

İSTANBUL TEKNİK ÜNİVERSİTESİ ★ SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

**TANGO MÜZİĞİNDE PİYANO İCRASININ
CARLOS Dİ SARLİ, ANİBAL TROİLO VE HORACİO SALGAN
STİLLERİ ÜZERİNDEN İNCELENMESİ**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Mehmet Baturay YARKIN

Müzikoloji ve Müzik Teorisi Anabilim Dalı

Müzik Teorisi ve Kompozisyon

HAZİRAN 2017

İSTANBUL TEKNİK ÜNİVERSİTESİ ★ SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

**TANGO MÜZİĞİNDE PİYANO İCRASININ
CARLOS Dİ SARLİ, ANİBAL TROİLO VE HORACİO SALGAN
STİLLERİ ÜZERİNDEN İNCELENMESİ**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

**Mehmet Baturay YARKIN
409131208**

Müzikoloji ve Müzik Teorisi Anabilim Dalı

Müzik Teorisi ve Kompozisyon

Tez Danışmanı: Doç. Dr. Ozan BAYSAL

HAZİRAN 2017

İTÜ, Sosyal Bilimler Enstitüsü'nün 409131208 numaralı Yüksek Lisans öğrencisi Mehmet Baturay YARKIN, ilgili yönetmeliklerin belirlediği gerekli tüm şartları yerine getirdikten sonra hazırladığı “TANGO MÜZİĞİNDE PİYANO İCRASININ CARLOS Dİ SARLİ, ANİBAL TROİLO VE HORACİO SALGAN STİLLERİ ÜZERİNDEN İNCELENMESİ” başlıklı tezini aşağıda imzaları olan jüri önünde başarı ile sunmuştur.

Tez Danışmanı: Doç. Dr. Ozan BAYSAL
İstanbul Teknik Üniversitesi

Jüri Üyeleri : Prof. Dr. Nilgün DOĞRUSÖZ
İstanbul Teknik Üniversitesi

Doç. Sadık Uğraş DURMUŞ
İstanbul Üniversitesi

Teslim Tarihi: 7 Temmuz 2017
Savunma Tarihi: 9 Haziran 2017



ÖNSÖZ

Enstrümanım olan piyanoyla yıllardır tango müziği icra ettiğim ve bu tutkunun kaynağına daha da yaklaşmayı istediğim için bu çalışmamda tango müzik tarihine geçmiş önemli müzisyenlerden Carlos di Sarli, Anibal Troilo ve Horacio Salgan'ın piyanoyu kendi müzikal stilleri içerisinde kullanışları detaylı olarak incelenecek ve karşılaştırılacaktır. Stillere incelenmeden önce tango müziği ve tango müziğinde kullanılan enstrümanlar hakkında bilgi verilmiş; stillerin analizinden sonra yapılan çıkarımlar, düzenlemelerim üzerinden gösterilmiştir.

Öncelikle tez konumu seçerken, incelemek istediğim konunun net olarak ortaya çıkmasını sağlayan ve tezin içeriği hakkında önemli yardımları dokunan değerli arkadaşım Ortaç AYDINOĞLU'na ve tez yazım süresince düzeltmeleri ve değerli fikirleriyle yardımcı olan tez danışmanım Doç. Dr. Ozan BAYSAL'a teşekkürlerimi sunarım.

Seminer dersini aldığım Prof. Dr. Nilgün DOĞRUSÖZ'e, yüksek lisansım sırasında Erasmus Değişim Programı ile gittiğim Rotterdam Konservatuvarı'nda (Codarts University for the Arts) görevli olan değerli müzisyen ve eğitimcilerden Leo VERVELDE, Wim WARMAN, Kay SLEKING, Ruzana TSYMBALOVA ve çok değerli tango piyanisti Gustavo BEYTELMANN'a, değerli fikir alışverişi yaptığım sınıf arkadaşlarıma, Hollanda'da tango müziği icra ettiğim OTRA orkestrasına ve Türkiye'de tango müziği icra ettiğim değerli tango orkestrası TANGESTA'ya ve desteklerini hep hissettiğim babam Fahrettin YARKIN, annem Füsün YARKIN ve ablam Nağme YARKIN'a teşekkürlerimi bir borç bilirim.

Haziran 2017

Mehmet Baturay YARKIN



İÇİNDEKİLER

Sayfa

ÖNSÖZ.....	iii
İÇİNDEKİLER.....	v
KISALTMALAR.....	vii
ÇİZELGE LİSTESİ.....	ix
ŞEKİL LİSTESİ.....	xi
SUMMARY.....	xix
1. GİRİŞ.....	1
1.1 Tangonun İlk Zamanlarında Arjantin.....	2
1.2 Tango Müziği.....	3
1.2.1 Tango müziğinde kullanılan enstrümanlar.....	6
1.2.1.1 Keman.....	6
1.2.1.2 Bandoneon.....	6
1.2.1.3 Kontrbas.....	6
1.2.1.4 Piyano.....	7
2. STİLLERİN ANALİZİ VE KARŞILAŞTIRILMASI.....	9
2.1 Tango Müziğinde “Geçiş, Senkoplama ve Piyano Soloları” Kavramları Ne Anlama Gelir ve Piyano İcrasındaki Önemi Nedir?.....	10
2.1.1 Geçiş.....	10
2.1.2 Senkoplama.....	11
2.1.3 Piyano soloları.....	16
2.2 Geçiş, Senkop, Piyano Solo ve “La Cumparsita” Kavramlarının Stiller Üzerinden İncelenmesi.....	18
2.2.1 Carlos Di Sarli (1903-1960).....	18
2.2.1.1 Di Sarli stilinde geçişler.....	18
2.2.1.2 Di Sarli stilinde senkoplamalar.....	25
2.2.1.3 Di Sarli stilinde piyano soloları.....	28
2.2.1.4 Di Sarli stilinde “la cumparsita” icrası.....	29
2.2.2 Anibal Troilo (1914-1975).....	34
2.2.2.1 Anibal Troilo stilinde geçişler.....	34
2.2.2.2 Anibal Troilo stilinde senkoplamalar.....	39
2.2.2.3 Anibal Troilo stilinde piyano soloları.....	48
2.2.2.4 Anibal Troilo stilinde “la cumparsita” icrası.....	52
2.2.2.5 Anibal Troilo ile çalışan piyanistler.....	57
2.2.3 Horacio Salgan (1916-2016).....	59

2.2.3.1 Horacio Salgan stilinde geçişler	60
2.2.3.2 Horacio Salgan stilinde senkoplamalar	66
2.2.3.3 Horacio Salgan stilinde piyano soloları	72
2.2.3.4 Horacio Salgan stilinde “la cumparsita” icrası	81
3. ANALİZLERİN DEĞERLENDİRİLMESİ	89
3.1 Geçişlerin İncelenmesi	89
3.2 Senkoplamaların İncelenmesi	93
3.3 Piyano Sololarının İncelenmesi	98
3.4 “La Cumparsita” Analizi	103
3.5 Çıkarımlara Göre Düzenlemeler	105
3.5.1 Di Sarli stiline göre düzenleme	106
3.5.2 Troilo stiline göre düzenleme	107
3.5.3 Salgan stiline göre düzenleme	108
4. SONUÇ	111
KAYNAKLAR	115
EKLER.....	117
ÖZGEÇMİŞ.....	119

KISALTMALAR

Y.Ç. : Yazarın Çevirisi
T.Y. : Tarih Yok





ÇİZELGE LİSTESİ

Sayfa

Çizelge 3.1 : Di Sarli Eserlerinde Geçiş Sayıları ve İcra Şekilleri.....	90
Çizelge 3.2 : Troilo Eserlerinde Geçiş Sayıları ve İcra Şekilleri	91
Çizelge 3.3 : Salgan Eserlerinde Geçiş Sayıları ve İcra Şekilleri	92
Çizelge 3.4 : Stillerin Piyano Geçişleri Üzerinden İncelenmesi	93
Çizelge 3.5 : Di Sarli Eserlerinde Senkopasyon Sayıları ve İcra Şekilleri	94
Çizelge 3.6 : Troilo Eserlerinde Senkopasyon Sayıları ve İcra Şekilleri.....	95
Çizelge 3.7 : Salgan Eserlerinde Senkopasyon Sayıları ve İcra Şekilleri	96
Çizelge 3.8 : Stillerin Senkopasyonlar Üzerinden İncelenmesi	97
Çizelge 3.9 : Di Sarli Eserlerinde Piyano Solo Sayıları ve İcra Şekilleri	99
Çizelge 3.10 : Troilo Eserlerinde Piyano Solo Sayıları ve İcra Şekilleri.....	99
Çizelge 3.11 : Salgan Eserlerinde Piyano Solo Sayıları ve İcra Şekilleri	100
Çizelge 3.12 : Stillerin Piyano Soloları Üzerinden İncelenmesi	101
Çizelge 3.13 : Stillerin Piyano Geçişleri Üzerinden İncelenmesi	103
Çizelge 3.14 : Stillerin Senkopasyonlar Üzerinden İncelenmesi	104
Çizelge 3.15 : Stillerin Piyano Soloları Üzerinden İncelenmesi	105



ŞEKİL LİSTESİ

Sayfa

Şekil 2.1 : Cafe Dominguez / 9. ve 41. Ölçüler / Aynı karaktere sahip iki bölüm arasındaki geçiş	11
Şekil 2.2 : Loca / 33. Ölçü / Farklı karaktere sahip iki bölüm arasındaki geçiş	11
Şekil 2.3	12
Şekil 2.4	12
Şekil 2.5 : Loca / 27. Ölçü / D'Arienzo / Gerilim-Gerilim	13
Şekil 2.6 : Organito De La Tarde / 14. Ölçü / Di Sarli / Gerilim-Rahatlama	13
Şekil 2.7	13
Şekil 2.8 : Volver / 48.-50. Ölçüler / Troilo / Gerilim-Rahatlama	14
Şekil 2.9 : Volver / 4. Ölçü / Troilo	14
Şekil 2.10: Decarisimo / 25.-28. Ölçüler	14
Şekil 2.11 : Negracha / 73.-77. Ölçüler / Pugliese	15
Şekil 2.12 : Danzarin / 33.-36. Ölçüler / Troilo / Tek Elle ve İki Elle Homofonik İcra ..	16
Şekil 2.13 : Este Es El Rey / 59.-74. Ölçüler / D'Arienzo / İki Elle Oktavlı Unison ve Altılı Aralıklı İcra	16
Şekil 2.14 : Canaro en Paris / 59.-67. Ölçüler / Versiyon: Fabio Hager / Tek Elle İcra ve İki Elle Unison İcra	17
Şekil 2.15 : El Puntazo / 40.-48. Ölçüler / D'Arienzo / İki Elle Üçlü, Dörtlü ve Altılı Aralıklı Homofonik İcra	17
Şekil 2.16 : 28. Ölçü / Tek Elle İcra	19
Şekil 2.17 : 4., 8. ve 20. Ölçüler / İki Elle Unison İcra	19
Şekil 2.18 : 10. Ölçü / Di Sarli Stili Piyano Geçiş İcrası (a)	19
Şekil 2.19 : 14. Ölçü / Di Sarli Stili Piyano Geçiş İcrası (b)	19
Şekil 2.20 : 9. Ölçü / Tek Elle Oktavlı İcra	20
Şekil 2.21 : 21. ve 29. Ölçüler / İki Elle İcra	20
Şekil 2.22 : 25. ve 55. Ölçüler / İki Elle Unison İcra	20
Şekil 2.23 : 13. ve 63. Ölçüler / Di Sarli Stili Piyano Geçiş İcrası (a)	20
Şekil 2.24 : 15. ve 79. Ölçüler / Di Sarli Stili Piyano Geçiş İcrası (c)	21
Şekil 2.25 : 61. Ölçü / Di Sarli Stili Piyano Geçiş İcrası (d)	21
Şekil 2.26 : 40. Ölçü / Tek Elle İcra	21
Şekil 2.27 : 56. Ölçü / Sağ Elle ve Sol Elle Oktavlı İcra	22
Şekil 2.28 : 8., 24. ve 32. Ölçüler / İki Elle Unison İcra	22
Şekil 2.29 : 3. (& 35., 59.) ve 54. Ölçüler / Di Sarli Stili Piyano Geçiş İcrası (a)	22
Şekil 2.30 : 19., 20. ve 12. Ölçüler / Di Sarli Stili Piyano Geçiş İcrası (a2)	22
Şekil 2.31 : 4. (& 36., 60.) Ölçüler / Di Sarli Stili Piyano Geçiş İcrası (c)	23

Şekil 2.32 : 5., 16., 25. ve 68.Ölçüler / İki Elle Unison İcra.....	24
Şekil 2.33 : İkinci Versiyon: 5. Ölçü / İki Elle Unison İcra	24
Şekil 2.34 : 48. Ölçü / Tek Elle Oktavlı İcra	24
Şekil 2.35 : İkinci Versiyon: 48. Ölçü / İki Elle Unison İcra	24
Şekil 2.36 : 52. Ölçü / Tek Elle Oktavlı İcra	25
Şekil 2.37 : 12.-13. Ölçüler / A Tierra Senkopasyon / Ardışık Senkopasyon	25
Şekil 2.38 : 22.-23. Ölçüler / A Tierra Senkopasyon.....	25
Şekil 2.39 : 14. ve 78. Ölçüler / Antisipasyonlu Senkopasyon.....	26
Şekil 2.40 : 58.-59. Ölçüler / A Tierra Senkopasyon.....	26
Şekil 2.41 : 20., 23. ve 31. Ölçüler	26
Şekil 2.42 : 18. Ölçü / Sağ Elle İcra Edilen Senkopasyon.....	27
Şekil 2.43 : 2. (& 34., 58.), 45. ve 54. Ölçüler / Ölçü Sonunda İcra Edilen Senkopasyon	27
Şekil 2.44 : 54. Ölçü / Ölçü Sonunda İcra Edilen Senkopasyon	28
Şekil 2.45 : 2. Versiyon: 54. Ölçü / Ölçü Sonunda İcra Edilen Senkopasyon.....	28
Şekil 2.46 : 22., 50. ve 62. Ölçüler	28
Şekil 2.47 : 49.-51. Ölçüler.....	28
Şekil 2.48 : 56.-58. Ölçüler.....	29
Şekil 2.49 : 2. Versiyon: 56.-58. Ölçüler.....	29
Şekil 2.50 : 2. Versiyon: 17.-19. Ölçüler.....	29
Şekil 2.51 : 20., 28., 32. ve 49. Ölçüler / Tek Elle Oktavlı ve Akorlarla İcra	30
Şekil 2.52 : 16., 24., 40., 47., 63. ve 78. Ölçüler / İki Elle İcra	31
Şekil 2.53 : 91. Ölçü / Di Sarli Stili Pişano Geçiş İcra (a)	31
Şekil 2.54 : 22. Ölçü / A Tierra Senkopasyon	32
Şekil 2.55 : 23., 25. ve 27. Ölçüler	32
Şekil 2.56 : 48.-50. Ölçü.....	33
Şekil 2.57 : 52.-55. Ölçü.....	33
Şekil 2.58 : 5.-15. ve 36. Ölçüler / Kontrşan	33
Şekil 2.59 : 10., 33., 52., 56., 58. (& 91.) Ölçüler / Tek Elle İcra	35
Şekil 2.60 : 40., 48. ve 85. Ölçüler / İki Elle, İki Elle 3-3-2 Senkopasyonlu ve İki Elle Unison İcra	35
Şekil 2.61 : 12. Ölçü / Tek Elle İcra	36
Şekil 2.62 : 16. Ölçü / Glissando ile Tek Elle İcra	36
Şekil 2.63 : 8. Ölçü / İki Elle Unison İcra.....	37
Şekil 2.64 : 60. ve 83. Ölçüler / İki Elle İcra	37
Şekil 2.65 : 91. Ölçü / İki Elle Oktavlı Unison İcra.....	37
Şekil 2.66 : 7. (& 35.) ve 77. Ölçüler / İki Elle Geçiş	38
Şekil 2.67 : 28., 35., 78. ve 83. Ölçüler / Glissando ile Tek Elle İcra	39
Şekil 2.68 : 48. ve 50. Ölçüler / İki Elle Unison ve Homofonik İcra	39
Şekil 2.69 : 13.-17., 28.-30. (& 86.-88.), 42.-45., 77.-80. Ölçüler / A Tierra Senkopasyon	40

Şekil 2.70 : 53.-54. Ölçü / 3-3-2 Senkopasyonu.....	40
Şekil 2.71 : 11., 18., 73.-74. Ölçüler / Onaltılık ve Otuz İkilik Nota Değerleriyle İcra Edilen Senkopasyonlar.....	41
Şekil 2.72 : 29.-32., 50.-53 ve 85.-87. Ölçüler / A Tierra Senkopasyon	41
Şekil 2.73 : 1.-4., 37.-38., 92.-95. ve 96.-98. Ölçüler / Antisipasyonlu Senkopasyon	42
Şekil 2.74 : 13., 15. (& 63.), 20., 23., 41.-43., 44. ve 68.-70. Ölçüler.....	43
Şekil 2.75 : 18.-19. ve 66.-67. Ölçüler.....	44
Şekil 2.76 : 10.-12., 37.-40. ve 43.-44. Ölçüler / A Tierra Senkopasyon	44
Şekil 2.77 : 71.-72. Ölçüler / Antisipasyonlu Senkopasyon	44
Şekil 2.78 : 16.-18. ve 76.-78. Ölçüler.....	45
Şekil 2.79 : 21.-22., 29.-30., 31.-32. (& 74.-75.), 41.-42. ve 72.-73. Ölçüler / Antisipasyonlu Senkopasyonlar	45
Şekil 2.80 : 5.-6., 43.-44. ve 86.-87. Ölçüler / 3-3-2 Senkopasyonu	46
Şekil 2.81 : 8., 16.-17., 28., 79., 80.-83. ve 84.-85. Ölçüler	47
Şekil 2.82 : 50.-51. ve 60.-76. Ölçüler.....	48
Şekil 2.83 : 31.-32. Ölçüler.....	49
Şekil 2.84 : 33.-36. Ölçüler.....	49
Şekil 2.85 : 81.-82. Ölçü	49
Şekil 2.86 : 45.-54. Ölçüler.....	50
Şekil 2.87 : 25.-27. Ölçüler.....	50
Şekil 2.88 : 14.-15. Ölçüler.....	51
Şekil 2.89 : 36.-40. Ölçüler.....	51
Şekil 2.90 : 67.-71. Ölçüler.....	52
Şekil 2.91 : 75.-78. Ölçüler.....	52
Şekil 2.92 : 64.-66. Ölçüler.....	52
Şekil 2.93 : 8. (& 85.), 16., 18., 20., 26., 49. Ölçüler / Tek Elle İcra	54
Şekil 2.94 : 22., 24. ve 28. Ölçüler / İki Elle İcra	54
Şekil 2.95 : 14.-15., 21., 29., 57.-59. ve 87.-89. Ölçüler / Antisipasyonlu Senkopasyon.....	55
Şekil 2.96 : 10.-12. ve 30.-31. Ölçüler / A Tierra Senkopasyon	55
Şekil 2.97 : 33.-46. Ölçüler.....	56
Şekil 2.98 : 52.-55. Ölçüler.....	56
Şekil 2.99 : 64.-77. Ölçüler.....	57
Şekil 2.100 : 31.-32., 64. ve 87.-88. Ölçüler / Tek Elle İcra.....	60
Şekil 2.101 : 17., 33. ve 79. Ölçüler / İki Elle Unison İcra	61
Şekil 2.102 : 21. ve 50. Ölçüler / İki Elle İcra	61
Şekil 2.103 : 1., 13., 17. ve 21. Ölçüler / Arrastre (Çekim)	62
Şekil 2.104 : 61. Ölçü / Tel Elle İcra	62
Şekil 2.105 : 29. (& 37.), 53. ve 73. Ölçüler / İki Elle ve Senkopasyonlu Geçiş	62
Şekil 2.106 : 17., 41. ve 48. Ölçüler / İki Elle İcra	63
Şekil 2.107 : 24. ve 75. Ölçüler / İki Elle İcra	63
Şekil 2.108 : 9., 21., 37., 42. ve 89. Ölçüler / İki Elle İcra	64

Şekil 2.109 : 46., 65., 69. ve 73. Ölçüler / Tek ve İki Elle Unison İcra.....	64
Şekil 2.110 : 25., 37., 38.-40., 47. ve 48. Ölçüler / Tek Elle İcra	65
Şekil 2.111 : 29. Ölçü / İki Elle İcra	66
Şekil 2.112 : <i>Umpa-Umpa</i> Kalıbı	66
Şekil 2.113 : 11.-12., 27.-28. (& 60.-61.), 35., 39.-41. ve 76.-78. Ölçüler / Antisipasyonlu Senkopasyon	67
Şekil 2.114 : 52. Ölçü / <i>A Tierra</i> Senkopasyon	67
Şekil 2.115 : 14., 22. ve 29. (& 62.) Ölçüler.....	67
Şekil 2.116 : 31.-32. ve 87.-88. Ölçüler / 1-3-3-1 Senkopasyonu	68
Şekil 2.117 : 1.-7., 14.-16., 55., 78.-79. ve 86.-87. Ölçüler	69
Şekil 2.118 : 34.-37., 74.-75. ve 82.-83. Ölçüler	70
Şekil 2.119 : 46.-47. Ölçüler.....	70
Şekil 2.120 : 78.-79. Ölçüler / Antisipasyonlu Senkopasyon	71
Şekil 2.121 : 67. Ölçü / <i>Umpa-Umpa</i> Kalıbı	71
Şekil 2.122 : 44. ve 79.-80. Ölçüler	71
Şekil 2.123 : 23., 31.-32. ve 48. Ölçüler	72
Şekil 2.124 : 1.-8. (& 65.-72.) Ölçüler.....	73
Şekil 2.125 : 42.-45. Ölçüler	73
Şekil 2.126 : 55.-58. Ölçüler	74
Şekil 2.127 : 84.-86. Ölçüler	74
Şekil 2.128 : 1.-8. Ölçüler	75
Şekil 2.129 : 25.-36. Ölçüler	75
Şekil 2.130 : 38.-40. (& 62.-64.) Ölçüler.....	76
Şekil 2.131 : 45., 49.-60. ve 82.-88. Ölçüler.....	76
Şekil 2.132 : 1.-8. Ölçüler.....	77
Şekil 2.133 : 9.-16. (& 49.-56.) Ölçüler.....	78
Şekil 2.134 : 26.-28. Ölçüler	78
Şekil 2.135 : 57.-64. Ölçüler	79
Şekil 2.136 : 65.-72. Ölçüler	80
Şekil 2.137 : 79.-80. Ölçüler	80
Şekil 2.138 : 81.-92. Ölçüler	81
Şekil 2.139 : 16., 20., 24., 26., 40., 59., 97. ve 121. Ölçüler / Tek Elle İcra	82
Şekil 2.140 : 18., 34. ve 61. (& 76., 106.) Ölçüler / İki Elle İcra	83
Şekil 2.141 : 10.-13. ve 42.-44. Ölçüler / Antisipasyonlu Senkopasyon	83
Şekil 2.142 : 57. Ölçü / <i>A Tierra</i> Senkopasyon	84
Şekil 2.143 : 14. ve 21.-23. Ölçüler	84
Şekil 2.144 : 29.-31. Ölçüler	84
Şekil 2.145 : 37.-39. Ölçüler	85
Şekil 2.146 : 79.-91. Ölçüler	85
Şekil 2.147 : 124.-137. Ölçüler	86
Şekil 2.148 : 72.-75. Ölçüler	87

Şekil 2.149 : 102.-105. Ölçüler.....	87
Şekil 3.1 : Piyano Geçiş İcralarının Di Sarli Stilinde Kullanım Oranı.....	90
Şekil 3.2 : Piyano Geçiş İcralarının Troilo Stilinde Kullanım Oranı.	91
Şekil 3.3 : Piyano Geçiş İcralarının Salgan Stilinde Kullanım Oranı.	92
Şekil 3.4 : Stillerin Piyano Geçişlerini Kullanım Oranı.	93
Şekil 3.5 : Senkopasyonların Di Sarli Stilinde Kullanım Oranı.	94
Şekil 3.6 : Senkopasyonların Troilo Stilinde Kullanım Oranı.....	95
Şekil 3.7 : Senkopasyonların Salgan Stilinde Kullanım Oranı.....	96
Şekil 3.8 : Stillerin Senkopasyon Kullanım Oranı.	97
Şekil 3.9 : Piyano Sololarının Di Sarli Stilinde Kullanım Oranı.....	99
Şekil 3.10 : Piyano Sololarının Troilo Stilinde Kullanım Oranı.	100
Şekil 3.11 : Piyano Sololarının Salgan Stilinde Kullanım Oranı.	101
Şekil 3.12 : Stillerin Piyano Solo Kullanım Oranı.	102
Şekil 3.13 : Stillerin Piyano Geçişlerini Kullanım Oranı.	104
Şekil 3.14 : Stillerin Senkopasyon Kullanım Oranı.	104
Şekil 3.15 : Stillerin Piyano Solo Kullanım Oranı.	105
Şekil 3.16 : Papatya	106
Şekil 3.17 : Papatya / Di Sarli Stiline Göre Düzenleme	107
Şekil 3.18 : Papatya / Troilo Stiline Göre Düzenleme.....	108
Şekil 3.19 : Papatya / Salgan Stiline Göre Düzenleme.....	109



TANGO MÜZİĞİNDE PİYANO İCRASININ CARLOS Dİ SARLİ, ANİBAL TROİLO VE HORACİO SALGAN STİLLERİ ÜZERİNDEN İNCELENMESİ

ÖZET

Bu araştırma, tango müziğine ait piyano icralarının, üç farklı tango stili üzerinden incelenmesi ve bu icraların stiller arasındaki benzerlik ve farklılıklarının ortaya konulması amacıyla yapılmıştır. Tempo ile ritmin (*groove*) dansçılara piyano ile rahat verilmesi ve enstrümanın gürlüğü dolayısıyla piyano, tango orkestralarında tercih edilen bir enstrüman olmuştur. Tango aranjörleri, piyanonun önemini bilip tango müziğiyle piyanoyu ustaca bir araya getirmiştir. Bu çalışmada, tango müzik tarihine geçmiş önemli müzisyenlerden Carlos di Sarli, Anibal Troilo ve Horacio Salgan'ın piyanoyu kendi müzikal stilleri içerisinde kullanışları detaylı olarak incelenecek ve karşılaştırılacaktır.

Piyanistlerin kontrbasla unison icrası, armonik olarak orkestraya destek vermeleri, solist olarak melodiyi icra etmeleri ve tüm oktavlara sahip olmaları; piyano geçişleri, senkoplamalar ve piyano soloları gibi tango müziğinde özel olarak icra edilen piyanistik ifadeleri doğurmuştur. Dolayısıyla, bu tip piyanistik ifadelerin ve düzenlemelerin ön planda olduğu, bir eserin birçok farklı düzenlemeyle icra edildiği tango müziğinde, kişisel stil önemli bir yer tutmaktadır. Bu amaçla, tango müziğinde “stil” kavramı, her biri kendi müzikal karakterini tango müziğiyle birleştirmeyi başarmış ve kendi stilini oluşturmuş sanatçılar olan Carlos di Sarli, Anibal Troilo ve Horacio Salgan üzerinden irdelenecektir. Carlos di Sarli ve Horacio Salgan'ın piyanist ve orkestra lideri olmaları; Anibal Troilo'nun, orkestrasında farklı zamanlarda altı piyaniste yer vermesi, tango müziğinde piyano icralarının bu üç stil üzerinden incelenmesini tercih sebebi yapmıştır.

Tezin giriş bölümünde, tango müziğini meydana getiren sosyokültürel ve toplumsal yapı anlatılmış; sonra tango müziği hakkında bilgi verilmiş ve tango müziğinde kullanılan enstrümanlar detaylı olarak incelenmiştir. Tezin ikinci bölümünde piyano geçişleri, senkoplama ve piyano soloları detaylıca anlatılmış; bu icralar, üç stile damga vurmuş dörder farklı eserin ve her stilde icra edilen La Cumparsita'nın transkript edilmesiyle incelenmiştir. Bu bölümde, her bir stildeki piyano partisinin ilgili ölçüleri şekil olarak verilmiş; icralar hem notasyon hem de yazı ile aktarılmıştır. Üçüncü bölümde, piyano icralarının karşılaştırılmasıyla stiller incelenmiş; stillerin icradaki benzerlik ve farklılıkları çizelgelerle gösterilmiş ve yazıyla anlatılmıştır. Bu bölümde La Cumparsita ayrıca

incelenmiş ve diğer eserlerin incelenmesiyle oluşan sonuçlarla La Cumparsita sonuçları ayrıca karşılaştırılmıştır. Karşılaştırmalara göre yapılan çıkarımlar her piyano icrasına göre ayrı ayrı aktarılmış ve bu çıkarımlar doğrultusunda “Papatya” isimli Türkçe tango, incelenen üç stile göre yeniden düzenlenmiştir.



**THE EXAMINATION OF PIANO PERFORMANCE IN TANGO MUSIC
IN TERMS OF
CARLOS DI SARLI, ANIBAL TROILO AND HORACIO SALGAN STYLES**

SUMMARY

This research was conducted to examine the piano performance in tango music through tango styles and to reveal the similarities and differences between these music styles. The piano had become a preferred instrument for the tango orchestras because of the dancers' comfort with the dynamic range of the instrument as well as establishing musical groove of tango. Tango arrangers had combined the piano with tango music knowing the importance of the piano. In this study, the use of the piano instrument of Carlos di Sarli, Anibal Troilo and Horacio Salgan in their own musical styles will be examined and compared in detail.

