekleşmesi, tangonun doğası gereği de mümkün değildir.

Doğaçlama, dansın akışını desteklemekte ve her dans, aynı eşle veya farklı bir eşle, aynı müzikle veya başka bir müzikle olsa da her seferinde farklı ve benzersizdir. Bu yüzden, benzer beklentileri ve zevkleri paylaşan tango dansçıları, saatlerce birlikte dans edebilmekte ve her parçada yeniden, birbirinden farklı bir zevk alabilmektedirler. Tango, özgür bir dans biçimi olmasının yanı sıra topluluk kurallarına da sahiptir. Ancak, söz konusu kuralların dansçılar açısından en büyük zorluğu, yönlendirenin öğrenme sürecini karmaşıklaştırmasıdır. Çok fazla seçeneğin olması, deneyim noksanlığı durumunda, dansçının karşısına ağır bir yük çıkarmaktadır. Tango camiasındaki yaygın bir görüşe göre, dans etmeyi öğrenmek için sürekli dans etmek gerekmektedir. Hareket havuzunun mekanik anlamda bu kadar sınırlı olduğu bir

dans türünde, sadece hareket temelli bir yaklaşım özümsemek, okyanus ve içindeki yaşamı anlamaya çalışırken sadece suyun kimyasal formülünü öğrenmek gibidir (Stepputat vd., 2019, s. 12:4).

Diğer sanat dallarında olduğu gibi, tangoda da üç temel destek unsuru bulunmaktadır: eğitim, çalışma ve uygulama. Eğitim süreci, dans dersleri veya gözlem ve taklit yoluyla gerçekleşmektedir. Çalışma aşamasında, birçok dans okulu "práctica" ismi verilen çalışma saatleri düzenlemektedir. Bu prácticalar, genellikle sadece dans pisti ve müzik sunmakla sınırlı olmakla beraber bazı durumlarda eğitmenler veya yardımcılar da yer alarak katılımcılara destek sağlamaktadır. Uygulama kısmında ise milongalar önemli bir yer tutmaktadır (Littig, 2013, s. 459).

Milonga, sözlük anlamıyla "eğlence" veya "festival" olarak tanımlanmaktadır. Söz konusu terim hem bir müzik türünü hem de bir etkinliği ifade etmek için kullanıldığından, tango dünyasına yabancı olanlar tarafından bazen karıştırılabilmektedir. Müzikal anlamda milonga, genellikle iki zamanlı ve hareketli bir tür olmakla beraber kökeni habanera ritmine dayanmaktadır. "Aynı zamanda bir müzik türü olan milonga, tango yapan insanların bir araya gelip dans ettikleri etkinlikler için de kullanılan bir terimdir" (Demirbaş, 2018, s. 170). Milonga etkinliklerinde, müzik türü olan milonganın, tango ve valsle karşılaştırıldığında çalma oranı genellikle %20 veya daha az olmaktadır.

Sözsüz İletişim

Tango, daha önce de belirtildiği gibi, sözsüz bir iletişim biçimidir. Dansçılar, adımlarının teknik işleyişinin yanı sıra, kişisel duygusal durumlarını, geçmiş deneyimlerini ve o anki ruh hallerini de danslarına yansıtmaktadırlar. Teknik beceri ve hareketlerin bağlantısı elbette önemlidir, ancak tango yalnızca teknik bir beceriye dayalı bir dans olarak tanımlanamamaktadır. Söz konusu dansın özünü anlamak, hissetmek ve bunu hareketlerle dışa vurmak, sadece teknik yetenekleri öğrenmekten çok daha karmaşık bir süreçtir. Bu nedenle tango, birçok dansçı için bir dans olmanın ötesinde, günlük yaşamla iç içe geçmiş bir yaşam biçimidir. İyi olarak kabul edilen dansçılar, zor ya da karmaşık kombinasyonlar yapmaktan ziyade, kişisel hikâyelerini ve duygularını danslarına aktarmaktadırlar. Tango, söz konusu duygular ve hikâyelerin hareketlerle birleşerek bir bütün oluşturduğu bir sanattır. "*Tango, sosyal bir danstır ve bu nedenle zorunlu olarak bedensel etkileşime, özellikle yönlendiren ve takipçi arasındaki kinetik ilişkiye dayanmaktadır*" (Olszewski, 2008, s. 65).

Teknik ve Ruh

Dansçılar, adımların yanı sıra duygusal hallerini, yaşam deneyimlerini ve kişiliklerini de danslarına aktarmaktadırlar. Teknik beceri önemli olmakla birlikte, tango yalnızca teknik becerilere dayalı bir dans değildir. Söz konusu dansın özünü anlamak ve hissetmek, sadece adımları öğrenmekten çok daha karmaşık ve derin bir süreçtir.

Tango kültüründe önemli bir figür olarak kabul edilen Ricardo VIDORT, adımların mekanik yönü üzerinde derin bir vurgu yapmaktadır. "*Adımlarımı kopyalayabilirsin, fakat hissettiklerimi kopyalayamazsın*" (Kenyon, 2006, s. 55).

VIDORT'un bu sözü, tango dansının sadece teknik adımlardan ibaret olmadığını, aynı zamanda kişiye özgü duygusal derinlik ve bireysel ifadeyi içerdiğini vurgulamaktadır. Tango, dansçının içsel dünyasını ve duygularını partnerine ve izleyicilerine aktarmak için bir araç olarak kullanılmaktadır.

Bu kişisellik, dansçılara farklı karakterleri deneyimleme fırsatı sunan bir sahne yaratmaktadır. Deneyimli dansçılar, her orkestrada, parçada ya da partnerle aynı karakterde dans etmemektedirler. Piste adım attıklarında, üç dakika boyunca kederli, romantik, hırçın, neşeli, hüzünlü, tutkulu, yorgun gibi çeşitli duygusal durumlara bürünmektedirler ve parça sona erdiğinde o duygusal deneyimi geride bırakıp hayata kaldıkları yerden devam etmektedirler. Bu şekilde, belki de günlük yaşamlarında toplumsal normlar nedeniyle gösteremedikleri duygusal halleri tango sayesinde yaşamaktadır ve bu boşlukları doldurmaktadırlar. "*Arjantin tangosu özel bir danstır- kendine özgü, duygusal açıdan ilgi çekici ve hareketlerin kışkırtıcı olmasıyla birlikte, spontane liderlik, doğaçlama ve yürümeye dayalı temel adımlar gibi özel nitelikleriyle dikkat çekmektedir*" (Stożek vd., 2016, s. 34).

Tangonun temel adımları sınırlı sayıdadır ve kinesiyolojik olarak uygulanması kolaydır, bu nedenle hareket düzeyinde basit bir dans olarak değerlendirilebilmektedir. Adımların bireysel olarak uygulanması kısa sürede öğrenilebilirken, söz konusu adımların müzikle ve partnerle uyum içinde icra edilmesi daha zorlu bir aşamadır. Dahası, sadece müzik ve partnerle uyum sağlamak tango için yeterli bir kriter değildir. Pistteki diğer dansçılarla da uyum sağlanması ve olası çarpışmalardan kaçınılması gerekmektedir. Bu nedenle, tango dansı sadece iki kişilik bir ilişki değil, aynı zamanda çevredeki diğer dansçılarla da organik bir bağlantı kuran bir deneyimdir. Bu bağlantı, sosyal ilişkileri pekiştiren bir etki yaratmaktadır (Kenyon, 2006, s. 59).

Tango Müziği ve Enstrümanlar

Tango müziği, Arjantin ile özdeşleşerek tüm dünyada tanınan ve etkisini günümüze değin sürdüren bir müzik türü olarak ön plana çıkmaktadır. Söz konusu müzik, Eski Dönem (1880-1910) ve Yeni Dönem (1910-günümüz) şeklinde iki farklı dönemde ele alınabilmektedir.

1880-1910 yılları arasındaki ilk dönem, tango müziğinin doğuşunu ve yavaşça kabul görmeye başladığı yılları kapsamaktadır. Söz konusu dönemde kullanılan ilk enstrümanlar harp, keman ve flüt olmuş, zamanla harp yerini gitara bırakmıştır. Orkestralar, taşınabilir enstrümanlar olan gitar, flüt, keman ve klarnetle çalarken, bandoneon ve piyano henüz yaygın olarak kabul edilmemiştir. Müzik, yazılı olmayıp kulaktan kulağa aktarılmakta ve genellikle doğaçlama bir şekilde icra edilmektedir. Söz konusu dönemdeki müzisyenler genellikle akademik eğitim almadan müzikle ilgilenmiş ve teknik açıdan sınırlı yeteneklere sahip olmuşlardır (Yarkin, 2017, s. 201).

20. yüzyılın başlarında Buenos Aires, gelişmiş bir şehir olarak önemli bir merkez haline gelmiştir. Söz konusu dönemde Avrupa'da yaşam koşulları zorlaşırken, büyük bir savaş yaklaşmaktadır. Söz konusu durum, Avrupa'dan Arjantin'e büyük bir göç dalgasının yaşanmasına sebebiyet vermiştir. Göçmenler, genellikle umutlu bir şekilde yeni bir hayat kurma beklentisiyle gelmişlerdir; bu da eserlerdeki mutluluk temasını ve bazen müstehcen olan şarkı sözlerini yansıtmaktadır. İkinci dönemde, 1910'dan günümüze kadar, göç edenlerin mutluluğu bulamayışları ve yurt özlemi, müzikteki duygusal tonu değiştirmiştir. Söz konusu süreçte, parçalar giderek daha melankolik bir hale gelmiş, şarkı sözleri genellikle hüzünlü ve nostaljik bir tema üzerine yoğunlaşmıştır. Erkek şarkı yazarları söz konusu dönemde çoğunlukla kederli ve umutsuz duyguları dile getiren şarkılar kaleme almışlardır. İkinci dönemde, tango orkestralarında bandoneon, kontrbas ve piyano gibi enstrümanlar yerini almıştır. 1910'larda Roberto Firpo, piyanoyu tango müziğiyle bütünleştiren önemli bir figür olmuştur. Ayrıca, eğitimli müzisyenlerin tango müziğiyle ilgilenmeye başlaması, icranın zorluk seviyesini ve virtüözlüğü artırmıştır (Yarkin, 2017, s. 207).

Tango müziği, başlangıçta dansa eşlik etmek amacıyla çalınırken, zamanla enstrümantal müzik olarak dinleyicilerle buluşmuş ve ardından sözlerin eklenmesiyle şarkıcılar ön plana çıkmıştır. İlk başta orkestralar daha önemli bir rol oynarken, daha sonra şarkıcının adı daha fazla dikkat çekmiştir. Tango müziğinde, kontrast oldukça önemli bir yer tutmaktadır; bölümler hem kendi içinde hem de birbirleriyle zıtlıklar barındırmaktadır. Pega'ya göre, tango müziğinde esansiyel olan unsurlar değişim, hareketlilik, canlılık ve sürekliliktir. Söz konusu unsurlar, müzik içerisindeki tüm öğelerle sağlanabilmektedir:

Tango müziği genellikle üç bölümden (A + B + C) oluşmaktadır, fakat 1920'ler ve 1930'lar sonrasında daha kısa, iki bölümlü (A + B) tangolar da bestelenmiştir. Parçaların yapısı, temasal ve artikülasyonel kontrastlara dayanmaktadır; bir bölüm ritmik motifler ve artikülasyonlarla öne çıkarken, diğer bölüm melodik ve bağlı bir yapıya sahiptir. Bölümler arasında tonalite değişiklikleri yapılarak paralel, ilgili ya da yakın tonalitelerle modülasyon sağlanmaktadır. Kontrast, farklı oktavlar, enstrümantasyon, ritmik yapılar ve tempolarla da elde edilebilmektedir. Her bölüm genelde iki 8 ölçülük cümleden oluşmakta ve toplamda bir bölüm 16 ölçüye ulaşmaktadır. Çoğu zaman, her bölümün son cümlesi harmonik olarak mükemmel kadansla sona ermekte ve melodik olarak son ölçüdeki ilk vuruşla çözülmektedir. Bununla birlikte, bazı bölümlerde bitmeyen cümleler çözülmeyebilir veya farklı bir şekilde çözülmektedir (Pega, 2014, s. 18).

Pega'nın değindiği bölümler arası kontrastlar için Beytelmann'ın vermiş olduğu örnek oldukça büyük öneme sahiptir:

"*Julian Plaza, ritmik ögeleri majör tonda, melodik ve lirik ögeleri ise minör tonda kullanma eğilimindeydi. Sensiblero bu yaklaşımın güzel bir örneğidir. Piazzolla ise tam tersi bir yöntemle, ritmik ögeleri minör tonda, melodik ve lirik ögeleri ise majör tonda kullanıyordu. Adios Nonino bu tarzın bir örneğidir. Ayrıca, bölümler arasındaki geçişler de önemli ve ustaca yapılmalıdır. A bölümünün sonunda kullanılan bir motif, B bölümü için giriş görevi görebilir; Danzarin bu tür bir geçişe örnek olarak verilebilir*" (Pega, 2014, s.21).

Tango müziğinde varyasyonların önemi büyüktür ve bunların dikkatle yapılması gerekmektedir. Beytelmann'a göre, bir ölçüden diğerine geçişlerde tüm öğelerin değiştirilmesi gerekmemektedir; sürekliliğin sağlanabilmesi için belli başlı unsurların sabit kalması ve yalnızca bir temel fikrin çeşitlendirilmesi yeterlidir. Müziğin canlılığını koruyabilmesi, sürekli bir hareketlilik içinde olması ve ani değişimlerin hissedilmemesi, önemli bir etken olarak kabul edilmektedir. Tango müziği orkestralarında her bir enstrümanın eşit öneme sahip olduğu söylenebilmektedir; her enstrüman, melodik yapı içinde, kontrpuan içerisinde veya ritmin oluşturulmasında yer alabilmektedir. 1920'lerde, orkestralar genellikle dört veya altı kişilik kadrolardan oluşmaya başlamıştır; keman ve bandoneon, orkestrada sesin zenginliğini sağlamak için genellikle ikişer tane kullanılmıştır. Söz konusu dönemin en önemli figürlerinden biri, besteci, aranjör ve orkestra şefi Julio de Caro olmuştur. De Caro, ardında birçok önemli müzisyen bırakmış ve tango müziğine önemli katkılarda bulunmuştur. Olsen ve Sheehy (1998), De Caro'yu, tango müziğinin bestecilik, düzenleme ve enstrümantal performans alanlarında gelişmesinde önemli bir figür olarak tanımlamışlardır (Aydınoğlu, 2019, ss. 34-35).

Altın Dönem'in (Epoca de Oro) ardından, büyük orkestralar olan Tipik Orkestra (Orquesta Tipica) kurulmuştur. Söz konusu orkestralar, genel itibariyle dört keman, dört veya beş bandoneon, bir piyano, bir kontrbas ve bazen bir şarkıcı içermiştir. Altın Dönem sonrasında tango müziğinde farklı bir yönelim başlamış, Astor Piazzolla'nın öncülüğünde avant-garde tango akımı ortaya çıkmıştır. Söz konusu dönemde, bazı müzisyenler, geleneksel tango hayranlarının sert eleştirilerine rağmen, tango müziğini dansın ötesinde bir sanat formu olarak ele alarak üzerinde yoğunlaşmışlardır. Sonuç itibariyle, elektro gitar, davul ve perküsyon gibi enstrümanlarla yeni bir müzikal deneyim yaratılmıştır. Olsen ve Sheehy (1998), 1960-1970 yıllarında tango müzisyenlerinin, tango müziğini küresel düzeyde tanıtarak, tango dansının dünyaya yayılmasını sağladığını ve Arjantin'deki radyo ve televizyon programlarının tango ile ilgili içerikleri düzenlemeye başlamasının, tango müziği, dansı ve kültürünün günümüze değin devam etmesine olanak sunduğunu belirtmiştir (Aydınoğlu, 2019, s.4).

Tango Müziğinde Kullanılan Enstrümanlar

Yeni dönemin başlangıcında, orkestralar piyano, bandoneon ve kontrbası giderek kabul etmeye başlamış ve söz konusu enstrümanlar, kemanla birlikte tango müziğinin temel öğelerini oluşturmuş, günümüze dek söz konusu yapı korunmuştur (Sierra, 2000, s. 93):

Keman: Tango müziğinde, tarih boyunca değişmeyen tek enstrüman keman olmuştur. Genellikle grubun melodik yükünü taşıyan keman, aynı zamanda kontrpuan içerisinde de yer almaktadır. Söz konusu enstrüman, tango müziğinde kullanılan bazı özel icra teknikleriyle de tanınmaktadır; örnek verilecek olursa, "Kırbaç (Latigo), Davul (Tambor)" ve "Ağustos Böceği (Chicharra)" gibi teknikler, müzikal groova katkı sağlamak amacıyla kullanılmaktadır. Söz konusu teknikler sayesinde, keman, ses efektleri üreterek dansa daha etkili bir atmosfer katmaktadır. Tango kemanının ilk önemli icracısı ise Ernesto Ponzio'dur.

Bandoneon: Bandoneon, tangonun en belirgin enstrümanı olarak ön plana çıkmaktadır. Başlangıçta Almanya'da kilise müziği için üretilmiş, ancak sonrasında Arjantin'e gelerek flütün yerini almıştır. Söz konusu değişimle birlikte tango müziği, neşeli ve hareketli karakterinden uzaklaşıp daha melankolik ve güçlü bir duruş sergilemeye başlamıştır. İlk bandoneon müzisyenlerinin, söz konusu teknik açıdan zorlu enstrümana uyum sağlamada güçlük çekmesi, tango müziğinin hızının azalmasına sebebiyet vermiştir. Söz konusu dönemdeki birçok eserin yavaş temposunun bir sebebi de bu durum olmuştur. Jose Santa Cruz, tarihteki ilk bandoneon icracısı olarak bilinmektedir. Bandoneonun tuş sayıları ise sırasıyla 32, 53, 65 ve 71 olmuştur. Sierra'ya göre, piyano tango orkestralarına bandoneondan önce katılmasına rağmen, bandoneonun orkestraya katılımı daha hızlı gerçekleşmiştir.

Kontrbas: Piyano, keman ve bandoneondan meydana gelen orkestralarda, dansçılar ve dinleyicilerde eksik bir hissiyat oluşmuştur. Söz konusu sorunu çözmek amacıyla aranjörler, orkestraya perküsyon enstrümanları eklemeyi denemiştir. Ancak perküsyon enstrümanları, piyano sesinin duyulmasını engellemiştir. Bunun yerine kontrbas orkestraya dahil edilerek, tango müziğinin önemli bir bileşeni haline gelmiş ve günümüze değin sürmüştür.

Piyano: Tango müziğinin erken dönemlerinde piyano, orkestraya dahil edilmemiş ve gitarın yerini alması sonrasında orkestralara katılmıştır. Söz konusu dönemde Pancho Nikolini, Harold Phillip, Jose Luis Roncallo ve Prudencio Aragon gibi piyanistler önemli figürlerdendir. Piyanonun orkestralarda yer alması, müziğin daha dinamik hale gelmesine ve dansçılar için ritmin daha kolay takip edilmesine olanak sunmuştur. Piyanonun tango orkestralarına katılması, halkın tangoyu özümsediğinin bir göstergesi olarak ele alınabilmektedir, çünkü piyano taşınması zor bir enstrümandır. Hem müzisyenler hem de dinleyiciler, piyanonun her orkestrada duyulmasını istemiş ve söz konusu talep, mekân sahiplerinin işletmelerine piyano eklemelerine neden olmuştur. Hess, söz konusu durumu şu şekilde özetlemiştir:

1900'lü yılların başlarında, tango soylular tarafından kabul edilmeye başlanmış, fahişelik daha fazla yatırım yapılan bir sektör halini almıştır. Bu dönemde, piyano orkestraların vazgeçilmez bir enstrümanı haline gelmiştir. Kabareler de düz ya da kuyruklu piyanolarla donatılmaya başlanmıştır. Buenos Aires'e 1901 ile 1907 yılları arasında 18.000'den fazla piyano getirilmiştir. Söz konusu dönemde, mekanlarda piyano çalan müzisyenlere büyük bir talep oluşmuş, en sıradan mekânlarda bile organito, mekanik piyano ya da Barbarie orgu gibi piyano türevleri bulunmuştur (Hess, 2007, s.69).

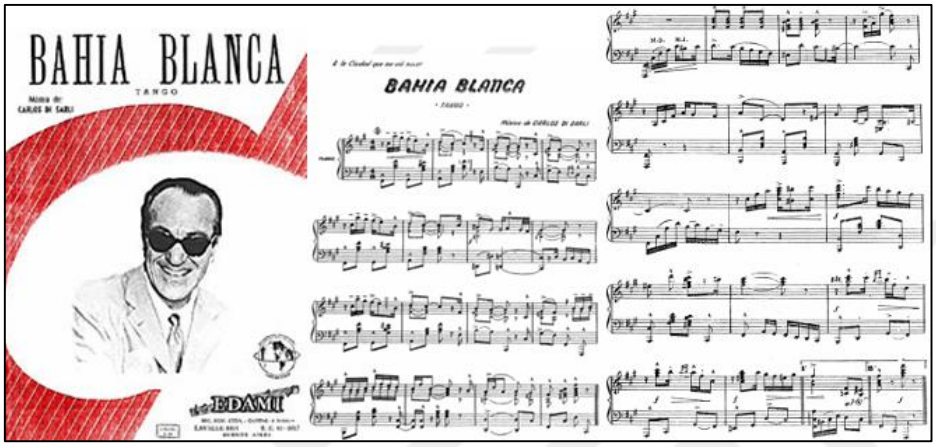
Tango tarihindeki ilk önemli piyanistlerden biri Roberto Firpo'dur. Hess (2007) tarafından yapılan değerlendirmelere göre, Firpo, eski ve yeni dönemler arasında bir köprü işlevi görmüştür. Firpo, kayıt yaparken mikrofon ve enstrümanları belirli bir düzene göre yerleştirmiş ve piyano, 1913 yılından sonra kayıtlarda kullanılmaya başlanmıştır. Daha önce, piyano enstrümanın yüksek ses gücü nedeniyle kayıtlarda yer bulamamıştır. Orkestralara kontrbasın dahil edilmesi ve kontrbas ile piyanistin unison olarak çalması, piyano ve kontrbas arasındaki uyumu önemli kılmaktadır. Firpo, piyanoyu ılımlı bir şekilde kullanmış ve piyano ile kontrbası adeta bir ikili olarak düşünmüştür (Dimov & Jones, 2009, ss. 171-172).

Tango Müziği ve Karakteri

Bir tango parçasının müzikal analizi yapıldığında, parçaların genellikle iki ya da üç bölmeden oluştuğu ve melodi ile eşlik şeklinde yapılandığı söylenebilmektedir. Basılı notalar, genellikle piyano ya da piyano-vokal partileri şeklinde yayımlanmakta ve söz konusu notalar, parçanın temel armonik ve ritmik yapısını oluşturan öğeleri içermektedir.

Şekil 12

Bahía Blanca – Editorial Basım



(Aydonoğlu, 2019)

Kondüktör notalarında bazen kontrşan ve orkestrasyon tavsiyeleri de yer almakla birlikte genellikle yalnızca temel armonik yapıyı ve melodiyi içeren basit bir eşlik sunulmaktadır. Her iki durumda da parçanın orkestrada doğru şekilde icra edilebilmesi için düzenleme ve orkestrasyon yapılması gereklilik göstermektedir. Bununla birlikte piyano partisi yazıldığı şekilde çalınabilse de bu, parçanın bütünüyle bir tango olmasını sağlamamaktadır. Tango müziği, yalnızca bu tür müziğin kendine has icra tekniklerini ve dinamiklerini bilen bir müzisyen tarafından doğru şekilde icra edildiğinde, gerçek anlamda tango kimliğini kazanmaktadır (Sarıboğa, 2019, s. 271).

Bir tangoyu meydana getiren ana bileşenler şöyle sıralanabilmektedir: İcra, Melodi ve aranjman/orkestrasyon. Bir tangonun, öncelikli olarak çekici bir melodisinin olması gerekmektedir; sözler de varsa, aynı düzeyde önem arz etmektedir. Ardından, aranjman süreci devreye girmektedir. Söz konusu süreç, melodinin ve varsa ikincil melodilerin hangi formda, armonik yapıda ve orkestrasyonla sunulacağına karar vermek anlamına gelmektedir. Bazı tangoların basılı notalarında, sadece melodi değil, aynı zamanda eşlik, form, armoni, ikincil melodiler ve orkestrasyonla ilgili öneriler de bulunmaktadır. Söz konusu aşamada, aranjör bestecinin tercihlerini olduğu gibi takip edebileceği gibi, onları değiştirebilmektedir. Ancak en sadık kalınan durumda bile orkestrasyonun önemi ortaya çıkmaktadır. Son olarak, yapılan

aranjmanın nasıl icra edileceği konusu gündeme gelmektedir ve bu da bir tangoya edindiren kazandıran mühim bir faktördür. Öyle ki, kimi orkestraların icra karakterleri, aranjmanı direkt olarak etkilemektedir. Aranjman ve orkestrasyon, orkestraların icra yeteneklerine göre şekillenmektedir (Aydınoğlu, 2019, s. 17).

Tango müziğinde düzenleme (aranjman), eserin kendisi kadar önem arz eden bileşendir. Aranjman, orijinal kompozisyona sadık kalarak armoni, form ve orkestrasyon gibi müzikal unsurlarda gidilen değişiklikleri içermektedir. Aranjmanın önemi tango müziğinde büyüktür, ancak tango tarihindeki aranjörler genellikle orkestratörler ve orkestra şeflerinden daha az tanınmaktadır, çünkü tango orkestralarında şefler ayrıca müzik direktörlüğü yapmaktadır. Şef, aranjmanı yapmasa dahi orkestranın stilini yönlendirmekte ve son şeklini vererek orkestranın karakterini belirlemektedir. Çoğu zaman yazılı aranjmanlar olsa da, tango müziğinin karakteri büyük ölçüde icraya dayanmaktadır. Bu bağlamda, orkestranın genel icra tarzını belirleyen şefler, yazılı aranjmanı da orkestranın karakteristik icrasına uygun şekilde yeniden şekillendirmektedir. Aranjörler de orkestranın stilini göz önünde bulundurarak düzenleme yapmaktadır, ancak nihai karar ve stilin tam olarak belirlenmesi şefe aittir. Bu nedenle, çoğu zaman aranjörlerin kimlikleri bilinse de şefler genellikle aranjör olarak kabul edilmektedir. Söz konusu durum, birçok tangonun, adlarının yanı sıra, orkestra ya da şefin adıyla anılmasıyla da belirgindir. Örnek verilecek olursa; Loca-D'Arienzo, Danzarin-Troilo, Comme il Faut-Di Sarli gibi. Bunun yanı sıra, yazılı aranjman kullanmayan Di Sarli orkestrasında görüldüğü gibi, bazen aranjman, şefin orkestranın provaları sırasında yaptığı yönlendirmelerle şekillenmektedir (Sarıboğa, 2019, ss. 273-274).

Orkestrasyon, bir aranjmanın içinde yer alan, ancak onun ötesinde bir unsur olarak ele alınabilmektedir. Temel müzikal öğeler, armoni, form ve kontrpuan gibi ögeler besteci ya da aranjör tarafından belirlendikten sonra, söz konusu ögelerin nasıl bir orkestrasyonla sunulacağı önemli bir aşama olarak ön plana çıkmaktadır. Söz konusu süreçle ilgili kesin bilgiler sınırlı olsa da şeflerin orkestrada genellikle yazılı aranjmanda yer alan bir kontrpuan veya başka bir müziksel fikri, bandoneonlardan ziyade kemanlara yönlendirdiği durumlar sıklıkla gözlemlenmiştir. Söz konusu durum, şeflerin rolünün genellikle orkestrasyona yönelik olduğunu, aranjmandan daha çok orkestral düzenlemeyi etkilediklerini göstermektedir (Altun, 2019, s. 61).

