

T.C.
MİMAR SİNAN GÜZEL SANATLAR ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
MÜZİK ANA SANAT DALI
PIYANO PROGRAMI

**AGUSTIN BARRIOS MANGORE’NİN UNA LIMOSNA POR
EL AMOR DE DIOS ESERİ ÜZERİNDEN TREMOLO
TEKNİĞİNİN İNCELENMESİ**

(Yüksek Lisans Eser Metni)

Hazırlayan:
20192311001 Gamze SÖZGÖTÜRMEZ

Danışman:
Prof. S. Sinan ERŞAHİN

İSTANBUL- 2021

T.C.
MİMAR SİNAN GÜZEL SANATLAR ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
MÜZİK ANA SANAT DALI
PIYANO PROGRAMI

**AGUSTIN BARRIOS MANGORE’NİN UNA LIMOSNA POR
EL AMOR DE DIOS ESERİ ÜZERİNDEN TREMOLO
TEKNİĞİNİN İNCELENMESİ**

(Yüksek Lisans Eser Metni)

Hazırlayan:
20192311001 Gamze SÖZGÖTÜRMEZ

Danışman:
Prof. S. Sinan ERŞAHİN

İSTANBUL- 2021

İÇİNDEKİLER

	<u>Sayfa No</u>
İÇİNDEKİLER	I
TEŞEKKÜR	III
ÖZET	IV
SUMMARY	V
KISALTMALAR	VI
TABLolar LİSTESİ	VII
ŞEKİLLER LİSTESİ	VIII
1. GİRİŞ	1
1.1. Çalışmanın Amacı	1
1.2. Çalışmanın Yöntemi ve Kapsamı	1
2. BARRIOS VE ESERLERİ	3
2.1. Agustín Barrios Mangoré'nin Hayatı	3
2.1.1. Gençlik Yılları	3
2.1.2. Gelişme ve Olgunlaşma Dönemi	5
2.1.3. Ustalık Dönemi	7
2.1.4. Şef Nitsuga Mangoré'nin Doğuşu	9
2.1.5. Son Yılları	13
2.2. Barrios'un Sanatçı Kimliği	15
2.2.1. Gitarist Olarak Barrios	15
2.2.2. Bir Öğretmen Olarak Barrios	16
2.2.3. Şiir ve Barrios	17
2.2.4. Besteci Olarak Barrios	17
3. TREMOLO TEKNİĞİ	20

4. TARREGA VE BARRIOS	23
4.1. Tarrega ve <i>Recuerdos de la Alhambra</i>	23
4.1.1. Francisco Tarrega	23
4.1.2. Tarrega'nın <i>Recuerdos de la Alhambra</i> Adlı Eseri	24
4.2. <i>Recuerdos de la Alhambra</i> ve <i>Una Limosna Por el Amor De Dios</i>	24
4.3. Barrios'un Diğer Tremolo Eserleri	27
4.3.1. Un Sueño en la Floresta	27
4.3.2. <i>Contemplacion</i>	28
4.3.3. <i>Canción De La Hilandera</i>	29
5. <i>UNA LIMOSNA POR EL AMOR DE DIOS</i>	30
5.1. <i>Una Limosna Por el Amor De Dios</i> 'un Hikayesi	30
5.2. <i>Una Limosna Por el Amor De Dios</i> 'un Analizi	31
5.2.1. Giriş Bölümü	31
5.2.2. A Bölümü	31
5.2.3. B Bölümü	34
5.2.4. C Bölümü	36
5.2.5. Koda Bölümü	37
5.3. <i>Una Limosna Por el Amor De Dios</i> 'un Analiz Tabloları	38
5.3.1. Form Analiz Tablosu	38
5.3.2. Armonik Analiz Tabloları	38
6. SONUÇ	41
7. EKLER	43
8. KAYNAKLAR	49
9. ÖZGEÇMİŞ	51

TEŞEKKÜR

Bu eser metni çalışması sürecinde yardımları için danışmanım Prof. S. Sinan ERŞAHİN'e, çok şey öğrendiğim sevgili hocam Öğr. Gör. Bekir KÜÇÜKAY'a, her zaman ve her konuda yardımcı olan sevgili arkadaşım Çağrı ULTAY'a, değerli bilgilerini benimle paylaşan Alp Ozan BURSALIOĞLU'na, çalışmalarımın her aşamasında maddi manevi desteğini hiç esirgemeyen sevgili ablam Gizem SÖZGÖTÜRMEZ'e, sanatçı kişiliğini her zaman örnek aldığım babam İtri SÖZGÖTÜRMEZ'e ve tüm hayatım boyunca motivasyon kaynağım olan annem Gülşen SÖZGÖTÜRMEZ'e sonsuz teşekkür ediyorum. Bu çalışmamı yüksek lisans tez aşamasındayken yaşamını yitiren canım arkadaşım İmran KANDEMİR'e ithaf ediyorum.

Mayıs 2021

Gamze SÖZGÖTÜRMEZ

ÖZET

AGUSTIN BARRIOS MANGORE'NİN UNA LIMOSNA POR EL AMOR DE DIOS ESERİ ÜZERİNDEN TREMOLO TEKNİĞİNİN İNCELENMESİ

Bu eser metni çalışmasında Agustín Barrios Mangore'nin tremolo tekniğine katkılarını ortaya koymak amacıyla Una Limosna Por el Amor De Dios adlı eseri incelenmiştir. Bestecinin hayatı tarihsel olarak analiz edilmiş, eserlerinin oluşumunu etkileyen faktörler ortaya çıkarılmıştır.

Tremolo tekniği ile ilgili araştırma yapılmış ve bu tekniğin gelişimine katkı sağlayacak öneriler sunulmuştur.

Araştırma kapsamında Barrios'un tremolo eserlerini Tarrega'nın Recuerdos de la Alhambra eserinden esinlenerek bestelediği bilgisine ulaşılmıştır. Bu bilgiden yola çıkılarak Tarrega'nın hayatı ve Recuerdos de la Alhambra eseri de incelenmiş, Una Limosna Por el Amor De Dios ile Recuerdos de la Alhambra arasında benzerlikler tespit edilmiştir. Barrios'un tremolo tekniğine yaklaşımını daha iyi anlamak amacıyla bestecinin diğer tremolo eserleri de incelenmiştir.

Çalışmanın son bölümünde Una Limosna Por el Amor De Dios'un hikayesi anlatılmış, eserin form ve armonik analizi yapılmıştır.

ANAHTAR KELİMELER: Agustín Barrios Mangore, Una Limosna Por El Amor De Dios, Tremolo Tekniği, Gitar

SUMMARY

THE RESEARCH OF AGUSTIN BARRIOS MANGORE'S TREMOLO TECHNIQUE THROUGH HIS PIECE "UNA LIMOSNA POR EL AMOR DE DIOS"

In this study, Agustin Barrios Mangore's work "Una Limosna Por El Amor De Dios" is examined in order to reveal his contributions to the tremolo technique. The life of the composer was analysed and the factors which affected the formation of his works were revealed.

Research has been conducted on the tremolo technique and proposals have been presented that will contribute to the development of this technique.

As part of the research, it was found that Barrios composed his tremolo works inspired by Tarrega's Recuerdos de la Alhambra. Based on this information, Tarrega's life and Recuerdos de la Alhambra work were also examined and similarities has been found between Una Limosna Por el Amor De Dios and Recuerdos de la Alhambra. Other tremolo works by the composer have also been studied in order to have a better understanding Barrios Mangore's approach to the tremolo technique.

In the last part of the work, the story of Una Limosna Por El Amor de Dios was told and the form and harmonic analysis of the work was made.

KEYWORDS: Agustin Barrios Mangore, Una Limosna Por El Amor De Dios, Tremolo Technique, Guitar

KISALTMALAR

Op.	:	Opus
It.	:	İtalyanca
İ	:	Tonik (eksen)
İİ	:	Tonik üstü
III	:	Medyant
IV	:	Alt dominant
V	:	Dominant (çeken)
VI	:	Alt medyant
VII	:	Sansible (yeden)
Fr6	:	Fransız 6'lısı
It6	:	İtalyan 6'lısı
Nap6	:	Napoli 6

TABLOLAR LİSTESİ

	<u>Sayfa No</u>
Tablo 5.3.1.1. <i>Una Limosna Por el Amor De Dios</i> 'un Form Analiz Tablosu.....	38
Tablo 5.3.2.1. <i>Una Limosna Por el Amor De Dios</i> 'un Giriş Bölümü Armonik Analiz Tablosu	38
Tablo 5.3.2.2. <i>Una Limosna Por el Amor De Dios</i> 'un A Bölümü a Cümlesi Armonik Analiz Tablosu.....	38
Tablo 5.3.2.3. <i>Una Limosna Por el Amor De Dios</i> 'un A Bölümü b Cümlesi Armonik Analiz Tablosu.....	39
Tablo 5.3.2.4. <i>Una Limosna Por el Amor De Dios</i> 'un A Bölümü c Cümlesi Armonik Analiz Tablosu.....	39
Tablo 5.3.2.5. <i>Una Limosna Por el Amor De Dios</i> 'un B Bölümü a Cümlesi Armonik Analiz Tablosu.....	39
Tablo 5.3.2.6. <i>Una Limosna Por el Amor De Dios</i> 'un B Bölümü b Cümlesi Armonik Analiz Tablosu.....	39
Tablo 5.3.2.7. <i>Una Limosna Por el Amor De Dios</i> 'un B Bölümü c Cümlesi Armonik Analiz Tablosu.....	40
Tablo 5.3.2.8. <i>Una Limosna Por el Amor De Dios</i> 'un C Bölümü a Cümlesi Armonik Analiz Tablosu.....	40
Tablo 5.3.2.9. <i>Una Limosna Por el Amor De Dios</i> 'un C Bölümü b Cümlesi Armonik Analiz Tablosu.....	40
Tablo 5.3.2.10. <i>Una Limosna Por el Amor De Dios</i> 'un Koda Bölümü Armonik Analiz Tablosu	40

ŞEKİLLER LİSTESİ

	<u>Sayfa No</u>
Şekil 2.1.4.1: Barrios'un 1910 ve 1938 Yılı İmza Şekilleri.....	11
Nota Örneği 3.1.1: İkinci Tel Üzerinde <i>Staccatto</i> Çalışması.....	20
Nota Örneği 3.1.2: Yalnızca p'de <i>Staccatto</i> Çalışması.....	21
Nota Örneği 3.1.3: a-m-i Kombinasyonunda Vurgu Çalışması.....	21
Nota Örneği 3.1.4: a-m-i Kombinasyonunda Vurgu Çalışması.....	21
Nota Örneği 3.1.5: Ritmik Çeşitlilikle a-m-i Çalışması.....	21
Nota Örneği 3.1.6: <i>Rasgueados</i> Çalışması.....	22
Nota Örneği 4.2.1: <i>Recuerdos de la Alhambra</i> , 25-26 Ölçüler Arası.....	25
Nota Örneği 4.2.2: <i>Una Limosna Por el Amor De Dios</i> , 26-27 Ölçüler Arası.....	25
Nota Örneği 4.2.3: <i>Recuerdos de la Alhambra</i> , 13. Ölçü.....	25
Nota Örneği 4.2.4: <i>Recuerdos de la Alhambra</i> , 43-44 Ölçüler Arası.....	25
Nota Örneği 4.2.5: <i>Una Limosna Por el Amor De Dios</i> , 12-13 Ölçüler Arası.....	26
Nota Örneği 4.2.6: <i>Una Limosna Por el Amor De Dios</i> , 14-15 Ölçüler Arası.....	26
Nota Örneği 4.2.7: <i>Recuerdos de la Alhambra</i> , 45-46 Ölçüler Arası.....	26
Nota Örneği 4.2.8: <i>Una Limosna Por el Amor De Dios</i> , 72. Ölçü.....	26
Nota Örneği 4.2.9: <i>Recuerdos de la Alhambra</i> , 51. Ölçü.....	26
Nota Örneği 4.2.10: <i>Una Limosna Por el Amor De Dios</i> , 77. Ölçü.....	27
Nota Örneği 4.3.1.1: <i>Un Sueno en la Floresta</i> , 148-149-150 Ölçüler Arası.....	28
Nota Örneği 4.3.1.2: <i>Sueno</i> , 109-110-111-112 Ölçüler Arası.....	28
Nota Örneği 4.3.2.1: <i>Contemplacion</i> , 9-10 Ölçüler Arası.....	29
Nota Örneği 4.3.2.2: <i>Contemplacion</i> , 11. Ölçü.....	29
Nota Örneği 4.3.2.3: <i>Contemplacion</i> , 17. Ölçü.....	29
Nota Örneği 5.2.1.1: <i>Una Limosna Por el Amor De Dios</i> 1. ve 2. Ölçüleri.....	31
Nota Örneği 5.2.2.1: <i>Una Limosna Por el Amor De Dios</i> , 8. Ölçü.....	32
Nota Örneği 5.2.2.2: <i>Una Limosna Por el Amor De Dios</i> , 9-10 Ölçüler Arası.....	32
Nota Örneği 5.2.2.3: <i>Una Limosna Por el Amor De Dios</i> , 13-14-15 Ölçüler Arası.....	32
Nota Örneği 5.2.2.4: <i>Una Limosna Por el Amor De Dios</i> , 13-14-15 Ölçüler Arası.....	33
Nota Örneği 5.2.2.5: <i>Una Limosna Por el Amor De Dios</i> , 17-18 Ölçüler Arası.....	33

Nota Örneği 5.2.2.6.: <i>Una Limosna Por el Amor De Dios</i> , 26-27 Ölçüleri Arası.	33
Nota Örneği 5.2.2.7: <i>Una Limosna Por el Amor De Dios</i> , 33. Ölçü.	33
Nota Örneği 5.2.2.8: <i>Una Limosna Por el Amor De Dios</i> , 37-38 Ölçüleri Arası.	34
Nota Örneği 5.2.3.1: <i>Una Limosna Por el Amor De Dios</i> , 39-40 Ölçüleri Arası.	34
Nota Örneği 5.2.3.2: <i>Una Limosna Por el Amor De Dios</i> , 41-42 Ölçüleri Arası.	34
Nota Örneği 5.2.3.3: <i>Una Limosna Por el Amor De Dios</i> , 44-45 Ölçüleri Arası.	35
Nota Örneği 5.2.3.4: <i>Una Limosna Por el Amor De Dios</i> , 46-47 Ölçüleri Arası.	35
Nota Örneği 5.2.3.5: <i>Una Limosna Por el Amor De Dios</i> , 46. Ölçü.	35
Nota Örneği 5.2.3.6: <i>Una Limosna Por el Amor De Dios</i> , 51-52 Ölçüleri Arası.	35
Nota Örneği 5.2.3.7: <i>Una Limosna Por el Amor De Dios</i> , 55. Ölçü.	36
Nota Örneği 5.2.4.1: <i>Una Limosna Por el Amor De Dios</i> , 57. Ölçü.	36
Nota Örneği 5.2.4.2: <i>Una Limosna Por el Amor De Dios</i> , 63. Ölçü.	36
Nota Örneği 5.2.4.3: <i>Una Limosna Por el Amor De Dios</i> , 71-72 Ölçü Arası.	37
Nota Örneği 5.2.5.1: <i>Una Limosna Por el Amor De Dios</i> , 74-75 Ölçü Arası.	37
Nota Örneği 5.2.5.2: <i>Una Limosna Por el Amor De Dios</i> , 76-77 Ölçü Arası.	37
Nota Örneği 5.2.5.3: <i>Una Limosna Por el Amor De Dios</i> , 76-80 Ölçüleri Arası.	37

1. GİRİŞ

1.1. Çalışmanın Amacı

“Agustin Barrios Mangoré’nin *Una Limosna Por El Amor De Dios* eseri üzerinden tremolo tekniğinin incelenmesi” başlıklı çalışmanın amacı, eseri tarihsel bağlamı ve form açısından analiz ederek bestecinin tremolo tekniğini ne şekilde ele aldığını ortaya koymaktır.