In tango music, pianists play unison with the contrabass players, support the orchestra harmonically, perform the melody as a soloist and have all the octaves. Such functions have produced three significant pianistic expressions, namely, piano transitions, syncopations and piano solos that are performed exclusively in tango music. Therefore, personal style has an important place in tango music, where such pianistic expressions and arrangements are pre-programmed and a piece is performed in many different arrangements. For this purpose, the concept of "style" in tango music will be examined through the artists Carlos di Sarli, Anibal Troilo and Horacio Salgan, each of whom have combined their musical character with tango music and created their own style. Carlos di Sarli and Horacio Salgan are pianists and orchestral leaders; Anibal Troilo's inclusion of six pianists at different times in his orchestra has made it preferable to study piano performance through these three styles.

In the introduction part of the thesis, the socio-cultural and social structure that brought tango music to fruition is briefly summarized; then, information about tango music was given and instruments used in tango music were examined in detail. In the second part of the thesis, piano transitions, syncopations and piano solos are explained in detail; these performances are examined transcribing four different pieces and La Cumparsita for each style. In this section, the relevant measures of the piano scores in each style are given as figures; the transcriptions have been transferred in both notation and text. In the third chapter, the styles were examined by comparing the piano performances; similarities and differences in the styles are graphically displayed and described. La Cumparsita was also examined in this section, and the results of other works were compared with those of La Cumparsita. The deductions were written down separately for each tango piano technic and the Turkish tango named "Papatya" was rearranged for each style studied before in the direction of these inferences.



1. GİRİŞ

Kimilerine göre bir müzik türü, kimilerine göre dans, kimilerine göre nostalji, kimilerine göre bir yaşam biçimi olan tangonun, herkese göre değişmeyen faktörü tutkudur. Tango müziği, ortaya çıktığı yıllardan günümüze kadar etkisini sürdürmüş, Arjantin’le özdeşleşmiş ve tüm dünyada kabul edilen bir müzik türüdür. Müzikal ritm ve temponun (*groove*), dansçılara piyano ile rahat verilmesi ve enstrümanın gürlüğü dolayısıyla piyano, tango orkestralarında tercih edilen bir enstrüman olmuştur. Tango aranjörleri, piyanonun önemini bilip tango müziğiyle piyanoyu ustaca bir araya getirmiştir.

Piyanistlerin kontrbasla unison icrası, armonik olarak orkestraya destek vermeleri, solist olarak melodiyi icra etmeleri ve tüm oktavlara sahip olmaları; piyano geçişleri, senkoplamlar ve piyano soloları gibi tango müziğinde özel olarak icra edilen piyanistik ifadeleri doğurmuştur. Dolayısıyla, bu tip piyanistik ifadelerin ve düzenlemelerin ön planda olduğu, bir eserin birçok farklı düzenlemeyle icra edildiği tango müziğinde, kişisel stil önemli bir yer tutmaktadır. Bu amaçla, tango müziğinde “stil” kavramı, her biri kendi müzikal karakterini tango müziğiyle birleştirmeyi başarmış ve kendi stilini oluşturmuş sanatçılar olan Carlos di Sarli, Anibal Troilo ve Horacio Salgan üzerinden irdelenecektir. Carlos di Sarli ve Horacio Salgan’ın piyanist ve orkestra lideri olmaları; Anibal Troilo’nun, orkestrasında farklı zamanlarda altı piyaniste yer vermesi, tango müziğinde piyano icralarının bu üç stil üzerinden incelenmesini tercih sebebi yapmıştır.

Tezin giriş bölümünde, tango müziğini meydana getiren sosyokültürel ve toplumsal yapı anlatılmış; sonra tango müziği hakkında bilgi verilmiş ve tango müziğinde kullanılan enstrümanlar detaylı olarak incelenmiştir. Tezin ikinci bölümünde piyano geçişleri, senkoplama ve piyano soloları detaylıca anlatılmış; bu icralar, üç stile damga vurmuş dörder farklı eserin ve her stilde icra edilen La Cumparsita’nın transkript edilmesiyle incelenmiştir. Bu bölümde, her bir stildeki piyano partisinin ilgili ölçüleri şekil olarak verilmiş; icralar hem notasyon hem de yazı ile aktarılmıştır. Üçüncü bölümde, piyano icralarının karşılaştırılmasıyla stiller incelenmiş; stillerin icradaki

benzerlik ve farklılıkları çizelgelerle gösterilmiş ve yazıyla anlatılmıştır. Bu bölümde La Cumparsita ayrıca incelenmiş ve diğer eserlerin incelenmesiyle oluşan sonuçlarla La Cumparsita sonuçları ayrıca karşılaştırılmıştır. Karşılaştırmalara göre yapılan çıkarımlar her piyano icrasına göre ayrı ayrı aktarılmış ve bu çıkarımlar doğrultusunda “Papatya” isimli Türkçe tango, incelenen üç stile göre yeniden düzenlenmiştir.

1.1 Tangonun İlk Zamanlarında Arjantin

Tangonun ortaya çıktığı 1880 yılından geriye gittiğimizde, 1530-1810 yılları arasındaki dönemde, Arjantin’in İspanyol sömürgesi olduğu görülmektedir. 1808 yılında Napoleon’un İspanya’yı işgal etmesi üzerine, Arjantin topraklarında ilk bağımsızlık hareketi baş göstermiştir. 1816’da Rio de la Plata Birleşik Eyaletleri adı ile Arjantin, bağımsızlığını ilan etmiştir. 1816-1880 yılları arası, Buenos Aires ve diğer eyaletler arasında süregelen savaşlar ile geçmiştir ve sonunda tüm ülke Ulusal Özerklik Partisi’nin egemenliği altına girmiştir. (L. Vervelde, kişisel görüşme, 16 Aralık 2015).

Manuel’e göre, 1850’lerde başta İngiltere olmak üzere, yabancı ülkelerin yaptığı yatırımlar, ülkede ekonominin büyümesini sağlamıştır. Arjantin hükümetinin 1880 yılında aldığı kararla, Arjantin’e göç alımı teşvik edilip desteklenmiştir. Buenos Aires’in nüfusu 1869’da 180.000 iken, 1914’te bu sayı 1,5 milyona ulaşmıştır. (Aydınoglu, 2011’de Manuel’e atıfta bulunulduğu gibi). Göç edenlerin çoğunu İspanyollar ve İtalyanlar oluşturmuştur.

Savigliano’ya göre, 1869-1910 yılları arasında üretim ve yatırım oldukça artmış ve 1920’lerde Arjantin, kişi başına düşen milli gelir açısından dünyada en ayrıcalıklı ülkeler arasına girmiş, belki de yeni sanayileşmiş ülkelerin ilki olmuştur. (Aydınoglu, 2011’de Savigliano’ya atıfta bulunulduğu gibi). Artan iş imkanları dolayısıyla Avrupa’dan gerçekleşen göçün çoğunu erkekler oluşturmuştur; bunlar ya bekar erkekler ya da ailelerini geçindirebilmek adına gelen aile reisleridir. Drago’ya göre, bunun sonucunda, kadınların yüzde 30’u, erkeklerin yüzde 70’i oluşturduğu dengesiz bir toplum yapısı meydana gelmiştir. (Aydınoglu, 2011’de Drago’ya atıfta bulunulduğu gibi).

Arjantin’in 1800’lerin sonunda refah seviyesi yüksek olmasına rağmen; ülkedeki düzensiz toplum yapısı, göçle beraber oraya çıkan kültürel, tarihsel, etnik, politik

farklılıkların getirdiği sorunlar, göç edenlerin umduğunu bulamaması ve vatan hasreti çekmeleri dolayısıyla ülkedeki yaşam şartları tam anlamıyla iyi değildir. Tangonun aynı dönemde ortaya çıkması, üzerinde durulması gereken bir konudur. Drago, tangonun doğduğu ortamı şu şekilde özetlemiştir:

Demografik durum, kadın ticaretinin gelişen ve önemli bir sektör olarak gelişmesine neden olmuştur. Buenos Aires'teki genelevler, bu yalnız erkeklere sadece fahişelik değil aynı zamanda eğlence olanakları da sağlamıştır. Buralarda çalışan kadınların, küçük canlı orkestralar eşliğinde dans etmeleri beklenmektedir. Bu izbe mekanlarda yeni bir ritm ile yeni bir dans doğmaya başlamıştır. (Aydınoğlu, 2011'de Drago'ya atıfta bulunulduğu gibi, ss. 2-3)

Hess'e (2007) göre, 1800'lerin sonunda doğan Tango; Avrupa, Afrika ve Güney Amerika danslarından etkilenmiştir. Ülkedeki kadın nüfusunun az olması, erkeklerin dansözlerle dans edebilmesinin önemini arttırmıştır. Erkekler daha iyi dans edebilmek için, kendi aralarında dans ederek pratik yapmışlardır:

Tango, portegne [Buenos Aires] halk şenliklerinden doğdu, sonra da yerleşik toplum tarafından reddedilerek Buenos Aires'in 'batakhaneler'indeki genelevlere ve 'akademiler'e (yüzyılın başındaki balolar) yerleşti. Rivayete bakılırsa, tango liman mahallesinde yeşermiş ama bölgedeki randevuevlerinde gelişmiştir. Tango, Paris ve Avrupa tarafından kabul gördüğü zaman anavatanında bir meşruiyet kazanır. Bunun üzerine tüm dünyaya yayılır. (Aydınoğlu, 2011'de Hess'e atıfta bulunulduğu gibi, s. 3)

1.2 Tango Müziği

Tango müziği, ortaya çıktığı yıllardan günümüze kadar etkisini sürdürmüş, Arjantin'le özdeşleşmiş ve tüm dünyada kabul edilen bir müzik türüdür. Tango müziği Eski Dönem (1880-1910) ve Yeni Dönem (1910-günümüz) olarak iki döneme ayrılmaktadır.

1880-1910 yılları arasındaki ilk dönem, tango müziğinin ortaya çıktığı yıllardan yavaş yavaş kabul edildiği yıllara kadar uzanmaktadır. Tango müziğinin ilk enstrümanları harp, keman ve flüt olmuş; harp, yerini daha sonra gitara bırakmıştır. Bu dönemde orkestralar gitar, flüt, keman hatta klarnet gibi taşınabilir enstrümanlara sahiptir; ayrıca bandoneon ve piyano gerçek anlamda kabul edilmemiştir. Müzik yazılı değildir, kulaktan kulağa aktarılarak icra edilen melodiler basit ve genel olarak doğaçlamaya dayalıdır. Bu dönemde müzisyenler genellikle akademik olarak eğitilmemişler, müzik yapmayı kendi kendilerine öğrenmişlerdir; bu nedenle teknik kapasiteleri sınırlıdır.

20. yüzyılın başında Buenos Aires çok gelişmiş bir kent ve önemli bir merkezdir; aynı

dönemde Avrupa’da yaşam şartları iyi değildir ve büyük bir savaş kapıdadır. Bunun sonucunda Avrupa’dan Arjantin’e büyük bir göç meydana gelmiştir. İnsanlar beklentilerle geldikleri için genel anlamda umutluydular; eserlerde mutluluk hakimdir ve şarkı sözleri bazen müstehcendir. (L. Vervelde, kişisel görüşme, 16 Aralık 2015).

1910 ile günümüzü kapsayan ikinci dönemde ise insanlar göçle birlikte mutluluğun gelmediğini anlamıştır. Vatan hasreti ve eskiye duyulan özlem insanlarda hüznü sebep olmuş; parçalar melankolikleşmeye başlamıştır. Bu dönemde erkekler çoğu zaman melankolik ve mutsuz şarkı sözleri yazmıştır.

İkinci dönemde bandoneon, kontrbas ve piyano, tango orkestralarındaki yerlerini almışlardır. 1910’larda Roberto Firpo, piyanoyu tangoya taşıyan isim olmuştur. Eğitilmiş müzisyenlerin tango müziğine gönül vermesiyle icradaki zorluk seviyesi ve virtüözüte artmıştır.

Tango müziği, ilk olarak dans için icra edilmeye başlanmış; daha sonra enstrümantal müzik olarak dinleyicilere ulaşmış ve sonradan sözlerin eklenmesi ile şarkıcı bir yıldız olmuştur. Önceden orkestralar önemli iken, daha sonra şarkıcının ismi ön planda yer almıştır. (L. Vervelde, kişisel görüşme, 16 Aralık 2015).

Tango müziğinde kontrast önemlidir; bölümler kendi içinde ve kendi arasında zıtlıklar taşır. Pega’ya göre tango müziğinde değişim, hareketlilik, canlılık ve devamlılık esastır. Bu değişim müziğin içinde var olan tüm kavramlarla sağlanabilir:

Klasik tangolar temel olarak 3 bölümden (A + B + C) oluşur; bununla beraber, 1920 ve 1930’lu ve sonraki yıllarda iki bölümden (A + B) oluşan tangolar bestelenmiştir. Parçanın yapısı, temanın ve artikülasyonların oluşturduğu kontrastlara dayanır; bir bölüm ritmik, artikülasyonlu motif ve cümlemelerden oluşurken diğer bölüm melodik, lirik ve bağlıdır. Bölümler, tonalite değişikliği ile de farklılaşır; bölümler arasında paralel tonalite, ilgili tonalite veya diğer yakın tonalitelere gidilerek modülasyon yapılır. Kontrast; oktav farklılığı, enstrümantasyon, ritmik yapı ve tempo ile de yapılabilir. Her bölüm, genellikle 2 ayrı 8 ölçülük cümlelerden oluşur ve bir bölüm on altı ölçü uzunluğundadır. İstisnalar dışında, her bölümün son cümlesi, armonik olarak mükemmel kadansla; melodik olarak son ölçünün ilk vuruşuyla çözülür. Diğer yandan, bölüm sonunda bitmeyen cümleler kadansal çözülmeyi engeller ve başka türlü çözülür veya çözülmeyebilir. (Pega, 2014, s. 18, Y.ç.).

Pega’nın değindiği bölümler arası kontrastlar için Beytelmann’ın verdiği örnek önem teşkil etmektedir:

Julian Plaza ritmik öğeleri majör tonda kullanırken lirik ve melodik öğeleri minör tonda kullanırdı. Sensiblero, buna güzel bir örnektir. Piazzolla ise, ritmik öğeleri minör tonda

kullanırken lirik ve melodik öğeleri majör tonda kullanırdı. Adios Nonino, buna güzel bir örnektir. Bölümler arası yapılan geçiş önemlidir ve ustaca yapılmalıdır. A bölümünün sonunda kullanılan bir motif, aynı zamanda B bölümü için giriş olabilir; Danzarin buna güzel bir örnektir. (G. Beytelmann, kişisel görüşme, 24 Kasım 2015).

Tango müziğinde varyasyonlar çok önemlidir ve ustaca yapılmalıdır. Beytelmann'a göre bir ölçüden diğerine geçilirken her şey değiştirilmemeli; devamlılık için bazı elementler sabit tutulmalı ve sadece bir fikir çeşitlenmelidir. Müziğin canlı kalması, sürekli devinim halinde olup değişmesi ve ani değişimlerin hissedilmemesi çok önemlidir. (G. Beytelmann, kişisel görüşme, 24 Kasım 2015).

Tango müziği orkestralarında her enstrüman, eşit öneme sahiptir; tüm enstrümanlar melodide olabilir, kontrpuan içinde yer alabilir veya ritmi verebilir. 1920'li yıllarda 4 kişi ve 6 kişilik orkestralar meydana geldi; keman ve bandoneon, genel olarak zengin bir ses bütünlüğü sağlanması için orkestrada ikişer adet düşünöldü. Bu döneme damgasını vuran besteci, aranjör ve orkestra şefi Julio de Caro'ya ayrıca değinmemiz gerekir. De Caro, kendinden sonraki kuşaklara birçok önemli müzisyen yetiştirmiş ve tango müziğine önemli katkılar yapmıştır. Olsen ve Sheehy (1998), De Caro'nun bestecilik, düzenleme ve enstrümantal tango performansının gelişmesinde bir ikon olduğunu belirtmiştir. (Olsen ve Sheehy, 1998, Y.ç.).

Daha sonraki Altın Dönem'de (*Epoca de Oro*)¹, Tipik Orkestra (*Orquesta Tipica*) adı verilen, dört keman, dört veya beş bandoneon, bir piyano, bir kontrbas ve bazen de bir şarkıcıdan oluşan büyük orkestralar kuruldu.

Altın dönemden sonra, tango müziğindeki farklı arayışlar doğrultusunda Astor Piazzolla'nın önderlik ettiğı *avant-garde* tango akımı başladı. Bu dönemde bazı müzisyenler, geleneksel tango severlerin yoğun eleştirisine rağmen müziğı danstan ayrı düşündü ve tango müziğine odaklandılar. Bunun sonucunda, elektro gitar, davul, perküsyon aletleri gibi farklı enstrümanlarla icra edilen yeni bir müzik arayışı başladı. (L. Vervelde, kişisel görüşme, 16 Aralık 2015).

Olsen ve Sheehy (1998); 1960-1970'lerden sonra dünya çapında tango müzisyenlerinin tango müziğini dünyaya tanıtması, tango dansının tüm dünyada

¹ Epoca de Oro: Yaklaşık olarak 20 yıl süren ve 1955'teki askeri darbe ile son bulan; tango müziğinin sıklıkla icra edildiğı ve dinlenildiğı bir dönemdir. Altın Dönem'in önemli müzisyen ve orkestraları Anibal Troilo, Alfredo Gobbi, Horacio Salgan, Carlos di Sarli, Miguel Calo, Enrique Mario Francini ve daha bir çoklarıdır.

popülerleşmesi ve Arjantin'deki radyo, televizyon ve diğer yayın organlarının tango ile ilgili programları devamlı hale getirmesinin tango müziğini, dansını ve kültürünü günümüze kadar ulaştırdığını belirtmiştir. (Olsen ve Sheehy, Y.ç.).

1.2.1 Tango müziğinde kullanılan enstrümanlar

Yeni dönemin başında, orkestralar yavaş yavaş piyano, bandoneon ve kontrbası kabullenmiş ve bu enstrümanlar, kemanla birlikte tangonun yapı taşı olarak oluşturarak günümüze kadar gelmişlerdir.

1.2.1.1 Keman

Keman, tango müziği tarihinin başından itibaren değişmeyen tek enstrüman oldu. Keman, genel olarak grubun melodi yükünü taşır, aynı zamanda kontrpuan içinde yerini alır. Enstrüman, tango müziğinde kullanılan “Kırbaç (*Latigo*), Davul (*Tambor*), Ağustos Böceği (*Chicharra*)” gibi icra tekniklerine sahiptir; müzisyenler, bu tekniklerle *Groove*'a destek olur ve enstrümanlarını ses efekti üretecek şekilde icra ederler. Ernesto Ponzio, ilk tango keman icracısıdır. (L. Vervelde, kişisel görüşme, 16 Aralık 2015).

1.2.1.2 Bandoneon

Bandoneon, tangonun en karakteristik enstrümanıdır. İlk olarak kilise müziği için Almanya'da üretilen ama daha sonra Arjantin'e gelen bandoneon, flütün yerini aldı ve eğlenceli tango müziği melankolikleşmeye başladı. Flütün vedasıyla, tango müziği neşeli ve hareketli karakterinden uzaklaşıp üzgün ve güçlü bir duruş kazandı. İlk bandoneon müzisyenleri aşırı derecede teknik isteyen enstrümana ayak uyduramadı ve ritmi yavaşlattılar; tango müziğinin bandoneondan sonraki birkaç yılında, eserlerin yavaş olmasındaki bir sebep de budur. (L. Vervelde, kişisel görüşme, 16 Aralık 2015).

Jose Santa Cruz, tarihteki ilk bandoneon icracısıdır. Bandoneonun tuşları sırayla 32,53,65 ve 71 olmuştur. Sierre'ya göre piyano, tango orkestralarına bandoneondan önce katılmasına rağmen; bandoneonun gruplara katılması daha hızlı olmuştur. (Sierra, 2000, Y.ç.).

1.2.1.3 Kontrbas

Piyano, keman ve bandoneondan oluşan orkestralarda, dansçılar ve dinleyicilere eksik gelen bir hissiyat vardı. Aranjörler, bu problemi, orkestraya perküsyon enstrümanları

ekleyerek çözmeye çalıştı; ama perküsyon enstrümanları piyanonun yarattığı sesin duyulmasını engelledi. Perküsyon enstrümanlarının yerine kontrbas orkestraya katıldı ve tango müziğinin önemli bir parçası olarak günümüze ulaştı. (L. Vervelde, kişisel görüşme, 16 Aralık 2015).

1.2.1.4 Piyano

Piyano, tangonun ilk dönemlerinden sonra gelmiştir ve orkestrada gitarın yerini almıştır. Pancho Nikolini, Harold Phillip, Jose Luis Roncallo, Prudencio Aragon en önemli ilk zamanki piyanistlerdendir.

Piyanonun orkestralara kabul edilmesi müziğin gürlüğü arttırmıştır ve dansçılar ritmi daha rahat yakalamışlardır. Piyanonun orkestralara kabulü halkın tangoyu sahiplendiğinin bir göstergesidir; çünkü piyano taşınamaz bir enstrümandır. Müzisyenler ve dinleyiciler, piyanonun sesini her orkestrada duymak istedi; bunun sonucunda zamanın işletme sahipleri mekanlarına piyano koymak zorunda kaldılar. (L. Vervelde, kişisel görüşme, 16 Aralık 2015). Hess, bu durumu şöyle özetlemiştir:

1900'e doğru, tango soylularca da kabul edilmeye başlandığında, daha doğrusu fahişelik daha fazla yatırım yapılan bir girişim halini aldığına, piyano orkestradaki yerini aldı. Zevk mekanlarının ardından kabareler de düz ya da kuyruklu bir piyano edindiler. Bu durum yaygındır; Buenos Aires'e 1901-1907 yılları arasında 18.000'den fazla piyano gelir. Mekanlarda piyanistler aranır olur. En salaş yerde bile bir organito, mekanik piyano ya da *Barbarie* orgu bulunuyordu. (Hess, 2007, s.69)

Tango tarihindeki ilk önemli piyanist Roberto Firpo'dur. Hess'e (2007) göre Firpo, eski ve yeni dönemler arasında bir geçiş dönemini oluşturmaktadır. Roberto Firpo, kayıt sırasında mikrofona ve enstrümanların yerlerini belli bir şekle göre dizdi ve piyano, 1913 yılından sonra kayıtlarda kullanılmaya başlandı. Daha önce piyano, enstrümanın gürlüğü yüzünden kayıtlarda kullanılamadı. Orkestralara kontrbasın katılımı ve kontrbasist ile piyanistin unison icrası dolayısıyla piyano ve kontrbas uyumu önem teşkil etti. Firpo, piyanoyu ılımlı kullandı ve piyano ile kontrbası bir ikili gibi düşündü.



2. STİLLERİN ANALİZİ VE KARŞILAŞTIRILMASI

Tango müziğinde bestecinin yanı sıra, müzisyenler ve aranjörler eserlerin farklı şekilde icra edilmesinde önemli rol oynarlar; farklı orkestralar aynı besteyi yorumlarken, onu kendilerine göre düzenleyip yorumlarlar. Pega, “düzenleme” kavramı yerine “yeniden yaratma” kavramı üzerinde durmuştur:

Tangolar; müzisyenler ve aranjörler tarafından kendi zevkleri ve stillerine göre her zaman değiştirildi. Bu değişim, tango müziğinin temel taşlarından birini ve önemli bir çeviri sanatını temsil eder: aynı eserin farklı müzisyenler tarafından düzenlenmesi, zaman içinde çeşitlilik meydana getirmiş; müziği ve orijinal eserleri zenginleştirmiştir. Yazarın (besteci) ve değiştirenin (müzisyen/aranjör) rolleri sık sık çakışmaktadır. Bu nedenle “düzenleme” yerine “yeniden yaratma” kavramını tercih ediyorum; aynı eserin farklı versiyonları inceliklerle işlenmiş ve birbirlerinden oldukça farklıdır, hemen hemen yeni bir beste gibi kendi başlarına var olmuşlardır. (Pega, 2014, s. 17, Y.ç.).

“Stil” kavramı, tango müziğinde önemli bir yer tutar. Geçmişte öne çıkan aranjörlerin düzenlemeleri, daha sonra onlar hayattayken veya onlar öldükten sonra çok popüler olmuştur ve aranjörlerin isimleri stillerle özdeşleşmiştir. Günümüzde, milongalarda tango müzisyenleri, bir stile ait olan eserleri art arda icra ederler ve dansçıların eski stili unutması ve yeni stile daha rahat adapte olabilmesi için tandalar² arasında beklerler.

Tango müziği ve dansının 1935-1955 yılları arasını kapsayan, müzisyenlerin hemen her gece sahneye çıkarak sanatını icra ettiği ve maddi açıdan iyi durumda oldukları Altın Dönem’de ve daha sonrasında kaydedilen farklı stillerdeki tangolar, bugünkü tango müziğinin temelini oluşturur. Osvaldo Pugliese, Francisco Canaro, Carlos Di Sarli, Anibal Troilo, Juan D’Arienzo, Rodolfo Biagi, Alfredo De Angelis, Horacio Salgan bu dönemdeki önemli aranjör ve orkestra liderlerinden sadece birkaçıdır. Bu isimlerin kendi düzenlemelerini oluşturmaları ve isimlerinin daha sonra bir stil haline

² Bir stile ait eserler art arda icra edilerek bir set icra edilmiş olur. Bu setlerin her birine tanda adı verilir.

gelmesi; onların düzenleme konusunda çok bilgili olmaları ve yeniden yaratma ustası olmaları sayesinde.

2.1 Tango Müziğinde “Geçiş, Senkoplama ve Piyano Soloları” Kavramları Ne Anlama Gelir ve Piyano İcrasındaki Önemi Nedir?

Stillerin incelenmesinden önce, kullanacağımız müzikal kavramlara yakından bakmak ve bu kavramların tango müziğinde piyano icrasında ne anlama geldiklerini bilmek yararlı olacaktır. Kavramların tango müziğindeki anlamları incelenirken Arjantinli tango piyanisti Posetti'den (2015) yararlanılmıştır.

2.1.1 Geçiş

Tango müziğinde, piyanonun ana görevi orkestraya ritmik ve armonik olarak destek vermektir. Bununla beraber piyanonun yalnız kaldığı; bölümleri, cümleleri, cümle aralarını veya motifleri bağlama görevini yürüttüğü ölçülere sık sık rastlanır. Bu ölçülere, geçiş (*transition*) adı verilir. Geçişler, eserdeki eski bölümün bittiğini belirtir ve orkestrayı yeni bölüme hazırlar. Bu sebeple, piyanistler geçişleri net ve dinamiği yüksek bir şekilde icra etmeli; diğer tüm müzisyenlerin geçişi duyduğundan emin olmalıdır. Geçişler, piyanonun tango müziğindeki en önemli işlevlerinden birisidir.

Salgan'a göre piyano geçişleri çok önemlidir ve geçişlerin başlangıcı net olarak belirtilmelidir:

Eğer piyanist iki cümle arasındaki boşluğu bir geçişle doldurmak zorundaysa; bazen, her zaman değil, geçişe daha rahat yaklaşmak için orkestra ile icra edilen cümlelerin son notalarını çalmayabilir. Her şeyden önce, bu sayede melodinin son notaları, piyano geçişinin ilk notaları gibi duyulmaz. (Posetti, 2015'te Salgan'a atıfta bulunulduğu gibi, s. 220, Y.ç.)

Posetti'ye göre geçişler, melodinin çalınmadığı ve müzikte boşluğun olduğu zamanlarda kullanılır. İcra, bağlanan bölümlerin yapısına göre farklılık gösterir:

- Aynı karakterli iki bölümün arasını karakteri devam ettirecek şekilde icra etmek (Şekil 2.1).
- Farklı karakterli iki bölümün arasını yeni bölümün karakterini başlatacak şekilde icra etmek (Şekil 2.2). (Posetti, 2015, Y.ç.).

Piyanist, farklı karaktere sahip bölümleri bağlarken, orkestrayı yeni bölümün karakterine hazırlamalı; o bilinçle geçişi icra etmelidir. Geçişler, detaylı olarak stillerin

analizinde incelenecektir. Tango müziğinde tek veya iki elin oktavlı icra ettiği, tek elin veya iki elin unison icra ettiği, senkoplmalı gibi farklı geçişler mevcuttur.

İki elle unison icradan kastedilen, iki el ile aynı notanın icrası değil; iki el ile aynı notanın farklı oktavlardan icrasıdır (Şekil 2.22). İki elle unison icraya oktavlı icra demememizin sebebi, Şekil 2.2'deki icraya oktavlı icra dememizdir. Geçiş, iki elle oktavlı ve unison icra edildiğinde; aynı nota, üç veya dört farklı oktavdan duyulabilmektedir. Unison icrada ise, aynı anda iki nota duyulur.



Şekil 2.1: Cafe Dominguez / 9. ve 41. Ölçüler / Aynı karaktere sahip iki bölüm arasındaki geçiş



Şekil 2.2: Loca / 33. Ölçü / Farklı karaktere sahip iki bölüm arasındaki geçiş

2.1.2 Senkoplama

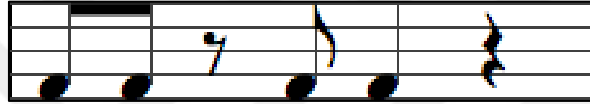
Öncelikle senkoplama kavramının müzikte ne ifade ettiği bilinmelidir. Bu nedenle aşağıdaki iki senkoplama tanımına yer verilmiştir.

Bir ölçüdeki her vuruşun, normal pozisyonundan -eşit miktarda zaman süresince- öne veya arkaya kaymasıdır; bu yer değiştirme, polifonik müzikte birkaç partide veya tüm partilerde meydana gelebilir. Senkoplama, genellikle kuvvetli vuruşun aksan almadığı bir yapı doğurur. Bu iki anlama gelir; kuvvetli zamanlarda es vardır veya zayıf vuruştaki (veya vuruşlar arasındaki) notalar aksanlıdır ve diğer ölçüdeki aynı notaya bağlanırlar. (Oxford Music Online, 2016, Y.ç.)