Bazı tangoların basılı notalarında, armoni, kontrşan, varyasyon ve çalgılamaya dair öneriler bulunduğu gözlemlenmektedir. Örnek verilecek olursa; La Cumparsita tangosunun editorial basımında, kontrşanın yanında "vln. arco", piyano partisine eklenen "soprano" ifadesi ve varyasyonun yanındaki "bnd." gibi işaretler bulunabilmektedir. Bu müzikal ögelere sadık

kalınsa da eserin özgünlüğünü belirleyen ana unsurun icra ve orkestrasyon olduğu anlaşılmaktadır.

Tango müziğinde hemen her orkestra ve aranjör tarafından kullanılan bazı temel ögeler bulunmaktadır. Her aranjör farklı bir kontrşan ya da köprü melodisi yazabilse de birçok tangoda solo bölümler mevcuttur. Ancak, bir parçadaki bandoneon solosunun başlar başlamaz sakin bir şekilde sol elde duyulması, Troilo stilini işaret ederken; solo kemanın Sol telinde yaptığı kontrşan, özellikle D'Arienzo stiline özgüdür. Di Sarli ve Pugliese stillerini ayırt etmenin de net bir yolu, parçalarda piyanonun kullanımına dikkat etmektir. Söz konusu bakış açısıyla orkestrasyon, icranın ardından stili belirleyen en önemli unsurların başında gelmektedir (Kahveci & Kahveci, 2020, s. 208).

Tango müziğinin, sadece basılı notalar üzerinden değil, aynı zamanda orkestranın düzenleme, orkestrasyon ve icra biçimleriyle birlikte değerlendirilmesi gerekmektedir. Bu çalışmada, orkestrasyon stillerinin ayrıştırılabilmesi için öncelikle tango müziğinde kullanılan temel yapısal ögeler tanımlanarak, ardından bu yapıdaki karakteristik ögeler ele alınmıştır.

Tango müziğini meydana getiren temel yapısal ögeleri aşağıdaki gibi sıralamak mümkündür: A. Melodik ögeler: Tangoda melodiler işlevsel şekilde, birincil melodi ve ikincil melodi olarak iki alt başlıkta ele alınmaktadır.

Birincil melodi, tango müziğinde önemli bir rol oynamakta ve genellikle iki alt başlık altında ele alınmaktadır: ana tema ve varyasyon. Ana tema, tango parçasını meydana getiren ve parçanın temelini atan asıl melodiyi ifade etmektedir. Söz konusu tema, genellikle her tango parçasında en az iki, bazen ise üç kez kullanılmaktadır. Varyasyon ise ana temaya alternatif olarak ortaya çıkmaktadır. Söz konusu melodi, genellikle bir çalgı veya çalgı grubu tarafından çalınmakta ve çoğu zaman belirli bir teknik güçlük içermektedir. Varyasyonlar, virtüoziteyi ön plana çıkaran cümle yapılarıyla dikkat çekmektedir (Aydınoğlu, 2019, s. 72).

İkincil melodi, iki ana alt başlıkta ele alınmaktadır: kontrşan ve diğer melodik ögeler. Kontrşan, ana temaların dışında yer alan, genellikle solo veya soli (bir veya birkaç çalgının çaldığı) olarak çalınan, melodik bir cümle yapısına sahip ögelerdir. Bu tür melodiler, bazen ana tema ile eşzamanlı olarak ortaya çıkabilmektedir. Öteki melodik ögeler, bir müzik cümlesinde işleme veya geçiş olarak yer alabileceği gibi, aynı zamanda parçanın içinde ostinato motifleri veya kısa vuruşlardan oluşan figürler gibi daha küçük melodik yapılandırmaları da kapsayabilmektedir. (Aydınoğlu, 2019, s. 73).

A. Eşlik ögeleri: Tango müziğinin ritmik yapısını oluşturan temel eşlik modelleri, dört ana kategoriye ayrılabilmektedir: senkop, marcato, 3-3-2 ve bileşik modeller. Her bir ana model, kendi içerisinde daha fazla alt kategoriye ayrılabilmektedir.

Melodik Ögeler

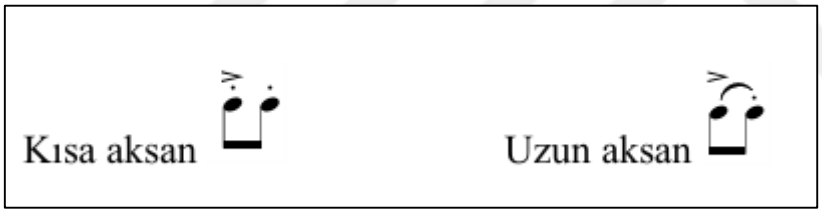
Tango müziğinde melodiler, ritmik ve bağlı melodiler olarak iki ana kategoriye ayrılabilmektedir. Birinci tema (veya öncül), genellikle ritmik ya da bağlı bir karaktere sahipken, ikinci tema (veya soncul) çoğunlukla zıt bir karakterde olmaktadır. Bununla birlikte, bazı temalar gerek ritmik gerekse de bağlı karaktere sahip olabilmektedir. Bu tür durumlarda ikinci tema birincinin karakterine karşıt bir şekilde düzenlenmektedir (Akgün, 1993, s. 131).

a. Ritmik Melodi

Melodik yapı, ritmik ve dinamik özellikler aracılığıyla, staccato notalar ve aksanlar kullanılarak vurgulanmaktadır. Aksanlar ise iki şekilde ayrılabilir: kısa ve uzun aksanlar olarak nitelendirilebilmektedir.

Şekil 13

Kısa ve Uzun Aksan

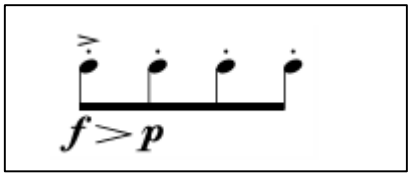


(Aydınoğlu, 2019)

Bu tür aksanlar kullanıldığında, staccato notalar çok kısa olmakta ve aksanlı notalar ile aksansız notalar arasındaki dinamik fark, toplam ses seviyesinden bağımsız olarak oldukça belirgin olmaktadır. Aksanlı notalar güçlü ve keskin bir şekilde vurgulanırken, aksansız notalar hafifçe ve neredeyse hiç çalınmamış gibi bir şekilde çalınmaktadır (Şekil 14) (Akgün, 1993, s. 132).

Şekil 14

Kısa Aksan İcrası

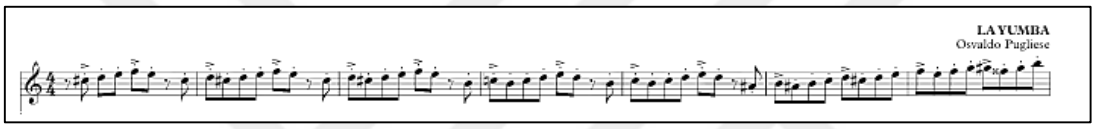


(Aydınoğlu, 2019)

Söz konusu aksanlar, melodinin karakterini doğal bir şekilde oluşturabilmektedir. Örnek verilecek olursa; Şekil 16'da gözlemlendiği gibi, Osvaldo Pugliese'nin La Yumba tangosunun temasının kısa aksanlı olduğundan söz etmek mümkündür (Hess, 2007, s. 63).

Şekil 15

Kısa Aksan: La Yumba

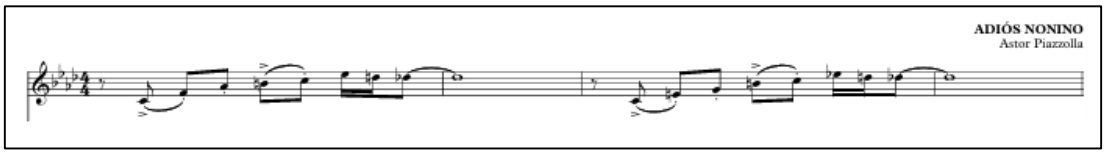


(Aydınoğlu, 2019)

Piazzolla'nın 'Adiós Nonino' tangosunun teması, Şekil 17'de de görüldüğü üzere, melodinin uzun aksanlı karakteriyle belirginleşmektedir.

Şekil 16

Uzun Aksan: Adiós Nonino

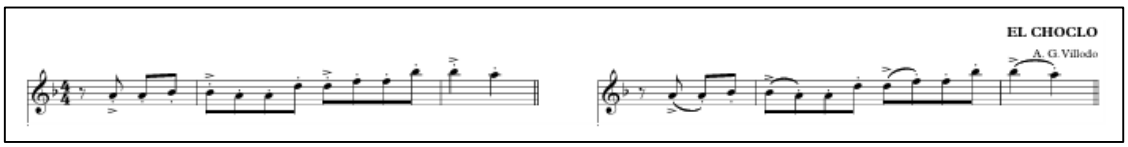


(Aydınoğlu, 2019)

Bazı temalar, ritmik melodi yapılarından dolayı hem kısa hem de uzun aksanlarla yorumlanabilme esnekliğine sahiptir (Şekil 18) (Hess, 2007, s. 64).

Şekil 17

Ritmik Melodi: El Choclo (a) Kısa Aksan ile, (b) Uzun Aksan ile



(Aydınoğlu, 2019)

Farklı orkestraların stilistik farklılıkları, ritmik melodilerdeki artikülasyon tercihleriyle de ortaya çıkmaktadır. Örnek verilecek olursa; Pugliese ve Di Sarli gibi orkestra liderlerinin eserlerinde kısa aksanlar daha sık kullanılırken, Troilo ve Piazzolla gibi isimlerin müziklerinde uzun aksanlar belirgin bir rol oynamaktadır (Navarro, 2014, s. 266).

b. Bağlı (anlatımcı, expressive) Melodi

Bağlı melodiler, ritmik melodilere tamamen zıt bir yapıya sahip olup, daha anlatımcı ve ifade yüklü bir tarzda yapılandırılarak icra edilmektedir. Genellikle cümle bağıyla belirtilen söz konusu melodiler, ritmik melodilerin aksine, duygusal bir vurgu ve akıcılıkla ön plana çıkmaktadır. Bağlı melodilerin icrasında en belirgin özelliklerden biri ise fraseo tekniğidir ((Navarro, 2014, s. 266).

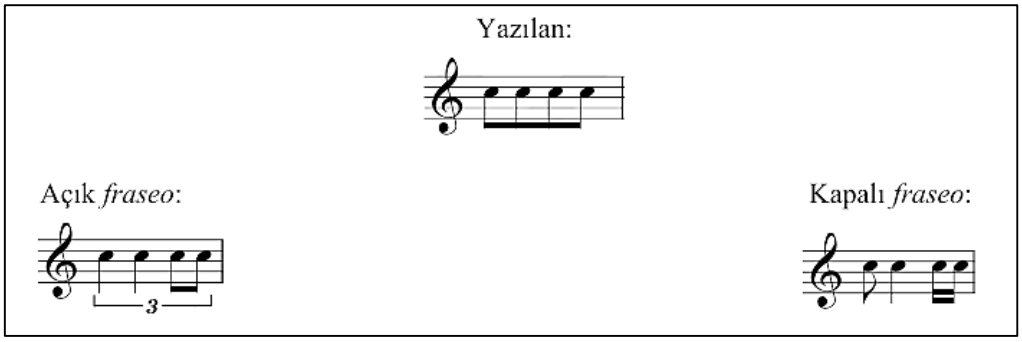
Fraseo:

Fraseo, melodiyi ritmini değiştirerek ifadeli bir şekilde icra etme sanatı olarak tanımlanmaktadır (Gallo, 2011, s. 57; Posetti, 2015, s. 14).

Fraseo uygulamalarında, notada belirtilen tartıma tam bir bağlılık gösterilmemekte ve melodinin ritmik yapısı genellikle birebir çalınmamaktadır. Bunun yerine, melodiye ifade kazandırmak amacıyla tartımlar değiştirilmektedir. Söz konusu değişiklikler, (Gallo 2011, s. 60; Posetti 2015, s. 42) tarafından belirtildiği gibi, açık (abierto) veya kapalı (cerrado) fraseo biçiminde gerçekleşebilmektedir (Şekil 19).

Şekil 18

Fraseo Biçimleri



(Aydınoğlu, 2019)

Gallo (2011) ve Posetti (2015), fraseo kavramını iki ayrı kategoriye ayırarak incelemiştir: Fraseo Básico (Temel Fraseo) ve Fraseo Extendido (Genişletilmiş Fraseo).

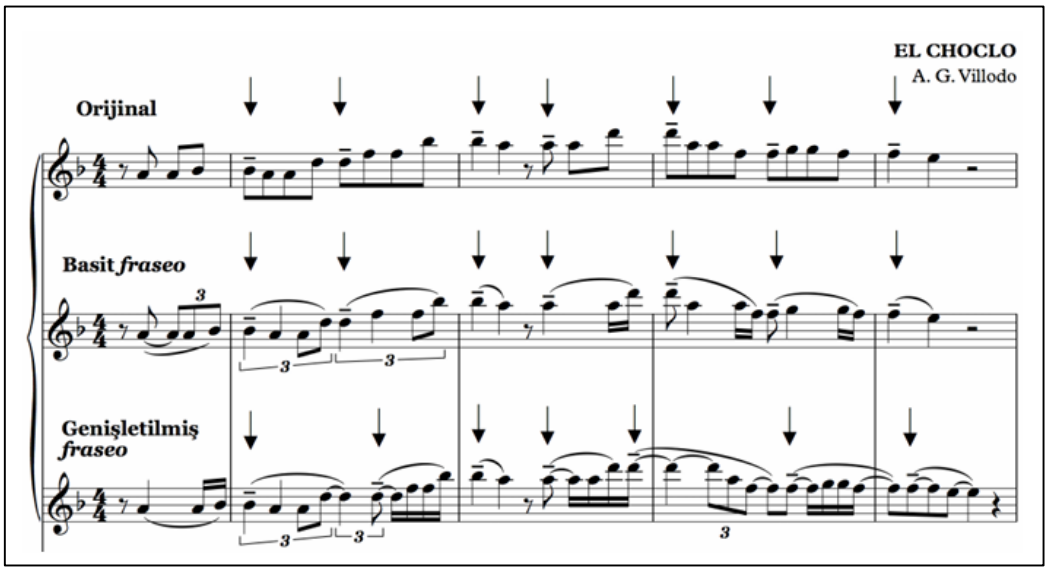
- Temel fraseo, bir ölçü içerisindeki iki kuvvetli vuruş arasındaki bağlantıyı tanımlar. Güçlü vuruşlar (örneğin, birinci ve üçüncü vuruşlar) tam zamanında icra edilirken, bu vuruşlar arasındaki notalar daha esnek bir şekilde zaman içerisine yayılmaktadır.

- Genişletilmiş fraseo, bir ölçü boyunca güçlü vuruşların zaman aralığının daha geniş bir şekilde dağıtılmasıyla oluşur. Ancak bu genişleme, temel ritmik nabzın korunmasını engellememektedir.

Şekil 20'de, temel ve genişletilmiş fraseonun notalar üzerindeki yansımaları gösterilmiştir. Ok işaretleri sayesinde söz konusu 2 fraseo türünde notaların zamanlama açısından nasıl değiştiği gözlemlenebilmektedir. Şekil 20' de örnek gösterilmektedir.

Şekil 19

Basit ve Genişletilmiş Fraseo: El Choclo

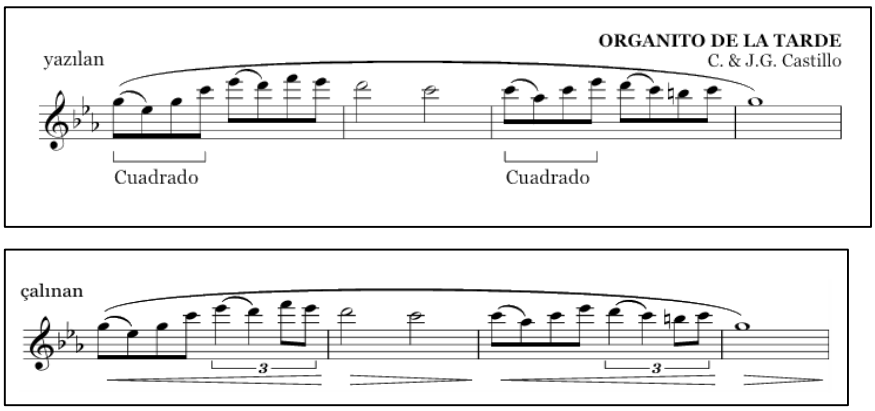


(Aydınoğlu, 2019)

Cuadrado, bir müzik eserinin olduğu gibi, herhangi bir fraseo uygulamadan çalınmasını ifade etmektedir. Söz konusu teknik, genellikle müzikal cümlelerin başlangıç kısımlarında ya da tansiyonun düşürülmek istendiği bölümlerde tercih edilmektedir.

Şekil 20

Cuadrado: Organito De La Tarde (a) Yazılan, (b) Çalınan

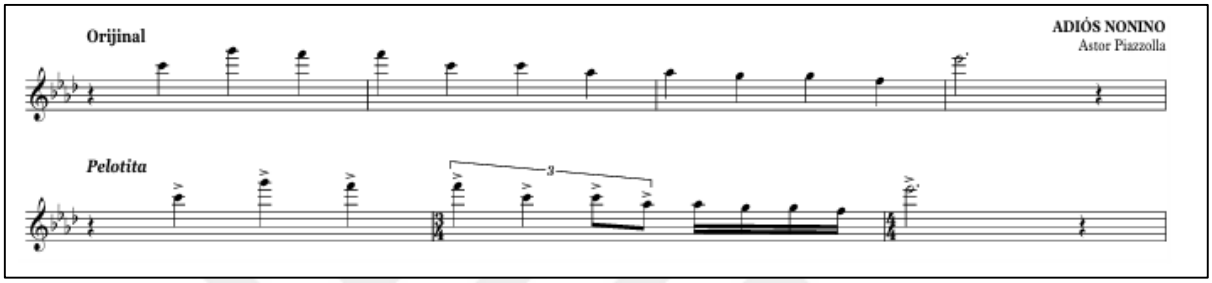


(Aydınoğlu, 2019)

Pelotita (Küçük Top): Tango müzisyenleri, genişletilmiş fraseo içerisinde kullanılan bir diğer cümleleme tekniğini "pelotita" (küçük top, topçuk) olarak adlandırmaktadır. Söz konusu teknikte, fraseo'nun başlangıcındaki notadan hedef notaya kadar ilerlerken giderek hızlanmakta ve cümle, bir pinpon topunun yere bırakıldığında ağırlığıyla sekmesine benzer bir şekilde sıkıştırılarak icra edilmektedir. Söz konusu yöntemin uygulanışını göstermek amacıyla, aşağıdaki örnekte üst satırda yer alan nota cümlesinin pelotita tarzındaki icrası, alt satırda yaklaşık olarak ifade edilmiştir (Gallo, 2011, s. 71).

Şekil 21

Pelotita: Adiós Nonino (Gallo, 2011, s. 80)



(Aydınoğlu, 2019)

Gallo (2011) ve Posetti (2015), fraseoları temel ve genişletilmiş olmak üzere iki gruba ayırmıştır. Söz konusu iki tür, açık ya da kapalı formlar fark etmeksizin, ritmik nabzın korunmasıyla icra edilmektedir. Ancak, ritmik nabzın ihmal edildiği ya da yalnızca ölçü başlarına odaklanılarak serbest tempoda çalınan fraseolar, "özel grup fraseoları" (special ensemble fraseos) olarak adlandırılmıştır (Gallo, 2011, s. 80; Posetti, 2015, ss. 56-57).

Serbest fraseo (fraseo rubato), ölçü çizgileri ve nabız dikkate alınmadan, tempoda esneklik sağlanarak, duraklamalar (fermata), hızlanmalar veya yavaşlamalar gibi tekniklerle icra edilen bir türdür. Bu tarz, genellikle Pugliese Orkestrası gibi orkestralarda, solo veya tutti pasajlarında tercih edilmektedir.

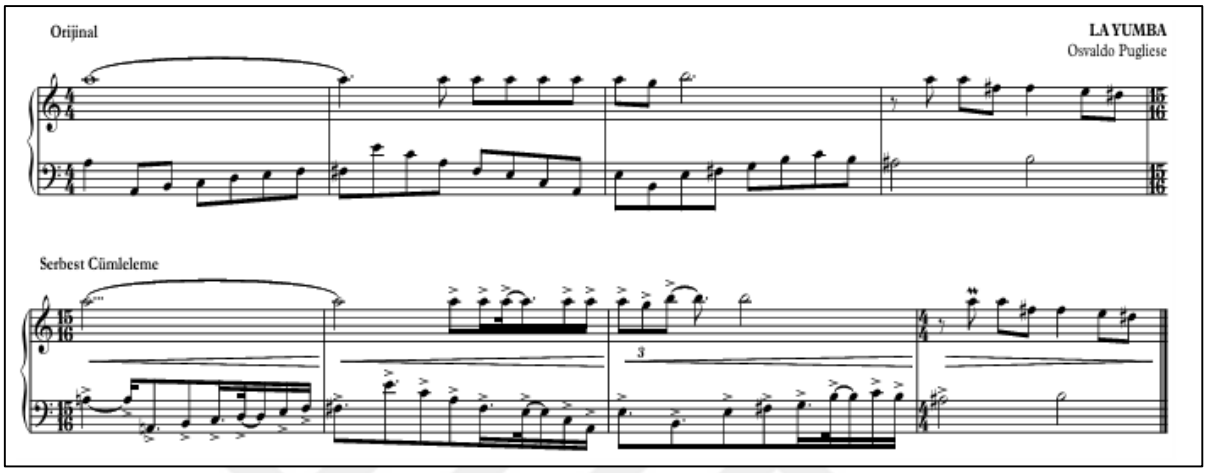
Rubato (Serbest Fraseo):

Tangoda rubato, pelotita tekniğinin tüm orkestra tarafından uygulanmasıdır. Söz konusu uygulamada, bir ölçü içinde hızlanma (pelotita) ve vurguların abartılmasıyla icra edilen melodik yapılar, bir sonraki ölçünün ilk vuruşuna kadar devam etmektedir. Başlangıçta yalnızca solo pasajlarda kullanılan bu teknik, zamanla Pugliese Orkestrası'nın etkisiyle, tüm orkestranın bir ensemble olarak icra ettiği bir unsur haline gelmiştir (Gallo, 2011, s. 80; Posetti, 2015, ss. 56-57).

Pugliese'nin La Yumba tangosunun orta bölümüne ait bir cümlede yer alan iki önemli parti, Şekil 23'te ele alınmıştır. İlk olarak, bu partiler notalarda yazıldığı şekliyle sunulmuş, ardından ise eserin icrasını daha doğru bir şekilde yansıtan bir transkripsiyonla detaylandırılmıştır.

Şekil 22

Rubato (Serbest Fraseo): La Yumba



(Aydınoğlu, 2019)

Şekil 23'te de görüldüğü gibi, ölçü içerisinde zaman biriminin giderek küçüldüğü ve daraldığı gözlemlenirken, ölçü başları daha uzun bir süreyle vurgulanmaktadır. Söz konusu durum, pelotita'nın bir ölçüde tamamlanıp, bir sonraki ölçüde yeniden başlamasıyla birkaç ölçü boyunca devam edebileceğini göstermektedir.

Yukarıda bahsedilen fraseo türleri hem düzenleme hem de orkestrasyon bağlamında açıkça belirtilmiş tartımlar kullanılarak veya daha basit tartımlar ile yazılarak ifade edilebilmektedir. İlgili cümlenin üzerine fraseo terimi eklenerek de söz konusu durum ifade edilebilmektedir. Bu noktada, fraseo'nun nasıl uygulanacağı konusunda karar verme yetkisi orkestra veya şefe aittir. Ayrıca, serbest fraseo da rubato gibi terimler kullanılarak ifade edilebilmektedir.

Birincil Modeller

Tangoda melodiler hem karakter özelliklerine hem de işlevlerine göre birincil ve ikincil olmak üzere iki temel gruba ayrılmaktadır.

Melodik yapısıyla öne çıkan tango, ritmik ögeler içermesine rağmen asıl olarak melodik çeşitliliği ve zenginliğiyle tanınmaktadır. Genelde birden fazla melodiye sahip olan tango eserleri, sıklıkla iki ya da üç bölümden oluşan şarkı formuyla uyumlu bir şekilde yapılandırılmaktadır. Bu bağlamda, birincil (A), ikincil (B) ve bazen üçüncül (C) temalar,

parçanın melodik örgüsünü oluşturmaktadır. Melodik yapılar, bazen varyasyonlar, kontrşanlar veya daha küçük motiflerle çeşitlendirilmektedir. Ana temanın yerine kullanılan varyasyonlar birincil melodiler olarak değerlendirilirken, tema ve varyasyon dışında kalan kontrşanlar ve küçük melodik ögeler ise ikincil melodiler kategorisine dahil edilmektedir (Salgan, 2001, s. 37; Salgan, 2001, s. 37).

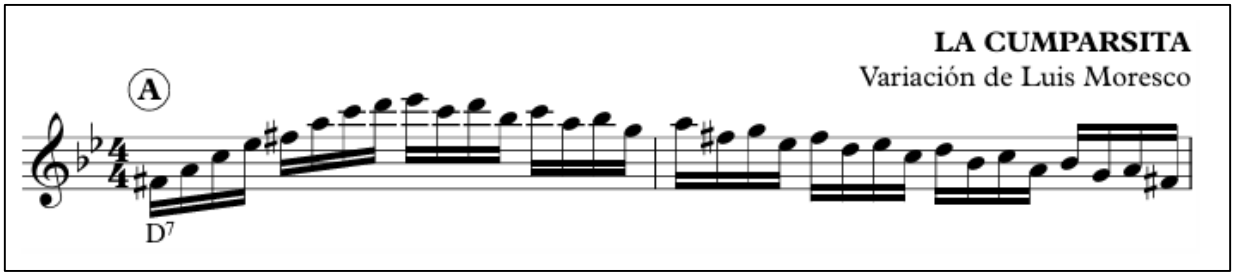
Ana Tema: Tango parçaları genellikle iki veya üç bölümlü şarkı yapısına dayanır, ancak bu form zaman zaman farklılık gösterebilmektedir. Parçalarda çoğunlukla birinci tema (A) yer alırken, buna ek olarak ikinci bir tema (B) ve bazen bir trio bölümü (C) de bulunmaktadır. Söz konusu temalar genellikle bir müzikal cümleden oluşmakta ve taklit ya da tekrar içeren birden fazla melodik yapının bir araya gelmesiyle şekillenmektedir. Yapısal olarak "cümlecik" adıyla anılabilecek söz konusu melodiler, kontrpuantik ya da diğer melodik ögelerden ayrıştıkları için "ana tema" olarak tanımlanmaktadır. (Posetti, 2015, s. 81).

Varyasyon: Tango müziğinde varyasyon, özellikle eserin final kısmında, genellikle ana temanın üzerine bir çalgı grubunun, hızlı ve akıcı bir şekilde yazılmış, teknik beceri gerektiren onaltılık notalardan oluşan yeni bir melodi eklemesiyle tanımlanmaktadır. Söz konusu varyasyonlar bazen eserin orta bölümlerinde de yer alabilmektedir. Farklı stillere bağlı olarak, varyasyonlar solo, soli veya iki çalgı grubunun karşılıklı diyaloğu şeklinde de görülebilmektedir. En yaygın varyasyon biçimi, eserin sonunda bandoneon grubu için yazılanlardır. Bunun yanı sıra, bazı varyasyonlar yaylılar veya piyano için de yazılmıştır. Örnek verilecek olursa; Alfred de Angelis'in Nueve de Julio veya Rodolfo Biagi'nin Quejas de Bandoneon eserlerinde olduğu gibi (Salgan, 2001, s. 40).