Agustin Barrios Mangoré (5 Mayıs 1885- 7 Ağustos 1944), 20. yüzyılın en önemli gitar bestecilerinden biridir. Gitar icrasındaki virtüözitesi eserlerine de yansımaktadır. Kendi dönemi içerisinde, gitarın kısıtlı kalmış repertuvarına yeni bir ufuk açmıştır. Tarrega’dan ¹ etkilenecek geliştirdiği tremolo tekniğinde birçok eser vermiş ve hepsi de icracıların virtüözitelerini gösterebilecekleri eserler olmuştur.

Una Limosna Por El Amor De Dios, Barrios’un tremolo tekniğinde yazmış olduğu bir eser olması ile sağ elin teknik ve tuşe gelişimine büyük katkı sağlamaktadır. Bestecisinin ölmeden önce yazdığı son eser olması ile beraber eserin yoğun lirizm içermesi, icracılar için tremolo tekniğinin ortaya çıkarttığı zorluğun yanında eserin sahip olduğu yoğun duygu ifadelerinin de yansıtılması açısından zorlayıcıdır.

Bu çalışmada eserin form, armonik ve tarihsel analizi yapılarak Barrios’un müziğindeki teknik ve melodik öğelerin net bir şekilde anlaşılması hedeflenmiştir. Çalışma, esere ilişkin öğeleri ve eserin ortaya çıkmasını sağlayan durumları ortaya koymak amacıyla geliştirilmiştir.

1.2. Çalışmanın Yöntemi ve Kapsamı

Bu çalışmada, belirtilen amaç doğrultusunda, Agustin Barrios Mangoré’nin *Una Limosna Por El Amor De Dios* adlı eseri odağa alınmıştır. Çalışmada bestecinin hayatı,

¹ Francisco Tarrega İspanyol gitarist ve geç romantik dönem bestecisidir bkz. (87), ULUOCAK, 196.

tremolo tekniği ve eser üzerine İngilizce, İspanyolca ve Türkçe dillerinde literatür araştırması yapılmıştır. Agustin Barrios Mangoré'nin müzikal kimliğini anlamak için eser, form ve armoni bakımından analiz edilmiştir.

Çalışma içerisinde Agustin Barrios Mangoré'nin yaşamı anlatılmış bununla beraber odağın *Una Limosna Por el Amor De Dios* olması nedeniyle ağırlık eserin kendisine verilmiştir.

2. BARRIOS VE ESERLERİ

2.1. Agustín Barrios Mangore'nin Hayatı

2.1.1. Gençlik Yılları

Don Doroteo Barrios ve Dona Martinha Ferreira'nın yedi çocuğundan biri olan Agustín Barrios Mangore, 5 Mayıs 1885 yılında Paraguay'da Misiones eyaletine bağlı San Juan Bautista kasabasında doğdu. Babası Misiones'de konsolos yardımcısı, annesi ise edebiyatı ve özellikle tiyatroyu seven bir ilkokul öğretmeni idi. Dolayısıyla Barrios'un doğduğu evde edebiyat, drama, müzik gibi kültürel alanlar değerliydi. Barrios'un gitar hayatı da doğduğu evde başladı. Kendisi de gitar çalan babası, ona küçük bir gitar aldı. Böylece Barrios babasını izleyerek akorların ve ritmik eşliklerin temelini öğrendi. O dönemde Misiones'de bir gitar öğretmeni ya da bir müzik okulu olmaması nedeniyle, sosyal buluşmalar Barrios'un müzikle yaşadığı tek deneyimlerdi. Barrios, on üç yaşına geldiğinde Fernando Carulli'den ve Juan Alais'dan² birkaç küçük melodi çalabilir haldeydi. Ayrıca bu yaşına kadar en az bir eser de bestelemişti. Barrios'un ağabeyi ile arkadaş olan Gustavo Sosa Escalada, bazı tatillerini San Juan'da, Barrios'ların evinde geçirirdi, yine Barrios'ların evinde kaldığı bir gün, Barrios'un gitar çaldığını duymuş ve yeteneğinden çok etkilenerek hemen ona ders vermeye başlamıştı. Daha sonra Barrios'un anne ve babasına, müzik ve gitar eğitimine devam edebilmesi için Barrios'u Asuncion'a göndermelerini tavsiye etmişti.³

Barrios, 1899'da erkek kardeşleri Hector ve Virgilio ile Asuncion'a yerleşti. 1901'in başlarında Ulusal Kolej'e (Colegio Nacional) kaydoldu. Orada Escalada ile klasik gitar çalışmalarına devam etti. Escalada ile Dionisio Aguado'nun bütün çalışmalarını, Fernando Sor'un tüm metodunu, Julian Arcas ve Carlos Garcia Tolsa'nın tüm bestelerini çalıştı. 1903 yıllarında klasik gitarın temellerini incelemek ve becerilerini geliştirmek için çokça zaman harcadı. 30 Aralık 1903'te El Cívico'daki bir konserde ilk kez sahneye çıktı. Bu yıllarda tamamen gitar ve müzik çalışmalarına

² Juan Alias (1844-1914) Arjantinli gitarist ve bestecidir bkz. (3), STOVER, 10.

³ Richard D. STOVER, **Six Silver Moonbeams**, 9-10.

odaklandı. Gitar, derinden etkilendiği tek şeydi ve günün on ile on iki saatini gitar çalarak geçiyordu.⁴

Takip eden yıllarda hayatında iz bırakacak Nicolino Pellegrini ile tanıştı. Pellegrini müziğin birçok yönü ile ilgilenen İtalyan bir kemancı ve Paraguay'daki tek müzik okulu olan Instituto Paraguayo'nun direktörüydü, dolayısıyla Barrios'un müzik eğitiminin temelleri onunla atıldı. Pellegrini, Barrios'un yeteneklerini keşfetti, onun konser vermesini ve tanınmasını sağladı.⁵

Barrios'un hayatında önemli olan bir diğer kişi de 1900'lerin başlarında Paraguay'a göç eden, doğuştan bir İspanyol olan Viriato Diaz Perez'di. Bir entelektüel, çok sayıda kitap ve makale yazarı, edebiyat eleştirmeni ve öğretmen olan Diaz Perez, aynı zamanda teozofi⁶ ile ilgileniyordu. Böylece Barrios da teozofik doktrinler ve inançlarla tanışmış oldu. Bu bağlamda Barrios'un üzerinde özellikle estetik, felsefe ve metafizik konularında çok büyük etkisi oldu. Diaz Perez uluslararası bir perspektife sahipti ve Barrios'u Paraguay'dan ayrılmaya teşvik etti.⁷

Barrios Nicolino Pellegrini'nin teşviki ile 1910 yılında fırsatlar şehri Buenos Aires'e geldi. Buenos Aires'e taşınmak Barrios için bir dönüm noktasıydı çünkü o dönemde Buenos Aires, müzik endüstrisinin başkenti ve Güney Amerika'nın başlıca kültür merkeziydi. Bu bağlamda da burası bir konser sanatçısının kariyer yapabilmesi için önemli bir yerdi. Barrios'un bilgi ve deneyim açısından geliştiği, kayda değer bir besteci ve virtüöz bir gitarist olarak olgunlaştığı dönem de böylece başlamış oldu.⁸

Buenos Aires hareketli bir ticaret, politika ve sanat merkeziydi. Şehrin, Avrupa ile kökten bağları olan tiyatrosu Teatro Colon, 1908'de kurulmuştu. Barrios hayatında ilk kez kozmopolit bir atmosferde Avrupa kültürünü keşfediyordu. Klasik, popüler, tango, folk müzik gibi bütün müzik türleri bu şehirde bulunabilirdi.⁹

⁴ Bkz. (3), STOVER, 19-20.

⁵ Bkz. (3), STOVER, 21.

⁶ Canlıların bedenlerinden yayıldığı varsayılan ışımla oluşan ve gitgide yayılan tesir kuşakları tarzında kendini gösteren elektromanyetik alana verilen isim bkz. (17), ALYÖRÜK, 99.

⁷ Bkz. (3), STOVER, 33.

⁸ Bkz. (3), STOVER, 33-34.

⁹ Bkz. (3), STOVER, 37.

Barrios, Buenos Aires'e geldikten sonra Saenz Valiente'nin¹⁰ himayesi altına girdi. Saenz Valiente, Barrios'a, İspanyol lutiye Jose Ramirez tarafından yapılan ilk iyi gitarını verdi. Barrios, Saenz Valiente'nin gazetesinin çalışanları için özel konserler verdi ve bunu sayısız kere tekrarladı. Kuşkusuz, Paraguay'dan gelen taşralı bir müzisyen için bu deneyimler son derece olumlu, heyecanlı ve hatta mucizevi gelişmelerdi. O dönemde Buenos Aires'te Antonio Jimenez Manjon, Julio Sagreras ve Domingo Prat gibi aydınları içeren klasik gitar dünyası büyümekteydi ve Barrios artık düzenli olarak yapılan gitar konserlerine katılma fırsatına sahipti.¹¹

Barrios, Buenos Aires'te geçimini sessiz filmler için müzik yapan sinema salonlarında çalarak sağlıyordu. Dönemin tanınmış oyuncusu Paravicini ile iyi arkadaş oldu. Ona, yirmi yıl sonra 'Nitsuga Mangore' takma adıyla kullanacağı kostüm ve makyaj becerilerinin sırlarını öğreten kişi de yine Paravicini olacaktı.¹²

2.1.2. Gelişme ve Olgunlaşma Dönemi

Barrios 1912'de Buenos Aires'ten ayrıldı ve Uruguay'ın başkenti Montevideo'ya gitti. Burada; başarılı, zengin ve bir gitar tutkunu olan Martin Borda y Pagola ile arkadaşlık kurdu. Borda y Pagola, Barrios'un en büyük destekçisi oldu ve ona, on beş yıl boyunca hem duygusal hem de ciddi finansal destek verdi. Barrios, Montevideo'daki ilk konserini 1912 sonbaharında Carlos Trapani'nin organizasyonu ile verdi. Carlos Trapani, o dönemde gitaristik faaliyetlerin merkezi olan Montevideo'da, önde gelen bir müzik mağazasının sahibiydi. Trapani, yıllar boyunca Barrios'un en büyük destekçisi ve eserlerini ilk yayınlayan kişi oldu.¹³

1912-15 arası Uruguay'da geçirdiği yılların Barrios için müzik hayatında bir ilerleme ve büyüme dönemi olduğu söylenebilir. Uruguay'da yaşadığı dönem boyunca yalnızca Saito'da değil Tacuarembó, Rio Negro, Cerro Chato, Cerro Largo, Lavalleja,

¹⁰ Buenos Aires gazetesi *La Nacion*'un yayımcısı ve Arjantin üst sınıfının önemli bir üyesidir bkz. (3), STOVER, 33.

¹¹ Bkz. (3), STOVER, 37.

¹² Bkz. (3), STOVER, 38.

¹³ Bkz. (3), STOVER, 42- 43.

Fraile Muerto, Rivera, Florida'da ve daha birçok önemli yerde sahne aldı.¹⁴ 1917'de daha sık konser vermeye başladı. Artık zihninde yaratıcı bir şeyler oluşuyordu. 76 beste ve 39 transkript eserin ortaya çıkacağı, on yılı kapsayan yoğun bir faaliyet dönemine geçmişti.¹⁵

Barrios, 1916'dan 1920 Haziran'ına kadar Brezilya'daydı. Sao Paulo öncelikli olmak üzere, Güney Brezilya'da konserler verdi. Bu yıllar boyunca verdiği konser programlarının da gösterdiği üzere gitarist bestecilik konusundaki bilgisini genişletmekteydi. Bu dönemde *Un Sueno en la Floresta*, *Marcha Heroica*, *Pot-Pourri Lirico*, *Adieu*, *Rapsodia Latino Americana*, *Bicho Feo*, *Recuerdos del Pacifico* ve *The Waltz Saudades do Rio de Janeiro* adlı eserlerini besteledi. *Rigoletto*, *Carmen*, *Faust*, *Tosca*, *Aida*, gibi popüler operalardan derlemeler yaptı. Ayrıca dönemi için daha standart olan konser repertuarı da oluşturdu. Bunların içinde Tarrega *Capricho Arabe*, Sor *Fantasia Variee* ve Arcas *Grande Phantasia de Concerto* gibi eserler vardı. Transkripsiyon yapmadaki becerileri, Bach, Beethoven, Bufaletti, Chopin, Csibulka, Grieg, Mendelssohn ve Schumann'ın eserlerini gitara uyarlamasıyla gelişti.¹⁶

1919'da henüz Brezilya'dayken yazdığı *Romanza en Imitacion al Violoncello*, *Dos Estudios de Concierto*, *Mazurka Apasionata* ve *Allegro Sinfonico* isimli eserlerinde, Bach, Beethoven, Chopin ve Schumann'ın güçlü etkileri açıkça görülmektedir.¹⁷

Klinger¹⁸, Barrios'un bestelerinde sıra dışı bir ilerleme gösterdiğini ve 1920'den itibaren bütün çalışmalarının kendine özgü olduğunu belirtmiştir. Barrios için 1918'den 1928'e kadar olan süreç en yaratıcı dönemdir. Bu dönemde kendi yolunu bulmuş, son derece etkileyici olan melodik modülasyon stili oluşturmuş ve gitar

¹⁴ Bkz. (3), STOVER, 48.