Ritmik harekette vurguların yerleşme düzeninde çeşitlilik yaratmak üzere, olağan vurgu düzeninin değiştirilmesi yöntemi. Besteciler, aralıksız yinelenen vuruşlar içinde bütünüyle düzenli ritmik hareketler kurarak yazmayı doyurucu bulmaz. Çeşitliliği sağlayacak yollardan biri de senkoplama yöntemidir. Senkoplama, normal vurgu düzeninin değiştirilmesi demektir.

Örneğin, güçlü bir vuruş yerine zayıf vuruşun vurgulanması gibi. Senkoplamanın kullanıldığı müzik kesitlerinde bir tür gerilim ve kaynaşma etkisi elde edilir. (Say, 2002, s. 20)

Bu iki tanımdan anlaşılacağı üzere senkoplama; bestecilerin, düzenli ritmik hareketlerin getirdiği tekdüzelikten kurtulmak için başvurduğu yöntemlerden biridir. Bu doğrultuda, zayıf vuruşun aksan aldığı ölçüler ortaya çıkar ve bu da gerilimi arttırarak müzikte tansiyon elde edilmesini sağlar. Tango müziğinde iki belirgin eşlik ritmi vardır; bunlar markato (*marcato*) ve senkoplama'dır. Markato genellikle dörtlük, nadiren sekizlik nota değerinde icra edilir ve ritmi verir; her seviyeden dansçı ritmi rahat bir şekilde yakalar. Besteci ve aranjörlerin, tango müziğini tekdüzelikten kurtarmak için başvurdukları en önemli çözüm, senkoplama'dır.³ Tango müziğindeki senkoplamanın (Şekil 2.3), klasik müzikteki senkoplama kavramıyla ayrılan tarafları vardır.



Şekil 2.3

Tango müziğinde senkoplamalarda, aksanlar oldukça kuvvetli çalındığı için klasik müzikten daha sert tınlar; bunun temel nedeni dansçıların *groove'u* rahat hissedebilmelerini sağlamaktır. Posetti'ye göre senkoplamalar, aksanların bulundukları yerlere göre ikiye ayrılır:

- Antisipasyonlu Senkoplama (Anticipated Syncopation) (Şekil 2.4).

- *A Tierra* Senkoplama (Şekil 2.7) (Posetti, 2015, Y.ç.).

Antisipasyonlu senkoplamada aksan, ölçüden önceki son sekizlik notanın üzerindedir. Bu sekizlik notanın işlevselliği, çekim (*arrastre*) olarak adlandırılır. Bu senkoplamada, aksan zayıf vuruş üzerindedir ve aksanın bulunduğu nota, diğer ölçüye bağlanır.



Şekil 2.4

³ Tango müziğindeki *marcato* ve senkoplama terimlerinin, dansçılar için ne ifade ettiğinin daha iyi kavranması için bu video izlenebilir: <https://www.youtube.com/watch?v=Uxi7WFIQAf0>

Antisipasyonlu senkoplama, *A Tierra* senkoplamaya göre daha kıvrak ve çevik çalınır. Posetti'ye göre senkoplamlar, soru-cevap olarak iki bölümden oluşur. (Posetti, 2015, Y.ç.). Soru kısmı, gerginlik yaratır; cevap kısmı ise stile bağlı olarak gerginliği devam ettirir veya gerginliği rahatlığa kavuşturur (Şekil 2.5, Şekil 2.6). Soru kısmı, ilk ölçünün son sekizlik notası ile; cevap kısmı ikinci ölçünün ikinci vuruşu ile başlar. D'ariento ve Di Sarli stillerinden örnekler şekildeki gibidir.



Şekil 2.5: Loca / 27. Ölçü / D'Arienzo / Gerilim-Gerilim



Şekil 2.6: Organito De La Tarde / 14. Ölçü / Di Sarli / Gerilim-Rahatlama

Ölçünün ilk sekizliğinde *staccato* yazılmasa bile kısa ve aksanlı çalınmalıdır; önceki ölçüde iki tane onaltılık nota kullanılırsa ölçünün ilk vuruşuna *staccato* yazılmalıdır.

A Tierra senkoplamada, aksan ölçünün ilk vuruşundadır. Aksan, antisipasyonlu senkoplamadaki aksandan daha kuvvetli icra edilir.



Şekil 2.7

A Tierra senkoplamada da soru-cevap kısımları görülür; soru-cevaplar gerilim-gerilim ve gerilim-rahatlama şeklinde ikiye ayrılırlar. Troilo stilinden bir örnekte (Şekil 2.8) sol elde dörtlük notalar vardır; şekil olarak senkoplamanın temel kalıbına uymasa da sağ elle beraber fikir olarak bu kalıba uyar.



Şekil 2.8: Volver / 48.-50. Ölçüler / Troilo / Gerilim-Rahatlama

Senkoplamlar, aynı ölçü içinde iki defa kullanılabilir; bunlara “ardışık senkoplamlar” adı verilir (Şekil 2.9). İki senkoplama çeşidi de ardışık senkoplamlar olarak kullanılabilir.



Şekil 2.9: Volver / 4. Ölçü / Troilo

Tango müziğindeki klasik senkoplama kalıbına girmeyen fakat Posetti’ye göre üçüncü senkoplama kalıbı olarak kabul edilen Piazzolla’nın 3-3-2 senkoplamasına değinilmesi gerekir. (Posetti, 2015, Y.ç.). Astor Piazzolla, 20. yüzyılın en önemli besteci, bandoneonist ve aranjörlerindendir. Modern tangonun gelişiminde ve tango müziğinin daha çok tanınmasında büyük rol oynamış; düzenlemeleri, tango ve klasik batı müziği formundaki eserleri ve farklı müzik türlerindeki müzisyenlerle beraber çalışması onu dünya çapında üne kavuşmuştur. Konumuz olan senkoplamada ise; 3-3-2 kalıbını, eserlerinde sık sık kullanarak farklılık yaratmıştır. Bu senkoplama türünde (Şekil 2.10), ölçünün ilk noktalı dörtlüğü, ikinci noktalı dörtlüğü ve son dörtlüğü aksanlı çalınır. Şekildeki örnek, bestesi Decarisimo’dan alınmıştır.

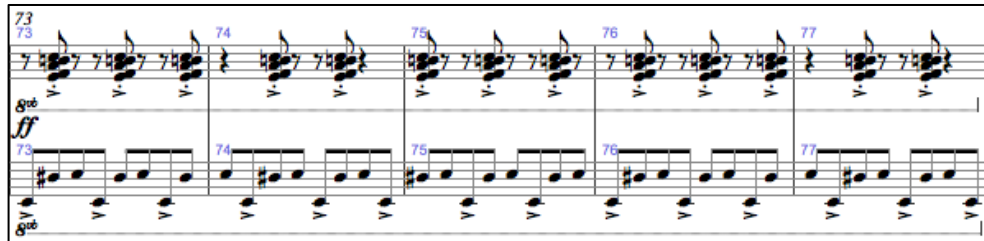


Şekil 2.10: Decarisimo / 25.-28. Ölçüler

Şekil 2.10’da keman, piyano, kontrbas ve gitar partilerinde 3-3-2 kalıbı görülürken, bandoneon partisi melodi yükünü taşır. 3-3-2 senkoplama kalıbı, Piazzolla’nın kendine has özelliklerinden biridir ve tango müziğinde enstrümantasyon açısından zıtlık yarattığı için önemlidir.

Bu üç kalıbın dışında, Posetti’ye göre tango müziğinde senkoplama olarak kategorize edilmeyip poliritm olarak kabul edilen, fakat aksanların zayıf vuruşa denk gelmesinden dolayı müzikte senkoplama olarak kabul edilen Pugliese’nin yer değiştiren üçlü aksanlarına değinilmesi gerekir. (Posetti, 2015, Y.ç.).

Oswaldo Pugliese, 20. yüzyılın en önemli piyanist, besteci ve aranjörlerinden biridir.; tango müziğini oluşturan temel elementleri kullanarak modern tangonun temelini atmış ve kendi müziğini oluşturmuştur. Ritmik ve armonik olarak çok zengin olan düzenlemelerinin aynı zamanda dansçılara hitap etmesi; politik duruşu ve bu duruşunu sanatında icra etmesi, birçok müzisyenin ufkunu açmıştır. Konumuz olan senkoplamada ise, yer değiştiren üçlü aksanları kullanımıyla müzikte gerilimi ustaca yaratmıştır. Bu aksanlar bir veya iki ölçü sürdüğü gibi beş veya altı ölçü de sürebilir; buna bağlı olarak gerilim daha da artabilir. Örnek (Şekil 2.11), kendi üçlemesi⁴ içinden Negracha’dan alınmıştır.



Şekil 2.11: Negracha / 73.-77. Ölçüler / Pugliese

Eserde keman, piyano ve kontrbas partilerinde yer değiştiren üçlü aksanlar görülürken, bandoneon partisinde bundan bağımsız olarak ritmik bir melodi görülür; bu da orkestra içinde gerilimin oluşmasını sağlar.

⁴ Pugliese’nin üçlemesi (Pugliese’s Trilogy), Pugliese’nin en önemli üç bestesi olarak kabul edilen ve Pugliese stilini net bir biçimde ortaya koyan eserlerdir: La Yumba, Negracha ve Malandraca.

2.1.3 Piyano soloları

Tango müziğinde, bir bölümdeki herhangi bir melodi piyanistin icra etmesi için piyano partisine bırakılır. Piyanistin yorumu kişisel olabileceği gibi bazı aranjörler piyanistten kendilerinin istediği gibi net bir icra isteyebilirler. Piyanistler, melodinin kendileri tarafından çalınacağını piyano partisinde yazan “solo” kelimesi ile anlarlar. Piyano soloları (Şekil 2.12, Şekil 2.13, Şekil 2.14, Şekil 2.15) stile ve aranjöre bağlı olarak tek elle, iki elle unison veya oktavlı unison, homofonik gibi birçok farklı şekilde icra edilebilir.



Şekil 2.12 : Danzarin / 33.-36. Ölçüler / Troilo / Tek Elle ve İki Elle Homofonik İcra



Şekil 2.13: Este Es El Rey / 59.-74. Ölçüler / D'Arienzo / İki Elle Oktavlı Unison ve Altılı Aralıklı İcra



Şekil 2.14: Canaro en Paris / 59.-67. Ölçüler / Versiyon: Fabio Hager / Tek Elle İcra ve İki Elle Unison İcra



Şekil 2.15: El Puntazo / 40.-48. Ölçüler / D'Arienzo / İki Elle Üçlü, Dörtlü ve Altılı Aralıklı Homofonik İcra

2.2 Geçiş, Senkop, Piyano Solo ve “La Cumparsita” Kavramlarının Stiller Üzerinden İncelenmesi

2.2.1 Carlos Di Sarli (1903-1960)

Piyanist, besteci ve orkestra şefidir. Blaya’ya göre lakabı “Tango’nun Beyefendisi”dir (*El Señor del Tango*) (2016, Y.ç.). Sierra’ya (2000, Y.ç.) göre Di Sarli orkestrasının en önemli özelliği; *staccato* ile *legato* ve *crescendo* ile *decrescendo* gibi müzikteki zıt kavramları tam bir beraberlik içinde ve ustaca icra edebilmesidir. Aynı yazara göre Di Sarli stiline tango müziğine en önemli katkısı, Di Sarli’nin sol eliyle tempoyu ve derin bir duygu aktarımını vermesidir (Sierra, 2000, Y.ç.). Posetti’ye göre bandoneonlar ve kemanlar melodiyi genellikle unison icra ederler; piyano ritmik bir motor görevi görür ve bölümler arası geçişi sağlar (Posetti, 2015, Y.ç.). Di Sarli’nin icrası ve yaptığı düzenlemelerin nüanslar ve inceliklerle dolu olması, onu tango tarihinde önemli bir yere koymuştur.

Di Sarli stiline geçiş, senkoplama, piyano soloları ve Di Sarli orkestrasının La Cumparsita yorumu; Di Sarli’nin besteleri ve düzenlemelerinden örnekler alınarak incelenmiştir. Orkestrasının yorumladığı eserler arasında Bahía Blanca, Organito de la Tarde, Comme il Faut, A la Gran Muñeca seçilmiştir.

2.2.1.1 Di Sarli stiline geçişler

2.2.1.1.1 Bahía blanca

Eser, adını Di Sarli’nin doğduğu Arjantin’in güneyinde kalan kıyı kenti Bahía Blanca’dan almıştır. Bestecinin en ünlü eseridir ve stiline özelliklerini önemli ölçüde yansıtır. RCA Victor etiketiyle 1957 yılında kaydedilen versiyonu incelenen eser, bestecinin hayatının son birkaç yılına damga vurmuştur.

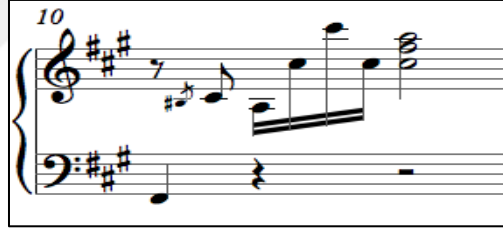
Bu eserde piyano geçişleri tek elle (Şekil 2.16), iki elle unison (Şekil 2.17) ve Di Sarli stiline ait geçiş kalıbı (Şekil 2.18, Şekil 2.19) ile icra edilmiştir. Di Sarli stili piyano geçişi icrası, bazen sağ ele ait gibi gözüke de iki elle yapılır ve geçiş sırasında sol elle icra edilen ilk dörtlükteki akorun kök sesinin uzaması için pedal kullanımına ihtiyaç duyulabilir. Di Sarli stili piyano geçişi icrası, aksanların yerleri ve ritmik kalıp açısından dörde ayrılır; bu icraya sahip geçişler tabloda a, b, c ve d şeklinde ayrı ayrı belirtilmiştir.



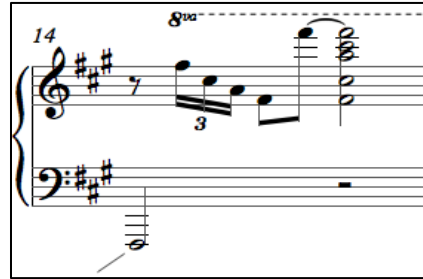
Şekil 2.16: 28. Ölçü / Tek Elle İcra



Şekil 2.17: 4., 8. ve 20. Ölçüler / İki Elle Unison İcra



Şekil 2.18: 10. Ölçü / Di Sarli Stili Piyano Geçiş İcrası (a)



Şekil 2.19: 14. Ölçü / Di Sarli Stili Piyano Geçiş İcrası (b)

2.2.1.1.2 Organito a la tarde

Dinamizmdeki belirgin farklılık, melodinin ağırlıklı olarak kemanlara verilmesi ve karakteristik piyano geçişleri dolayısıyla Di Sarli ile özdeşleşen eserlerdendir. RCA Victor etiketiyle 1954 yılında kaydedilen versiyonu incelenen eserde, piyano geçişleri tek el oktavlı (Şekil 2.20), iki elle (Şekil 2.21), iki elle unison (Şekil 2.22) ve iki elle Di Sarli stiline ait geçiş kalıbı (Şekil 2.23, Şekil 2.24, Şekil 2.25) ile icra edilmiştir.



Şekil 2.20: 9. Ölçü / Tek Elle Oktavlı İcra



Şekil 2.21: 21. ve 29. Ölçüler / İki Elle İcra



Şekil 2.22: 25. ve 55. Ölçüler / İki Elle Unison İcra



Şekil 2.23: 13. ve 63. Ölçüler / Di Sarli Stili Piyano Geçiş İcrası (a)



Şekil 2.24: 15. ve 79. Ölçüler / Di Sarli Stili Piyano Geçiş İcrası (c)



Şekil 2.25: 61. Ölçü / Di Sarli Stili Piyano Geçiş İcrası (d)

2.2.1.1.3 Comme il faut

Tango müziğine has senkoplama kullanımından ziyade; Di Sarli'nin kendine has geçişleri, nüansların belirgin ve hassas bir şekilde yapılması ve melodi yükünü kemanların taşıması dolayısıyla stili net olarak ortaya koyan önemli bir eserdir. Bu tezde RCA Victor etiketiyle kaydedilen 1955 versiyonu incelenmiştir.

Eserin metrik ölçüsü 2/4'lüktür ama eser 4/4'lük gibi icra edilir; bu sebeple eserdeki nota değerleri yarı yarıya azalmıştır. Bu eserde piyano geçişleri tek elle (Şekil 2.26), iki elle (Şekil 2.27), iki elle unison (Şekil 2.28) ve Di Sarli stiline ait geçiş kalıbı (Şekil 2.29, Şekil 2.30, Şekil 2.31) ile icra edilmiştir.



Şekil 2.26: 40. Ölçü / Tek Elle İcra



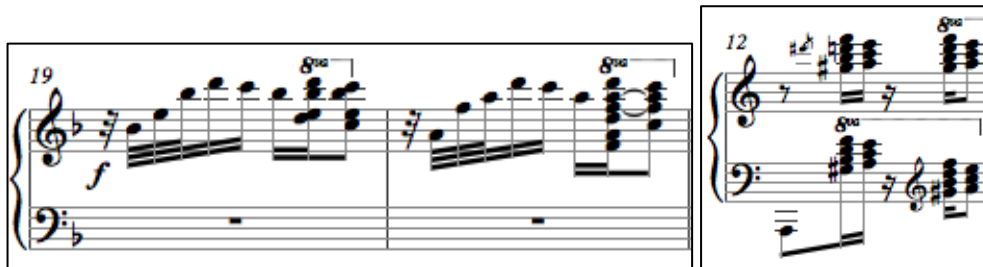
Şekil 2.27: 56. Ölçü / Sağ Elle ve Sol Elle Oktavlı İcra



Şekil 2.28: 8., 24. ve 32. Ölçüler / İki Elle Unison İcra



Şekil 2.29: 3. (& 35., 59.) ve 54. Ölçüler / Di Sarli Stili Piyano Geçiş İcrası (a)



Şekil 2.30: 19., 20. ve 12. Ölçüler / Di Sarli Stili Piyano Geçiş İcrası (a2)

Di Sarli'nin kendine has piyano geçiş ioraları birden fazla olduğu için, parantez içinde farklı harflerle birbirlerinden ayrılmışlardır. Yukarıdaki ioralara a ve a2 denilmesinin sebebi; ioraların ritmik kalıp olarak aynı olmalarına rağmen 1. ve 2. vuruşların ritim

kalıplarının birbirleriyle zıt olmasıdır. İkisi de a'dır çünkü ritmik kalıpları aynıdır; fakat Şekil 2.29'da ilk vuruş onaltılık, ikinci vuruş otuz ikilik nota değerlerine sahipken Şekil 2.30'da ilk vuruş otuz ikilik, ikinci vuruş onaltılık nota değerlerine sahiptir. Şekil 2.30'daki 12. ölçüde otuz ikilik notaların yerinde sekizlik es vardır ve bu, kalıp olarak a2 denmesine engel değildir.



Şekil 2.31: 4. (& 36., 60.) Ölçüler / Di Sarli Stili Piyano Geçiş İcrası (c)

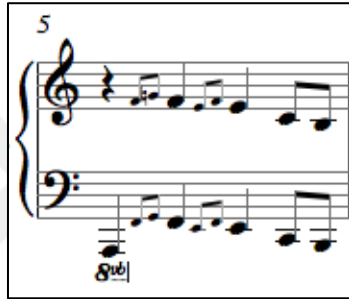
Bu icrada, art arda yapılan senkoplamalar bir ölçülük geçişi hazırlar; bu nedenle senkoplamalarla yapılan bir piyano geçişi denebilir. Geçiş, sağ eldeki akorlarla sağlanır; bu akorlar biçim olarak apajatürü andırırsa da icrada apajatür hissiyatı yoktur. 5. derece akorundan 1. derece akoruna geçiş *decrescendo* icra edilmez; sağ eldeki iki akor da aksanlı ve forte icra edilir.

2.2.1.1.4 A la gran muneca

Eserin farklı yıllarda kaydedildiği iki versiyon, icra farklılıklarının gösterilmesi için birbirleriyle karşılaştırılarak incelenmiştir. Birinci versiyon, 1951 yılında Music Hall etiketiyle, ikinci versiyon 1954 yılında RCA Victor etiketiyle basılmıştır. Örneklerden (Şekil 2.32, Şekil 2.33, Şekil 2.34, Şekil 2.36) ikinci versiyonu yazılmayan ölçüler, her iki versiyonda da aynı şekilde icra edilmiştir. Geçişler iki elle unison ve tek el oktavlı icra edilmiştir.



Şekil 2.32: 5., 16., 25. ve 68.Ölçüler / İki Elle Unison İcra



Şekil 2.33: İkinci Versiyon: 5. Ölçü / İki Elle Unison İcra



Şekil 2.34: 48. Ölçü / Tek Elle Oktavlı İcra



Şekil 2.35: İkinci Versiyon: 48. Ölçü / İki Elle Unison İcra



Şekil 2.36: 52. Ölçü / Tek Elle Oktavlı İcra

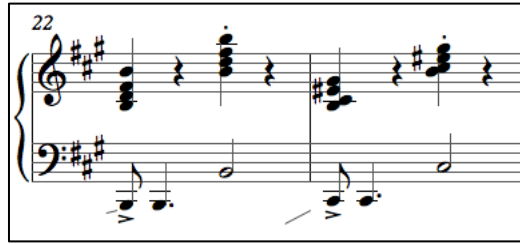
2.2.1.2 Di Sarli stilinde senkoplamalar

2.2.1.2.1 Bahía blanca

Senkoplamalar, *A Tierra* senkoplama şeklinde gerçekleşmiştir. Aksan zayıf vuruşta değil, kuvvetli vuruştadır. Yapı olarak aynı olan fakat detaylarla birbirinden ayrılan senkoplamalar şekildeki gibidir (Şekil 2.37, Şekil 2.38).



Şekil 2.37: 12.-13. Ölçüler / *A Tierra* Senkoplama / Ardışık Senkoplama

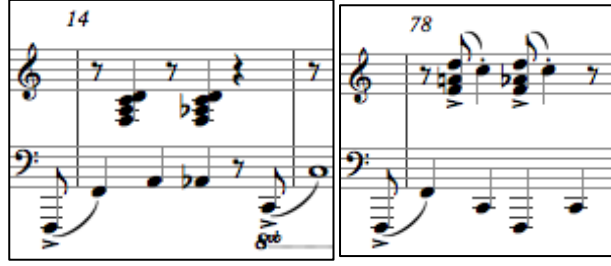


Şekil 2.38: 22.-23. Ölçüler / *A Tierra* Senkoplama

2.2.1.2.2 Organito a la tarde

Senkoplamalar, antisipasyonlu senkoplama (Şekil 2.39) ve *A Tierra* senkoplama (Şekil 2.40) şeklinde gerçekleşmiştir. Senkoplamalar ayrıca tango müziğindeki senkoplama kalıbına uymayan fakat müzikte senkoplama olarak kabul edilen şekillerde de (Şekil 2.41) gerçekleşmiştir. Hatırlanacağı üzere, tango müziğindeki senkoplama kalıplarında ölçünün ilk dördlüğü, sol elde iki sekizlik nota şeklinde icra edilir; fakat

bu eserde sol elde zaman zaman dörtlük notalar kullanılmış ve sol eldeki ikinci sekizlik notanın yerini sağ el almıştır.



şekil 2.39:14. ve 78. Ölüler / Antisipasyonlu Senkoplama



şekil 2.40: 58.-59. Ölüler / A Tierra Senkoplama



şekil 2.41: 20., 23. ve 31. Ölüler

2.2.1.2.3 Comme il faut

Bu eserde kullanılan senkoplamalar, tango müziğindeki senkoplama kalıbını andırırsa da bu kalıp kullanılmamıştır. Senkoplamalar (şekil 2.42, şekil 2.43), tango müziğindeki senkoplama kalıbı yerine zayıf vuruşun aksan alması ile oluşmuşlardır.



Şekil 2.42: 18. Ölçü / Sağ Elle İcra Edilen Senkoplama



Şekil 2.43: 2. (& 34., 58.), 45. ve 54. Ölçüler / Ölçü Sonunda İcra Edilen Senkoplama

Bu senkoplama çeşidi, ilk ölçünün sonundaki onaltılık ve otuz ikilik nota değerleri ile tangonun senkoplama kalıplarını andırsa da sonraki ölçülerde bu kalıbın devamı gelmemiştir.

2.2.1.2.4 A la gran muñeca

Bu eserde kullanılan senkoplamlar, tango müziğindeki senkoplama kalıbını andırsa da bu kalıp kullanılmamıştır. Bu yönüyle Comme Il Faut adlı esere benzetilebilir. Senkoplamlar (Şekil 2.44, Şekil 2.45, Şekil 2.46), tango müziği senkoplama kalıbı yerine zayıf vuruşun vurgulanması ile icra edilmiştir. Bu vurgulama ölçü sonlarındaki sekizlik ve onaltılık notalarla icra edilmiştir.



Şekil 2.44: 54. Ölçü / Ölçü Sonunda İcra Edilen Senkoplama



Şekil 2.45: 2. Versiyon: 54. Ölçü / Ölçü Sonunda İcra Edilen Senkoplama

İlk versiyonda olmayıp ikinci versiyonda görülen senkoplamlar şu şekildedir:



Şekil 2.46: 22., 50. ve 62. Ölçüler

2.2.1.3 Di Sarli stilinde piyano soloları

Bölüm 2.1.de anlatıldığı gibi; melodi piyano partisine verilerek eser içinde piyano soloları oluşturulur. Di Sarli stilinde piyano, orkestra içinde önemli bir yere sahip olmasına rağmen; piyano soloları çok azdır ve piyanist öne çıkmaktan ziyade müziğin armonik yapısına destek verdiği için Di Sarli stilindeki piyano soloları, uzun birer piyano geçişi gibi düşünülebilir. Yalnızca Organito A La Tarde ve A la Gran Muñeca eserlerinde birer piyano solo bulunmaktadır.

2.2.1.3.1 Organito a la tarde

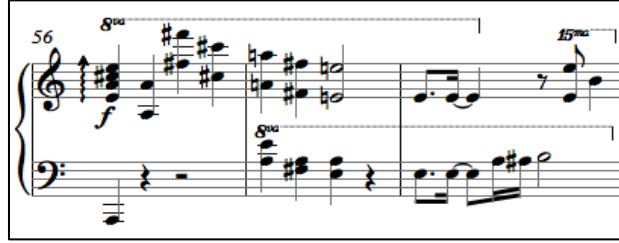
Eserdeki piyano solo şeklindeki gibidir (Şekil 2.47).



Şekil 2.47: 49.-51. Ölçüler

2.2.1.3.2 A la gran muñeca

Di Sarli orkestrasının iki kere kaydettiği, dolayısıyla iki farklı versiyonu birbiriyle kıyaslayabileceğimiz bir eserdir. İlk versiyonda bir (Şekil 2.48), ikinci versiyonda iki (Şekil 2.49, Şekil 2.50) piyano solo vardır.



Şekil 2.48: 56.-58. Ölçüler



Şekil 2.49: 2. Versiyon: 56.-58. Ölçüler



Şekil 2.50: 2. Versiyon: 17.-19. Ölçüler

2.2.1.4 Di Sarli stilinde “la cumparsita” icrası

La Cumparsita’nın stiller nezdinde incelenmesinden önce, eserin tango tarihindeki yeri ve önemi hakkında bilgi sahibi olunmalıdır.

Dünya çapında bilinen ve tüm zamanların en başarılı tangosu, 1897 doğumlu Gerardo Matos Rodriguez tarafından 1917 yılında bestelenmiştir. Tüm zamanların en çok bilinen Arjantin tangosunun Uruguaylı bir müzisyen tarafından bestelenmesi, önemli bir detaydır.

Ferrer’e göre; eserin ilk sahnelenişi, piyanist Roberto Firpo tarafından gerçekleşmiş; ilk basımı RCA Victor plak şirketi tarafından gerçekleşmiştir. Bestelerinin telif

hakkını, iyi bir bütçe karşılığı Breyer yayın evine satan Rodriguez, 1923'te tango müzisyeni arkadaşlarının da desteğiyle eserlerinin telif hakkını geri kazanmıştır. (T.y., Y.ç.).

Pascual Contursi ve Enrique Maroni, eserin bestecisinden izin almadan esere bir söz yazıp *Si Supieras* yeni ismiyle 1924 yılında yeniden yayınlamışlardır. Yeni sözlerine kavuşan eserin bir *hit* olduğu Rodriguez'in kulağına gitmiştir ve sonunda bestecisinin kazandığı uzun ve zorlu bir yasal süreç başlamıştır. (Ferrer, T.y., Y.ç.).

Hemen hemen tüm tango müzisyenlerinin ve orkestra liderlerinin icra ettiği eser, diğer müzik türlerinden müzisyenler tarafından da icra edilmiştir. Birçok filmde, sanatçıların dans ettiği bir film müziği olarak kullanılan eser, Türkiye'de de oldukça popülerdir. Eserin ülkemizdeki çoğu düğünde plaktan çalınması veya orkestralar tarafından icra edilmesi; tangonun, insanlar tarafından iyi bir şekilde tanınmasını sağlamıştır.

Bu tezde, Di Sarli ve *Orquesta Tipica*'sı tarafından RCA Victor etiketiyle 1955 yılında kaydedilen versiyon incelenmiştir.

Eser her biri on altı ölçüden oluşan altı bölümden oluşmuştur. Bu bölümler A, B, A¹, C, A², A³ olarak sıralanır. İncelenen diğer Di Sarli eserinde olduğu gibi, bu eserde de stile ait icra teknikleri kullanılmıştır. Sırayla piyano geçişleri, senkoplamalar ve piyano soloları incelenecektir. Bu eserde piyano geçişleri tek elle (Şekil 2.51), iki elle (Şekil 2.52) ve Di Sarli stili piyano geçişi icrası (Şekil 2.53) ile çalınmıştır.



