T.C
İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
MÜZİK ANA SANAT DALI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

AGUSTIN BARRIOS'UN ESERLERİNİN MÜZİKAL ÖZELLİKLERİ VE BESTECİNİN KİŞİSEL İCRA YÖNTEMLERİNİN İNCELENMESİ

HALİL LEVENT SİLİ
2501180627

TEZ DANIŞMANI
DR. ÖĞR. ÜYESİ DİLARA GÖZDE ARAZ

İSTANBUL, 2020

ÖZ

Bu çalışmada en önemli klasik gitar bestecilerinden biri ve aynı zamanda bir virtüöz olan Agustin Mangore Barrios'un hem müziği, hem de icracılığı incelenmiştir.

Çalışmanın ilk bölümünde kısaca Barrios'un hayatı anlatılmıştır. İkinci bölüm sanatçının müziği üzerinedir. Konuyu daha iyi inceleyebilmek için o dönemde dünyadaki ve kendi bölgesindeki müziğe de değinilmiştir. Ardından müzikal anlayışına örnek olarak *La Catedral*, *Una Limosna por el Amor de Dios* ve *Vals Op. 8 No. 3* eserleri incelenmiştir.

Son bölümde ise Barrios'un icracılığı üzerinde durulmuştur. Bunu yaparken döneminin icra anlayışı, kendisinden sonra müziğinin yorumlanışı, repertuvarı ve kayıtları göz önüne alınmış, özellikle kendi bıraktığı kayıtlar üzerine odaklanılmıştır. Örnek olması ve icracılığını daha iyi anlamak için icra ettiği çeşitli eserler incelenirken kendi besteleri yanında kendisine ait olmayan eserler de seçilmiştir. Bu eserler Johann Sebastian Bach ve Fernando Sor'un besteleri, Francisco Tarrega'nın *Capricho Arabe* isimli eseri ve Barrios'un *Maxixe*, *Un Sueño en la Floresta*, *Vals Op. 8 No. 3* eserleri ile *La Catedral* isimli eserinin *Andante Religioso* ve *Allegro Solomne* bölümleridir.

Anahtar Kelimeler: Agustin Barrios Mangore, Klasik Gitar, La Catedral, Preludio Saudade, Andante Religioso, Allegro Solomne, Una Limosna por el Amor de Dios, Vals Op. 8 No. 3, Maxixe, Un Sueño en la Floresta

ABSTRACT

In this study, Agustin Barios', one of the most significant classical guitar composers and also a virtuoso, both music and interpretivism are analyzed.

In the first part of study, Barios' life is briefly told. The second part is about artist's music. To better analyze this subject, the music in the world and in his region in that that period has been mentioned. After that *La Catedral*, *Una Limosna por el Amor de Dios* and *Vals Op. 8 No. 3* works are analyzed as examples of his music.

As for in the last part, Barrios' interpretivism is dwelt upon. While doing this interpretivism of that time period, interpretation of his music after him, his repertoire and his recordings are considered and especially focused on his own recordings. To understand his interpretation better and to be example, some of his interpretations of his own compositions and other compositors' works are analyzed. These works are Johann Sebastian Bach and Fernando Sor's compositions, Francisco Tarrega's *Capricho Arabe* and Barrios' *Maxixe*, *Un Sueño en la Floresta*, *Vals Op. 8 No. 3*, *Andante Religioso* and *Allegro Solomne* movements of *La Catedral*.

Keywords: Agustin Barrios Mangore, Classical Guitar, La Catedral, Preludio Saudade, Andante Religioso, Allegro Solomne, Una Limosna por el Amor de Dios, Vals Op. 8 No. 3, Maxixe, Un Sueño en la Floresta

ÖNSÖZ

Klasik gitara ilk başladığım günlerden itibaren Barrios ilgimi en çok çeken ve en sevdiğim klasik gitar bestecilerinden biri, belki de birincisi olmuştur. Müziğinin kendine has zarafeti ve güzelliği yanında, bu müziğin gitarla olan müthiş uyumu ve çalarken verdiği keyif bu etkinin önemli sebeplerindendir. İlerleyen dönemlerde kendisinin çok iyi bir virtüöz olduğunu öğrenmem ve bıraktığı kayıtları dinleyerek çok üst düzey icracılığına tanık olmam ilgimi ve sevgimi arttırmasının yanında teknik ve müzikal beceri seviyesinin yüksekliği de beni şaşırtarak kendisine olan hayranlığımı da artırmıştır.

Okul yıllarımda ve sonrasında her fırsatta eserlerini çaldığım ve sıklıkla dinlediğim bu büyük sanatçıyı, yüksek lisans tezime konu olarak seçmek benim için adeta kendiliğinden oluşan bir karar olmuştur.

Konservatuvar öncesinde gitara ve müziğe doğru şekilde başlamamı sağlayan Ozan Akyatan'a, lisans ve yüksek lisans öğrenimim boyunca beraber çalıştığımız değerli öğretmenim Bekir Küçükay'a, tez danışmanım Dr. Öğr. Üyesi Dilara Gözde Araz'a ve bu tezi yazarken bana fedakârca yardımcı olan kardeşim Cemil Cenk Kuştutan'a çok teşekkür ediyorum.

İstanbul, 2020

Halil Levent Sili

İÇİNDEKİLER

ÖZ ..... **III**

ABSTRACT ..... **IV**

ÖNSÖZ ..... **V**

İÇİNDEKİLER ..... **VI**

ŞEKİLLER LİSTESİ ..... **VIII**

GİRİŞ **1**

1. AGUSTIN BARRIOS'UN HAYATI **2**

2. AGUSTIN BARRIOS'UN MÜZİĞİ **12**

2.1. Yirminci Yüzyıl Başlarında Müzik **13**

2.2. Yirminci Yüzyıl Başlarında Gitar Müziği **14**

2.3. Yirminci Yüzyıl Başlarında Latin Amerika'da Müzik ve Gitar Müziği **20**

2.4. Agustin Barrios'un Besteciliği **25**

2.4.1. Agustin Barrios'un Eser Listesi 28

2.4.2. Örnek Eser İncelemeleri 32

2.4.2.1. La Catedral 32

2.4.2.1.1. Preludio Saudade 33

2.4.2.1.2. Andante Religioso 36

2.4.2.1.3. Allegro Solemne 39

2.4.2.2. Una Limosna por el Amor de Dios 43

2.4.2.3. Vals Op. 8 No. 3 48

3. AGUSTIN BARRIOS'UN İCRACILIĞI **51**

3.1. Agustin Barrios'un Çağdaşı Klasik Gitaristler ve Dönemin Klasik Gitar Müziği Yorumculuğu **51**

3.2. Agustin Barrios'un Repertuvarı **53**

3.3. Agustin Barrios'un Kayıtları **57**

3.4. Agustin Barrios'un Klasik Gitar Yorumculuğu **61**

3.4.1. Örnek İcra İncelemeleri 62

3.4.1.1. J. S. Bach ve F. Sor'un Eserleri 62

3.4.1.2. Capricho Arabe (F. Tarrega) 62

3.4.1.3. Maxixe 63

3.4.1.4. Un Sueño en la Floresta 64
3.4.1.5. Vals Op. 8 No. 3 64
3.4.1.6. La Catedral 65
3.4.1.6.1. Andante Religioso 65
3.4.1.6.2. Allegro Solomne 66
3.5. Günümüzde Agustin Barrios 66
SONUÇ 71
KAYNAKÇA 74
EKLER 76

ŞEKİLLER LİSTESİ

Şekil 1. Agustin Barrios 2
Şekil 2. Agustin Barrios (solda) ve Juan de la Cruz Samaniego 4
Şekil 3. Andres Segovia'nın gençlik yıllarına ait bir fotoğraf 8
Şekil 4. Agustin Barrios etnik kıyafetlerle (1) 9
Şekil 5. Agustin Barrios etnik kıyafetlerle (2) 9
Şekil 6. Agustin Barrios'un son yılları 12
Şekil 7. Francisco Tarrega 15
Şekil 8. Andres Segovia (solda ayakta), Miguel Llobet (sağda ayakta), Daniel Fortea (solda oturan) ve Emilio Pujol 16
Şekil 9. Andres Segovia 19
Şekil 10. Manuel Maria Ponce 23
Şekil 11. Alberto Ginastera 24
Şekil 12. Antonio Jimenez Manjon 24
Şekil 13. Heitor Villa-Lobos 24
Şekil 14. *La Catedral, Preludio Saudade* 33
Şekil 15. *La Catedral*, *Preludio Saudade*, 1. ölçü 33
Şekil 16. *La Catedral*, *Andante Religioso*, 1-4. ölçüler 34
Şekil 17. *La Catedral*, *Preludio Saudade*, 7-8. ölçüler 34
Şekil 18. *La Catedral, Preludio Saudade*, 13-20. ölçüler 35
Şekil 19. *La Catedral*, *Preludio Saudade*, 37-44. ölçüler 36
Şekil 20. *La Catedral*, *Andante Religioso*, 1-4. ölçüler 37
Şekil 21. *La Cated*ral, *Andante Religioso*, 5. ölçü 37
Şekil 22. *La Catedral*, *Andante Religioso*, 6-7. ölçüler 38
Şekil 23. *La Catedral*, *Andante Religioso*, 9-19. ölçüler 39
Şekil 24. *La Catedral, Allegro Solemne*, 1-2. ölçüler 40
Şekil 25. *La Catedral*, *Allegro Solemne*, 7. ölçü 40
Şekil 26. *La Catedral, Allegro Solemne*, 7-12. ölçüler 41
Şekil 27. *La Catedral*, *Allegro Solemne*, 31. ölçü 42
Şekil 28. *La Catedral, Allegro Solemne*, 60-62. ölçüler 42
Şekil 29. *La Catedral*, *Allegro Solemne*, 64. ölçü 43
Şekil 30. *La Catedral*, *Allegro Solemne*, 66-71. ölçüler 43
Şekil 31. *Una Limosna por el Amor de Dios*, 1-2. ölçüler 44
Şekil 32. *Una Limosna por el Amor de Dios*, 46. ölçü 45
Şekil 33. *Una Limosna por el Amor de Dios*, 50-53. ölçüler 45
Şekil 34. *Una Limosna por el Amor de Dios*, 56. ölçü 46
Şekil 35. *Una Limosna por el Amor de Dios*, 59. ölçü 46
Şekil 36. *Una Limosna por el Amor de Dios*, 61. ölçü 47
Şekil 37. *Una Limosna por el Amor de Dios*, 76-80. ölçüler 47
Şekil 38. *Vals Op. 8 No. 3*, 1-2. ölçüler 48
Şekil 39. *Vals Op. 8 No. 3*, 22-33. ölçüler 49
Şekil 40. *Vals Op. 8 No. 3*, 123-130.ölçüler 50
Şekil 41. *John Williams Plays Music of Agustin Barrios Mangore* albümünün kapağı 67
Şekil 42. Julian Bream konser programı kapağı 68
Şekil 43. Julian Bream konser programı içeriği 68
Şekil 44. Agustin Barrios Heykeli 72

GİRİŞ

Agustin Barrios klasik gitar repertuvarı için en önemli bestecilerden biri, belki de romantik dönem esaslarıyla eser vermiş bestecilerin en önemlisidir. Eserleri sıkılıkla seslendirilir ve hem klasik gitar camiası içinden hem de dışından bir dinleyici kitlesine sahiptir.

Günümüzde besteciliği ön planda olsa da Barrios, hayatını bestecilikten çok bir gitarist olarak kazanmıştır ve hep bu yöndeki başarının peşinden koşmuştur. Buna rağmen bestecilikle ilgili çalışmalarına da aksatmadan devam etmiştir. Maalesef hayatı boyunca kariyeri arzuladığı yerlere gelememişse de hiç durmadan çalışmaya ve çabalamaya devam ederek başarının peşinden koşmuştur.

Bu çalışmada önce sanatının nasıl şekillendiğinin anlaşılabilmesi amacıyla Barrios'un hayatına değinilmiştir. Ardından XX. yüzyıl başlarındaki müzik dünyası ve klasik gitar müziği de göz önünde tutularak sanatçının müzikal anlayışı ele alınmış, bu doğrultuda çeşitli eserleri incelenmiştir.

Sonrasında Barrios'un klasik gitaristliği üzerinde durulmuş, yine döneminin klasik gitar müziği yorumlama anlayışlarından da bahsedilerek yapmış olduğu kayıtlar ve repertuvarı hakkında bilgiler verilmiştir. Sanatçının kayıtlarından çeşitli örnekler incelenerek icracılığı ele alınmış, son olarak da müziğinin günümüzdeki yerine değinilmiştir.

1. AGUSTIN BARRIOS'UN HAYATI



Şekil 1. Agustin Barrios

Agustin Barrios 5 Mayıs 1885 yılında Paraguay'da doğmuştur. Doğum yeri Misiones eyaletine bağlı, eyaletin başkenti San Juan Bautista ya da 30 km kadar kuzeyindeki Villa Florida'dır.[1] Kendisine verilen isim Pio Agustin Barrios'tur fakat günümüzde Pio ismi pek kullanılmamaktadır.

Agustin Barrios'un babası Arjantin'in Paraguay konsolos yardımcısı, annesi Guarani[2] kökenli Paraguaylı bir okul öğretmenidir. Aile, kültür düzeyi yüksek ve sanata değer veren bir ailedir. Babası gitar, bazı kardeşleri de farklı enstrümanlar çalmış, Barrios da babasının etkisiyle gitar çalmaya başlamıştır. Aile içinde küçük bir orkestra kurmuşlar, döneme ait güncel şarkılar, danslar ve halk ezgileri gibi müzikler

[1] Richard D. Stover, **Six Silver Moonbeams: The Life and Times of Agustín Barrios Mangoré**, Querico Publications, 1990, s. 14.
[2] Günümüzde Paraguay olan bölgede, Avrupalıların gelmesinin öncesinden beri yaşayan Kızılderili halkı.

seslendirmişlerdir. Yaşadıkları bölgede müzik eğitimi imkânı bulunmuyordu, Barrios hayatının bu erken döneminde, böyle bir ortamda müziğe başlamıştır.[3]

1898'de Paraguay'da yaşayan ve ağabeylerinden birinin arkadaşı olan Arjantinli klasik gitarist Gustavo Sosa Escalada ile tanışmıştır. Escalada, genç Agustin'in yeteneğinden çok etkilenmiş, birlikte gitar derslerine başlamışlardır. Bir süre sonra Escalada aileye Barrios'u, kendisinin de bulunduğu, Paraguay'ın başkenti Asuncion'a göndermeleri ve derslerine devam etmeleri yönünde tavsiye vermiştir. Barrios'un hayatı boyunca sadece Escalada'dan gitar dersi aldığı bilinmektedir.[4]

1899'da Aguistine Asuncion'daki *Colegio Nacional de la Capital*'e girmiştir. Ülkenin en prestijli okullarından biri olan bu lise, pek çok devlet başkanı, sanatçı, aydın ve bilim insanı yetiştirmiş bir okuldur. Barrios, okula girdiği sırada çoğu ilk sınıf öğrencisinden iki yaş daha büyüktür. Burada Escalada ile çalışmalarına devam etmiş ve klasik gitar repertuvarını öğrenmeye başlamıştır. Fernando Sor, Dionisio Aguado, Ferdinando Carulli, Julio Sagreras gibi önemli gitarist bestecilerin metotlarını ve eserlerini çalışmışlardır. Escalada bu derslerle ilgili olarak, "*Barrios benimle Dionisio Aguado'ya ait her şeyi, Fernando Sor'un metodunun tamamını, Julian Arcas ve Carlos Garcia Tolsa'nın bütün eserlerini çalıştı*" demiştir.[5]

Barrios 18 yaşına geldiğinde okulu bırakmıştır. Gitar çalarak yaşamını devam ettirmesi çok zor olduğu için bankada yazmanlık, mühendislik firmasında çizerlik, muhabirlik gibi çeşitli işlerde çalışmıştır. Ancak bunlar, sanatçı için geçici işler olarak kalmıştır çünkü asıl ilgilendiği iş gitar çalmak olmuştur.[6] O dönemde ilk defa bir konser programında adı geçmiştir. Aslında konser, bir ses sanatçısının konseridir fakat kendisi hastalandığı için son dakika değişikliği olarak onun yerine, Juan de la Cruz Samaniego ile beraber gitar ikilisi olarak çıkmışlardır.[7]

[3] **A.e.**, s. 9
[4] **A.e.**, s. 12.
[5] **A.e.**, s. 18.
[6] **A.e.**, s. 19.
[7] **A.e.**, s. 18-19.



Şekil 2. Agustin Barrios (solda) ve Juan de la Cruz Samaniego

Aynı yıllarda Paraguay sanat dünyasında önemli bir kişilik olan Niccolo Pellegrini ile tanışmıştır. Pellegrini çeşitli alanlarda faaliyet gösteren bir sanatçıdır. Keman çalan, konserler veren, ayrıca aktörlük, yönetmenlik, prodüktörlük yapan sanatçı, Paraguay'daki tek müzik okulu olan Instituto Paraguayo'nun direktörüdür. Bir süre beraber müzik teorisi çalışmışlardır. Pellegrini genç Barrios'un yeteneğini fark etmiş ve ona destek olmuştur. Bu destek sayesinde Barrios konserler vermeye ve tanınmaya başlamıştır.[8]

O yıllarda Paraguay'da konser sanatçısı bir klasik gitarist olarak yaşamak çok zordur. Asuncion'da ve diğer şehirlerde, ayarlayabildiği salonlarda konserlere devam etmektedir. O dönemlerde Aguado, Sor gibi bestecilerin müziklerinin yanı sıra popüler ve folklorik şarkıların, dansların kendi yaptığı düzenlemelerini de çalmaktadır. Özgün

[8] **A.e.**, s. 20-21.

besteler yapmaya bu dönemde yeni başlamıştır. Çok uzun saatler gitar çalışırken bir taraftan da gitar dersleri vermiş, bir süre hayatına bu şekilde devam etmiştir.

Barrios okumayı çok sever ve edebiyat ile yakından ilgilidir. Şiirler ve şarkılar yazmakta, aralarında yer edindiği şehrin entelektüel kesiminin sohbetlerine katılmaktadır. Özel olarak ilgilendiği felsefe ve metafizik konularında, arkadaşı olan, İspanyol kökenli edebiyat insanı, eğitimci, entelektüel Viriato Díaz Pérez'in düşüncelerinden çok etkilenmiştir. Bu düşünceler içinde teozofi[9] inanışı da vardır. Barrios'u Paraguay'dan ayrılmaya teşvik eden yine Viriato Díaz Pérez olmuş, sanatçı 1910 yılında Paraguay'dan ayrılmıştır.[10]

Barrios kariyerine döneminin önemli bir çekim merkezi olan Arjantin, Buenos Aires'te devam edecektir. O dönemde şehir, İspanyol, Fransız ve İtalyan göçmenlerden oluşan kozmopolit yapısıyla zengin bir kültür hayatına sahiptir.[11] 1908'de açılmış olan *Teatro Colón* sahnesine aralarında klasik gitaristlerin de olduğu dünya çapında müzisyenler konser vermeye gelmiş, Barrios da bu önemli müzisyenleri görme ve dünyadaki müziği, klasik gitarı takip etme şansı bulmuştur. Antonio Jiménez Manjón, Julio Salvador Sagreras, Miguel Llobet gibi klasik gitaristleri seyretmiş ve çok etkilenmiştir.[12]

Barrios burada da çetin hayat şartlarıyla karşı karşıya kalmıştır. Hayatını idame ettirebilmek için sinemalarda sessiz filmler ve tiyatrolar için doğaçlama müzikler icra etmiş, özel etkinliklerde gitar çalmıştır.[13] Repertuvarı da daha çok popüler müzikler, şarkılar ve danslardan oluşmuştur. Bu dönemde şans yüzüne gülmüş ve kendisine daha sonra ilk kaydını gerçekleştireceği bir Jose Ramirez gitar hediye edilmiştir.[14]

1912-1930 yılları arasında Buenos Aires'te yerleşmiş olmasına rağmen sık sık seyahat etmiş, turnelere çıkmış, Arjantin, Uruguay, Brezilya vs. ülkelerde konserler

[9] Ezoterik ve okült gelenekler ile sezgisel medyumluğun birleştirildiği bir inanç ve düşünce sistemi.
[10] **A.e.**, s. 32-33.
[11] **A.e.**, s.33
[12] **A.e.**, s. 37.
[13] **A.e.**, s. 38.
[14] **A.e.**, s. 37.

vermiştir. Bu yolculuklarından birinde çok yakın arkadaşı olacak aynı zamanda kendisine uzun yıllar maddi, manevi destek verecek klasik gitar meraklısı arkadaşı Martín Borda y Pagola ile tanışmıştır. Pagola aynı zamanda Barrios'u bestecilik üzerine odaklanmaya teşvik etmiştir.[15]

Bu sırada repertuvarı gelişmiş, halihazırda çalıyor olduğu klasik gitar eserlerinin yanında Ludwig van Beethoven, Frederic Chopin, Felix Mendelssohn, Johann Sebastian Bach, Edvard Grieg gibi önemli bestecilerin eserlerinin gitar uyarlamalarını da programına eklemiştir. Sonradan çok seveceği ve konserlerinden eksik etmeyeceği Francisco Tarrega'nın eserleriyle de yine bu dönemde tanışmıştır.