Varyasyon, hem besteci tarafından yazılabileceği gibi, orkestratörler tarafından da eklenebilmektedir (Peralta, 2008, s. 45). Örnek verilecek olursa; ünlü tangolardan La Cumparsita'nın en bilinen varyasyonu, besteci tarafından değil, bandoneonist Luis Moresco tarafından yazılmıştır (Salgan, 2001, s. 41).

Şekil 23

La Cumparsita – Bandoneon Varyasyon (L. Moresco) İlk İki Ölçü



(Aydınoğlu, 2019)

Varyasyonlar, temelde birinci temaya dayalı bir yapı sergilemekle birlikte, melodinin açık bir şekilde sunulması zorunluluğu bulunmamaktadır. Söz konusu varyasyonlar, özgün bir melodik form olarak geliştirilmekte ve serbest biçimde yeniden kurgulanmaktadır. Temanın eş zamanlı olarak diğer çalgılar tarafından icra edilmesi mümkün olsa da tema çalınmadığında dahi eşlik yapısı korunmakta ve armonik düzen sabit kalmaktadır. Böylece hangi tema üzerine varyasyon yapıldığı kolay bir şekilde ayırt edilebilmektedir. Ayrıca, varsa, eserdeki bir kontrşan varyasyonla birlikte duyurulabilir veya yeni bir kontrşan ya da solo eklenebilmektedir. Salgan (2001) varyasyon ve kontrşanın eşzamanlı kullanımının güçlü bir etki yarattığını ve etkileyici bir bitiriş için ideal bir yöntem olduğunu belirtmiştir (s. 40). Örnekler arasında D'Arienzo'nun La Cumparsita ve El Huracan, Pugliese'nin Recuerdo 2. versiyonu yer alabilmektedir.

Peralta (2008) varyasyon yapısında melodik hareketliliği ve ritmik yoğunluğu artırmak için farklı tekniklerin devreye sokulduğunu açıklamaktadır. Söz konusu teknikler arasında, melodik yapı içinde notaların yinelenmesi, süsleme ögelerinin eklenmesi, akor tonlarıyla zenginlik katılması ve belirgin yapısal özelliklerin taklit edilmesi yer almaktadır (s. 45).

Bu özelliklerle birlikte, varyasyonlar, tangonun birincil melodilerinin ikinci türü olarak, biçimsel anlamda bir kesiti temsil eden ve tangonun karakteristik ögelerinden biri olarak ön plana çıkmaktadır.

İkincil Modeller

Kontrşan: Kontrşan ya da kontrmelodi, tango müziğinde ana temadan bağımsız, ancak onun kadar hatırlanabilir ve akılda kalıcı olan, genellikle ikincil düzeydeki melodik ögelerdir. Söz konusu melodiler, bazen besteci tarafından yazılırken, bazen de aranjör ya da orkestratör tarafından eklenmektedir. Genellikle eserin birinci temasının tekrarında ya da finalde

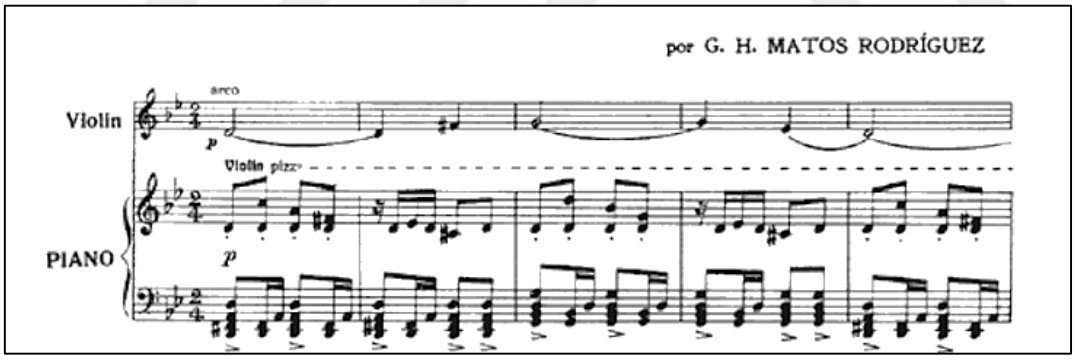
belirginleşmektedirler. Söz konusu melodiler, ana tema ile aynı anda çalındığı gibi, sadece armonik yapıları korunarak da duyulabilmektedir. Kontrşan, ana tema ile birlikte çaldığında belirginleşirken, solo ya da soli olarak ise yalnızca armonik eşlik ile öne çıkmaktadır (Hess, 2007, s. 97).

Armonizasyon veya orkestrasyon sonucunda bas ve eşlik partileri, ana melodiye karşı bir çeşit kontrpuan ya da karşı-melodi işlevi görmektedir. Ancak burada asıl dikkat çekilen, orkestrasyon yoluyla belirgin hale getirilen ve özellikle ikincil melodi olarak tasarlanan ögelerdir.

Şekil 25'te, tangonun en bilinen eserlerinden biri olan La Cumparsita'nın orijinal partisyonunda, ilk satırda ana tema piyano partisinin soprano bölümünde yer alırken, üstteki keman partisinde ise ikincil bir tema bulunmaktadır. Çoğu düzenlemede söz konusu ikincil melodi, ana temanın en az bir kez yalın biçimde sunulmasının ardından serim bölümünde ana temaya kontrşan olarak eklenmektedir (örneğin, D'Arienzo düzenlemelerinde olduğu gibi). Ancak, bazı orkestralar bu kontrşanı kullanmamış ve bunun yerine farklı ikincil melodilere yer vermiştir (örneğin, Varela'nın düzenlemeleri) (Akgün, 1993, s. 148).

Şekil 24

Orijinal Kontrşan: La Cumparsita (M. Rodrigez)



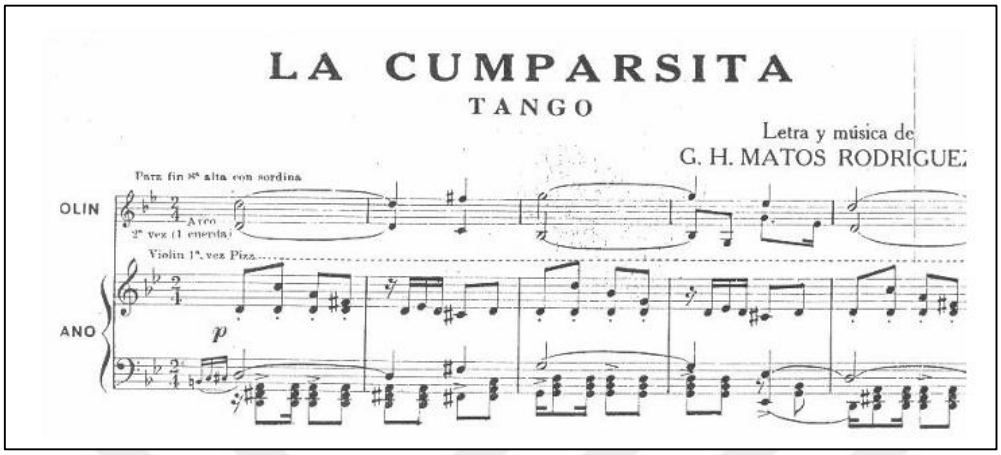
(Aydınoğlu, 2019)

Orkestrasyonda kontrşan, genellikle iki farklı şekilde uygulanmaktadır: bir enstrümanın bireysel icrası veya bir grup enstrümanın birlikte ifadesi yoluyla. Söz konusu yaklaşım, kontrşanı belirgin hale getirirken, aynı karşı melodi eserin farklı bölümlerinde ya da aynı orkestrasyonla tekrar edilebilmektedir. Eserlerde birden fazla kontrşan bulunabilmekte; bunlar tema, varyasyon veya diğer karşı melodilerle aynı anda kullanılabilmektedir. Örneğin, D'Arienzo'nun bir düzenlemesinde ikincil melodi, keman solosu olarak eserin son kısmında yer almaktadır. Ayrıca, bir eserde birden çok solo, soli ya da varyasyon iç içe bulunabilmektedir. Bazı orkestralarda kontrşanın yalnızca alt ses olarak kullanıldığı (örneğin, La Cumparsita'nın E. Rodríguez ve A. De Angelis düzenlemelerinde) gözlemlenirken, diğer

versiyonlarda orijinal yapının korunduğu görülmektedir (örneğin, Di Sarli'nin düzenlemesinde) (Yarkin, 2017, s. 212).

Şekil 25

Orijinal İki Farklı Kontrşan: La Cumparsita (M. Rodrigez)



(Aydınoğlu, 2019)

Diğer Melodik Ögeler:

Tangoda, ana temaları destekleyen ve yapılarını daha zengin hale getiren melodik ögeler, müzik cümleleri arasındaki boşlukları doldurmak ya da bir cümlenin eksik kalan kısımlarını tamamlamak amacıyla kullanılmaktadır. Söz konusu melodik unsurlar üç temel şekilde değerlendirilmektedir (Yarkın, 2017, s. 214):

a. Cümleler arasındaki geçiş, köprü veya bağlantı işlevi görerek yapısal boşlukların doldurulması.

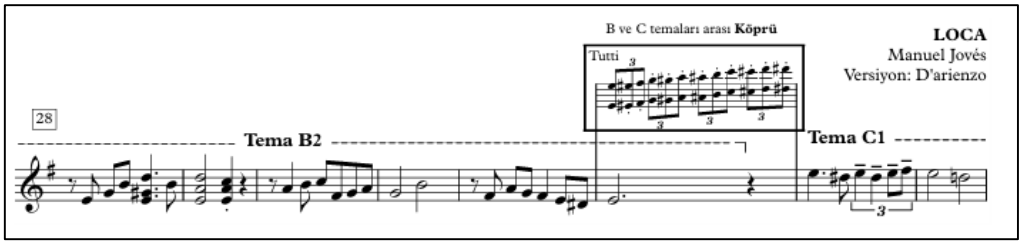
b. Bir müzik cümlesinin içerisinde yer alan boşlukların işleme ya da cevap niteliğinde düzenlenmesi.

c. Ostinato motifler kullanılarak tekrarlanan yapılarla temaya destek sağlanması.

İki müzik cümlesi arasındaki geçişi sağlamak için kullanılan dolgular, farklı işlevlere sahip olabilmektedir. Bunlar, bir cümlenin sonunu tamamlayan, yeni cümleye geçişi hazırlayan ya da iki ezgiyi bağımsız bir şekilde birbirine bağlayan öğelerdir. Her durumda, söz konusu melodik ögeler iki ezgi arasındaki boşlukları doldurarak küçük köprüler işlevi görmektedirler. Şekil 27' de örnek gösterilmektedir.

Şekil 26

Geçiş Örneği: Loca - D'Arienzo

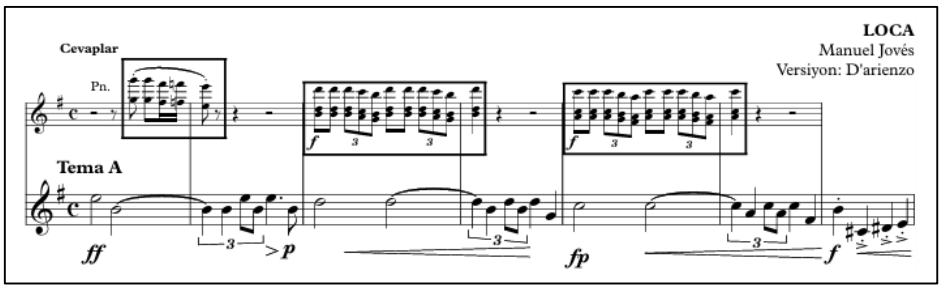


(Aydınoğlu, 2019)

Bazen bir müzik cümlesi tamamlanmadan, cümledeki suslar veya uzun seslerin yarattığı boşlukları doldurmak amacıyla kullanılan melodik ögeler ortaya çıkmaktadır. Söz konusu ögeler, bir çalgının çaldığı ezgi sırasında oluşan zamansal boşlukları başka bir çalgının devreye girmesiyle doldurmaktadır. Söz konusu doldurma işlemi, melodik veya ritmik özellikler taşıyabileceği gibi, bazen de bir sonraki armonik yapıyı hazırlamak amacıyla daha armonik bir yapıda olabilmektedir. Bu tür ögeler, devam eden ezgiye eklenen melodik işlemler olarak kabul edilebilmekte ve popüler müzikte genellikle ana ezgiye verilen bir "cevap" olarak nitelendirilmektedir. Şekil 28' de örnek gösterilmektedir (Gallo, 2011, s. 101).

Şekil 27

İşleme Örneği: Loca - D'Arienzo



(Aydınoğlu, 2019)

Ostinato motifleri, diğer melodik ögeler arasında yer almaktadır. Tematik bir rol üstlenmeseler de parçanın içinde tekrar ederek belirginleşen bu melodik öğeler, bazı tangolarda yapısal açıdan önemli bir yer tutmaktadır (Örneğin; D'Arienzo, Este Es El Rey).

Tango müziğinde, orkestrasyona ait "solo" ve "soli" terimleri, tek bir çalgıcının veya birden fazla çalgıcının birlikte çaldığı bölümleri ifade etmekte ve söz konusu ögeler tango müziğinde belirgin bir rol oynamaktadır. Genellikle ana temanın yeniden başladığı veya sona erdiği bölümlerde, solo çalgılar ya da soli kesitler ortaya çıkmaktadır. Söz konusu kesitler, ana temanın bir çalgı tarafından virtüözce icra edilen varyasyonu şeklinde birincil melodi olarak veya bir kontrşan (ikincil melodi) olarak ön plana çıkabilmektedir. Tango müziği, caz

müziğinden farklı olarak, sololaın doğaçlamadan ziyade önceden yazılmış, belirlenmiş pasajlar içerdiği bir yapıdadır. Eğer özgün bir solo pasajı yoksa, genellikle ana melodi çerçevesinde, icracı tarafından kısmi doğaçlama ile sololar icra edilmektedir. Söz konusu durum, her icracının solo performansında özgünlük sergilemesine olanak tanımaktadır. Örnek verilecek olursa; Pugliese orkestrasında keman sololarının Camerano ya da Marcelli tarafından çalındığı, Troilo orkestrasında ise piyano sololarının Gobi veya Colangelo tarafından icra edilmesi gibi farklılıklar, aynı solonun hangi icracı tarafından çalındığına dair ayrımlar yaratmaktadır (Bruno, 1996, s. 311).

Bazı orkestralar, solistik icraların yanı sıra orkestrasyonda solo veya soli kullanımlarını karakteristik bir özellik olarak benimsemişlerdir. Örnek verilecek olursa; Troilo orkestrasında genellikle bandoneon solo ile başlayan sakin bir kesit, ardından çello soloları ile devam etmektedir. D'Arienzo'nun eserlerinde ise, genellikle ana temanın kontrşanı olarak Sol teli üzerinde çalınan keman solosu (La Vaca) öne çıkar. Di Sarli orkestrasında ise yaylılar tarafından yapılan soli, kontrşan oluşturmak için kullanılmaktadır. Söz konusu örneklerden de anlaşılacağı gibi, solo ve soli, tangonun melodik yapısının önemli ve karakteristik ögeleri arasında yer almaktadır (Bruno, 1996, s. 315).

Eşlik Ögeleri

Tango müziğinde, melodi ve bas haricindeki armonik, ritmik ve artikülasyon öğeleri genellikle "Eşlik" kategorisinde toplanmaktadır. Söz konusu durumda, kontrpuan ögeleri bulunmadığı sürece geriye kalan ögeler çoğunlukla ritmik bir uyum oluşturmaktadır. Bu bölümde, tango müziğinde eşlik işlevi gören yaygın ritmik yapılar ele alınmıştır. Salgan (2001) ve Peralta (2008) gibi çalışmalar da ritmik yapıları eşlik başlığı altında incelemişlerdir.

Salgan (2001), tango müziğinde eşlik için en fazla tercih edilen üç ritmik kalıbı ele almış ve söz konusu kalıplar arasındaki geçişlerin önemini vurgulamıştır. Peralta (2008) ise eşlik bölümünü altı ana kategori altında incelemiştir: marcato, senkop, bordoneo, 3-3-2, pesante, ikilikler ve koral.

Ritmik modeller, yapılarına bağlı olarak iki temel gruba ayrılmaktadır: düzenli (regular) ve düzensiz (irregular). Dört zamanlı ritim düzeninde, ikili (en dos) ve dörtlü (en cuatro) marcato kalıpları düzenli kategorisinde yer alırken, senkop, bordoneo ve 3-3-2 gibi ritmik sapmalar içeren kalıplar düzensiz olarak değerlendirilmektedir. Peralta (2008), bu sınıflandırmayı genişleterek müzikal ifadeyi (pesante) ve dokuya (koral) dair unsurları da eklemiş ve şu şekilde bir liste oluşturmuştur: Marcato (yumba, en cuatro, en dos vb.), bordoneo, senkop, 3-3-2, koral, ikilikler ve pesante.

Bu aşamada, ritmik modellerin metrik analizlerinden daha fazlası olarak, bu ritimlere karakter veren ifade terimlerinin de göz önünde bulundurulmasının önemli olduğu vurgulanmaktadır. Özellikle "Yumba" veya "Umpa-Umpa" gibi, seslerinin yansımalarından türetilen onomatopeik ritmik yapılar, metrik olarak en dos ya da en quatro'nun birer varyantlarıdır. Ancak, söz konusu ritmik modellerin icrasında kullanılan artikülasyon (aksan, staccato, bağlama gibi) ve gürlük gibi ifadeler, modelin karakterini belirlemede kilit rol oynamaktadır. Söz konusu bakış açısıyla, en dos, en quatro, yumba ve umpa-umpa gibi ritmik yapıları "marcato" kategorisinde toplamak anlamlıdır. Bununla birlikte, "marcato" gibi ifade terimleriyle, ritmik terimler olan "senkop" ve "3-3-2" gibi kavramların yanı sıra, müzikal dokuyu tanımlayan "koral" terimiyle gruplamanın sistematik bir tutarlılık taşımadığı görülmektedir (Aydınoğlu, 2019, s. 56).

Tango müziği, sistematik bir şekilde tanımlanmaya çalışılsa da esasen kuşaktan kuşağa, sözlü ve taklit yoluyla aktarılmıştır. Birçok üstat (maestro) tarafından ifade edildiği gibi, "*Tango müziğinde her şeyi notada bulamazsınız, o sadece bir yol göstericidir. Ritmi hissetmek ve orkestraya uyum sağlamak ayrı bir meziyettir.*" (Peralta, 2008, s. 50). Bu noktada, tango müziği için basılmış partisyonların yalnızca bir rehber işlevi gördüğünün unutulmaması gerekmektedir. Özellikle eski kuşak müzisyenlerinin düzenlemelerinde, gürlük, artikülasyon, cümle bağları ve tempo ifadeleri gibi detaylar yer almayabilmektedir. Ancak orkestraların kayıtlarında söz konusu detaylar, müzikal uyum içinde belirgin şekilde ortaya çıkmaktadır. Söz konusu durum, notasyonda bulunmayan öğelerin provalar sırasında kararlaştırıldığını ve müzisyenler arasında kullanılan terimlerin zamanla birer standart hale geldiğini göstermektedir. Ayrıca Julian Peralta'nın, aktif bir tango müzisyeni olarak, teknik bir yaklaşım yerine müzik camiasında yaygın kabul gören ve daha anlaşılır bir terminoloji tercih etmiş olması olasıdır. Başka bir ifadeyle, orkestratörler ve şefler arasında ritmik kalıpların değiştiği noktalar, teorik tutarlılıktan ziyade metrik veya artikülasyon ifadeleriyle tanımlanabilmektedir. Örnek verilecek olursa; "marcato" terimi bir ritmik modelin adlandırılmasında kullanılsa da söz konusu ifade aynı zamanda metrik bölünme (örneğin, bir ölçünün dört eşit parçaya ayrılması), artikülasyon (çoğunlukla staccato) ve dinamik öğeleri bir arada kapsayabilmektedir. Bunun aksine, 3-3-2 modeli, ölçünün metrik yapısının belirleyici bir unsur olarak ön plana çıktığı bir düzenlemeye işaret etmektedir (Peralta, 2008, s. 51).

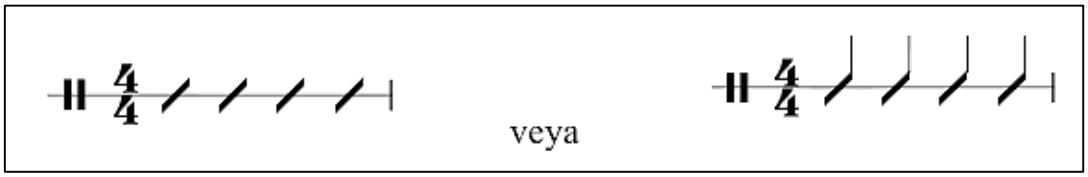
Marcato:

Marcato terimi, seslerin belirgin, güçlü ve net bir şekilde çalınmasını ifade ederken, "marcando" terimi de bu seslerin vurgulanarak ve ön plana çıkarılarak çalınmasını belirtmektedir (Aktüze, 2003, s. 336). Tango müziğinde ise söz konusu terimlerin en yaygın

uygulaması, her dört vuruşun açık bir biçimde işaret edilerek çalındığı Marcato – En 4 (En Quatro) biçimidir. Şekil 29' da örnek gösterilmektedir.

Şekil 28

Marcato Notasyonu



(Aydınoğlu, 2019)

Bu eşlik modelinde, Şekil 2.30'da gösterildiği gibi, "en quatro" ya da "en 4" ifadeleri notanın üzerine yazıldığında, herhangi bir artikülasyon işareti kullanılmaksızın her 4 vuruş da marcato olarak çalınmaktadır. Eğer "en 4" ifadesi yer almazsa, hangi vuruşların aksanlı olacağı belirtilmek zorundadır.

Marcato stili, aksanlı vuruşların (örneğin, 1, 2, 3, 4; 1 & 3 veya 2 & 4 gibi) ve arrastre kullanımı gibi unsurlara bağlı olarak çeşitlenebilmektedir. Söz konusu farklılıklar, orkestraların icra tarzlarını (üsluplarını) şekillendirmede belirleyici bir rol oynamaktadır. Örnek verilecek olursa; D'Arienzo'nun stili, marcato en 4 modeline dayanırken, Di Sarli'nin tarzı marcato en 2 modelini benimsemektedir. Marcato'nun türevleri arasında yer alan 'Yumba' Pugliese stiliyle, 'Umpa-Umpa' ise Salgan stiliyle özdeşleşmiştir. Bu nedenle, marcato, tango müziğinde özgün bir ifade biçimi olmakla beraber tangonun karakteristik ögelerinden biri olarak kabul edilmektedir (Akgün, 1993, s. 151).

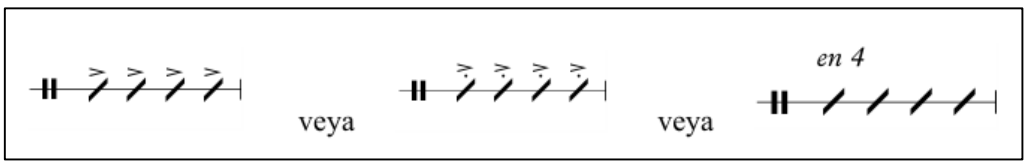
Yaygın şekilde kullanılan artikülasyon uygulamaları aşağıdaki gibidir:

En 4 (En Quatro/Dörtlü):

Marcato en 4 (kısaca "M4" olarak adlandırılacaktır), her dört zamanın da vurgulanarak çalınmasıdır. Bu, özellikle D'Arienzo orkestrasının belirgin bir özelliğidir ve çeşitli şekillerde notalanabilir:

Şekil 29

Marcato En 4 (M4) Notasyonu



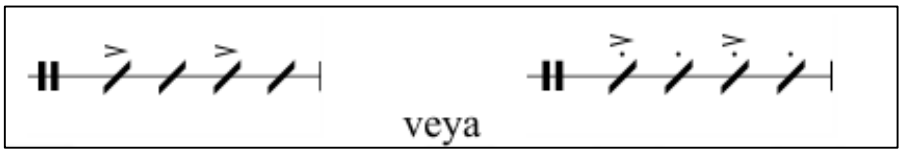
(Aydınoğlu, 2019)

En 1&3:

Marcato en 1 & 3 (kısaca “M1&3”), dört zamanlı ölçüde birinci ve üçüncü vuruşların vurgulu olarak çalınması, diğer vuruşların ise daha kısa, kesik bir şekilde icra edilmesiyle tanımlanmaktadır. Söz konusu özellik, özellikle Di Sarli orkestrası ve sonrasında kendine özgü bir tarz geliştiren Pugliese orkestrasının karakteristik bir özelliğidir. Şekil 31 ve 32’ de örnek gösterilmektedir. (Aktüze, 2003, s. 340).

Şekil 30

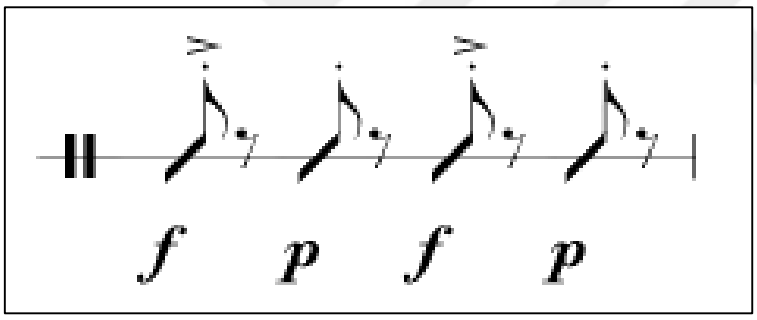
Marcato En 1&3 (M1&3) Notasyonu



(Aydınoğlu, 2019)

Şekil 31

M1&3 İcrası



(Aydınoğlu, 2019)

En 2&4:

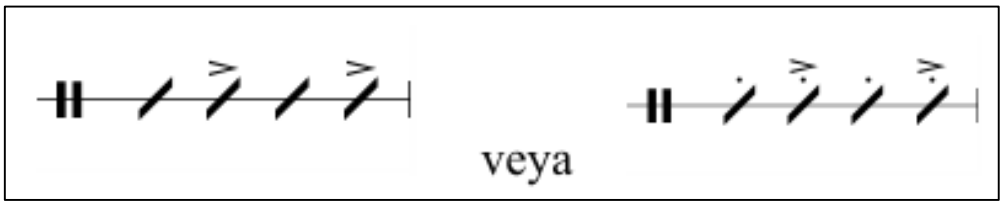
Marcato en 2 & 4” (kısaca “M2&4”), dört zamanın ikinci ve dördüncü vuruşlarının vurgulanıp, diğerlerinin daha kesik çalındığı bir ritmik model şeklinde ön plana çıkmaktadır. Söz konusu stil, genel itibariyle kontrbasın strappata tekniği ya da perküsif bir yaklaşım ile oldukça fazla duyulmaktadır (Akgün, 1993, s. 152).