¹⁵ Bkz. (3), STOVER, 50.

¹⁶ Bkz. (3), STOVER, 51.

¹⁷ Güray ALYÖRÜK, *Agustin Barrios Mangore'nin Eserlerindeki Folklorik, Taklitsel ve Dinsel Etkiler*, 96.

¹⁸ Miguel Herrera Klinger, Barrios'un arkadaşı ve hayranı olan Uruguay'lı bir gitaristtir bkz. (3), STOVER, 43.

sanatında o dönemde bulunmayan bir orkestrasyon formu kurmuştu. Zihni, yaratıcılık yönünde gelişirken, teknik becerileri de önemli ölçüde artmıştı.¹⁹

1921 yılında dönemin önemli gitaristlerinden Andres Segovia²⁰ ile tanışmıştı. Segovia'nın konserinden sonra otel odasında bir araya gelmişler ve Barrios, Segovia'ya kendi eserlerini çalmıştı. Barrios arkadaşına yazdığı bir mektupta Segovia'nın onu çok nazik karşıladığını ve *La Catedral*'i çok beğenerek bir kopyasını istediğini söylemiştir. Eserin bir kopyasını göndermesi için de arkadaşından ricada bulunmuştur.²¹ Segovia ise “eserleri ile ilgili kopyalar bırakmaya pek alışık değildi” diyerek *La Catedral*'in kopyasının ona hiç ulaşmadığını ifade etmiştir.²² Segovia Barrios'un eserlerine konserlerinde yer vermemiş, onu desteklememiştir. Bununla birlikte John Williams²³, Barrios'un Segovia tarafından gölgelendiğini ve Segovia'nın onu bir müzisyen olarak umursamadığını ifade etmiştir.²⁴

2.1.3. Ustalık Dönemi

1921 yılına gelindiğinde Barrios'un ünü gittikçe artmış, gazetelerde onunla ilgili haberler ve röportajları çıkmaya başlamıştı. 12 Nisan 1921 tarihinde yapılan bir röportajda beş eser bestelediğini söylemişti. Bunların en önemlisi *Vals de Primavera* ve *La Catedral*'dir. Gazete röportajında²⁵ söylediği gibi *La Catedral* orijinalinde, *Andante Religioso* ve *Allegro Solemne* olmak üzere iki bölümden oluşuyordu ve esere üç bölümlü olacak şekilde son halini veren *Prelude* bölümünü on dokuz yıl sonra El Salvador'da eklemişti.²⁶

1921 yılında La Lira'da verdiği ilk konserinde Tarrega'nın başyapıtı olan *Recuerdos de la Alhambra* yanında Tarrega'nın *Minuet*'ini de icra etmişti. Aynı yıl

¹⁹ Bkz. (3), STOVER, 55.

²⁰ Andres Segovia (1893-1987), İspanyol gitarist. 20. yy. Gitar Müziği düşünüldüğünde, gitarın günümüzdeki eğitim fırsatları ve yaygın kullanımı, Andres Segovia'nın kariyeri boyunca gerçekleştirmek için uğraştığı amaçları doğrultusunda şekillenmiştir bkz. (90), ÜNLENEN, 112.

²¹ Bkz. (3), STOVER, 68-69.

²² Sila GODOY-Luis SZARÁN, *Mangore- Vida y Obra De Agustín Barrios*, 24.

²³ John Williams günümüz prömiyer virtüöz konser gitaristlerinden biridir. Andres Segovia ile çalışan birkaç jenerasyonun en başarılısı olarak görülmektedir bkz. (3), STOVER, 179.

²⁴ Bkz. (3), STOVER, 70-179.

²⁵ Barrios ileriki zamanlarda en fazla çalınacak olan bu eserden ilk defa bu gazete röportajında bahsetti.

²⁶ Bkz. (3), STOVER, 61.

repertuvarına Albeniz'in *Granados*'unu ve Sor'un *Introduction and Variations on a Theme by Mozart Op.9* numaralı eserini ekledi. Bu yıllar içerisinde teknik anlamda kendisini daha da geliştirdi ve özellikle gitarla ilgili Avrupa'daki gelişmelerden haberdar olarak ileriki yıllarda repertuvarını en yüksek seviyeye çıkardı.²⁷

Martin Borda y Pagola'nın bu yıllarda da Barrios'a hem maddi hem de manevi desteğini sürdürdüğü bilinmektedir. Yine bu dönem içerisinde Barrios finansal olarak iyi durumda olmamış ve genel olarak mütevazı bir hayat sürdürmüştü.²⁸

Barrios, 1922 yılında Paraguay basını tarafından dünyanın en iyi gitaristlerinden biri olarak lanse edildi, Llobet ve Segovia ile karşılaştırıldı. Bu yıllar içinde repertuvarına birçok yeni eser ekledi. Bununla beraber bestelediği orijinal eser sayısı da azımsanamayacak kadar fazlaydı. 1920 yılından itibaren, o dönemde de oldukça etkileyici olan repertuvarına, en az yirmi yeni eser ekledi ve bunlardan dokuzu kendi besteleriydi. 1922-23 yılları Barrios'un yirmiden fazla yeni orijinal eser ortaya çıkarttığı göz önüne alındığında yaratıcılık açısından en verimli olduğu dönemi olduğu ifade edilebilir.²⁹

1924 yılında Paraguay'da olan Barrios seyahat etmekten oldukça yorulmuştu. Bu dönemde hükümetten bir müzik okulu kurmak için ricada bulunmuş fakat reddedilmişti. Arkadaşları, sürekli gitar çalışmasından ve yaşadığı maddi zorluklardan depresyona girdiğini düşünüyorlardı. Barrios siyasette çok aktif olmasa da sadece siyasi yöneliminden dolayı bazı düşmanlar edinmişti. 1925 yılında bunun sonucu olarak Asuncion'un büyük konser salonlarında kardeşi ve kendisi kara listeye alınmıştı. Bunun üzerine Plaza Uruguay'da konser vermeyi teklif etmiş ve arkadaşı olan gitarist Dionisio Basualdo'nun iş birliğiyle beraber bir konser gerçekleştirilmişti. Bu konser hem halkın katılımı hem de performans bakımından çok başarılı oldu. Konserin sonunda Barrios, ünlü şiiri olan Bohemio'yu okudu ve daha sonra ortaya çıkacağı üzere bu, onun Paraguay'a son vedası oldu. Barrios 1928 yılında Paraguay'dan ayrılarak Buenos Aires'e döndü.³⁰

²⁷ Bkz. (3), STOVER, 62-63.

²⁸ Bkz. (3), STOVER, 62-63.

²⁹ Bkz. (3), STOVER, 85.

³⁰ Bkz. (3), STOVER, 89-95.

Barrios, Buenos Aires'e döndüğünde Segovia da oradaydı ve salonları doldurmakta hiç güçlük çekmiyordu. Yedi yıl önceki karşılaşmalarından beri Segovia uluslararası ününü arttırmış, Avrupa, Güney Amerika ve Amerika Birleşik Devletleri'nde bulunmuştu. Barrios ise Güney Amerika'da kalmıştı, özenli ve gayretli bir şekilde çalışmasına rağmen uluslararası bir derecede tanınmıyordu. Son karşılaşmalarından beri Barrios daha çok kendisi beste yaparken, Segovia ise Ponce, Turina, Torroba, Tansman, Roussel ve Scott gibi bestecilerin eserleriyle kendi repertuarını genişletmişti.³¹

Barrios, ölene kadar yanında olacak olan eşi Gloria de Mangore olarak da anılan Gloria Seban'la³² 1929 yılında tanıştı. Gloria, Barrios'un günlük ihtiyaçlarının yanında maddi ihtiyaçlarını da karşılamaktaydı. Barrios, bir gazete röportajında eşi hakkında "Gloria bir müzisyen değil ve bunun için bu kadar iyi anlaşıyoruz, müziğimden keyif alıyor, ben de onun evin kadını olarak değerini biliyorum" demiştir. Gloria bir sanatçı değildi ve bazılarına göre Barrios'un dehasının farkında bile değildi. Yine de seyahatler, büyük finansal zorluklar ve Barrios'un bozulan sağlığı ile geçen on dört yıllık beraberliklerinde onu gerçekten sevmiştir.³³

2.1.4. Şef Nitsuga Mangoré'nin Doğuşu

1930 yılı Barrios için yeni bir dönemin başlangıcını işaret etmektedir: "Paraguay Ormanlarından Gitarın Paganini'si, Guaranı Irkının Temsilcisi" Şef Nitsuga Mangoré'nin doğuşu. Barrios'un Rio de Janeiro'ya gitme kararı ve "Şef Nitsuga Mangore" ismini kullanmaya başlaması hem kendi hevesi hem de Agustín Barrios olarak başarısız olduğu düşüncesinin yarattığı hayal kırıklığı ile ilgili olduğu düşünülmektedir.³⁴

³¹ Bkz. (3), STOVER, 103.

³² İkisinin resmi olarak evlendiğine dair herhangi bir kanıt bulunmamakla beraber Barrios, onu artık karısı olarak insanlarla tanıştırmaya başladı bkz. (3), STOVER, 109.

³³ Bkz. (3), STOVER, 109- 110.

³⁴ Bkz. (3), STOVER, 111.

Barrios'un kimlik değişikliği yapmasındaki bir diğer ihtimal de Buenos Aires'te Segovia'nın gölgesinde kalması ve kendi köklerinden ilham ve kimlik aramaya başlamasıydı.³⁵

Barrios'un kendisini ilk olarak “Şef Nitsuga Mangore” olarak tanıtması 1930 yılının Ağustos ayında Brezilya Bahia'da gerçekleşti. O dönemdeki konser afişleri, Nitsuga'nın karikatürünü portreleyen Agustin Barrios olarak sunulmaktaydı. Bundan üç yıl sonra artık Agustin Barrios'tan hiç bahsetmeden kendisini özellikle Nitsuga Mangore olarak tanıtmaya başladı.³⁶

1930'un ortalarında Brezilya'nın kuzeybatısından başlayarak, Nitsuga Mangore konserlerinde tüyler giymeye, hatta yay ve okla pozlar vermeye başladı. “Ormanlarımızın kokusu gitarımın müziğiyle” ifadesini kullanarak, Guarani kültürünün mistik bir şekilde gerçek bir temsilcisi olduğunu vurgulamak istedi. Bu tamamen gelişmiş teatral bir konseptti. Muhtemelen kardeşi Martin'in ve eşi Gloria'nın da bu teatral konsept üzerinde etkileri olmuştu. Ama kesin olan bir şey vardı ki, konser afişlerini artık “Dünyadaki en iyi Gitarist” olarak bastırmaktaydı. Geçmiş başarısızlıklarını unutarak kimsenin onu tanımadığı ve çok az klasik gitaristin gitmiş olduğu bölgelere gitmeye başladı. Kendisini “dünyadaki en iyi” olarak ilan ediyor ve böylelikle kendisine yeni bir benlik oluşturuyordu.³⁷

1930'dan itibaren yalnızca görüntüsünü ve ismini değil, imza şeklini bile değiştirmişti (bkz. Şekil 2.1.4.1: Barrios'un 1910 ve 1938 yılı İmza Şekilleri).³⁸

³⁵ Bkz. (3), STOVER, 114.

³⁶ Bkz. (3), STOVER, 111.

³⁷ Bkz. (3), STOVER, 113.

³⁸ Anthony McKenna WARD, *Agustin Barrios Mangore A Study in the Articulation of Cultural Identity*, 45.

Firma 1910
Agustín Barrios

Firma 1938
Mangoré

Şekil 2.1.4.1: Barrios'un 1910 ve 1938 Yılı İmza Şekilleri

“Nitsuga”, Agustín’in tersten okunuşuydu, fakat Mangore ismini nereden almıştı? Mangore, Guarani ulusunu oluşturan kabilelerden biri olan Timbues’in şefiydi. Mangore, Guarani’nin halk kahramanıydı ve Barrios muhtemelen bu yüzden bu ismi seçmişti.³⁹

1931⁴⁰ yılının Şubat ayında Barrios, Gloria ve Martin Brezilya Fortaleza’ya geldiler, Barrios burada Fortaleza basını için özel bir konser verdi. Bu konserde Bach’ın *Prelude* ve *Fugue*’ünü ilk kez seslendirdi. Bu geçen süre içinde hem transkripsiyonlarını hem de kendi bestelerini repertuarına eklemeye devam ediyordu. Aynı yılın nisan ayı sonlarına doğru Gloria ve Barrios Maranhao Eyaletindeki Sao Luis kasabasına gittiler. Barrios 1 Mayıs 1931’de Maranhao Kulübü’nde basın mensuplarına kısa bir konser verdi ve bu konserde *Gloria e Amor* adlı yeni bestesini karısına ithaf ederek icra etti.⁴¹

Nitsuga Mangoré’nin ortaya çıkmasından beri Barrios repertuarını belirli bir konsept üzerinde geliştirmiş ve bundan sonra hazırladığı programlar onun olgunluğunu yansıtmaya başlamıştır. 1 Mart’ta Venezuela Caracas’ta bir konser verdi. Venezuela’nın gitar topluluğunda Barrios’un etkisi büyümeye başladı, “Venezuela Gitarının Babası” Raúl Borges’le arkadaş oldu. Raúl Borges daha sonra Venezuela gitar ekolüne dönemin standartını getiren ikinci kuşak gitaristler olan Antonio Lauro, Alirio Diaz ve Rodrigo Riera’nın öğretmeni oldu. Barrios, Venezuela’nın bilinen en

³⁹ Bkz. (3), STOVER, 113.