Aynı dönemlerde repertuvarı gibi müzikal anlayışı ve yaratıcılığı da gelişmektedir. Hugo Riemann'ın notlarından armoni çalışmış, dönemin önemli müzisyenleriyle iletişim kurmaya çabalamış, onlarla ilişkisini ilerletmeye özen göstermiştir.[16]

Bu gelişim etkisini özellikle yeni eserlerinde fark ettirmiştir. Bugün en sevilen ve en çok çalınan eserlerinin birçoğunu bu yıllarda vermiştir. *Souvenir de un reve (Un Sueño en la Floresta)*, *Allegro Sinfonico*, *Estudio de Concierto*, *Mazurka Appasionata, Vals No:3*, *Vals No:4, Valse Primavera*, *Las Abejas*, *La Catedral*, *Danza Praguaya No:1*, *Jha che valle(Danza Praguaya No:2)*, *La Cueca, Ca'azapá*, *Choro da Saudade*, *Confesión* bunlara örnek olabilir.

Yine bu dönemde kayıtlar yapmaya başlamıştır. 1913 yılından itibaren dönem dönem çeşitli kontratlara bağlı olarak kayıtlarına devam etmiştir.[17]

1921 yılında büyük gitarist Andres Segovia ile tanışmıştır. Segovia'nın bir konseri sonrası sahne arkasında bir araya gelerek bu kısa tanışmanın ardından

[15] **A.e.**, s. 42.
[16] **A.e.**, s. 46.
[17] **A.e.**, s. 46-47.

Segovia'nın otelinde bir görüşme için randevulaşmışlardır. Bu görüşme iki saatten fazla sürmüş ve Barrios Segovia'ya kendi eserlerinden bol bol örnekler çalmıştır.[18]

Barrios gençliğinden beri metal teller kullanmaktatır. Segovia ise bağırsak telleri tercih etmektedir. Bu buluşma sırasında Barrios, Segovia'nın bağırsak telli gitarıyla performans göstermiştir.[19]

Sonradan arkadaşı Borda'ya yazdığı bir mektuptan Segovia'nın onun gitaristliği ve eserlerine övgülerini sunduğu, *La Catedral*'e özel ilgi gösterdiği ve konserlerinde çalmak üzere bir kopyasını istediği anlaşılmaktadır. Hatta bu mektupta Barrios, arkadaşından eserin el yazması bir kopyasını Segovia'ya verilmek üzere göndermesini istemiş fakat arkadaşının göndermesine rağmen eserin notaları Segovia'ya iletilememiştir. Barrios muhtemelen konser, kayıt, beste işlerinin yoğunluğundan kendisi bir kopya çıkarıp vermek yerine arkadaşının göndermesini tercih etmiştir.[20]

Belki de Segovia'nın ne bir konserinde ne bir kaydında hiçbir Barrios eseri çalmamış olmasının nedenlerinden biri de bu notaların kendisine ulaştırılamama sebebinin kendisinin yeterince önemsenmediğini düşündürmesi ve buna olan kızgınlığıdır.

Ayrıca Barrios, dönemine göre güncelliğini kaybetmiş, romantik tarzda eserler bestelemiştir. Bu durum Segovia'nın çağdaşı bir besteci olarak Barrios'a değer vermemesine neden olmuş olabilir.

[18] **A.e.**, s. 68-69.
[19] **A.e.**, s. 45.
[20] **A.e.**, s. 69.



Şekil 3. **Andres Segovia'nın gençlik yıllarına ait bir fotoğraf**

Böylece, gitar dünyasının bu iki önemli şahsiyeti de henüz kariyerlerinin zirvelerine uzak olsalar dahi, Barrios'un uluslararası tanınırlığı ve kabulü konusunda çok önemli olabilecek bir adım atılmamıştır. Hatta sonraki zamanlarda Segovia öğrencilerine Barrios eserleri çalmalarını yasaklamıştır.[21]

Segovia'nın Güney Amerika konserleri hep dolu ve başarılı geçmiş, Barrios ise bazen çok az seyirciye çalmak durumunda kalmıştır. Barrios, belki seyirci sayısını artırmak, belki dünya çapında güncel klasik gitar müziğini yakalamak, belki de tamamen estetik sebeplerle Segovia'nın konser repertuvarında sık görülen ama o zamana kadar kendisinin tercih etmediği Isaac Albeniz, Enrique Granados, Federico

[21] Dalya Alberge, "John Williams says guitar maestro Andrés Segovia bullied students and stifled their creativity", **The Guardian**, 14 Ekim 2012, (Çevrimiçi) https://www.theguardian.com/music/2012/oct/14/john-williams-accuses-segovia-snob, 18 Temmuz 2020.

Moreno Torroba, Joaquín Turina gibi bestecilerin eserlerine ulaşmaya çabalamış ve konserleri için repertuvarına eklemiştir.[22]

Hayatının bu dönemi sanatsal bir gelişim içinde çok üretken geçse, birçok dönüm noktası içerse ve kısa süreli başarılar getirse de sanatçı aradığı kalıcı ve tatminkâr başarıyı bir türlü yakalayamamış, maddi zorluklar hiç peşini bırakmamıştır.

1929 yılında, Brezilya, Rio de Janerio'da, artık yanından hiç ayrılmayacak olan hayat arkadaşı Gloria Seban ile tanışmıştır.[23]

1930 yılında Barrios kendisi için bir sahne karakteri yaratmıştır. Annesinin etnik kökenlerinden esinlenerek, Paraguay'ın yerel halkı Kızılderili Guarani ırkının bir temsilcisi olan bu karakter için, Guaraniler'in gerçekten de yaşamış efsanevi şefi Mangore'un adına, Agustin'in tersten yazılışı olan Nitsuga'yı ön isim olarak ekleyerek "Şef Nitsuga Mangore, Guarani ırkının elçisi… Paraguay'ın vahşi ormanlarından gitarın Paganinisi…" sahne adını ve sloganını kullanmaya başlamıştır. Bu dönemde



Şekil 4. Agustin Barrios etnik kıyafetlerle (1)



Şekil 5. Agustin Barrios etnik kıyafetlerle (2)

[22] Stover, **a.g.e.**, s. 62-63.
[23] **A.e.**, s. 109.

konserlere yerel kıyafetler giyerek, buna uygun tüyler ve aksesuarlar takarak, makyaj ve boyalar kullanarak, hatta kimi zaman üst tarafı çıplak şekilde çıkmıştır.[24] Bu sahne karakterini o dönem yaptığı bestelere verdiği Diana Guarani, Danza Guarani gibi isimlerle de desteklemiştir.[25]

Bu şekilde Brezilya'dan kuzeye doğru turnelerine devam etmiş, Venezuela, Kolombiya, Panama, Kosta Rika, El Salvador'da konserler vermiştir. Nikaragua'da devlet başkanı için çalarak Guatemala ve Meksika'ya devam etmiştir.[26] Bu ülkeler arasında gezerken asıl amacı Amerika Birleşik Devletleri'ne geçmektir fakat vize alamamış ve bu hayali gerçekleşememiştir.[27]

Bu süreçte Paraguay Meksika Büyükelçisi Tomás Salomoni Barrios'a yardım elini uzatarak sanatçı için bir menajer gibi çalışmıştır. Ayrıca Barrios'u, dikkatleri müzikten başka tarafa çektiği ve hak ettiği saygınlığı kazanmasına engel olduğu gibi gerekçelerle, Nitsuga karakterinden vazgeçmesi gerektiği konusunda ikna etmiştir. Barrios'un mutlaka Avrupa'ya gitmesi gerektiğini düşünmüş, gerekli ayarlamaları yaparak Avrupa'ya gitmesini sağlamıştır.[28]

1934 yılında toplam iki yıl sürecek olan Avrupa macerasına Belçika'dan başlamıştır. Birkaç hafta boyunca Brüksel'de kalmış, burada Kraliyet Konservatuvarı'nda konser vermiş ve klasik gitar repertuvarı beklediği ilgiyi görmese de kendi müziği çok beğenilmiştir.[29]

Buradan Almanya, Berlin'e geçmiş ve uzun süre burada kalmasına rağmen hiç konser vermemiş, kariyerine yönelik bir gelişme olmamıştır.[30] Sonrasında İspanya, Madrid'e geçerek burada konserler vermiş, gitarist ve besteci Regino Sáinz de la Maza ile tanışmıştır.[31]

---

[24] **A.e.**, s. 111-113.
[25] **A.e.**, s. 113.
[26] **A.e.**, s. 146.
[27] **A.e.**, s. 151.
[28] **A.e.**
[29] **A.e.**
[30] **A.e.**, s. 152-153.
[31] **A.e.**, s. 156.

1936 yılında İspanya'da iç savaş çıkmak üzeredir ve ortam kariyerini geliştirmesine uygun değildir. Bu sebeplerle Güney Amerika'ya geri dönmüştür, beklediği başarı Avrupa seyahatinde de gelmemiştir.[32]

Güney Amerika'nın çeşitli ülkelerini turlamaya devam etmiş, kimi zaman yine para sıkıntıları çekmiş ve arkadaşlarının yanına yerleşerek hayatına devam etmiştir. Bir süre Küba'da kalmış, Havana'dayken, yıllar sonra *La Catedral* adlı eserine ilk bölüm olarak bir prelüd bestelemiştir.[33]

1940 yılında El Salvador Devlet Başkanı tarafından konservatuvarda gitar öğretmenliği yapmak üzere profesörlük daveti almış ve buraya yerleşmiştir. Ömrünün kalanını burada öğrenci yetiştirerek geçirmiştir. Ayrıca sık sık konserler vermeye devam etmiş ve ara sıra radyoda çalmıştır. Bu süreçte öğretmenlik konusunda da kendini ispatlamış, başarılı öğrenciler yetiştirmiştir.[34]

Onun yolundan giden on iki El Salvadorlu gitarist "*Twelve Mangoreans"* olarak anılırlar. Bu gitaristler; Luis Mario Samayoa (-1969), Benjamín Cisneros (-1987), Rubén Urquilla (-1993), René Cortés-Andrino (-1995), Mario Cardona Lazo (-1999), Jesús Quiroa (-2001), Jose Cándido Morales (-2002), Julio Cortés-Andrino (-2006), Cecilio Orellana (-2007), Roberto Bracamontes (-2007), Víctor Urrutia (-2010) ve Elena Valdivieso'dur. Aslında yalnıza Jose Cándido Morales kendisinden birebir dersler almıştır fakat diğerlerini Barrios'tan öğrendikleri ışığında yetiştirmiştir.

1944 yılında tekrar Segovia ile yolları kesişmiştir. Yine Segovia'nın otel odasında bir araya gelip konuşmuşlar fakat bu sefer gitar çalınmamış, Barrios'un sağlık durumu buna müsaade etmemiştir. Segovia bu görüşme sonrası Barrios'un bu küçük ülkede, servetsiz ve sağlıksız bir durumda bulunmasından dolayı üzüntü duymuştur. Kendisi ilk görüşmelerinden sonra aradan geçen yıllarda kariyerini çok çok ilerletmiş, klasik gitar dünyasının zirvesine yerleşmiştir ve Barrios'un da büyük

[32] **A.e.**
[33] **A.e.**, s. 160.
[34] **A.e.**, s. 166-167.

bir şöhret ve saygınlık hak ettiğinin farkındadır. Görüşmeden ayrılırken hediye olarak bağırsak bir tel takımı bırakmıştır. Bu, hiç onaylamadığı ve beğenmediği Barrios'un çelik tel tercihine son bir gönderme olarak görülebilir.[35]

Bu görüşme sonrasında da Segovia'nın Barrios'a karşı tutumunda bir değişme olmamış, sanatçının müziğini görmezden gelmeye devam etmiştir. Şüphesiz aksi durumda Barrios'un kariyeri ve bilinirliği çok daha farklı olacaktı. Segovia'nın Barrios'a ait parçaları çalması klasik gitar dünyasında Barrios'a önemli bir popülarite getirecekti. Bu, muhakkak eserlerine ve verimliliğine de yansıyacaktı. Bugün gerek kayıtlar, gerek eserler, gerek müziğe bakışı ve felsefesine dair bilgilerimiz açısından çok daha zengin bir Barrios mirasına sahip olabilecektik.

Barrios aynı yılın Ağustos ayının 7'sinde kalp yetmezliğinden hayatını kaybetmiştir. Bu büyük müzisyen sağlığı esnasında hakkettiği sevgiyi ve ilgiyi göremeden dünyaya gözlerini kapatmıştır.



Şekil 6. Agustin Barrios'un son yılları

[35] **A.e.**, s. 171.

2. AGUSTIN BARRIOS'UN MÜZİĞİ

2.1. Yirminci Yüzyıl Başlarında Müzik

Müzik için ve aslında genel olarak sanat için de XX. yüzyıl, tam bir deneyler çağı olmuştur. Müzik daha önce hiç olmadığı kadar çok yenilikle tanışmış, devrim niteliğinde birçok gelişme üst üste ve iç içe gelmiştir. Besteciler de tek bir akım ya da tarza bağlı kalmamışlar, farklı akım ve tarzları birleştirerek eserlerine yansıtmışlar ya da dönem dönem değişik akımlardan ve tarzlardan etkilenerek eserler üretmişlerdir. Çoğulculuk bu dönemde başlıca özelliktir.[36]

Besteciler XIX. yüzyıldan XX. yüzyıla geçerken Romantizm etkisinde eserler vermişler, Gustav Mahler, Richard Strauss, Jean Sibelius gibi besteciler ön plana çıkmışlardır. Yüzyıl başlarında Claude Debussy İzlenimcilik akımının temellerini atmış, tonalitenin sınırlarını zorlamıştır.[37] Diğer yanda Arnold Schoenberg Atonal Müziği ve Ekspresyonizmi[38] geliştirmektedir. İleriki zamanlarda da "On İki Ton Müziği" adı altında atonal müziği biçimlendirmiştir. Anton Weber ve Alban Berg onu bu yolda takip eden önemli isimler olacaklardır.[39]

Bunların arasında klasik biçimleri ve anlayışı dönemin müziğiyle birleştirme amacını güden Neoklasizm akımı doğmuştur. Bu akım dahilinde eserler vermiş Igor Stravinsky, Maurice Ravel, Sergei Prokofiev, Manuel de Falla, Paul Hindemith, Bela Bartok gibi önemli bestecileri görürüz.[40]

"Yaratış alanında, XX. yüzyıl müzik sanatında hızlı ilerleyişlerin, yeni yolların, yeni yöntemlerin çağıdır. Yaratıcı oluşumun bir yüzyıldan ötekine değişmemiş olduğunu tanısak bile, müziğin doğrudan doğruya gerekçeleriyle ilgili olarak çağımızın bestecilerince getirilen yenilikler, önceki bütün yüzyılların getirdiklerinin

[36] Ahmet Say, **Müzik Tarihi**, 3. bs., Ankara, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, 1997, s. 469.
[37] **A.e.**, s. 458.
[38] Dışavurumculuk.
[39] Nicholas Cook, Anthony Pople, **The Cambridge History of Twentieth-Century Music**, Cambridge, Cambridge University Press, 2004, s. 4.
[40] Richard Taruskin, **The Oxford History of Western Music**, Oxford, Oxford University Press, 2010, s. 611.

toplamından daha çoktur. Müzik dili ve grameri yenilenmiş, bir yapıtta tek bir tonalite kullanma yerine aynı anda birden fazla tonalitenin kullanılmasına başvurulmuş, bununla yetinilmemiş tonalite düzeninden aynimmiş ve kromatik dizideki on iki notadan her birinin yalnızca bir diğeriyle ilintisine dayanan ve bunun dışında önceden belirli bir düzene bağlı olmayan özgür bir yazı gelişmiş, sonra da yıkılan bir düzenin yerine yenisini koymak amacıyla tonalite dışı yazı kurallara bağlanmış, tonliteden ayrılınması sonucu armoni kuralları, akorların ilerleyişi ve zincirlenişini yönelten kurallar geçerlikten düşmüştür. Ritm alanında, ayrı ölçülerin ve bunların koşulladığı ayn ritmlerin "üstüste", aynı anda kullanılmasına gidilmiştir, öte yandan, eski biçimlerle yetinilmemiş, sonat kalıbı iyice kırılmış, sonat bilincinden uzaklaşılmış, yeni, özgür biçimler araştırılmış, hazır kalıplara uymayan bir yapı anlayışı gelişmiştir. Çalgılama alanında, denenmemiş tını birleşimlerine yönelinmiş, çalgıların olanakları zorlanmış, bunların gözetilen amaçlara yetmemesi üzerine elektronik gereçlerden yararlanılmıştır. Kısacası, XX. yüzyıl müzik yoluyla anlatıma yeni ufuklar açmıştır, yeni ortamlar, yeni gereçler sağlamıştır ve bu yandan çağımız[41], müzik tarihinin en zengin çağıdır."[42]

2.2. Yirminci Yüzyıl Başlarında Gitar Müziği

Klasik gitar müziği için İspanya'nın önemi çok büyüktür. XIX. yüzyıl ve öncesinde dönem dönem Avrupa'nın farklı ülkeler ve bu ülkelerden gitarist besteciler ön plana çıksa da klasik gitara hem enstrüman, hem müzik, hem de repertuvar anlamında asıl damgasını vuran İspanyol ekolüdür.

XIX. yüzyıl sonlarında gitar müziğinde İspanyol gitarist ve besteci Francisco Tarrega'nın ağırlığını görürüz. Tarrega da, arkadaşları Isaac Albeniz, Enrique Granados gibi, dönemin hakim anlayışı olan Romantik akımda eserler verirken, onları İspanyol halk müziği unsurlarıyla beslemişlerdir. O dönemde gitar daha çok şarkılar ve danslar için eşlik enstrümanı olarak görülürken, Tarrega hem kendisi yeni besteler vererek hem de Ludwig van Beethoven, Frederic Chopin, Felix Mendelssohn, Johann

[41] XX. Yüzyıl.
[42] İlhan Mimaroğlu, **Müzik Tarihi**, 5. bs., İstanbul, Varlık Yayınları, 1995, s. 119-120.

Sebastian Bach, Joseph Haydn, Robert Schumann gibi önemli bestecilerin eserlerini gitar için uyarlayarak gitarın klasik müzik salonlarında dinlenmesi için çaba göstermiştir.[43]



Şekil 7. Francisco Tarrega

Ayaklık kullanımı[44] ve sağ el küçük parmağının gitarla temasının kesinlikle kesilmesi ile beraber gitar çalma pozisyonunu bugün kullandığımız hale getirmiştir. Ayrıca öğretmenlik de yaparak oluşturduğu geleneği kendisinden sonraki kuşaklara aktarmıştır, öğrencileri arasından Emilio Pujol, Miguel Llobet ve Daniel Fortea önemli

[43] Tony Palmer, **Julian Bream: A Life on the Road**, London & Sydney, Macdonald & Co (Publishers) Ltd, 1982, s. 48-49.
[44] Pascual Roch, **A Modern Method for the Guitar**, New York & Boston, G.Schirmer, 1921, s. 9-10.

isimlerdendir. Segovia'nın da bu gelenekten geldiğini düşünülürse günümüz klasik gitar dünyasının temellerinin o dönemlerde atıldığını söylemek yanlış olmaz.



Şekil 8. Andres Segovia (solda ayakta), Miguel Llobet (sağda ayakta), Daniel Fortea (solda oturan) ve Emilio Pujol

Enstrüman alanında, Antonio de Torres, "Torres Gitarı" diye de anılan ve günümüz klasik gitarının temeli sayılacak gitarı geliştirmiştir. Tarrega dahil birçok önemli dönem gitaristi bu gitarın güzel ve güçlü tonunu beğenerek, gitarın artan ses kabiliyetini kendi yetenekleriyle harmanlayarak dinleyenin de beğenisini kazanmasına çalışmışlar, dönemin diğer yapımcıları da bu güzel gitardan etkilenerek gitarlarını yapmışlardır. Böylece Jose Ramirez, Hermann Hauser ve diğerlerinden geçerek bugüne gelen yol açılmıştır.[45]

Tarrega, XX. yüzyıla geçerken bayrağı öğrencilerine devretmiştir. Pujol ve Llobet, gitarist bestecilik geleneğini devam ettirmişlerdir. Tarrega'nın kendisi

[45] John Moorish, "Luthier: Antonio de Torres", **Guitar Salon International**, (Çevrimiçi) https://www.guitarsalon.com/blog/?p=4056, 4 Nisan 2020.

hayatının son döneminde tırnak kullanmadan gitar çalsa da bütün öğrencileri bunu benimsememişlerdir.