Şekil 2.51: 20., 28., 32. ve 49. Ölçüler / Tek Elle Oktavlı ve Akorlarla İcra

20. ve 28. ölçüler B bölümündeki, 49. ölçü C bölümündeki iki cümleyi birbirine bağlamıştır. 32. ölçü ise eserin karakterinde olan bir geçişle B ve A¹ bölümlerini

birbirine bağlamıştır. 28. ve 32. ölçüler, akorların dizilişi sebebiyle şekil olarak birbirlerine benzeseler de armonik yapı ve geçişlerin görevleri dolayısıyla içerik olarak birbirlerinden farklıdır. 20. ve 49. ölçülerdeki geçişler oktavlı icra edilmiştir.



Şekil 2.52: 16., 24., 40., 47., 63. ve 78. Ölçüler / İki Elle İcra

16. ölçü A ve B bölümlerini; 47. ölçü A¹ ve C bölümlerini; 63. ölçü C ve A² bölümlerini; 78. ölçü A² ve A³ bölümlerini birbirlerine bağlamıştır. 24. ölçü B bölümündeki; 40. ölçü ise A¹ bölümündeki iki cümleyi birbirlerine bağlamıştır, 16. ve 24. ölçüler benzer olmalarına rağmen görevleri bakımından farklılardır. 63. ve 78. ölçüler ise hem armonik hem de üstlendikleri görev bakımından birbirlerine benzerdir.



Şekil 2.53: 91. Ölçü / Di Sarli Stili Piyano Geçiş İcrası (a)

Diğer dört eserde sıkça gördüğümüz dört farklı Di Sarli stili piyano geçiş icralarından bir tanesi 91. ölçüde icra edilmiştir. Di Sarli'nin olgun zamanında kaydedilen eserin sahip olduğu *laidback groove*, Di Sarli stili karakterini yansıtır; bunun yanında piyanistin ismiyle anılan 91. ölçüdeki geçiş, esere Di Sarli özgünlüğünü veren önemli nedenlerdendir.

Bu eserde senkoplamalar çoğu kez tango müziğinde senkoplama kalıbına girmeyen şekilde icra edilmiş; yalnız bir defa (Şekil 2.54) *A Tierra* senkoplama kullanılmıştır.



Şekil 2.54: 22. Ölçü / *A Tierra* Senkoplama

22. ölçüde gerçekleşen senkoplamada, tango müziğindeki senkoplama kalıbının sol elde icra edilmediği görülür. Sağ elde birinci vuruşun zayıf zamanında icra edilen akor, *A Tierra* senkoplaması oluşmasını sağlamıştır. 23., 25. ve 27. ölçülerdeki senkoplamalar (Şekil 2.55), tango müziğinde icra edilen senkoplama biçimlerinden olmayıp sekizlik ve onaltılık notaların ve akorların aksan almasıyla oluşmuştur.



Şekil 2.55: 23., 25. ve 27. Ölçüler

23. ölçünün üçüncü ve dördüncü vuruşunun zayıf zamanında icra edilen notalar keman ve bandoneonlar ile unison icra edilmiştir. Bu ölçüdeki icra sırasında aynı zamanda melodi de icra edilir. 25. ölçüde, sol elin üçüncü vuruştaki notayı ikinci vuruşun zayıf zamanında bir oktav alttan aksanlı icra ettiği görülmektedir. Bu icra, Di Sarli stilinde sık karşılaştığımız bir icradır. 27. ölçüde ise iki elin antisipasyonlu icrası görülmektedir.

Di Sarli stilinde hemen hemen hiç duyulmayan piyano soloları, La Cumparsita kaydında iki kere (Şekil 2.56, Şekil 2.57) icra edilmiştir.



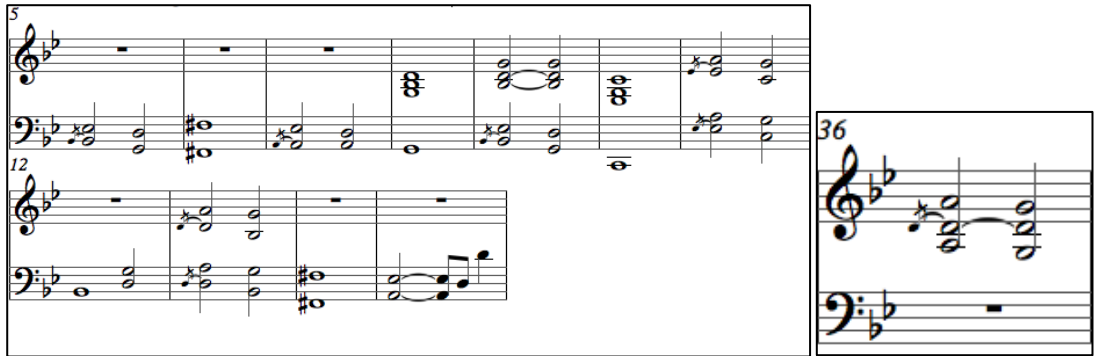
Şekil 2.56: 48.-50. Ölçü

Oktavlı icra edilen 48. ölçü, kemanlar ile unison; bandoneonlar ile çift ses olarak icra edilmiştir. Piyanistin melodiyi icra etmesine rağmen icranın diğer enstrümanlarla bir bütün halinde olması dolayısıyla buna piyano solo denmesi doğru olmayacaktır. 52. ölçüdeki piyano solo (Şekil 2.57), iki elle icra edilmiştir. Bu piyano solodaki *fraseo* dikkatli dinlendiği zaman, Di Sarli'nin keman icrasını taklit ettiği, gecikme (*laidback*) hissiyatıyla çaldığı ve ağırlığı 1. ve 3. vuruşlara verdiği duyulmaktadır.



Şekil 2.57: 52.-55. Ölçü

5. ölçüde (Şekil 2.58) keman icracılarının *pizzicato*, bandoneon icracılarının *staccato* çaldığı melodinin altında Di Sarli'nin armoniye oluşturacak şekilde kontrşan çaldığı görülmektedir. Kontrşan, *mezzoforte* ve gecikme hissiyatıyla icra edilmiştir. 36. ölçüdeki kontrşan (Şekil 2.58), 35. ölçüdeki keman solosundaki melodinin farklı bir varyasyonu olup keman solosunu zenginleştirmiştir.



Şekil 2.58: 5.-15. ve 36. Ölçüler / Kontrşan

2.2.2 Anibal Troilo (1914-1975)

Bandoneonist, besteci ve orkestra şefidir. Lakabı “Pichuco” ve Buenos Aires’in en iyi bandoneonisti anlamına gelen “Bandoneón mayor de Buenos Aires” tir. Sierra ve Pinson’a göre Troilo’nun en büyük şansı bandoneonla erken yaşta tanışması ve Elvino Vardaro, Osvaldo Pugliese, Julio de Caro ve Ciriaco Ortiz gibi isimlerin yanında yetişmesidir. (Pinson, T.y., Y.ç.), (Sierra, 2000, Y.ç.).

Enstrümanında kendi üslubunu yaratması ve müzikal karakterini orkestrasına yansıtması “Troilo Stili” kavramını oluşturmuştur. Troilo ile beraber; ilk defa şarkıcı, eserin tamamını yorumlamıştır. Büyük başarılar elde ettikten sonra da yenilikçi tavrını koruyabilmiş ve hayatının sonlarına doğru orkestranın rengini orkestraya çello ve viyola ekleyerek değiştirmiştir. Troilo, her zaman zamanının en iyi aranjörleri ile çalışmıştır.

Posetti’ye göre Troilo stilinin önemli özellikleri; tüm orkestranın cümlelemeleri (*fraseo*) beraber yapması, önceden düşünülmüş bandoneon soloları, kemanların melodiyi küçük veya 1. oktavdan⁵ icra edip bandoneonların bir ya da iki oktav üstten icra etmeleridir. (Posetti, 2015, Y.ç.).

Geçiş, senkoplama ve piyano soloları; Preparense, Danzarin, Quejas de Bandoneon ve Nostalgico eserleri üzerinden incelenmiştir.

2.2.2.1 Anibal Troilo stilinde geçişler

2.2.2.1.1 Preparense

Astor Piazzolla tarafından bestelenen ve düzenlenen eser, Troilo orkestrası tarafından 1951 yılında kaydedilmiştir ve TK plak şirketi tarafından basılmıştır.

Bu eserde piyano geçişleri tek elle (Şekil 2.59), iki elle, iki elle 3-3-2 senkoplamasıyla ve iki elle unison (Şekil 2.60) icra edilmiştir. Piyano geçişleri genellikle kontrbasla beraber unison icra edilmiştir, hatta kontrbasa kemanlar ve bandoneonlar eşlik etmiştir; bu durumda piyano geçişi yerine geçiş dememiz daha doğru olacaktır. Piyano geçişleri, bu yönüyle Di Sarli stilinden keskin bir biçimde ayrılır.

⁵ Tez boyunca, oktavlardan söz edilirken oktavların literatürdeki isimleri kullanılmıştır. Oktavlar pesten tize doğru subkontra (A0), kontra (A1), büyük (A2), küçük (A3), birinci (A4), ikinci (A5), üçüncü (A6) ve dördüncü (A7) oktav olarak adlandırılır.



Şekil 2.59: 10., 33., 52., 56., 58. (& 91.) Ölçüler / Tek Elle İcra

Tek elle icralardan 52. ölçü 2-3-3 senkoplaması ile icra edilmiştir; bu nedenle bu ölçüye senkoplamalı piyano geçişi de denebilir. 10. ölçü kontrbasla unison icra edilmiş; 33. ölçüdeki piyano geçişi kontrbas ile unison çalınmış; 56. ölçü bandoneon, keman ve kontrbas ile *staccato* ve *pizzicato* icra edilmiş; 58. ve 91. ölçüler bandoneon ve kontrbas ile unison icra edilmiştir. Bu ölçülerdeki geçiş, piyanoyla beraber diğer enstrümanlarla beraber icra edildiği için; piyano geçişi demek yerine geçiş demek daha doğru olacaktır.



Şekil 2.60: 40., 48. ve 85. Ölçüler / İki Elle, İki Elle 3-3-2 Senkoplamasıyla ve İki Elle Unison İcra

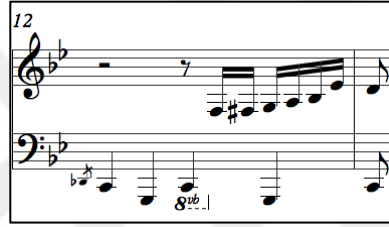
40. ölçü ise 3-3-2 senkoplaması ile icra edilmiştir. 3-3-2 senkoplaması, ilk bölümde belirtildiği gibi Piazzolla'nın çok kullandığı bir senkoplama biçimidir. 40. ölçüye bu sebeple senkoplamalı piyano geçişi diyebiliriz.

40. ölçü tüm orkestra ile beraber; 85. ölçü kemanlarla unison icra edilmiştir. Bu ölçüler, diğer enstrümanlarla beraber icra edildiği için; bunları piyano geçişi yerine geçiş olarak adlandırmak daha doğru olacaktır.

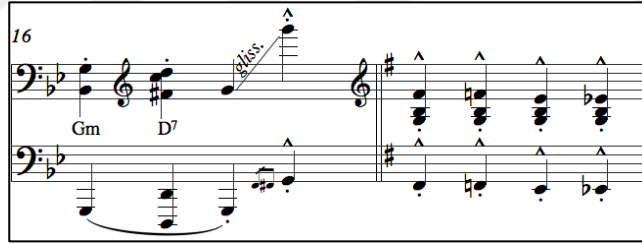
2.2.2.1.2 Danzarin

Julián Plaza tarafından bestelenen ve düzenlenen eser, Troilo orkestrası tarafından 1958 ve 1963 yıllarında kaydedilmiştir. RCA Victor tarafından 1963 yılında kaydedilen versiyon, incelenmek üzere referans alınmıştır.

Bu eserde piyano geçişleri tek elle (Şekil 2.61), *glissandolu* (Şekil 2.62), iki elle unison (Şekil 2.63), iki elle (Şekil 2.64) ve iki elle oktavlı unison (Şekil 2.65) icra edilmiştir. Piyano geçişlerinin uzunluğu bir ölçü veya bir ölçüden daha azdır.



Şekil 2.61: 12. Ölçü / Tek Elle İcra

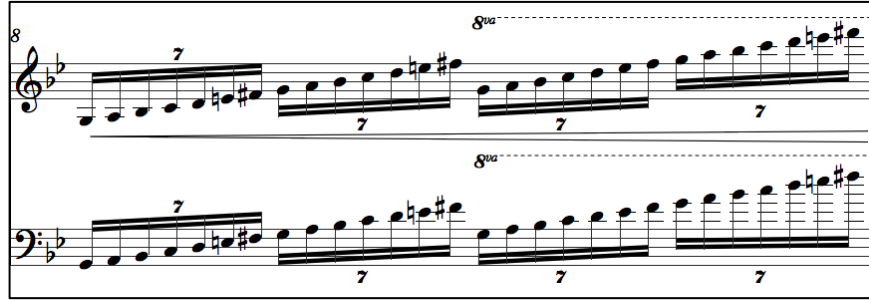


Şekil 2.62: 16. Ölçü / Glissando ile Tek Elle İcra

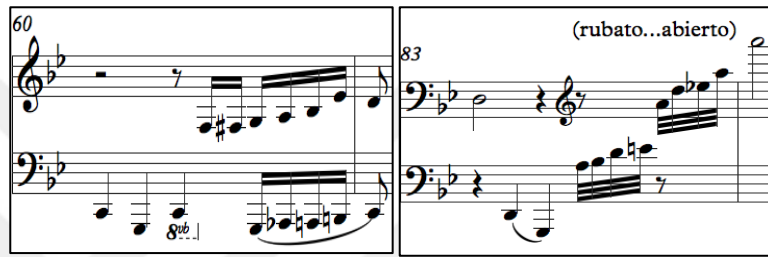
Tek elle icralardan 16. ölçüdeki geçiş, *glissando* ile icra edilmiştir. Bu geçişin önemi iki bölümü birbirine bağlamasıdır; Gustavo Beytelmann'ın bu geçiş hakkındaki düşünceleri şu şekildedir: “Bölümler arasındaki geçişin nasıl yapıldığı çok önemlidir; bu geçişler, dinleyicilerde asla ‘makasla kesilip yapılandırılmış’ hissi uyandırmamalıdır. Danzarin’de olduğu gibi, A bölümünün bitiş cümlesindeki motif, aynı zamanda B bölümünün başlangıç motifi olarak kullanılabilir.” (G. Beytelmann, kişisel görüşme, 24 Kasım 2015).

16. ölçüdeki A bölümü, tango müziğindeki I-V-I kadansı ile sonlanmıştır. Bu kadans, bölüm sonlarında veya eser sonlarında görülür; bu yüzden bitiş hissiyatını vermek için genellikle forte ve *staccato* icra edilir. 16. ölçünün sonunda başlayan yeni tema,

kadansın hemen ardından boşluk kalmayacak şekilde aynı motifle başlamış ve 17. ölçüde aynı şekilde devam etmiştir.



Şekil 2.63: 8. Ölçü / İki Elle Unison İcra



Şekil 2.64: 60. ve 83. Ölçüler / İki Elle İcra



Şekil 2.65: 91. Ölçü / İki Elle Oktavlı Unison İcra

8. ölçüdeki piyano geçişi, A bölümünün 8. ile 9. ölçüsünü birbirine bağlamıştır. Eser; piyano geçişi öncesi *rubato*, piyano geçişi sonrası *a tempo* icra edilmiştir. Tempoyu, tüm orkestra elemanlarına piyanistin vermesi dolayısıyla önemli bir geçiştir.

83. ve 91. ölçüler arasındaki bandoneon solodan önce ve sonra; görevleri farklı olan piyano geçişleri vardır. 83. ölçüdeki piyano geçişi onaltılık notalarla yavaşlayarak icra edilir ve bandoneon solo için gereken sessizliği hazırlar; *rubato* icra edilen bandoneon solodan sonra gelen 91. ölçüdeki piyano geçişi *a tempo*, çift forte ve aksanlı icra edilir ve piyano geçişinden sonra eser tempolu, dinamik ve enerjik icra edilerek sonlanır.

2.2.2.1.3 Quejas de bandoneón

Juan de Dios Filiberto tarafından 1918 yılında bestelenen tango; Astor Piazzolla tarafından düzenlenmiş, 1944 ve 1958 yıllarında Troilo orkestrası tarafından kaydedilmiştir. RCA Victor tarafından 1944 yılındaki kaydedilen versiyon, incelenmek üzere referans olarak alınmıştır.

Quejas de bandoneón, “bandoneonun yakınmaları” anlamına gelir, bandoneon partiyonunda virtüözüte gerektiren pasajlar vardır. Besteci, tango icrasında bir yenilik yapmış ve bu eserde melodiyi kasıtlı olarak alt oktavlara yazmıştır. Selles’e (T.y., Y.ç.) göre, eserdeki piyano solo buna iyi bir örnektir.

Bu eserde piyano geçişleri iki elle (Şekil 2.66) icra edilmiştir ve bir ölçü uzunluğundadır. Bu eserde üç farklı yerde piyano geçişi vardır ve bu geçişler, icra edilen notalar dolayısıyla farklıdır; bununla beraber geçiş kalıpları, yapısal olarak aynıdır.



Şekil 2.66: 7. (& 35.) ve 77. Ölçüler / İki Elle Geçiş

Piyano geçişi, la notasının büyük oktavdan 2. oktava doğru icra edilmesi ile oluşmuştur. Geçiş, birinci vuruşun zayıf zamanında başlar ve üçüncü vuruşun kuvvetli zamanında biter; fakat *damper* pedalı (uzatma pedalı) ile ölçü sonuna kadar uzatılır. Geçiş, zayıf vuruşta başladığından dolayı aynı zamanda senkoplamadır.

Bu eserdeki piyano geçişleri sırasında diğer enstrümanlar piyanoya eşlik etmez, piyanist geçişi tek başına icra eder.

2.2.2.1.4 Nostalgico

Julián Plaza tarafından bestelenen ve düzenlenen eser, Troilo orkestrası tarafından 1963 yılında kaydedilmiştir ve RCA Victor tarafından basılmıştır.

Bu eserde piyano geçişleri tek elle *glissandolu* (Şekil 2.67) ve iki elle unison ve homofonik olarak (Şekil 2.68) icra edilmiştir. Geçişler yarım veya bir ölçü uzunluğundadır.



Şekil 2.67: 28., 35., 78. ve 83. Ölçüler / Glissando ile Tek Elle İcra

35. ve 78. ölçülerdeki geçişler sırasında piyanist yalnızdır ve geçiş çok net duyulmaktadır. 28. ölçüdeki geçiş sırasında melodi kemanlardadır ve piyanist, 28. ölçüde başlayan melodinin 29. ölçüye taşınmasına *glissando* geçişi ile katkı sağlar. 83. ölçüdeki geçişin son notası olan *subkontra* oktavdaki si bemol, pasajın bittiğini belirtir.



Şekil 2.68: 48. ve 50. Ölçüler / İki Elle Unison ve Homofonik İcra

A bölümü, eserin 47. ölçüsünde tekrar etmiştir; aranjör eserin başında bulunan A bölümündeki melodiyi çeşitleyerek bandoneon, keman ve piyano partilerine varyasyonlar yazmıştır. 48. ve 50. ölçülerdeki piyano geçişleri, bu varyasyonlarıdır.

2.2.2.2 Anibal Troilo stilinde senkoplamalar

2.2.2.2.1 Preparense

Piazzolla, kendi eserini Troilo için düzenlerken eserin giriş kısmını (*intro*) piyano partisine bırakmıştır. Giriş kısmında eserin senkoplamayla başladığı ve parçanın tamamında temanın senkoplama üzerinde çalındığı görülür.

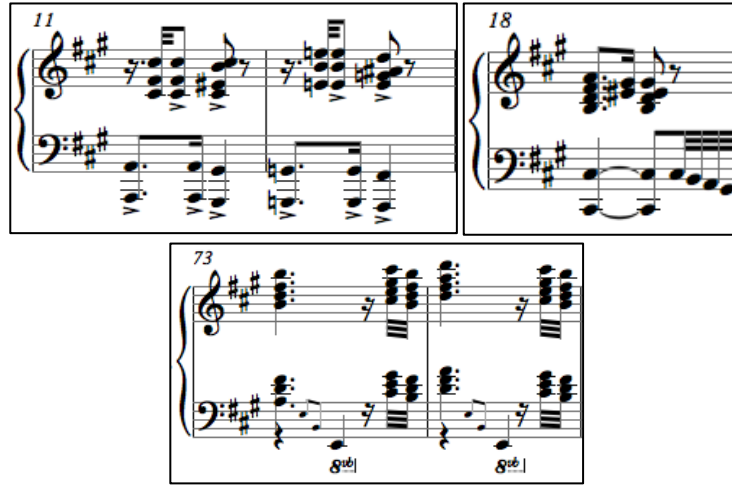
Senkoplamlar, *A Tierra* senkoplaması (Şekil 2.69) şeklinde gerçekleşmiştir. Ayrıca tango müziğindeki senkoplama kalıbına uymayan fakat müzikte senkoplama olarak kabul edilen 3-3-2 (Şekil 2.70), onaltılık ve otuz ikilik senkoplamlar (Şekil 2.71) da eserde mevcuttur.



Şekil 2.69: 13.-17., 28.-30. (& 86.-88.), 42.-45., 77.-80. Ölçüler / *A Tierra* Senkoplaması



Şekil 2.70: 53.-54. Ölçü / 3-3-2 Senkoplaması



Şekil 2.71: 11., 18., 73.-74. Ölçüler / Onaltılık ve Otuz İkilik Nota Değerleriyle İcra Edilen Senkoplamlar

2.2.2.2.2 Danzarin

Eserin orijinal halindeki giriş bölümünün, Troilo versiyonundaki giriş bölümünden farklı icra edildiği görülür. Eserin orijinal halindeki C bölümü, Troilo için düzenlenirken A bölümü haline getirilmiş; böylelikle Troilo versiyonunun senkoplamayla icra edilerek başlaması sağlanmıştır.

Senkoplamlar, *A Tierra* senkoplama (Şekil 2.72) ve antisipasyonlu senkoplama (Şekil 2.73) şeklinde gerçekleşmiştir. Senkoplamlar, tango müziğindeki senkoplama kalıbına uymayan fakat müzikte senkoplama olarak kabul edilen 3-3-2, sekizlik ve onaltılık senkoplamlar olarak (Şekil 2.74) da gerçekleşmiştir.



Şekil 2.72: 29.-32., 50.-53 ve 85.-87. Ölçüler / *A Tierra* Senkoplama



Şekil 2.73 : 1.-4., 37.-38., 92.-95. ve 96.-98. Ölçüler / Antisipasyonlu Senkoplama



Şekil 2.74:13., 15. (& 63.), 20., 23., 41.-43., 44. ve 68.-70. Ölçüler

15. ve 23. ölçüdeki senkoplamalar, iki elle unison olarak icra edilmiştir. Bu ölçülerdeki senkoplamanın sebebi; 15. ölçüdeki 1. ve 3. vuruşların zayıf zamanlarının ve 23. ölçüdeki 4. vuruşun zayıf zamanının aksanlı icra edilmesidir. 41. ölçüdeki senkoplama, sadece sağ elle icra edilmesi ve 3-3-2 senkoplaması olması dolayısıyla diğerlerinden farklıdır.

66. ölçü, 18. ölçünün (Şekil 2.75) varyasyonlu halidir ve bu ölçüdeki senkoplamanın sebebi iki elle icra edilen zayıf vuruşlardaki aksanlardır. Tango müziğinde, bir ölçü veya bir bölüm ikinci defa icra edildiğinde, onun varyasyonlu çalınması çok önemlidir. Aksi takdirde dinleyicilerin kulağı monoton ve sıradan müziği fark eder; bu sebeple

aranjörlerin en çok dikkat ettiği konulardan biri, varyasyonlardır. 18. ve 66. ölçüler, bu duruma güzel ve tipik bir örnektir.



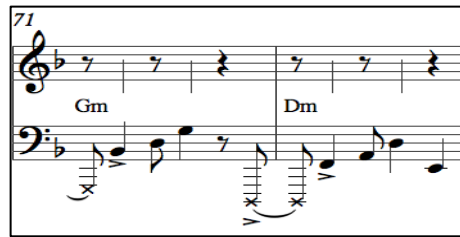
Şekil 2.75: 18.-19. ve 66.-67. Ölçüler

2.2.2.2.3 Quejas de bandoneón

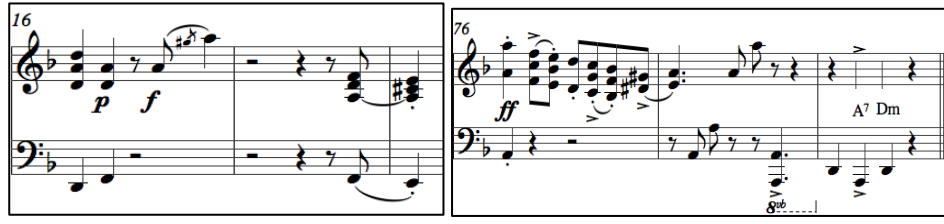
Senkoplamlar, *A Tierra* senkoplama (Şekil 2.76), antisipasyonlu senkoplama (Şekil 2.77) ve tango müziğindeki senkoplama kalıbına uymayan fakat müzikte senkoplama olarak kabul edilen şekillerde (Şekil 2.78) icra edilmiştir.



Şekil 2.76: 10.-12., 37.-40. ve 43.-44. Ölçüler / *A Tierra* Senkoplama



Şekil 2.77: 71.-72. Ölçüler / Antisipasyonlu Senkoplama



Şekil 2.78: 16.-18. ve 76.-78. Ölçüler

2.2.2.2.4 Nostalgico

Senkoplamlar, antisipasyonlu senkoplama (Şekil 2.79), 3-3-2 senkoplaması (Şekil 2.80) ve tango müziğindeki senkoplama kalıbına uymayan fakat müzikte senkoplama olarak kabul edilen şekillerde icra edilmiştir.



Şekil 2.79: 21.-22., 29.-30., 31.-32. (& 74.-75.), 41.-42. ve 72.-73. Ölçüler /

Antisipasyonlu Senkoplamlar

21., 29., 31. ve 72. ölçülerde sol elle beraber sağ elde de senkoplamlar vardır. Bunlar, antisipasyonlu senkoplamadan ayrı düşünülmelidir.



Şekil 2.80: 5.-6., 43.-44. ve 86.-87. Ölçüler / 3-3-2 Senkoplaması

5. ve 43. ölçülerdeki 3-3-2 senkoplaması sağ elle icra edilirken 86. ölçüdeki senkoplama iki elle beraber icra edilmiştir.

8., 28., 79. ve 80. ölçülerde (Şekil 2.81) onaltılık notalarla gerçekleştirilen senkoplamalar vardır. 9. ve 84. ölçülerde ise sekizlik notalarla gerçekleştirilen senkopasyonlar vardır. 16. ölçü ise onaltılık notalar ile icra edilmekte ama *arrastre* ile beraber zayıf zamanlarda icra edilen sekizlik nota gibi duyulmaktadır. 28. ve 79. ölçülerdeki senkoplamalar (Şekil 2.81), aynı zamanda iki cümleyi birbirine bağlayan birer geçiş gibi düşünülebilir.

The image displays a musical score for a piano piece, identified as Şekil 2.81. The score is presented in six systems, each showing a different measure or range of measures. The key signature changes from D major (two sharps) to B-flat major (two flats). The time signature is 2/4. The score includes various musical notations such as chords, single notes, and rests. Dynamics like piano (p) and forte (f) are indicated. The systems are labeled with measure numbers: 8, 16, 28, 79, 80, 82, and 84.

Şekil 2.81: 8., 16.-17., 28., 79., 80.-83. ve 84.-85. Ölçüler

2.2.2.3 Anibal Troilo stilinde piyano soloları

2.2.2.3.1 Preparense

Biri iki ölçülük, diğeri onaltı ölçülük iki tane piyano solo (Şekil 2.82) vardır.



Şekil 2.82: 50.-51. ve 60.-76. Ölçüler

60. ölçünün ilk sekiz ölçüsündeki soloya ait melodi, alt porteye yazılmış olmasına rağmen piyanistin tercihiine göre sağ elle de icra edilebilir. Kontrbas, piyano solo boyunca senkoplama ve markato (*marcato*) olarak eşlik eder. Keman partisinde, piyano solonun başından 69. ölçüye kadar *pizzicato* notalar; eserin 69. ölçüsünden itibaren ikinci bir melodi görülmektedir. Kemanlar ritmik ve melodik olarak piyanoya eşlik etmişlerdir. Bandoneonlar, 72. ölçüden itibaren *A Tierra* senkoplama icrasıyla piyano soloya ritmik olarak eşlik etmişlerdir.

Piyano partisinin kontrşan olarak kullanıldığı; melodiye kemanların icra ettiği iki ölçülük bir bölüm vardır (Şekil 2.83). 31. ölçüyle başlayan bu bölümde, sağ el melodiye icra ederken sol el akorları icra etmektedir.



Şekil 2.83: 31.-32. Ölçüler

2.2.2.3.2 Danzarin

Dört ölçü uzunluğunda bir tane piyano solo (Şekil 2.84) vardır.



Şekil 2.84: 33.-36. Ölçüler

Melodi, piyano solonun ilk 3 ölçüsünde alt portede olmasına rağmen; piyanist tarafından sağ elle çalınabilir. Piyano solonun başında ve sonunda *glissando* vardır ve tüm orkestra elemanları, piyano solo boyunca piyanoya *marcato* olarak eşlik etmişlerdir.