⁴⁰ Bu tarihten sonra Francisco Martin Barrios’tan hiç bahsedilmemektedir. Varsayımlara göre son sekiz yılını Paraguay’da geçirmiş ve 21 Eylül 1939 yılında Asuncion’da intihar ederek yaşamına son vermiştir bkz. (3), STOVER, 119.

⁴¹ Bkz. (3), STOVER, 118-119.

önemli gitarist ve bestecisi olan Antonio Lauro'yla Raúl Borges'in evinde bu dönemde tanıştı.⁴²

Barrios, 1932 yılının Mayıs ayında Venezuela Caracas'tan ayrıldı. Valencia'ya doğru yola çıktı ve burada üç konser verdi. Ziyaret etmeyi planladığı başka şehirler de vardı fakat ciddi şekilde hastalandı ve tedavi için tekrar Caracas'a döndü. Hastalığının tam olarak ne olduğu bilinmemekle birlikte, Eylül'ün üçü ve dördüne kadar herhangi bir konser kaydı olmaması, iyileşmesinin uzun zaman aldığını göstermektedir. Bu hastalığın, on iki yıl sonra öldüğünde ortaya çıkan frenginin, ona yaşattığı ilk ciddi durum olma ihtimali de göz ardı edilemez.⁴³

Barrios 1933 yılı Ağustos ayının başına kadar Tegucigalpa Honduras'ta dört konser verdi. En sonuncusu 19 Ağustos'ta Teatro Clamer'da gerçekleşen konser Nikaragua'nın devlet başkanı Tiburcio Carias'a özel bir konserdi. Bu konserde *La Catedral*, Beethoven *Minuet*, Chopin *Nocturne* Czibulka *Gavota Romantica*, Waldteufel, *Skater'Waltz*, *Contemplacion*, *Diana Guarani*, *La Ceiba* ve *San Pedro Sula'yı çaldı*".⁴⁴

Barrios bu dönemde birtakım röportajlar da veriyordu. 29 Ağustos 1933'te *Dirario Comercial*'da yayınlanan bir yazıda müziğiyle ilgili şu sözleri söyledi:

"Takriben yüz çalışma besteledim ve her gün birkaç saatimi beste yapmaya ayırıyorum. Özel bir besteci tercihim yok. Beethoven ve Chopin'i çok beğeniyorum ve onların gerçek müzik dehaları olduğunu düşünüyorum. Onları en iyi şekilde yorumlamaya çalışıyorum, eğer Amerika Birleşik Devletleri'ne⁴⁵ gidersem, girişimi Arizona Eyaleti'nden yapmaya karar verdim. Orada ziyaret etmek ve çalmak istediğim yerli kardeşlerim var. Oradan herhangi bir ücret almayacağım çünkü onlara benim ırkımdan selam götürmeliyim".⁴⁶

1933 yılında El Salvador'a döndü ve Eylül ayında San Salvador'daki National Theatre'da iki konser verdi. Ardından Guatemala'ya gitti ve orada Teatro Palace'da konser verdi. Bu süre boyunca, Barrios yalnızca bağı açık, tüylü Nitsuga kimliğiyle

⁴² Bkz. (3), STOVER, 128.

⁴³ Bkz. (3), STOVER, 135.

⁴⁴ Bkz. (3), STOVER, 146.

⁴⁵ Barrios kesinlikle Amerika Birleşik Devletleri'ni ziyaret etmek istiyordu ve kuzeye doğru gittikçe de bu düşünce kafasında daha gerçekçi bir amaç halini alıyordu bkz. (3), STOVER, 149.

⁴⁶ Bkz. (3), STOVER, 146.

performans sergiliyor ve sahne egzotik bir atmosfer yaratmak için çoğunlukla palmye yaprakları ve bambuyla kaplanıyordu.⁴⁷

Barrios, 1933'ün Eylül ayı sonuna kadar Guatemala'da kaldı ve daha sonra Kuzey Meksika'ya doğru seyahate başladı. Meksika'da verdiği konserlerde de Kabile Reisi Mangore kostümüyle, üstü çıplak ve tüylerle bezenmiş halde sahne aldı. Bu dönemde arkadaşı Paraguay Meksika Büyükelçisi Don Tomas Salomoni ile karşılaştı. Salomoni, Barrios'un kendisini Nitsuga Mangore olarak nitelendirmesine son vermesi gerektiğini düşünüyordu ve onu buna ikna etti. "Şef Nitsuga Mangore" artık emekli olmuş ve böylece "Paraguay Ormanlarından Gitarın Paganini'si" çağı sona ermişti. Resmi, kravat ve kuyruklu smokine dönerek sonunda Segovia'nın ona on üç yıl önce verdiği tavsiyeye uydu.⁴⁸

2.1.5. Son Yılları

1934 yılının Eylül ayında Barrios, Salomoni ve Gloria Avrupa'ya doğru yola çıktılar ve Belçika Brüksel'e geldiler. Bu sırada Barrios Igor Stravinsky⁴⁹ ile tanıştı ve *Royal Conservatory of Music*'te bir konser verdi. 1935 Aralık ayı başlarında Salomani, Barrios ve Gloria Portekiz Lizbon'a vardılar. Burada Barrios ve Gloria, Salomani'ye veda ederek Madrid'e devam ettiler. Barrios Madrid'te bir konser verdi ve burada gitarist Regino Sainz de la Maza ve şair Federico Garcia Lorca gibi döneminin önemli sanatçılarıyla tanıştı.⁵⁰

19 Mart 1936'da İspanya Trinidad kenti Kraliyet Victoria Enstitüsü'nde, 8 Nisan'da da Trinidad kenti San Fernando kasabasında iki eski arkadaşıyla konserler verdi. En son Küba'ya giderek orada altı ay kaldı.⁵¹

Barrios, Küba'dan ayrıldıktan sonra zor zamanlar geçirmiş, parasız ve işsiz kalmıştı. Bu dönemde sağlığının kötüye gitmesiyle birlikte sıkıntılar yaşamaya

⁴⁷ Bkz. (3), STOVER, 149.

⁴⁸ Bkz. (3), STOVER, 150-151.

⁴⁹ Igor Stravinsky (1882-1971) 20. Yüzyılın en yetenekli bestecilerinden biridir bkz. (74), SAY, 486.

⁵⁰ Bkz. (3), STOVER, 151 153-156.

⁵¹ Bkz. (3), STOVER, 157-160.

başlamış ve çaresiz bir şekilde Gloria ile 1938 Ağustos’unda Kosta Rika’ya dönmüştü. Barrios’un yakın arkadaşı olan Francisco Salazar, onlara yaklaşık bir yılı geçirecekleri evin bir bölümünü tahsis etti. Bu dönem Barrios ve Gloria için zor bir dönemdi. Barrios, Kosta Rika’da çok fazla sahne alamamıştı ve bu sebeple oldukça stres altındaydı.⁵²

1938 yılının Aralık ayında Barrios, Francisco Salazar’ın yeğeni Julia Martinez için bestelediği ve başarılarından biri olan *Julia Florida*’yı yazdı. Yaklaşık bir yıl sonra 1939 yılının Temmuz ayında El Salvador’da birkaç konser daha verdi.⁵³

Barrios bir süre sonra Meksika’ya geldi ve orada ciddi bir kalp krizi geçirdi. Bu dönemden sonra oldukça zayıflamış ve eski sağlığına asla tam olarak kavuşamamıştır.⁵⁴

Barrios, 1940’ta El Salvador’a dönmüş ve Cumhurbaşkanı General Maximiliano Hernandez Martinez ile tanışmıştır. General Martinez, Barrios’un büyük hayranıydı ve onu “seçilmişlerden biri” (*one of the choosen one*) olarak isimlendirmişti. Toplumun ileri gelenlerinin katıldığı bir konserden sonra General Martinez, Barrios’u Ulusal Konservatuvar’ın bir gitar profesörü olarak tanıtmış ve El Salvador’da kalması gerektiğini ifade etmişti.⁵⁵

1940 yılında Gloria ve Barrios El Salvador’un başkenti San Salvador’a yerleştiler. Barrios, El Salvador’da sayısız konser vermeye devam etti ve aynı zamanda yerli bir radyoda da çalışıyordu. Bununla birlikte zamanının büyük bir bölümünü ders vermeye ve öğrencilerine adadı. Cortes and Rene Andrino, Francisco and Roberto Bracamonte, Antonio Carballo, Benjamin Cisneros, Jose Candido Morales, Luis M. Samayoa, Juan de Dios Trejos, Ruben Urquilla and Manuel Urrutia gibi öğrencilerinin çoğu Barrios’un coşkulu hayranlarıydı.⁵⁶

⁵² Bkz. (3), STOVER, 156-157-161.

⁵³ Bkz. (3), STOVER, 161-163-166.

⁵⁴ Bkz. (3), STOVER, 166.

⁵⁵ Bkz. (3), STOVER, 166-167.

⁵⁶ Bkz. (3), STOVER, 173.

Barrios'un son günleri sükûnet içinde geçti. Kalbi büyümüş ve göğüsü şişmişti, artık sona yaklaştığını biliyordu. Söylenene göre bir rahip çağırdı ve “geçmişten korkmuyorum fakat gecenin gizeminin üstesinden gelebilir miyim, bilmiyorum.” demişti. Öğrencileri ve Gloria'nın yanında, 7 Ağustos 1944 saat 10'da San Salvador'da kalp yetmezliğine bağlı olarak öldü. Rahip “ilk defa bir azizin ölümüne tanıklık ettim” demişti.⁵⁷

2.2. Barrios'un Sanatçı Kimliği

2.2.1. Gitarist Olarak Barrios

Escalada ile çalıştığı yıllarda Aguado⁵⁸ ve Sor'un⁵⁹ metodolojilerinden faydalanması onun için büyük bir şanstı. Bununla birlikte bir müzik okuluna kaydolmadığı için önceliği popüler müziğe odaklanmıştı. Tango ve popüler şarkılardan oluşan bir repertuvara sahipti ve çevresinde de bu tarzdan hoşlanan arkadaşları vardı.⁶⁰

Dönemin klasik gitaristlerinin aksine çelik tellerle çalmayı tercih ediyordu⁶¹, bu klasik gitar dünyası için kabul edilemez bir şeydi. Bu nedenle bu camiada hak ettiği değeri tam olarak görememişti.⁶²

Her ne kadar eleştirilse de Barrios'un gitara olan tutkusu her şeyden büyüktü, kendi yeteneklerinin farkındaydı ve müzik yapmaktan hiç vazgeçmedi. Belki de bu eleştiriler yüzünden ve diğer klasik gitaristlerle karşılaştırılmaktan hoşlanmadığı için

⁵⁷ Bkz. (3), STOVER, 174.

⁵⁸ Dionisio Aguado (1784-1849) gitarist ve bestecidir. *Metodo Para Guitarra* adlı kitabı ile gitar tekniğine katkı sağlamıştır bkz. (76), KABASAKAL, 42-44.

⁵⁹ Fernando Sor 1778 yılında İspanya'da doğmuş gitarist ve bestecidir. Olgunluk döneminde yazdığı en önemli eserlerden biri 1830 da basılan *Methodo Pour La Guitare* adlı gitar metodudur bkz. (76), KABASAKAL, 71.

⁶⁰ Bkz. (3), STOVER, 45-47-200-201.

⁶¹ Barrios'u önceden tanıyan Venezuela'da bir müzisyen olan Godoy, onun çok terlediğinden dolayı metal tel kullandığını, misina tel kullanmanın imkânsız hale geldiğini belirtir bkz. (3), STOVER, 45.

⁶² Bkz. (3), STOVER, 45-47-88.

kendisine yeni bir kimlik yaratmıştı. Bu kimliği yaratmak ve benimsemek yalnızca yoğun duygular yaşayan gerçek bir sanatçının yapabileceği bir şeydir.

Barrios'u tanıyan insanların çoğu onun sıcak, bencil olmayan ve doğal bir insan olduğunu düşünmekteydiler. Bununla birlikte Boettner, "biraz eksantrikti" diye eklemiştir. Barrios, özellikle konser performansından sonra biraz huysuz olabilirdi. Dönem dönem gitarına hiç dokunmadan bir hafta geçirirken diğer zamanlar ise yemek bile yemeye gerek duymadan on ila on iki saat boyunca çalışırdı.⁶³

Çalışma rutini olarak teknik egzersizlerini belli bir noktaya kadar yapar ve daha sonra eser bestelemeye başlardı. Çalışmalarını hafızasından yapar, bir gam ya da akor ile motive olurdu. Barrios'un kendine has bir çalışma metodu olduğu söylenmektedir: İçinde yüz tane çakıl olan bir kesesi vardı. Bir eser çalmaya başlardı ve eğer hatasız bitirirse bir çakılı keseden çıkarırdı. Ama eğer bir hata yaptıysa, o zamana kadar çıkarttığı bütün çakılları tekrar keseye koyup tekrar baştan başlardı. Böylece eseri yüz kere art arda hatasız çalana kadar devam ederdi.⁶⁴

2.2.2. Bir Öğretmen Olarak Barrios

Barrios hayatını esas olarak müzisyenlik yaparak geçirse de aynı zamanda çok iyi bir öğretmendi. Eğer bir öğrencisi kusursuz çalmıyorsa dersi beğenmez ve öğrencisinin gitarı coşkuyla çalmasını zorunlu tutardı. Öğrencisi derste iyi çaldığında ona güzel melodilerle eşlik eder, varyasyonlar doğaçlardı. Trejos, Barrios'un birçok kez öğrencisinden bir tonalite seçmesini istediğini ve sonra şaşırtıcı derecede karmaşık bir müziği seçilen tonalitede doğaçlamaya başladığını ifade etmiştir. Barrios'un besteci ve icracı olarak virtüözitesinin en üst seviyeye ulaşması kuşkusuz ki doğaçlamayla olmuştu. Öğrencisi Morales, Barrios'un konserlerinde pek çok kez eserleri üzerinde doğaçlama yaptığını duymuş, ona eseri neden "değiştirdiğini" sorduğunda, "Che, ilham beni yakaladı ve konser verdiğimi unuttum!" diye cevaplamış olduğunu belirtmiştir.⁶⁵

⁶³ Bkz. (3), STOVER, 192.