Pujol detaylı bir şekilde hazırlanmış, dört kitaptan oluşan, önsözünü Manuel de Falla'nın yazdığı ve Tarrega'nın gitar tekniğini temel alan bir metot serisi çıkarmıştır. J. S. Bach'ın BWV 1007 numaralı çello süidi, BWV 1004 numaralı keman partitasının son bölümü olan *Ciaccona* gibi önemli eserlerinin yanı sıra, Isaac Albeniz ve Enrique Granados gibi ünlü İspanyol bestecilerin eserlerini de gitara uyarlayarak klasik gitar repertuvarının genişlemesine önemli katkılarda bulunmuştur.[46]

İlerleyen zamanlarda dünya sahnesine, Andres Segovia çıkar. Segovia için, gelişen teknoloji ve şartların da yardımıyla, dünya çapında kariyer yapmış ilk klasik gitarist denilebilir.[47] Etkileyici tekniği, yıldız karakteri ve başarılarıyla klasik gitar dünyasını modern çağlara taşımıştır. Tarrega'dan beri süregelen gitarın klasik müzik salonlarına kabul ettirilmesi çabalarında en büyük ivmeyi yaratmış, bu emekleri nihayete erdirmiştir.

Segovia gençliğinde kısa bir dönem Llobet'le çalışmıştır, bu anlamda Tarrega geleneğinin bir takipçisidir de denilebilir. Aslında Tarrega'nın kendisi ile de ders almak üzere anlaşmış fakat Tarrega'nın ölümü sebebiyle bu mümkün olamamıştır.[48]

Kimi daha önce de yapılmış, pek çok büyük eser için transkripsiyon yapmış, bunları kayıt ve konserlerinde seslendirmiştir. Ayrıca az sayıda kendisine ait bestesi bulunsa da, klasik gitar dünyasına belki de en önemli katkısı, doğrudan sipariş ederek, teşvik ederek ya da yarattığı etki ile ve kendisine ithaf edilmesi yoluyla, dönemin bir çok ünlü bestecisinin gitar için eser vermesini sağlaması ve bunları gerek konserlerde, radyo, televizyon programlarında çalarak, gerek kayıtlarında seslendirerek bunların dünya çapında bilinirliğini sağlamasıdır. Bu bestecilerin kimi hali hazırda gitar için çalışmalar yapıyor olsalar da çoğu doğrudan Segovia sayesinde gitar eseri yazmayı düşünmüş ve bazısı sanatçıya ithafen klasik gitar eserleri yaratmışlardır. Bu eserler

[46] Emilio Pujol, **Escuela Razonada de la Guitarra,** Buenos Aires, Ricordi Americana, 1956.
[47] Palmer, **a.g.e.**, s. 52.
[48] **A.e.**, **s.** 49**.**

sahip olduğumuz klasik gitar repertuvarı için çok çok önemlidir. Bu bestecilere Joaquín Turina, Federico Moreno Torroba, Alexandre Tansman, Manuel de Falla, Manuel María Ponce, Albert Roussel, Heitor Villa-Lobos, Mario Castelnuovo-Tedesco, Vicente Asencio ve Joaquín Rodrigo örnektir.[49] Bu isimlerin gitarist olmayan ama gitar eseri yazmış ilk besteciler oldukları söylenebilir. Bu gerçek de aslında Segovia'nın başarısının ve öneminin bir göstergesidir.

Ayrıca eğitimde de öncü olmuş, pek çok müzik okulunda klasik gitar bölümlerinin açılmasını sağlamış, bizzat kendisi çok sayıda öğrenci yetiştirmiştir. Bunlardan bazıları John Williams, Christopher Parkening, Oscar Ghiglia, Alirio Díaz, Eliot Fisk, Sharon Isbin'dir. Genç yeteneklerin kendilerini gösterebilmesi ve gitar müziğinin daha çok duyulabilmesi için birçok yarışma ve festival düzenlemiş, bazılarına da destek olmuştur.[50]

Segovia ile aynı dönemde kariyerine devam eden Regino Sainz de la Maza ve daha önce bahsi geçen Miguel Llobet de yine klasik gitar için çok önemli isimlerdir. Ayrıca bestecilik açısından, Segovia'dan daha başarılı olmuşlardır. Rodrigo'nun Aranjuez isimli başyapıtı Regino Sainz de la Maza'ya ithaftır.[51] Regino Sainz de la Maza'nın kardeşi Eduardo da besteciliğiyle ön planda olan bir besteci gitaristtir. Üçünün de eserleri halen sıklıkla çalınır.

Fakat Segovia'nın klasik gitara etkisi hiçbir çağdaşıyla kıyaslanamaz derecededir. Günümüz klasik gitar dünyasının kurucusudur denebilir. Gitar tekniğini, repertuvarını ve belki de en önemlisi gitarın klasik müzik içindeki yerini Tarrega'dan alıp günümüze taşımıştır. Bu konu paralelinde hayatının amacı ile ilgili kendi sözleri şu şekildedir.

"İlk olarak gitarı flamenko ve diğerlerinden (gitarın pop müzik, sokak müziği, halk müziği gibi klasik müzik olarak sayılamayacak her tür kullanım amacı)

[49] Palmer, **a.g.e.**, s. 49-52.
[50] Graham Wade, "30 Years On: Perspectives on the Legacy of Andres Segovia", **Classical Guitar Magazine**, (Çevrimiçi) https://classicalguitarmagazine.com/30-years-on-perspectives-on-the-legacy-of-andres-segovia/, 27 Mayıs 2020.
[51] Angel Romero, **Concierto de Aranjuez**, Germany, Schott, 1984, s. 1.

kurtarmak. İkinci olarak bir repertuvar yaratmak. Biliyorsunuz çağımızın hemen hemen bütün iyi bestecileri benim ve hatta öğrencilerim sayesinde gitar için eser yazdılar. Üçüncü olarak gitar için bir camia yaratmak istedim. Şu an bütün ülkelerde en büyük salonları dolduruyorum ve seyircinin en az üçte biri genç, onları Beatles'tan çaldığım için çok memnunum. Dördüncü olarak gitara, büyük müzik okullarında piyano, keman ve diğer orkestra enstrümanlarının arasında saygın bir yer kazandırmak için kararlıydım."

Bugün baktığımızda Segovia bütün bu amaçlarına ulaşmış görünüyor.



Şekil 9. Andres Segovia

2.3. Yirminci Yüzyıl Başlarında Latin Amerika'da Müzik ve Gitar Müziği

Latin Amerika'da müzik, XIX. yüzyılda, tıpkı Avrupa müzikal hayatının büyük kısmında olduğu gibi operalar, hafif müzikli tiyatrolar, şarkılar ve piyano müziği etkisindedir. Yüzyılın ilk yarısı boyunca çoğu ülke sanatsal aktiviteleri teşvik etmek için çaba sarf etmiştir. Ulusal müzik enstitüleri, konservatuvarlar, opera salonları kurulmuştur. Sonuç olarak senfonik müzik ve oda müzikleri, keza virtüöz sanatçılar, özellikle piyanistler, kültürel yaşamın bir parçası haline gelmiştir. XIX. yüzyılın son yıllarında, ulusal müzik akımı, Avrupa'da da olduğu gibi gelişmiştir. Bu akımın temeli klasik müzik türlerinin halk müziği ve popüler unsurlarla birleştirilmesi şeklindedir.

XX. yüzyıl başlarında Latin Amerika sanat müziği, ilk yıllarında ulusalcı akım devam ediyor olsa da, eklektik bir tarzdadır. Meksika'da ulusalcılık akımı Manuel M. Ponce, Silvestre Revueltas ve Carlos Chavez gibi yüzyılın önde gelen Meksikalı bestecilerinden takip edilebilmektedir. Meksika Devrimi'nden sonra ön plana çıkan Chavez, bale ve orkestra müziklerinde, açık bir şekilde modern olan müzikal bir altyapıyla Kızılderili müziğini ve estetiğini uyanışa geçirmiştir. Revueltas çağdaşı popüler müzik ve halk müziğinden faydalanırken XX. yüzyıl sanat müziği armonilerine, ritmik tekniklerine ve orkestrasyon özelliklerine yer vermiştir.

Karayip Ülkeleri kendi ulusalcı akım müzikal ifadesini geliştirmektedir. Küba *afrokübanizmi*[52] seçkin XX. yüzyıl Küba ulusalcılık akımı temsilcileri olan Amadeo Roldan ve Alejandro Garcia Caturla için ulusalcı ifadenin en uygun kaynağı haline gelmiştir. Afro-Küba enstrümanları, ritmik yapısı ve folkloru çalışmalarının temelindeydi fakat tarzları cesur modern politonal armoniler, yaratıcı poliritmik ve orkestral efektlerle karakterize olmuştu. Porto Riko'nun en tanınmış ulusal müzik akımı temsilcisi Hector Campos-Parsi'dir. Venezuela'da Juan Bautista Plaza ülkesinin *joropo*[53], *merengue*[54] ve valsi içeren müziği *musica criollaya* değer katmıştır. Amerikalı besteci John Cage'den ilham alan deneysel besteci Gustavo Matamoros ses

[52] Afro-Küba kültürü ve müziğinin şair, sanatçı ve müzisyenler tarafından yeniden keşfi.
[53] Venezuela ve Kolombiya kökenli, İspanyol fandango müziğine benzer bir dans müziği.
[54] Dominik kökenli bir dans ve bu dansın müziği.

kurulumları ve atmosferleri yaratmıştır. Çağdaş teknikler, kontrpuan ve Latin Amerika etkileri besteci ve çellist Poul Dessene'nin çalışmalarında açıkça görülmektedir.

And Ülkeleri'nde ulusal akım özellikleri yerel halk müziklerine göre değişim göstermektedir. Örneğin, yöreye özgü halk müziği etkilerinin sınırlı olduğu Şili'de, çoğu XX. yüzyıl bestecisi ulusalcı müzik yerine Avrupalı çağdaş akımları kabul etmişlerdir. 1920'lerden 1960'lara kadar Şili'nin müzik hayatına en çok etki eden isim olan Domingo Santa Cruz bunun tipik bir örneğidir. Kolombiya'nın en önde gelen bestecisi Guillermo Uribe-Holguin'dir. Ekvador'da Segundo Luis Moreno bir halk bilimcidir, Luis Humberto Salgado dikkat çekici biçimde Kızılderili unsurlara eğilimi olan pek çok eser vermiştir. Ulusal akım takipçisi Bolivyalı besteciler Kızılderili kültüründen unsurlar ile Romantik ögeleri birleştirmişlerdir. Piyano için popüler tarzda pek çok *cueca*[55] yazan Simeon Roncal buna bir örnektir.

Birçok Perulu besteci nesilleri, dağlık bölgelere ait karakteristik Kızılderili pentatonik melodilerden ve ritmik formüllerden yararlanarak ulusal bir kimlik geliştirmeyi denemişlerdir. Bu Kızılderililik trendi en başarılı ulusalcılar Daniel Alomía Robles, Manuel Aguirre ve Teodoro Valcárcel tarafından takip edilmiştir. Hatta güncel uluslararası tekniklerde beceri sahibi Belçikalı, Fransız besteci Andrés Sas ve Alman asıllı Rodolfo Holzmann, Peru halk müziği temalarıyla birleştirilmiş pek çok eser yazmışlardır.

XX. yüzyılın ilk yıllarında Arjantin ulusal müziğinin atası Alberto Williams, *guochos*[56] müziğine dayanarak ülkesinde temel bir etki oluşturmaya çalışmıştır. Bu *gauchesco* geleneği *Aires de La Pampa*[57] adlı eserinde kendini gösterir. Juan José Castro ve Luis Gianneo halk müziği ve Arjantin'in belli bölgelerine ait folklorik unsular üzerine yazmışlardır. Fakat Alberto Ginastera kendisini 1940'larda temelini gauchesco geleneğinin devamından alan Arjantin müziği ulusal hareketinde bir lider olarak göstermiştir. Arjantin'de, Roberto García Morillo ve Julián Bautista gibi diğer besteciler neoklasizmi yetiştirmişlerdir. Luiz Cluzeau Mortet ve Eduardo Fabini gibi

[55] Şili'nin milli dansı sayılan, Arjantin, Şili, Bolivya bölgesine ait bir dans ve bu dansın müziği.
[56] Pamas: Düzlüklerin, ovaların kovboyları.
[57] Pampas Şarkıları, 1944, elliden fazla piyano parçasının bir araya getirilmesinden oluşmuştur.

dönemin bazı Uruguaylı bestecileri *gauchesco* ve diğer melez unsurları bestelerinde kullanmışlardır.

Brezilya'dan Heitor Villa-Lobos da Ginastera gibi gerçek bir uluslararası figürdür. Üretken ve yaratıcı sanatçı, ülkesine ait müziğin ruhunu yaşatan pek çok türde pek çok eser vererek kendine has eklektik bir tarz geliştirmiştir. Dönemin diğer Brezilyalı ulusalcı bestecileri olarak Camargo Guarnieri ve Francisco Mignone sayılabilir.

Ulusalcı müzik, XX. yüzyılın ilk yıllarında Latin Amerika sanat müziğini etkisi altına almış olmasına rağmen bu akıma karşıt görüşte olanlar da vardır. Bazı besteciler en yeni uluslararası tekniklere ve estetik anlayışa bağlı kalarak tepkilerini açıkça göstermişlerdir. Örneklere neslinin en radikal figürü olan Arjantinli Carlos Paz ve mikrotonalitenin[58] erken temsilcilerinden Meksikalı Julián Carrillo da dahil edilebilir. Açıkça görülmektedir ki bazı besteciler kökenleri ve yöresel müzikleriyle değil işlerinin gerçek kalitesiyle uluslararası tanınırlığın peşinde koşmuşlardır. Pek çok ulusalcı besteci, çalışmalarında ulusal ve uluslararası biçim unsurlarını çeşitli tarzlarda işlemişlerdir.[59]

Aynı dönemde Latin Amerika'da gitar müziği de pek farklı bir yol izlememekte, yine ağırlıklı olarak ulusal müzik akımlarıyla uluslararası müzikal anlayışların bir karışımı karşımıza çıkmaktadır. Ayrıca dönemin uluslararası güncel etkilerinden uzak eserler de fazlaca gözlemlenebilir. Özellikle gitarist besteci olarak ortaya çıkan sanatçılar yöresel dans müziklerini, halk ezgilerini ve şarkılarını gitara uyarlayarak, kimi zaman yarı doğaçlama şekilde müziklerini sunmuşlardır.

Daha önce de bahsi geçen Ponce, klasik gitar için eser vermiş bestecilerdendir. Segovia ile iyi bir arkadaşlık kurmuş olan bestecinin klasik gitar için önemli bir yeri vardır. Eserlerinde, ulusalcılığın en temel özelliği olarak, yerel etkileri çağdaşı

[58] Batı müziği dizilerindeki standartlaşmış nota değerlerinin arasına denk gelen değerleri kullanarak müzik yapmak.
[59] Gerard Behague, "Latin American Music", **Britannica**, (Çevrimiçi) https://www.britannica.com/art/Latin-American-music/The-early-20th-century, 20 Mayıs 2020.

akımlarla birleştirdiğini görürüz.[60] 24 prelüdü, çeşitli tarzlarda birçok sonatı, konçertosu, süiti, *Folia Teması* üzerine varyasyonları ve *Scherzino Mexicano* isimli parçası sıklıkla çalınan gitar eserleridir.



Şekil 10. Manuel Maria Ponce

Arjantinli Antonio Jiménez Manjón bir diğer gitarist bestecidir. Görme engelli sanatçı Avrupa'yı gezmiş ve orada eğitim almıştır. Nispeten daha erken bir dönemde yaşamış ve modern müzik akımının etkilerinden uzak, dans müziği ağırlıklı, İspanyol ve Latin Amerikan etkilerini birleştiren eserler vermiş, ayrıca Chopin, Beethoven, Mendelssohn gibi bestecilerin eserlerini gitara uyarlamıştır. Daha sonraki yıllarda XX. yüzyıl müzik dünyasında çok önemli bir yer edinecek bir diğer Arjantinli besteci

[60] Jorge Barron Corvera, **Manuel Maria Ponce: A Bio-Bibliography**, Westport, Praeger Publications, 2004, s. 22.

Alberto Ginastera'nın gitarist Carlos Barbosa-Lima için yazdığı sonat, klasik gitar repertuvarı için oldukça önemli bir eserdir.



Şekil 12. Antonio Jimenez Manjon



Şekil 11. Alberto Ginastera

Heitor Villa Lobos klasik gitar için en etkili bestecilerden biri olup iyi derecede gitar çalmayı da bilmektedir. O da, çağdaşı müzik unsurlarından faydalanırken ulusalcı kimliğiyle öne çıkan bestecilerdendir. Segovia'ya ithaf 12 etüd, 6 prelüd (sonuncusu kayıp), *Suíte Popular Brasileira, Choro No:1* ve yine Segovia'ya ithaf gitar konçertosu klasik gitar repertuvarı için vazgeçilmez eserlerdir.



Şekil 13. Heitor Villa-Lobos

2.4. Agustin Barrios'un Besteciliği

Hayat hikayesinde de bahsedildiği gibi, Barrios hiçbir zaman geçerli sayılabilecek bir müzik eğitimi almamış, hatta liseyi bile bitirmemiştir. Bir dönem gitarist Gustavo Sosa Escalada'dan gitar eğitimi almış[61], Sor, Aguado gibi klasik gitar ekollerini öğrenmiştir.[62] Bir de yine çok gençken Niccolo Pellegrini ile müzik teorisi çalışmıştır.[63] Bütün müzik eğitimi bundan ibarettir.

Halk müziği, popüler müzik ve yöresel dans müziği düzenlemelerine çok genç yaşta başlamıştır. Uzun süre gitaristlik hayatı bu düzenlemeler ve Escalada'dan öğrendiği klasik gitar eserleriyle devam etmiştir. İlk bestelerine bu genç yaşlarda başlamış, ayrıca üç yüz kadar şarkı da yazmıştır.

İlerleyen dönemlerde özellikle Bach, Chopin, Mendelssohn, Schumann ve Beethoven gibi ünlü bestecilerin eserlerini gitara uyarlamış, müzikal olarak bunlardan çok etkilenmiş, bestelerine de bu etkileri açıkça yansıtmıştır.[64] [65] Belki bunları da müziğine katkı yapan bir eğitim olarak görmek mümkündür. Bu müziklerin alt yapısal ve formal özelliklerini kendi eserleri içinde taklit ederek yazım tekniğini geliştirmiştir. Hiç bırakmadan devam ettiği sıkı çalışma temposuyla geçen yıllarda gitaristliği gibi bestecilik tekniği de ilerlemiş ve yeni yazdığı eserler daha önce yazdığı eserlere göre hep ilerleme kaydetmiş, eski eserlerini de sık sık elden geçirerek yenilemiştir.

1914 yılında genç yaşta yazdığı *La Catedral* isimli başyapıtı bir kilise de duyduğu Bach müziğinden etkilenmesi ile ortaya çıkmıştır. Yıllar sonra yazılacak bir prelüd ile ikinci bölüm haline gelen ama eser yazıldığında ilk bölümü olan *Andante Religioso* bölümü klise orgunda çalınan Bach müziğini temsil etmektedir.[66] Sol minör Prelüd'ü de Bach'a ithaftır ve Bach'ın prelüdlerinin bir taklididir.

---

[61] Stover, **a.g.e.**, s. 12.
[62] **A.e.**, s. 18.
[63] **A.e.**, s. 20-21.
[64] **A.e.**, s. 51.
[65] **A.e.**, s. 176.
[66] **A.e.**, s. 61-62.

Her ne kadar kendisine "Paraguay vahşi ormanlarından gitarın Paganinisi" dese de eserlerinde etkisini en çok gördüğümüz besteci belki de Chopin'dir. Pek çok vals, etüd, mazurka, *Mazurka Apasionata* isimli eseri ve kimi prelüdlerinin yanında başka eserlerinde de bu durum tespit edilebilir.

Taklitçi özelliğini dans müziklerinde de görürüz. Birçok dansı başarılı bir şekilde gitara uyarlamış ya da doğrudan gitar için bestelemiştir. Gezdiği Güney Amerika ülkelerine özgü dansları gitar karakteristiğine çok uygun bir halde yazmıştır. *Cueco*, *tango*, *maxixe*, *milonga* bu danslara örneklerdir. Ayrıca kendi ülkesinin dans müziklerine örnek olarak üç adet *Danza Paraguaya* da sayılabilir.

Doğduğu ülkenin müziğiyle ilgisi Latin Amerika'nın diğer ülkelerinin müziklerine olan ilgisinden çok da fazla değildir. Bir dönem Şef Nitsuga Mangore adı altında yerel bir sahne karakteri yaratıp Kızılderili Guarani kökenli bir sanatçı kimliğine bürünerek adında özellikle Guarani geçen eserler yazsa da aslında bunlar tamamen sahne şovuna ve afişlere yönelik hareketlerdir.[67] Hatta daha eski eserlerinden biri olan Fransızca isimli *Souvenir d'un Reve*, Türkçe çevirisiyle "Bir Rüyadan Hatıra" isimli tremolo parçasının adını amacına uygun bir şekilde *Un Sueño en la Floresta*, "Ormanda Bir Rüya" olarak değiştirmiştir.[68] Dolayısıyla bu dönemden hareketle Barrios'u ulusal müzik akımının bir temsilcisi olarak görmek doğru olmaz. Fakat genel olarak Latin Amerika'nın yerel ve o dönemin güncel unsurlarından eserlerinde çokça faydalandığı açıktır.