Bu eserin 81. ölçüsü ile başlayan, piyano partisinin kontrşan olarak kullanıldığı; bandoneon partisi ile unison çalınan iki ölçülük bir cümle (Şekil 2.85) vardır. Sağ el ile melodi icra edilirken sol el ile zayıf vuruşlarda pedal notası (sol) oktavlı icra edilmiştir. Pedal notasının zayıf vuruşlarda tekrarlanması, kemanların lirik bir şekilde melodiye icra etmesi ve bu ölçülerin *ritardando* icra edilmesi; eserde merak unsurunu arttırmakta ve eseri bandoneon solo'ya hazırlamaktadır.



Şekil 2.85: 81.-82. Ölçü

2.2.2.3.3 Quejas de bandoneón

Sekiz ölçü uzunluğunda bir tane piyano solo (Şekil 2.86) vardır.



Şekil 2.86: 45.-54. Ölçüler

Daha önce değinildiği gibi besteci Filiberto, çağına göre yenilikçi bir yaklaşımla bu eserinde melodiyi alt oktavlara yazmıştır; eserdeki piyano solo buna güzel bir örnektir. Melodi, alt porteye yazılmıştır; buna rağmen icra sırasında hangi elin kullanılacağı, piyanistin inisiyatifi dahilindedir.

Kemanlar kontrşan yaparak; bandoneonlar ve kontrbas *marcato* çalarak piyanoya eşlik etmişlerdir.

Bu eserde, piyano partisinin kontrşan olarak kullanıldığı; keman partisindeki melodiye cevap olarak da düşünülebilecek üç ölçülük bir cümle (Şekil 2.87) vardır. 25. ölçüyle başlayan bu soru-cevap bölümünde piyano partisi, iki elle unison olarak icra edilmiştir.



Şekil 2.87: 25.-27. Ölçüler

2.2.2.3.4 Nostalgico

Bu eserde dört tane piyano solo vardır. Troilo orkestranın yorumladığı diğer eserlere göre bu sayı fazladır.

14. ölçüde başlayan piyano solo (Şekil 2.88) boyunca kemanlar, ikilik notalarla melodiyi icra ederek piyanoya eşlik etmişlerdir. Kontrbas partisinde melodiyle ters

hareket görülürken kontrbas ve bandoneon partilerinin 1.ve 3. vuruşta icra edildiği görülür. Piyano solo; üçlü ve beşli aralıklı homofonik olarak icra edilmiştir. Piyanist, melodiyi iki elle 1. ve 2. oktavlardan icra etmektedir.



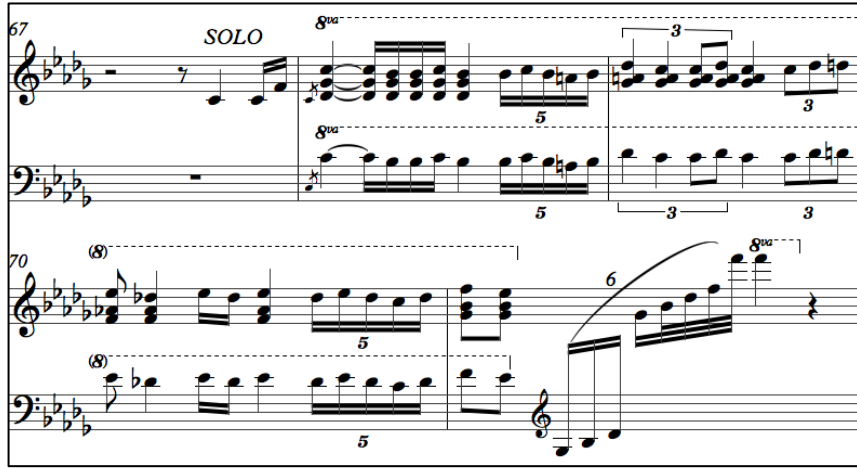
Şekil 2.88: 14.-15. Ölçüler

36. ölçüdeki piyano solonun (Şekil 2.89) tamamında kontrbas ve bandoneonlar *marcato* icra etmişlerdir. Keman partisinde, piyano solosuna cevap olarak yazılan bir kontrşan bulunmaktadır. Piyanist, melodiyi iki elle 1. ve 2. oktavlardan icra etmektedir.



Şekil 2.89: 36.-40. Ölçüler

67. ölçüdeki piyano solusunda (Şekil 2.90) Troilo orkestrası, bir klasik müzik orkestrasını andırmaktadır. Kontrbas ve bandoneon partileri 1. ve 3. vuruşta icra edilmiştir. Keman partisindeki kontrşan, piyano soloyla beraber eserdeki gerilimi arttırmıştır ve tansiyon 72. ölçüde zirveye çıkmıştır. Piyanist, piyano solodaki melodiyi iki elle 2. ve 3. oktavlardan icra etmektedir.



Şekil 2.90: 67.-71. Ölçüler

76. ölçüdeki piyano solo (Şekil 2.91) boyunca, kontrbas ve bandoneonlar *marcato* icra etmişlerdir. Piyano solo, tek elle icra edilmiştir. Hangi elle icra edileceği piyanistin inisiyatifindedir.



Şekil 2.91: 75.-78. Ölçüler

Piyano partisinde, 64. ölçüde bandoneon partisindeki melodiye cevap olarak icra edilen üç ölçülük bir kontrşan cümlesi (Şekil 2.92) vardır. Piyano, sertlikten uzak ve *mezzopiano* icra edilmiştir.



Şekil 2.92: 64.-66. Ölçüler

2.2.2.4 Anibal Troilo stilinde “la cumparsita” icrası

Bu tezde, Anibal Troilo ve *Orquesta Típica*’sı tarafından 1963 yılında kaydedilen ve RCA Victor etiketiyle basılan versiyon incelenmiştir.

Eser altı ayrı bölümden oluşmuştur. Bu bölümler A, B, A¹, C, A², A³ olarak sıralanır. A¹ bölümünde eserde, sol minör tonundan re minör tonuna modülasyon yapılmış; daha sonra C bölümüne geçilirken tekrar sol minör tonuna dönülerek ikinci modülasyon yapılmıştır.

İncelenen diğer dört Troilo eserinde olduğu gibi, bu eserde de Troilo stiline ait icra teknikleri kullanılmıştır. Sırayla piyano geçişleri, senkoplamalar ve piyano soloları incelenecektir. Bu eserde piyano geçişleri tek elle ve iki elle icra edilmiştir.

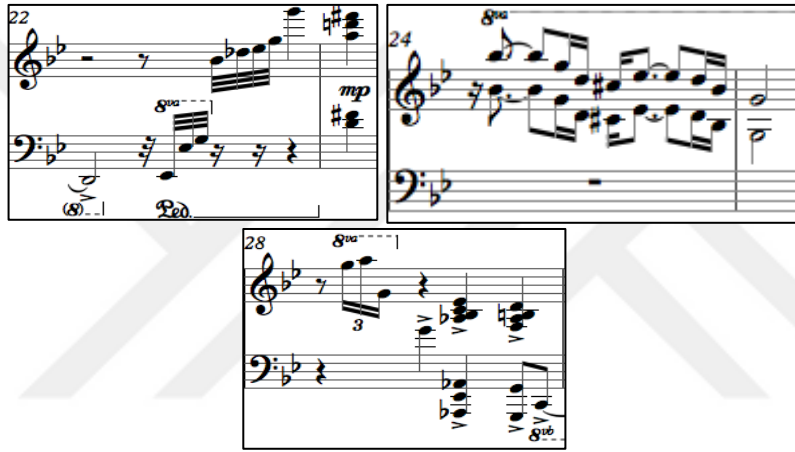
8., ölçü A bölümündeki iki cümleyi; 18., 20. ve 26. ölçüler, B bölümündeki iki cümleyi; 49. ölçü C bölümündeki iki cümleyi; 85. ölçü ise A² bölümündeki iki cümleyi birbirine bağlar (Şekil 2.93). 16. ölçü ise A ve B bölümlerini birbirlerine bağlar ve oktavlı icra edilmiştir (Şekil 2.93). 20., 26. ve 49. ölçüler, sol el ile kontra, büyük ve küçük oktavlardan icra edilmiştir (Şekil 2.93). Bu şekilde icra edilen geçişler, Troilo'nun karakteristik geçişlerinden biridir. Bununla beraber 20. ve 26. ölçülerdeki geçişler (Şekil 2.93), kontrbasla beraber icra edildiği için piyano geçişi olarak değil, geçiş olarak adlandırılmıştır.

22., 24. ve 28. ölçülerdeki geçişler (Şekil 2.93), B bölümündeki iki cümleyi birbirlerine bağlar. 24. ölçüde iki elle unison icra görülürken 22. ve 28. ölçülerde otuz ikilik, onaltılık ve dörtlük notalar, iki el ile icra edilir.





Şekil 2.93: 8. (& 85.), 16., 18., 20., 26., 49. Ölçüler / Tek Elle İcra



Şekil 2.94: 22., 24. ve 28. Ölçüler / İki Elle İcra

Bu eserde, antisipasyonlu senkoplamalar (Şekil 2.95), *A Tierra* senkoplamalar (Şekil 2.96) icra edilmiştir.



Şekil 2.95: 14.-15., 21., 29., 57.-59. ve 87.-89. Ölçüler / Antisipasyonlu Senkoplama

14. ve 21. ölçüler, tangodaki senkoplama kalıbına uymazlar. Bununla beraber, ölçü sonunda icra edilen aksanlı onaltılık notalar, antisipasyonu meydana getirir ve müzikteki tansiyonu artırır.

29., 57. ve 87. ölçülerde, gerçek anlamda antisipasyonlu senkoplamaya rastlarız. Bu ölçülerde, tango müziğinde icra edilen senkoplama kalıbı mevcuttur.



Şekil 2.96: 10.-12. ve 30.-31. Ölçüler / *A Tierra* Senkoplama

10. ve 30. ölçülerde *A Tierra* senkoplama mevcuttur. 31. ölçüde, sol elde tango müziğindeki senkoplama kalıbı olmamasına rağmen; sağ eldeki sekizlik nota, senkoplama kalıbının oluşmasını sağlamıştır.

Eserde üç adet piyano solo vardır. A¹ bölümünde yer alan 33. ölçüdeki piyano solo (Şekil 2.97), tek elle ve iki elle homofonik icra edilmiştir. 43. ölçüdeki dörtlük notadan itibaren icra edilen *glissando* icrası, Berlingieri’ye ait bir icradır; Berlingieri armonik ve melodik olarak tango müziğine birçok yenilik getirmiştir.



Şekil 2.97: 33.-46. Ölçüler

52. ölçüdeki piyano solo (Şekil 2.98) boyunca melodi oktavlar ile icra edilmiştir. Berlingieri’nin yaptığı bir yenilik olarak, sol eldeki akorların kırık akorlar olarak icra edilmesi söylenebilir. Bu icra, melodinin altını doldurur ve müzikte devamlılık hissini doğurur; dolayısıyla sağ eldeki melodi ön plana çıkar.



Şekil 2.98: 52.-55. Ölçüler

64. ölçüde başlayan piyano solo (Şekil 2.99), A² bölümünde yer alır. Dörtlük değerindeki akorlardan icra edilen *glissandolar*, 72. ve 73. ölçülerdeki kırık akor icrası, 65. ve 75. ölçülerdeki blok akor icrası, 77. ölçüde geçiş akorları olarak dominant akorlarının kullanılması ve yine aynı ölçüde melodilerin, bulunduğu akorun tansiyonlu seslerine denk gelmesi Berlingieri’nin caz müziğinden etkilendiğine kanıtlar niteliktedir.



Şekil 2.99: 64.-77. Ölçüler

2.2.2.5 Anibal Troilo ile çalışan piyanistler

Troilo, orkestrasını kurduğu 1937 yılından hayatının sonuna kadar altı piyanist ile çalışmıştır. Piyanistlerin isimleri ve Troilo ile çalıştıkları dönemler şu şekildedir:

- Orlando Goñi / 1937-1943
- Jose Basso / 1943-1947
- Carlos Figari / 1947-1954
- Osvaldo Manzi / 1954-1957
- Osvaldo Berlingieri / 1957-1968
- Jose Colangelo / 1968-1975

2.2.2.5.1 Orlando Goñi

Troilo'nun ilk piyanisti olan Goñi'nin, tango müziğine kattığı yenilikler, günümüze kadar ulaşmıştır. Sololarında yumuşak, temiz ve net bir cümleleme anlayışı vardı. Sol eli ile orkestranın akışına uyumlu bir şekilde canlı ve elastik bir bas yürüyüşü (*marcación bordoneada*) icra etmesi; onu, kısa yaşamına rağmen tangonun en büyük piyanistlerinden biri yapmıştır. Caz müziğinden etkilenmiş ve *walking bass* kavramını tangoya taşıyan isim olmuştur. (W. Warman, kişisel görüşme, 3 Şubat 2016).

2.2.2.5.2 Jose Basso

Melodi bandoneon ve kemanlardayken onlara unison olarak eşlik etmesi, piyano solo sırasında sağ eliyle melodiyi çalıp sol eliyle melodinin üçlüsü veya altılısını alt oktavdan çalması, kendi orkestrasında dinamik ve tempo değişimini belirgin yapması ve bazı eserlerin sonunu arpejlerle bitirmesi önemli özelliklerindendir.

2.2.2.5.3 Carlos Figari

Oktav ve *glissandoları* yoğun bir şekilde kullanmış ve bazı eserlerin sonunu arpej ile bitirmiştir. Orlando Goñi'nin başlattığı ritmik anlayışın sıkı bir takipçisi olarak kalmıştır.

2.2.2.5.4 Osvaldo Manzi

Troilo, Pugliese ve Piazzolla'nın gruplarındaki icrasıyla adını tango tarihine yazdırmıştır. Sol eliyle yoğun *bordoneo* icra ettiği görülür. Kendi orkestrasıyla yaptığı kayıtlarda, piyano sololarını daha süslü ve çarpmalı icra etmiş; keman partisindeki melodiye oktavlarla unison çalarak destek vermiştir. Kendi orkestrasıyla icra ettiği eserler incelendiğine; Manzi'nin, Osvaldo Pugliese'den etkilendiği söylenebilir.

2.2.2.5.5 Osvaldo Berlingieri

Troilo ile çalışırken, yoğun *bordoneo* ve glissando kullanımı ve genel olarak icrasında caz müziğinin hissedilmesi dolayısıyla, geleneksel tango müziği dinleyicileri tarafından yoğun bir şekilde eleştirilmiştir. Bestesi *A Mis Viejos*, o döneme göre modern bir tango eseridir; bu eser incelendiğinde altere, minör altılı, minör yedili, minör-majör yedili akorların ve yoğun bir şekilde II-V-I geçişinin kullanılması, tango müziğinde bir yenilik olup Berlingieri'nin diğer müzik türleriyle olan ilgisini kanıtlar niteliktedir.

2.2.2.5.6 José Colángelo

Bir tango orkestrasına göre “mutlu” bir icrası vardır. İcrasında glissando ve süslemeler oldukça fazladır ve Berlingieri’nin icrasındaki gibi caz hissiyatı büyük ölçüde hissedilir.

Troilo ile çalışan piyanistlerin kendine has özellikleri olmasına rağmen; hepsinin ortak özelliği vardır: *Bordoneo*. Orlando Goñi’nin icadı olan *bordoneo* icrası, Troilo stiline çok şey katmış ve Goñi’nin ardından gelen piyanistleri etkilemiştir.

2.2.3 Horacio Salgan (1916-2016)

Piyanist, besteci ve orkestra şefidir. Salgan, 20. yüzyılın şüphesiz en önemli müzisyenlerinden biridir. Sierra’ya (2000, Y.ç.) göre; “müziğe altı yaşında klasik müzik ile başlaması ve sahip olduğu muhteşem tekniği, tango müziğinin köklerine bağlı kalarak kendi müziğini üretmesi, tango müziğine kendine has armonik ve ritmik yaklaşımı, onu modern tangonun en önemli şahsiyetlerinden biri haline getirmiştir”. (s. 70).

Gençliğinde tango müziğinin yanı sıra caz müziği, halk müziği, Brezilya müziği ve diğer müzik türlerine olan ilgisi kendi müzikal zevkinin oluşmasına katkı sağlamıştır. Ursini’ye göre, Salgan’ın tango müziğini, kendi müzikalitesine uygun şekilde icra etmek istemesi; onun besteci ve grup liderliği rolünü üstlenmesini sağlamıştır:

Kendi orkestramı oluşturma fikri, bestelemeye ilgili. Bir besteci olmak istemememe rağmen bestelemeye başladım çünkü istediğim şekilde tango icra etmek istiyordum. Aynı şey orkestrayla da ilgili. Kendi stilimde, hoşlandığım şekilde tango icra edebilmemin tek yolu kendi orkestrama sahip olmamdı. Sonunda her şeyi bir araya koydum. Grup lideri olmaktan hoşlanan insanlar vardır fakat ben daha çok piyanistik yeteneğimle ilgileniyordum. Bir şey yaratma niyetim yoktu. (Ursini, T.y., Y.ç.)

Horacio Salgan’ın meydana getirdiği stiline ek olarak; Ubaldo de Lío ile kurduğu piyano ve gitardan oluşan grubu ve kendi orkestrasının kayıtlarında bas klarnete yer vermesi, tango müziğinde yaptığı yeniliklerdendir.

Posetti’ye (2015) göre, “Salgan stilinin önemli özellikleri; ritmik *umpa-umpa* kalıbının kullanılması, kontrpuan kullanılması, melodilerin senkoplamalı icra edilmesi ve zengin kontrşanlara yer verilmesidir.” (s.245, Y.ç.).

Salgan; kendi müziğini Salgan-Lío Duo, Quinteto Real, Nuevo Quinteto Real ve *Orquesta Tipica* olmak üzere farklı gruplarla icra etmiştir. Beytelmann’a göre,

Salgan'ın düzenlediği eserlerin piyano partileri, değişen konseptlere göre küçük farklılıklara sahiptir ve piyano partilerinin genel hatları aynıdır. (G. Beytelmann, kişisel görüşme, 24 Kasım 2015). Salgan'ın bu dört farklı konsepti için birer eseri incelenecektir.

2.2.3.1 Horacio Salgan stilinde geçişler

2.2.3.1.1 A don agustin bardi

Eser, 1947 yılında Agustin Bardi için Salgan tarafından bestelenmiştir. Eser, Salgan'ın farklı orkestraları tarafından kaydedilmiş olup bu tezde 1950 yılında, *Orquesta Tipica* 'sı ile kaydettiği ve RCA Victor tarafından basılan versiyon incelenmiştir.

Agustin Bardi, 1884-1941 yılları arasında yaşamış ünlü bir kemancı, piyanist ve bestecidir. Gallo ciego, La última cita, Nunca tuvo novio, Nocturno ve günümüzde tango standardı kabul edilen daha birçok eserin bestecisidir. Salgan'ın onun hakkındaki düşünceleri şu şekildedir:

Onun eserlerinin büyük bir hayranı olarak, bu eserimi tabi ki ona adadım. Bardi, meraklı ve sıra dışı bir fenomendi; *Tierrita* ve *Lorenzo* gibi eserleri tangonun erken yıllarında önemli rol oynarken *Tiernamente* veya *La que nunca tuvo novio* gibi eserleri tango müziğini ileri seviyeye taşıdı. Bu parçaların her biri müzikal birer hazinedir ve meydana getirildikleri devri detaylı bir şekilde yansıtmaktadır. (Pega, 2014'te Salgan'a atıfta bulunulduğu gibi, s. 117, Y.ç.)

Eser, hepsi onaltı ölçüden meydana gelen altı bölümden oluşmuştur. Bu bölümler sırayla, A, B, C, B¹, A¹ ve ek olarak altı ölçülük final bölümüdür. Bu eserde piyano geçişleri tek elle (Şekil 2.100), iki elle unison (Şekil 2.101) ve iki elle (Şekil 2.102) icra edilmiştir.



Şekil 2.100: 31.-32., 64. ve 87.-88. Ölçüler / Tek Elle İcra

31. ve 87. ölçüler icra edilirken, keman sanatçıları kırbaç (*latigo*)⁶ icrası ile piyaniste eşlik eder. 31. ölçü, eserin B bölümünün sonuna gelindiğini gösteren bir piyano geçişi olup 87. ölçü ise eserin sonuna gelindiğini belirten bir geçiştir. 64. ölçü, 31. ölçünün bir varyasyonudur. İki ölçü de B bölümünün sonuna gelindiğini gösterir.



Şekil 2.101: 17., 33. ve 79. Ölçüler / İki Elle Unison İcra

17. ölçüdeki piyano geçişi, iki bölümü birbirine bağlar ve B bölümünün karakterini melodik olarak önceden dinleyiciye verir. Salgan'ın kendi el yazması (2008) incelendiğinde 17. ölçü dahil, ondan sonraki dört ölçünün piyano solo olarak kabul edildiği görülür. 33. ölçüdeki geçiş orkestrayla beraber icra edilir. Bu geçiş ile B ve C bölümleri birbirine bağlanırken piyanist, iki elle hem unison hem de ters hareketle C bölümünün sert karakterini dinleyicilere verir. 79. ölçüdeki piyano geçişi, melodiyi A' bölümünün sonundaki bandoneon varyasyonuna bağlar. 17. ölçü hem unison hem de sol elin sağ elin altıncı derecedeki sesini bir alt oktavdan çalması ile çift ses icra edilir.



Şekil 2.102: 21. ve 50. Ölçüler / İki Elle İcra

21. ölçüdeki piyano geçişi, karakter olarak farklı olan iki cümleyi birbirine bağlar. 21. ölçüden öncesi cümlelemeli (*fraseolu*) icra edilirken, geçişten sonraki cümle tempo içinde ve ritmik bir şekilde icra edilmiştir. 50. ölçü ile C ve B' bölümleri birbirlerine bağlanır. Bu iki ölçüdeki geçişlerde, sol el sağ elin altıncı sesini bir alt oktavdan duyurur ve geçiş çift sesle icra edilir.

⁶ Latigo icrasını kavramak için, bu video izlenebilir:
<https://www.youtube.com/watch?v=AwxHO2wxM8k>

2.2.3.1.2 Aquellos tangos camperos

Eser, Horacio Salgan ve Ubaldo de Lio tarafından bestelenmiş; Salgan-Lio ve Nuevo Quinteto Real olmak üzere iki farklı konsept için kaydedilmiştir. Bu tezde Salgan-Lio tarafından 1988 yılında kaydedilen ve Fransız plak şirketi *Circé tarafından basılan* versiyon incelenmiştir.

Eser, ilki sekiz diğerleri on altı ölçüden meydana gelen altı bölümden oluşmuştur. Eser, tempo açısından değişkendir; beşinci bölüm, önceki bölümlere göre oldukça yavaş icra edilirken son bölüm ise önceki bölümlere göre oldukça hızlı icra edilir. Bu eserde piyano geçişleri tek elle (Şekil 2.103, Şekil 2.104), iki elle senkoplamalı ve iki elle homofonik (Şekil 2.105) icra edilmiştir.



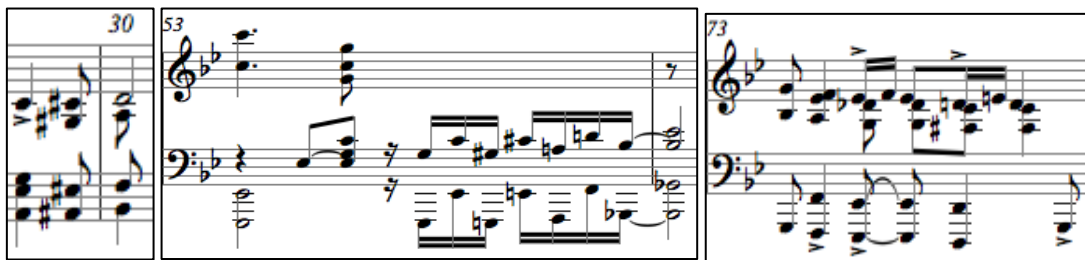
Şekil 2.103: 1., 13., 17. ve 21. Ölçüler / Arrastre (Çekim)

Eser, eksik ölçü ve *arrastre* ile başlamıştır. Salgan, *arrastre* icrasını daha sonra eserin çeşitli yerlerinde tek ve iki elle geçiş unsuru olarak sıkça kullanmış ve bu icra eserin karakteristik dokusu haline gelmiştir. Bu geçişler, cümleleleri birbirlerine bağlamıştır.



Şekil 2.104: 61. Ölçü / Tel Elle İcra

61. ölçüdeki geçiş sırasında sol el ile kromatik akor geçişi yapılırken sağ el ile onaltılık notalar icra edilmiştir.



Şekil 2.105: 29. (& 37.), 53. ve 73. Ölçüler / İki Elle ve Senkoplamalı Geçiş

29., 37. 53. ve 61. ölçülerdeki geçişler kromatik bir şekilde icra edilmiştir; bununla beraber 53. ölçü senkoplamalı bir icraya sahiptir. 73. ölçüdeki geçiş, senkoplamaya dayalı bir geçiştir ve aksanlar vuruşların zayıf zamanlarına denk getirilmiştir. 29., 37., 53. ve 61. ölçülerdeki geçişler ile cümleler birbirine bağlanırken 73. ölçüdeki geçiş ile bölümler birbirine bağlanmıştır.

2.2.3.1.3 Gran hotel victoria

Eser, Feliciano Latasa tarafından 1906 yılında bestelenmiştir. Bu tezde Nuevo Quinteto Real tarafından 1999 yılında kaydedilen ve Warner Argentina tarafından basılan versiyon incelenmiştir.

Eser, A, B, C, C¹, A¹ ve A² olmak üzere altı bölümden oluşmuştur. A bölümü onaltı ölçü, B bölümü sekiz ölçü, C bölümü yirmi dört ölçü, geriye kalan bölümlerin hepsi onaltı ölçüden oluşmaktadır. Bu eserde, piyano geçişleri tek elle ve iki elle icra edilmiştir.

Şekil 2.106, iki eldeki veya tek eldeki akorlar ile icra edilmişlerdir. 17. ölçü A ile B bölümünü birbirine bağlar; 41. ölçü C bölümündeki iki cümleyi birbirine bağlar; 48. ölçü ise C bölümünün bittiğini gösterir.



Şekil 2.106: 17., 41. ve 48. Ölçüler / İki Elle İcra

Şekil 2.107'deki ölçülerin önemli bir özelliği, ritmik olarak Di Sarli stili piyano geçişi icra kalıplarına benzemesidir. 24. Ölçü "a" kalıbına, 75. Ölçü "b" kalıbına uymaktadır.



Şekil 2.107: 24. ve 75. Ölçüler / İki Elle İcra

Şekil 2.108'deki ölçüler, senkoplamalar ile meydana gelmiştir. 42. ölçüde aksanlı onaltılık akorların, diğer ölçülerde aksanlı sekizlik akorların zayıf zamanlara denk gelmesi; senkoplamayı oluşturmuştur. Bu ölçüler ile aynı bölümlerdeki farklı cümleler birbirlerine bağlanmıştır.



Şekil 2.108: 9., 21., 37., 42. ve 89. Ölçüler / İki Elle İcra

Şekil 2.109'daki ölçüler, onaltılık notalarla tek elle veya iki elle unison olarak icra edilmiştir.



Şekil 2.109: 46., 65., 69. ve 73. Ölçüler / Tek ve İki Elle Unison İcra

2.2.3.1.4 A fuego lento

Eser, Salgan tarafından 1953 yılında bestelenmiştir. Bu tezde Quinteto Real tarafından 1965 yılında kaydedilen ve Columbia tarafından basılan “*Quinteto Real en Japon Vol.2*” albümündeki versiyon incelenmiştir. Bu albümdeki kayıtlar; “*Nuestros 30 Mejores Tangos*” remastered albümüyle, 2001 yılında yeniden yayımlanmıştır.

Eser, A, B, C, A¹, A², D ve E olmak üzere yedi bölümden oluşmaktadır. A bölümü onaltı, B bölümü dokuz, C bölümü yirmi üç, D bölümü 7 ve E bölümü 5 ölçüden meydana gelmiştir. Bu eserde, piyano geçişleri tek elle (Şekil 2.110) ve iki elle (Şekil 2.111) icra edilmiştir.



Şekil 2.110: 25., 37., 38.-40., 47. ve 48. Ölçüler / Tek Elle İcra

Bu ölçülerde geçiş dörtlük, sekizlik ve onaltılık nota değerleri ile icra edilmiştir. 25. ölçüde, onaltılık notalarla eserin tonalitesinin ilgili majörüne geçilerek B ve C bölümü birbirine bağlanmıştır. 37. ölçü ile C bölümündeki iki cümle birbirine bağlanmıştır. 38. ve 39. ölçüler kendi başlarına birer soru-cevap barındırırlar; ölçülerdeki onaltılık ve ondan sonra gelen sekizlik notalar gitar ve keman ile unison icra edilmiş, ölçülerdeki son iki akor ise piyanist tarafından icra edilerek cümlecikler birbirine bağlanmıştır. 40. ölçü ile aynı bölüm içindeki iki cümle birbirine bağlanmıştır. 47. ölçüdeki geçişin ritmik kalıbı 38. ve 39. ölçülerdeki geçişin ritmik kalıbıyla aynıdır. 48. ölçü, orkestra ile beraber icra edilmiş ve bu geçiş ile C ve A² bölümleri birbirine bağlanmıştır. Bu ölçünün bir diğer önemi ise, akorların zayıf zamanda aksanlı icra edilmesi ile

oluşturulan senkoplamadır; bu nedenle bu geçişe senkoplamalı geçiş denmesi doğru olacaktır.