⁶⁴ Bkz. (3), STOVER, 173.

⁶⁵ Bkz. (3), STOVER, 167-205.

2.2.3. Şiir ve Barrios

Barrios için şiir ve müzik birbiriyle ilişkiliydi. O yalnızca bir gitarist değil, aynı zamanda bir şair, hevesli bir okuyucu ve edebiyat tutkunuydu. 1930 yılı *Profesión de Fe* (Kaderin İtirafı) adlı şiirinin ilk ortaya çıkışıydı. Bu şiirde mitsel bir üslupla Şef Nitsuga'nın nasıl gitar çalmaya geldiğini anlatıyordu.⁶⁶

Yaratıcılık onun için bir tür dinsel faaliyetti ve kendini insanlara müzikal mesaj veren bir misyoner olarak görüyordu. Bu, ona göre yapılacak en asil şeydi. Sanatının maddi getirisiyle ilgilenmiyor, kendisini "Haçlı Sanatçı" rolünde görüyordu. Bu rolünü ise "yapması gereken şey" olarak düşünüyordu. Felsefesini, 1922'de yazdığı sonesi Bohemio ile şöyle ifade etmiştir:⁶⁷

“Bohemio
Dönüşüm ne kadar hızlı!
Su üzerindeyim,
Kaderin dürtüsü ile hareket ederek,
Çılgın bir girdapta dans ediyorum,
Gezegenin dört rüzgarına doğru.
Kanımda kıpır kıpır bir hayat taşıyorum.
Ve gezintimde, belirsiz, bir hac yolculuğunda,
Sanat yolumu aydınlatıyor.
Sanki olağanüstü bir kuyruklu yıldızmış gibi.
Ben o orta çağ aşıklarının kardeşiyim,
Romantik deliliğin ıstırabını çekenlerin.
Onlar gibi, ayrıca,
Öldüğümde
Tanrı bilir hangi uzak limanda belirsiz mezarımı bulmaya gideceğim”.

2.2.4. Besteci Olarak Barrios

Barrios'un müzikal kimliği tonal, armonik ve tonik-dominant mimarinin klasik temelleri üzerinde sıkıca bağlıydı. Aşırı disonans kullanım ya da armonide radikal değişiklikler yapmak gibi bir arzusu yoktu. Duygularını tüm çeşitliliği ile ifade etmekten hoşlanırdı: Si minör *Prelude*, *Choro da Saudade* gibi hüzünlü, *Jha Che Valle*, *Sarita*, *Estudio de Concerto* gibi coşkulu, *La Catedral*, *Las Abejas* gibi

⁶⁶ Bkz. (3), STOVER, 111-183.

⁶⁷ Bkz. (3), STOVER, 176-177.

betimleyici, *Cueca*, *Danza Paraguaya*, *Estilo Uruguayo* gibi folklorik ve *the Tango Don Perez Freire*, *the Vals Junto a tu Corazon* gibi popüler.⁶⁸

Müziğinin bir kısmı tamamen teknik amaçlara yöneliktir: *Arabescos*, *Estudio del Ligado*, *Estudio para Ambas Manol* gibi çalışmalarında bunu gözlemleyebiliriz. Onun çalışmalarında tremolo, arpej, melodik bas, gam, armonik kullanımı, *slur*, *campanelle*, *glisando*, *tambora*, gibi gitar tekniklerinin tümüne rastlanır. Kullandığı formlar arasında klasik yapıda *prelude*, tema ve çeşitlemeler, rondo, *barcarola*, *mazurka*, *minuet*, *medley* vardır.⁶⁹

Barrios'un teknik olarak en zorlu eserlerinden biri *Variations on a Theme of Tarrega*'dır. Tarrega'nın *Lagrima* eserine ithafen yazmıştır. Altı varyasyondan oluşmakta ve arpejler, gamlar, *glisandolar*, armonikler, tremolo gibi neredeyse gitar tekniğinin tümünü içermektedir.⁷⁰

Barrios'un müziğini oldukça sevdiği bir diğer besteci de J.S. Bach'tır. Bach hakkındaki hislerini şu sözleriyle belirtmiştir: "Bach bizi ne kadar da ebediyete yüceltir". Barrios'un *Preludio Op. 5, No. 1*'i Bach'a saygı eseridir.⁷¹

Barrios'un zihni ve düşünce yapısı romantikti. Romantizme olan önyargı azaldıkça onun sanatının gerçek değeri, tüm dünyadaki gitarist nesil için daha belirgin bir hale gelmeye başladı. Kübalı gitarist ve besteci Leo Brouwer'ın şu sözleri bu anlamda önemlidir:

"Barrios, temel gitar repertuarı alanında yeni bir ilhamdır. Romantiklerin hiçbir zaman tam olarak dolduramadığı boşluğu doldurmaktadır. Bazıları, çağdaş bir dönemde romantik müzik yazdığı için onun "eski moda" olduğunu iddia edebilir. Bu bir ihtimal ama Sibelius ve Rachmaninoff da öyleydi ve piyano literatüründe, 19. yüzyıla üslup olarak bağlı kalan ve müziğine daha az değer verilen düzinelerce besteci vardı. Bach'ın ölüm yılına (1750) kadar mükemmel barok müzik yazmaya devam etmesi gibi, barok dönem sona erdikten çok sonra Barrios enfes romantik müzikler yazıyordu. Barrios'ta, 19. yüzyıl armonik dilinde belirli bir tür yenilik ortaya çıkar, bu ancak zaman içinde "dönem dışı" bir noktada yapılabilecek bir şeydir. Barrios, en önemsiz, ehemmiyetsiz eserlerinde bile formu bilirdi.

⁶⁸ Bkz. (3), STOVER, 176.

⁶⁹ Bkz. (3), STOVER, 176.

⁷⁰ Bkz. (3), STOVER, 211.

⁷¹ Bkz. (3), STOVER, 210.

Tarrega'nın *Polka*'ları, *Jota Aragonesa*'sı ve hatta tremolo çalışmaları da dahil olmak üzere Barrios'un *Una Limosna* çalışmasında ulaştığı seviyeye ulaşmıyor".⁷²

1977 yılında John Williams tamamen Barrios'un eserlerinden oluşan bir albüm kaydetmiş ve bu albümle Barrios ilk kez dünya çapında bir dinleyici kitlesine ulaşmıştır. Bu kayıt Barrios'un müziğinin canlanmasını sağlamış ve hemen hemen her gitarist konserlerinde onun eserlerine yer vermeye başlamıştır.⁷³

⁷² Bkz. (3), STOVER, 177-178.

⁷³ Nick LANCASTER, **Agustin Barrios Mangore The Paganini of the Guitar from the Jungles of Paraguay**, 15.

3. TREMOLO TEKNİĞİ

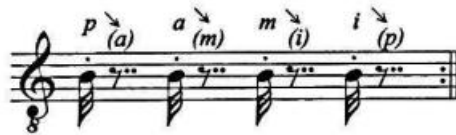
“Tremolo: (it.) Bir ya da birkaç notanın birbiri ardı sıra çok hızlı şekilde tekrarı. Terim İtalyanca *titreme* sözcüğünden kaynaklanır. Dilimizde *tremolo* ve *çarpıntı* olarak kullanılır.”⁷⁴

Gitarda Mauro Giuliani⁷⁵ bu tekniğe öncülük etmiş, 100 numaralı egzersizinde hem düz hem de ters tremolo örneklerini vermiştir: p – a – m – i ve p – i – m – a. İlk tremolo eseri ise G. Regondi'nin *Op.19 Reverie* eseridir.⁷⁶ Bununla birlikte Tarrega bu tekniğin tanınmasında büyük rol oynamış, günümüzde halen tremolo denilince akla ilk olarak F. Tarrega'nın *Recuerdos de la Alhambra* eseri gelmektedir.

Yazılan tüm tremolo eserlerinin büyük çoğunluğunda p-a-m-i⁷⁷ kombinasyonları kullanılmaktadır. Doğala en yakını ve teknik olarak akıcı olanı budur. Tekrar eden notaları a-m-i çalarken, p baslarda eşlik eder. Teknik içerisinde kullanılan parmak kombinasyonları değişkenlik gösterebilir ve eserlerin yapısına göre çeşitlendirilebilir. Aynı sesi tekrarlayan a-m-i'nin ritmik ve eşit ses yüksekliğinde devam etmesi oldukça önemlidir. Altaki melodiyi çalan p'nin de kendi içinde dengeli olması gerekmektedir.

Tremolo tekniğini geliştirmek için aşağıda çalışma örnekleri verilmiştir:

i. İkinci tel üzerinde son derece kısa *staccato*⁷⁸ çalışmak (bkz. Nota Örneği: 3.1.1).⁷⁹



Nota Örneği 3.1.1: İkinci Tel Üzerinde Staccato Çalışması.

⁷⁴ Ahmet SAY, Müzik ansiklopedisi, 497.

⁷⁵ Mauro Giuliani (1781-1829) gitarist ve bestecidir. Yazdığı *Studio Per La Guitarra Op. 1*, 120 sağ el egzersizi içerir. Sağ el tekniğinin temel sorunlarına çözüm için yaklaşımlar geliştirmiştir bkz. (76), KABASAKAL,75.

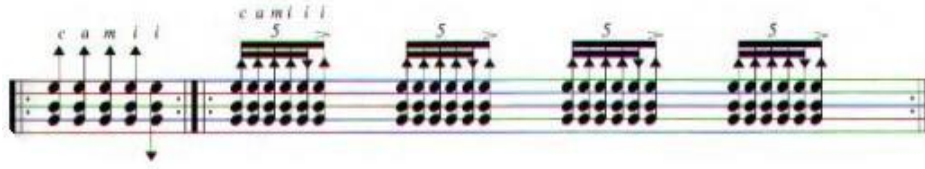
⁷⁶ Nazlı KABASAKAL, **Klasik Gitarda Sağ El Tekniklerinin Dönemsel Olarak Egzersiz ve Etütler Üzerinde İncelenmesi**, 75-82.

⁷⁷ Sağ el sırasıyla p: baş parmak i: işaret m: orta a: yüzük parmağıdır.

⁷⁸ Staccato (it.), seslerin birbiri ardına, tane tane çalınışı (SÖZER, 1964: 394).

⁷⁹ Hubert KAPPEL, **The Bible of Classical Guitar Technique**, 161.

vi. *Rasgueado* çalışması yapmak (bkz. Nota Örneği 3.1.6).⁸⁴



Nota Örneği 3.1.6: *Rasgueados* Çalışması.

⁸⁴ Scott TENNANT, *Pumping Nylon*, 45.

4. TARREGA VE BARRIOS

Barrios, tremolo eserlerini 1917 yılında Tarrega'nın müziğini keşfetmesinden sonra bestelemiştir. Tarrega'nın *Recuerdos de la Alhambra* eserinden oldukça etkilenmiş ve ertesi yıl *Un Sueño en la Floresta*'yı yazmıştır.⁸⁵ Aynı zamanda Tarrega'nın *Lagrima* eserine ithafen, 1939 yılında gitar tekniklerinin tüm yönlerini ustalıklı gösteren, altı varyasyondan oluşan *Variations on a Theme of Tarrega*'yı yazmıştır.⁸⁶

Söz konusu tremolo tekniğinde eserler olduğu zaman, Barrios'un Tarrega'dan etkilendiği göz önünde bulundurularak Tarrega ve *Recuerdos de la Alhambra* adlı eserine kısaca değinmek Barrios'un eseri yaratma sürecine ışık tutacaktır.

4.1. Tarrega ve *Recuerdos de la Alhambra*

4.1.1. Francisco Tarrega

Tam adı Francisco de Asis Tarrega y Eixea olan Tarrega, İspanyol gitarist ve geç romantik dönem bestecisidir. İspanya'nın Villareal şehrinde doğmuştur. Müziğe küçük yaşta babasının yönlendirmesi ile başlamıştır.⁸⁷

1874 yılında Madrid Konservatuvarına girmişti. Amacı piyano ve armoni çalışmaktı. Bununla birlikte gitar çalışmalarına da devam eden Tarrega okulun akademisyenlerine bir gitar resitali vermişti. Tarrega'yı dinleyen okulun öğretmenleri ondan oldukça etkilenmiş ve bunun üzerine piyanoyla zaman kaybetmektense gitara yoğunlaşmasının daha doğru olacağını söylemişlerdi. Bu öğüde uyan Tarrega, kendini tamamen gitara adamıştı.⁸⁸

Aktif bir konser hayatıyla yaşamını sürdüren Tarrega, 1900'lü yıllarda İspanya'nın en şöhretli müzisyenleri arasında anılmaktaydı. Konserlerinde Mozart,

⁸⁵ Bkz. (3), STOVER, 200-201.

⁸⁶ Bkz. (3), STOVER, 211.

⁸⁷ Soner Uluocak, *Klasik Gitar Tarihi III: Klasik ve Romantik Dönemde Gitar (1750-1900)*, 196.

⁸⁸ Bkz. (87), ULUOCAK, 197.

Chopin, Schubert ve Beethoven gibi büyük bestecilerin eserlerine yer vermiş ve yaptığı transkripsiyonlarla gitar repertuarına büyük bir zenginlik kazandırmıştır.⁸⁹

Gitardaki tüm teknikleri isimlendirmiş ve çalıcılık anlamında kolaylıklar sağlayan teknik çalışmalarını bir araya getirmiştir. Bu metotla kendisi ve öğrencilerinin “Tarrega Okulu” olarak anılmasını sağlamıştır.⁹⁰

1906 yılında yaşadığı bir olaydan dolayı büyük bir sarsıntı geçiren Tarrega bir daha eski sağlığını geri kazanamamış ve 15 Aralık 1909’da hayata gözlerini yummuştur.⁹¹

4.1.2. Tarrega’nın *Recuerdos de la Alhambra* Adlı Eseri

Tarrega Granada’ya gittiği dönemde, Alhambra’daki ünlü Moorish Saray’ını ziyaret etmiştir. Sarayı öğleden sonra karanlık çökerken, kırmızı, turuncu ve sarı tonlar hakimken görmüş ve çok etkilenerek aynı gece ünlü *Recurdos de la Alhambra* eserini bestelemiştir.⁹²

Eserin formuna bakıldığında *La Minör* başlayıp *La Majör* tonda biter. 3/4’lük zamanda yazılmış ve temposu *Andante* olarak belirtilmiştir. Melodi tremolodadır, bas hattında sekizlik notalardan oluşan akorun sesleri eşlik eder ve tüm eser boyunca aynı ritmik yapı devam eder.