İki çeşit uygulamasından söz edilebilmektedir: Birinci uygulama bütün vuruşların staccato olduğu modeldir:

Marcato En 2&4 (a):

Şekil 32

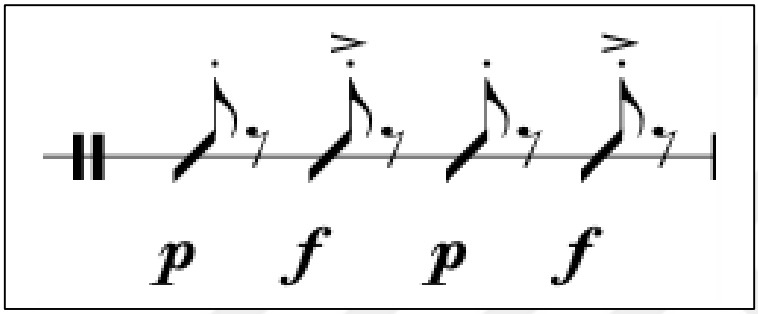
Marcato En 2&4 (a) (M2&4a) Notasyonu



(Aydınoğlu, 2019)

Şekil 33

M2&4a İcrası



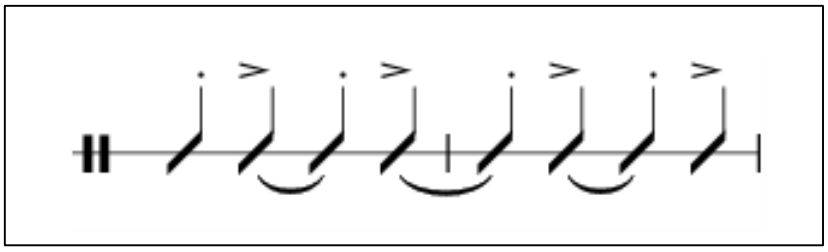
(Aydınoğlu, 2019)

M2&4 kimi zaman da vurgulu zamanın staccato olan vuruşa bağlanması ile de yapılmaktadır:

Marcato en 2&4 (b):

Şekil 34

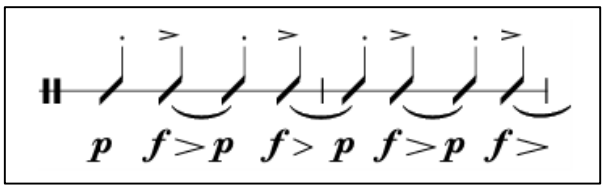
Marcato en 2&4 (b) (M2&4b) Notasyonu



(Aydınoğlu, 2019)

Şekil 35

M2&4b İcrası

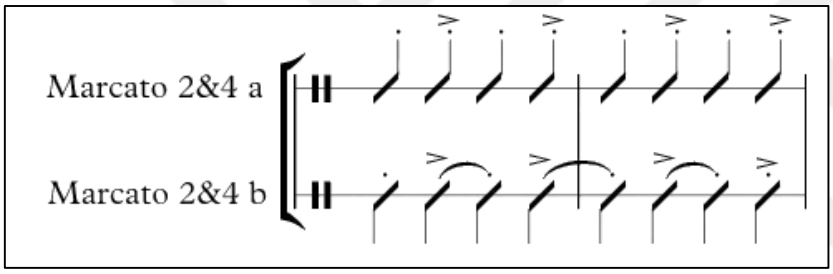


(Aydınoğlu, 2019)

İkinci modeldeki (M2&4b) hece bağı, uzatma bağı olarak işlev gördüğünde, özellikle sesi atak noktasından sonra da kontrol edilebilen enstrümanlarda (örneğin yaylı çalgılar ve bandoneon) belirgin bir etki yaratmaktadır. Bu tür durumlarda, piyano ile birlikte her iki modelin aynı anda çalınması mümkündür (Aktüze, 2003, s. 341).

Şekil 36

Marcato 2&4 (a) ve (b)



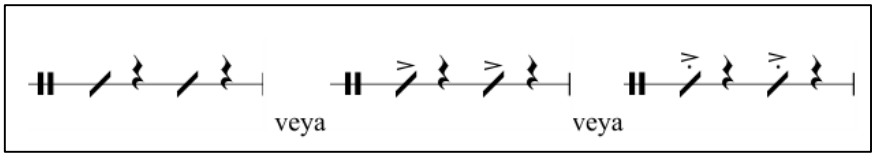
(Aydınoğlu, 2019)

En 2 (En Dos/İkili):

Marcato en 2 (M2), iki zamanlı bir ölçüde vurgunun yalnızca iki zaman üzerine yoğunlaşmasını ifade eden ikili bir vurgulama tekniğidir. Dört zamanlı tango düzeninde, söz konusu teknik sadece ilk iki zamanın vurgulanmasını hedeflemektedir. Genellikle vurgulanan vuruşlar birinci ve üçüncü zamanlar olmakla beraber ikinci ve dördüncü zamanlar çoğunlukla sessiz (sus) olarak geçmektedir. Zayıf zamanlar olan ikinci ve dördüncü vuruşların vurgulandığı durumlar da bulunmaktadır; ancak söz konusu model, genellikle eserin monotonluğunu gidermek ya da ritmik çeşitlilik sağlamak amacıyla geçici bir şekilde kullanılmaktadır. Bu sebeple, M2 ritmik kalıplar arasında belirgin ve sabit bir konumdan ziyade, ritmik renklilik ve çeşitlilik yaratmak için kullanılan bir unsur olarak değerlendirilmektedir. Aksi bir durum belirtilmediği takdirde, M2 modeli, genellikle birinci ve üçüncü vuruşların vurgulanmasıyla uygulanmaktadır (Gallo, 2011, s. 107).

Şekil 37

Marcato En 2 Notasyonu



(Aydınoğlu, 2019)

Marcato en 2 (M2) ile Marcato en 1&3 (M1&3) ritmik açıdan birbirine oldukça yakındır. Öyle ki, bazen M1&3 icra edilirken 2. ve 4. vuruşlar o kadar hafif (pp) çalınmaktadır ki neredeyse duyulmamaktadır. Söz konusu durumu açıklayan üstatlar (maestros) veya tangerolar, söz konusu vuruşlar için genellikle "aslında bu vuruşları çalma; çalıyormuş gibi yap (only suggest)!" ifadesini kullanmaktadır. Söz konusu durumda duyum, M2'ye benzer hale gelmektedir. Ancak M2'de, 2. ve 4. vuruşlar gerçekten çalınmamaktadır; buna rağmen ritmik dinamizm, bu vuruşların varlığını hissettirmektedir. İki ritmik model arasındaki temel fark, birinde 2. ve 4. vuruşların hafifçe çalınması, diğerinde ise hiç çalınmamasıdır (Hess, 2007, s. 100).

Ritmik Çeşitlemeler

Tangoda, dört ya da tercihe bağlı olarak iki vuruşun belirgin hale getirilmesiyle tanımlanan marcato çalma, söz konusu vuruşların açık bir şekilde ifade edilmesi temelinde ritmik açıdan çeşitlendirilebilmekte ve zenginleştirilebilmektedir. Tangonun işlevsel yapısının melodi, eşlik ve bas olmak üzere üç ana bileşene ayrıldığı düşünüldüğünde, ritim grubunu meydana getiren bas veya eşlik partilerinden bir tanesinin 4 vuruşu belirginleştirmesi, marcato hissinin oluşması için yeterlilik göstermektedir. Eşlik eden bütün partilerin aynı ritmik kalıbı çalması gerekmemektedir; söz konusu durum, diğer eşlik partilerinin daha özgür şekilde hareket etmesine olanak tanımaktadır. Eğer temel ritmik kalıp tek bir partiyle ifade edilebiliyorsa, söz konusu işlev genellikle bas grubu (kontrbas ve piyanonun sol eli) tarafından üstlenilmektedir. Bu sayede, eşlik görevindeki öteki partiler marcato modelini ya da farklı bir modeli ritmik şekilde çeşitlendirme özgürlüğüne sahip olmaktadır (Lavocah, 2014, s. 239).

Temel marcato modelinin bas tarafından çalındığı durumlarda, diğer eşlik partileri, ritmik yapıya çeşitlilik kazandırmak amacıyla farklı düzenlemeler ve varyasyonlar kullanmaktadır:

Şekil 38

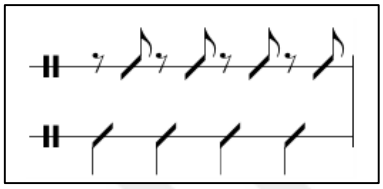
Marcato Ritmik Çeşitleme 1 - Ritmik Çeşitleme 2



(Aydınoğlu, 2019)

Şekil 39

Marcato Ritmik Çeşitleme 5



(Aydınoğlu, 2019)

Arrastre ile marcato

Arrastre:

Tangonun karakteristik öğelerinden bir tanesi olma özelliğini taşıyan arrastre terimi, İspanyolca "ar-rast-rar" fiilinden türetilmiş olmakla beraber "sürüklemek", "çekmek", "kaydırmak" gibi anlamlara gelmektedir. Bu terim müzikal bağlamda ele alındığında, söz konusu eylemin tüm anlamları bir arada taşıdığı görülmektedir. Müzikal bir kavram olarak arrastre, glissando veya portamento terimleriyle benzerlik göstermekte ve icra açısından popüler müzikte bas gitarla yapılan "slide" hareketine yakın bir şekilde uygulanmaktadır. Ayrıca, klasik ve flamenko gitar terminolojisinde, sağ elin yüzük parmağıyla alt tellere doğru yapılan kaydırma hareketini nitelendirmek adına da yararlanılmaktadır (Yeprem, 2006, s. 121).

Arrastre, genel itibariyle bir önel (auftakt, pick up, anakruz) şeklinde çalınmaktadır ve içerisinde bir crescendo barındırmaktadır. Söz konusu teknik, vurgulu bir zamanın hemen öncesinde, örneğin bir sekizlik ya da dörtlük süreyle gelerek aksanı hazırlayıcı bir etki yaratmaktadır. Ayrıca, süre belirtilmeden sadece çalınacak notanın önüne kısa ve hızlı bir kaydırma (glissando) eklenerek de uygulanabilmektedir. Bunun dışında, aksanların yer değiştirdiği ve arrastre'nin ön plana çıktığı belli başlı örnekler de mevcuttur. Aksanlı arrastre, daha sert ve yırtıcı bir etki yaratarak, söz konusu hareketin diğer anlamlarını da içinde barındırmaktadır. Notasyonda, vurgulamak istenen notanın önüne küçük bir glissando işareti

(/) eklenmektedir. Gitar notasında ise, söz konusu işaret yerine akorun altına “arrastre” terimi yazılarak belirtilmektedir (Yeprem, 2006, s. 136).

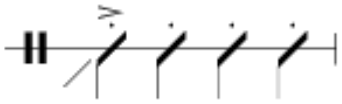
Arrastre tekniğinde, glissando hareketinin başladığı notanın kesinliği genel itibariyle ikincil bir öneme sahiptir. Teknik, uygulama süresine bağlı olarak daha geniş ya da dar aralıklarla icra edilebilmektedir. Perdesiz çalgılarda başlangıç notası neredeyse fark edilmeyecek kadar belirsiz olabilirken, piyanoda olduğu gibi perdeli çalgılarda söz konusu notanın belirgin olması ve efektin başlangıç noktasının netleşmesi önem taşımaktadır. (Lavocah, 2014, s. 241).

Arrastre, melodi içerisinde de kullanılabilmekte ve vurgulanmak istenen notanın önünde yer alarak onun etkisini güçlendirmektedir. Tango orkestralarında arrastre, her çalgı ile farklı biçimlerde uygulanabilmektedir. Söz konusu teknik, solo ya da grup melodilerinde vurgulanacak belli başlı notaların öncelenmesi şeklinde kullanılabileceği gibi, bazı eşlik modellerinin karakteristik bir unsuru şeklinde de ön plana çıkmaktadır. Ancak genel kullanımında ve yapısal olarak aksanlı vuruşu hazırlama özelliğinden dolayı her vuruşta kullanılmamaktadır. Daha çok vurgulu veya en güçlü aksanlara sahip zamanlarda tercih edilmektedir (Yeprem, 2006, s. 122).

A1: Yalnızca ilk zaman dilimi arrastre yöntemiyle seslendirilmekte ve belirgin bir ifade kazanmaktadır:

Şekil 40

Arrastre A1



(Yeprem, 2006, s. 122)

A1&3: Hem birinci hem de üçüncü vuruşlar arrastre tekniğiyle işlenmekte, böylece iki zaman arasında uyumlu bir bağlantı oluşturulmaktadır:

Şekil 41

Arrastre A1&3

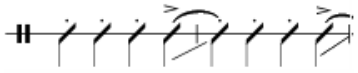


(Yeprem, 2006, s. 122)

A4: Dördüncü vuruş, arrastre aracılığıyla birinci vuruşa geçiş sağlamakta ve bu teknikle akıcı bir bağ kurulmaktadır:

Şekil 42

Arrastre A4

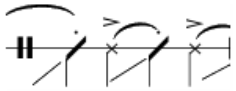


(Yeprem, 2006, s. 122)

A2&4: İkinci ve dördüncü vuruşlar arrastre yöntemiyle çalınmakta ve ritmik yapıya çeşitlilik katmaktadır:

Şekil 43

Arrastre A2&4



(Yeprem, 2006, s. 122)

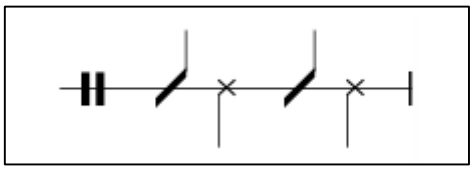
Tangoda sıkça kullanılan ve oldukça karakteristik bir öge olan arrastre, kullanım biçimiyle zaman zaman belirli stillerle özdeşleşmektedir. Örnek verilecek olursa; A4 modeli Salgán stilinin karakteristik bir özelliği olarak ön plana çıkarken, A2&4 modeli ise Pugliese stilinin ayırt edici bir unsuru haline gelmiştir.

Yumba

Yumba, 1946 yılında Osvaldo Pugliese'nin La Yumba adlı tangosunda tanımlanmış ve müzik dünyasına kazandırılmıştır. Ritmik yapısı itibarıyla M1&3 modelinden türetilmiş bir form olarak nitelendirilmektedir:

Şekil 44

Yumba



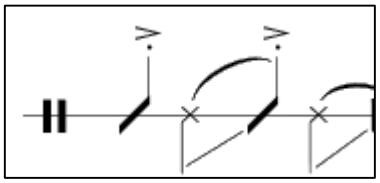
(Aydınoğlu, 2019)

Aksanlar açısından incelendiğinde, yumba modeli aksan vurguları bakımından M1&3 ile benzerlik gösterirken, arrastre tekniğinin kullanımı açısından A2&4 modeline daha yakın

bir yapı sergilemektedir. Bu nedenle yumba, iki modelin özelliklerini birleştiren bir form olarak öne çıkmaktadır (Aydınoğlu, 2019, s. 63).

Şekil 45

Yumba'nın Arrastre ile Notasyonu



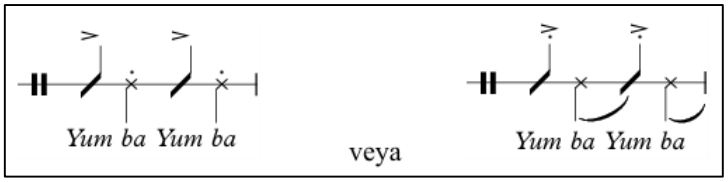
(Aydınoğlu, 2019)

"Yumba" terimi, Pugliese'nin La Yumba adlı tangosunda kullanılan ve onomatopoetik (yansımalı) bir kökene dayanan bir kavramdır. "C(J)umba" şeklinde telaffuz edilen bu ifade, nefes alıp vermekte zorlanan bir bireyin solunum ritmini çağrıştırmaktadır. Pugliese, bu terimin sert ve kararlı bir ritmi temsil ettiğini ve metal fabrikalarının çalışırken çıkardığı mekanik seslerden ilham aldığını belirtmektedir (Yarkin, 2017, s. 219).

Özellikle bandoneon ile icra edilen yumba tekniği, nefes alış-verişine dayalı bir his uyandırmaktadır. "Cum" hecesi, kısa ve kesik bir nefesi ifade ederken; "ba" hecesi ise daha uzun, güçlü bir nefes alışını temsil etmektedir. Bu teknikte, aksanlı staccato işaretleri güçlü zamanları vurgularken, zayıf zamanlarda oluşan kontrast, parçaya ritmik bir zenginlik katmaktadır (Yarkin, 2017, s. 220).

Şekil 46

Yumba'nın Hecelenişi



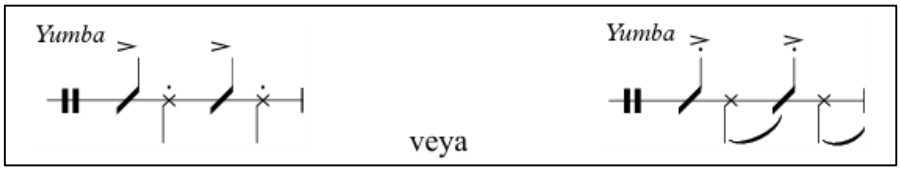
(Aydınoğlu, 2019)

Artikülasyon açısından çeşitli icra biçimleri mevcut olsa da özellikle zayıf zamanda gelen açık hecenin süresinin uzamış gibi algılanması dikkat çekicidir. Metrik bir süre uzaması olmasa da notalar eşit sürelerle çalındığı hâlde, artikülasyon ve icra tarzı sayesinde ikinci (zayıf) zaman, birinci zamana göre daha uzun hissedilmektedir. Notasyonda M1&3 veya A2&4 ritimlerine benzese de yumba ritminin özgün karakteristiği, söz konusu ritmi icra ederken kullanılan özgün icra tarzıdır. Bu nedenle, yumba stilinin doğru bir şekilde çalınması gereken durumlarda, söz konusu ritmin bir ifade terimi olarak belirtilmesi önem arz etmektedir.

Ayrıca, marcato ritimlerinde olduğu gibi, farklı artikülasyon tekniklerinin de uygulanabilmesi mümkündür (Aydınoğlu, 2019, s. 65).

Şekil 47

Yumba'nın Farklı Artikülasyon Uygulamaları



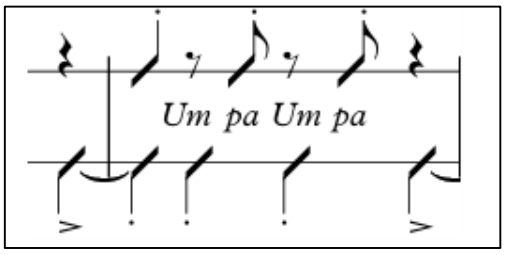
(Aydınoğlu, 2019)

Umpa-Umpa

Onomatopoetik bir temele sahip olan umpa-umpa, ritmik bir yapının seslerle dile getirilmesidir ve tıpkı yumba gibi benzer bir kökene dayanmaktadır. Söz konusu model, M4'ün ritmik bir varyasyonu olarak kabul edilebilmekte ve dördüncü vuruşun aksanlı, birinci zamanla ilişkilendirildiği, diğer zamanların ise staccato şekilde çalındığı bir bas hattı üzerine inşa edilmiştir. Söz konusu yapı, birinci zamanın ilk sekizliği ile ikinci ve üçüncü zamanların ikinci sekizliklerinin birleştirildiği bir kombinasyona dayanmaktadır. Hecelendiğinde, "um" hecesi sessiz hecelere, "pa" hecesi ise sesli sürelerle eşleştirilmektedir. Dört zamanlı bir ölçüde söz konusu kalıp şu şekilde ifade edilebilir: SUS (dörtlük) - Um'pa - Um'pa – SUS (Aydınoğlu, 2019, s. 70).

Şekil 48

Umpa – Umpa'nın Hecelenişi



(Aydınoğlu, 2019)

Söz konusu ritmik model, yumba ile benzer şekilde, yoğun kullanımıyla tarzını tanımlayan Horacio Salgán ile ilişkilendirilmiştir. Salgán'ın özgün ritmik düzenlemelerinden biri olan umpa-umpa, özellikle onun topluluğu olan Quinteto Real içinde sıklıkla kullanılmıştır. Grubun benzersiz tınısının oluşumunda önemli bir yere sahip olan elektro gitar, söz konusu ritmik yapının geliştirilmesinde de önemli bir katkı sağlamıştır (Aydınoğlu, 2019, s. 71).

Türk Tango Müziği

On dokuzuncu yüzyılın sonlarında ses kayıt teknolojilerinin gelişmesi, müzik tarihinde yeni bir dönemin başlangıcını oluşturmuştur. Sigmund Weinberg'in 1895 yılında İstanbul'a ilk fonografı getirmesinin ardından yerel kayıt çalışmaları başlamıştır. 20. yüzyılın başlarında, İstanbul'da önce fonograf, ardından yerli ve yabancı gramofon mağazalarında çeşitli silindirler ve plaklar satışa sunulmuştur. 1900 yılına tarihlenen ilk İstanbul kayıtlarının yaklaşık beş bin adet olduğu belirtilmektedir (Alimdar, 2016, s. 235).

Söz konusu süreçte, tangonun Avrupa'daki yaygınlaşmasının etkileri Türkiye'de de hissedilmeye başlanmıştır. Türkiye'de tangonun bir müzik türü olarak tanınması, gramofon ve taş plakların yaygınlaşması sayesinde Arjantin ve Fransa'dan gelen plaklar aracılığıyla gerçekleşmiştir. İlk tango dansları da bu müziklerin eşliğinde yapılmıştır (Tül Demirbaş, 2017, s. 169). Türkiye'de tango, Cumhuriyet'in ilanından sonra yetmiş sekizlik taş plaklarla yaygınlık kazanmıştır. Bahsi geçen dönemde, Gerardo Matos Rodríguez'in ünlü tango eseri La Cumparsita, hızla tanınmış ve birçok düğünde gelin ve damadın ilk dans müziği olarak çalınmıştır (Narter, 2016, s. 44).

Türkiye'de tango, toplumda batılılaşma sürecinin müzik üzerindeki etkilerinden biri olarak ortaya çıkmıştır. Atamert'e göre tango, Türkiye Cumhuriyeti'nin modernleşme çabalarının bir göstergesi olarak, cumhuriyetin kuruluş yıldönümü kutlamalarında yabancı konuklara Türkiye'nin çağdaşlaşma sürecindeki başarısını kanıtlamak amacıyla resmi bir müzik haline getirilmiştir. Bu bağlamda, küresel bir form olan tango, yeni Türkiye Cumhuriyeti'nin inşa sürecinde yerelleştirilerek kullanılmıştır (Aydınoğlu, 2011, s. 11).

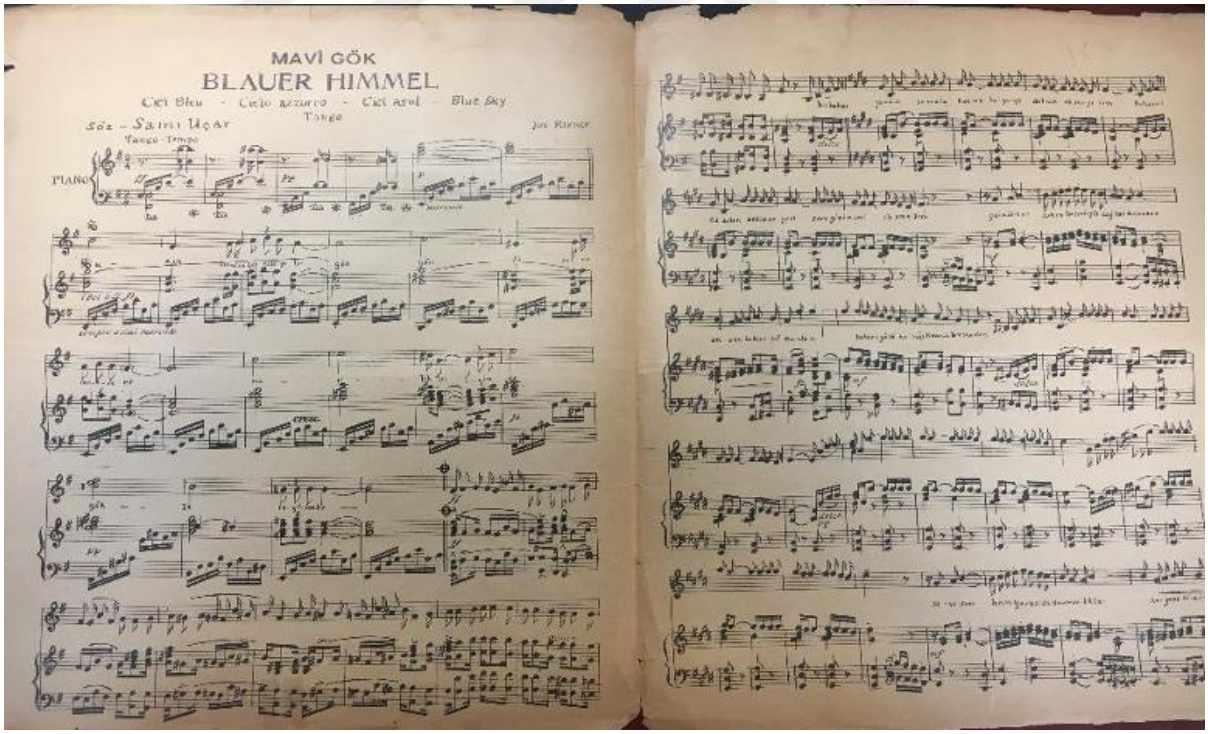
Türkiye'de tango, yalnızca bir dans müziği olarak değil, aynı zamanda bir şarkı türü olarak da benimsenmiştir. Arjantin tangosunun aksine, Türkiye'de çalgısal tango eserleri sınırlı sayıdadır. Bununla birlikte, Muhlis Sabahattin Ezgi'nin solo piyano için yazdığı Tango Türk, plağa kaydedilen ilk özgün çalgısal eser olarak değerlendirilmektedir. Türkçe tangoların icrasında özellikle kadın sanatçılar ön plana çıkmış ve plak kayıtları genellikle kadın solistler tarafından gerçekleştirilmiştir. İlk dönem Türkçe tango çalışmalarında, yabancı tango melodilerine Türkçe sözler eklenmiştir. Fransa'da konservatuvar eğitimi almış ilk kadın sanatçılardan biri olan Afife Hanım, fokstrot, çarliston ve tango gibi dans ritimlerine Türkçe sözler yazarak eserleri yeniden düzenlemiş ve ileride "aranjman" olarak tanımlanacak akımın öncüsü olmuştur. 1931-1932 yıllarında Suzan Lütfullah Hanım, Almanya'daki stüdyolarda Alman orkestraları eşliğinde Türkçe sözlü kayıtlar yaparak Afife Hanım'ın başlattığı bu geleneği devam ettirmiştir (Ünlü, 2016, ss. 277- 281).

Toplumun dönüşüm sürecinde yenilikçi besteciler önemli bir rol oynamış ve çoksesli müzik üretimine yönelmişlerdir. Söz konusu dönemde operalar ve düetler gibi eserler yaygın olarak görülmüştür. İlk tango solistleri arasında, Süreyya Opereti'nin dikkat çeken isimlerinden biri olan ve etkileyici bir sese sahip Afife Hanım ön plana çıkmaktadır. Afife Hanım, Gül Tango, Şivekâr ve Sevda adlı tangoları 1930 yılında plağa kaydetmiştir. Söz konusu tangoların ortak özelliği, bestelerinin Avrupalı müzisyenlere ait olması ve Türkçe sözlerle yeniden düzenlenmesidir (Narter, 2016, s. 40).

Dönemin bir diğer önemli gelişmesi ise, 1927 yılında Galatasaray Lisesi'nin izci öğrencileri tarafından kurulan ve adını "*izci*" ile "*caz*" sözcüklerinin ilk hecelerinden alan İzcaz Orkestrası'dır. Orkestra, şef ve keman sanatçısı Müfit Hasan tarafından kurulmuş olmakla beraber Mavi Gözler isimli tangonun da bestecisidir. İki keman, üç viyolonsel, akordeon, iki banjo, gitar, piyano ve davul gibi enstrümanlardan meydana gelen söz konusu orkestra, 1933'te dağılmadan önceki altı yıllık süre zarfında tango kayıtları yapmıştır (Narter, 2016, s. 203).