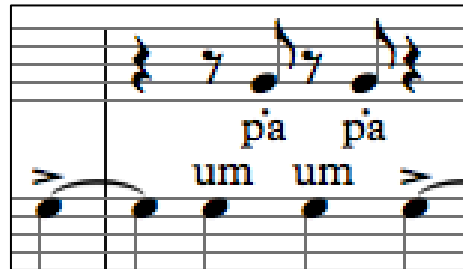


Şekil 2.111: 29. Ölçü / İki Elle İcra

29. ölçüdeki geçiş ile C bölümündeki iki cümle birbirlerine bağlanmıştır. Bu ölçüdeki geçiş *triole*, sekizlik ve onaltılık notalar ile meydana gelmiş olup sağ el, sol elde icra edilen notanın majör üçlü üstündeki notayı iki oktav üstten icra etmiştir.

2.2.3.2 Horacio Salgan stilinde senkoplamalar

Salgan stilinde, senkoplamalara ayrıca değinmemiz gerekmektedir. Salgan'ın düzenlemelerinden önce süregelen tango müziğinde, senkoplamalar belirli yerlerde, belli bir sıklıkla kullanılmıştır. Salgan, düzenlediği eserlerin neredeyse her ölçüsüne seenkoplamaları ve ritmik varyasyonları ilişirmiştir; eserlerindeki melodiler belli bir ritmik kalıptadır ve senkoplamayla icra edilir. Bu icranın dışında, Salgan stilini yansıtan *umpa-umpa* ritmik kalıbı, Şekil 2.112'deki gibidir.



Şekil 2.112: Umpa-Umpa Kalıbı

Salgan'ın bu kalıbı, eserlerinde çokça kullanılmıştır; bunun yanında tango müziğindeki senkoplama kalıpları da sıklıkla icra edilmiştir.

2.2.3.2.1 A don agustin bardi

Eserin giriş bölümü, piyanist tarafından icra edilir ve melodi, dinleyicilere tanıtılır. Eser boyunca, melodi senkoplamalarla icra edilir.

Senkoplamlar, antisipasyonlu senkoplama (Şekil 2.113) ve *A Tierra* senkoplama (Şekil 2.114) şeklinde gerçekleşmiştir. Senkoplamlar, tango müziğindeki senkoplama kalıbına uymayan fakat müzikte senkoplama olarak kabul edilen sekizlik ve onaltılık senkoplamlar (Şekil 2.115) olarak da gerçekleşmiştir.



Şekil 2.113: 11.-12., 27.-28. (& 60.-61.), 35., 39.-41. ve 76.-78. Ölçüler /
Antisipasyonlu Senkoplama



Şekil 2.114: 52. Ölçü / *A Tierra* Senkoplama



Şekil 2.115: 14., 22. ve 29. (& 62.) Ölçüler

14., 22., 29. ve 62. ölçülerdeki senkoplama, zayıf vuruşta sekizlik ve onaltılık notaların veya akorların icra edilmesiyle meydana gelmiştir. 14. ölçüdeki sekizlik notalar, her bir vuruşun zayıf zamanında icra edilmiştir. 22. ölçüdeki melodi, kemanlarla unison icra edilmiştir; dolayısıyla burada melodi, senkoplmalı bir ritmik yapıya sahiptir. 29. ve 62. ölçülerde ise, sekizlik akor ikinci vuruşun zayıf zamanında icra edilmiştir.

31. ve 87. ölçüler, daha önceki bölümde anlatıldığı gibi senkoplama kalıbına sahip birer geçiştirler (Şekil 2.116). Bu ölçülerde icra edilen geçişte 1-3-3-1 senkoplaması vardır; aksanlar birinci ve dördüncü vuruşun zayıf zamanında ve üçüncü vuruşun kuvvetli zamanındadır.



Şekil 2.116: 31.-32. ve 87.-88. Ölçüler / 1-3-3-1 Senkoplaması

2.2.3.2.2 Aquellos tangos camperos

Bu eser boyunca, melodi senkoplamalarla icra edilmiştir; bu nedenle örnekler kısıtlı tutulup her örnek incelenmemiştir.

Senkoplamalar, tango müziğindeki senkoplama kalıbına uymayan fakat müzikte senkoplama olarak kabul edilen sekizlik (Şekil 2.117), onaltılık (Şekil 2.118) ve 3-3-2 (Şekil 2.119) senkoplamalar olarak gerçekleşmiştir. Daha önce de değinildiği gibi, eserin Salgan-Lio versiyonunun kaydı incelenmiştir. Salgan'ın müziğinin karakteristik bir icrası olan *umpa-umpa* senkoplaması, Lio tarafından elektrik gitar ile icra edilmiştir.



Şekil 2.117: 1.-7., 14.-16., 55., 78.-79. ve 86.-87. Ölçüler

Eserdeki her senkoplamanın incelenmesi, eserin tamamının incelenmesi anlamına geldiği için senkoplamlar birkaç örnek ile her senkoplama türünü kapsayacak şekilde incelenmiştir. 2. ve 14. ölçülerdeki cümleler, eserin tamamına yakınına kapsayan senkoplama türü ile icra edilmiştir. Sağ eldeki melodi ve sol eldeki akorlar, çoğunlukla vuruşların zayıf zamanlarında icra edilir ve bu da senkoplamayı doğurur.



Şekil 2.118: 34.-37., 74.-75. ve 82.-83. Ölçüler

Bu ölçülerdeki senkoplama, onaltılık nota değeri kadar geciken melodi nedeniyle ortaya çıkmıştır.



Şekil 2.119: 46.-47 Ölçüler

46. ve 47. ölçüler, sağ el ile 3-3-2 ve 3-2-3 senkoplama kalıplarıyla icra edilirken sol el ile dörtlük ve sekizlik notalar zayıf zamanda icra edilmiştir. İki farklı senkoplama kalıbının aynı anda icra edilmesi, eserdeki ritmik çeşitliliği arttırmıştır.

2.2.3.2.3 Gran hotel victoria

Bu eserde, senkoplamalara geçişlerde ve piyano sololarında sıkça rastlanmıştır. Bu senkoplamalar, geçişler ve piyano soloları bölümlerinde ele alınmıştır. Buna ek olarak, antisipasyonlu senkoplama (Şekil 2.120), *umpa-umpa* kalıbı (Şekil 2.121) ve tango müziğindeki senkoplama kalıbına uymayan fakat müzikte senkoplama olarak kabul edilen senkoplamalar (Şekil 2.122) icra edilmiştir.



Şekil 2.120: 78.-79. Ölçüler / Antisipasyonlu Senkoplama

78. ölçüde görülen senkopasyonda, antisipasyonlu senkoplama kalıbı iki el icra edilerek gerçekleştirilmiştir.



Şekil 2.121: 67. Ölçü / Umpa-Umpa Kalıbı

Bu eserde ve Salgan'ın düzenlediği birçok eserde gitarist Ubaldo de Lío'nun icra ettiği *umpa-umpa* kalıbı, 67. ölçüde Salgan tarafından icra edilmiştir.



Şekil 2.122: 44. ve 79.-80. Ölçüler

Bu ölçülerdeki iki elle ve sağ elle yapılan icralarda; akorların, vuruşların zayıf zamanında icra edildiği görülmektedir. 44. ölçü boyunca melodi, bandoneon ve keman ile unison icra edilmiştir.

2.2.3.2.4 A fuego lento

Bu eser boyunca, piyano tarafından icra edilen senkoplamalar, diğer Salgan eserlerine göre daha azdır. Senkoplamalar, aksanın zayıf zamanda kullanılması ile meydana gelmiştir. Piyaniist tarafından icra edilen senkoplamaların yanında, gitarist ve bandoneonist tarafından piyano soloları boyunca icra edilen *umpa-umpa* kalıbına sıkça rastlanır.

23.-24. ölçülerdeki *diminuendo* ile B bölümünün sonundaki piyano geçişine hazırlık yapılmıştır. 31. ölçüde, zayıf zamanda icra edilen onaltılık notalar ile senkoplama sağlanmıştır. 48. ölçü, senkoplmalı bir geçiştir ve geçişler bölümünde anlatılmıştır (Şekil 2.123).



Şekil 2.123: 23., 31.-32. ve 48. Ölçüler

2.2.3.3 Horacio Salgan stilinde piyano soloları

2.2.3.3.1 A don agustin bardi

1. ölçüdeki piyano solo (Şekil 2.124) boyunca piyanist, melodiye icra ederken kontrbas zaman zaman piyanistin sol eli ile unison icra etmektedir. Piyanist, sol eli ile antisipasyonlu senkoplama icra ederken sağ eli ile zayıf zamanda sekizlik notalar icra ederek senkoplama oluşturur. Bu sırada kemanlar ağustos böceği (*chicarra*)⁷ tango keman tekniği ile icra ederler. Bu üç enstrümanın bir arada icrası, karmaşık ve tempodan bağımsız bir ritmik yapıya sahip bir cümle meydana getirir. Salgan, 5. ve 6. ölçülerde, homofonik bir icra yapmıştır.

⁷ Chicarra icrasını kavramak için bu video izlenebilir:
<https://www.youtube.com/watch?v=FHtVfFrRnpI>



Şekil 2.124: 1.-8. (& 65.-72.) Ölçüler

42. ölçüdeki piyano solo (Şekil 2.125) sırasında, 44. ve 45. ölçüler boyunca 1-3-3-3-2-1 senkoplaması görülür; gruplar halinde art arda icra edilen ve ilk notanın aksan aldığı üç sekizlik notaya “yer değiştiren üçlü aksanlar” adı verilir. Yer değiştiren üçlü aksanlar, bu örnekte iki elle onaltılık notalarla, fakat birbirlerine ters hareketle icra edilmiştir. Senkoplama, onaltılık notalarla icra edilmesine rağmen sekizlik nota değerleriyle sayılmalıdır.



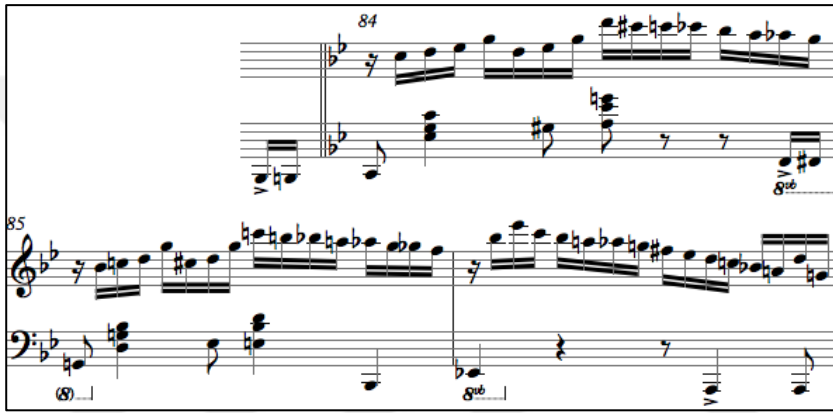
Şekil 2.125: 42.-45. Ölçüler

55. ölçüdeki piyano solo (Şekil 2.126) iki elle unison olarak icra edilmiştir.



Şekil 2.126: 55.-58. Ölçüler

84. ölçüdeki piyano solo (Şekil 2.127), bandoneon varyasyonu ile unison icra edilmiştir.



Şekil 2.127: 84.-86. Ölçüler

2.2.3.3.2 Aquellos tangos camperos

Eserin duo versiyonu incelendiğinde, melodinin tamamen piyanist tarafından icra edildiği görülür. Dolayısıyla, bu eserde ayrıca piyano solosu incelenmeyecektir.

2.2.3.3.3 Gran hotel victoria

Önceki Salgan eserleri gibi bu eser de melodinin Salgan tarafından icra edilmesi ve tanıtılmasıyla başlamıştır (Şekil 2.128). 5. ölçüden itibaren, sol el sağ elin altılsını bir oktav alttan icra etmiş; böylelikle melodi zenginleşmiştir. Piyano solo esnasında, kontrbasist Oscar Giunta *marcato* icra ederek; gitarist Ubaldo de Lío *umpa-umpa* kalıbını icra ederek Salgan'a eşlik etmişlerdir.



Şekil 2.128: 1.-8. Ölçüler

Şekil 2.129'daki piyano soloda, sol el sağ elin altılısını aynı oktavdan icra ederek melodiye zenginleştirmiştir. 25. ölçüden itibaren gitar ve kontrbas, *marcato* ve *A Tierra* senkoplama ile piyanoya eşlik etmişlerdir. 33. ölçüden itibaren piyano partisindeki melodi, keman ve bandoneon ile unison olarak icra edilmiştir. Melodiyi oluşturan cümlelerin zayıf zamanda başlaması, senkoplamaları doğurmuştur.



Şekil 2.129: 25.-36. Ölçüler

Bu piyano solo (Şekil 2.130) sırasında, sol elin ilk ölçüde *umpa-umpa* kalıbını icra etmesi, diğer ölçülerde de zayıf zamanda akorlar icra etmesi senkoplamaları doğurmuştur. 38. ölçüde başlayan piyano solo, keman partisindeki kontrşan ve kontrbas partisindeki *marcato* icra ile eşlik edilmiştir.



Şekil 2.130: 38.-40. (& 62.-64.) Ölçüler

Şekil 2.131’de 45. ölçüdeki piyano solo onaltılık notalarla icra edilmiştir. 49. ölçüdeki piyano solo, 25. ölçüdeki piyano solonun bir varyasyonudur. 82. ölçüdeki piyano solo ise A² bölümünün ilk cümlesini oluşturur. Bu piyano soloda, 1. ölçüdeki piyano soloda icra edilen melodinin aynısı, la minör tonundan re minör tonuna modülasyon yapılarak icra edilmiştir.



Şekil 2.131: 45., 49.-60. ve 82.-88. Ölçüler

2.2.3.3.4 A fuego lento

Diğer Salgan eserlerinde olduğu gibi, bu eserde de piyano solosu oldukça fazladır ve melodi, ilk ölçüde (Şekil 2.132) piyanist tarafından icra edilir.



Şekil 2.132: 1.-8. Ölçüler

Solo boyunca kontrbas icracısı *marcato* ile; elektro gitar ve bandoneon icracıları ise *umpa-umpa* kalıbı ile piyaniste eşlik ederler. Diğer enstrümanların, icralarını kendi içinde zıtlık oluşturacak şekilde icra etmeleri piyano solosunun ön plana çıkmasını sağlamıştır. 7. ve 8. ölçülerde ilk vuruşun zayıf zamanında icra edilen aksanlı akorlar, senkoplamayı doğurmuştur.

Şekil 2.133'teki solonun ilk dört ölçüsünde, sol el ile sağ el homofonik bir icra sergiler. 13. ölçüden itibaren ise sol el ile kontrbas unison icraya başlar. Solo başında, gitarist Lio, *umpa-umpa* kalıbı ile eşlik ederken 13. ölçüden itibaren Salgan'ın sol eli ile unison icraya başlar. Bandoneon icracısı ise 10., 12. ve 14. ölçülerin sonunda piyano solosuna verdiği kısa cevaplar ile soloya renk katmıştır.



Şekil 2.133: 9.-16. (& 49.-56.) Ölçüler

Bu solo (Şekil 2.134), keman ve bandoneon ile unison icra edilir ve C bölümünün girişini oluşturur.



Şekil 2.134: 26.-28. Ölçüler

Şekil 2.135'teki solo, A¹ bölümünün ikinci yarısını oluşturur. Gitarist, burada *umpa-umpa* kalıbını tekrarlarlarken kontrbas ve bandoneon icracıları *marcato* icra ederler.



Şekil 2.135: 57.-64. Ölçüler

Şekil 2.136'daki solo, A² bölümünün ilk yarısını oluşturur. Gitarist, burada *umpa-umpa* kalıbını tekrarlarlarken kontrbas ve bandoneon icracıları *marcato* icra ederler. Keman icracısı Francini ise, gerilimi arttıracak şekilde efektif bir icra ortaya koyarak kendi solosuna zemin hazırlar.



Şekil 2.136: 65.-72. Ölçüler

Keman solonun sonunda keman icracısı ile unison çalınan bu pasaj (Şekil 2.137), 81. ölçüdeki piyano solosuna bir hazırlık gibi düşünülebilir.



Şekil 2.137: 79.-80. Ölçüler

Bu solo (Şekil 2.138), D ve E bölümlerini kapsar. Piyanist, solosunu bandoneon icracısı ile unison çalar. Melodinin üçlüsü, dördlüsü, beşlisi ve altılısı; zaman zaman keman ve gitar icracıları tarafından çalınır.



Şekil 2.138: 81.-92. Ölçüler

2.2.3.4 Horacio Salgan stilinde “la cumparsita” icrası

Eser, Salgan tarafından 1965 yılında kaydedilmiştir. Bu tezde Quinteto Real tarafından 1965 yılında kaydedilen ve Columbia tarafından basılan “*Quinteto Real en Japon Vol.1*” albümündeki versiyon incelenmiştir.

Eser 9 ayrı bölümden oluşmuştur. Bu bölümler A, B, C, A¹, A², A³, A⁴, A⁵ ve A⁶ olarak sıralanır. A¹, A², A³, A⁴, A⁵ ve A⁶ bölümleri, A bölümünün varyasyonları olup sırasıyla

bandoneon, gitar, piyano, keman, kontrbas ve kontrbas hariç diğer enstrümanların unison icra edilmesi için solo bölümleri olarak düzenlenmiştir. Salgan'ın esere bu açıdan yaklaşması ve Quinteto Real'in virtüöz müzisyenleri için sırayla sololar yazması, Salgan stilinde La Cumparsita icrasını farklı kılmıştır.

Sırayla piyano geçişleri, senkoplamalar ve piyano soloları incelenecektir. Bu eserde piyano geçişleri tek elle (Şekil 2.139), iki elle ve iki elle homofonik (Şekil 2.140) icra edilmiştir.



Şekil 2.139: 16., 20., 24., 26., 40., 59., 97. ve 121. Ölçüler / Tek Elle İcra

16. ölçüdeki piyano geçişi, sağ elin oktavlı icrası ile gerçekleşmiştir. Bu geçişin önemi, A ve B bölümlerini birbirlerine bağlamasıdır. 20., 24. ve 26. ölçüler B bölümündeki iki cümleyi birbirine bağlar. 24. ölçüdeki onaltılık notalar gitar ile, 26. ölçüdeki onaltılık notalar ise bandoneon ile unison icra edilmiştir.

40. ölçü, C bölümündeki iki cümleyi birbirine bağlar ve piyano, gitar ve bandoneon sanatçıları; geçişi, sol minör akorundaki notaları tamamlayacak şekilde homofonik icra ederler. 59. ölçü, A¹ bölümündeki bandoneon solusunun, 97. Ölçü ise A⁴ bölümündeki keman solusunun cümlelerini birbirine bağlar. 121. ölçü, A⁵ ve A⁶ bölümlerini birbirine bağlar; bu geçiş, bölümler arasında modülasyon söz konusu

olduğunda, Salgan'ın nasıl bir armoni dizimi kullandığını anlamak açısından önemlidir. Sol minör tonundan la minör tonuna gerçekleşen modulasyon sırasında, yeni tonalitenin dominantına *tritone substitution* icrası ile yaklaşılması, Salgan'ın farklı müzik türleri ile ilgilendiğini kanıtlar niteliktedir.



Şekil 2.140: 18., 34. ve 61.(& 76., 106.) Ölçüler / İki Elle İcra

18. ölçü, B bölümündeki iki cümleyi; 34. ölçü ise homofonik bir icrayla C bölümündeki iki cümleyi birbirine bağlamıştır. 61., 76. ve 106. ölçüler aynı şekilde icra edilmişlerdir; bu ölçüler ile bandoneon, gitar ve keman soloları icra edildikleri bölümün son cümlesine bağlanır.

Bu eserde, antisipasyonlu senkoplamalar (Şekil 2.141), A *Tierra* senkoplama (Şekil 2.142) ve tango müziğindeki senkoplama kalıbına uymayan fakat müzikte senkoplama olarak kabul edilen senkoplamalar (Şekil 2.143) icra edilmiştir.



Şekil 2.141: 10.-13. ve 42.-44. Ölçüler / Antisipasyonlu Senkoplama

10. ölçüden 15. ölçüye kadar süren senkoplama, art arda icra edilen antisipasyonlu senkoplamalardan meydana gelmiştir. 41. ölçünün son aksanlı notası sekizlik değil,

dörtlük notadır; bununla beraber 42. ölçüdeki kalıp, tango müziğindeki senkoplama kalıbı olduğundan bu ölçülerdeki senkoplama, antisipasyonlu senkoplama olarak değerlendirilmelidir.



Şekil 2.142: 57. Ölçü / *A Tierra* Senkopasyon

Bandoneon solo sırasında gerçekleşen senkoplama, icrada çeşitliliği sağlamış ve bandoneon solonun ön plana çıkmasını sağlamıştır.



Şekil 2.143: 14. ve 21.-23. Ölçüler

21. 22., ve 23. ölçülerde, sağ eldeki aksanlı akorların zayıf zamana denk gelmesi, senkoplamayı doğurmuştur.

Eserde dört tane piyano solo vardır.

29. ölçüdeki piyano solonun (Şekil 2.144) ilk iki ölçüsü tek elle icra edilmiş, son ölçüde ise sol el, sağ eldeki notaların üçlüsünü bir oktav alttan icra etmiştir.



Şekil 2.144: 29.-31. Ölçüler

37. ölçüdeki piyano solo (Şekil 2.145), iki el ile icra edilmiştir; sağ el bazen çift sesli bazen oktavlı icra ederken sol eldeki sekizlik notalar sağ eldeki melodiye armonik olarak destek verir.



Şekil 2.145: 37.-39. Ölçüler

79. ölçüdeki piyano solo (Şekil 2.146), tek elle ve iki elle homofonik icra edilmiştir



Şekil 2.146: 79.-91. Ölçüler

Bu piyano solo (Şekil 2.147), bandoneon ile unison icra edilir. Gitar partisinde, piyano solosundaki notaların altılısı bir oktav alttan icra edilirken keman partisinde piyano

solosundaki notaların üçlüsü bir oktav alttan icra edilir. Kontrbas hariç diğer enstrümanların homofonik icrası, zengin bir armoni meydana getirir; eserin sonundaki bu bölümde dinamiğin de artmasıyla eser güçlü bir şekilde sona erer.

The image displays a musical score for measures 124 through 137. The score is written for guitar and double bass. The guitar part is in the treble clef, and the double bass part is in the bass clef. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The score is divided into systems of two staves each. Measures 124, 126, 128, 130, 132, 134, and 136 are marked with a 'g' and a 'g' (guitar) symbol. Measures 125, 127, 129, 131, 133, and 135 are marked with a 'g' and a 'g' (guitar) symbol. The guitar part features a complex, fast-paced melody with many accidentals. The double bass part provides a harmonic accompaniment with chords and single notes. The score ends with a double bar line at measure 137.

Şekil 2.147: 124.-137. Ölçüler

Eserdeki kontrşanlar iki tanedir. Gitar solunun altında icra edilen 72. ölçüdeki kontrşan (Şekil 2.148), gitar solusunun ön plana çıkmasını sağlamıştır. Ayrıca sol elin kontrbasla unison *A Tierra* senkoplama icra etmesi, bir başka çeşitlilik yaratmıştır.



Şekil 2.148: 72.-75. Ölçüler

Sağ el ile icra edilen kontrşanda (Şekil 2.149) icranın, vuruşların zayıf zamanına denk gelmesi senkoplamayı yaratmış ve keman solosunun ön plana çıkmasını sağlamıştır.



Şekil 2.149: 102.-105. Ölçüler



3. ANALİZLERİN DEĞERLENDİRİLMESİ

Önceki bölümde, üç önemli tango stiline dört farklı eser ve her stilde icra edilen La Cumparsita olmak üzere on beş eser transkript edilerek incelenmiştir. Eserler, stiller ve stillerin yaratıcıları hakkında bilgi verilmiştir. Bu bölümde ise, incelenen piyano icraları üzerinden stiller karşılaştırılmış ve piyano icralarının farklı stillerde nasıl ve hangi sıklıkla kullanıldığı ayrıntılı olarak verilmiştir. Yapılan karşılaştırmalar doğrultusunda stillere ait benzerlik ve farklılıklar sonuçlandırılmıştır. Sonuçlar piyano geçişleri, senkoplamalar ve piyano soloları için ayrı ayrı değerlendirilmiştir. Yapılan değerlendirmeler sonucunda, “Papatya” isimli Türkçe tangonun on altı ölçüsü, üç stil için ayrı ayrı düzenlenmiş; stiller arasındaki benzerlik ve farklar, düzenlemeler üzerinden anlatılmıştır.

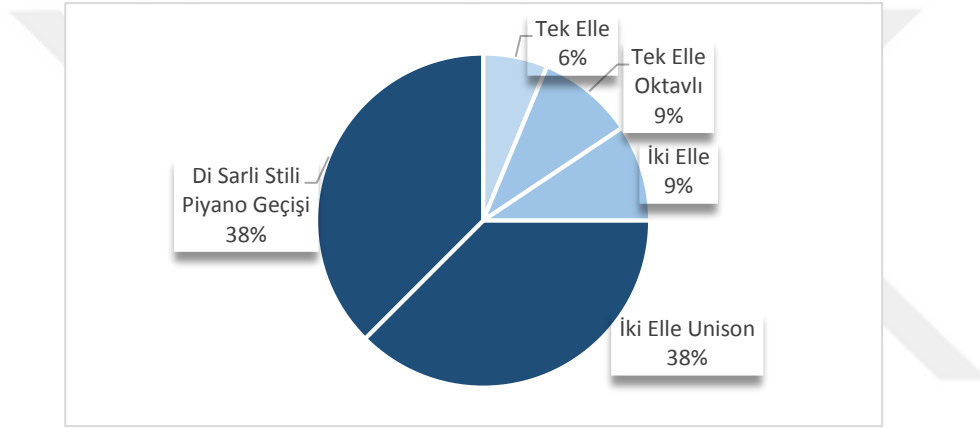
3.1 Geçişlerin İncelenmesi

Geçişler, önce icra edildikleri eserlere sonra icra edildikleri stillere göre incelenmiştir. Eserler tek tek incelenip icra edildikleri stil hakkında bilgi sahibi olunduktan sonra stillerin karşılaştırılması yapılmıştır.

Bu tezde, Di Sarli stiline icra edilen dört eser incelendiğinde tek elle, tek elle oktavlı, iki elle, iki elle unison ve Di Sarli stili piyano geçişi icrası olarak beş farklı geçiş icrası görülmektedir (Şekil 3.1). A La Gran Muneca adlı eser iki defa incelendiği için, ilk versiyon geçiş sayılarına eklenmemiştir; buna karşılık iki versiyonun icradaki farklılığı tabloda görülmektedir (Çizelge 3.1). Bu sebeple toplam geçiş sayısı 38 olarak gözükmese de, ilk versiyonu katmadığımızda toplam sayı 32’dir. Geçişlerin en çok icra edildiği eser Organito A La Tarde ve Comme Il Faut olmuştur.

Çizelge 3.1: Di Sarli Eserlerinde Geçiş Sayıları ve İcra Şekilleri.

Di Sarli	Bahia Blanca	Organito A La Tarde	Comme Il Faut	A La Gran Muneca	A La Gran Muneca (2. Versiyon)	Toplam
Tek Elle	1	-	1	-	-	2
Tek Elle Oktavlı	-	1	-	2	1	4
İki Elle	-	2	1	-	-	3
İki Elle Unison	3	2	3	4	5	17
Di Sarli Stili Piyano Geçışı	2	5	5	-	-	12
Toplam	6	10	10	6	6	38

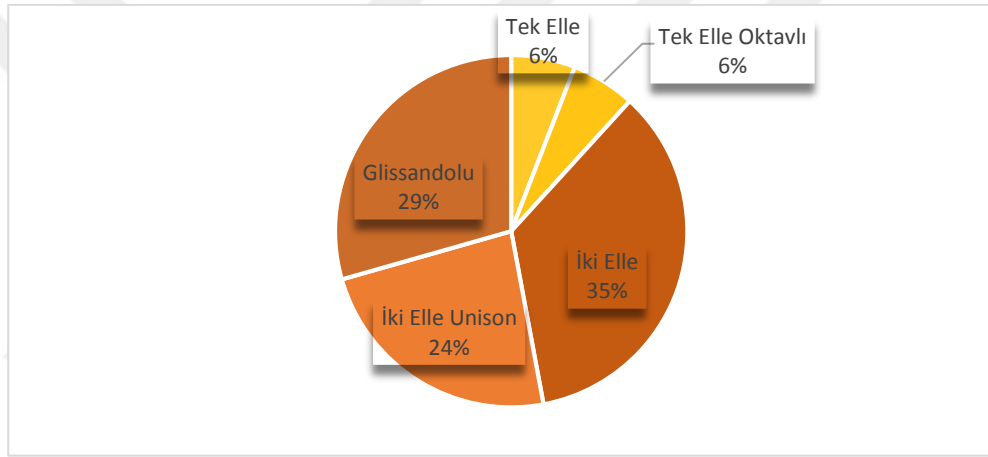


Şekil 3.1: Piyano Geçışı İcralarının Di Sarli Stilinde Kullanım Oranı.

Troilo stilinde icra edilen dört eser incelendiğinde tek elle, tek elle oktavlı, iki elle, iki elle unison, iki elle 3-3-2 senkoplama ve glissandolu olarak altı farklı geçiş icrası görülmektedir (Şekil 3.2). Orkestra ile beraber icra edilen geçişler, piyano geçışı olarak adlandırılmamıştır; bu sebeple tabloda toplam geçiş sayısı 23 olarak gözükmesine rağmen, toplam piyano geçışı sayısı 17’dir (Çizelge 3.2).

Çizelge 3.2: Troilo Eserlerinde Geçiş Sayıları ve İcra Şekilleri.