4.2. *Recuerdos de la Alhambra* ve *Una Limosna Por el Amor De Dios*

Barrios’un, Tarrega’nın *Recuerdos de la Alhambra* eserinden oldukça etkilenmiş olduğu göz önüne alındığında, bu iki eserin kıyaslanması ve aralarındaki benzerliklerin ortaya çıkarılması eserin icrası için yol gösterici ip uçları sunabilir. Bu doğrultuda yapılan çalışma ile aşağıdaki benzerlikler ortaya çıkarılmıştır:

⁸⁹ Bkz. (87), ULUOCAK, 198-201.

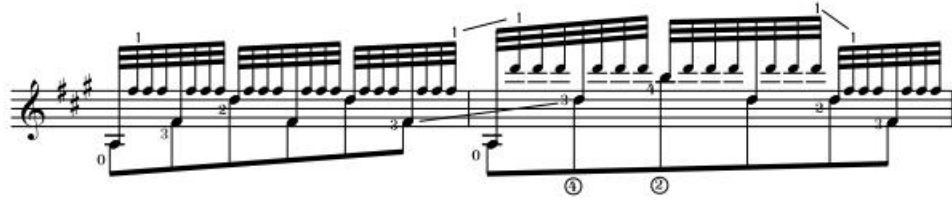
⁹⁰ Emre ÜNLENEN, **1920 ve 1950 Yılları Arasında Modern Gitar Müziğine Yön Veren Besteciler**, 116.

⁹¹ Bkz. (87), ULUOCAK, 201.

⁹² Yi Fang KO, **An Analytical and Comparative Study of Francisco Tarrega’s Two Volumes of Guitar Studies**, 22.

i. Her iki eser minör tonda başlayıp majör tonda bitmektedir.

ii. Her iki eser benzer melodik atlamalara sahiptir. (Nota Örneği 4.2.1, Nota Örneği 4.2.2)

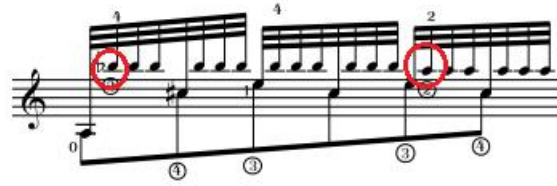


Nota Örneği 4.2.1: *Recuerdos de la Alhambra*, 25-26 Ölçüler Arası.

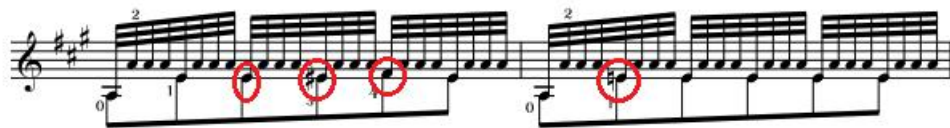


Nota Örneği 4.2.2: *Una Limosna Por el Amor De Dios*, 26-27 Ölçüler Arası.

iii. Her iki eserde melodi ve bas partilerinde kromatik hareketler görülmektedir. (Nota Örneği 4.2.3, Nota Örneği 4.2.4, Nota Örneği 4.2.5, Nota Örneği 4.2.6)



Nota Örneği 4.2.3: *Recuerdos de la Alhambra*, 13. Ölçü.



Nota Örneği 4.2.4: *Recuerdos de la Alhambra*, 43-44 Ölçüler Arası.



Nota Örneği 4.2.5: *Una Limosna Por el Amor De Dios*, 12-13 Ölçüler Arası.

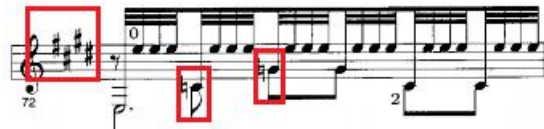


Nota Örneği 4.2.6: *Una Limosna Por el Amor De Dios*, 14-15 Ölçüler Arası.

iv. Her iki eserin majör bölümlerinde VI. derecedeki notanın inici altere edilmesi ile minör etki yaratılmıştır. (Nota Örneği 4.2.7, Nota Örneği 4.2.8)



Nota Örneği 4.2.7: *Recuerdos de la Alhambra*, 45-46 Ölçüler Arası.



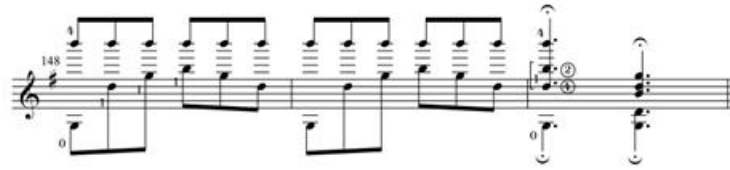
Nota Örneği 4.2.8: *Una Limosna Por el Amor De Dios*, 72. Ölçü.

v. Her iki eser final bölümlerindeki apojatür kullanımları açısından benzerlik göstermektedir. (Nota Örneği 4.2.9, Nota Örneği 4.2.10).

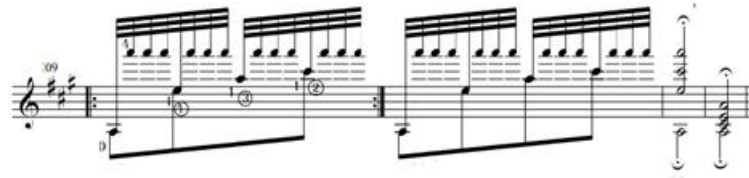


Nota Örneği 4.2.9: *Recuerdos de la Alhambra*, 51. Ölçü.

Bu eser ismindeki benzerlikten de anlaşılacağı gibi Tarrega'nın *Sueno* eserinden esinlenerek yazılmış olması mümkündür. Her iki eser de tremolo tekniğinde yazılmış ve yavaş bir Giriş bölümleri bulunmaktadır. Gitarın en tiz notalarına doğru çıkıcı bir arpej ile final bölümü yaparlar (Nota Örneği 4.3.1.1, Nota Örneği 4.3.1.2)⁹⁵.



Nota Örneği 4.3.1.1: *Un Sueño en la Floresta*, 148-149-150 Ölçüler Arası.



Nota Örneği 4.3.1.2: *Sueno*, 109-110-111-112 Ölçüler Arası.

4.3.2. *Contemplacion*

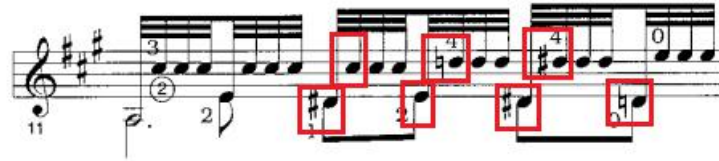
Contemplacion Barrios'un ses kaydını yaptığı diğer bir tremolo eseridir. Bununla beraber bu eserin ne zaman yazıldığına ve hikayesine dair bir bilgi bulunmamaktadır.

Eserde *Un Sueño en la Floresta*'da olduğu gibi bir Giriş bölümü bulunmaktadır. 6/8'lik zamanda yazılmış giriş bölümden sonra tremoloya geçmeden önce 3/4'lük zamanda sekizliklerden oluşan bir bas figürü gelmektedir (Nota Örneği 4.3.2.1). Bas partisi arpej figürleri ile tremoloyu destekler konumdadır. Tremolo bölümünde *Un Sueño en la Floresta* ve *Una Limosna Por el Amor de Dios*'ta olduğu gibi melodide, kromatik hareketler, büyük atlamalar gibi benzerlikler görülmektedir (Nota Örneği 4.3.2.2 Nota Örneği 4.3.2.3).

⁹⁵ Bkz. (93), HOKE, 67.



Nota Örneği 4.3.2.1: *Contemplacion*, 9-10 Ölçüler Arası.



Nota Örneği 4.3.2.2: *Contemplacion*, 11. Ölçü.



Nota Örneği 4.3.2.3: *Contemplacion*, 17. Ölçü.

4.3.3. *Canción De La Hilandera*

Eser Barrios'un 1933 yılı sonlarında Kuzey Meksika'ya doğru seyahate başladığı dönemde yazılmış ve Heriberto Lazcano'ya ithaf edilmiştir.⁹⁶ *Canción de la Hilandera* Tarrega'nın *Recuerdos de la Alhambra* gibi baştan sonra tremolo tekniği kullanılarak yazılmıştır.

Eserin formuna bakıldığında A-B-C bölümleri ve B bölümünden C bölümüne geçerken tremolonun sustuğu küçük bir köprü bulunmaktadır. Gitarın 6. teli *re* notasına akortlanmıştır. Melodi tremolo partisindedir. Diğer tremolo eserlerinde olduğu gibi bas partisi akorun sesleri ile melodiye desteklemektedir. Temposu *Una Limosna Por el Amor De Dios*'taki gibi *Andantino* olarak belirtilmiştir.

⁹⁶ Bkz. (3), STOVER, 150.

5. UNA LIMOSNA POR EL AMOR DE DIOS

5.1. Una Limosna Por el Amor De Dios'un Hikayesi

Una Limosnita Por el Amor De Dios, “Tanrı Aşkına Bir Sadaka” anlamına gelmektedir. Barrios’un bestelediği son eserdir. Eser ile ilgili birçok hikâye bulunmakla beraber bunlardan en yaygın olanı şöyledir: Barrios’un son zamanlarını geçirdiği San Salvador’da, çalışırken veya öğrencileriyle ders yaparken, yaşlı bir kadın sadaka istemek için evinin önünden geçmişti. Bir gün Barrios, José Cándido Morales’e ders verirken, yaşlı kadın Barrios’un kapısını çalmış ve yalvaran bir sesle “Tanrı aşkına bir sadaka” demiş. Dersin bitiminde yaşlı kadının kapıya vuruşları ilham vermiş ve Barrios, her gün sadaka toplamak için kapının önünden geçen bu yaşlı kadına ithafta bulunmuştur. Bu olay 2 Temmuz 1944’te, yani ölümünden neredeyse bir ay önce gerçekleşmiştir. José Cándido Morales, bu anekdota bir atıfta bulunarak, kendisinin kaleme aldığı “*Agustin Barrios Mangoré: Genio de la Guitarra*” isimli kitabının 67. Sayfasındaki anısında şöyle der⁹⁷:

“1944 ün Haziran ayı idi. Bir gün derste “*Parras Del Moral*” etüdüne çalıştığım sırada büyük usta birden bana “Morales, şu bestelediğim tremoloyu bir dinlemeni istiyorum” dedi. Çalmaya başladı ve fazla uzatmamak için üç kere çaldı. Bitirince cevap verdim. “Harika! gitar dünyası için benzersiz bir şaheser!”. “Peki ne ilham verdi size böyle?” diye sordum. O da “Herhangi obje veya dışarıdan bir kişi, yani bu dünyanın özgür etkileşimi aslında bana ilham kaynağı oldu” dedi.” Ertesi gün çalıştığım etüdü üstada çaldığım sırada kendisi şöyle dedi “Tremoloyu tamamladım, bitirdiğim en uzun tremolo oldu...”.

Eser, Barrios ölene kadar isimsiz kalmıştır. José Cándido Morales “*Canto a Polimnia*”, yani, “*Polimnia*’ ya şarkı”, Juan de Dios Trejos “*Una limosna por amor de Dios*”, José Roberto Bracamonte, “*El Gran Tremolo*”, yani, “Büyük Tremolo” ve birçoğu da Barrios’un son eseri olması nedeniyle “*El Último Canto*”, yani, “Son Şarkı” ismini koymuşlardır⁹⁸. Bununla beraber Stover bu kullanımların hatalı olduğunu asıl

97 Tania RAMOS, (El Último Canto de Mangoré, una revisión analítica de la última obra del maestro, a 62 años de su muerte - Cultural - ABC Color, erişim tarihi: 12.03.2021).

98 Bkz. (96), RAMOS, (El Último Canto de Mangoré, una revisión analítica de la última obra del maestro, a 62 años de su muerte - Cultural - ABC Color erişim tarihi: 12.03.2021).

isminin *Una Limosna Por el Amor De Dios* olduğunu belirtmiştir.⁹⁹ Barrios'un yazdığı eserler arasında en çok çalınanlardan biri bu eserdir.

5.2. *Una Limosna Por el Amor De Dios*'un Analizi

Tremolo tekniğinde yazılmıştır. Eser *Mi Minör* başlayıp *Mi Majör* tonunda biter. Bir Giriş, A-B-C bölümleri ve bir de Koda bulunmaktadır.

5.2.1. Giriş Bölümü

Eser iki ölçülük bir Giriş bölümü ile başlar. 3/4'lük yazılmış, temposu *Andantino* olarak belirtilmiştir. Sekizlik notalardan oluşan küçük bir motiftir. Bu ritmik yapı eser boyunca tekrarlanmaktadır. Hikâyede bahsedilen yaşlı kadının kapıyı çalışı bu yapı ile tasvir edilmektedir (Nota Örneği 5.2.1.1).



Nota Örneği 5.2.1.1: *Una Limosna Por el Amor De Dios* 1. ve 2. Ölçüleri.