Şekil 49

Yabancı Bestecilere Ait Tango Melodilerine Türkçe Sözlerin Yazıldığı Bir Örnek. Mavi Gök (Blauer Himmel). Söz: Sami Uçar. Müzik: Joe Rixner



(Erağan, 1994)

Şekil 50

Sözler Türkçe, Müzik Yunanca Bir Tango Örneği



(Erağan, 1994)

1920'li yılların sonlarına doğru, Türk besteciler tarafından söz ve müziği tamamen yerel olarak üretilen tangolar ortaya çıkmaya başlamıştır. Söz konusu dönemde Türk tangosunun gelişiminde ön plana çıkan üç önemli isim Necip Celal Andel, Fehmi Ege ve Necdet Koyutürk'tür. Türkçe sözlü ilk tango, 1928 yılında Necip Celal Andel tarafından bestelenen Mazidir. Şarkının sözleri Necdet Rüştü Efe tarafından yazılmış ve 1930-31 yıllarında, dönemin konservatuvar öğrencilerinden Seyyan Hanım (Oskay) tarafından plağa kaydedilmiştir. Daha sonra, Fehmi Ege'nin bestelediği Mehtaplı Bir Gecede isimli tango da Seyyan Hanım tarafından kaydedilmiştir. Böylece Seyyan Hanım, Türkçe tangoları ilk seslendiren kadın solist olarak tarihe geçmiştir (Erağan, 1994, s. 86).

Fehmi Ege (1902-1978), viyolonist, orkestra şefi ve besteci kimliğiyle Türk tangosuna önemli katkılarda bulunmuştur. Hem tango hem de diğer türlerdeki eserleriyle, Ankara ve İstanbul radyolarında kurduğu tango orkestralarıyla gerçekleştirdiği bant kayıtları sayesinde, Türkiye'de tango müziğinin yerleşmesinde kritik bir rol oynamıştır (Narter, 2016, s. 203).

1932 yılında yayımlanan ilk Türkçe sözlü tango Mazi, olağanüstü bir başarı elde ederek Türkiye'nin eğlence hayatına kalıcı bir dans türü kazandırmıştır. Türkçe sözlü tangonun sağladığı bu popülerlik ve uzun ömür, diğer hiçbir müzik akımıyla kıyaslanamayacak düzeyde olmuştur. Türk tangosu, yenilikçi yaklaşımlarıyla diğer müzik türlerini geride bırakmış ve özellikle Cumhuriyet yönetiminin kadın ve erkeği toplumsal hayatta bir araya getirme

çabalarına önemli bir katkı sağlamıştır. Henüz kendi özgün kent eğlencesi ve dans geleneğini oluşturamamış olan Türk toplumu, tangoyu hızla benimsemiştir (Narter, 2016, s. 204).

Tango, cumhuriyet baloları, resmi davetler, nişanlar ve düğünlerde vazgeçilmez bir unsura dönüşmüştür. Söz konusu dans sayesinde kadın ve erkekler aynı ortamda, el ele ve yakın mesafede bulunabilmiştir. Plak şirketleri, 1965 yılına kadar tango plakları üretimine kesintisiz devam etmiş, yüzlerce yerli tango kaydına ek olarak Arjantin, Fransız, Alman, Rus ve Yunan tangolarını da ithal ederek piyasaya sunmuştur (Ünlü, 2016, ss. 341-342).

Bazı Türk tangoları, Avrupa'da düzenlenen prestijli konserlerde yer almış ve radyo yayınları aracılığıyla geniş bir dinleyici kitlesine erişmiştir. Necip Celal'in çalışmaları, milletlerarası bir boyut kazanmış ve bestelerinden bazılarının diğer ülkelerin müzisyenlerine ithaf edildiği bilinmektedir. Söz konusu duruma ilişkin olarak Nedim Erağan, bir anısını şu şekilde paylaşmaktadır:

"*1991 yılının Mayıs ayında, ünlü Arjantin orkestra şefi Raúl Garello ve Arjantin Ulusal Tango Akademisi Başkanı olan ünlü tango söz yazarı Horacio Ferrer, Türkiye'yi ziyaret ederek Ankara ve İstanbul'da bir dizi konser gerçekleştirmiştir. İstanbul'daki konserlerinde, bir dans ikilisi de tangonun en seçkin örneklerini sergilemiştir. Söz konusu süreçte, Ferrer ve Garello'ya bazı Türkçe tangoların notaları verilmiştir. İki gün sonra gerçekleşen son konserde, bu eserlerden biri olan Necip Celal'in Özleyiş adlı ünlü tangosu, "Sevdim bir genç kadını" sözleriyle tanınan eseri, yeni bir düzenleme ve İspanyolca sözlerle icra edilmiştir. Horacio Ferrer'in bu tango için yazdığı İspanyolca sözlerle, Türkçe tangolar ilk kez Arjantin'deki tango geleneğiyle buluşma yolunda önemli bir adım atmıştır*" (Erağan, 1994, ss. 89-90).

Türk tangolarının sözleri genellikle bestecileri tarafından veya amatör şairler tarafından kaleme alınmıştır. Bu alanda dikkat çeken isimlerden biri Bedri Noyan'dır. Türk toplumunun geçmişinde önemli bir yere sahip olan geleneksel müzik, bu yenilikçi eserlerde de etkisini göstermiştir. Müzikal analizler, bestecilerin geleneksel müzik unsurlarından ilham aldığını ortaya koymaktadır (Narter, 2016: 204). Türkçe tango bestecileri arasında Fehmi Ege, Necip Celal Andel, Necdet Koyutürk, Kadri Cerrahoğlu, Mustafa Şükrü Alpar, Ziyaettin Sarıkartal, Hüsrev Akıska, Ferdi Daryal, İbrahim Özgür, Faik Bereket, Nusret Rıfkı, Selmi Andak, Engin Ege, Erdener Koyutürk, Özdener Koyutürk ve Hadi Asitanelioğlu gibi isimler ön plana çıkmaktadır.

Türkçe tango bestelerinin büyük bir kısmı, nota yayıncılığı aracılığıyla genellikle piyano eşlikli olarak yayımlanmıştır. 1930'larda Türkçe tangolar, dönemin önemli yayınevleri olan Şamlı İskender Kutmani-Musiki Alatı ve Nota Neşriyat Evi ile Jorj D. Papajorjiu tarafından

basılan notalar sayesinde müzik kültürüne önemli katkılar sağlamıştır (Erağan, 1994, ss. 122-123).

Şekil 51

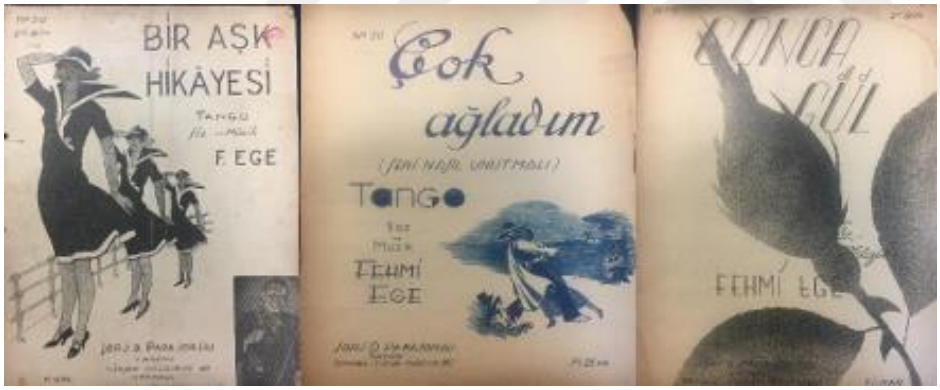
İskender Kutmani Basımı Tango Notası Örnekleri



(Erağan, 1994)

Şekil 52

Jorj D. Papajorjiu Yayımı Tango Notası Örnekleri



(Erağan, 1994)

Türkçe tangolar, ilk tango şarkıcılarının plak kayıtları aracılığıyla ülke çapında yayılmıştır. Söz konusu dönemin öne çıkan isimleri arasında Seyyan Hanım, Mahmure Hanım, Birsen Hanım ve Seyyide Poroy bulunmaktadır. 1970'lerin sonlarına kadar bu sanatçılara Saime Kentmen, Nezahat Onaner, Celal İnce, Bedriye Tüzün, Ayten Alpman, Zeki Müren, Saime Şengil, Yaşar Güvenir, Necla İz, Nevzat Yalaz, Mefaret Atalay, Şecaattin Tanyerli, Esin Engin, Erol Büyükburç, Aydın Esen, Tülin Yakarçelik, Zehra Eren, Ayla Büyükataman ve İbrahim Solmaz gibi birçok ses sanatçısı katılmıştır (Akgün, 1993, s. 110-111).

Türkiye'de Arjantin tangosunun sembol ismi olarak kabul edilen ilk bandoneon sanatçısı Orhan Avşar (1917-1974), Tipik Orkestra adını verdiği topluluğu kurarak Türkiye'nin ilk Arjantin tango orkestrasını oluşturmuştur. Söz konusu orkestra, İstanbul Radyosu'nun

açılmasıyla başlayan düzenli yayınlarını, Orhan Avşar'ın hayatını kaybettiği tarihe kadar sürdürmüştür (Narter, 2016, ss. 205-206). Arjantin tangolarının önde gelen solisti ise Selçuk Kaskan olarak tanınmaktadır.

1950'lerden itibaren dünya genelinde olduğu gibi Türkiye'de de tango, popülerliğini kaybetmiş; ancak 1990'lı yıllardan itibaren yeniden ilgi görmeye başlamış ve son yıllarda tekrar popüler hale gelmiştir (Aydınoğlu, 2011, s. 12). Söz konusu süreçte, 1979 yılında Nedim Erağan başkanlığında kurulan Tango Dostları Derneği, Türkiye'deki tango kültürünün korunması ve geliştirilmesi açısından önemli bir dönüm noktası olmuştur. Dernek, İstanbul Radyosu'nun karşısında küçük bir mekânda örgütlenmiş ve Türkçe tangoların yaşatılmasını sağlamak amacıyla çeşitli etkinlikler düzenlemiştir. Söyleşiler, konferanslar, konserler ve özel geceler gibi etkinliklerle tango kültürüne katkı sağlanmıştır (Narter, 2016, ss. 207-208).

Günümüzde Türkiye'de tango, bazı solistlerin yeni yorum ve düzenlemelerle gerçekleştirdiği çalışmalar sayesinde yeniden canlanmaktadır. Söz konusu süreç, stüdyo kayıtları, konserler, tango geceleri ve festivaller aracılığıyla desteklenmektedir. Aynı zamanda Band-o-neon, Tang-Esta ve Tango+ gibi çeşitli tango topluluklarının kurulması, söz konusu geleneğin canlı tutulmasına katkı sağlamaktadır. Türkiye'de tangonun önemli isimlerinden biri olan Fehmi Akgün, 1982-2013 yılları arasında TRT Radyo 3'te otuz bir yıl boyunca kesintisiz olarak sunduğu açıklamalı Arjantin tango müzik programıyla bu türün tanıtımına önemli katkılar sağlamış ve bu misyonunu günümüzde de sürdürmektedir (Narter, 2016, s. 209). Günümüzde de farklı radyo programlarında tango içeriklerine yer verilmeye devam edilmektedir.

Türkçe Tango Müziklerinin Usûl Yapısı

Araştırmanın bu bölümünde, 75 adet tango eserinde kullanılan usûller ve bunların kullanım sıklıkları belirlenmiştir. Verilere göre, tangoların %62,67'sinde 4/4'lük usûl, %29,33'ünde ise 2/4'lük usûl kullanıldığı tespit edilmiştir.

İlgili literatür incelendiğinde, 4/4'lük ve 2/4'lük usûllerin marşlarda ve halk oyunlarında adım yürüyüşü ile ilişkilendirildiği görülmektedir. Tangonun başlangıçta bir dans formu olduğu dikkate alındığında, söz konusu usûllerin tango müziklerinde de yoğunlukla kullanılması doğal bir sonuç olarak değerlendirilebilmektedir.

Bunun dışında, aksak usûllerle veya 3/4'lük vals (Türk müziğinde Semaî usûlü) gibi formlarla tango bestesine rastlanmamıştır. Verilerin daha net bir şekilde analiz edilebilmesi için oluşturulan dağılım grafiğinde de, 4/4'lük usûlün en yaygın kullanılan usûl olduğu açıkça görülmektedir.

Tablo 1

Türk Tango Müziklerinin Usûl Yapısının Dağılım Tablosu

Usûl	Frekans	%
2/4	22	29,33
3/4	0	0,00
4/4	47	62,67
5/8	0	0,00
6/8	0	0,00
7/8	0	0,00
8/8	6	8,00
Toplam	75	100,00

(Yener, 2020)

Araştırma kapsamında değerlendirilen Türk tango müziklerinin yüksek oranda nihavend makamında bestelendiği dikkat çekmiş, eserlerin ağırlıklı olarak 4/4 usûl kalıbında tercih edildiği görülmüştür. Tango, Avrupalı göçmenler, yerel halk ve Afrika kültürünün etkilerinin birleşimi olarak Arjantin ve Uruguay'da kentlerin alt sınıfları arasında doğmuş ve melez bir kimlik taşıyan sanatsal ve kültürel bir olgu olarak Rio de la Plata bölgesinin önemli bir unsuru haline gelmiştir. Benzer şekilde, her ülkenin kendi kültürel etkilerini tangoya yansıttığı, bu nedenle Türkçe tangolarda da yerel makam yapılarına ve kültürel izlere rastlanmıştır.

Tango, dans, müzik ve edebiyatı bir arada barındıran disiplinler arası bir sanat formu olarak değerlendirilmektedir. Zaman içinde farklı kültürlerin etkisiyle gelişen tangoda; Türk tangosu, Fransız tangosu ve Arjantin tangosu gibi çeşitli stiller ortaya çıkmıştır.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

Yöntem

Araştırmanın Modeli

Bu çalışmada, nitel araştırma yöntemlerinden betimsel analiz yaklaşımı kullanılmıştır. Araştırmanın amacı doğrultusunda, Türkçe tangoların Hasan Fehmi Ege örnekleminde müzikal eser analizleri hem biçimsel hem de tematik yönleriyle incelenmiş; eserlerin yapısal özellikleri, söz-melodi ilişkisi, makam, usûl, tema, hece ölçüsü ve form açısından analiz edilmiştir.

Çalışmanın verileri, Türkçe tangoların Ege örnekleminde analizlerini incelemek için ele alınan eserlerin notaları, TRT Türk Sanat Müziği repertuvarı, repertikül, dijital müzik arşivleri ve basılı kaynaklardan elde edilmiştir. Bununla birlikte, sanatçının dönemine ait müzik kültürü, tango formunun Türkiye'deki evrimi ve toplumsal bağlamı da göz önünde bulundurularak kapsamlı bir literatür taraması yapılmıştır.

Veriler, doküman incelemesi yöntemiyle elde edilmiş; elde edilen içerik, nitel veri çözümleme teknikleriyle yorumlanmıştır. Bu kapsamda, her bir eser ölçü ölçü analiz edilmiş; söz-melodi uyumu, anlatım dili, eserin teması, makam ve ritmik yapı açısından değerlendirilmiştir. Ayrıca eserlerdeki temalar, duygusal yönelimler ve kültürel çağrışımlar da yorumlayıcı bir bakış açısıyla ele alınmıştır. (Kaya, 2015).

Araştırmanın Evren ve Örneklemi

Bu araştırmanın evrenini, 20. yüzyılın ilk yarısından itibaren Türkiye'de icra edilen Türkçe tango eserlerin ve bu türde bestecilik yapmış sanatçılar oluşturmaktadır. Evren dâhilinde özellikle Cumhuriyet dönemi tangoları, dönemin müziksel yapısı ve kültürel dönüşümü göz önünde bulundurularak değerlendirilmiştir.

Örneklem olarak ise Türkçe tangoların Hasan Fehmi Ege örnekleminde "Ayrılık Belki Ölümden Beter", "Mehtaplı Bir Gecede Görmüş Sevmiştim Onu" ve "Sana Nereden Gönül Verdim" adlı tango eserleri müzikal analiz için seçilmiştir. Bu eserler, bestecinin Türk tango müziğindeki yerini analiz etmek ve onun müzikal dilini incelemek amacıyla seçilmiş; söz-melodi ilişkisi, armonik yapı, form analizi ve tematik unsurlar açısından değerlendirilmiştir.

Eser seçimi, örnekleme uygunluk yöntemiyle yapılmıştır. Yani Hasan Fehmi Ege'nin tango türündeki en bilinen ve temsili gücü yüksek eserleri araştırmanın örneklemini

oluşturmuştur. Bu sayede, sanatçının müzikal yaklaşımı ve Türkçe tangolara olan katkısı daha somut ve bütüncül biçimde ortaya konulmaktadır.

Verilerin Toplanması

Bu çalışma sırasında Türkçe tangoların Hasan Fehmi Ege örnekleminde analizlerini ele almak için kullanılan notaları, güfteleri ve ses kayıtları hem yazılı hem görsel kaynaklardan toplanarak incelenmiştir. Eserler, Türkiye Radyo Televizyon Kurumu (TRT) repertuvarı, Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı arşivleri ve dijital nota platformları aracılığıyla elde edilmiştir.

Verilerin Analizi

Bu çalışmada veriler, nitel veri analizine tabi tutulmuştur. Bu bağlamda, Türkçe tangoların Hasan Fehmi Ege örnekleminde müzikal analizleri, dökümantasyon içerik analizi ve notasına ulaşılan eserlerin müzikal analizleri yapılmıştır.

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

Bulgular ve Yorum

Çalışmanın bu bölümünde Fehmi Ege'nin hayatı aktarılmış, ardından eserleri tablo halinde sunulduktan sonra rastgele örneklem yöntemiyle seçilmiş olan eserlerin müzikal analizi yapılmıştır.

Hasan Fehmi Ege'nin Hayatı ve Eserleri

Hasan Fehmi Ege 1 Mayıs 1902 tarihinde İstanbul ilinin Şehzadebaşı bölgesinde dünyaya gelmiştir. Hasan Fehmi Ege'nin babasının memur olmasına karşın resim ve müzik sanatıyla ilgilenmesi, sanatçının da müziğe olan ilgisinin şekillenmesinde etkili olmuştur. Çalışmanın bu bölümünde Hasan Fehmi Ege'ye ait tango eserlerin aktarılması ve bu eserlere yönelik değerlendirmelerin sunulması hedeflenmektedir. Hasan Fehmi Ege daha 12 yaşındayken kemanı ile Direklerarası'na sahne almıştır. Bu süreçte Ali Rıfat Çağatay ile Muallim İsmail Hakkı Bey tarafından kurulan topluluklara katılmıştır. Hasan Fehmi Ege'nin henüz 14 yaşındayken kendisine ait ilk bestesini yapmasından kaynaklı bu toplulukların yazın müzik ve yazın hayatında etkili olduğunun söylenmesi mümkündür. Hasan Fehmi Ege'nin Tophane bölgesinde askerlik görevini gerçekleştirdiği sırada 3. Kolordunun bandosunda görev alarak ilkin davulcu olması, ilerleyen süreçte ise trompetçi olarak görev alması, askerliği sürecinde de bando sazlarını kullanmayı öğrenmesine neden olmuştur. Bu durum müzisyen olarak Hasan Fehmi Ege'nin müzik bilgisinin genişlemesine, müzik alanındaki pratik bilgisinin artmasına ve askerliği sürecinde de müzik yeteneklerini kullanmasına olanak tanımıştır (Bozcalı, t.y.).

1925 yılında Meçhul isimli opereti bestelemiş ve bu yolla ilk tangosunu oluşturmuştur. Bu doğrultuda oluşturduğu eserin Cemal Sahir tarafından güftesinin oluşturulması Hasan Fehmi Ege'nin diğer müzisyenlerce kabul edildiğini ve desteklendiğini göstermektedir. Ayrıca oluşturduğu eser ile sanatçının Batı'ya yöneldiğinin söylenmesi mümkündür. Bu eserin ardından Benliyan Efendi'ye ait Operet Topluluğu kapsamında kondüktör ve başkemancı görevlerini üstlenmesi, yazarın mesleğini severek gerçekleştirdiğini ve bu alanda ilerlemeyi hedeflediğini göstermektedir. İlerleyen süreçte Hasan Fehmi Ege'nin Şen Dul Arşın Mal Alan, Fürstin ve Çağdaş'ın aralarında olduğu operetleri sahnelemesi, Hasan Fehmi Ege'nin mesleğine yönelik ilgisini göstermektedir (Biyografiler, 2025).

Hasan Fehmi Ege, 1932 ve 1933 yıllarında İzmir bölgesinde ticaret işi yapmıştır. 1934 yılında ise İstanbul Radyosunda çalışmaya başlayarak 1935 yılında ilk tangosunu "*Mehtaplı Bir Gecede Görmüş Sevmiştim Onu*" ismiyle Seyyan Hanımın sesi ile plak haline getirmiştir. 1935 yılında Hafize Hanım ile evlilik bağı kuran Hasan Fehmi Ege'nin Nermin isminde bir kızı ve Engin isminde bir oğlu olmuştur. Hasan Fehmi Ege'nin oğlunun orkestra şefliği ve kompozitörlük görevini üstlenerek uzun süre TRT kapsamında çalışması, Hasan Fehmi Ege'nin evliliği süresince de mesleğine yönelik ilgisini sürdürdüğünü ve bu yöndeki ilgi ve bilgisini oğluna aktardığını göstermektedir.

Hasan Fehmi Ege, Mustafa Kemal Atatürk tarafından da takdirle karşılanarak Ege Vapuru Orkestra Şefliği görevine getirilmiştir. Ayrıca 1936 yılında Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası Şefi olarak görev alması, Hasan Fehmi Ege'nin görev ve mesleğini başarı ile yerine getirmesinin yanında toplumun paydaşları tarafından da takdir edildiğini göstermektedir. 1936 ve 1948 yılları arasında Cumhurbaşkanlığı Köşkü kapsamında kendi orkestrası ile çalışması, Hasan Fehmi Ege'nin bu alandaki başarısını temsil etmektedir (Türk Edebiyatı İsimler Sözlüğü, 2025).

Ankara Radyosu kapsamında Ege Caz ismi ile program sunumu görevini de üstelenen Hasan Fehmi Ege, İstanbul Radyosu kapsamında farklı programların yürütücülüğünü üstlenmiştir. 1940 yıllarının ardından Büyükdere Beyaz Park, Ses Tiyatrosu ve Tepebaşı Belediye Bahçesi gibi operetlerde görev almasından kaynaklı, Hasan Fehmi Ege'nin Türkiye'nin Batıya yönelik müzisyenlik noktasında etkinlik kazandığının söylenmesi mümkündür. 5 Ekim 1978 tarihinde yaşamını yitiren Hasan Fehmi Ege'nin hayatının büyük bölümünde mesleğine yönelik girişim ve icraatlarda bulunduğu dikkat çekmektedir (Türkyılmaz, 2020).

Hasan Fehmi Ege'ye ait eserler Mesam'dan alınarak tablo şeklinde aşağıda aktarılmıştır:

Tablo 2

Hasan Fehmi Ege'nin Eserleri -1

Eser Numarası	Eser İsmi	Eserin İlk Satırı	Beste/Söz Yazarı/ Aranjör
2005508.24	Adım Adım	Seni Ne Kadar Öpsem	Esin Engin- Ege Hasan Fehmi
2010791.22	Çok Ağladım Çok İnledim	Çok Ağladım Çok İnledim	Ege Hasan Fehmi
2020345.39	Ayrılık	Ayrılık Belki Ölümden Beter	Ege Hasan Fehmi

(Mesam, 2025)

Tablo 3

Hasan Fehmi Ege'nin Eserleri -2

2030239.32	Gönülden Şikâyet	Sevgiden Usanmadı Gönül	Ege Hasan Fehmi
2032141.39	Bir Gün Beni Hatırlarsan		Ege Hasan Fehmi
2035692.88	Sana Nerden Gönül Verdim	Sana Nerden Gönül Verdim	Ege Hasan Fehmi
2040109.39	Gizli Sevda	Bir Gün Önünde Yere Kadar Eğilsem	Taşkıran Hasan Eser- Ege Hasan Fehmi
2041086.20	Kıskanıyorum	Ne Kadar Baksam Doyamam	Esin Engin- Ege Hasan Fehmi
2041393.11	Sensiz Kaldığım Geceler	Sensiz Kaldığım Geceler Hasretin Bağrımı	Yüzbaşıoğlu Şerif- Ege Hasan Fehmi
2121161.37	Hatıra	Deniz Mehtap Gümüş Her Durakta	Ege Hasan Fehmi
2132667.95	Neye Yarar	Ne Kadar Sevmişti Gönül Seni	Esin Engin- Ege Hasan Fehmi
2136104.18	Emelim	Hem Emelim Hem Arzum	Esin Engin- Ege Hasan Fehmi
2138111.11	Ebegümeci	Yağmur Yağdı Kaç Kaç	Ege Hasan Fehmi
2139531.85	En Son Hatıran	Bil Ki Sen Sihirli Güzel Gözlerinle	Esin Engin- Ege Hasan Fehmi
2148966.49	Gül Tango 1	Gül Tango	Ege Hasan Fehmi
2149775.51	Bir Aşk Hikâyesi	Ne Kadar Çok Sevmiştim Ben Onu	Ege Hasan Fehmi
2149776.49	Seviyorum Seni Ben	Seviyorum Seni Ben	Ege Hasan Fehmi
2150414.21	Mehtaba Sitem	Baktım Kara Ufka Dalıverdim	Ege Hasan Fehmi
2150880.93	Neden	Neden Güldün Yüzüme Baktın	Ege Hasan Fehmi
2151134.22	Sevdim Dedim İnanmadın	Sevdim Dedim İnanmadın	Ege Hasan Fehmi
2153207.11	Ayrılık Tango		Ege Hasan Fehmi
2155394.77	Sevmiyorum	Kalbimde Hiç Yerin Kalmadı	Ege Hasan Fehmi
2157104.01	Ayşe	Ayşe	Ege Hasan Fehmi
2157105.00	Kirpiklerin	Evvelce Ne Kadar Güzel Seviştik	Ege Hasan Fehmi
2157165.82	Kıskanıyorum 1	Ne Kadar Baksam Doyamam	Ege Hasan Fehmi
2163009.09	Mehtaplı Bir Gece	Mehtaplı Bir Gecede Görmüş Sevmiştim Onu Her Aşk Gibi Bu	Ege Hasan Fehmi
2172086.91	Yıllarca Sabrettim	Yıllarca Sabrettim	Ege Hasan Fehmi
2173449.76	En Son Hatıran	Belki Sen Sihirli Güzel Gözlerinle	Ege Hasan Fehmi
2174323.93	Emelim	Her Emelim Her Arzum Yine Sen	Ege Hasan Fehmi

(Mesam, 2025)