Troilo	Preparense	Danzarin	Quejas de Bandoneon	Nostalgico	Toplam
Tek Elle	4*	1	-	-	5
Tek Elle Oktavlı	1	-	-	-	1
İki Elle	1	2	3	-	6
İki Elle Unison	1*	2	-	2	5
İki Elle 3-3-2 Senkoplaması	1*	-	-	-	1
Glissandolu	-	1	-	4	5
Toplam	8	6	3	6	23
*: Orkestra ile icra edilen piyano geçişleri					

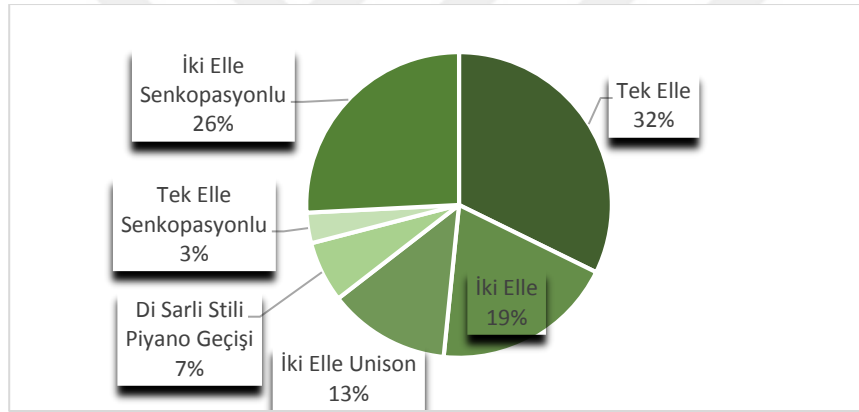


Şekil 3.2: Piyano Geçiş İcralarının Troilo Stilinde Kullanım Oranı.

Salgan stilinde icra edilen dört eser incelendiğinde tek elle, iki elle, iki elle unison, tek elle senkoplmalı, iki elle senkoplmalı ve Di Sarli stili piyano geçişi icrası olmak üzere altı farklı geçiş icrası görülmektedir (Şekil 3.3). Orkestra ile beraber icra edilen geçişler, piyano geçişi olarak adlandırılmamıştır; bu sebeple tabloda toplam geçiş sayısı 36 olarak gözükmese de, toplam piyano geçişi sayısı 31'dir (Çizelge 3.3). Geçişlerin en çok icra edildiği eser, Gran Hotel Victoria olmuştur.

Çizelge 3.3: Salgan Eserlerinde Geçiş Sayıları ve İcra Şekilleri.

Salgan	A Don Agustin Bardi	Aquellos Tangos Camperos	Gran Hotel Victoria	A Fuego Lento	Toplam
Tek Elle	3	3	1*	4	11
İki Elle	2	2	3*(2 tane)	1	8
İki Elle Unison	3*(1 tane)	-	2	-	5
Tek Elle Senkoplmalı	-	-	1	1*	2
İki Elle Senkoplmalı	-	3	5	-	8
Di Sarli Stili Piyano Geçışı	-	-	2	-	2
Toplam	8	8	14	6	36
*: Orkestra ile icra edilen piyano geçişleri					

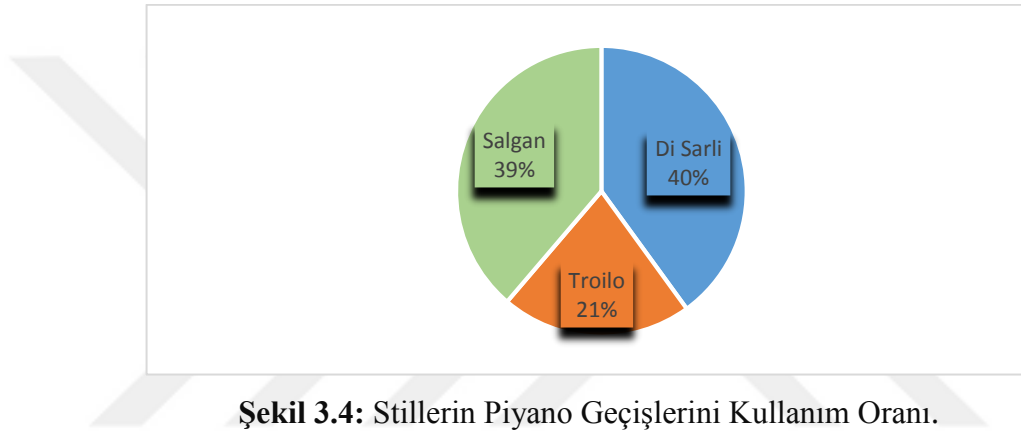


Şekil 3.3: Piyano Geçışı İcralarının Salgan Stilinde Kullanım Oranı.

Stillerin ayrı ayrı incelendiği önceki tablolarda, piyano geçişi olmayan geçişler de incelenmesine rağmen stillerin beraber incelendiği tabloda sadece piyano geçişleri incelenmiştir. Di Sarli'den 32, Salgan'dan 31 ve Troilo'dan 17 tane olmak üzere toplam 80 piyano geçişine rastlanmıştır (Çizelge 3.4). Di Sarli ve Salgan stillerinde sıkça görülen piyano geçişleri, Troilo stilinde neredeyse yarı yarıya kullanılmıştır (Şekil 3.4). Tek elle, iki elle ve iki elle unison geçişler her üç stilde de mevcuttur. Di Sarli stili ekstradan tek elle oktavlı ve Di Sarli stili piyano geçişi icrasına; Troilo stili ekstradan tek elle oktavlı ve glissandolu icraya; Salgan stili ise ekstradan Di Sarli stili piyano geçişi icrası, tek elle senkoplmalı ve iki elle senkoplmalı piyano geçişi icralarına sahiptir.

Çizelge 3.4: Stillerin Piyano Geçişleri Üzerinden İncelenmesi.

	Carlos Di Sarli	Anibal Troilo	Horacio Salgan	Toplam
Tek Elle	2	1	10	13
Tek Elle Oktavlı	3	1	-	4
İki Elle	3	6	6	15
İki Elle Unison	12	4	4	20
Di Sarli Stili Piyano Geçışı	12	-	2	14
İki Elle 3-3-2 Senkoplmalı	-	-	-	-
Glissandolu	-	5	-	5
Tek Elle Senkoplmalı	-	-	1	1
İki Elle Senkoplmalı	-	-	8	8
Toplam	32	17	31	80



Şekil 3.4: Stillerin Piyano Geçişlerini Kullanım Oranı.

Piyano geçişleri açısından çıkarımlar şu şekildedir:

- Adını stilden alan Di Sarli piyano geçışı icrası, iki elle unison icra ile beraber Di Sarli stilinde en çok kullanılan iki icradan biridir.
- Troilo stilinde iki elle, Salgan stilinde ise tek elle icra en çok kullanılan piyano geçışı icralarıdır. Salgan'ın eserlerinde senkoplamanın sıklıkla icra edilmesi dolayısıyla iki elle senkoplmalı geçişler, en yüksek oranda icra edilen ikinci piyano geçışı olmuştur.
- Di Sarli ve Salgan stillerinde piyano geçişleri, sıklıkla icra edilmiştir. Di Sarli'nin geçişlere önem vermesi, Salgan'ın tangoya olan piyanistik yaklaşımı ve iki müzisyenin de piyanist olması; bu sonucun önemli sebeplerindendir.

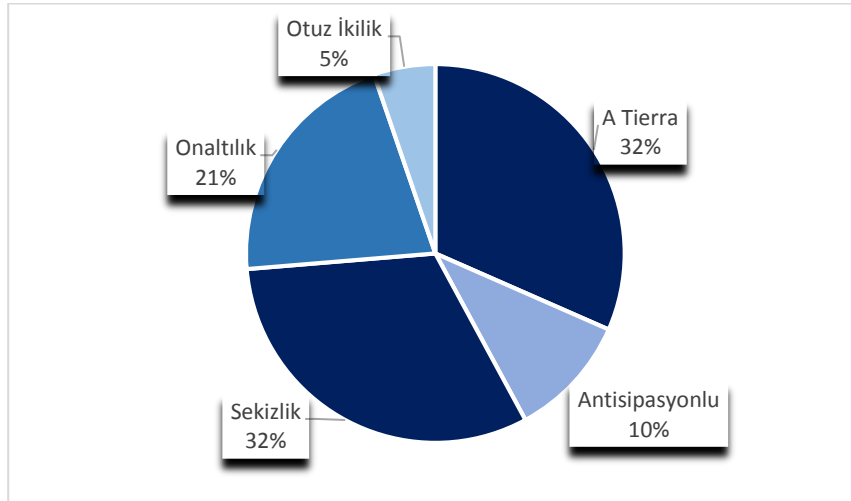
3.2 Senkoplamaların İncelenmesi

Senkoplamalar, önce icra edildikleri eserlere sonra icra edildikleri stillere göre incelenmiştir. Eserler tek tek incelenip icra edildikleri stil hakkında bilgi sahibi olunduktan sonra stillerin karşılaştırılması yapılmıştır.

Di Sarli stilinde icra edilen dört eser incelendiğinde *A Tierra*, antisipasyonlu, sekizlik, onaltılık ve otuz ikilik senkoplama olarak beş farklı senkoplama icrası görülmektedir (Şekil 3.5). *A La Gran Muneca* adlı eser iki defa incelendiği için ilk versiyonun senkoplamları, senkoplama sayılarına eklenmemiştir; buna karşılık iki versiyonun icradaki farklılığı tabloda görülmektedir. Bu sebeple Di Sarli stilinde toplam senkoplama sayısı, tabloda 20 olarak gözükmesine rağmen 19’dur ve senkoplamanın en çok icra edildiği eser, *Organito A La Tarde*’dir (Çizelge 3.5).

Çizelge 3.5: Di Sarli Eserlerinde Senkoplama Sayıları ve İcra Şekilleri.

Di Sarli	Bahia Blanca	Organito A La Tarde	Comme Il Faut	A La Gran Muneca	A La Gran Muneca (2. Versiyon)	Toplam
<i>A Tierra</i>	4	2	-	-	-	6
Antisipasyonlu	-	2	-	-	-	2
Sekizlik	-	3	1	1	2	7
Onaltılık	-	-	2	-	2	4
Otuz İkilik	-	-	1	-	-	1
Toplam	4	7	4	1	4	20

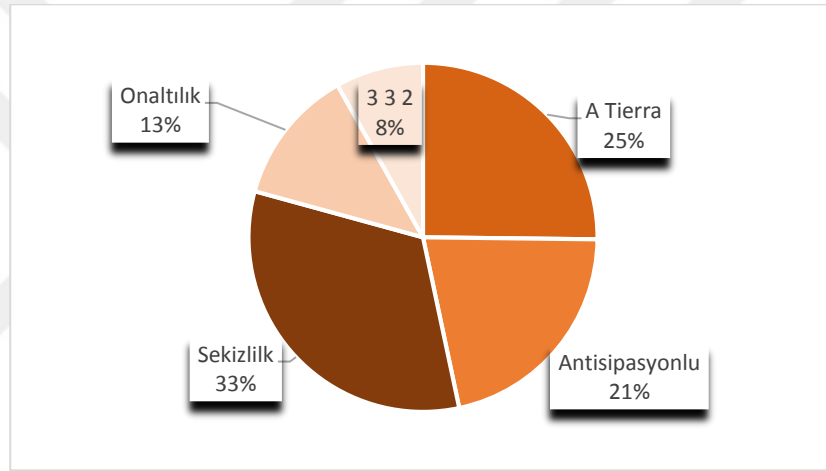


Şekil 3.5: Senkoplamların Di Sarli Stilinde Kullanım Oranı.

Troilo stilinde icra edilen dört eser incelendiğinde *A Tierra*, antisipasyonlu, sekizlik, onaltılık, otuz ikilik ve 3-3-2 senkoplaması olarak altı farklı senkoplama icrası görülmektedir (Şekil 3.6). Troilo stilinde toplam senkoplama sayısı 139 olup senkoplamanın en çok icra edildiği eser *Danzarin*’dir (Çizelge 3.6).

Çizelge 3.6: Troilo Eserlerinde Senkoplama Sayıları ve İcra Şekilleri.

Troilo	Preparense	Danzarin	Quejas de Bandoneon	Nostalgico	Toplam
<i>A Tierra</i>	16	9	9	-	34
Antisipasyonlu	-	11	2	16	29
Sekizlik	-	30	6	8	44
Onaltılık	1	-	-	16	17
Otuz İkilik	4	-	-	-	4
3-3-2 Senkoplama	2	3	-	6	11
Toplam	23	53	17	46	139



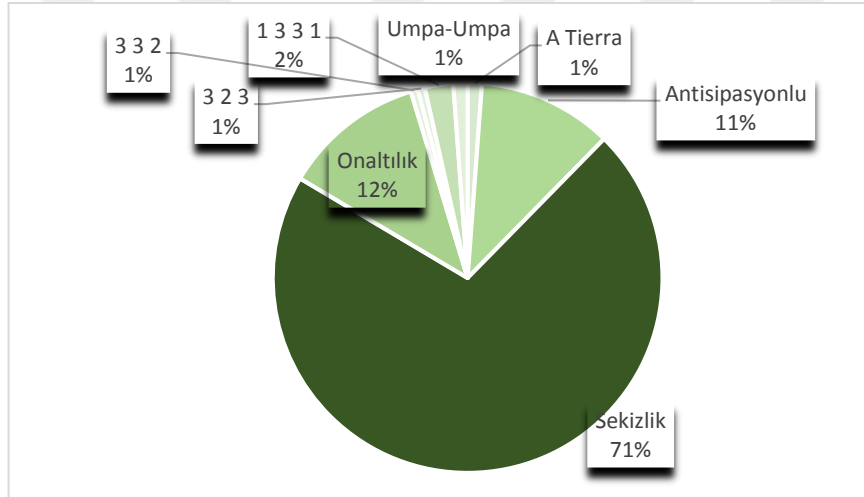
Şekil 3.6: Senkoplamaların Troilo Stilinde Kullanım Oranı.

Salgan stilinde icra edilen dört eser incelendiğinde *A Tierra*, antisipasyonlu, sekizlik, onaltılık, 3-3-2, 3-2-3, 1-3-3-1 ve *umpa-umpa* olmak üzere sekiz farklı senkoplama icrası görülmektedir (Şekil 3.7).

Aquellos Tangos Camperos adlı eser, Ubaldo de Lio ile duo olarak icra edilmiştir. Eserdeki melodiye piyanistin icra etmesi ve melodinin her ölçüde senkoplmalı icra edilmesi dolayısıyla; melodiye icra eden senkoplamalar, analizde dikkate alınmamıştır. Bu sebeple, Salgan stilinde toplam senkoplama sayısı 326 olmasına rağmen, analizde dikkate alınacak senkoplama sayısı 170'tir (Çizelge 3.7).

Çizelge 3.7: Salgan Eserlerinde Senkoplama Sayıları ve İcra Şekilleri.

Salgan	A Don Agustin Bardi	Aquello Tangos Camperos	Gran Hotel Victoria	A Fuego Lento	Toplam
<i>A Tierra</i>	2	-	-	-	2
Antisipasyonlu	16	-	3	-	19
Sekizlik	3	210 (100)	6	12	231
Onaltılık	1	63 (17)	-	2	66
3-3-2 Senkoplaması	-	1	-	-	1
3-2-3 Senkoplaması	-	1	-	-	1
1-3-3-1 Senkoplaması	4	-	-	-	4
<i>Umpa-Umpa</i>	-	-	2	-	2
Toplam	26	275	11	14	326

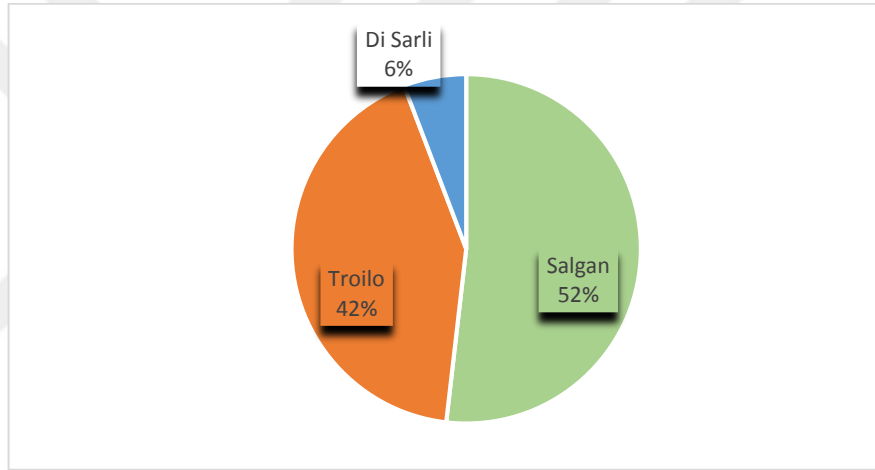


Şekil 3.7: Senkoplamaların Salgan Stilinde Kullanım Oranı.

Salgan'dan 170, Troilo'dan 139, Di Sarli'den 19 tane olmak üzere toplam 328 senkoplamaya rastlanmıştır (Çizelge 3.8). Salgan ve Troilo stillerinde oldukça fazla kullanılan senkoplamalar, Di Sarli stilinde çok daha az kullanılmıştır (Şekil 3.8). *A Tierra*, antisipasyonlu, sekizlik ve onaltılık senkoplamalar her üç stilde de mevcuttur. Di Sarli stili ekstradan otuz ikilik; Troilo stili ekstradan otuz ikilik notalarla icra edilen senkoplamaya ve 3-3-2 senkoplamasına; Salgan stili ise ekstradan 3-3-2, 3-2-3, 1-3-3-1 senkoplamalarına ve *Umpa-Umpa* kalıbına sahiptir.

Çizelge 3.8: Stillerin Senkoplamlar Üzerinden İncelenmesi.

	Carlos Di Sarli	Anibal Troilo	Horacio Salgan	Toplam
<i>A Tierra</i>	6	34	2	42
Antisipasyonlu	2	29	19	50
Sekizlik	6	44	121	171
Onaltılık	4	17	20	41
Otuz İkilik	1	4	-	5
3-3-2	-	11	1	12
3-2-3	-	-	1	1
1-3-3-1	-	-	4	4
<i>Umpa-Umpa</i>	-	-	2	2
Toplam	19	139	170	328



Şekil 3.8: Stillerin Senkoplama Kullanım Oranı.

Senkoplamlar açısından çıkarımlar şu şekildedir:

- Sekizlik senkoplamlar, üç stilde en çok kullanılan senkoplama icrasıdır.
- *A Tierra* senkoplaması, sekizlik senkoplamayla beraber Di Sarli stilinde en çok kullanılan senkoplama.
- *A Tierra* senkoplaması, Troilo stilinde en çok kullanılan ikinci senkoplama olup Salgan stilinde en çok kullanılan ikinci senkoplama, onaltılık senkoplamlar olmuştur.
- Salgan ve Troilo stillerinde senkoplamlar sıklıkla icra edilmişlerdir.
- Tango müziğine ait olan *A Tierra* ve antisipasyonlu senkoplama icralarının, Di Sarli stilinde bir kere icra edildiği zaman mutlaka sonraki ölçüde de icra edildiği

gözlemlenmiştir. Bunun sonucunda tango müziğine ait senkoplamların, Di Sarli stilinde mutlaka art arda icra edildiği sonucunu çıkarabiliriz.

- Tango müziğine ait olan *A Tierra* ve antisipasyonlu senkoplama icraları, Troilo stilinde sık sık icra edilmiştir ve icra edildikleri zaman mutlaka üç veya dört defa art arda icra edilmişlerdir. Doğal olarak, Troilo stilinde icra edilen senkoplama sayısı, Di Sarli stiline göre oldukça fazladır.

- Salgan'ın piyano icrasında senkoplamlar önemli bir yer tutar; iki elin aynı anda aynı senkoplamayı icra ettiği gözlemlendiği gibi iki elin aynı anda farklı senkoplamları icra ettiği de görülmüştür. İki elin aynı anda farklı senkoplamları icra etmesi, eserde ritmik çeşitlilik oluşmasını sağlamıştır.

- Salgan stiline ait *Umpa-Umpa* ritmik kalıbı, tüm orkestra elemanları tarafından icra edilmiştir; bununla beraber orkestra içinde en çok gitarist Ubaldo de Lio tarafından icra edilmiştir.

- Salgan stilinde icra edilen dört eser incelendiğinde, tango müziğine ait olan senkoplama icralarından antisipasyonlu senkoplamanın sık sık kullanıldığı gözlemlenmiştir.

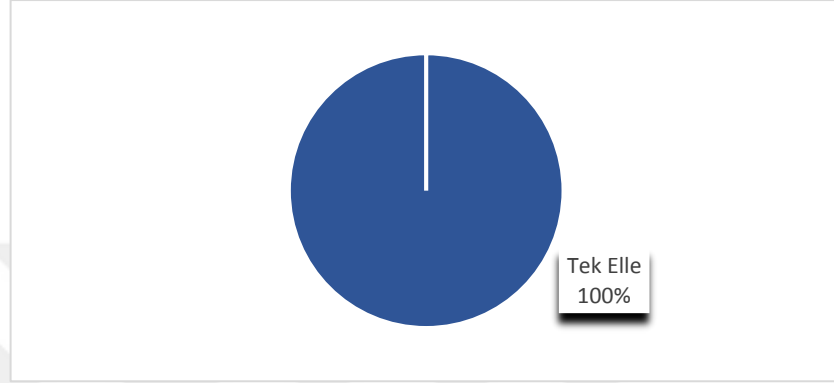
3.3 Piyano Sololarının İncelenmesi

Piyano soloları, daha önce incelenen piyano geçişleri ve senkoplamlar gibi, önce icra edildikleri eserlere sonra icra edildikleri stillere göre incelenmiştir. Eserler tek tek incelenip icra edildikleri stil hakkında bilgi sahibi olunduktan sonra stillerin karşılaştırılması yapılmıştır.

Di Sarli stilinde icra edilen dört eser incelendiğinde, piyano sololarının iki elle icra edildiği görülmektedir (Şekil 3.9). Bahia Blanca ve A La Gran Muneca adlı eserlerde piyano solosuna rastlanmamıştır. A La Gran Muneca adlı eser iki defa incelendiği için; ilk versiyonun sahip olduğu piyano solo, toplam solo sayısına eklenmemiştir. Bu sebeple Di Sarli stilinde toplam piyano solosu sayısı, tabloda 4 olarak gözükmesine rağmen 3'tür (Çizelge 3.9).

Çizelge 3.9: Di Sarli Eserlerinde Piyano Solo Sayıları ve İcra Şekilleri.

Di Sarli	Bahia Blanca	Organito A La Tarde	Comme Il Faut	A La Gran Muneca	A La Gran Muneca (2. Versiyon)	Toplam
İki Elle	-	1* ²	-	1* ³	2* ^{3,2}	4
Toplam	-	1	-	1	2	4
*: Piyano Sololarının İcra Edildikleri Ölçü Sayısı						

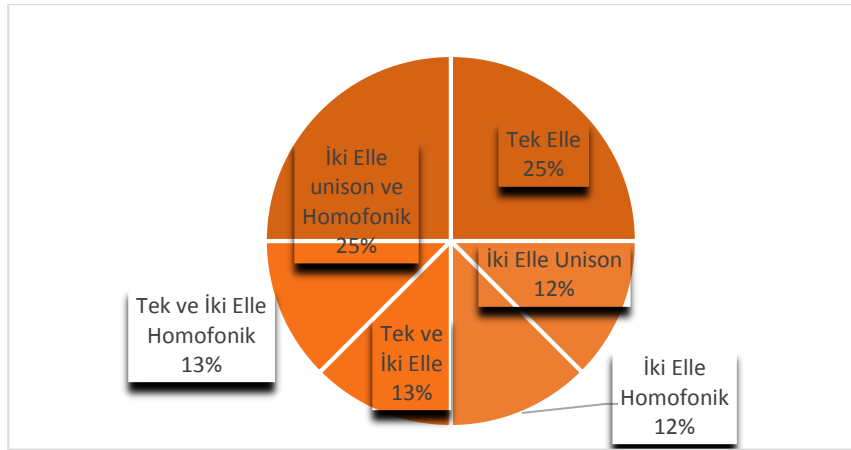


Şekil 3.9: Piyano Sololarının Di Sarli Stilinde Kullanım Oranı.

Troilo stilinde icra edilen dört eser incelendiğinde tek elle, iki elle unison, iki elle homofonik, tek ve iki elle, tek ve iki elle homofonik, iki elle unison ve homofonik olarak altı farklı piyano solo icrası görülmektedir (Şekil 3.10). Troilo stilinde toplam piyano solosu sayısı 8'dir ve piyano sololarının en çok icra edildiği eser, Nostalgico'dur (Çizelge 3.10).

Çizelge 3.10: Troilo Eserlerinde Piyano Solo Sayıları ve İcra Şekilleri.

Troilo	Preparense	Danzarin	Quejas de Bandoneon	Nostalgico	Toplam
Tek Elle	-	-	1* ⁸	1* ²	2
İki Elle Unison	1* ²	-	-	-	1
İki Elle Homofonik	-	-	-	1* ²	1
Tek ve İki Elle	1* ¹⁶	-	-	-	1
Tek ve İki Elle Homofonik	-	1* ⁴	-	-	1
İki Elle Unison ve Homofonik	-	-	-	2* ^{4,4}	2
Toplam	2	1	1	4	8
*: Piyano Sololarının İcra Edildikleri Ölçü Sayısı					

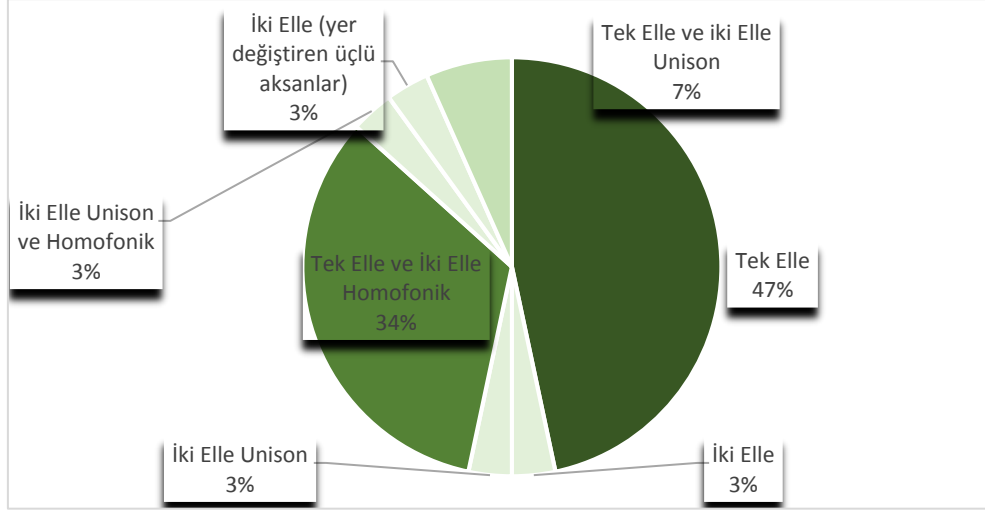


Şekil 3.10: Piyano Sololarının Troilo Stilinde Kullanım Oranı.

Salgan stilinde icra edilen dört eser incelendiğinde tek elle, iki elle (yer değiştiren üçlü aksanlar), iki elle unison, iki elle, iki elle unison ve tek elle, iki elle homofonik ve tek elle, iki elle unison ve homofonik olmak üzere yedi farklı piyano solo icrası görülmektedir (Şekil 3.11). Salgan stilinde icra edilen toplam piyano solosu 30'dur (Çizelge 3.11). Tüm eser boyunca melodinin Salgan tarafından icra edilmesi dolayısıyla, en fazla piyano solosu Aquellos Tangos Camperos adlı eserde görülmüştür.

Çizelge 3.11: Salgan Eserlerinde Piyano Solo Sayıları ve İcra Şekilleri.

Salgan	A Don Agustin Bardi	Aquellos Tangos Camperos	Gran Hotel Victoria	A Fuego Lento	Toplam
Tek Elle	1* ³	6* ⁸	3* ^{1,3,7}	4* ^{2,3,8,11}	14
İki Elle (yer değiştiren üçlü aksanlar)	1* ⁴	-	-	-	1
İki Elle Unison	1* ³	-	-	-	1
İki Elle	-	-	-	1* ⁸	1
Tek Elle ve İki Elle Unison	-	2* ⁸	-	-	2
Tek Elle ve İki Elle Homofonik	2* ⁸	3* ⁸	3* ^{8,12,12}	2* ^{8,8}	10
İki Elle Unison ve Homofonik	-	-	-	1* ⁸	1
Toplam	5	11	6	8	30
*: Piyano Sololarının İcra Edildikleri Ölçü Sayısı					

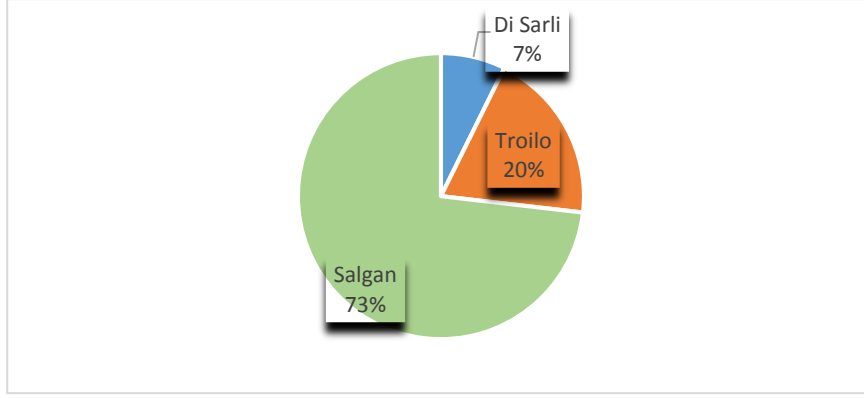


Şekil 3.11: Piyano Sololarının Salgan Stilinde Kullanım Oranı.

Salgan'dan 30, Troilo'dan 8, Di Sarli'den 3 tane olmak üzere toplam 41 piyano solusuna rastlanmıştır (Çizelge 3.12). Salgan stilinde oldukça fazla icra edilen piyano soloları, diğer stillerde daha az icra edilmiştir. Di Sarli stilinde incelenen dört eserde piyano sololarına, oldukça az rastlanmıştır (Şekil 3.12).