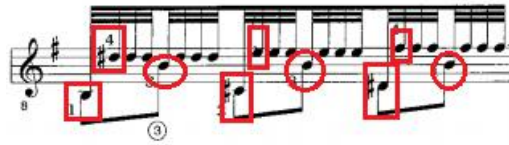
5.2.2. A Bölümü

A bölümü a cümlesi:

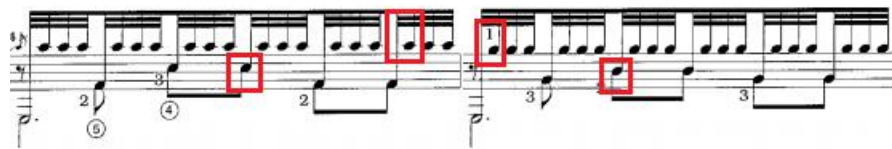
Mi Minör tonunda, tremolo ile A bölümü başlamaktadır. A bölümünün a cümlesi, dört ölçü öncül, dört ölçü soncul olmak üzere sekiz ölçülük iki cümleden oluşmaktadır. 8. ölçüde *mi* minör melodik dizi seslerinden yararlanılarak geçit kullanılmış ve bas sesi üçlüsü ile katlanmıştır (Nota Örneği 5.2.2.1). 9. ve 10. ölçüler arasında *la*, *sol'e* inerek 4-3; *do*, *si'*ye inerek 6-5 gecikmesiyle apojatür meydana gelmektedir (Nota Örneği 5.2.2.2). Cümle 10. ölçüde tonik (I. derece) akorda

⁹⁹ Bkz. (3), STOVER, 206.

bitmektedir. 8. ölçüdeki geçit ile *la*'ya kreşendo yaparak ulaşmak ve *sol*'e yumuşak bir şekilde bağlamak gerekir. Tremolo yaparken kreşendo yapmak teknik açıdan oldukça zor olmasıyla beraber dengeli olmak da önemlidir.



Nota Örneği 5.2.2.1: *Una Limosna Por el Amor De Dios*, 8. Ölçü.



Nota Örneği 5.2.2.2: *Una Limosna Por el Amor De Dios*, 9-10 Ölçüler Arası.

A bölümü b cümlesi:

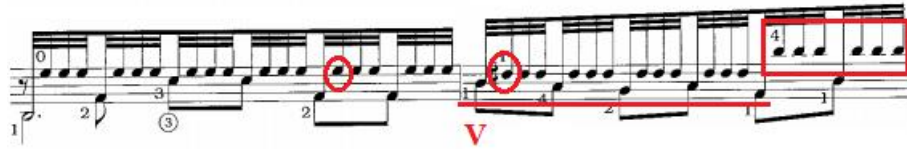
A bölümü b cümlesi 11. ölçüde *Mi Minör*'ün VI. (*Fa Majör*'ün V. Derecesi) derecesiyle başlamaktadır. 12. ölçüde *Fa Majör*'ün V. Derecesi duyurulmuştur. 13. ölçüden 14. ölçüdeki *Fa Majör*'ün I. derecesinin 6'lısını duyurmadan önce basamak kullanımıyla eseri genişletme amaçlanmıştır ve 14. ölçüde *Fa Majör* tonunun I. Derecesi 6'lı olarak gelmektedir. 13.-14.-15. ölçülerde aynı akor üzerindeki melodik hatta, 9-8-7 geçiti duyulmaktadır (Nota Örneği 5.2.2.3). 16. ölçüde *fa#* ile *Mi Minör* tonuna geri dönmektedir. 17. ölçüden 18. ölçüye geçerken melodide 4-3 geçişi ile 18. ölçüdeki *re#* geciktirilerek rötar yapılmıştır (Nota Örneği 5.2.2.4). 18. ölçüde V. derece üzerinde baslarda geçit duyulmaktadır ve melodide gelen *si*, eseri tekrar birinci cümleye taşımaktadır (Nota Örneği 5.2.2.5). b cümlesinin ardından a cümlesi 19. ve 26. ölçüler arasında tekrar edilmektedir.



Nota Örneği 5.2.2.3: *Una Limosna Por el Amor De Dios*, 13-14-15 Ölçüler Arası.



Nota Örneği 5.2.2.4: *Una Limosna Por el Amor De Dios*, 13-14-15 Ölçüler Arası.



Nota Örneği 5.2.2.5: *Una Limosna Por el Amor De Dios*, 17-18 Ölçüler Arası.

A bölümü c cümlesi:

Birinci temanın tekrarının ardından aniden *sol*'den bir oktav üstteki *fa*'ya bir atlayış yaparak eser tamamen farklı bir temayla dinamiğini yeniden kazanır (Nota Örneği 5.2.2.6). 27. ölçüde c cümlesi *La Minör*'ün V. derecesi üzerinde 9'lu akor kullanılmıştır (*Mi Minör*'ün IV. Derecesi). 29. ölçüde tam olarak *La Minör*'ün I. derecesine geçilmiştir (*Sol Majör* tonun II. Derecesi). 30-34. ölçüler arası kısa süreli olarak *Sol Majör*'de kalmaktadır. 34. ölçüde melodide *do*'dan *si*'ye 4-3 gecikmesi ile rötör yapılmıştır (Nota Örneği 5.2.2.7). 34. ölçünün son vuruşunda II. dereceyi duyurarak *Si Minör*'e geçiş yapar. 37. ölçüde melodide *mi*'den 38. ölçüdeki *re*'ye geçerken 4-3 gecikmesi ile rötör yapılmıştır (Nota Örneği 5.2.2.8). 38. ölçüde tonik akorla biten c cümlesi ile A bölümü de sona ermektedir.



Nota Örneği 5.2.2.6.: *Una Limosna Por el Amor De Dios*, 26-27 Ölçüler Arası.



Nota Örneği 5.2.2.7: *Una Limosna Por el Amor De Dios*, 33. Ölçü.

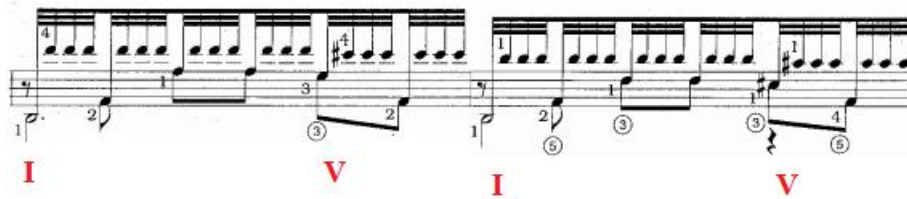


Nota Örneği 5.2.2.8: *Una Limosna Por el Amor De Dios*, 37-38 Ölçüler Arası.

5.2.3. B Bölümü

B bölümü a cümlesi:

38. ölçüde melodide gelen *fa#*, B bölümüne geçişi sağlar. 39. ölçüde B bölümü başlar ve a cümlesi *Si Minör* tonunda dört ölçüden oluşmaktadır. Ardından gelecek b ve c cümlesini coşkulu bir anlatıma hazırlamak ister niteliğinde sakin bir temadır. 39. ölçüden 42. ölçüye kadar *Si Minör*'de I. derece ve V. dereceyi duyurarak devam etmektedir (Nota Örneği 5.2.3.1, Nota Örneği 5.2.3.2). 43. ölçü, 44. ölçünün tekrarıdır.



Nota Örneği 5.2.3.1: *Una Limosna Por el Amor De Dios*, 39-40 Ölçüler Arası.



Nota Örneği 5.2.3.2: *Una Limosna Por el Amor De Dios*, 41-42 Ölçüler Arası.

B bölümü b cümlesi:

B Bölümü b cümlesi 44. ölçüde *Mi Minör*'ün dominant (V. derece) akoru ile başlamaktadır. 45 ve 46. ölçülerde tekrar eden kromatik hareketler gerginliği arttırarak 47. ölçü ile eserin zirvesine ulaşacak olan bölüme bağlanır (Nota Örneği 5.2.3.3, Nota Örneği 5.2.3.4). Eser boyunca basta gelen motif 46. ölçüde ilk defa farklı bir



Nota Örneği 5.2.3.7: *Una Limosna Por el Amor De Dios*, 55. Ölçü.

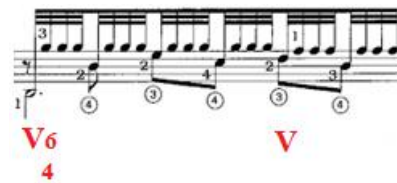
5.2.4. C Bölümü

C bölümü a cümlesi:

C bölümü *Mi Majör* tonda yazılmıştır. a cümlesi 56. ölçüde, *Mi Majör*'ün I. derecesiyle ile başlar. 57. ölçüde *si#* altere çıkıcı sestir (Nota Örneği 5.2.4.1). 63. ölçüde *apojatür 6/4 akoru*'nun V. dereceye çözülmesiyle son bulur (Nota Örneği 5.2.4.2).



Nota Örneği 5.2.4.1: *Una Limosna Por el Amor De Dios*, 57. Ölçü.



Nota Örneği 5.2.4.2: *Una Limosna Por el Amor De Dios*, 63. Ölçü.

C bölümü b cümlesi:

C bölümü b cümlesi üç ölçü boyunca C bölümünün a cümlesini tekrar etmekte ve bununla beraber 67-68-69. ölçülerde başka bir soncul cümle görülmektedir. b cümlesi 70. ölçüdeki V. derece *apojatür 6/4 akoru*'nun 71. ölçüdeki tonik akora çözülmesiyle son bulur. 72. Ölçüde güçlü tınıdan kaçmak, yumuşak bir etki sağlamak amacıyla VI. derecede *do#* inici altere edilmiş, VI. Derecede *Do Majör* akoru ile minör etki sağlanmıştır (Nota Örneği 5.2.4.3).



Nota Örneği 5.2.4.3: *Una Limosna Por el Amor De Dios*, 71-72 Ölçü Arası.

5.2.5. Koda Bölümü

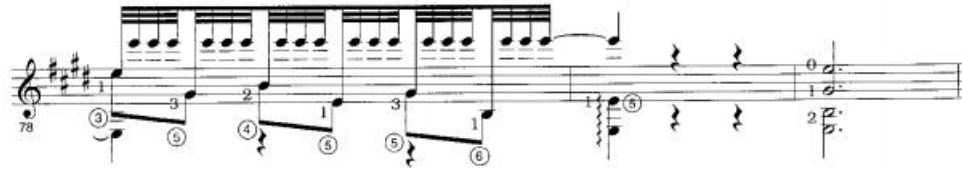
Koda 73. ölçüde C bölümünün a cümlesi ile benzer şekilde başlangıç yapar, 76. ölçüde *do* altere sestir. 75. ve 76. ölçüler eserin Giriş bölümüyle benzer bir yapıya sahiptir ve 76. ölçüde eserin başındaki minör etki hissedilir (Nota Örneği 5.2.5.1 ve 5.2.5.2). 79. ölçüde tremolo sona erer, sonra gelen *sus*lar son akora hazırlık niteliğindedir ve *Mi Majör* akor ile eser 80. ölçüde son bulur (Nota Örneği 5.2.5.3).



Nota Örneği 5.2.5.1: *Una Limosna Por el Amor De Dios*, 74-75 Ölçü Arası.



Nota Örneği 5.2.5.2: *Una Limosna Por el Amor De Dios*, 76-77 Ölçü Arası.



Nota Örneği 5.2.5.3: *Una Limosna Por el Amor De Dios*, 76-80 Ölçüleri Arası.

5.3. *Una Limosna Por el Amor De Dios*'un Analiz Tabloları

5.3.1. Form Analiz Tablosu

Form analiz tablosunda Giriş, A-B-C, Koda bölümlerinin cümle adı ve ölçü numaraları belirtilmiştir (bkz. Tablo 5.3.1.1).

Bölüm Adı	GİRİŞ	A BÖLÜMÜ				B BÖLÜMÜ			C BÖLÜMÜ		KODA
Cümle Adı	-	a	b	a	c	a	b	c	a	b	-
Ölçü Numarası	1-2	3	11	19	27	39	44	48	56	64	73-80
		-	-	-	-	-	-	-	-	-	
		10	18	26	38	43	47	55	63	72	

Tablo 5.3.1.1. *Una Limosna Por el Amor De Dios*'un Form Analiz Tablosu

5.3.2. Armonik Analiz Tabloları

Armonik analiz tablolarında Giriş, A-B-C, Koda bölümlerinin cümlelerine göre derece isimleri ve ölçü numaraları belirtilmiştir.

Giriş bölümü tablosu (bkz. Tablo 5.3.2.1).

Derece İsimleri	I	VI6
Ölçü Numarası	1	2

Tablo 5.3.2.1. *Una Limosna Por el Amor De Dios*'un Giriş Bölümü Armonik Analiz Tablosu

A bölümü, a cümlesi tablosu (bkz. Tablo 5.3.2.2):

Derece İsimleri	Em: I	I6	IV7	IV6/5	Fr6	V, VI, V	II+2	I
Ölçü numarası	3	4	5	6	7	8	9	10

Tablo 5.3.2.2. *Una Limosna Por el Amor De Dios*'un A Bölümü a Cümlesi Armonik Analiz Tablosu.