Tablo 4

Hasan Fehmi Ege'nin Eserleri -3

2180197.86	Ayşe	Bana Gel Biraz Ayşe	Ege Hasan Fehmi
2180480.91	Bir Sebeple Sen	Bir Sebeple Sen Gücenmişsin	Ege Hasan Fehmi
2183980.56	Bir Melek Gibi	Bir Melek Gibi Masum Yüzün	Ege Hasan Fehmi
2189681.36	Mesudum		Ege Hasan Fehmi
2189702.54	Ayrılık		Ege Hasan Fehmi
2195480.60	Aşkın Sesi		Ege Hasan Fehmi
2219837.66	Kuruyan Bir Gül Gibi	Kuruyan Bir Gül Gibi Sevgi	Ege Hasan Fehmi
2253102.18	Ne Olurdu Sen Benim Olsaydın	Ne Olurdu Sen Benim Olsaydın	Ege Hasan Fehmi
23369005.71	Adım Adım	Seni Ne Kadar Öpsem Doyamam	Ege Hasan Fehmi
2344491.76	Sana Aşkım Bilmem Nerden Uyandı	Sana Aşkım Bilmem Nerden Uyandı	Ege Hasan Fehmi
2344495.68	Gurbet	Kaldım Ah Gurbet Ellerinde	Ege Hasan Fehmi
2346676.54	Gamzelerin	O Güzelim Gamzelerin	Ege Hasan Fehmi
2346772.58	Issız Bir Gece	Issız Bir Gece	Ege Hasan Fehmi
2346773.56	Çok Uzaklara Gittin	Çok Uzaklara Gittin	Ege Hasan Fehmi
2347228.76	Aşka İnanma	Aşka İnanma	Ege Hasan Fehmi
2347231.87	Doktur Doktur	Karışma Sen İşime	Ege Hasan Fehmi
2347334.77	Sevdim Bir Ceylanı	Sevdim Bir Ceylanı Gözleri Kara	Ege Hasan Fehmi
2347612.75	Sözde Sevgi Boşmuş	Sözde Sevgi Boşmuş	Ege Hasan Fehmi
2348055.76	Gel Güzelim	Dudağından Düşmesin	Ege Hasan Fehmi
2348057.72	Sana Bir Tek Sözüm Var	Sana Bir Tek Sözüm Var	Ege Hasan Fehmi
2350071.11	Neşe Valsi		Ege Hasan Fehmi
2350303.16	İstiyorum	Dikensiz Bir Gül	Ege Hasan Fehmi
2350311.17	Batası Gönül	Bunca Sene Hicran Çekti	Ege Hasan Fehmi
2350313.13	Sevgi Şarkısı	Yıldızların Bir Sesini Dinle	Ege Hasan Fehmi
2350314.11	Dön Artık Bana	Çapkın Yaramaz Sende Sev Biraz	Ege Hasan Fehmi
2350315.09	Kara Sevda	Tutuldum Bir Aşka İsmi Kara Sevda	Ege Hasan Fehmi
2350318.03	Romans Tango	Ay Işğını Sermiş Güle	Ege Hasan Fehmi
2350319.01	Can Evimde	Can Evimde Yerleşti	Ege Hasan Fehmi
2350321.14	Ah Hafizem	Ah Hafizem Vah Hafizem	Ege Hasan Fehmi
2350323.10	Anadolu		Ege Hasan Fehmi
2350478.82	Dinle Beni	Dinle Beni Kalbimi Açıyorum sana	Ege Hasan Fehmi
2350489.77	Gecenin Matemiyle	Gecenin Matemiye	Ege Hasan Fehmi
2350492.88	Ah Seni Yaramaz	Ah Seni Yaramaz	Ege Hasan Fehmi

(Mesam, 2025)

Tablo 5

Hasan Fehmi Ege'nin Eserleri -4

2350493.86	Aşk Tangosu	Severim Seni Ben Bilki Candan	Ege Hasan Fehmi
2350494.84	İzmirli Kız	İzmirli Kız Coştur Beni	Ege Hasan Fehmi
2350496.80	Sana Herkesten Yakındım	Sana Herkesten Yakındım	Ege Hasan Fehmi
2350502.10	Perilerin Dansı		Ege Hasan Fehmi
2350594.80	Sabır Taşı	Çılgın Kahkahalar Göklerde	Ege Hasan Fehmi
2350595.78	Çobanın Aşkı		Ege Hasan Fehmi
2350718.88	Sevdiğim Ankaralı	Sevdiğim Ankaralı	Ege Hasan Fehmi
2350724.93	Saçlarını Okşasam	Saçlarını Okşarken Gece Yıldızlar	Ege Hasan Fehmi
2351033.14	Bir İlkbahar Gecesi	Bir Acıklı Hikâye	Ege Hasan Fehmi
2351038.04	Babacığım Birtanem	Yuvamızın Güneşi	Ege Hasan Fehmi
2351040.17	Kayıp Mektubu	Yine Akşam Oldu	Ege Hasan Fehmi
2351091.00	23 Aralık Gecesi	23 Aralık Gecesi	Ege Hasan Fehmi
2351093.97	Seni Sevse İnsan	Seni Sevse İnsan Yansa Aşkına	Ege Hasan Fehmi
2351122.15	Seni Sevdim Benim Güzel Canım	Seni Sevdim Benim Güzel Canım	Ege Hasan Fehmi
2351125.09	Sevdim Dedim Sevmedi	Sevdim Dedim Sevmedi	Ege Hasan Fehmi
2351127.05	Her Güzele Gönül Vermem	Her Güzele Gönül Vermem	Ege Hasan Fehmi
2351353.97	Üzme Yeter	Seni Unutamam	Ege Hasan Fehmi
2351369.82	Sabah ve Gece	İsmini Sabahtan Almışsın	Ege Hasan Fehmi
2351371.95	Bu Sevgi İşi	Bu Sevgi İşi Değildir Elde	Ege Hasan Fehmi
2351375.87	Bir Kuş Gibi	Bir Kuş Gibi Uçsa Gönlüm	Ege Hasan Fehmi
2351407.00	Gönlüm Huzur İçinde	Gönlüm Huzur İçinde Bak	Ege Hasan Fehmi
2351445.92	Seni Kimse Duymadan	Çektiğimi Unutup	Ege Hasan Fehmi
2351458.83	Mecnun Gibiyim	Tükendi Ümidim Yıkıldı Aşkım	Ege Hasan Fehmi
2351460.96	Artık Dön Bana	Elveda Artık Sana Güzel Meleğim	Ege Hasan Fehmi
2351461.94	Kağıthane Rapsodisi		Ege Hasan Fehmi
2351463.90	Oyalı Çevre	Oyalı Çevre Başında	Ege Hasan Fehmi
2351472.89	Dedikodu	Ben Canımdan Bezmedim	Ege Hasan Fehmi
2351489.72	Ne Kara Bahtım Varmış	Ne Kara Bahtım Varmış	Ege Hasan Fehmi
2351493.81	Ne Mesuttuk	Bunda Benim Günahım Ne	Ege Hasan Fehmi
2351499.69	Ben Bir Tangoyum	Dinle Dinle	Ege Hasan Fehmi
2351563.86	Neye Yarar	Ne Kadar Sevmişti Bu Gönül	Ege Hasan Fehmi
2351566.80	Gülen Gözlerinle	Gülen Gözlerinle Baktın	Ege Hasan Fehmi
2351567.78	Zavallı Deli Gönlüm	Bana Ümit Verdi Aşkın	Ege Hasan Fehmi

(Mesam, 2025)

Tablo 6

Hasan Fehmi Ege'nin Eserleri -5

2351568.76	İki Damla Yaş	Hiçbir Dostum Kalmadı	Ege Hasan Fehmi
2351569.74	Sarı Ekin	Sarı Ekin Yığınını Andırıyor	Ege Hasan Fehmi
2351647.80	Gün Battı	Gün Battı Sular Karardı Gönlümde	Ege Hasan Fehmi
2351649.76	Derdim	Derdim Hiçbir Kararda Durmaz	Ege Hasan Fehmi
2351657.77	Bırakıp Gittin Sen	Bırakıp Gittin sen	Ege Hasan Fehmi
2351827.78	Zeynep	Zeynep Saçını Taramıştı	Ege Hasan Fehmi
2351834.81	Bir Aşk Masalı	Bu Hasret Sürecekmi Sonsuz	Ege Hasan Fehmi
2352214.05	Gonca Gül	Sevmiştim Ben De Herkes Gibi	Ege Hasan Fehmi
2354839.56	Çapkın Kız	Güzel Gözlü Çapkın Kız	Ege Hasan Fehmi
2357756.45	Peşinden Koştum	Peşinden Koştum Yıllarca Senin	Ege Hasan Fehmi
2357759.39	Gözlerini Metetsem	Gözlerini Metetsem	Ege Hasan Fehmi
2357763.48	Anladım Ki	Anladım Ki Beni Sevmezsen	Ege Hasan Fehmi
2867221.43	Gizli Sevda	Bir Gün Önümde Yere Kadar Eğilsen	Ege Hasan Fehmi
2868182.22	Çok Ağladım	Çok Ağladım Çok İnledim Günlerce Ben Dert Din	Taşkıran Hasan Eser- Ege Hasan Fehmi
3443148.79	Emelim		Yüzbaşıoğlu Şerif- Ege Hasan Fehmi
3443150.92	Çok Ağladım Çok İnledim	Çok Ağladım Çok İnledim	Ege Hasan Fehmi
3443152.88	Bir Melek Gibi	Melek Gibi Masum Yüzün Var	Yüzbaşıoğlu Şerif- Ege Hasan Fehmi
4012130.40	Yağmur Yağdı Kaç Kaç	Yağmur Yağdı Kaç Kaç	Yenigün Hurşid- Ege Hasan Fehmi
4018059.91	En Son Hatıram	En Güzel Sihirli Güzel Gözlerinle	Onatkut Doruk- Ege Hasan Fehmi
4018060.05	En Son Hatıran		Yüzbaşıoğlu Şerif- Ege Hasan Fehmi
4036414.95	Sana Nerden Gönül Verdim	Sana Nerden Gönül Verdim	Esin Engin- Ege Hasan Fehmi
4036416.91	Sana Nerden Gönül Verdim	Sana Nerden Gönül Verdim	Onatkut Doruk- Ege Hasan Fehmi
4036417.89	Sana Nerden Gönül Verdim		Ege Hasan Fehmi
4036451.89	Sensiz Kaldığım Geceler	Sensiz Kaldığım Geceler	Esin Engin- Ege Hasan Fehmi

(Mesam, 2025)

Tablo 7

Hasan Fehmi Ege'nin Eserleri -6

4054536.79	Mehtaplı Bir Gece	Mehtaplı Bir Gece	Tuncer Mehmet Cem- Ege Hasan Fehmi
4054537.77	Mehtaplı Bir Gece	Mehtaplı Bir Gece	Altın Avni Rahman- Ege Hasan Fehmi
4071132.05	Ayrılık	Ayrılık Belki Ölümden Beter	Esin Engin- Ege Hasan Fehmi
4071135.00	Ayrılık	Ayrılık Belki Ölümden Beter	Yüzbaşıoğlu Şerif- Ege Hasan Fehmi
4071133.03	Dediler Ki	Her Gün Bir Sebeple Ben	Ege Hasan Fehmi
4071947.61	Ah Bu Deli Gönül	Ah Bu Deli Gönül	Ege Hasan Fehmi
4111070.30	Sensiz Kaldığım Geceler	Sensiz Kaldığım Geceler	Ege Hasan Fehmi
4118416.86	Çok Ağladım Çok İnledim	Çok Ağladım Çok İnledim	Onatkut Doruk- Ege Hasan Fehmi
4246075.71	Kirpiklerin		Yüzbaşıoğlu Şerif- Ege Hasan Fehmi

(Mesam, 2025)

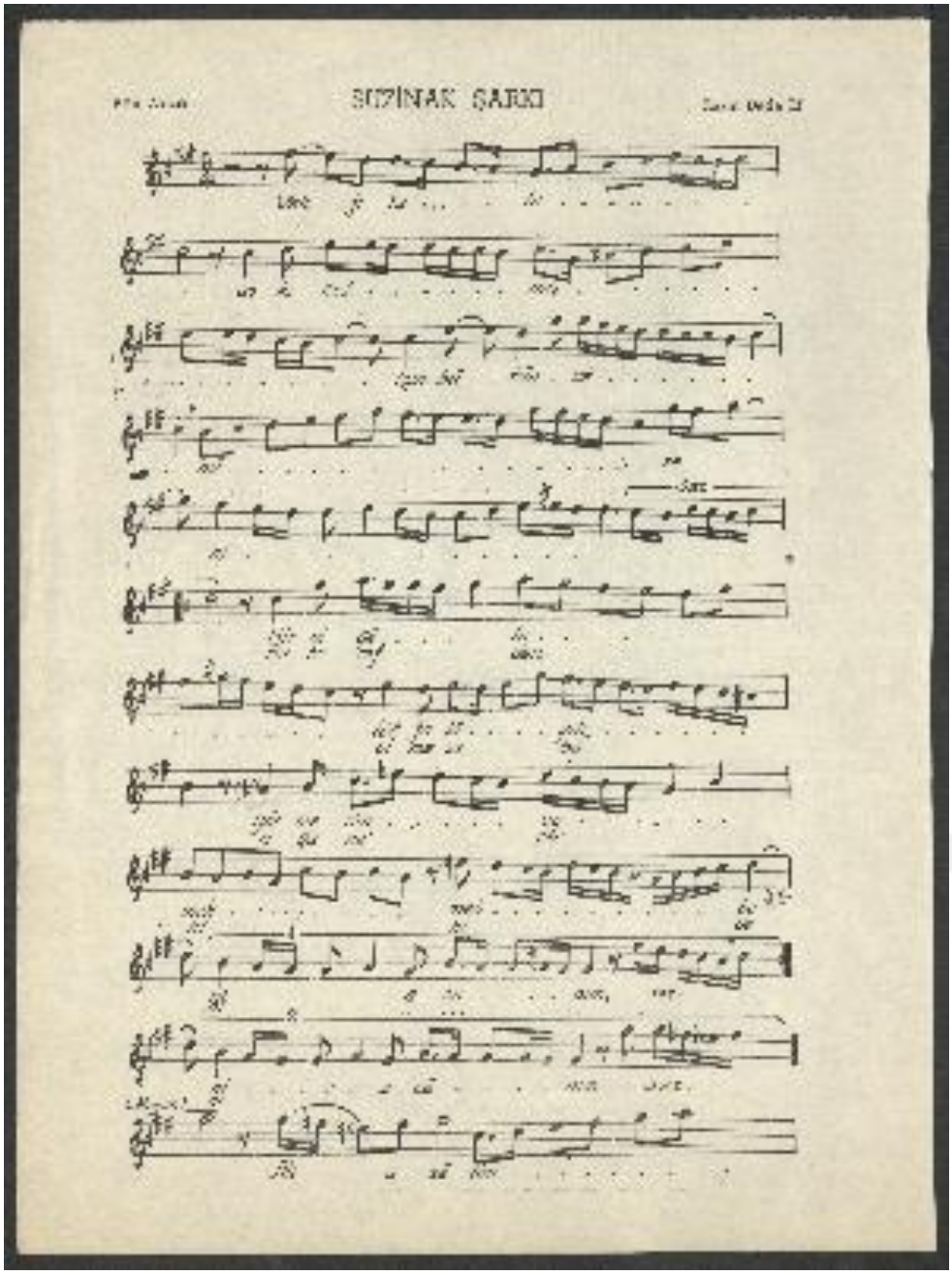
Tablo 2'de yer alan veriler "*Kıskanıyorum*" isimli eser Engin Esen tarafından düzenlenmiş, "*Kıskanıyorum 1*" isimli eser ise Hasan Fehmi Ege tarafından düzenlenmiştir. "*Adım Adım*" isimli eser ise Esen Engin ve Hasan Fehmi Ege tarafından düzenlenerek farklı eser numarası ile kaydedilmiştir. "*Çok Ağladım Çok İnledim*" isimli eser Hasan Fehmi Ege, Hasan Eser Taşkıran ve Doruk Onatkut tarafından düzenlenerek farklı eser numaraları ile kaydedilmiştir. "*Gizli Sevda*" isimli eser ise farklı eser numaraları ile Hasan Eser Taşkıran ve Hasan Fehmi Ege tarafından düzenlenmiştir. "*Sensiz Kaldığım Geceler*" isimli eser farklı eser numaraları ile Şerif Yüzbaşıoğlu, Esen Engin ve Hasan Fehmi Ege tarafından düzenlenerek kaydedilmiştir. "*Neye Yarar*" isimli eser Esin Engin ve Hasan Fehmi Ege tarafından düzenlenerek farklı eser numarası ile kaydedilmiştir. "*Emelim*" isimli eser, farklı eser numarası ile Hasan Fehmi Ege, Esin Engin, Şerif Yüzbaşıoğlu tarafından düzenlenmiştir. "*En Son Hatıran*" isimli çalışma Hasan Fehmi Ege, Esin Engin ve Şerif Yüzbaşıoğlu tarafından düzenlenmiştir. "*Ayşe*" isimli çalışma ise Hasan Fehmi Ege tarafından içeriği değişkenlik gösterecek şekilde farklı eser numaraları ile düzenlenmiştir. Eserlerin ismi aynı olmasına karşın "2157104.01" kayıt numaralı Ayşe isimli eserin giriş kısmı "*Ayşe*" ifadesi ile başlarken, "2180197.86" kayıt numaralı Ayşe isimli eserin giriş kısmı "*Bana Gel Biraz Ayşe*" ifadesi ile başlamaktadır. "*Kirpiklerin*" isimli eser ise Hasan Fehmi Ege ve Şerif Yüzbaşıoğlu tarafından farklı eser numarası ile kaydedilmiştir.

"*Mehtaplı Bir Gece*" isimli çalışma, Hasan Fehmi Ege, Mehmet Cem Tuncer ve Esin Engin tarafından düzenlenerek farklı eser numaraları ile kaydedilmiştir. "*Bir Melek Gibi*" isimli eser, Şerif Yüzbaşıoğlu ve Hasan Fehmi Ege tarafından düzenlenerek farklı eser numaraları ile kaydedilmiştir. "*Ayrılık*" isimli eser, farklı eser numaraları ile Hasan Fehmi Ege tarafından iki farklı şekilde düzenlenmesinin yanında Esin Engin ve Şerif Yüzbaşıoğlu tarafından da düzenlenerek kaydedilmiştir. "*Ebegümeci*" isimli eser, Hasan Fehmi Ege tarafından "*Ebegümeci*" ismi ile düzenlenirken, Hurşid Yenigün tarafından "*Yağmur Yağdı Kaç Kaç*" ismi ile düzenlenerek farklı eser numarası ile kaydedilmiştir. "*En Son Hatıran*" isimli eser Esin Engin, Hasan Fehmi Ege ve Şerif Yüzbaşıoğlu tarafından farklı eser numaraları ile düzenlenerek kaydedilmiştir. Eserin hak sahibi Hasan Fehmi Ege olmasına karşın Esin Engin ve Şerif Yüzbaşıoğlu tarafından vokal olarak düzenlenmiştir. "*Sana Nerden Gönül Verdim*" isimli eser Hasan Fehmi Ege tarafından kaleme alınmış, Doruk Onatkut ve Esin Engin tarafından düzenlenmiştir.

Hasan Fehmi Ege'nin Mehtaplı Bir Gecede Görmüş Sevmiştim Onu isimli eseri nihavend makamında tango formunda yazılmıştır. Bunun yanında Sana Neden Gönül Verdim Keşke Vermez Olaydım isimli eseri nihavend makamında oluşturulurken sevmiyorum Seni Artık isimli eseri de nihavend makamında oluşturulan eserler arasında görünürlük kazanmaktadır. Hasan Fehmi Ege tarafından yazılan tangoların aşk ve ayrılık temasında ağırlık kazandığı görülmektedir.

Şekil 53

Oyalı Çevre Notası



("Oyalı Çevre", 1930)

Besteci: Hasan Fehmi Ege

Eser: Oyalı Çevre

Tür: Türk tangosu

Tematik ve Kültürel Değerlendirme:

"Oyalı çevre" ifadesi, yalnızca fiziksel bir nesne değil, aynı zamanda geçmişi temsil eden bir simge olarak öne çıkmaktadır. Eserde bu motif, aşk, özlem ve nostalji duygularının

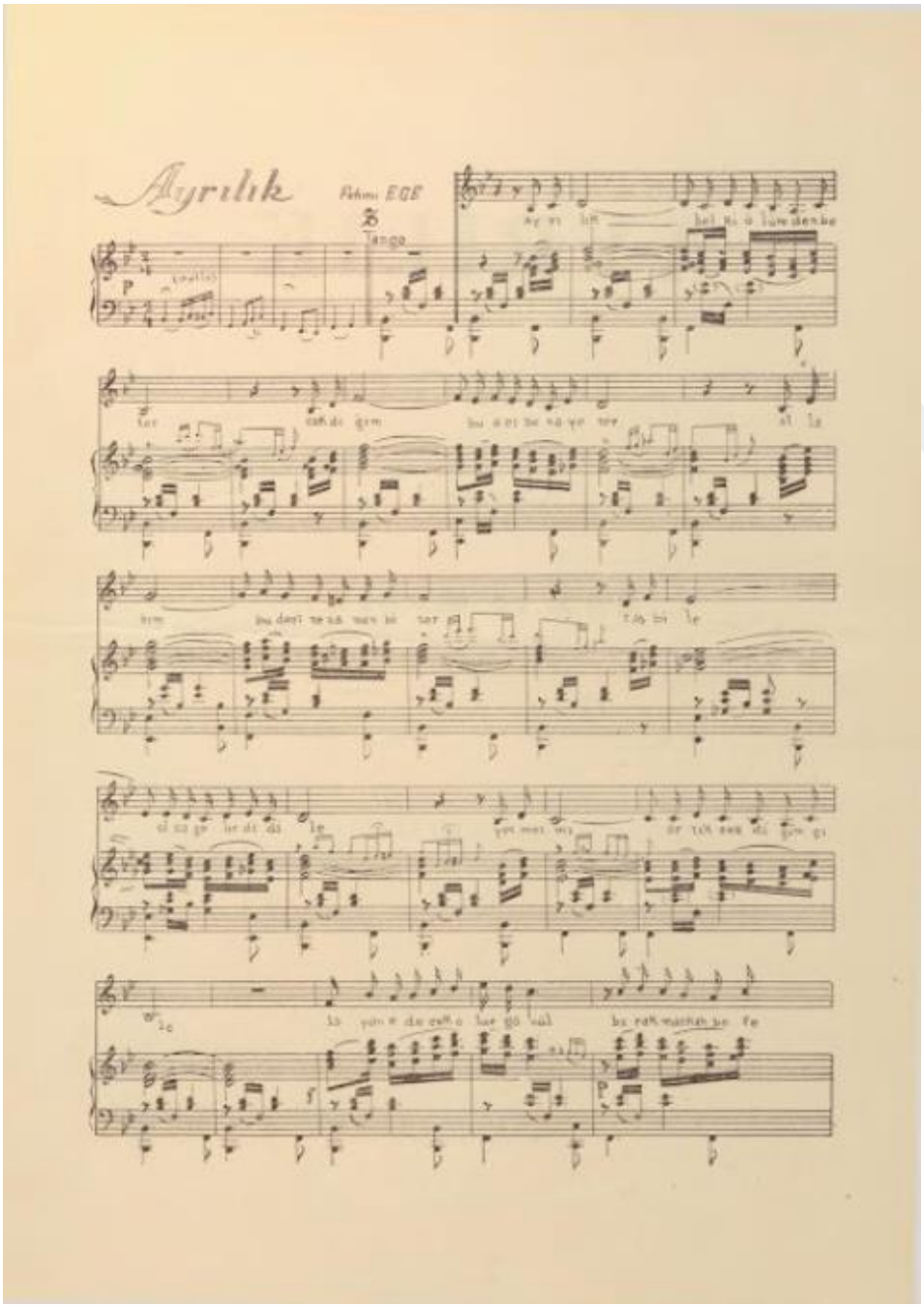
taşıyıcısı hâline gelmektedir. Melodik yapıdaki durgunluk ve inişli çıkışlı cümleler, bu kültürel anlamı güçlendirmektedir. Böylece eser hem bireysel bir aşk anlatısı hem de kolektif bir hafızanın müzikal ifadesi olarak yorumlanabilmektedir.

Bu notalar İstanbul Teknik Üniversitesi nota arşivinden alınmıştır. Açıkça belli olmadığı için sadece arşivden paylaşmak maksadı ile çalışmaya eklenmektedir. Notalarda belli olmadığı için eser analizi yapılmamıştır.

Hasan Fehmi Ege'nin Rastgele Örneklem Olarak Alınan Tangolarının Müzikal Analizi

Şekil 54

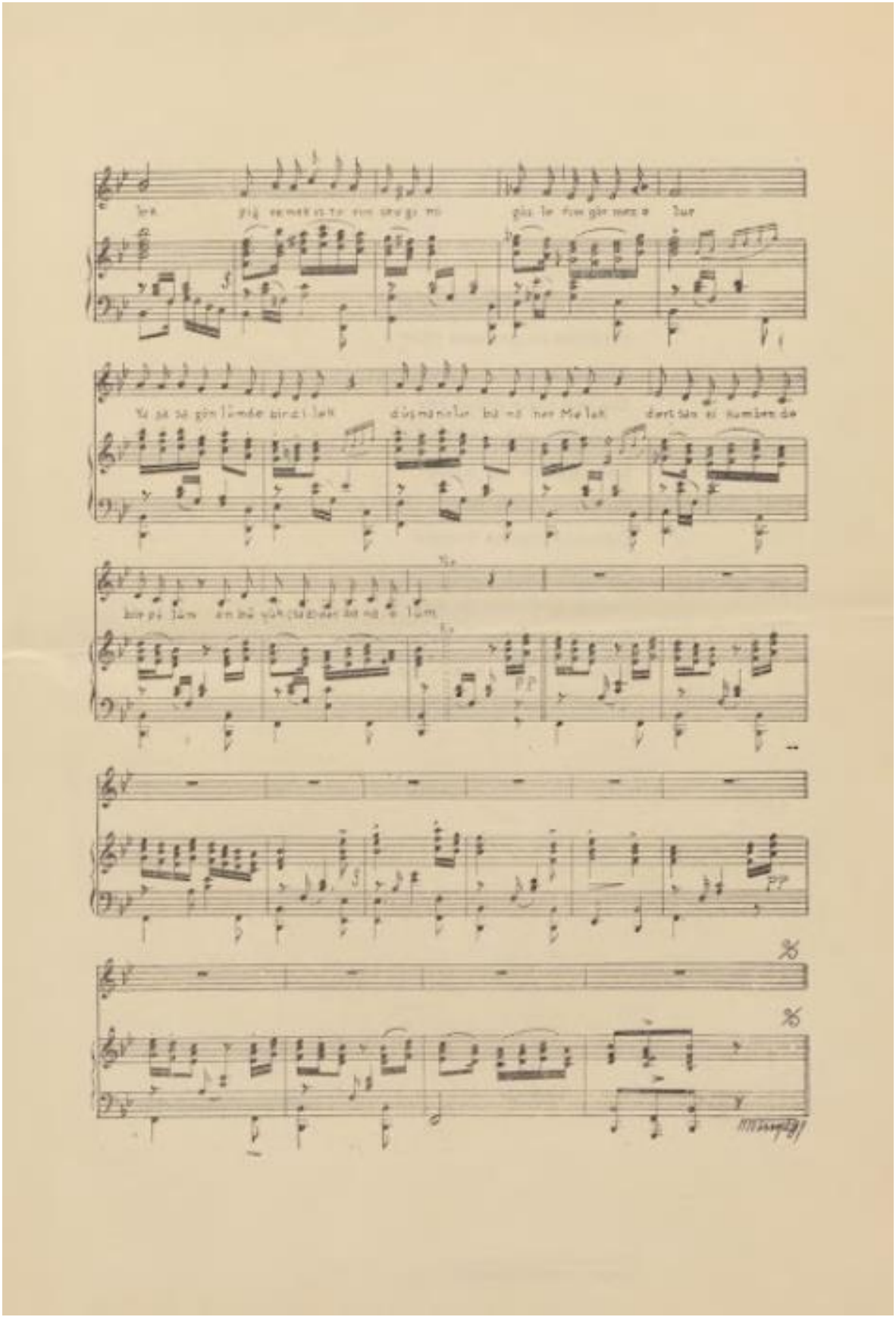
Ayrılık Belki Ölümden Beter



("Ayrılık Belki Ölümden Beter", 2021)

Şekil 55

Ayrılık Belki Ölümden Beter - Devamı



(“Ayrılık Belki Ölümden Beter”, 2021)

Eser: Ayrılık Belki Ölümden Beter

Besteci: Hasan Fehmi Ege

Ton: Si bemol majör

Ölçü: 2/4

Form Analiz: A – B – Coda

A Bölümü 1-21. ölçüler (Ana tema):

Melodinin ilk bölümü olmaktadır ve şarkının teması burada tanıtılmaktadır. Söz: “Ayrılık, belki ölümden beter…”

B Bölümü 21- 36. ölçüler (Kontrast bölüm):

Melodi ve armonik yapı çeşitlenir, dramatik yoğunluk artmaktadır. Duygusal yoğunluk bakımından yükselme bölgesi olmaktadır. Farklı tonal dokunuşlar yer alabilmektedir (geçici modülasyon vb.).