Çizelge 3.12: Stillerin Piyano Soloları Üzerinden İncelenmesi.

	Carlos Di Sarli	Anibal Troilo	Horacio Salgan	Toplam
Tek Elle	-	2	14	16
İki Elle	3	-	1	4
İki Elle Unison	-	1	1	2
İki Elle Homofonik	-	1	-	1
Tek ve İki Elle	-	1	-	1
Tek Elle ve İki Elle Homofonik	-	1	10	11
İki Elle Unison ve Homofonik	-	2	1	3
İki Elle (yer değiştiren üçlü aksanlar)	-	-	1	1
Tek Elle ve İki Elle Unison	-	-	2	2
Toplam	3	8	30	41



Şekil 3.12: Stillerin Piyano Solo Kullanım Oranı.

Piyano soloları açısından çıkarımlar şu şekildedir:

- Troilo, Salgan ve Di Sarli stillerinde görülen piyano sololarının icra edildiği ölçü sayısının ortalaması 5.3, 4.9 ve 2.3'tür. Buna göre en uzun piyano soloları Troilo'da icra edilmiş olup en kısa piyano soloları Di Sarli'de icra edilmiştir.
- Salgan'ın tango müziğine olan piyanistik yaklaşımı, piyano sololarının farklı tekniklerle icralarına ve piyano solosu sayısının diğer stillere göre daha fazla olmasına sebep olmuştur.
- Salgan'ın piyano solosu icrasında tek elle icra tekniği ilk sırayı alırken tek elle ve iki elle homofonik icra ikinci sırada yer bulmuştur.
- Salgan stilinde piyano soloları genellikle senkoplmalı icra edilmiştir. Piyano soloları sırasında senkoplama kullanımına sık sık rastlanmıştır; tek el ile senkoplama icrası görüldüğü gibi iki elle aynı ve farklı senkoplama icraları da görülmüştür.
- Salgan'ın piyano soloları genellikle sekizlik ve onaltılık notalar şeklinde icra edilmiştir. Onaltılık notalarla icra edilen piyano soloları, sadece piyanist tarafından icra edildiği gibi orkestranın diğer elemanları ile beraber de icra edilmiştir; bunun sonucunda ortaya unison bir icra çıkmıştır.
- Salgan, eselerinde piyanonun tüm oktavlarını kullanmasına rağmen piyano sololarını 2. ve 3. oktavlardan icra etmiş ve parlak tuşesiyle kendine has bir tını yakalamıştır.
- Di Sarli stilinde piyano soloları çok az sayıda icra edilmiştir; Di Sarli, orkestrasına armonik ve ritmik olarak destek olurken piyano geçişleri ve senkoplamalar üzerine yoğunlaşmıştır. İncelediğimiz eserlerde kullanılan piyano soloları iki veya üç ölçü uzunluğunda oldukları için bu stildeki piyano soloları, uzun birer piyano geçişi olarak da düşünülebilir.

- Troilo'nun kariyeri boyunca altı farklı piyanist ile çalışması, piyano sololarının farklı tekniklerle icra edilmesini doğurmuştur. Troilo orkestrasının piyano sololarında, tek elle icra ile iki elle homofonik ve unison icra teknikleri ilk sırayı almıştır.

- Troilo stilinde incelenen eserlerde piyano sololarının alt porteye yazıldığına ve küçük oktavdan icrasına sıkça rastlanmıştır. Bu nedenle; soloların icra edildiği oktavlar söz konusu olduğunda, Troilo stili diğer stillerden karakteristik bir şekilde ayrılmaktadır.

- Troilo stilinde piyano soloları incelenirken, eserin kaydedildiği yıl ve eseri hangi piyanistin icra ettiği bilinmelidir. İncelenen eserlerden Preparense, Carlos Figari; Quejas de Bandoneon, Jose Basso; Danzarin ve Nostalgico, Osvaldo Berlingieri tarafından icra edilmiştir. (Troilo ile çalışan piyanistlerin hepsi kendi orkestralarıyla da ünlenmiş önemli müzisyenlerdir ve 2.2.2.5. bölümünde detaylı olarak incelenmişlerdir.)

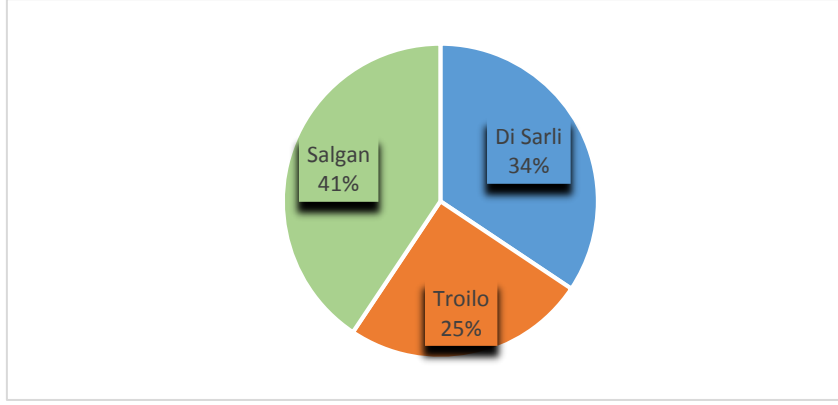
3.4 “La Cumparsita” Analizi

Daha önceki bölümlerde incelenen eserin; üç farklı stildeki piyano geçişi, senkoplama ve piyano soloları icraları karşılaştırılmıştır.

Üç farklı stildeki La Cumparsita icrasındaki piyano geçişlerinin kullanım oranı, bölüm 3.1.'deki analizle paralellik göstermektedir (Şekil 3.13). Di Sarli ve Salgan stillerinde sıklıkla kullanılan piyano geçişleri, Troilo stilinde daha az icra edilmiştir (Çizelge 3.13).

Çizelge 3.13 : Stillerin Piyano Geçişleri Üzerinden İncelenmesi.

La Cumparsita	Carlos Di Sarli	Anibal Troilo	Horacio Salgan	Toplam
Tek Elle	2	4	7	13
Tek Elle Oktavlı	2	1	1	4
İki Elle	5	2	4	11
İki Elle Unison	-	1	-	1
İki Elle Oktavlı	1	-	1	2
Di Sarli Stili Piyano Geçiş	1	-	-	1
Toplam	11	8	13	32

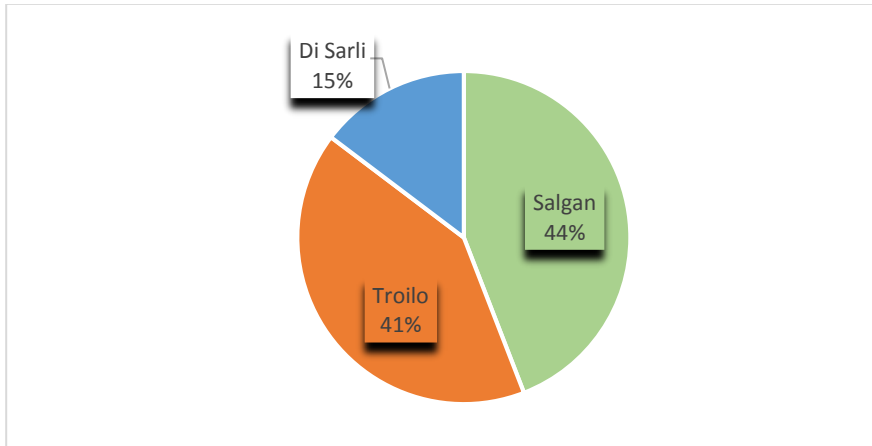


Şekil 3.13: Stillerin Piyano Geçişlerini Kullanım Oranı.

Üç farklı stildeki La Cumparsita icrasındaki senkoplamların kullanım oranı, bölüm 3.2.'deki analizle paralellik göstermektedir (Şekil 3.14). Troilo ve Salgan stillerinde sıklıkla kullanılan senkoplamlar, Di Sarli stiline daha az icra edilmiştir (Çizelge 3.14).

Çizelge 3.14: Stillerin Senkoplamlar Üzerinden İncelenmesi.

La Cumparsita	Carlos Di Sarli	Anibal Troilo	Horacio Salgan	Toplam
<i>A Tierra</i>	1	4	2	7
Antisipasyonlu	-	7	6	13
Sekizlik	3	1	7	11
Onaltılık	1	2	-	3
Toplam	5	14	15	34

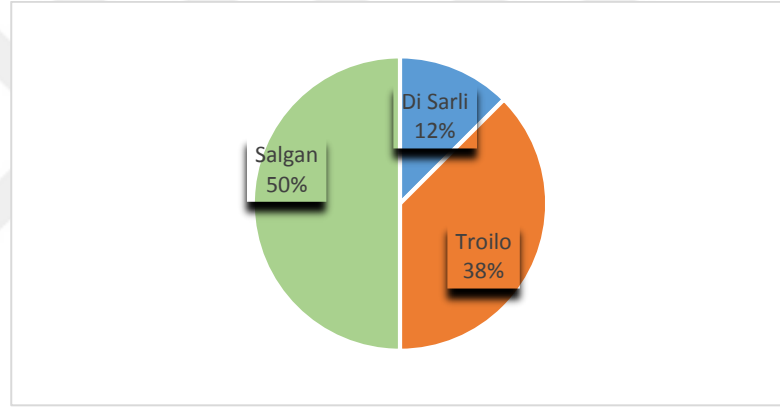


Şekil 3.14: Stillerin Senkoplama Kullanım Oranı.

Üç farklı stildeki La Cumparsita icrasındaki piyano sololarının kullanım oranı, Bölüm 3.3.’teki analizle paralellik göstermektedir (Şekil 3.15). Salgan stilinde oldukça fazla icra edilen piyano soloları, Troilo stilinde daha az icra edilmiştir. Di Sarli stilinde ise piyano sololarına oldukça seyrek rastlanmıştır (Çizelge 3.15).

Çizelge 3.15: Stillerin Piyano Soloları Üzerinden İncelenmesi.

La Cumparsita	Carlos Di Sarli	Anibal Troilo	Horacio Salgan	Toplam
Tek Elle	-	-	1	1
İki Elle	1	1	1	3
Tek Elle ve İki Elle Homofonik	-	1	2	3
İki Elle Unison ve Homofonik	-	1	-	1
Toplam	1	3	4	8



Şekil 3.15 : Stillerin Piyano Solo Kullanım Oranı.

3.5 Çıkarımlara Göre Düzenlemeler

Çıkarımlar doğrultusunda; Papatya adlı Türkçe tangonun on altı ölçüsü, üç stil için düzenlenmiş ve aynı eserin farklı stillerdeki icra farklılığına dikkat çekilmiştir.

En önemli Türkçe tangolardan biri sayılan eser, Necdet Koyutürk tarafından 1943 senesinde bestelenmiştir ve sözleri dolayısıyla “Papatya gibisin, beyaz ve ince” olarak da bilinmektedir. Eserin, incelenecek olan on altı ölçülük melodisi Şekil 3.16’daki gibidir. Eser, ekteki CD’den 1. mp3 seçilerek dinlenebilir.



Şekil 3.16: Papatya

3.5.1 Di Sarli stiline göre düzenleme

Düzenlemede (Şekil 3.17), Di Sarli'nin kendine has piyano geçişlerinden (a), (a2) ve (b), sırasıyla 7., 8. ve 14. ölçülerde kullanılmıştır. Di Sarli stilinde senkoplamlar, genellikle art arda iki defa kullanılırlar. Bu sebepten dolayı, 5. ve 6. ölçülerde ve 13. ölçüde ikişer tane *A Tierra* senkoplama kullanılmıştır. Di Sarli stilinde piyano sololarına çok rastlanmasa da düzenleme de bulunması doğru olacaktır. 9.-12. ölçülerdeki piyano sololar oktavlı icra edilmiştir ve tüm orkestranın ve dinleyicilerin duyacağı şekilde icra edilmelidir. Düzenlemenin ilk dört ölçüsü melodiyi icra etse de kemanlarla beraber unison çalındığı için, bu ölçüler piyano solo değildir. Eser, ekteki CD'den 2. mp3 seçilerek dinlenebilir.



Şekil 3.17: Papatya / Di Sarli Stiline Göre Düzenleme

3.5.2 Troilo stiline göre düzenleme

Troilo stili incelenirken, melodinin tango müziğindeki senkoplama kalıbı şeklinde icra edilmesine sıklıkla rastlanmıştır. Bu sebeple, düzenlemedeki (Şekil 3.18) melodi orijinal melodi icrasında olduğu gibi üçleme şeklinde değil, tango müziğindeki senkoplama kalıbı şeklinde yazılmıştır. Troilo stilinde *glissandolu*, iki elle unison, tek elle ve tek elle oktavlı geçişlere rastlanmıştır. 4. ve 14. ölçülerin sonunda *glissandolu* geçiş, 7. ölçüde iki elle oktavlı, 8. ölçüde tek elle ve 14. ölçüde tek elle oktavlı geçişler görülebilir.

Troilo stilinde sekizlik, onaltılık senkoplamalar ve tango müziğine ait senkoplamalar icra edilmiştir; ayrıca tango müziğine ait senkoplamalar icra edildiği zaman art arda üç veya dört defa icra edildiği gözlemlenmiştir. Bu sebeple 9.-12. ölçülere dört adet *A Tierra* senkoplaması yazılmıştır. 8., 13. ve 15. ölçülerde sekizlik senkoplamalara; 6. ve 13. Ölçülerde onaltılık senkoplamalara yer verilmiştir.

Troilo orkestrasının piyano sololarında, tek elle icra ile iki elle homofonik ve unison icra teknikleri sıklıkla icra edilmiştir. Düzenlemedeki ilk dört ölçüde iki elle homofonik icraya, 5. ölçüde iki elle unison icraya, 9.-12. ölçülerde tek elle icraya yer verilmiştir. Düzenlemede kısıtlı sayıda ölçü olduğu için 9.-12. ölçülerdeki piyano solo, sol eldeki senkoplamlar ile beraber gösterilmiştir. Eser, ekteki CD'den 3. mp3 seçilerek dinlenebilir.



Şekil 3.18: Papatya / Troilo Stiline Göre Düzenleme

3.5.3 Salgan stiline göre düzenleme

Salgan stilinde tek elle icra ve iki elle senkoplamlı icra, piyano geçişlerinde sıklıkla icra edilmiştir. Düzenlemenin (Şekil 3.19) 8. ölçüsünde tüm vuruşların zayıf zamanlarının aksan aldığı, iki elle senkoplamlı icra görülmektedir.



Şekil 3.19: Papatya / Salgan Stiline Göre Düzenleme

Salgan stilinde sekizlik notalarla icra edilen senkoplamalara sıklıkla rastlanmıştır. Düzenlemenin 1. ölçüsünün sonunda ve 4. ölçüsünün başında, bu senkoplamalara yer verilmiştir. 2. ve 3. ölçülerin sonuna, 4. ve 7. ölçülere antisipasyonlu senkopaslama yazılmıştır.

Salgan, melodiye sıklıkla kendisi icra ettiği için düzenlemenin 8. ve son lleri hariç tamamı piyano solo gibi düşünülebilir. Salgan'ın, piyano soloları sırasında senkoplamayı sıklıkla kullanması ve sololarını sekizlik ve onaltılık notalarla icra etmesi dolayısıyla düzenlemedeki sololarda bu icralara yer verilmiştir. İlk dört lde, melodi ilk vuruşun zayıf zamanında icra edilmiş; sonraki iki lde ise yer değiştiren l aksanlara yer verilmiştir. Eser, ekteki CD'den 4. mp3 seçilerek dinlenebilir.



4. SONUÇ

Bu çalışmada, tango müziğinde kullanılan üç piyano icrası, tango müziği tarihine damga vurmuş üç farklı stil üzerinden incelenmiş; bu icraların stillerdeki benzerlik ve farklılıkları tartışılmıştır. Geçmişte öne çıkan aranjörlerin düzenlemeleri, daha sonra onlar hayattayken veya onlar öldükten sonra çok popüler olmuştur ve aranjörlerin isimleri stillerle özdeşleşmiştir. Stiller arasındaki farklılıkları piyano üzerinde daha ayrıntılı inceleyebilmek için, farklı stillere ait eserler transkript edilmiş ve piyano icralarındaki benzerlik ve farklılıklar gözlemlenmiştir.

Di Sarli, Troilo ve Salgan stillerinin oluşmasını sağlayan faktör, kendilerine ait olan tango müziği icralarıdır. Piyano geçişleri, senkoplamalar ve piyano sololarının stillerdeki icra farklılıkları incelendiğinde her stilde öne çıkan icraların farklı olduğu görülmektedir. Tango müziğinde önemli bir yer tutan piyano geçişleri Di Sarli stilinde oldukça fazla kullanılmıştır. Adını stilden alan Di Sarli piyano geçişi icrası, iki elle unison icra ile beraber Di Sarli stilinde en çok kullanılan iki icradan biridir. Troilo stilinde iki elle, Salgan stilinde ise tek elle icra en çok kullanılan piyano geçişi icralarıdır. Salgan'ın eserlerinde senkoplamanın sıklıkla icra edilmesi dolayısıyla iki elle senkoplamalı geçişler, en yüksek oranda icra edilen ikinci piyano geçişi olmuştur. Di Sarli ve Salgan stillerinde piyano geçişleri, sıklıkla icra edilmiştir.

Stillerde incelenen senkoplamalar karşılaştırıldığında, sekizlik senkoplamanın, üç stilde en çok kullanılan senkoplama icrası olduğu gözlemlenmiştir. Aksanın ölçünün ilk vuruşunda olduğu *A Tierra* senkoplaması, sekizlik senkoplamayla beraber Di Sarli stilinde en çok kullanılan senkoplamadır. *A Tierra* senkoplaması, Troilo stilinde en çok kullanılan ikinci senkoplama olup Salgan stilinde en çok kullanılan ikinci senkoplama, onaltılık senkoplamalar olmuştur. Salgan ve Troilo stillerinde senkoplamalar sıklıkla icra edilmişlerdir. Tango müziğine ait olan *A Tierra* ve antisipasyonlu senkoplama icralarının, Di Sarli stilinde bir kere icra edildiği zaman mutlaka sonraki ölçüde de icra edildiği gözlemlenmiştir. Bunun sonucunda tango müziğine ait senkoplamaların, Di Sarli stilinde mutlaka art arda icra edildiği sonucunu

çıkabiliriz. Tango müziğine ait olan *A Tierra* ve antisipasyonlu senkoplama icraları, Troilo stilinde sık sık icra edilmiştir ve icra edildikleri zaman mutlaka üç veya dört defa art arda icra edilmişlerdir. Doğal olarak, Troilo stilinde icra edilen senkoplama sayısı, Di Sarli stiline göre oldukça fazladır. Salgan'ın icrasında senkoplamlar önemli bir yer tutar; iki elin aynı anda aynı senkoplamayı icra ettiği gözlemlendiği gibi iki elin aynı anda farklı senkoplamaları icra ettiği de görülmüştür. İki elin aynı anda farklı senkoplamları icra etmesi, eserde ritmik çeşitlilik oluşmasını sağlamıştır.

Salgan'ın tango müziğine olan piyanistik yaklaşımı, piyano sololarının farklı tekniklerle icralarına ve piyano solosu sayısının diğer stillere göre daha fazla olmasına sebep olmuştur. Salgan'ın piyano solosu icrasında tek elle icra tekniği ilk sırayı alırken tek elle ve iki elle homofonik icra ikinci sırada yer bulmuştur. Salgan stilinde piyano soloları genellikle senkoplmalı icra edilmiştir; tek el ile senkoplama icrası görüldüğü gibi iki elle aynı ve farklı senkoplama icraları da görülmüştür. Salgan'ın piyano soloları genellikle sekizlik ve onaltılık notalar şeklinde icra edilmiştir. Salgan, eserlerinde piyanonun tüm oktavlarını kullanmasına rağmen piyano sololarını 2. ve 3. oktavlardan icra etmiş ve parlak tuşesiyle kendine has bir tını yakalamıştır. İncelenen eserlerde, Troilo, Salgan ve Di Sarli stillerinde görülen piyano sololarının icra edildiği ölçü sayısının ortalaması 5.3, 4.9 ve 2.3'tür. Buna göre en uzun piyano soloları Troilo'da icra edilmiş olup en kısa piyano soloları Di Sarli'de icra edilmiştir. Di Sarli stilinde piyano soloları çok az sayıda icra edilmiştir; Di Sarli, orkestrasına armonik ve ritmik olarak destek olurken piyano geçişleri ve senkoplamlar üzerine yoğunlaşmıştır. İncelediğimiz eserlerde kullanılan piyano soloları iki veya üç ölçü uzunluğunda oldukları için bu stildeki piyano soloları, uzun birer piyano geçişi olarak da düşünülebilir. Troilo stilinde görülen piyano sololarının alt porteye yazıldığına ve küçük oktavdan icrasına sıkça rastlanmıştır. Bu nedenle; piyano sololarının icra edildiği oktavlar söz konusu olduğunda, Troilo stili diğer stillerden karakteristik bir şekilde ayrılmaktadır. Troilo orkestrasının piyano sololarında, tek elle icra ile iki elle homofonik ve unison icra teknikleri ilk sırayı almıştır. Troilo'nun kariyeri boyunca altı farklı piyanist ile çalışması, piyano sololarının farklı tekniklerle icra edilmesini doğurmuştur. Troilo stilinde piyano soloları incelenirken, eserin kaydedildiği yıl ve eseri hangi piyanistin icra ettiği bilinmelidir.

Tango severler ve tango dansçıların stiller arasındaki farkı, hissiyatlarıyla iyi bilmelerine rağmen müzikal olarak ifade edememelerinin bir sonucu olarak, bu

Çalışmanın sadece müzisyenlere değil, herkese yönelik olması amaçlanmıştır. Ayrıca, eserleriyle tango müzik tarihine damga vurmuş, kendi müzikal stillerini oluşturmayı başarmış ve kendinden sonra gelen müzisyenlere ufuk açmış isimler olan Carlos Di Sarli, Anibal Troilo ve Horacio Salgan'ın müziklerinin piyano üzerinden detaylı olarak incelendiği bu çalışmanın, diğer enstrümanları icra eden müzisyenler ve tango müzisyenleri tarafından okunması, geliştirilmesi ve müzik okyanusunda bir damla olması umulmaktadır.





KAYNAKLAR

- Aydınoğlu, O.** (2011). Toplumsal cinsiyet rolleri açısından tangonun diyalektiği, *Dans Çalışmaları*, 3(2), 1-12.
- Beytelmann, G.** (2015). Kişisel görüşme. 24 Kasım, Rotterdam.
- Blaya, R.G.** (t.y.). *Carlos Di Sarli*. Erişim: 20 Aralık 2016, <http://www.todotango.com/english/artists/biography/36/Carlos-Di-Sarli/>
- Ferrer, H.** (t.y.). *Gerardo Matos Rodriguez*. Erişim: 5 Nisan 2017, <http://www.todotango.com/english/artists/biography/1022/Gerardo-Matos-Rodriguez/>
- Hess, R.** (2007). *Tango*. (Işık Ergüden, Çev.) Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Olsen, D.A. & Sheehy, D.E.** (1998). Tango. In *The garland encyclopedia of world music*. (Cilt 2, ss. 263-265). New York, London: Garland Yayınları.
- 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, Leiden
- Pinson, N.** (t.y.). *Anibal Troilo*, Erişim: 5 Ocak 2017, <http://www.todotango.com/english/artists/biography/50/Anibal-Troilo/>
- Posetti, H.** (2015). *El Tango En El Piano*. Buenos Aires: Fondo Nacional De Las Artes.
- Salgan, H.** (2008). *Arreglos Para Orquesta Tipica: Tradicion e Innovacion En Manuscritos Originales*. (1. bs.). Buenos Aires: Biblioteca Nacional, Buenos Aires: Asociacion Civil TangoVia Buenos Aires.
- Say, A.** (2002). *Müzik Sözlüğü* (1. bs.). Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- Selles, R.** (t.y.). *Quejas De Bandoneon – The History of “Quejas De Bandoneon” And Its Renditions*. Erişim: 3 Şubat 2017, <http://www.todotango.com/english/history/chronicle/442/Quejas-de-bandoneon-The-history-of-Quejas-de-bandoneon-and-its-renditions/>
- Syncopation** (t.y.). *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Erişim: 20 Aralık 2016, http://0-www.oxfordmusiconline.com.divit.library.itu.edu.tr/subscriber/article/grove/music/27263?q=syncopation&search=quick&pos=1&_start=1#firsthit
- Sierra, A. L.** (2000). *History of the orquesta tipica*. (M. Müller, Çev.). Buenos Aires: A. Peña Lillo. (Orijinal Baskı: 1966).

Ursini, S. (t.y.). *Horacio Salgan*. Erişim: 10 Mart 2017,
<http://www.todotango.com/english/artists/biography/1047/Horacio-Salgan/>

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

Warman, W. (2016). Kişisel görüşme. 3 şubat, Rotterdam.



EKLER

EK A: Papatya İcrası

EK B: Di Sarli Stiline Papatya İcrası

EK C: Troilo Stiline Papatya İcrası

EK D: Salgan Stiline Papatya İcrası





ÖZGEÇMİŞ

-İstanbul Teknik Üniversitesi Müzik Teorisi ve Kompozisyon Yüksek Lisansı (2013-2017)

-Codarts, Rotterdam / Caz-Tango Piyano Yüksek Lisansı (Erasmus Değişim Programı) (2015-2016)

-İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Piyano Bölümü Lisans (1998-2010)

-Marmara Üniversitesi Endüstri Mühendisliği (2009-2013)

Baturay Yarkın, 1991 yılında müzisyen bir aileye doğdu; 6 yaşında iken İstanbul Üniversitesi Yarı Zamanlı Piyano Bölümü'nü birincilikle kazandı. 13 yaşında iken, Hocası Meral Yapalı ile "Avrupa Genç Piyanistler Yarışması'na hazırlandı. Makedonya, Bitola'da gerçekleşen sınavda Avrupa 3.'lüğü elde etti.

16 yaşına geldiğinde Yarkın Türk Ritim Grubuna katıldı ve piyano, klavye ve melodika çalarak bu gruba yurtiçi ve yurtdışında eşlik etti. "2013 Türk-Çin yılı" kapsamında yapılan kültürel etkinlikler çerçevesinde, Çin'de Yarkın Türk Ritim Grubu ile Kültür Bakanlığı Senfoni Orkestrası'na eşlik etti. 2011'de, "Ara Dinkjian ve arkadaşları" kapsamında Aya Irini'de özel bir konser verdi. 2013-2015 sezonlarında Engin Alkan'ın yazıp yönettiği müzikal komedi Huysuz'a klavyesiyle eşlik etti. 2017 yılında çıkan, Şevket Akıncı'nın "Escher Chronicles" albümünde icracı olarak katkı sağladı. Aynı yıl, Süreyya Operası'nda gerçekleşen "Sesin Yolculuğu" etkinliğinde, Nağme Yarkın'ın Med Cezir bestesinde icracı olarak görev aldı.

Şevval Sam'ın 2013'te çıkan "Tango" albümüne piyanosu ile katkı sağladı. Leo Vervelde'nin kurduğu tango orkestrası OTRA ile Hollanda'nın birçok konser salonunda, Arjantin Tangoları icra etti. 2016 yılı sonunda CRR'de gerçekleşen "Louis Armstrong'dan, Astor Piazzolla'ya Yeni Yıl Konseri" kapsamında sahneye çıktı. 2017 yılında "Tangesta" grubu ile Arjantin Tangolarını kaydettiği "Tangueros de Estambul" albümü raflardaki yerini aldı.

2013 yılında, Bahçeşehir Üniversitesi Caz Sertifika bölümünü burslu kazanarak Baki Duyarlar, Nilüfer Verdi, Şevket Akıncı ve Şenova Ülker ile çalışma hakkı kazandı. 2014 yılında İstanbul Caz Festivali'ne triosuyla katılarak Genç Caz sahnesinde takdir topladı. 2014 yılında 44. Pulawy Caz, 2015 yılında New York Caz ve 2016 yılında Eric Alexander, Greg Ozby ve Barry Harris atölyelerine katıldı. 2016 yılında Association Européenne des Conservatoires tarafından düzenlenen "Pop and Jazz Platformu, 2016 Rotterdam" etkinliğine Codarts'ı temsilen katıldı.

Sanatçı, Yo YoMa'nın kurduğu Silk Road Ensemble'ın düzenlediği 3. Global Musician Workshop (GMW)'u burslu kazanarak Indianapolis'teki atölyede Sandeep Das ve Shane Shanahan gibi dünya çapındaki isimlerle çalıştı.

Derya Türkan, Erkan Oğur, Şenova Ülker, Arto Tunçboyacıyan, Gustavo Belytelmann, Halil Karaduman, Serkan Çağrı, Yurdal Tokcan, Ara Dinkjian, Sokratis Sinopoulos, Group Rabasa, Mahala Rai Banda, Koçani Orkestar, Ferda Anıl Yarkın,

Fahrettin Yarkın, Ferruh Yarkın gibi sanatçı ve gruplarla çalıştı. Aynı zamanda Marmara Üniversitesi Endüstri Mühendisliği mezunu olan sanatçı, İTÜ Müzik Teorisi ve Kompozisyon Yüksek Lisansı'nı “Tango Müziğinde Piyano İcrasının Carlos Di Sarli, Anibal Troilo ve Horacio Salgan Stilleri Üzerinden İncelenmesi” başlıklı tezi ile bitirmiştir. Sanatçı çalışmalarına, kendi projeleri “Baturay Yarkın Trio” ve “Yarkın Duo” ile yurtiçi ve yurtdışında devam etmekte olup bu gruplarla birer albüm hazırlığı içindedir.