A bölümü, b cümlesi tablosu (bkz. Tablo 5.3.2.3):

Derece İsimleri	Em: VI6	F: V	I6	I6	I6/5	Em: IV6/5	Vsus4	V	3-10. ölçüler arasındaki a cümlesinin tekrardır.
Ölçü numarası	11	12	13	14	15	16	17	18	19-26

Tablo 5.3.2.3. *Una Limosna Por el Amor De Dios*'un A Bölümü b Cümlesi Armonik Analiz Tablosu

A bölümü, c cümlesi tablosu (bkz. Tablo 5.3.2.4):

Derece İsimleri	Am: V	V	I	G: V/V	I6/4, IV6	III6, V	Isus4, I	VII, I, Bm: II	Bm: I6, IV6	V, VII	V/B	I
Ölçü numarası	27	28	29	30	31	32	33	34	35	36	37	38

Tablo 5.3.2.4. *Una Limosna Por el Amor De Dios*'un A Bölümü c Cümlesi Armonik Analiz Tablosu

B bölümü, a cümlesi tablosu (bkz. Tablo 5.3.2.5):

Derece İsimleri	Bm: I, V	I, V	I, V	I	I
Ölçü numarası	39	40	41	42	43

Tablo 5.3.2.5. *Una Limosna Por el Amor De Dios*'un B Bölümü a Cümlesi Armonik Analiz Tablosu

B bölümü, b cümlesi tablosu (bkz. Tablo 5.3.2.6):

Derece İsimleri	Em: V, II	V, II	V, I, V	I
Ölçü numarası	44	45	46	47

Tablo 5.3.2.6. *Una Limosna Por el Amor De Dios*'un B Bölümü b Cümlesi Armonik Analiz Tablosu

B bölümü, c cümlesi tablosu (bkz. Tablo 5.3.2.7):

Derece İsimleri	Em: V/E	IV/V	Napoli6	B, E7, A	D7, G	Em: I, It6	I6/4, Nap6	V6/4, V
Ölçü numarası	48	49	50	51	52	53	54	55

Tablo 5.3.2.7. *Una Limosna Por el Amor De Dios*'un B Bölümü c Cümlesi Armonik Analiz Tablosu

C bölümü, a cümlesi tablosu (bkz. Tablo 5.3.2.8):

Derece İsimleri	E: I	I6	IV	VI	V/V	V	III, II6, -IV6	V6/4, V
Ölçü numarası	56	57	58	59	60	61	62	63

Tablo 5.3.2.8. *Una Limosna Por el Amor De Dios*'un C Bölümü a Cümlesi Armonik Analiz Tablosu

C bölümü, b cümlesi tablosu (bkz. Tablo 5.3.2.9):

Derece İsimleri	E: I	I6	IV	III6, V7	I6/4, IV6	V/V	V6/4, V	I	-VI6
Ölçü numarası	64	65	66	67	68	69	70	71	72

Tablo 5.3.2.9. *Una Limosna Por el Amor De Dios*'un C Bölümü b Cümlesi Armonik Analiz Tablosu

Koda bölümü tablosu (bkz. Tablo 5.3.2.10):

Derece İsimleri	I	I6	I	-VI6	I	I	I	I
Ölçü numarası	73	74	75	76	77	78	79	80

Tablo 5.3.2.10. *Una Limosna Por el Amor De Dios*'un Koda Bölümü Armonik Analiz Tablosu

6. SONUÇ

Bu eser metni çalışmasında tremolo tekniği, Agustín Barrios Mangoré'nin *Una Limosna Por el Amor De Dios* eseri ile ele alınmıştır. Tarihsel, biyografik, form ve armonik açıdan analiz edilmiş bu sayede Barrios'un tremolo tekniğine kazanımları ortaya koyulmuştur. İngilizce, İspanyolca ve Türkçe kaynaklardan yararlanılmıştır. *Una Limosna Por el Amor De Dios* ile ilgili Türkçe kaynaklarda bulunmayan bilgiler aktarılmıştır.

Barrios, yaşadığı dönemde istediği üne ulaşamasa da günümüzde eserleri en çok çalınan gitar bestecileri arasındadır. Müziğin yanı sıra edebiyata olan düşkünlüğü de onun ince ruhlu bir insan olduğunu göstermektedir. Kendisini, başka bir kimliğe bürünüp "Nitsuga Mangore" olarak tanıtmayı sanatçı kişiliğinin bir yansıması olarak görülebilir. Herhangi bir müzik okuluna gitmemesi ile birlikte müzikal bilgisini kendi çabalarıyla geliştirmiştir. Bach, Chopin, Beethoven, Sor, Tarrega gibi kendisinden önceki dönemlerdeki bestecilerin müziklerini incelemiş, onlardan esinlenerek kendi müziğini yazmıştır. Bach'tan esinlenerek *La Catedral*'i bestelemesi buna örnek olarak gösterilebilir. Aynı zamanda *Danza Paraguaya No:1* gibi kendi ulusal müziğini yansıtan eserler de vermiştir.

Çalışma kapsamında tremolo tekniğinin tarihsel süreci araştırılmış ve bu tekniği geliştirmek için çalışmalar önerilmiştir.

Tarihsel analiz sonucunda Barrios'un tremolo eserlerini, Tarrega'nın *Recuerdos de la Alhambra* eserinden etkilenecek bestelediği bilgisine ulaşılmıştır. Bununla birlikte Tarrega'nın hayatı ve *Recuerdos de la Alhambra* eseri de incelenmiş, *Una Limosna Por el Amor De Dios* ile *Recuerdos de la Alhambra* arasında benzerlikler tespit edilmiştir. *Una Limosna Por el Amor De Dios* odak alınarak Barrios'un yazdığı diğer tremolo eserleri de incelenmiştir. Böylelikle Barrios'un tremolo tekniğine katkıları ortaya koyulmuştur. Eserin armonik analizinde apojatür, rötar, geçit, eksilmiş, artmış, yedili, dokuzlu akor, altere ses, kromatik hareket, modülasyon, armonik yürüyüş kullanımları görülmektedir. Bu analiz ile bestecinin müzikal birikimi hakkında bilgi edinilmiştir.

Eserin adı hakkında var olan hikâyeler ortaya çıkarılmış ve bu hikayelerin eseri çalacak gitaristlerin yorumlarına sağlayabileceği potansiyel katkılar göz önünde bulundurularak çalışmada yer verilmiştir. *Una Limosna Por el Amor De Dios* Barrios'un son eseri olması nedeniyle oldukça önemli bir yere sahiptir. Aynı zamanda tremolo tekniğinde yazılmış en çok çalınan eserlerden biridir. Bu çalışmada eseri yorumlamak isteyen gitaristlerin bu bilgiler ışığında esere ilişkin farklı bakış açıları kazanmaları amaçlanmıştır.

7. EKLER

Ek-1. Agustín Barrios Mangore *Una Limosna Por el Amor De Dios* Edisyonu¹⁰⁰*Una Limosna por el Amor de Dios*

Agustín Barrios Mangoré

Andantino *a tempo*

ritard

CII

CV

CIII

¹⁰⁰ Richard R. STOVER, *The Complete Words of Agustín Barrios Mangoré Vol.2*, 96-101.

14

16

IV

18

II

20

22

24

IX

26

28

CIII — CV

30

32

34

CII

36

CII — CVII

38

CVI — CVII

40

Detailed description: This page contains seven systems of musical notation for guitar, each consisting of a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notation is highly technical, featuring continuous sixteenth-note runs. Each system includes specific fingering numbers (1-5) and fretting instructions (e.g., 0, 2, 3, 4, 5). The systems are labeled with Roman numerals: CIII and CV (measures 28-31), CII (measures 32-33), CII (measures 34-35), CII and CVII (measures 36-37), and CVI and CVII (measures 38-41). The piece concludes with a final measure at measure 40.

42

44

46

48

50

52

54

CVII

CXII

CX

CIX

CVII

CV

CII

56

CIV CV

58

CIX

60

CIV

62

CVII

64

CIV CV

66

CVI

CII

68

1. 1. 3. 1.

0. 3. 2. 1.

Detailed description: This block contains the first two lines of musical notation. The first line starts at measure 68 and ends at measure 71. It features a CII section with a 4-measure phrase. The notation includes a treble clef, a key signature of three sharps (F#, C#, G#), and a 2/4 time signature. The melody consists of eighth notes with various fingering numbers (1, 3, 1) and a 4-measure phrase. The bass line has a 3-measure phrase with fingering numbers 0, 3, 2, 1.

70

1. 1. 3. 3. 2. 1. 2. 2.

Detailed description: This block contains the second and third lines of musical notation. The second line starts at measure 70 and ends at measure 71. It continues the CII section with a 4-measure phrase. The notation includes a treble clef, a key signature of three sharps, and a 2/4 time signature. The melody consists of eighth notes with various fingering numbers (1, 1, 3, 3, 2, 1, 2, 2). The bass line has a 2-measure phrase with fingering numbers 0, 2, 1, 2.

72

0. 2. 4. 2. 1. 2.

Detailed description: This block contains the fourth and fifth lines of musical notation. The fourth line starts at measure 72 and ends at measure 73. It continues the CII section with a 4-measure phrase. The notation includes a treble clef, a key signature of three sharps, and a 2/4 time signature. The melody consists of eighth notes with various fingering numbers (0, 2, 4, 2, 1, 2). The bass line has a 2-measure phrase with fingering numbers 0, 2, 1, 2.

CIV

74

1. 3. 3. 4. 1. 4. 3. 2.

Detailed description: This block contains the sixth and seventh lines of musical notation. The sixth line starts at measure 74 and ends at measure 75. It features a CIV section with a 4-measure phrase. The notation includes a treble clef, a key signature of three sharps, and a 2/4 time signature. The melody consists of eighth notes with various fingering numbers (1, 3, 3, 4, 1, 4, 3, 2). The bass line has a 4-measure phrase with fingering numbers 1, 4, 3, 2.

CVII

76

4. 3. 2. 2. 3. 2. 4.

Detailed description: This block contains the eighth and ninth lines of musical notation. The eighth line starts at measure 76 and ends at measure 77. It features a CVII section with a 4-measure phrase. The notation includes a treble clef, a key signature of three sharps, and a 2/4 time signature. The melody consists of eighth notes with various fingering numbers (4, 3, 2, 2, 3, 2, 4). The bass line has a 4-measure phrase with fingering numbers 4, 3, 2, 4.

CIX

78

3. 4. 1. 3. 1. 5. 2.

Detailed description: This block contains the tenth and eleventh lines of musical notation. The tenth line starts at measure 78 and ends at measure 80. It features a CIX section with a 4-measure phrase. The notation includes a treble clef, a key signature of three sharps, and a 2/4 time signature. The melody consists of eighth notes with various fingering numbers (3, 4, 1, 3, 1, 5, 2). The bass line has a 4-measure phrase with fingering numbers 3, 4, 1, 2.

8. KAYNAKLAR

Kitaplar

GODOY, S. - SZARAN, S. (1994), **Mangoré: vida y obra de Agustín Barrios**. Editorial Don Bosco y Editorial Ñanduti, Asunción, Paraguay.

KÄPPEL, H. (2016), **The Bible of Classical Guitar Technique**, Verlag Neue Musik, Berlin.

SAY, A. (1997), **Müzik Ansiklopedisi**, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Ankara.

SÖZER, V. (1964), **Müzik ve Müzisyenler Ansiklopedisi**, Atlas Kitabevi Rakım Çalapala, İstanbul.

STOVER, D. (1992), **Six Silver Moonbeams, “The Life and Times of Agustín Barrios Mangoré”**, Querico Publications, Clovis.

STOVER, R. (2015), **The Complete Works of Agustin Barrios Mangore Vol. 2**, Mel Bay Publications, Fenton.

TENNANT, S. (1995), **Pumping Nylon**, Alfred Music, Baltimore.

ULUOCAK, S. (2014), **Klasik Gitar Tarihi III: Klasik ve Romantik Dönemde Gitar (1750-1900)**, Doruk Yayıncılık, İstanbul.

Dergi Makalesi

ALYÖRÜK, G. (2018), “Agustin Barrios Mangore'nin Eserlerindeki Folklorik, Taktiksel ve Dinsel Etkiler”, **Sanat ve Tasarım Dergisi**, 8, Ocak, 92-103.

MELLERS, W. (1995), “The Great Regondi”, **The Musical Times**, Vol. 136 No.1824, 104-105.

ÜNLENEN, Emre (2016), “1920 ve 1950 Yılları Arasında Modern Gitar Müziğine Yön Veren Besteciler”, **Sanat ve Tasarım Dergisi**, 6, Şubat, 110-126.

Tezler

HOKE, J. (2013), **The Guitar Recordings of Agustín Barrios Mangoré: An Analysis of Selected Works Performed by the Composer**, doktora tezi, Florida State University College of Music, Florida.

KABASAKAL, N. (2012), **Klasik Gitarda Sağ El Tekniklerinin Dönemsel Olarak Egzersiz ve Etütler Üzerinde İncelenmesi**, yayınlanmamış yüksek lisans tezi, İÜ. Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

KO, Y. F. (2009), **An Analytical and Comparative Study of Francisco Tarrega's Two Volumes of Guitar Studies**, doktora tezi, Ball State University, Indiana.

WARD, A. M. (2010), **Agustin Barrios Mangore A Study in the Articulation of Cultural Identity**, Yüksek Lisans Tezi, The University of Adelaide. The Elder Conservatorium of Music, Adelaide.

İnternet Kaynakları

LANCASTER, N. (2018, 31 Ocak), Agustin Barrios Mangore-The Paganini of the Guitar from the Jungles of Paraguay-, https://kupdf.net/download/agustin-barrios-mangore_5a718917e2b6f5fa12a4f68c_pdf (erişim tarihi: 7 Şubat 2021).

Música Y Músicos Del Paraguay - Prof. Dr. Juan Max Boettner (1998), <http://www.musicaparaguay.org.py/boettner.html> (erişim tarihi: 15 Mart 2021).

RAMOS, T. (2006, 13 Ağustos), El Último Canto de Mangoré, una revisión analítica de la última obra del maestro, a 62 años de su muerte, <https://www.abc.com.py/edicion-impresa/suplementos/cultural/el-ultimo-canto-de-mangore-una-revision-analitica-de-la-ultima-obra-del-maestro-a-62-anos-de-su-muerte-923828.html> (erişim tarihi: 12 Mart 2021).

9. ÖZGEÇMİŞ

Müziğe küçük yaşta koro ile başladı. 2007 yılında Denizli Hakkı Dereköylü Güzel Sanatlar Lisesi'ne gitti. Gitar çalışmalarına bu lisede başladı. 2011 yılında Marmara Üniversitesi Atatürk Eğitim Fakültesi Müzik Öğretmenliği Bölümü'nü kazandı. Aynı yıl Boğaziçi Caz Korosu'na katıldı. Koro ile 2012 yılında İtalya'da La Fabbrica del Canto, Macaristan'da Cantemus Uluslararası Koro Festivali'ne, ABD'de Dünya Koro Şampiyonası'na katıldı. 2015 yılında Marmara Üniversitesinden mezun oldu.

Aynı yıl İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Gitar Bölümü'nü kazandı. Burada Erdem Sökmen ile iki yıl çalıştıktan sonra Bekir Küçükay'ın öğrencisi oldu, bu süre içerisinde Begüm Çelebioğlu, Ricardo Moyano, Cem Küçümen gibi hocalarla oda müziği çalışma imkanı buldu. Solo ve oda müziği gruplarıyla çeşitli konserler verdi. Aynı zamanda Ankara Bilkent Gitar Günleri, İstanbul Gitar Festivali gibi festivallere aktif ve pasif katılım sağladı.

İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuvarı'nı bitirdikten sonra 2019 yılında Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Gitar Bölümü Yüksek Lisans Programı'nı kazandı ve eğitimine burada devam etmektedir.