Senyö: 36 son ölçü

Melodik Analiz:

Eserin melodisi küçük aralıklarla ilerler, genellikle sekizlik ve dörtlük notalarla kurulu sade bir yapıda bulunmaktadır. Temalar yinelenerek dramatik vurgu sağlanmaktadır. A bölümünde Bb4 – A4 Gm4 motifleri sıkça kullanılmaktadır. Melodik yapı, inişli-çıkışlı bir seyir izleyerek tangonun kırılgan ruhunu desteklemektedir.

Armonik Yapı:

Tonal merkez Si bemol majördür. Girişte Bb – Eb – F7 akorları kullanılmaktadır. A bölümünde klasik İ–IV–V kalıbı görülmektedir. B bölümünde geçici ton değişimleri (örneğin G majör’e yönelme) ile armonik çeşitlilik sağlanmaktadır. Eser, F7 akoruyla dominant gerilim yarattıktan sonra tekrar Bb ile çözülmektedir.

Ritim:

Eser 2/4 ölçüde yazılmaktadır. Sağ elde sekizlik ritimler, sol elde tango’ya özgü aksanlı bas-yukarı eşlikleri bulunmaktadır. Zaman zaman senkop kullanımı görülmektedir. Tipik tango ritmi (marcato, habanera benzeri) ölçüler arasında dolaşmaktadır.

Dinamik ve İfade:

Dinamikler eserin duygusal yapısına paralel olarak değişmektedir. Giriş bölümünde “p” (piano), ifadesi ile yumuşaklık görülmektedir. Artikülasyonlarda legato baskındır, nadiren

staccato dokunuşlar bulunmaktadır. Crescendo ve decrescendo kullanımları dramatik geçişleri desteklemektedir.

Teknik Özellikler / Yorumlama:

Eserin teknik olarak zorluğu orta düzeyde bulunmaktadır. Piyanoda çalarken sağ elin melodiye duygusal vurgu katması, sol elin ise ritmik sürekliliği sağlaması beklenilmektedir. Melodinin cümle sonlarında agogik esneklik kullanılabilmektedir. Tango karakterini yansıtmak için içsel gerilim, hafif vurgu ve yumuşak geçişler önemli olmaktadır.

Hece Ölçüsü

Ayrılık belki ölümden beter

Çektiğim bu acı bana yeter

Allahım bu dert ne zaman biter

Taş bile olsa gelirdi dile

Yetmezmi artık çektiğim çile

İsyan edecek olur gönül

Bırakmaz kahpe felek

Çiğnemek isterim sevgimi

Gözlerim görmez olur

Yaşasa gönlümde bir birey

Düşman olur bana der melek

Dert sanki bul bende bir çölüm

En büyük saadet bana ölüm

Birinci dörtlükte onlu hece ölçüsü kullanılmaktadır. İkinci dörtlükte, birinci mısrada onlu hece ölçüsü kullanılmıştır. İkinci mısrada dokuzlu hece ölçüsü kullanılmıştır. Üçüncü mısrada yedilik hece ölçüsü kullanılmıştır. Dördüncü mısrada ise dokuzlu hece ölçüsü kullanılmıştır. Üçüncü bentte, birinci mısrada yedili hece ölçüsü kullanılmıştır. İkinci mısrada dokuzlu hece ölçüsü kullanılmıştır. Üçüncü ve dördüncü mısrada dokuzlu hece ölçüsü

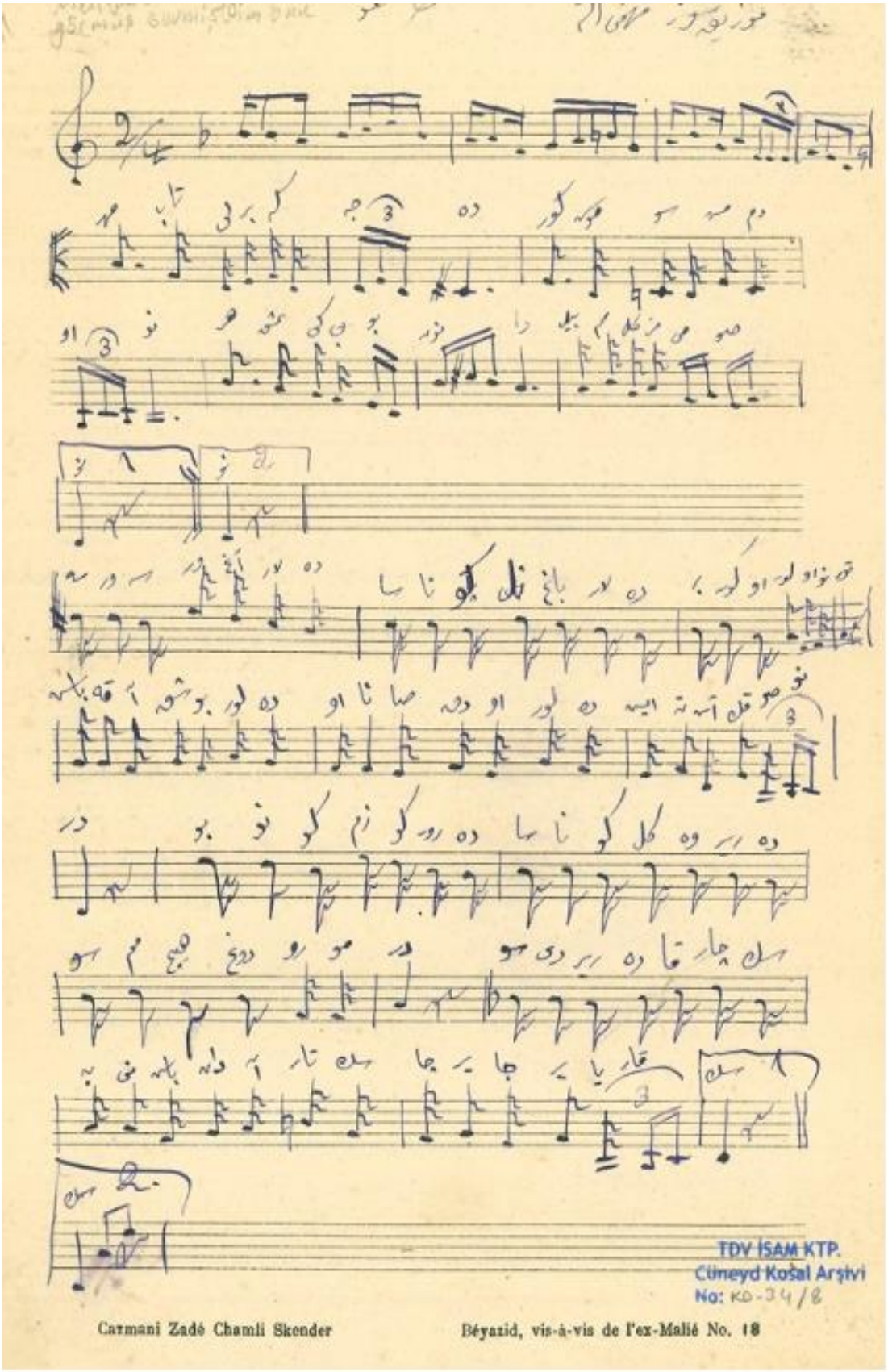
kullanılmıştır. Beşinci mısrada onlu hece ölçüsü kullanılmıştır. Ayrılık Belki Ölümden Beter eserinde serbest ölçü kullanılmıştır.

Tema:

Ayrılık Belki Ölümden Beter eserinin dörtlüklerini ele aldığımızda, çekilen ayrılık acısından bahsedilmektedir.

Şekil 56

Mehtaplı Bir Gecede Görmüş Sevmiştim Onu



("Mehtaplı Bir Gecede Görmüş Sevmiştim Onu", 1971)

Eser: Mehtaplı Bir Gecede Görmüş Sevmiştim Onu

Besteci: Hasan Fehmi Ege

Ton: D minör (d minor)

Ölçü: 2/4

Form Analiz: A – B – Dolap (tango formuna uygun)

1-4. Ölçü (Giriş):

Eserin tonalitesi olan Re minör ile başlar. Duygusal atmosfer yaratılır, melodi henüz tam olarak ortaya çıkmamaktadır. Enstrümantal ve ritmik yapı tango usulüne uygun biçimde şekillenmektedir.

5-13. Ölçü (A Bölümü – Ana Tema):

Melodi belirginleşmekte, re minör tonalitesi korunmaktadır. Bu bölümde tema özlem ve hüzün duygusunu taşıyan akıcı motiflerle işlenmektedir. Ritimsel yapı sabittir ve 2/4 usûl yapısı belirgin olmaktadır.

14-25. Ölçü (B Bölümü – Kontrast Tema):

Ton değişiklikleri (modülasyonlar) gözlenmekte, özellikle sol majör ya da la majör akorları geçici olarak kullanılmaktadır. Melodi daha hareketli ve çeşitli olmakta ve esere dinamizm katmaktadır.

26-30. Ölçü (Dolap – Kapanış):

Eser kapanışa doğru yönelmekte, tonik re minör akoru ile tamamlanmaktadır. Melodinin temel motifleri tekrar edilerek bütünlük sağlanmaktadır.

Tempo: Orta yavaş (Andante moderato – Tango rubato hissiyle)

Melodik Analiz:

Melodinin en yüksek noktası genellikle re ya da do notasına çıkarak dramatik etki oluşturmaktadır. Bu yüksek perdelerden sonra melodik yapı, inişli-çıkışlı bir seyir izleyerek tangonun kırılgan ruhunu desteklemektedir.

Armonik Yapı:

Tonal merkez d minör olarak bulunmaktadır. Eserin ana akoru olan re minör, duygusal ve hüzünlü atmosferi oluşturmaktadır. Melodi çoğunlukla bu akor etrafında şekillenmekte ve eserin temel armonik merkezi olarak görev yapmaktadır. Tipik olarak, eser tonik -

subdominant- dominant- tonik (dm - gm/ G- A7- dm) döngüsünü takip etmektedir. Bu ilerleyiş, klasik tango formunun karakteristik uyumunu yansıtmaktadır.

Ritim:

Eser 2/4'lük ölçüye sahip olmakta; yani her ölçüde iki vuruş bulunmaktadır. Bu, tangoda sık kullanılan senkoplar ile hareketli ve canlı ritmik yapıya uygun bulunmaktadır. Bu vurgu düzeni esere dans ritminde akıcılık vermektedir.

Dinamik ve İfade:

Bu eserde duygusal yükselişler tutkulu ifadeyi yansıtmaktadır. Tango müziğinde sıkça görülen rubato (özgür tempo dalgalanması) bu eserde de bulunmaktadır. Bu, ifadenin esnekliğini artırarak romantik ve duygusal ifadeyi desteklemektedir. Bu, ifadenin esnekliğini artırarak romantik ve duygusal ifadeyi desteklemektedir.

Teknik Özellikler / Yorumlama:

Her tango müziğinde kullanılan teknik rubato (özgür tempo dalgalanması) ile melodik ifade güçlendirilmektedir.

Hece Ölçüsü

Mehtaplı bir gecede görmüş sevmiştim onu.

Her aşk gibi bunun da bilmem gelmez mi sonu.

Mehtaplı bir gecede görmüş sevmiştim onu.

Her aşk gibi bunun da bilmem gelmez mi sonu.

Sever sever ağlar da sana destek bağlar da.

Bir gün olur unutur başka âşık bulur da.

Ona sadık olur da işte aşkın sonudur.

Bunu gözün görürde sana gönül verirde.

Sevmez işte o budur.

Derdimizde kaçarsın beni baştan atarsın cayır cayır yanarsın.

Sevgi tatlıdır diye söylemiştiler bana.

Tadını duymak için gönül vermiştim ona.

Sevgi tatlıdır diye söylemiştiler bana.

Tadını duymak için gönül vermiştim ona.

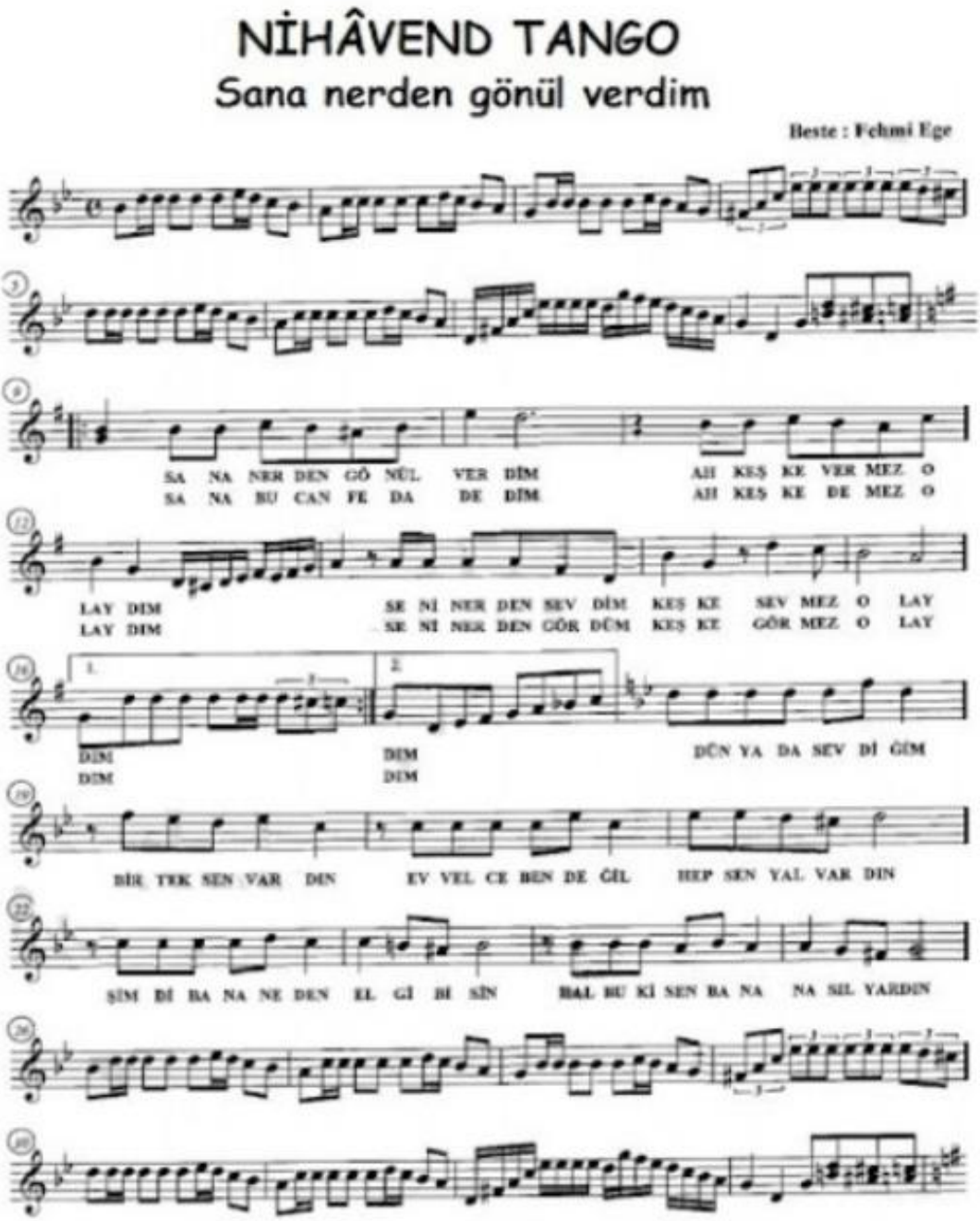
Mehtaplı Bir Gecede Görmüş Sevmiştim Onu eserinde birinci bentte on dörtlü hece ölçüsü kullanılmaktadır. İkinci bent birinci dizede on dörtlü hece ölçüsü kullanılırken ikinci dizede yedili hece ölçüsü kullanılmaktadır. Üçüncü dizede yirmi birli hece ölçüsü kullanılmaktadır. Dört, beş, altı ve yedinci dizelerde on dörtlü hece ölçüleri devam etmektedir.

Tema:

Mehtaplı Bir Gecede Görmüş Sevmiştim Onu eserinde âşık olma, kızgınlık, sitem temaları kullanılmaktadır.

Şekil 57

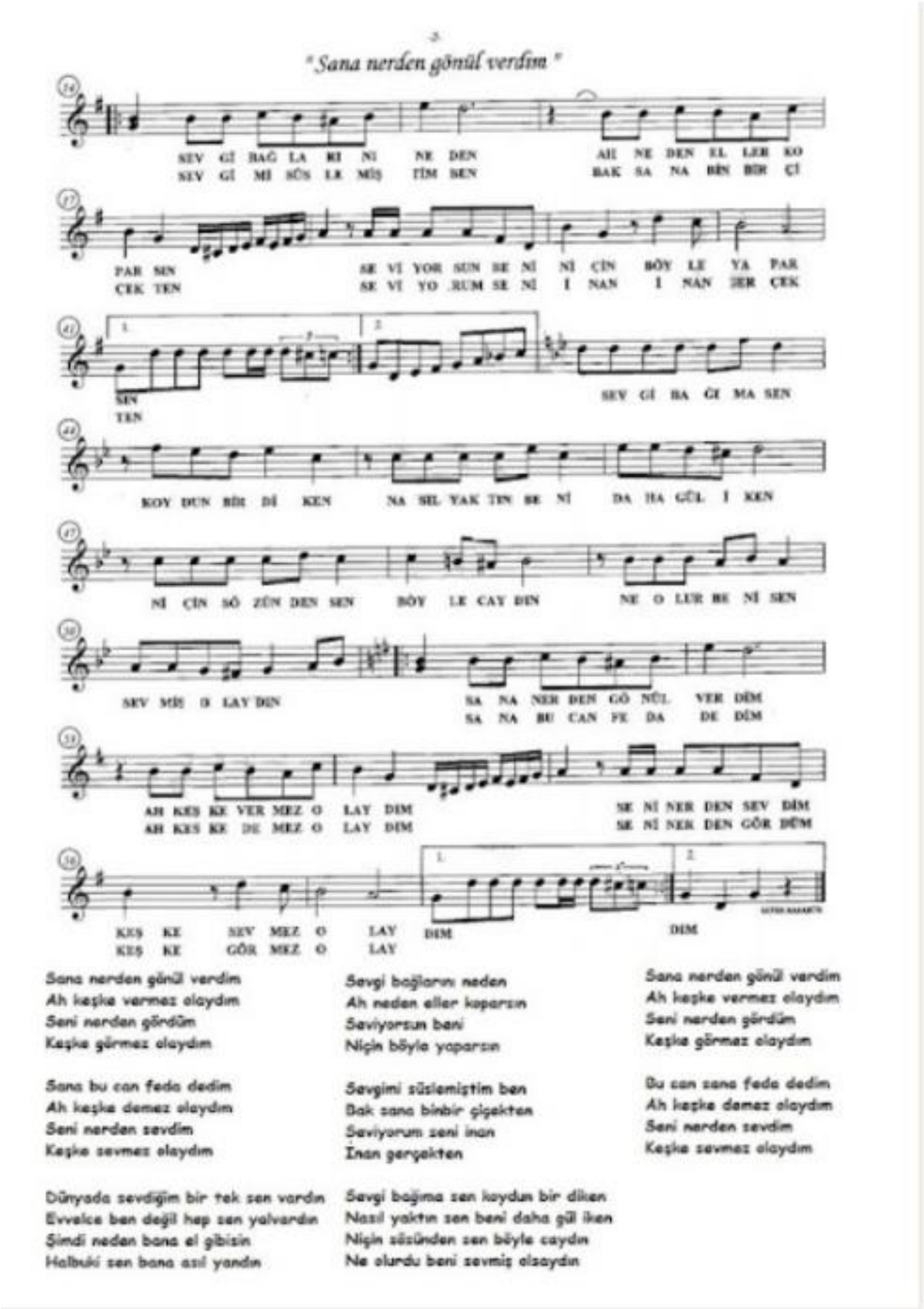
Sana Nerden Gönül Verdim



("Sana Nerden Gönül Verdim", 2021)

Şekil 58

Sana Nerden Gönül Verdim - Devamı



Sana nerden gönül verdim
Ah keşke vermez olaydım
Seni nerden gördüm
Keşke görmez olaydım

Sana bu can feda dedim
Ah keşke demez olaydım
Seni nerden sevdim
Keşke sevmez olaydım

Dünyada sevdiğim bir tek sen vardın
Evvelce ben değil hep sen yalvardın
Şimdi neden bana el gibisin
Halbuki sen bana asıl yandın

Sevgi bağların neden
Ah neden eller koparsın
Seviyorsun beni
Niçin böyle yaparsın

Sevgimi süslemiştim ben
Bak sana binbir çiçekten
Seviyorum seni inan
İnan gerçekten

Sevgi bağıma sen kaydın bir diken
Nasıl yaktın sen beni daha gül iken
Niçin süsünden sen böyle caydın
Ne olurdu beni sevmiş olsaydın

Sana nerden gönül verdim
Ah keşke vermez olaydım
Seni nerden gördüm
Keşke görmez olaydım

Bu can sana feda dedim
Ah keşke demez olaydım
Seni nerden sevdim
Keşke sevmez olaydım

("Sana Nerden Gönül Verdim", 2021)

Besteci: Hasan Fehmi Ege

Eser: Sana Nerden Gönül Verdim

Form: A–B–A–B

1-8 ölçü(Giriş / Tema A):

Sol Majör tonalitesinde, ana tema melodik ve ritmik olarak tanıtılır. Düzgün ve dengeli yapıda, genellikle legato pasajlar öne çıkar.

9-25 ölçü (Tema B / Kontrast Bölüm):

Modülasyon veya farklı bir melodik tema ile kontrast oluşturulur. Burada genellikle Re minör ya da Do majör gibi akorlarla ton değiştirme olabilir. Ritimsel hareketlilik artar.

26-33 ölçü (Tekrar Tema A):

İlk temaya dönüş yapılır. Dinamikler yumuşar, ana tema yeniden vurgulanır. Ritim ve melodi orijinal haline sadık kalır.

34-50 ölçü (Tema B' / Kontrast Bölüm)

Ara bölümde yeni motifler ya da geçiş armonileri kullanılır. Burada formda geçiş sağlanır, bazen modülasyon yapılır.

51-59 ölçü (Final):

Ana tema son kez tekrarlanır ve eser genellikle güçlü bir final ile sona erer. Dinamikler yükselir, ritmik vurgu artmaktadır.

Ton: Sol minör- sol majör (G) – (Genellikle bu tonda icra edilir)

Ölçü Türü: 4/4

Tarz: Türk Tangosu

Tempo: Orta yavaş (Andante moderato)

Melodik Analiz:

Eserde genellikle tonik (G), subdominant (C) ve dominant (R) aralıkları üzerinde yoğunlaşmaktadır. Melodi hareketi genellikle küçük adımlarla (yarım ve tam ton) ilerler, nadiren atlamalar bulunmaktadır.

Armonik Yapı:

Eserde tonal merkez (G majör) olarak kullanılmaktadır. Dominant (D majör ve D7) akorları, tonik geri dönüşlerde gerilim ve çözülme sağlamaktadır. Subdominant (C majör)

akoru geçişlerde ve ara bölümlerde kullanılır. Geçiş akorları veya altere edilmiş akorlar (örneğin D7) parçaya renk ve duygusal derinlik katmaktadır. Minor akorlar (E minör gibi) melodik hüzün ve romantizmi desteklemektedir.

Ritim:

Eserin 4/4'lük ritim yapısı, tangonun karakteristik vurgularıyla şekillendirilmekte, Düzenli vuruşlar, sekizliklerle süslenmiş motiflerle birleşerek dramatik ve romantik bir atmosfer yaratılmaktadır. Ritim, eserin duygusal yapısına uygun olarak hem yürüyen hem de duygusal yoğunluğu destekleyen bir yapıda bulunmaktadır.

Dinamik ve İfade:

Sol Majör, aydınlık ama hafif dramatik bir tınıya sahip olmaktadır. Tango formunda kullanıldığında hem duygusal yoğunluk hem de zarif bir romantizm taşımaktadır. Eser, melankoliyle iç içe geçmiş içtenlik, özlem ve pişmanlık duygularını yansıtmaktadır.

Teknik Özellikler / Yorumlama:

Marcato tarzı (belirgin şekilde) çeyrek nota vurgulanmaktadır. Duygusal geçişlerde ritmik yoğunluk artmaktadır.

Hece Ölçüsü

Sana nerden gönül verdim

Ah keşke vermez olaydım

Seni nerden gördüm

Keşke görmez olaydım

Sana bu can feda dedim

Ah keşke demez olaydım

Seni nerden sevdim

Keşke sevmez olaydım

Dünyada sevdiğim bir tek sen vardın

Evvelce ben değil hep sen yalvardın

Şimdi neden bana el gibisin

Hâlbuki sen bana asıl yandın

Sevgi bağlarını neden

Ah neden eller koparsın

Seviyorsun beni

Niçin böyle yaparsın

Sevgimi süslemiştim ben

Bak sana binbir çiçekten

Seviyorum seni inan

İnan gerçekten

Sevgi bağıma sen koydun bir diken

Nasıl yaktın sen beni daha gül iken

Niçin sözünden sen böyle caydın

Ne olurdu beni sevmiş olsaydın

Sana nerden gönül verdim

Ah keşke vermez olaydım

Seni nerden gördüm

Keşke görmez olaydım

Bu can sana feda dedim

Ah keşke demez olaydım

Seni nerden gördüm

Keşke görmez olaydım

Bu can sana feda dedim

Ah keşke demez olaydım

Seni nerden sevdim

Keşke sevmez olaydım

Birinci dörtlükte birinci ve ikinci mısrada sekizli hece ölçüsü kullanılmaktadır. Üçüncü mısrada altılı hece ölçüsü kullanılmakta dördüncü mısrada yedili hece ölçüsü kullanılmaktadır. İkinci dörtlükte birinci ve ikinci mısrada sekizli hece ölçüsü kullanılmaktadır. Üçüncü mısrada altılı hece ölçüsü kullanılmaktadır ve dördüncü mısrada yedili hece ölçüsü kullanılmaktadır. Üçüncü dörtlük birinci ve ikinci mısrada onbirli hece ölçüsü kullanılmaktadır. Üçüncü ve dördüncü mısrada onlu hece ölçüsü kullanılmaktadır. Dördüncü dörtlük birinci ve ikinci mısrada sekizli hece ölçüsü kullanılmaktadır. Üçüncü mısrada altılı hece ölçüsü kullanılmaktadır. Dördüncü mısrada yedili hece ölçüsü kullanılmaktadır. Beşinci dörtlükte birinci, ikinci ve üçüncü mısrada sekizli hece ölçüsü kullanılmaktadır. Dördüncü mısrada beşli hece ölçüsü kullanılmaktadır. Altıncı dörtlük birinci mısrada onbirli hece ölçüsü kullanılmaktadır. İkinci mısrada onikili hece ölçüsü kullanılmaktadır. Üçüncü mısrada onlu hece ölçüsü kullanılmaktadır. Dördüncü mısrada onbirli hece ölçüsü kullanılmaktadır. Yedinci dörtlükte birinci ve ikinci mısrada sekizli hece ölçüsü kullanılmaktadır. Üçüncü mısrada altılı hece ölçüsü kullanılmaktadır. Dördüncü mısrada yedili hece ölçüsü kullanılmaktadır. Sekizinci dörtlükte birinci ve ikinci mısrada sekizli hece ölçüsü kullanılmaktadır. Üçüncü mısrada altılı hece ölçüsü kullanılmaktadır. Dördüncü mısrada yedili hece ölçüsü kullanılmaktadır.