Kullandığı armonik ve ritmik yapı tamamen romantik dönem müziği sınırları içindedir. Sanat müziği dünyasında olan çağdaşı gelişmelere yönelik herhangi bir ilgisi ve bunları eserlerine aktarma çabası olmamıştır. Hayatını bestecilikten çok gitarist olarak kazandığı için salonları dolduracak olan insanların sayısını artıracak, onların duymak istediği müziklere odaklanmıştır. Zaten farklı bir yönde ilerlemesini, yeni teknikleri inceleyip anlamasını, öğrenmesini sağlayacak eğitimi ve fırsatı da hiçbir zaman olmamıştır. Hayatı hep günü kurtarmak peşinde geçmiştir.[69]

---

[67] **A.e.**, s. 111-113.
[68] **A.e.**, s. 114.
[69] **A.e.**, s. 201.

Barrios'un sonat, konçerto gibi daha ciddi sayılabilecek ve çok bölümlü formlarda da eser verdiğini görememekteyiz. Bunun sebebi de yine eğitim ve kariyer hayatı olarak düşünülebilir.

Bu eksik olarak değerlendirilebilecek yönlerini, eserlerinde gitarın klavyesini, karakteristik özelliklerini ustalıkla kullanması, armoniyi gitara çok yakışan bir biçimde uygulaması ve lirik anlatımıyla tamamlar denebilir. Gelişmiş estetik kabiliyeti, müziğini gitara aktarmadaki hâkimiyeti, üretken yaratıcılığı ve derinden özümsediği romantizm etkileri bir araya gelince ortaya çıkan eserler, klasik gitar repertuvarının en parlak, en önemli eserleri arasında kendilerine özel bir yer edinir. Müziği özel olarak klasik gitarla ilgilenmeyen insanları bile kendisine çeker. Son elli yıldır repertuvarında Barrios müziğine yer vermeyen profesyonel gitarist hemen hemen olmadığı gibi dinleyici kitlesinde de bunun karşılığı fazlasıyla vardır. Bugün Barrios'a ve müziğine, adeta sağlığında oluşmayan ilginin eksikliğini gidermek istercesine ilgi ve önem gösterilmektedir.

Ünlü çağdaş besteci Leo Brouwer'ın Barrios ile ilgili sözleri şöyledir:

"*Barrios temel gitar repertuvarı alanında yeni bir devrimdir. Romantikler tarafından asla tamamen doldurulamamış bir boşluğu doldurur. Bazıları çağdaş dönemde romantik müzik yazdığı için onun 'geri kalmış' olduğunu ileri sürebilir. Belki de öyle, fakat bu durumda Sibelius ve Rachmaninoff da (ve piyano literatüründe var olan, XIX. yüzyıl üslubuna bağlı kalmış, müzikleri gerçekten de değerli olan düzinelerce besteci) öyleydi. Barrios'un aklı ve düşünce yapısı romantikti. Aynı Bach'ın barok müzik dönem bittikten sonra da hayatının sonuna (1750) kadar harikulade barok müzik yazmaya devam etmesi gibi, Barrios da, Avrupa'da uzun süre önce zamanı geçmiş olmasına rağmen, üstün bir romantik müzik yazmaya devam ediyordu.*

Barrios'ta, XIX. yüzyıl armonik dilinde ancak zamanın sonraki bir noktasından yapılabilecek, "dönem dışı" olabilecek, belirli bir ilerleme ortaya çıkar. Tarrega'da

(gitarın sevecen babası), üstün romantik klişeler olan en iyi prelüdlerinde bile, asla. Barrios'ta, evet! Örnekler: Estudio de Concierto, La Catedral için Prelude, Mazurka Apassionata vs. Tarrega'nın hiçbir prelüdü Sol Minör Prelüd'e veya kısa Do Minör Prelüd'e erişemez. Llobet'in farklı bilgi kaynakları var. Dolaylı olarak piyanist Ricardo Viñes'ten etkilendi ve yenilikçi (avangart) oldu. Llobet'in kendine has başarıları var, El Mestre'de olduğu gibi, ancak asla çalışmalarının kendisinde değil, yalnızca armonizasyonunda. Llobet'in orijinal eserleri Tarrega'nınkiler gibi değil. Pujol dil olarak belki de en ileri olanları ama onun eserleri da tutarsız çünkü ileri bir dil(o kadar da ileri değil zaten) sağlam bir biçimsel yapıyı göstermez. Barrios'un en ufak, önemsiz eserlerinde bile bir form bilinci vardır. Tarrega'nın polkaları ve Jota Aragonesa'sı ve hatta tremolo çalışmaları, Barrios'un Una Limosna çalışmasının eriştiği seviyeye ulaşamaz."[70]

2.4.1.Agustin Barrios'un Eser Listesi

Elimizde maalesef Barrios'un eserlerinin tamamı bulunmamaktadır. Kendisinin çaldığı ama yazıya aktarmadığı bilinen eserler olduğu gibi, yazılı eserlerinin de tamamı günümüze ulaşmamıştır.

Bir dönem eserlerini, opus numarası ile numaralandırmak istemiş fakat bu çabası Op. 8 dört adet vals ve Op. 5 bir adet prelüd ile sınırlı kalmıştır.

Barrios'un günümüze ulaşan eser listesi:[71] [72] [73] [74] [75]

1. Abrí la Puerta Mi China
2. Aconquija (Aire de Quena)
3. Aire de Zamba

[70] **A.e.**, s. 178-179.
[71] Richard "Rico" Stover, **The Complete Works of Agustin Barrios Mangore Vol. 1,** Mel Bay Publications, Fenton, 2003.
[72] Richard "Rico" Stover, **The Complete Works of Agustin Barrios Mangore Vol. 2,** Mel Bay Publications, Fenton, 2003.
[73] Jesus Benites R, **Music for Guitar No. 2**, Tokyo, Zen-on Music, 1977.
[74] Cesar Amaro, **Doca Piezas para Guitarra**, ABD, Tuscany Publications, 2008.
[75] Stover, **a.g.e.**, s. 233.

4. Aire Popular Paraguayo
5. Aires Andaluces
6. Aires Criollos
7. Aires Mudéjares (kısmi)
8. Aire Sureño (kısmi)
9. Allegro Sinfónico
10. Altair
11. A Mi Madre (serenata)
12. Arabescos
13. Armonías de América
14. Bicho Feo
15. Canción de la Hilandera
16. Capricho Español
17. Choro da Saudade
18. Confesión (Confissao de Amor)
19. Contemplación
20. Córdoba
21. Cueca (Danza Chilena)
22. Danza en Re Menor
23. Danza Guaraní
24. Danza Paraguaya No. 1
25. Danza Paraguaya No. 2 'Jha,che valle'
26. Danza Paraguaya No. 3 'London Carap 'é
27. Danza Paraguaya (iki gitar versiyon)
28. Diana Guaraní
29. Dinora
30. Divagación en Imitación al Violín
31. Divagaciones Criollas
32. Don Perez Freire
33. El Sueño de la Muñequita
34. Escala y Preludio
35. Estilo Uruguayo

36. Estilo
37. Estudio de Concierto No. 1 in A major
38. Estudio de Concierto No. 2 in A major
39. Estudio del Ligado in A major
40. Estudio del Ligado in D minor
41. Estudio en Arpegio
42. Estudio en Si Menor
43. Estudio en Sol Menor
44. Estudio Inconcluso
45. Estudio No. 3
46. Estudio No. 6
47. Estudio Para Ambas Manos
48. Estudio Vals
49. Fabiniana
50. Gavota al Estilo Antiguo
51. Habanera
52. Humoresque
53. Invocación a Mi Madre
54. Jha, Che Valle
55. Julia Florida (barkarol)
56. Junto a tu Corazón
57. Jota
58. La Bananita (tango)
59. La Catedral: Preludio – Andante – Allegro
60. La Samaritana
61. Las Abejas
62. Leyenda de España
63. Leyenda Guarani
64. Luz Mala
65. Mabelita
66. Madrecita
67. Madrigal Gavota

68. Maxixe
69. Mazurka Apasionata
70. Medallón Antiguo
71. Milonga
72. Minuet in A major
73. Minuet in A major
74. Minuet in B major
75. Minuet in C major
76. Minuet in C minor
77. Minuet in E major
78. Oración (Oración de la Tarde)
79. Oración por Todos
80. Pepita
81. Pericón in F
82. Pericón in G
83. Preludio Op. 5, No. 1
84. Preludio in E major
85. Preludio in A minor
86. Preludio in C major
87. Preludio in C minor
88. Preludio in D minor
89. Preludio in E minor
90. Romanza en Imitación al Violoncello
91. Sargento Cabral
92. Sarita
93. Serenata Morisca
94. Tango No. 2
95. Tarantella (Recuerdos de Nápoles)
96. Tua Imagem
97. Una Limosna por el Amor de Dios ("El ultimo trémolo" veya "El último canto" olarak da bilinir)
98. Un Sueño en la Floresta (Souvenir d¹un Reve)

99. Vals de Primavera
100. Vals Op. 8, No. 2 (Junto a tu Corazon)
101. Vals Op. 8, No. 3
102. Vals Op. 8, No. 4
103. Vals Tropical
104. Variaciones sobre un Tema de Tárrega
105. Variaciones sobre el Punto Guanacasteco
106. Vidalita con variaciones in A minor
107. Vidalita in D minor
108. Villancico de Navidad
109. Zapateado Caribe (trio)

2.4.2. Örnek Eser İncelemeleri

2.4.2.1. La Catedral

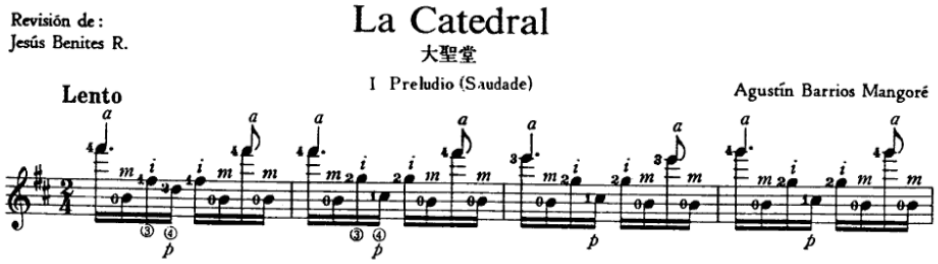
Eser üç bölümden oluşur.

1. *Preludio Saudade*
2. *Andante Religioso*
3. *Allegro Solemne*

Eser ilk başta iki bölüm olarak bestelenmiş, *Preludio Saudade* bölümü yaklaşık yirmi beş yıl sonra eklenmiştir. Barrios'un çok bölümlü tek eseridir, aynı zamanda en bilinen eserlerindendir. Farklı zamanlarda yazılmış bölümlerin ilham kaynakları konusunda farklı fikirler varsa da beraber yazılan ve sonradan ikinci bölüm olan *Andante Religioso* ile üçüncü bölüm olan *Allegro Solemne* arasındaki karşıtlık çok açıktır.

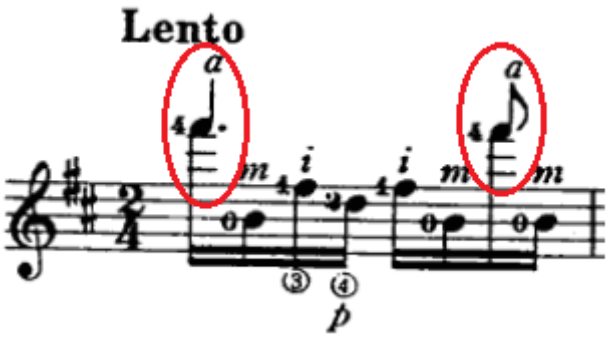
2.4.2.1.1. Preludio Saudade

Esere sonradan eklenmiş bu bölümün temposunu Barrios *Lento* olarak belirtmiştir. Yazıldığı ton si minördür.



Şekil 14. ***La Catedral, Preludio Saudade***

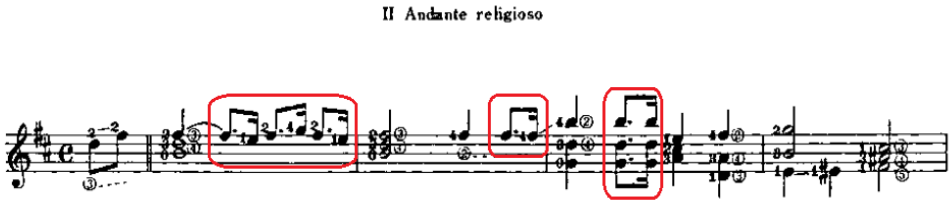
Hiç kesilmeyen onaltılıkların arka arkaya duyulduğu iki dörtlük eserde birinci ve yedinci onaltılığa gelen tiz notalar aynı zamanda melodi partisini sırasıyla noktalı dörtlük ve sekizlik şeklinde oluşturan motif olarak ön plana çıkar. Diğer notalar eşlik partisidir, sürekli bir arpejle devam eder. Melodi partisinde ikinci vuruşun ortasına denk gelen sekizlik nota öncü, takip eden ölçünün ilk vuruşunda başlayan noktalı dörtlük nota da çözülme gibi düşünülebilir.



Şekil 15. ***La Catedral*, *Preludio Saudade*, 1. ölçü**

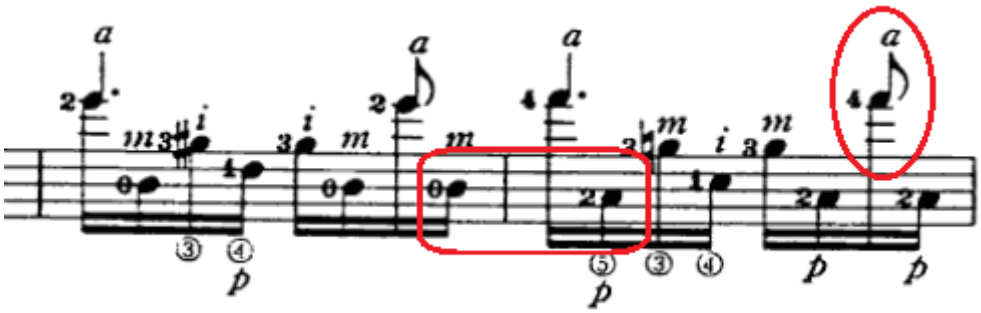
Eserin melodi hattını oluşturan noktalı ritmik yapıdaki bu motif, ikinci bölümde sıkça duyulan noktalı motifleri çağrıştırır. Sürekli onaltılık notaların meydana getirdiği

arpejli eşlik ise son bölümdeki onaltılık notalarla oluşmuş arpejlerden oluşmuş yazıyla bakışımlıdır. Bu gerçekten bir prelüd için dahiyene bir yaklaşımdır.



Şekil 16. ***La Catedral*, *Andante Religioso*, 1-4. ölçüler**

Eser I. derece akoruyla ve melodide fa diyez sesiyle başlar. Si notası pedalı eşliğinde II. derece yedili akor ile devam eder. Melodi yeni gelen akorda rötar olarak kalan fa diyez notasındadır. Sonraki ölçüde bu mi notasının ardından sol notası ile devam eder ve ilk dört ölçülük fraz tamamlanmış olur. Diğer fraz da aynı şekilde I. derece ile başlar ikinci ölçüde melodi çizgisi aynı kalır fakat eşlik olarak VI. derece akoru duyulur. Buradan sonra re majör için V/V[76] mi-sol#-si-re dominant yedili akoru ve V. derece dominant akor ile yapılan kadansla beraber melodi çizgisinde fa diyez öncü sesiyle cümle biter, ayrıca daha önce pedal ses olan si notası yerini la notasına bırakır.

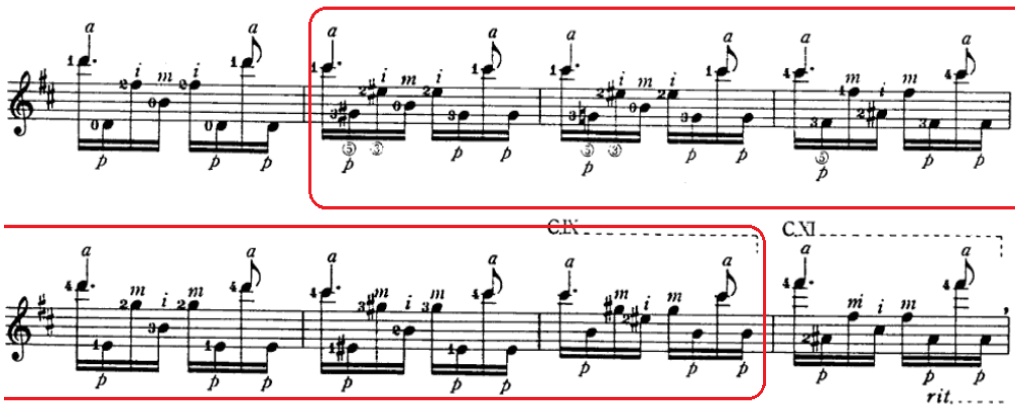


Şekil 17. *La Catedral*, *Preludio Saudade*, 7-8. ölçüler

Melodi hattı re notasıyla desteklenir. Bu şekilde yeni cümlenin ilk ölçüsünde kısa bir süre için ilgili majör olan re majör tonu duyulur. Ardından eser re majörün V. derece dominant 7'li akoru ile devam eder. Bunu si minör tonunun V. derecesi takip

[76] V. derece için dominant.

eder. Bu şekilde ana tona dönülmüş olur. Burada bas sesi la notasından kromatik hareketle la diyez notasına gelerek gerilimi artırmıştır. Melodi çizgisi tekrar re notasına döner fakat bu sefer ton I. derece akoruyla si minördür. Besteci bu şekilde aynı ezgiyi farklı bir armoni ile kullanmış olur. Sonraki ölçüde bas notası re olur ve akor genişler. Arkasından V/V dominant 7'li do#-mi#-sol#-si akoru gelir. İkinci çevrim halde bas sol diyez notasıdır. Bunu sol diyez notasının sol notasına kromatik geçit hareketi ve V. derece akoru takip eder. Eser buradan IV. dereceye geçer ve cümle uzatılmış olur. Tekrar gelen birinci çevrim V/V dominant 7'li akoru basta mi diyez notası ile duyulur. Ardından mi diyez notası bir oktav aşağı geçerek akoru daraltır ve basa si notası geçer. Bunu takip eden bir V. derece yarım kadans cümleyi I. dereceye bağlayarak parçanın ilk kısmını sonlandırır. On dördüncü ölçüden itibaren melodi çizgisinde sürekli duyulan do diyez notası ise dramatik bir etki yaratır.

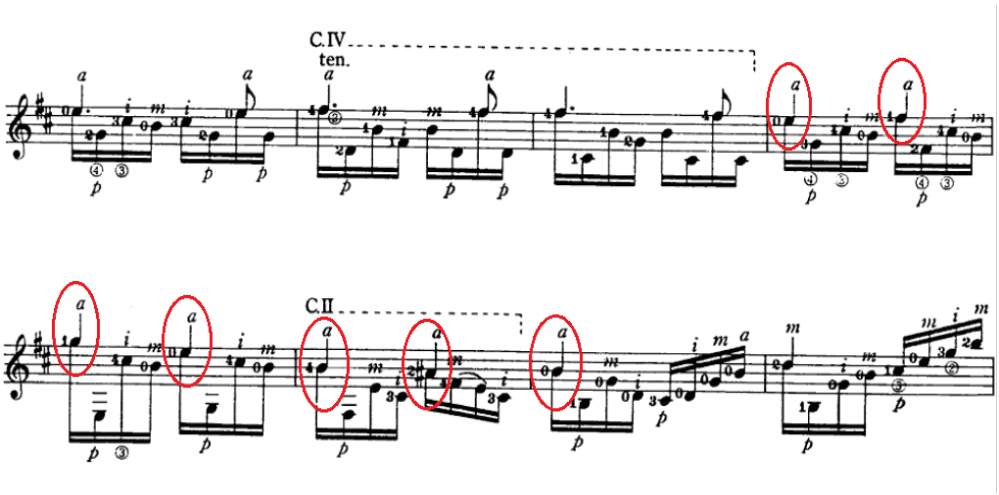


Şekil 18. ***La Catedral, Preludio Saudade*****, 13-20. ölçüler**

Bir ölçülük re notasına gidip gelme bu etkiyi artırır ve kadansın sonunda yerini V. derece dominant 7'li akorun desteklediği fa diyez notasına bırakır. Bu sayede dramatik etki en tepe noktaya ulaşmış olur. Arkadan gelen I. derece ile çözülme hissi oluşur ve yeni bir cümle başlamış olur.

Parçanın üçüncü cümlesi başlangıç cümlesi ile aynı şekilde başlar. İlk cümlenin ikinci frazından itibaren değişim kendini gösterir ve ilk iki cümle ile kıyaslandığında daha karmaşık bir yapıya doğru ilerler. Yirmi altıncı ölçüde duyulan minör bir V. derecenin ardından IV. derece gelir. İki ölçülük bir geçit akorunun ardından ise I.

dereceye dönüş ile bir kadans yapılmış olur fakat burada kalınmayarak IV/V[77] akorla yürüyüş devam eder ve IV. dereceye gelinir. Aynı akorun yedilisi ile devam edilerek VI. dereceye gelinir. Ardından II. derece dominant 7'li akoruyla tonik akora bir ölçülük dönüş yapılır ve tekrar II. derece dominant 7'li akor ile devam ederek bir süre burada kalınır. Bu kalış ile gerilim artmıştır. Parçanın başından beri devam eden motif ilk defa değişerek melodi çizgisini oluşturan notalar her vuruşun başına gelmeye başlar.