Tema:

Sana Nerden Gönül Verdim eserinin dörtlüklerinde pişmanlık, isyan ve sevgiden bahsetmektedir

Hasan Fehmi Ege örnekleminde müzikal analizleri yapılan Türkçe tangoların; Ayrılık Belki Ölümden Beter, Mehtaplı Bir Gecede Görmüş Sevmiştim Onu, Sana Nerden Gönül Verdim eserleri rastgele seçilerek müzikal analiz yapılmıştır.

BEŞİNCİ BÖLÜM

Sonuç ve Öneriler

Bu çalışma, erişilen ve iz bırakmış Türkçe tangoların Hasan Fehmi Ege örnekleminde müzikal analizlerini incelenmeyi ve müzikal anlamda analizlerini ele almayı amaçlamaktadır. Tango, 20. yüzyılın başlarından itibaren dünya müziği sahnesinde geniş bir yer edinmiş, farklı kültürel coğrafyalarda yerel unsurlarla birleşerek özgün yorumlarla zenginleşmiştir. Türkiye'de tango, özellikle Cumhuriyet'in ilanından sonraki modernleşme sürecinde yaygınlık kazanmış ve dönemin toplumsal ve sanatsal değişimlerinin bir yansıması sonucuna ulaşılmıştır.

Hasan Fehmi Ege tarafından yazılan tangolardan hareketle sanatçının ve sanatçı tarafından ortaya koyulan eserlerin de Batıya dönük eserler olduğunun söylenmesi mümkündür. Hasan Fehmi Ege örnekleminde Türkçe tangoların Batıya dönük eserler olmasına karşın eserlerin Batı müziği ile Türk kültürünü etkin biçimde harmanladığı dikkat çekmiştir. Hasan Fehmi Ege'nin kariyerinde radyo programı yapması, kendi orkestrasını kurması, Türk müziği kapsamında uzun süre kariyer yapmasından hareketle eserlerinde sanatçının bireysel müzikal birikiminin yanında Türk müziği unsurlarından da etkilenerek geliştiğinin söylenmesi mümkündür. Hasan Fehmi Ege'nin radyo programı sunması, caz programı sunması, kendi radyo programını sunması, kendi orkestrasını kurması gibi müzikal kariyerinin uzun soluklu ve müzik temelinde olması, toplum içinde bilinirliğinin artmasına, faaliyetlerinden toplum paydaşlarının etkilenmesine ve Hasan Fehmi Ege'nin çok yönlü bir sanatçı olarak gelişimine yarar sağladığının söylenmesi mümkündür. Bu doğrultuda Batı merkezli görülen Türkçe tangoların Hasan Fehmi Ege örneklemi doğrultusunda Türk kültürü, Türk müziği etkisinde geliştirildiğinin ve zenginleştirildiğinin sonucuna ulaşılmıştır.

Hasan Fehmi Ege örnekleminde Türkçe tangoların Batı etkisinin yanında sanatçının kendi özgün dokunuşlarının da bulunduğu görülmektedir. Hasan Fehmi Ege'nin özellikle babası ve büyüdüğü çevre ile Türk kültüründen doğrudan etkilenmesinden hareketle tango eserlerinde Türk kültürü, Türk müziği ve toplumsal dokunuşların da bulunduğu söylenebilmektedir. Genel olarak değerlendirildiğinde, tangolar, Cumhuriyet dönemi müzik tarihimizde önemli bir kesişim noktası olarak kabul edilebilmektedir. Söz konusu eserler, bir yandan Batılı müzik anlayışının Türk toplumuna tanıtılmasına olanak sağlarken, diğer yandan Türk müziğinin özgün unsurlarını koruyarak bu iki kültür arasında bir köprü işlevi görüldüğü sonucuna ulaşılmıştır.

Bu çalışma, Türkçe tangoların Hasan Fehmi Ege örnekleminde müzikal analizlerinin Türk müzik tarihindeki öneminin görülmesi ve bu yönde geliştirilen eserlere yönelik etkilerinin görülmesine dair bir adım olarak değerlendirilmelidir. Ayrıca çalışmanın, tango gibi evrensel bir müzik türünün Türk müziği içerisindeki etkilerine dair yeni araştırmalara ilham kaynağı olması hedeflenmektedir. Ele alınan tango müziği eserlerinde de birtakım sonuçlara ulaşılmaktadır.

"Ayrılık Belki Ölümden Beter" eseri, Hasan Fehmi Ege'nin tango tarzındaki güçlü anlatımını gösteren bir örnektir. Biçimsel olarak klasik tango formunu takip ederken, Türk melodik duygusallığını da içinde barındırır. Armonik yapı sade ama etkileyicidir; ritmik yapı ise türün karakterine uygundur. Yorumcular için hem teknik hem duygusal yönü güçlü bir repertuar parçası olmaktadır.

Hasan Fehmi Ege'nin "Sana Nerden Gönül Verdim" tangosu, melodi ve armoninin dengeli kullanımı ile Türk tangosunun klasik örneklerinden biridir. Eserde melodik sadelik ve armonik zenginlik bir arada sunulmuş, ritmik yapı ile duygusal ifade başarılı şekilde harmanlanmıştır. Analiz, eserin form yapısını ve müzikal öğelerini ayrıntılı şekilde ortaya koyarak, bu türden tangoların müzikoloji çalışmalarına katkı sağlamaktadır.

"Mehtaplı Bir Gecede Görmüş Sevmiştim Onu" adlı eser, Hasan Fehmi Ege'nin Türk tangosuna kazandırdığı duygusal yoğunluğu yüksek, melodik açıdan dengeli ve estetik bir yapıya sahip bestelerinden biridir. Eserdeki melodik yapı, içsel bir lirizm taşırken; armonik ilerleyiş geleneksel tango kalıplarına sadık kalır. Form olarak A–B yapısı net biçimde korunmuş, her bölüm kendi içinde duygu geçişlerini başarıyla taşımıştır. Ritimsel yapı tango geleneğini sürdürmektedir.

"Ayrılık Belki Ölümden Beter", "Sana Nerden Gönül Verdim" ve "Mehtaplı Bir Gecede Görmüş Sevmiştim Onu" eserlerinin notalarına literatürde ulaşmakta güçlük çekilmiştir. Nihai ulaşılan notalarında yazım ve görüntü olarak problemli olduğu görülmektedir. Yapılan incelemeler neticesinde notaların anlaşılabilir olduğu kadarıyla analize tabii tutulmuştur. Bu eserlerin notalarının güncel formatta yeniden yazılması literatür açısından önem arz etmektedir.

Hasan Fehmi Ege'nin tango eserlerinin ağırlıklı olarak duygusal yoğunlukta olduğu, sadelik içeren eserler olduğu görülmektedir. Bunun yanında Hasan Fehmi Ege'nin eserlerinin değerlendirmesi sonucunda, sanatçının eserlerinin ağırlıklı olarak tango formunun geleneksel niteliklerini korurken, Türk müziğine özel melodik ve kültürel ögelere yer verdiği görülmüştür. Hasan Fehmi Ege'nin eserlerinde armonik yapı ile yumuşak geçişlerin gerçekleştirildiği görülmüştür. Eserlerin geleneksel niteliklerini korumasından hareketle nostaljik yapının

korunduğunun söylenmesi mümkündür. Aynı zamanda Hasan Fehmi Ege örnekleminde Türkçe tangoların geleneksel unsurların kullanımı ile çalışmalara toplumsal hafıza unsurlarının aktarıldığının söylenmesi ve eserlerin kültürel nitelik kazandığının söylenmesi mümkündür.

Bu önemli Türkçe tango müzik eserleri, yalnızca müzikal değil, aynı zamanda döneminin sosyal ve kültürel atmosferini de yansıtan bir örnek olarak değerlendirilebilir. Hasan Fehmi Ege'nin anlatım dili, yalın ancak derinliklidir; bu da eserlerinin kalıcılığını ve etkileyiciliğini pekiştirir. Bu bağlamda eser, hem bireysel duygu dünyasını hem de kolektif kültürel belleği temsil eden önemli bir müzikal yapıttır. Çalışma verilerinden hareketle Türkiye'de tango müziği ile tango dansına yönelik çalışma sayısının artırılması önerilmektedir. Tango kapsamında yeni bestelerin oluşturulması sonucunda tangonun toplum içinde ve küresel anlamdaki bilinirliğinin artacağı, sanat turizmi ile dolaylı olarak ekonomiye katkı sağlanabileceği düşünülmektedir. Tango müziği ile tango dansına dair festival ve organizasyonların düzenlenmesinin yanında medya araçlarında tangoya dair eğitici içeriklere yer verilmesinin, tangonun ülke içinde ve dünya genelindeki bilinirliğini artıracağı öngörülmektedir. Türkiye'de farklı müzik ve dans türlerine dair gerçekleştirilecek çalışmaların da dolaylı olarak Türkçeleştirilmiş tango müzik ve dansına yönelik bilinirlik ile kabulleri artıracağı düşünülmektedir. Bu doğrultuda tango ve diğer müzik türlerine dair gerçekleştirilecek çalışmaların sayısının artırılması önerilmektedir.

KAYNAKÇA

Ahmad Alsaleh, M. (2019). Benefits of Argentine tango in diseases and disorders. *Psychology and Behavioral Science International Journal, 11*(2), 555807.

Akca, B. S. (2021). Türk Tango Müziğinde Çok Yönlü Bir Besteci: Emin Cenkmen. *İdil Sanat ve Dil Dergisi, 10*(81), 782-794.

Akçura, G. (2019, 19 Haziran). Saray Sineması'nda büyük caz festivali: Bir el ilanının analizi. *Manifold*. 2 Şubat 2025 tarihinde https://manifold.press/saray-sinemasi-nda-buyuk-caz-festivali adresinden alındı.

Akgül, K. P. (2006). *Kişilerarası iletişimde dans ve beden dili: Beş işlevini etkileyen etmenler ve bir alan araştırması* (Yayın No. 189328) [Doktora tezi, Selçuk Üniversitesi]. Yükseköğretim Kurulu Başkanlığı Ulusal Tez Merkezi.

Akgün, F. (1993). *Yıllar boyunca tango 1865-1993*. Pan Yayıncılık.

Aktaş, G. (2017). Doğaçlama ve halk danslarında zaman, mekân ve müzik bağlamında örnekler. *Avrasya Bilimler Akademisi Sosyal Bilimler Dergisi, 3.* Uluslararası Müzik ve Dans Kongresi Özel Sayısı, 176.

Aktüze, İ. (2003). *Müziği anlamak: Ansiklopedik müzik sözlüğü* (C. Aktüze, Haz.). Pan Yayıncılık.

Alimdar, S. (2016). *Osmanlı'da Batı müziği*. Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Altun, R. Ö. (2019). *Arjantin tango temel hareketlerinin anatomik analizi* (Yayın No. 580541) [Yüksek lisans tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi]. Yükseköğretim Kurulu Başkanlığı Ulusal Tez Merkezi.

Aydınoğlu, O. (2011). Toplumsal cinsiyet rolleri açısından tango'nun diyalektiği. *Porte Akademik Müzik ve Dans Araştırmaları Dergisi, 3*(Dans Araştırmaları Özel Sayısı).

Aydınoğlu, O. (2019). *Arjantin tango müziğinde orkestrasyon stilleri* [Doktora Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi]. Yükseköğretim Kurulu Başkanlığı Ulusal Tez Merkezi

Baltacı, A. (2018). Nitel araştırmalarda örnekleme yöntemleri ve örnek hacmi sorunsalı üzerine kavramsal bir inceleme. *Bitlis Eren Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, 7*(1), 231-274.

Bandoneon: Tango müziğinin sesi ve ruhu. (2017). *Min-On*. 11 Ağustos 2025 tarihinde https://www.min-on.org/1666/the-bandoneon-voice-and-soul-of-tango-music/ adresinden alındı.

Beytelmann, G. (2015, 24 Kasım). *Kişisel görüşme*. Rotterdam.

Biyografya. (t.y.). Hasan Fehmi Ege. https://www.biyografya.com/tr/biographies/hasan-fehmi-ege-5e4eabd5 adresinden alındı.

Blume, M. (1997, 20 Kasım). *How the tango went from hot to cool. International Herald Tribune.*

Bozcalı, S. (t.y.). Ege (Hasan Fehmi). *İstanbul Ansiklopedisi*. 23 Haziran 2025 tarihinde http://istanbulansiklopedisi.org/handle/rek/9582 adresinden alındı.

Brown, C., & Paine, G. (2015). Interactive tango milonga: Designing internal experience. *Proceedings of the 2nd International Workshop on Movement and Computing,* 17–20.

Bruno, F. (2011). *How can tango styles be compared?* [Yüksek lisans tezi, Codarts, Hollanda].

Christensen, J. F., Vartanian, M., Sancho-Escanero, L., Khorsandi, S., Yazdi, S. H. N., Farahi, F., Borhani, K., & Gomila, A. (2021). A practice-inspired mindset for researching the psychophysiological and medical health effects of recreational dance (dance sport). *Frontiers in Psychology, 11*, 588948.

Çalan, Z. G. E., Türker, Ö. A., & Karamollaoğlu, U. (2021). Iı. Meşrutiyet'ten Cumhuriyet'e İstanbul Gündelik Hayatında Tango. *Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, *12*(2), 192-204.

Çelikkaya, H. (1991). Eğitimin anlamları ve farklı açılardan görünüşü. *Marmara Üniversitesi Atatürk Eğitim Fakültesi Eğitim Bilimleri Dergisi*, *3*(3), 73-85.

Demirbaş, A. T. (2018). Milonganın eşik bekçileri: Tango DJ'leri. *İstanbul University Journal of Sociology, 38*(1), 163-178.

Dimov, J., & Jonisz, E. E. (2009). *Leopoldo Federico, el inefable bandoneón del tango*. Gourmet Musical Ediciones.

Discépolo, E. S. (2016). Tango cambalache. *Europski glasnik-Avrupa Habercisi*, *21*, 5–7.

Dîvân Makamı (2019). *Fehmi Ege*, 24 Haziran 2025 tarihinde https://divanmakam.com/wiki/.f.ehmi-ege.2680/ adresinden alındı.

Dodds, S. (Ed.). (2019). *The Oxford handbook of dance and competition*. Oxford University Press.

Ege, H. F. (2021, Haziran). *Ayrılık belki ölümden beter* [Nota]. Şarkıların Notaları.

Ege, H. F. (t.y.). *Mehtaplı bir gecede görmüş sevmiştim onu* [Nota]. Şarkıların Notaları.

Ege, H. F. (t.y.). *Oyalı çevre* [Nota]. İstanbul Teknik Üniversitesi Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı Arşivi. 11 Ağustos 2025 tarihinde https://tmdkarsiv.itu.edu.tr/?p=5&id=GMS7W3DRS4&dil=tr&q= adresinden alındı.

Ege, H. F. (t.y.). *Sana nerden gönül verdim* [Nota]. Şarkıların Notaları. 11 Ağustos 2025 tarihinde https://sarkilarnotalar.blogspot.com adresinden alındı.

Erağan, N. (1998). *Tramvaylı günler ve eski tangolar*. Altın Kitaplar Yayınevi.

Escardó, F. E. J., Stamponi, A., & Diamant, A. (t.y.). Catorce con el tango: Documento. *Catorce con el tango: Documento*, 6–6.

Fedorchenko, D. (2020). Classification of contemporary tango styles. *Humanities Science Current Issues, 5*(28), 220–224.

Fernández, M. (1996). *Papeles de recienvenido y continuación de la nada*. Corregidor.

Ferrer, H. A. (1998). *Tangonun altın çağı: Tarihinin resimli bir özeti*.

Flores, C. (2005). *Letras de tango*. Colección Anaquel.

Foster, E. R., Golden, L., Duncan, R. P., & Earhart, G. M. (2013). Toplum temelli Arjantin tango dans programı, Parkinson hastalığı olan bireylerde aktivite katılımının artmasıyla ilişkilidir. *Fiziksel Tıp ve Rehabilitasyon Arşivleri, 94*(2), 240–249.

Gallo, R. (2011). *El violin en el tango – The violin in tango*. G. Ricordi & Co.

Groppa, C. G. (2018). *The tango in the United States: A history*. McFarland.

Heri, S. (1988). Tango bir nostaljidir. *Argos Dergisi*, 2.

Hess, R. (2007). *Tango* (I. Ergüden, Çev.). Dost Kitabevi Yayınları.

Hughes, I. (2020). Effects of adaptive dance on children: Dance teachers' perspectives. *Occupational Therapy: Student Scholarship & Creative Works*.

İTÜ TMDK. (t.y.). “Hasan Fehmi Ege” kelime araması. 25 Haziran 2025 tarihinde https://tmdkarsiv.itu.edu.tr/?p=1&id=sadunkemaliaksut&fq[]=K0035_strs:%22Ege,%20Hasan%20Fehmi,%201902-1978%22?dil=en adresinden alındı.

Kaback, H. R., & Guan, L. (2019). Tango yapmak için iki kişi gerekir: Permease dansı. *Genel Fizyoloji Dergisi, 151*(7), 878–886.

Kahveci, O., & Kahveci, Ö. (2020). Arjantin tango dansındaki doğaçlama olgusunun dansçı bakış açısı ile araştırılması ve video analiz programı ile gösterilmesi. *Uluslararası Disiplinlerarası ve Kültürlerarası Sanat, 5*(11), 203–217.

Kavlak, K., & Çetin, T. (2014). *Hüzzam şarkı* [Nota]. 25 Haziran 2025 tarihinde https://www.notaarsivleri.com/NotaMuzik/benisermestedercesminleahebrulainpdf1482057480.pdf. adresinden alındı.

Kaya, M. (2010). Dansın dili ve kültürü. İstanbul: Dans Sanat Yayınları.

Kaya, M. (2015). Türk tangosunun gelişimi ve önemli besteciler. İstanbul: Müzik Akademi Yayınları.

Kenyon, J. (2012). Ricardo Vidort — Is tango dance a therapy?

Kenyon, J. (Yönetmen). (2006). *Ricardo Vidort (1929-2006)* [Video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=I3AJKXydkrI adresinden alındı.

Koyutürk, E. (2020, 23 Aralık). Kişisel görüşme.

Lavocah, M. (2014). *Tango masters: Aníbal Troilo*. Milonga Press.

Littig, B. (2013). On high heels: A praxiography of doing Argentine tango. *European Journal of Women’s Studies, 20*(4), 455–467.

Luttner Concertinas. (2024). 11 Ağustos 2025 tarihinde http://suttnerconcertinas.com/catalog/ adresinden alındı.

McKinley, P., Jacobson, A., Leroux, A., Bednarczyk, V., Rossignol, M., & Fung, J. (2008). Toplum temelli bir Arjantin tango dans programının yaşlı yetişkinlerde işlevsel denge ve özgüven üzerindeki etkisi. *Yaşlanma ve Fiziksel Aktivite Dergisi, 16*(4), 435–453.

McMains, J. (2018). Rebellious wallflowers and queer tangueras: The rise of female leaders in Buenos Aires’ tango scene. *Dance Research, 36*(2), 173–197.

Merritt, C. (2012). *Tango nuevo*. University Press of Florida.

Mesam. (2025). Mesam.org “Hasan Fehmi Ege” kelime araması. 25 Haziran 2025 tarihinde https://www.mesam.org.tr/eser-arama/search adresinden alındı.

Musiki Ansiklopedisi. (1947–1948).

Narter, Y. (2016). *Tango böyle bir şey!*. Ayrıntı Yayınları.

National University for Physical Education and Sports, & Kicsi, C. (2020). The impact of Argentine tango music on the human brain. *Bulletin of the Transylvania University of Performing Arts, Brasov, Series VIII, 12*(61)(2), 45–52.

Navarro, J. P. (2014). The tango: A secret code. Seminer notları. Buenos Aires, Arjantin.

Olsen, A. D., & Seehy, E. D. (2008). *The Garland handbook of Latin American music*. Routledge.

Olsen, D. A., & Sheehy, D. E. (1998). Tango. In *The Garland encyclopedia of world music* 2, 263–265).

Olszewski, B. (2008). El cuerpo del baile: The kinetic and social fundaments of tango. *Body & Society, 14*(2), 63–81.

Özen, A., Sarıel, S., & İnce, G. (2016). Choreography synthesis from tango dance. In *2016 24th Signal Processing and Communication Application Conference (SIU)* (ss. 221–224). IEEE.

Öztürk, L., Aktan İkiz, A., & Varol, T. (2011). *Sağlık ve spor yüksekokulları için işlevsel anatomi* (1. baskı). Altın Nokta Yayınevi.

Pega, B. V. (2014). *Creating and re-creating tangos: Artistic processes and innovations in music by Pugliese, Salgán, Piazzolla and Beytelmann* [Doktora tezi, Leiden Üniversitesi].

Peralta, J. (2008). *La orquesta típica: Mecánica y aplicación de los fundamentos técnicos del tango* (1. baskı). Buenos Aires, Arjantin.

Pinniger, R., Brown, R. F., Thorsteinsson, E. B., & McKinley, P. (2012). Arjantin tango dansı, farkındalık meditasyonu ve bekleme listesi kontrolü ile karşılaştırıldı: Depresyonu tedavi etmek için randomize bir çalışma. *Tıpta Tamamlayıcı Terapiler, 20*(6), 377–384.

Posetti, H. (2015). *El piano en el tango – The piano in tango* (1. baskı). Fondo Nacional de las Artes.

Rahmatian, S. (2018). The structure of Argentine tango. *Journal of Mathematics and the Arts, 12*(4), 225–243.

Salas, H. (1986). *El tango*. Editorial Pianeta Argentina.

Salgan, H. (2001). *Curso de tango* (ISBN: 987-43-3660-9). Arjantin.

Samochowiec, A., Sławomira, G., & Magdalena, S. (2021). Communication in close relationships of persons who dance Argentine tango. *Archives of Psychiatry and Psychotherapy, 24*(1), 73–88.

Sarıboğa, B. (2019). Tango Müziğinin Tarihsel Süreci ve Türkiye'de Tango Müziğine Genel Bir Bakış. *Ordu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sosyal Bilimler Araştırmaları Dergisi*, *9*(2), 263-273.

Savigliano, M. E. (1995). Ağlak serseriler ve asi kadınlar: Erotikleştirilmiş toplumsal gerilimin bir gösterisi olarak tango. *Theatre Journal, 47*(1), 83–104.

Say, A. (2002). Müzik Ansiklopedisi (Cilt 1- 2). Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.

Sierra, A. L. (2000). *History of the orquesta típica* (M. Müller, Çev.). A. Peña Lillo. (Orijinal eser 1966'da yayımlandı).

Skinner, J. (2014). Argentine tango: Social dance health 'to' you. *Anthropology & Aging, 34*(4), 260–263.

Sönmemiş, G. (2021). İletişim Aracı Olarak Dans: Ya da dans bir iletişim şekli midir?. *ARTS: Artuklu Sanat ve Beşeri Bilimler Dergisi*, (5), 100-117.

Stepputat, K., Kienreich, W., & Dick, C. S. (2019). Digital methods in intangible cultural heritage research: A case study in tango Argentino. *Journal on Computing and Cultural Heritage (JOCCH), 12*(2), 1–22.

Stożek, J., Pustułka-Piwnik, U., & Curyło, M. (2016). Argentine tango in the rehabilitation of patients with Parkinson's disease. *Rehabilitacja Medyczna, 20*(1), 33–38.

Süzen, B. (2014). *Hareket sistemi anatomisi ve kinesiyoloji*. Nobel Tıp Kitabevleri.

Şarkılar-Notalar (2021). Türk Sanat Müziği, Türk Halk Müziği, Şarkılar Notalar. 16 Haziran 2025 tarihinde https://sarkilarnotalar.blogspot.com/2021/06/ayrilik-belki-olumden-beter.html adresinden alındı.

Tango tarihi. (2024, 12 Aralık). *A brief history of tango*. Butterfield & Robinson. 11 Ağustos 2025 tarihinde https://www.butterfield.com/get-inspired/brief-history-tango adresinden alındı.

Turner, D. (2008). *A passion for tango: A thoughtful, provocative and useful guide to that universal body language – Argentine tango* (2. baskı). Dingley Press.

Tül Demirbaş, A. (2017). Milonganın eşik bekçileri: Tango DJ'leri. *Sosyoloji Dergisi, 38*(1), 163–178.

Türk Edebiyatı İsimler Sözlüğü. (2025). Hasan Fehmi Ege. 23 Haziran 2025 tarihinde https://teis.yesevi.edu.tr/madde-detay/hasan-fehmi-ege adresinden alındı.

Türkyılmaz, F. (2020, 6 Ekim). Unutulmaz tangoların bestekârı: Hasan Fehmi Ege. *Anadolu Ajansı*. 23 Haziran 2025 tarihinde https://www.aa.com.tr/tr/kultur-sanat/unutulmaz-tangolarin-bestekari-hasan-fehmi-ege/1994972 adresinden alındı.

Uçan, A. (1996). Müzik Terimleri Sözlüğü. Ankara: Müzik Eğitimi Yayınları.

Ünlü, C. (2016). *Git zaman gel zaman*. Pan Yayıncılık.

Vervelde, L. (2015, 16 Aralık). *Kişisel görüşme*. Rotterdam.

Viladrich, A. (2013). *More than two to tango: Argentine tango immigrants in New York City*. University of Arizona Press.

Wagner, G. M. (2012). *It begins with the embrace: Exploring how couples who dance Argentine tango relate on and off the dance floor* [Doktora tezi, Institute of Transpersonal Psychology, California].

Windhausen, R. A. (2001, 28 Şubat). El fenómeno del tango en Nueva York. *La Gaceta*, sección literaria. Tucumán, Arjantin.

Witt, P. (2008). *National dance and folk elements in Argentine cello compositions* (Doktora tezi). University of Tasmania, Avustralya.

Yarkın, M. B. (2017). *Tango müziğinde piyano icrasının Carlos Di Sarli, Aníbal Troilo ve Horacio Salgán stilleri üzerinden incelenmesi* [Yüksek lisans tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi]. Yükseköğretim Kurulu Başkanlığı Ulusal Tez Merkezi.

Yener, S. (2020). Türk tango müziklerinin makam ve usûl yönünden incelenmesi. *İdil Sanat ve Dil Dergisi*, *9*(66), 365–374.

Yeprem, S. (2006). *Flamenco sanatı ve gitar* (Genişletilmiş 3. baskı). Bemol Yayıncılık.

Yuna, M. L. (2010). A late-modern story of Argentinean tango: The case of 21st century Istanbul [Doktora tezi, Yeditepe University, İstanbul]. Yükseköğretim Kurulu Başkanlığı Ulusal Tez Merkezi.

ÖZGEÇMİŞ

2018 yılında Güzel Sanatlar Lisesinden mezun oldu. Aynı yıl içerisinde Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Müzik Bilimleri Bölümünde lisans eğitimine başladı. Lisans eğitimini tamamladıktan sonra 2022 yılında Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Müzikoloji Ana Sanat Dalında eğitime başladı. Yüksek Lisans eğitimini sürdürürken birçok konserde yer aldı. Ayrıca Palandöken Kaymakamlığı sözleşmeli proje öğretmeni olarak görev yaptı, birçok resital ve proje yönetti ve hala bu alanda çalışmalarına devam etmektedir.