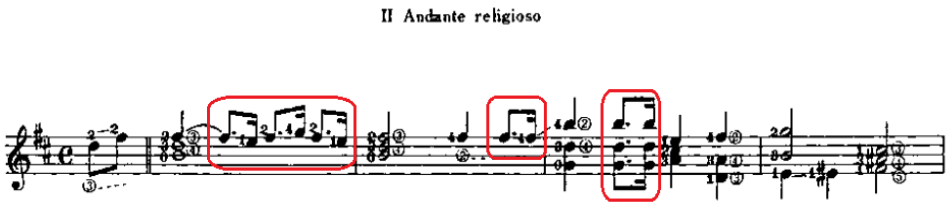
Şekil 19. *La Catedral*, *Preludio Saudade*, 37-44. ölçüler

Bu hareket V. dominant 7/'li akora bağlanır. Ardından daha karmaşık ve yükselen bir arpej yapısıyla I. ve V. dereceler tekrar duyulur. En son git gide tizleşerek on dokuzuncu perdedeki armoniklerde son bulan I. derece arpeji gelir. Ardından IV, dominant 7'li olarak V ve I. derecelerle yapılan kadans ile bölüm biter.

2.4.2.1.2. Andante Religioso

Bu bölüm yine yavaş tempodadır. Bir kilisede seslendirilen Bach müziğinden ilhamla kaleme alındığı genel görüştür. *Religioso* kelimesi dini duygular hissederek anlamını taşımaktadır. Parçaya bir noktalı sekizlik ve arkasından gelen bir onaltılık notalardan oluşan motif hakimdir.

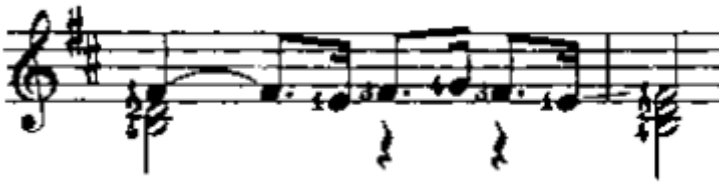
[77] IV. derece için dominant.



Şekil 20. ***La Catedral*****,** ***Andante Religioso*****, 1-4. ölçüler**

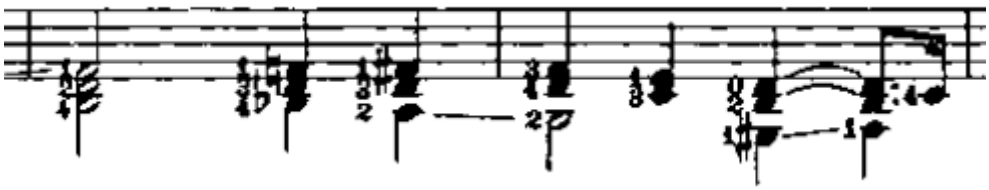
Bu bölüm de si minör tondadır. Dört dörtlük ölçü sisteminde yazılmıştır. Eser I. derece ile başlar ve melodi çizgisinde fa diyez notası vardır. İşleme notası olarak mi notasına gidilir ve fa diyez notasına geri dönülür. Aynı şekilde ardından sol notasına işleme yapılarak tekrar fa diyez notasına dönülür. Sonrasında re majörün IV. derecesi ve V. derecesi ile bir kadans yapılır fakat burada kalınmayarak si minörün IV. derecesine gidilir. Oradan mi diyez notası ile tek notada hissedilen bir V/V ile V. dereceye gelinir ve ilk cümle bitmiş olur.

İkinci cümlede başlangıcın tekrarı bir oktav aşağıdan duyurulur.



Şekil 21. ***La Cated*****ral,** ***Andante Religioso*****, 5. ölçü**

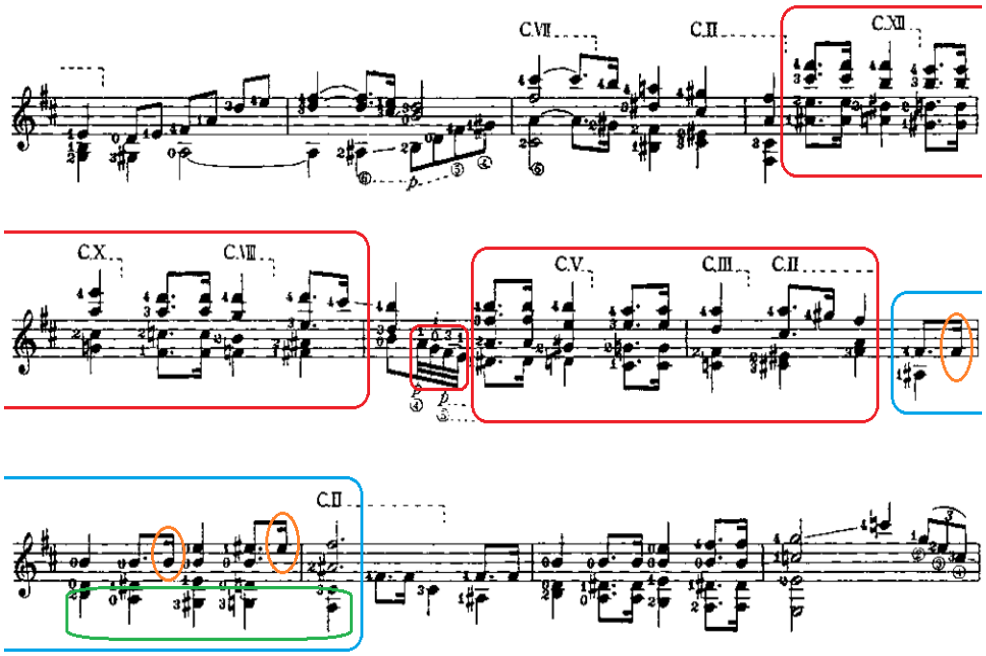
Fakat işleme notalarının ardından gidişat değişir ve si minörün ardından sürpriz bir kromatik si bemol majör geçişiyle ikinci çevrim şekildeki re majöre gelinir. Bu şekilde bas partisi si, si bemol, la kromatik yürüyüşünü yapmıştır. Zaten amaç da bu şekilde önce melodi partisini bas partisinde tekrar edip sonra da kromatik yürüyüşle kontrapuntal bir kilise müziği havasını oluşturmaktır. Bas partideki yürüyüş sol ve mi diyez notaları ile devam eder ve fa diyez notasına gelir.



Şekil 22. ***La Catedral*, *Andante Religioso*, 6-7. ölçüler**

Ardından sol, fa diyez, sol ve sol diyez notaları duyulur. Bu sol diyez notası ile re majör için V/V hissedilir. Ardından gelen ikinci çevrim re majör arpejle bas yürüyüşü terk edilmiştir. Kısaca duyulan re majörün ardından bu ton terk edilerek bastaki la diyez ile tekrar si minöre dönülür. Burada da kalınmaz ve fa diyez minöre bu tonun V. derece fonksiyonunda duyulan I. derece kadans 4/6'lı akoru ile başlayan bir kadans yapılır.

Sonrasında yine bir oktav hareketiyle yeni bir yürüyüş başlar. Fa diyez majörden başlayarak arka arkaya birbirlerine dörtlü aralık mesafede akorlar ve kromatik geçişlerle gelen dominant durumdaki akorlar bir marş yürüyüşü duyulur. Parçanın noktalı karakteristiği bu yürüyüşte de kendini gösterir fakat hem uzun noktalı vuruşlarda hem de kısa vuruşlarda akorlar duyulur. En sonda re notasının noktalı sekizlikle rötar yaparak yerini onaltılık do diyeze bıraktığı V. derece dominant 7'li akor ile si minöre çözülür. Buradan otuz ikiliklerden oluşmuş küçük bir geçit ile ara verilen yürüyüşe birinci çevrim dominant 7'li mi-sol#-si-re akorundan başlayarak devam edilir. Bu devam daha kısa bir sürer ve yürüyüşün ilk kısmına benzer şekilde V. derece dominant 7'li akorunda rötar yapmış noktalı sekizlik la notasının onaltılık sol diyez notasına çözülmesinin ardından fa diyez minör tonunun I. derecesinde biter. Bu yürüyüşe karşı bir yürüyüş bas partisinde başlar ve kromatik bir bas yürüyüşüyle devam eder. Bu sefer vuruşların zayıf zamanlarında akor yerine tek nota tercih edilmiştir.



Şekil 23. ***La Catedral*****,** ***Andante Religioso*****, 9-19. ölçüler**

Si minörün V. derecesinde başlayan bu ikinci yürüyüş yine aynı akora gelerek ara verir. Sonrasında tekrar aynı şekilde başlar ama bu sefer on yedinci ölçüde yön değiştirerek farklı şekilde ilerler. I. derece akoru ile başlayan ölçü IV/V dominant 7'li akor, IV ve tekrar IV/V dominant 7'li akor ile son bulur. Sonraki ölçüde duyulan iki vuruşluk sürpriz bir *napoliten* do majör akoru duyulur. Bundan tiz partide duyulan do notası ve bunu takip eden aynı akorun tek tek seslerinin duyulduğu üçleme ile yine iki vuruşluk bir I. derece gelir. Böylece iki kere duyulan iki vuruşluk durakların ardından süs niteliğinde bir yedileme ile V. derece dominant 7'li akoruna geçilir. Sonra gelen I. derece ardından bas partisinde iniş yönlü bir yürüyüş ile parçanın sonuna doğru gidilir. Noktalı motifin de hissettirildiği bu yürüyüş tonik akor ile biter. Bunun ardından tek başına fa diyez ve si notaları ile birer notalık bir V-I kadans hissi oluşturulur. Bu gitarın ikinci telinin on dokuzuncu ve on ikinci perdelerindeki armoniklerle taklit edilerek bölümün sonuna gelinir.

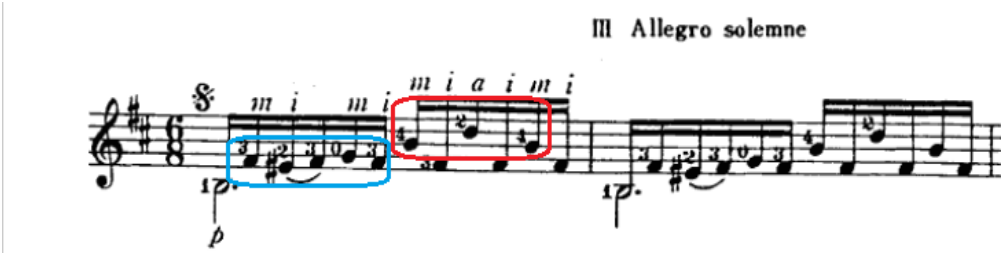
2.4.2.1.3. Allegro Solemne

Eserin son bölümüdür ve oldukça virtüözik nitelikte bir bölümdür. Allegro tempodadır. *Solemne* ağırbaşlı anlamına gelir ve yine dini çağrışımları olan bir

kelimedir. Bu bölümün, ara vermeden devam eden onaltılık notalardan oluşmuş arpej ve gamlarla, ikinci bölümde ifade edilen kilisenin içindeki huzurlu ve meditatif ortamdan çıktıktan sonra karşılaşılan şehrin kalabalık ve hareketli halini anlattığı düşünülür.

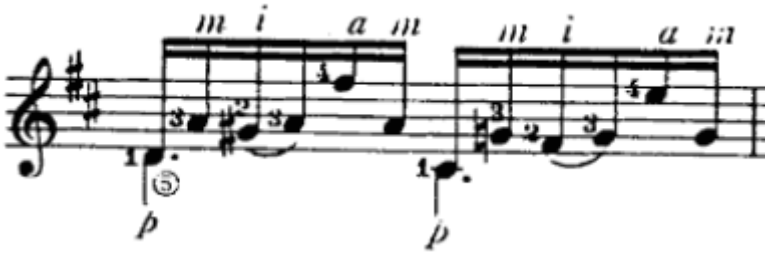
Bölüm altı sekizlik ölçüde ve yine si minör tondadır. A B A C A ve koda şeklinde, rondo formunda yazılmıştır.

A kesiti iki cümleden oluşur. İlk cümle arpejli bir yapıdayken ikinci cümle de daha yatay hareketlerle beraber arpejler de görülür. Si notası pedalı ile başlayan bölümde, fa diyez notasına alttan ve üstten gelen kromatik işlemelerin ardından dönüşlü bir arpej ile si re ve si notalarını ön plana çıkarı ve bu on iki adet onaltılıktan oluşan yapı bu cümlenin ilk kısmı boyunca motif olarak sürekli gelir.



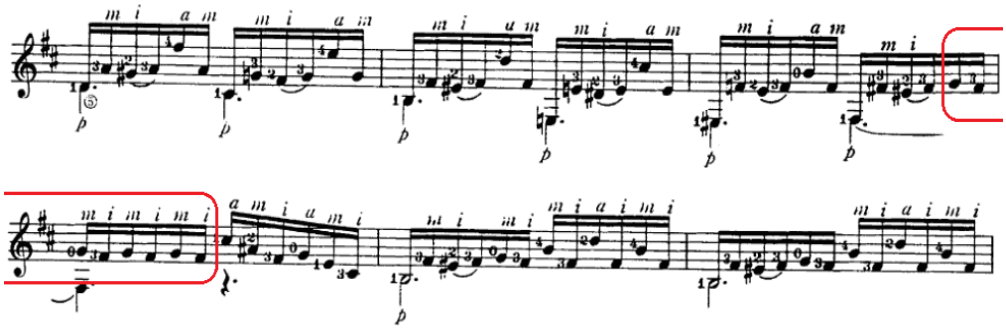
Şekil 24. ***La Catedral, Allegro Solemne*, 1-2. ölçüler**

Bu motifi her akorda tekrar ederek iki ölçüye yayılacak şekilde önce tonik akor, ardından gelen iki geçit akorunda görürüz. Buradan sonra motifi oluşturan arpej altı adet onaltılıktan oluşacak şekilde daralır ve III. derece duyulur.



Şekil 25. *La Catedral*, *Allegro Solemne*, 7. ölçü

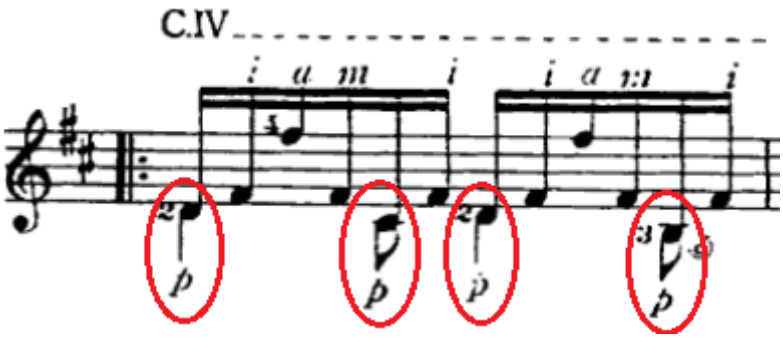
Ardından II. derece dominant 7'li akor ile geçiş yapılarak I. dereceye dönülür. Burada kalınmaz, V/V akor ve sonra V. derece dominant 7'li akoruna kromatik bir geçit akoruyla devam eder. Burada gerginliği artıracak ve ilk motifi hatırlatacak şekilde sol, fa diyez işlemesi arka arkaya duyulur.



Şekil 26. ***La Catedral, Allegro Solemne*****, 7-12. ölçüler**

Bu gergin işleme yerini V. derece dominant 7'li akorunda yukarı yönlü bir arpeje bırakır ve on ölçülük cümle bitmiş olur. Ardından cümle kendini aynı şekilde tekrar eder, sadece en sondaki V. derece dominant 7'li akorunda arpej farklı bir şekilde duyulur ve I. derece akoruna geçilerek motif terk edilir. A kesitinin üçüncü cümlesinde arpejler ve gamlar arka arkaya, genellikle I. ve V. derece arasında gidip gelerek gergin bir şekilde devam eder. Son dört ölçüde re majör için birinci çevrim V. derece, birinci çevrim IV. derece, V. derece fonksiyonunda duyulan I. derece kadans 4/6 akoru, I. derece, tekrar V. derece fonksiyonunda duyulan I. derece kadans 4/6 akoru ve tekrar I. derece ile re majöre bir kadans gelir ve kesiti re majör olarak bitirmiş olur.

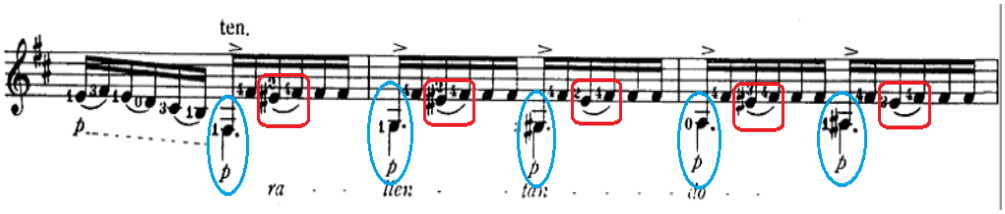
Bir önceki kesit re majöre kadans yaparak bitmesine ve bu kesit de re majörün sesleriyle başlamasına ve rağmen B kesitinde ton si minördür. Bu kesitte melodi bas partide duyulur ve yine hiç durmayan bir arpej vardır. Bas partisindeki re, do diyez, re, si şeklinde gelen işlemeli motif kendini cümlenin sonuna kadar gösterir.



Şekil 27. *La Catedral*, *Allegro Solemne*, 31. ölçü

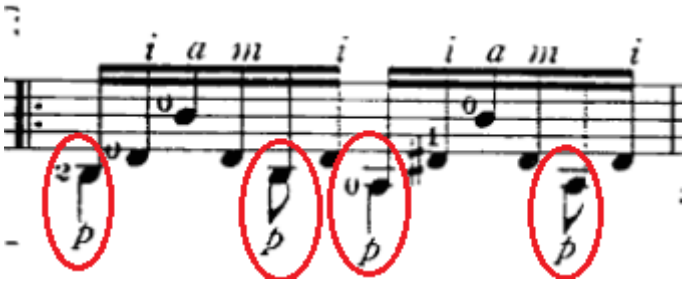
Bu motif I. dereceden başlayarak her ölçüde aşağı yönde ilerler. En son IV. derecenin ardından arka arkaya gelen ve yukarı yönde ilerleyen eksiltilmiş akorlarla V. derece dominant 7'li akora gelinir ve böylece I. dereceye kadans yapılmış olur. Sonra kesit tamamen kendini tekrar eder.

C kesiti I., V., V/V ve IV. dereceler içinde gerginliği arttırıcı kromatik çözülme notalarını içeren arpejlerle harmanlanmış gamların ve virtüözik pasajların birbiri ardına duyulduğu bir kesittir. Barrios atlamalı pozisyonlar ve çok çeşitli *duate* seçeneklerine uygunluğuyla teknik becerisini sergileyebileceği bir kesit yazmıştır. İki cümleden oluşan kesitte cümleler birbirine benzer şekilde başlar fakat ikinci cümle ortasından sonra farklı bir yöne doğru devam eder ve yukarı yönlü gamlarla V. derecede sürekli tekrar eden mi diyez, fa diyez işlemesi ve bastan gelen kromatik yürüyüş A kesitine güçlü bir dönüş etkisi oluşturur. Bu şekilde aynı zamanda kesit genelindeki gerginlik de dengelenmiştir.



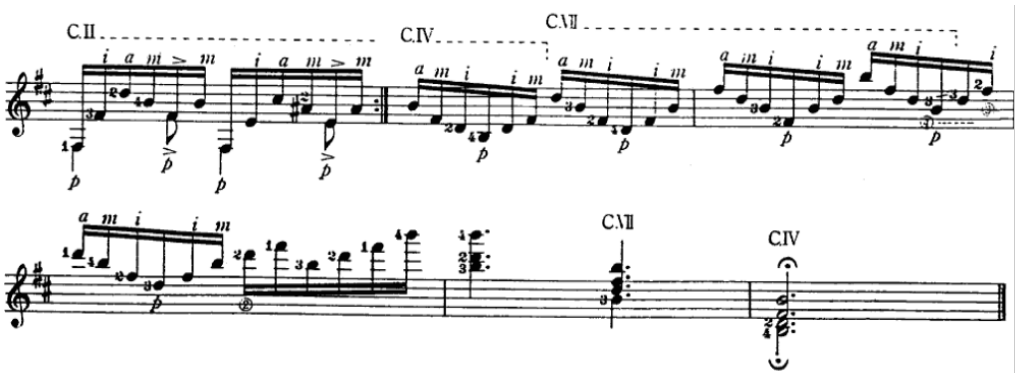
Şekil 28. *La Catedral, Allegro Solemne*, 60-62. ölçüler

Tekrar gelen A kesitinin ardından bağlanılan koda önce aşağı yönlü bir bas yürüyüşüne eşlik eden arpejle başlar.



Şekil 29. *La Catedral*, *Allegro Solemne*, 64. ölçü

Yürüyüş I. derece akorunun ardından kısaca mi majörün V. derece dominant 7'li akoru ve I. derecesine uğrayarak si minör için V/V görevinde eksik 7'li akor ile devam ettikten sonra V. derece fonksiyonunda duyulan I. derece kadans 4/6 akoru ve V. derece dominant 7'li akora gelir. Bu yürüyüş kendini bir kere daha tekrar eder ve güçlü bir kadans etkisi yaratılmış olur. Buradan arka arkaya gelen inişli çıkışlı ama hep yukarı yönlü artarak devam eden tonik arpejlerle final yapılır. Bu yukarı yönlü hareket on dokuzuncu perdedeki ince si notasına kadar devam eder.



Şekil 30. *La Catedral*, *Allegro Solemne*, 66-71. ölçüler

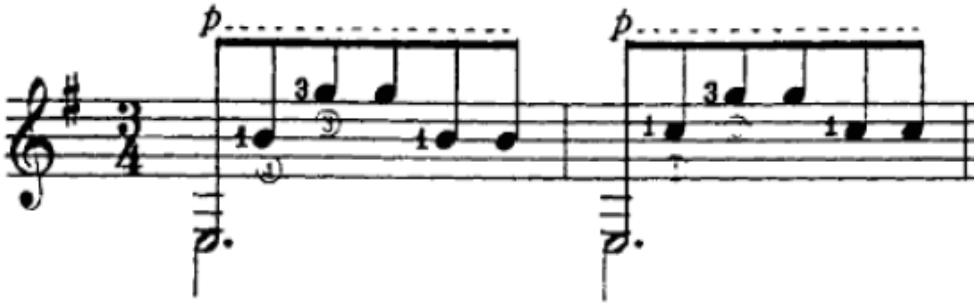
Bundan sonra duyulan ve önce bir sonra iki oktav aşağıdan gelen iki adet I. derece akoruyla kesin bir bitiş hissi verilir.

2.4.2.2. Una Limosna por el Amor de Dios

Tremolo tekniği kullanılarak yazılmış bu eser Barrios'un son eseridir ve ilham kaynağı bir dilencinin kapı çalışıdır. Barrios dilencinin kapı vurma sesini temsilen bir tema kullanmış ve bunu eser boyunca tekrar ettiği bir motif haline getirmiştir. Parçanın

adı Türkçe olarak "tanrı aşkı için bir sadaka" anlamına gelir. Eser için "*El Ultimo Tremolo*" adı da kullanılır. Bu isim sonradan bir öğrencisi tarafından verilmiştir ve "nihai tremolo" anlamına gelir. Bu da hem eserin Barrios'un son eseri hem de bir başyapıtı olmasına göndermedir.[78]

Parçanın iki kesitinin ilki mi minör, ikincisi mi majördür. İlk iki ölçüde kapı vurma teması duyulur.

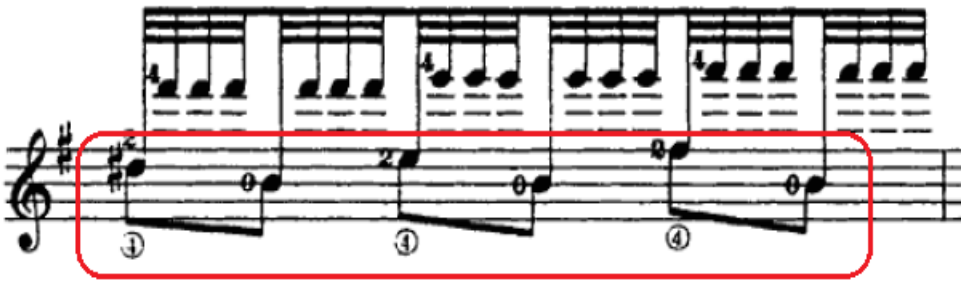


Şekil 31. ***Una Limosna por el Amor de Dios*****, 1-2. ölçüler**

Bu tema ilk ölçüde bas notası altıncı boş tel mi olacak şekilde I. derece tonik akorun, ikinci ölçüde yine bas notası altıncı boş tel mi olacak şekilde birinci çevrim VI. derece akorunun seslerinden oluşur. Bu motif, genelde tremolo eserlerinde alışıldığı gibi, kimi zaman biraz değiştirilerek eser boyunca tremoloya eşlik edecek şekilde duyulur.

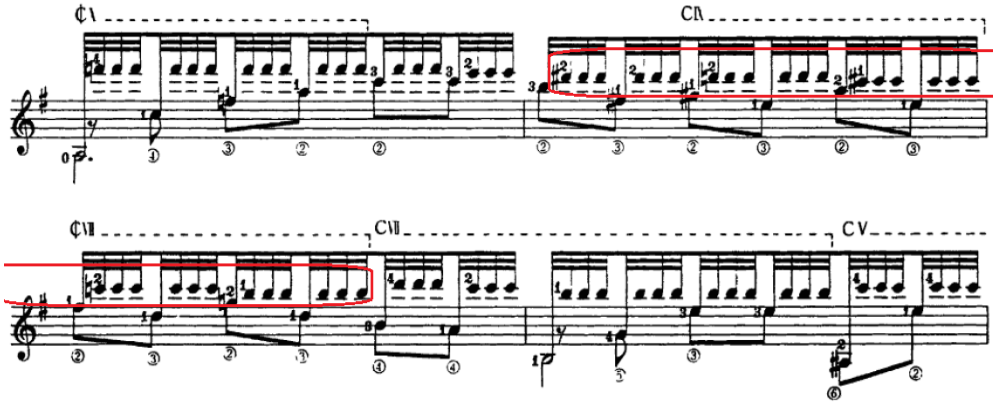
İlk cümlenin ardından ikinci cümle sonlarına doğru değişerek eser gelişmeye başlar. Esere genel olarak ara ara çıkışları olan hüzünlü bir hava hakimdir. Bu hava otuz sekizinci ölçüde minör V. derece akoru ile beraber gerilmeye başlar. Majör V. dereceye de uğrayarak tiz notlara doğru devam eden tremolo on yedinci perdedeki ince la notasına kadar gider. Bu sırada baslar da motifi bozarak çıkıcı hareketlerle destek olur.

[78] Jesus Benites R, **Music for Guitar No. 2**, Tokyo, Zen-on Music, 1977, s. 47.



Şekil 32. ***Una Limosna por el Amor de Dios*****, 46. ölçü**

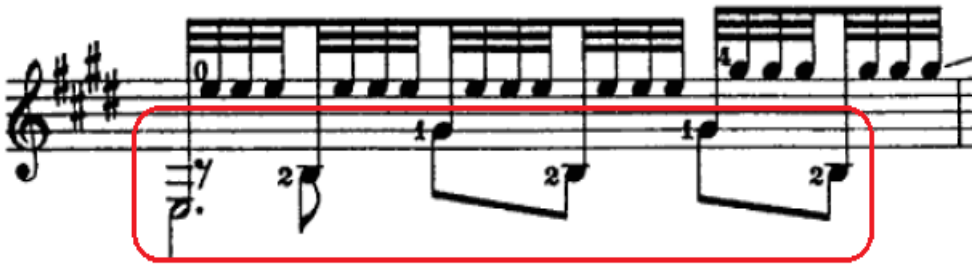
Burada gerginlik zirveye çıktıktan sonra geriye dönüş başlar. Dönüş başlasa da enerji hemen azalmaz ve ardından gelen kromatik geçişlerle minör kesitin finaline hazırlık yapılır.



Şekil 33. ***Una Limosna por el Amor de Dios*****, 50-53. ölçüler**

Buradan majör kesite kadar bu gerginlik gitgide azalır ve en son V. derece duyulduktan sonra majör kesite geçiş yapılır.

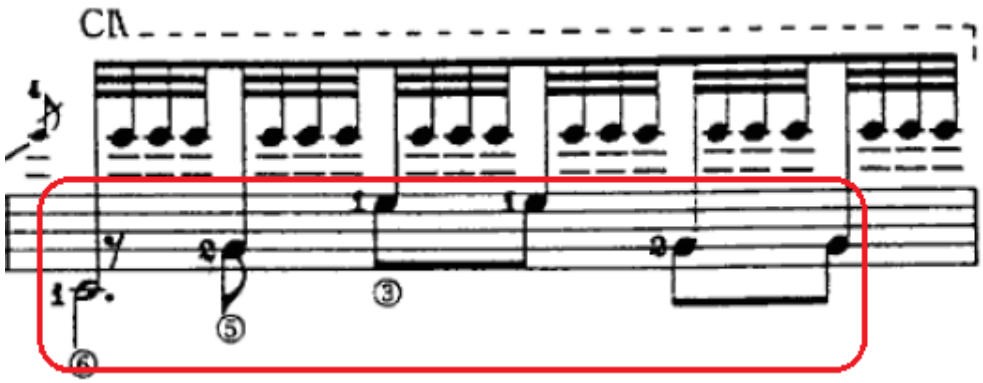
Majör kesit, tremoloya eşik eden kapı çalma motifinin biraz değiştirilmiş bir hali ile başlar.



Şekil 34. ***Una Limosna por el Amor de Dios*****, 56. ölçü**

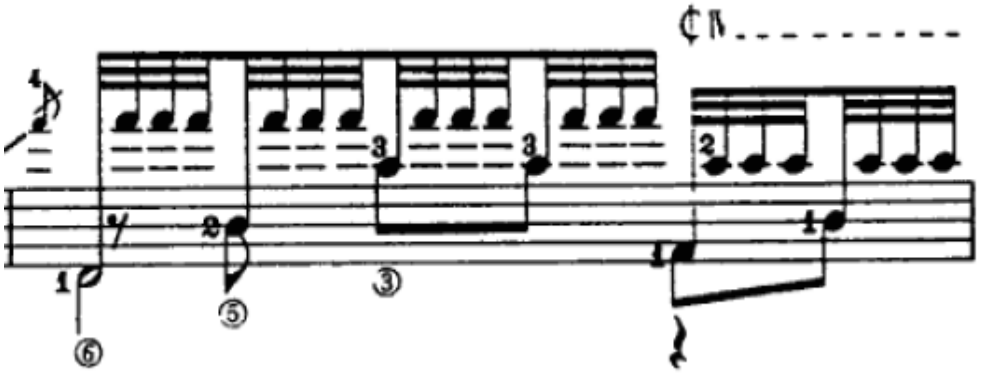
Motifin aynısı yerine bu değiştirilmiş halinin majör ton içinde duyulması ilk bölümün karamsar ve hüzünlü havası ile olan karşıtlığı pekiştirir. Bu karşıtlığın sadakayı alan dilencinin iyi niyetleri ya da verilen sadaka ile yapılan iyilik sonucu hissedilen güzel duygular sonucu oluştuğu düşünülebilir.

Kesitin ilk cümlesi, cümlenin dördüncü ölçüsündeki VI. derece akoruna kadar ilerler, tremolo on ikinci perdedeki mi notasındadır. Kapı çalma motifi majör kesitte düzgün bir şekilde ilk kez burada duyulur.



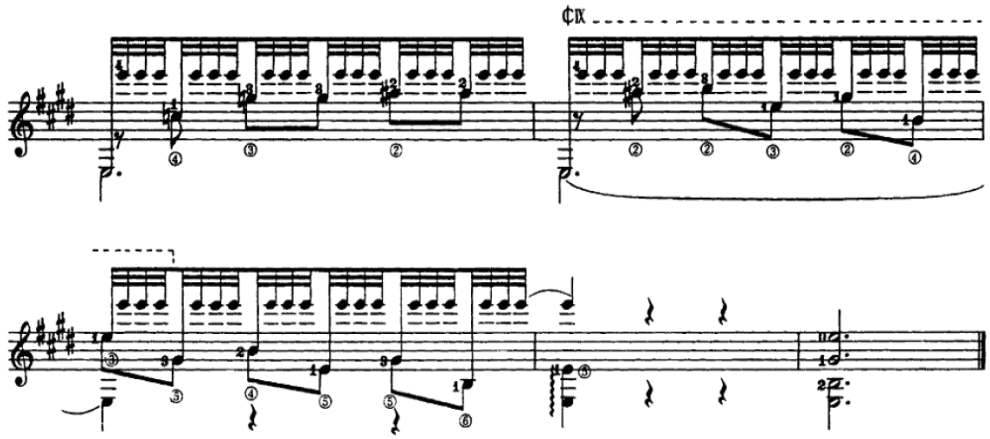
Şekil 35. ***Una Limosna por el Amor de Dios*****, 59. ölçü**

Buradan geri çekilip V/V dominant 7'li akora gelir ve ani bir yükselişle tremolo notası on dördüncü perdedeki tiz fa diyez notasına gelecek şekilde V. derece dominant 7'li akora gelir. Motif ikinci kez de burada gelir ve burası majör kesitin zirvesini oluşturur.



Şekil 36. ***Una Limosna por el Amor de Dios*****, 61. ölçü**

Kesitin ikinci cümlesi birinciyle aynı şekilde başlayarak dördüncü ölçüde değişir, fakat buradan itibaren, ilk cümlenin de dördüncü cümlesinde geldiği gibi, yine kapı çalma motifi kullanılmaya başlar ve artık eserin sonuna dört ölçü kalana kadar bozulmadan devam eder. Eserde, tiz nota on ikinci perdedeki mi notasındayken I. derece akorunda iniş yönlü bir arpej yaparak son tremololar duyulur ve ardından gelen bastaki oktav mi notaları arpeje son noktayı koyar.



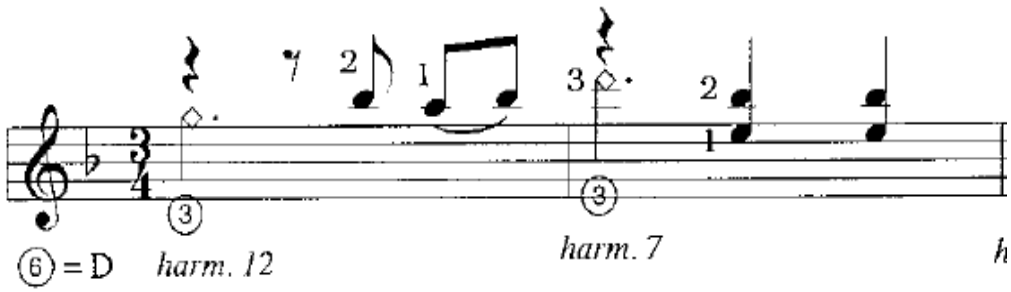
Şekil 37. ***Una Limosna por el Amor de Dios*****, 76-80. ölçüler**

Bundan sonra gelen eslerin ardından duyulan I. derece akoruyla eser sakin bir biçimde son bulur.

2.4.2.3. Vals Op. 8 No. 3

Eser giriş, A, B, A, C, A, köprü ve tekrar A şeklinde rondo formunda, üç dörtlük ölçüde ve re minör tonda, yazılmıştır.

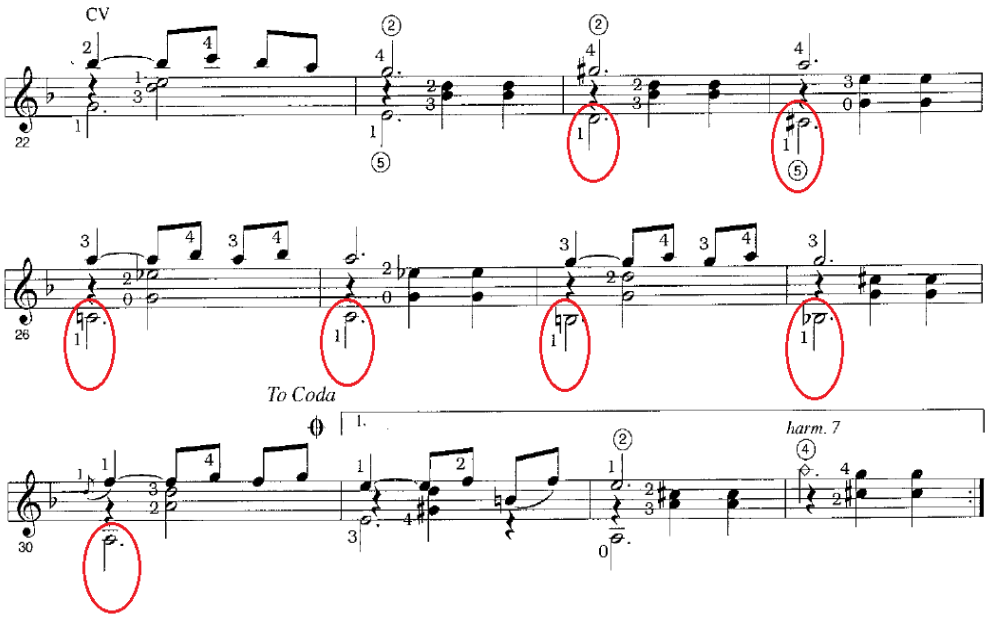
Giriş kısmında A kesitinin ritmik motifi kullanılmış, birinci vuruşlarda noktalı ikilik şeklinde armonik sesler tercih edilmiştir. İki ölçülük motifin ilk ölçüsünde birinci vuruşta dörtlük nota, ikinci ve üçüncü vuruşta sekizlik işleme notaları gelir. İkinci ölçüde ilk vuruşta noktalı ikilik melodi sesinin ardından ikinci ve üçüncü vuruşlarda eşlik akorları gelir.



Şekil 38. ***Vals Op. 8 No. 3*****, 1-2. ölçüler**

Bu motif ikişer ölçü olarak önce II. derece 7'li akorda sonra da V. derece dominant 7'li akorda duyulur. Bu dört ölçü iki kere tekrar eder ve armonik bir re notasına çözülerek parçanın A kesitine geçilir.

A kesitinde girişte sergilenen motif yoğun bir şekilde kullanılmıştır. Bu motif önce I. derece, ardından V. derece dominant 7'li akorda gelir. Ardından tekrar I. derecede gelir ve sonra bir I. derecede inici bir gamla geçiş yapılarak bu sefer II. derece bir 7'li akor olarak duyulur. Arkasından aynısı bir oktav yukarıdan gelerek bir gerginlik yaratılır. Bu gerginlik I. derece ve II. derece 7'li akorda gidip gelerek devam eder. Sonrasın tek notalık sol diyez ile yaratılan bir V/V etkisi ve V. derece dominant 7'li akoruyla bu gerginlik yatışır. Buradan yedi ölçülük kromatik bir geri dönüş ve yine sürekli duyulan motif ile beraber kesitin sonuna doğru gelinir.



Şekil 39. ***Vals Op. 8 No. 3*****, 22-33. ölçüler**

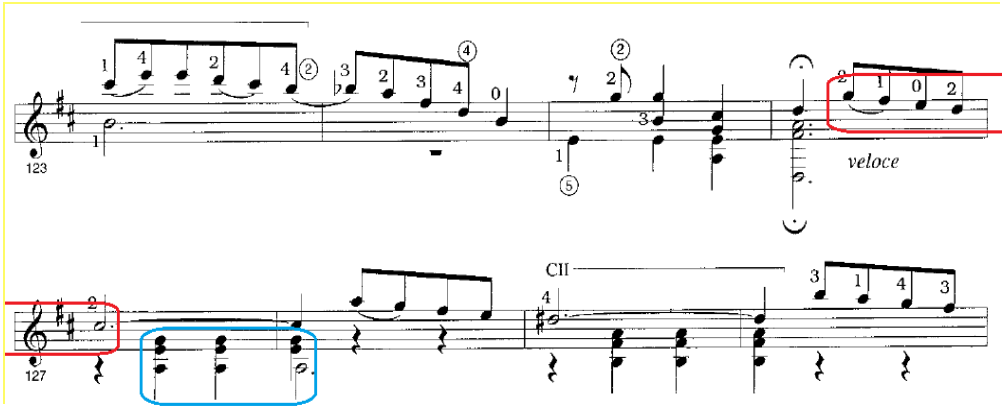
Kesitin sonunda önce V. derece dominant 7'li akorda kalınır, ardından başa dönülerek kesit tamamen tekrar edilir ve dolap yapılarak bu sefer I. derecede kesit tamamlanır.

B kesiti V. derece dominant 7'li akor ile gergin ve yüksek enerjili bir şekilde başlar. Melodi çizgisi, bas ve tiz parti arasında dönüşümlü olarak gidip gelerek dolgun ve kulağa zengin gelen bir biçimde ilerler. Gerginlik git gide geriye çekilir. Kesitin bitmesine dört ölçü kala gelen II. derece 7'li akor üzerinde *accerelando* ile çıkıp geri gelen arpej geriye çekilmiş gerginliği birden tekrar ortaya çıkarır. Takip eden V. derece fonksiyonunda duyulan I. derece kadans 4/6 akoru, V. derece dominant 7'li akor ve I. derece kadansı kesiti bitişe taşır. Son olarak tek tek sol diyez, la ve armonik re notaları duyulur. Arkasında kesit tamamen kendini tekrar eder.

B kesitinden sonra sadece ikinci dolap olarak duyulan A kesiti gelir ve buradan C kesitine geçilir. C kesiti re majördür. Armonik notalarla duyulan re majörü II. derece akoru takip eder. Sonrasında yine armonik notalarla V. derece akoru duyulur, bunu da tekrar I. dereceye dönüş izler. Böylece, majöre geçişin de etkisiyle yumuşak başlı bir girişle başlayan kesitte, la notasından fa diyez notasına kaydırarak yapılan bir

portamento ile yumuşak başlı hava biraz dağılır. Bunu takip eden V/V dominant 7'li akor, V. derece dominant 7'li akor ile bir kadans yapılır ve kesitin başındaki armoniklere tekrar dönülerek aynı başlangıç yapılır fakat cümle aynı şekilde devam etmez. Sürpriz bir la diyez notası ile si minörün V. derece 7'li akoru duyulur ve ton si minöre geçer. Burada gitarın klavyesi boyunca gidip gelen arpejler ile eser biraz daha gerilerek tekrar bölümün başına bağlanır. İlk cümle aynı şekilde tekrar gelir, ikinci cümlenin sürpriz la diyez notası ve arkasından gelen arpejlerin başlangıcı da takip eder fakat bu sefer yine sürpriz sayılabilecek bir kadansla re majöre dönülerek C kesiti biter.

Re majör tondaki köprü önce geçit notalarıyla gelinerek tekrar eden akorlarla başlar.



Şekil 40. ***Vals Op. 8 No. 3*****, 123-130.ölçüler**

Bu motifle sırasıyla V. derece dominant 7'li akor, II/V[79] dominant 7'li akor ve II. derece gelir. Ardından III/V dominant 7'li akor ile yukarı yönlü kromatik bir yürüyüş başlar. Yürüyüşteki akorlara işleme notaları eşlik eder. Sonrasında yürüyüş V/V dominant 7'li akordan V. derece dominant 7'li akora gelir. Buradan sonra iki kere daha V/V dominant 7'li akor ile V. derece dominant 7'li akoru tekrar ederek gerginliği artırır. Sonra bu gidiş gelişler V/V dominant 7'li akor yerine II. derece dominant 7'li akor kullanılarak tekrar edilir. Böylece si bemol notası da duyurulmuş olur ve re minöre dönüş hazırlanır. Bu şekilde biten köprünün arkasından ikinci dolap olarak gelen A kesiti ile parça biter.

[79] II. derece için dominant.

3. AGUSTIN BARRIOS'UN İCRACILIĞI

3.1. Agustin Barrios'un Çağdaşı Klasik Gitaristler ve Dönemin Klasik Gitar Müziği Yorumculuğu

Barrios'un yaşadığı dönemde dünya çapında üne sahip İspanyol gitaristlerin ağırlığı görülür. Tabi bunların en önemlisi Andres Segovia olmakla birlikte, Francisco Tarrega'nın öğrencisi Miguel Llobet ve bir diğer gitarist Regino Sainz de la Maza da yine önde gelen gitaristlerdir.

Bu virtüözlerin üstün gitar tekniklerinin yanında günümüze oranla çok daha özgür şekilde yorumculuk yaptıkları söylenebilir. Bu özgürlük özellikle tempo kullanımında kendini gösterir. Örneğin parça esnasında tempo değişimleri sıklıkla uygulanır. Genel olarak daha seri pasajların olduğu hareketli bölümlerde tempo yukarı çekilirken, daha sakin pasajlarda da aşağı çekilir. Bu karşıtlık durumu genelde parça içindeki kesitler arasında kendini belli eder. Bu hızlı pasajları yorumcular kendi teknik becerilerini sergileyebilecekleri kısımlar olarak da düşündükleri için bir fırsat gibi kullanırlar ve diğer kısımlardan ayırmaktan çekinmezler.

Aslında kesitler arasındaki bu kontrast durumunu dönem bestecilerinin de eserlerinde sıkça görebiliriz. Örneğin Chopin'in ya da piyano için yazılmış eserleri günümüzde piyanodan çok gitar ile çalınan Isaac Albeniz'in kompozisyonlarında buna çok rastlanır.

Ayrıca cümleleri *rallentendo* ile bitirerek belirtmek sıkça tercih edilir. Bir diğer göze çarpan özellik, bugün abartılı olarak karşılanabilecek kadar vurgulu aksan kullanımlarıdır. Yorumcunun eser içinde ön plana çıkarmak istediği notaları hem tempoyu esnetip o notalzrda duraksayarak hem de güçlü bir *vibrato* ile belirttiğini görürüz. Bunlar bir cümlenin en tiz zirve noktası, arka arkaya gelen akorların sonuncusu ya da sonraki dereceye yapılan bir rötar ya da basamak[80] sesleri gibi yorumcunun ayırmak istediği notalar olabilir.

[80] *Apajetür.*

Portamento kullanımını da bu dönemde bolca görürüz. Aralıklı iki nota arasında bir pozisyon geçişi varsa ya da aynı tel üzerindeki birbirinden uzak notaları çalmak gerektiğinde yorumcular uygun gördükleri şekilde *portamento* kullanmaktan ve bunu ön plana çıkarmaktan çekinmemişlerdir. Bunu yaparken çıkış notası ya da varış notasında veya her ikisinde birden *vibrato* kullanımlarına çok rastlanır.

Aynı anda çekilen iki, üç ya da dört sesli akorlar çalınırken kırılmasının sıkça tercihi yine dönemin karakteristik özelliklerinden biridir. Bu, özellikle iki ses olduğu durumlar için, melodi çizgisini ön plana çıkarma, ilgili akorun daha geniş duyurulması veya vurgulama amaçlı olarak düşünülebilir. Bazen, adeta alışkanlık gibi, arka arkaya bütün akorların kırılarak çalındığı görülebilir.

Art arda gelen bir uzun bir kısa notaların değerlerini değiştirmek de karşılaşılacak yorumlama tercihlerindendir. Bu değişiklik uzun notanın daha uzun, kısa notanın da daha kısa çalınması şeklindedir. Bu şekilde, mevcut dramatik etki artırılmak istenmiştir.

Heitor Villa-Lobos'un bıraktığı kayıtlar bu yorumlama tekniklerini hem besteci hem yorumcu gözünden görebilmek açısından faydalıdır. Besteci gitar için yazdığı *Prelude No. 1* ve *Chôros No. 1* adlı eserleri kaydetmiştir.[81]

Hızlı ve virtüözik kısımlarda yorumcular bütün enerjilerini ortaya koyarak etkili bir performans göstermeye gayret ederler. Bunu yaparken notaların tek tek ve temiz duyulmasını ikinci plana alarak genel ifadeye ve bırakılan etkiye daha çok önem verdiklerini görürüz. Bunun bir sebebi belki de günümüzdeki gibi sesli ve görüntülü kayıt teknolojilerinin gelişmemiş olması sebebiyle sanatçıların performanslarını sahne odaklı hazırlamaları ve seyirci üzerinde bırakacakları etkiye odaklanmalarıdır. Günümüzde ise müzik sahneden çok kayıtlar aracılığıyla dinlenmekte, dolayısıyla temiz ve tane tane notaların duyurulması daha ön planda tutulmaktadır. Kimse tarihe

[81] Heitor Villa-Lobos'un Sanctus Recordings tarafından 2012 yılında çıkarılan *Villa-Lobos plays Villa-Lobos* adlı albümü.

hatalı veya eksik bir kayıt bırakmaz istemez. Ayrıca sadece dinleyici kitle değil, icracılar da müziği daha çok kayıtlar yoluyla dinlemekte ve müzikal bilinçlerinin oluşmasında bunun payı çok büyük olmaktadır. Bu durum kayıttan dinlenen müziğe benzer bir sahne performansı beklentisi ile birbirini besler.

Tabi bütün bu dönemsel özellikler genel olarak klasik müzik dünyasındaki yorumlama anlayışlarından uzak düşünülmemelidir. Sergei Rachmaninoff ve Pablo Casals gibi çok önemli virtüöz ve bestecilerin de günümüze ulaşan kayıtlarında benzer özellikler gözlemlenebilir.

3.2. Agustin Barrios'un Repertuvarı

Barrios gençliğinden beri verdiği konserlerde her zaman çeşitli dönemlerden bestecilerin eserlerinin yanında kendi eserlerini ve düzenlemelerini de seslendirmiştir. Çok geniş bir repertuvara sahiptir ve her fırsatta bu repertuvarı daha da geliştirmek için uğraşmıştır.

Barok dönemden Johann Sebastian Bach'ın eserlerine çoğu programında yer verdiği görülür. Genellikle tercihi bir ya da iki süit bölümü olup[82] [83] [84], arka arkaya prelüd ve füg[85] [86] [87] şeklinde yer vermesine de sıklıkla rastlanır.

Repertuvarında klasik dönemin en önemli klasik gitar bestecilerinin eserleri bulunmaktadır. Fernando Sor, Op.9 Variations Brillantes sur un *Air Favori de Mozart de l'Opéra: la Flûte Enchantée (O CARA ARMONÍA)* ve *Grand Solo*, Dionisio Aguado, *Trios Rondo Brillants Op. 2 No:2* ayrıca Fernando Sor, Mauro Giuliani ve Napoléon Coste'a ait diğer eserler bunlara örnektir. Ayrıca Mozart gibi önemli bestecilerin eserlerinin klasik gitar uyarlamalarını da çalmıştır. Bu dönemden en sık tercih ettiği besteci Sor'dur.

[82] Stover, **a.g.e.**, s. 62.
[83] **A.e.**, s. 50.
[84] **A.e.**, s. 77.
[85] **A.e.**, s. 121.
[86] **A.e.**, s. 122.
[87] **A.e.**, s. 249.

Tarrega yine çok sık çaldığı bestecilerdendir. Diğer eserlerinin yanında *Recuerdos de la Alhambra*[88] [89] [90] ve *Danza Mora*'ya[91] [92] sıklıkla yer verse de en çok *Capricho Arabe*[93] [94] [95] ve *Gran Jota*'yı[96] [97] çalmıştır. Bu iki eseri ayrıca kendisi yeniden düzenlemiş, *Gran Jota*'ya farklı varyasyonlar eklemiş ve oldukça kişiselleştirmiş,[98] *Gran Jota*'yı uzun yıllar pek çok konserlerinin son parçası olarak tercih etmiştir.[99] Tarrega dışında genelde Güney Amerikalı romantik bestecileri tercih etmiştir ve kimi zaman onların eserlerini de kendisi düzenleyerek çalmıştır.

Ayrıca Beethoven, Chopin, Tchaikovsky[100], Schubert[101], Mendelssohn[102] gibi bestecilerin eserlerinin yanında klasik gitar için çok tercih edilen Albeniz[103], Granados ve Malats'ın[104] eserlerinin klasik gitar uyarlamalarını çalmıştır. Bütün besteciler arasında kendisinden sonra en sık çaldığı bestecinin Tarrega'yla beraber Chopin olduğu söylenebilir. Özellikle *Nocturne No. 2*[105], *Waltz No. 7*[106] ve *Prelude No. 4*, bu besteciden programında en fazla yer vermeyi tercih ettiği eserlerdir.

İlerleyen yıllarda Joaquín Turina ve Federico Moreno Torroba'nın eserlerini repertuvarına eklediğini görürüz. Bunda şüphesiz Segovia'nın Güney Amerika turnelerinin etkisi de vardır.

---

[88] **A.e.**, s. 77.
[89] **A.e.**, s. 136.
[90] **A.e.**, s. 167.
[91] **A.e.**, s. 96.
[92] **A.e.**, s. 163.
[93] **A.e.**, s. 50.
[94] **A.e.**, s. 57.
[95] **A.e.**, s. 72.
[96] **A.e.**
[97] **A.e.**, s. 249.
[98] **A.e.**, s. 62.
[99] **A.e.**, s. 249.
[100] **A.e.**, s. 57.
[101] **A.e.**, s. 249.
[102] **A.e.**, s. 50.
[103] **A.e.**, s. 63.
[104] **A.e.**, s. 157.
[105] **A.e.**, s. 250.
[106] **A.e.**, s. 63.

Konser programlarını kronolojik sıraya göre yapmamıştır. Hatta aynı bestecinin eserlerini bile arka arkaya çalmaya çaba göstermemiştir. Daha çok parçaların temposu, seyircinin üzerindeki etkisi gibi nitel özelliklerine göre konserlerini düzenlediği, genelde her konser bölümü için açılışın ardından gitgide enerjinin yükseleceği şekilde parçaların seçildiği düşünülebilir.

Konser programlarından örnekler:

1918, Sorocaba[107]

Birinci Bölüm:

1. *Rondo Brillante* (Aguado)
2. *Berceuse* (Schumann)
3. *Souvenir d"un Reve* (Barrios)
4. *Pot-Pourri Lyrico* (Barrios)
5. *Tarantella* (Albano)

İkinci Bölüm:

1. Capricho Arabe (Tarrega)
2. *Bouree* (Bach)
3. *Rapsodia Latinoamericana* (Barrios)
4. *Il Trovatore* (Verdi)
5. *Marcha Paraguaya* (Dupuy)

1923, Buenos Aires[108] (Tamamen kendi eserleri)

Birinci Bölüm:

1. *Minuet in A*
2. *Romaza en Imitacion al Violoncello*
3. *Danza en Re Menor*
4. *Vals Brillante* (No. 4)

[107] **A.e.**, s. 50-51.
[108] **A.e.**, s. 83-84.

İkinci Bölüm:

1. *Serenata Morisca*
2. *Madrigal Gavota*
3. *Dos Estudios*:

   A) *Las Abejas*

   B) *Arabescos*
4. *Aires Sudamericanos*

Üçüncü Bölüm:

1. *Habanera*
2. *Mazurka Apasionata*
3. *Contemplacion*
4. *Gran Jota*

1928, Pelotas[109]

Birinci Bölüm:

1. *Andante* (Barrios)
2. *Allegretto* (Moreno Torroba)
3. *Cueca Chilena* (Barrios)
4. *Allegro Vivace* (Barrios)

İkinci Bölüm:

1. *Romanza* (Napoleao)
2. *Danza Espanola No. 5* (Granados)
3. *Mazurka Apassionatta* (Barrios)
4. *Pot-Pourri Lyrico* (Barrios)

Üçüncü Bölüm:

1. *Sevilla* (Albeniz)
2. *Capricho Arabe* (Tarrega)
3. *Contemplacion* (Barrios)
4. *Alvorada Historica Paraguaya* (Barrios)

[109] **A.e.**, s. 104.

1939, San Salvador[110]

Birinci Bölüm:

1. *La Catedral* (Mangore)
   Preludio
   Andante Religioso
   Allegro Solemne
2. *Danza Mora* (Tarrega)
3. *Polo y Solea* (Parga)

İkinci Bölüm:

1. *Minuet* (Handel)
2. *Adagio from Sonata XIV* (Beethoven)
3. *Allemande and Courante* (Bach)
4. A) *Prelude No. 4* (Chopin)
   B) *Nocturne, Op. 9, No. 2* (Chopin)

Üçüncü Bölüm:

1. *Fandanguillo* (Turina)
2. *Danza No. 5* (Granados)
3. *Contemplacion* (Mangore)
4. *Invocacion a la Luna* (Mangore)

3.3. Agustin Barrios'un Kayıtları

Barrios klasik gitar kaydı yapan ilk gitaristlerdendir. Bu kayıtlar 1913-1928 yılları arasında, o zamanlar silindirlerin yerini alan disklere, dönemin standardı olan 78 rpm hızla yapılmıştır. Bu disklerin çoğu on inçlik diskler olup ancak dört dakikalık kayıtlar alabiliyorlardı. Bu sebeple, biraz da pay bırakıldığı için, dört dakikaya yakın ya da daha uzun olan eserler iki bölüm halinde kaydedilebilmiştir. Bazı kayıtlar ise on iki inçlik, dört dakikadan biraz daha uzun kayıtlar alabilen disklere yapılmıştır.[111]

[110] **A.e.**, s. 106.
[111] **A.e.**, s. 219.

1928-1929 yılına kadar olan kayıtlarda akustik kayıt tekniği, bu yıllarda yapılanlarda ise elektrikli teknoloji kullanılmıştır. Bu son kayıtlar diğerlerine oranla çok daha yüksek kalitededir.[112]

İlk kayıt anlaşmasını Atlanta Artigas isimli kayıt şirketiyle yapmıştır ve 1913-1914 yıllarında on yedi disk kaydetmiştir.[113] Ardından 1921 yılında Odeon isimli büyük bir şirket ile her yıl beş kayıt yapmak için sözleşme imzalamış, 1929 yılına kadar toplam yirmi beş kayıt yapmıştır.[114] Ne yazık ki günümüzde bunların hepsi bulunmamaktadır.

Ayrıca 1943 yılında ev kayıtları için tasarlanmış bir kayıt cihazıyla *Invocación a la Luna*, *Diana Guaraní* ve *El Sueño De La Muñequita* isimli parçalarından kesitler kaydetmiştir. Bunların kalitesi profesyonel bir cihaz ile yapılmadıkları için oldukça düşüktür

Barrios kayıtlarda ağırlıkla kendi parçalarını çalmıştır. Ayrıca Sor, Tarrega, Schumann, Beethoven, Bach ve bazı Güney Amerikalı bestecilerin eserlerini de kaydetmiştir.[115]

Çok sevdiği, çok etkilendiği ve belki de konserlerinde kendisinden sonra en sık seslendirdiği iki besteciden biri olan Chopin'in eserlerine kayıtlarında hiç yer vermemiş olması ilginçtir. Yine konserlerinde en sık seslendiği bir diğer besteci olan Tarrega'nın *Capricho Arabe* isimli eserini iki kere kaydetmiş olmasına rağmen bu eseri kendi düzenlediği versiyonuyla kaydetmemiştir. Ayrıca pek çok konserinin son parçası olan *Gran Jota*'yı da kaydetmediğini görürüz. Gerçi bu eserin disklere iki parça halinde bile sığamayacak kadar uzun sürüyor olma ihtimali vardır ama varyasyonlu yapısı ve Barrios'un bu varyasyonlara yenilerini ekleyip bazılarını çıkararak ya da değiştirerek eseri kişiselleştirmiş olması gibi nedenlerle istese bir kayıt için uygun bir düzenleme yapabileceği olasılığı düşünülebilir.

---

[112] **A.e.**, s. 248-249.
[113] **A.e.**, s. 46-47.
[114] **A.e.**, s. 68-69.
[115] **A.e.**, s. 219-226.

1944 yılında Barrios Amerikan RCA şirketiyle de bir anlaşma imzalamış fakat ne yazık ki bu kayıtları yapamadan hayatını kaybetmiştir. Eğer yapabilseydi bu kayıtlar hem daha olgun bir döneminde kaydedilmiş hem de diğer kayıtlarına nazaran çok daha kaliteli olacak, böylelikle Barrios'un gitaristliğini ve müziğini çok daha iyi anlamamızı mümkün kılacaklardı.[116]

1980 yılında gitarist ve araştırmacı müzikolog Richard Stover bunlardan iki uzunçalar plak halinde bir albüm düzenlemiş ve bu çalışma El Maestro Records şirketi tarafından dinleyicilere sunulmuştur. 1993 yılında ise mevcut bütün kayıtlar, Robert Tucker'ın derlemesi ile Chanterelle Historical Recordings tarafından 3 CD'lik bir albüm şeklinde çıkarılmıştır.

Barrios'un kaydettiği, günümüze ulaşan eserlerin listesi:[117]

1. A Mi Madre, Sonatina (A. Barrios)
2. Aconquija (A. Barrios)
3. Aire de Zamba (A. Barrios)
4. Aire de Zamba (A. Barrios) (2. kere)
5. Aires Andaluces (A. Barrios)
6. Aires Criollos (A. Barrios)
7. Armonias de America (A. Barrios)
8. Ay, Ay, Ay (O. Perez Freire)
9. Ay, Ay, Ay (O. Perez Freire) (2. kere)
10. Bananita, Tango (A. Barrios)
11. Bicho Feo[118]
12. Bourrée (J. S. Bach)
13. Caazapà, Aire Popular Paraguayo (A. Barrios)
14. Capricho Arabe (F. Tarrega)
15. Capricho Arabe (F. Tarrega) (2. kere)
16. Confesión (A. Barrios)

[116] **A.e.**, s. 173-174.
[117] **A.e.**, s. 219-226.
[118] Amaro, **a.g.e.**

17. Contemplación (A. Barrios)
18. Cordoba, Estilo Criollo (A. Barrios)
19. Cueca (A. Barrios)
20. Diana Guaraní (A. Barrios)
21. Divagación (A. Barrios)
22. Divagación Chopiniana (C. Garcìa Tolsa)
23. Divagaciones Criollas (A. Barrios)
24. Don Perez Freire (A. Barrios)
25. El Sueño De La Muñequita (A. Barrios)
26. Invocación A La Luna (A. Barrios)
27. Invocación A Mi Madre (A. Barrios)
28. Jota (A. Barrios)
29. Junto a tu corazón (A. Barrios)
30. La Catedral (A. Barrios)
31. La Paloma (S. de Yradier)
32. Luz mala, estilo (A. Barrios)
33. Madrigal, Gavota (A. Barrios)
34. Madrigal, Gavotta (G. Sosa Escalada)
35. Marcha de San Lorenzo (CA Silva)
36. Marcha Paraguaya (C. Dupuy)
37. Matilde (C. García Tolsa)
38. Maxixe (A. Barrios)
39. Milonga (A. Barrios)
40. Minuet (L. van Beethoven)
41. Minuet (L.van Beethoven) (2. kere)
42. Minuet in A (A. Barrios)
43. Minuet Op. 11 No. 6 (F. Sor)
44. Oración (A. Barrios)
45. Oro y plata, vals (F. Lehar)
46. Paraguaya Dance (A. Barrios)
47. Pepita, Vals (A. Barrios)
48. Pericón (A. Barrios)

49. Romanza (A. Barrios)
50. Sarita, Mazurca (A. Barrios)
51. Sarita, Mazurka (A. Barrios) (2. kere)
52. Souvenir D'un Rêve (A. Barrios)
53. Tango n. 2 (A. Barrios)
54. Tarantella (L. Albano da Conceição / A. Barrios)
55. Tarantella (L. Albano da Conceição / A. Barrios) (2. kere)
56. Traumerei (R. Schumann)
57. Vals Op. 8 No. 3 (A. Barrios)
58. Vals Op. 8 No. 4 (A. Barrios)
59. Vidalita with Variaciones (A. Barrios)

3.4.Agustin Barrios'un Klasik Gitar Yorumculuğu

Barrios, gitar çalışmayı hayatının sonuna kadar hep ön planda tutmuş, kimi zaman günde on iki, on üç saat aralıksız çalıştığı olmuştur. Hatta bir parçayı her hatasız çalışında bir çakıl taşını kesesine atarak toplam yüz kere hatasız çalana kadar bunu tekrarladığı söylenir. Eserlerinin kâğıt üzerinde talep ettiği teknik beceri kendisi çaldığında iyice ön plana çıkar.

Barrios'un klasik gitar yorumculuğunu değerlendirmek için doğrudan kendi yaptığı kayıtları inceleme şansına sahibiz. Genel olarak kendi dönemdeki hâkim akımlara aykırı tercihlerde bulunmadığı görülür. Günümüze kıyasla daha özgür bir yorumlama anlayışına sahiptir. Tempo değişimleri, abartılı aksanlar, vurgulu *portamento* kullanımları, güçlü *vibrato* kullanımları, akor kırmalar ve vitüozik gösteriler icrasının belirgin özellikleridir. Arka arkaya gelen biri uzun biri kısa notalar olduğunda kimi zaman etkiyi artırmak için uzun notayı daha geniş, kısa notaları da daha kısa, çabuk çabuk çaldığı olur. Genel olarak kırabildiği hemen hemen her akoru kırar. Sunduğu müzikte yoğun bir romantizm ve güçlü bir duygusal dışavurum hissedilir.

Tempo değişimlerini eser içinde değişik şekillerde kullanır. Onaltılıklar gibi kısa notalarla yazılmış bir diziyi çalarken hız ve enerjiyi yüksek dozda kullanır, buna karşın

lirik anlatımlı bir pasajda nota değerlerini genişleterek çalar. Bu tercihleri bazen bütün bir kesite yaydığını görürüz. Parça içindeki bir kesit daha yüksek tempoda, diğer bir kesit daha düşük tempoda olabilir. Parçaya belirli bir tempoda başlayıp bunu gitgide arttırdığı da olur.

Folklorik etkili dans parçaları çalarken dansa uygun tempoyu korumaya özen gösterse de seri notalardan oluşan bir pasaj geldiğinde hızlanarak teknik becerisini göstermekten çekinmez. Bir dans parçası içinde dahi virtüözik bir kesiti diğer kesitlerden hızlı bir tempoda çaldığı istisnalar vardır. Dansın özelliğine göre bazen bunu nota değerleriyle oynayarak kâğıt üzerinde de yapar.

3.4.1.Örnek İcra İncelemeleri

3.4.1.1. J. S. Bach ve F. Sor'un Eserleri

Klasik ve Barok Dönem eserleri çalarken daha tutucu bir tavır takınır. Örneğin kaydettiği J. S. Bach'ın 3 numaralı çello süitinden Bourree isimli eserini[119] icra ederken hiçbir tempo esnetmesi, *portamento* ya da abartılı aksan kullanımı yapmamış, sadece sonunda biraz yavaşlayarak eseri bitirmiştir.

Fernando Sor'un Op. 11 No. 6 La Major Minüet'ini çalarken de tempoya sadık kaldığı görünür. Yine de günümüzdeki icralarına göre daha yüksek bir tempo tercih etmiş ve gamlarda hafifçe hızlanmıştır.

3.4.1.2. Capricho Arabe (F. Tarrega)

Francisco Tarrega'nın *Capricho Arabe* isimli eserini seslendirirken Bach ve Sor'un eserlerine göre bambaşka bir tutum içinde olduğunu görürüz. Eserde nispeten yüksek bir tempo tercih etmiştir. Başlangıçtaki giriş bölümünde zaten serbest bir icra beklenmektedir ve Barrios da bu bölümü böyle çalar. Özellikle gamlarda oldukça hızlanır. Girişten sonraki bölümde ritmik bir şekilde devam etse de karşısına gelen

[119] Kayıtta yanlışlıkla *Loure* başlığı kullanılmıştır.

bütün gamlarda çekinmeden tempoyu yukarı çektiğini görürüz. Ayrıca hem notadan notaya geçerken hem de başlangıç notlarının öncesinde bol bol *portamento* da kullanır. Eserin girişinde sergilenen ve eser boyunca devam eden dans motifini belli etmek için ikinci vuruşta özel bir aksanla vurgu yaptığı fark edilir. Bunu hem *vibrato* hem de iki notadan oluşmuş akoru kırarak belli eder. Parçanın kalanında da bu vurgunun korunduğunu görürüz. Eserin ilk kesiti biterken köprü niteliğindeki gitarın klavyesi boyunca uzanan iki arpejin ilki çok yüksek bir hızdayken ikincisi karşıt şekilde daha sakindir. Arkasından gelen kromatik gam ise yine dikkat çekici biçimde çok hızlıdır. Parçanın sonunda yavaşlayarak bitirir. Hatta eserin başında *legatolarla* yapılan çıkıcı pasajı çok hızlı çalmışken bu sefer aynı pasaj tekrar geldiğinde genel tempoya daha yakın ve zirve notalarını tutarak çalar. Bu da dinleyicide gitgide enerjinin düştüğü ve parçanın sonra erdiği hissiyatını pekiştirir. Sadece tempoyu değil genel olarak vurguları, aksanları ve diğer dinamiklerle beraber enerjiyi iyice düşürerek parçayı sonlandırır.

3.4.1.3. Maxixe

Kendi eseri olan *Maxixe*, Brezilya tangosu olarak da bilinen bir dans müziği parçasıdır ve Barrios da eseri gayet ritmik bir şekilde çalarak dans özelliğini korumaya gayret eder. İlk birkaç ölçüden sonra biraz hızlanır ve eserin sonuna kadar genel tempoyu hemen hemen muhafaza eder. B kesiti gitarın klavyesi boyunca gidip gelen arpejlerden oluşmuştur ve Barrios bunları çalarken bariz bir şekilde yüksek bir tempo kullanır. Bu tamamen arpejlere özel bir durumdur, hatta kesitin içinde arpejlerden sonra eser tekrar dansın ritmik motifine döndüğünde Barrios da birdenbire önceki tempoya döner. Arkasından gelen C kesiti yine normal tempodadır ve bol bol *portamento* içerir. D kesitindeki pes notalarda sağ el baş parmağıyla yapılan çıkıcı gamlarda tempoyu hafif yukarı çekse de bu çok belirgin değildir. Arkasından tekrar A ve B kesitini daha önce çaldığı gibi çalar ve tempoyu bozmadan parçayı bitirir. Bitirişe özel herhangi bir dinamik kullanmaz.

3.4.1.4. Un Sueño en la Floresta

Yine kendi eseri olan *Un Sueño en la Floresta*'da tremolo tekniği kullanmıştır. Eserde bol bol kırılarak çalınmış akorlardan oluşan serbest bir giriş bölümünün ardından bir arpej motifi ile tremolo bölümü başlar. Burada Barrios'un tremolo tekniğine ne kadar hâkim olduğunu görürüz. Bu kesiti de yine günümüze göre daha yüksek bir tempoda çalmasına rağmen sağ elinin tremoloyu çok düzgün bir şekilde devam ettirdiği fark edilir. Tremolo yaparken tempo ile fazla oynamaz, dinamik olarak daha çok *kreşendo* ve *dekreşendo* kullanır. Cümle geçişlerini hafifçe tempoyu çekerek belli etse de genel olarak tempoya sadık kalmıştır. Bu tremolo kesitinin ardından yine bir ara kesit gelir. Burada bol bol *portamento* ve *vibrato* kullanımıyla nispeten yumuşak bir tutum sergiler. Bu kesit sert arpejler çok yüksek hızda bir gamla biter ve farklı bir motifle yeni bir tremolo kesiti başlar. Yine ilk tremolo kesitindeki gibi tempoya sadıktır ve dinamik olarak *kreşendo* ve *dekreşendoları* tercih etmiştir. Bu kesitteyken gitarına özel olarak eklettiği yirminci perdedeki do notasını kullanır. Notalar tizleştikçe yükselen bir kreşendo ile enerjiyi yukarı çekerek burada zirveye çıkarmış olmasına rağmen buradayken bile tremolosunda bir aksaklık dikkate çarpmaz. Bu zirve noktasından sonra tremolo farklı bir motifle devam eder ve eser bu şekilde sona erer. Parçanın sonuna doğru tempoyu iyice aşağı çekerek tremoloyu yavaşlatır ve bu şekilde bitirir.

3.4.1.5. Vals Op. 8 No. 3

Barrios *Vals Op. 2 No. 3*'ü çalarken, dans başlıklı bir eser olmasına rağmen ritmik olarak oldukça özgür davranır. Eserin, armoniklerin ve özellikle A kesitinde öne çıkan ritmik motifin kullanıldığı giriş kısmını çabuk çabuk, aceleci bir havada çaldığı gözlenir. Parçanın genelinde ilk vuruşlar vurguludur ama bu A kesitinde daha da ön plandadır. Dörtlük nota olan bu ilk vuruşları özellikle aksan ve *vibrato* ile belli eder ve genişletir. Ardından gelen sekizliklerden oluşmuş ikinci ve üçüncü vuruşta sekizlikleri değerlerinden daha hızlı şekilde çalarak sıkıştırır. Ardından gelen eşlikli ölçüde tempoya sadık kalır ve eşlikleri *stakatolu* çalar. Bu iki ölçülük tavrı kesit boyunca sürdürür. Kesitin altıncı ölçüsündeki gamın ilk notasına *portamento* ile gelir ve orada *vibrato* kullanarak yaptığı bir bekleyişle başladığı gamı tempoyu yukarı

çekerek çalar. Kesiti yavaşlayarak ve enerjiyi çekerek tamamlar. B kesitine de yine A kesitindeki tavırla başlar. Bu kesitin sonundaki arpeji *legatolarla* ve hızlanarak çaldıktan sonra kesiti yüksek bir enerjiyle bitirir. Tekrar çalınan A kesitinin ardından C kesitine girerken armonik ve akorları tutarak yeni bir başlangıç havası yaratır. Sonra bir *portamento* ile daha aceleci çaldığı bir pasajın ardından kesit başlangıcının taklidi olan kısma yine tutarak devam eder ve sonrasında gitarın klavyesi boyunca gidip gelen arpejleri yüksek tempoda tamamlar. Bu kesit bir köprüye bağlanır. Köprüde de sekizlikleri git gide artan bir tempoda değerlerinden daha hızlı çalar ama ölçüler arasında aralık verir. Köprünün sonunda, gerilimin en üste çıktığı noktada gitgide hızlanır ve melodi hattında yaptığı *stakatolar* ile tekrar A kesitine bağlanır. Son bir kere bu kesiti çaldıktan sonra edisyonlarda genelde sadece bas ve armonik olarak yer alan son iki vuruşu V. derece dominant 7'li ve I. derece akorlarını çalarak bitirir. Bu son iki akorda iyice yavaşlar ve enerjiyi düşürür.

3.4.1.6. La Catedral

3.4.1.6.1. Andante Religioso

Sonradan eklenen *Preludio Saudade* ile ikinci bölüm haline gelen bu meditatif yazıda Barrios ağırkanlı bir tutum sergiler. Nota değerlerini ve tempoyu korumaya özen gösterir. Bu yaklaşım belki de eseri Bach müziğinden etkilenerek yazmasından kaynaklıdır. Girişten itibaren gerek noktalı gerek onaltılık her notayı tam değeri kadar, hatta biraz da genişleterek, özenle çalar. Eserin başında duyulan tema sonradan bas partisinde tekrar etmektedir ve Barrios da bu partiyi ön plana çıkarır. Ardından melodi tekrar üst partiye geçer ve buradan tiz notalardan başlayan akor yürüyüşüne geçilir. Bütün akorları, onaltılık değerde olanlar da dahil geniş geniş kırarak çalmayı tercih eder. Bu yürüyüşe cevap olarak pes notalardan tiz notalara doğru başlayan cümlede ilk akorları kırmazken tiz notalara doğru ilerledikçe kırmaya başlar, enerjiyi de yükselterek kırmalarını genişletir. Eserin sonun doğru gitgide sesi düşürür ama tempoda belirgin bir değişiklik yapmaksızın bölümü bitirir.

3.4.1.6.2. Allegro Solomne

Barrios, en virtüözik eserlerinden biri olan bu bölümü dikkat çekici bir hızda çalar. Parçanın hemen başında ve çalınması nispeten kolay bir yerde yaptığı çok belirgin bir hata kayıtta duyulabilmektedir. Zaten yüksek başladığı tempoyu, arpejler ve gamlar art arda geldikçe git gide arttırır, bu yükseliş parça boyunca da devam edecektir. B kesitinde melodi bas partisindedir ve Barrios da bu partiyi ön plana çıkarırken, tempoyu da kesite başladığı gibi bitirir. Tekrar gelen A kesitinin ardından parçanın teknik zorluk açısından zirvesi olan C kesitine çok yüksek bir enerjiyle başlar ve biraz daha yukarı çektiği tempoyu kesit boyunca da arttırır. Bu bölümdeki becerisi ve gitara olan hakimiyeti dikkat çekicidir. Ardından tekrar A kesitini çalar ve finale geçer. Giderek tizleşen arpejlerle parçanın sonuna geldikçe enerjiyi ve tempoyu artırır. Bu arada gitarın on ikinci perdesinin aşağısında yaptığı arpejlerde yine belirgin bir hata duyulur. Parçayı en tiz noktada, on dokuzuncu perdedeki si notasında adeta zirve yaparak bitirir. Arkasından gelen iki tonik akorda da bu enerjiyi korur.

3.5. Günümüzde Agustin Barrios

Günümüz klasik gitar icra anlayışı Barrios'un dönemindekine göre oldukça farklıdır. Tabi gitaristten gitariste değişmekle beraber genel olarak parça içinde tempo değişimleri daha az, aksanlar daha sadedir. *Portamento* kullanımı dönemin gerekliliği olarak görülür ama daha az tercih edilir ve vurgulu yapılmaz. Bütün notaların tane tane çıkması ve temiz duyulması ön planda tutulur. Performanslar çok daha kontrollüdür. Virtüözik pasajlarda gösterişli ve abartılı yorumlar görülmez.

Barrios parçalarını zaman içinde değiştirdiğinden dolayı çoğu parçasının farklı edisyonları mevcuttur. Bu sebeple gitaristler eserleri kimi zaman belli bir edisyona tamamen uyarak, kimi zaman da farklı edisyonların karışımı şeklinde ve/veya Barrios'un yaptığı kayıtlardan alıntılarla çalarlar.

Barrios'un eserleri, özellikle Segovia'nın da ilgi göstermemesi ve hatta öğrencilerine çalmalarını yasaklamasıyla uzun süre ciddi anlamda seslendirilmemiştir. John Williams'ın 1977'de tamamı Barrios'un eserlerinden oluşan bir albüm

çıkarmasıyla bilinirliği ve popülaritesi artmıştır.[120] Kuşkusuz öncesinde de Barrios'un eserleri, özellikle Güney Amerika'da seslendiriliyordu. Örneğin 1950'lerde Brezilyalı gitarist Laurindo Almeida albümlerinde Barrios'a yer vermiştir. Venezuelalı gitarist Alirio Diaz da albümlerinde Barrios'un eserlerini seslendirmiş, 1966'da yaptığı albümde sekiz Barrios eseri çalmıştır. Fakat John Williams'ın 1977 tarihli albümünden sonra dünyada adeta Barrios'a karşı bir ilgi patlaması oluşmuş, bütün ünlü klasik gitaristler repertuvarlarına birkaç Barrios parçası eklemiş, hatta tamamı Barrios eserlerinden oluşan albümler çıkarmışlardır.



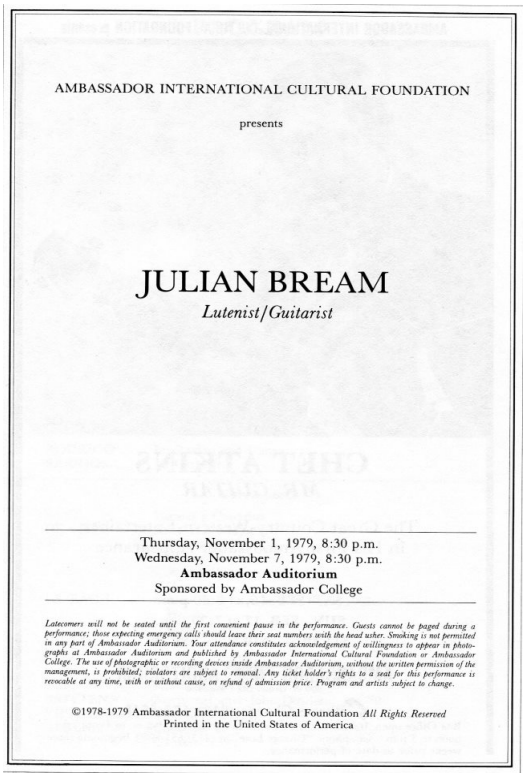
Şekil 41. ***John Williams Plays Music of Agustin Barrios Mangore*** **albümünün kapağı**

Gitarist ve müzikolog Richard Stover'ın Barrios üzerine araştırmaları, yayınları ve çıkardığı edisyonlar da oldukça önemli ve yol göstericidir.

Önemli virtüözlerden Julian Bream'in Barrios'a pek ilgi göstermemiş oluşu dikkat çekicidir. Belki de yakın arkadaşı John Williams'ın alanına girmek

[120] John Williams'ın Sony Classical Records tarafından 1977 yılında çıkarılan *John Williams Plays Music of Agustin Barrios Mangore* albümü.

istememiştir. Yine de 1970'lerde konserlerinde Barrios çaldığı bilinmektedir. Teknik zorluğu en yüksek seviyedeki parçaları bile çekinmeden seslendiren sanatçının *La Catedral*'in son bölümü *Allegro Solemne*'yi teknik açıdan zorlayıcı C kesitini atlayarak çalmayı tercih etmesi ilginçtir.



AMBASSADOR INTERNATIONAL CULTURAL FOUNDATION

presents

JULIAN BREAM

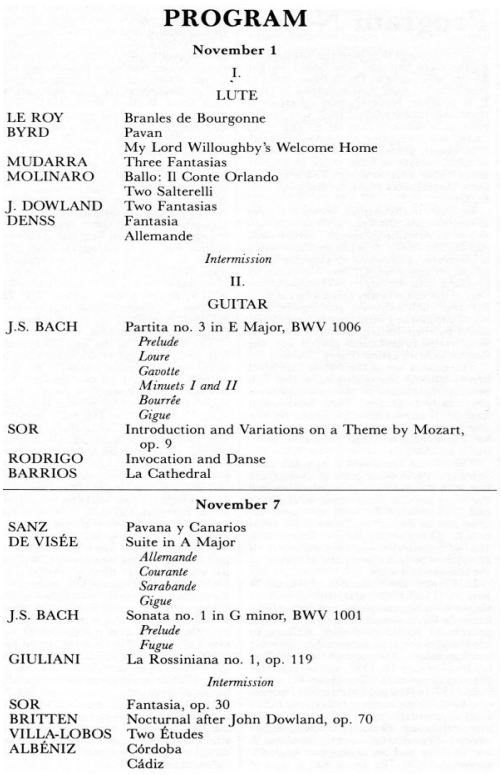
Lutenist/Guitarist

Thursday, November 1, 1979, 8:30 p.m.
Wednesday, November 7, 1979, 8:30 p.m.
Ambassador Auditorium
Sponsored by Ambassador College

Latecomers will not be seated until the first convenient pause in the performance. Guests cannot be paged during a performance; those expecting emergency calls should leave their seat numbers with the head usher. Smoking is not permitted in any part of Ambassador Auditorium. Your attendance constitutes acknowledgement of willingness to appear in photographs at Ambassador Auditorium and published by Ambassador International Cultural Foundation or Ambassador College. The use of photographic or recording devices inside Ambassador Auditorium, without the written permission of the management, is prohibited; violators are subject to removal. Any ticket holder's rights to a seat for this performance is revocable at any time, with or without cause, on refund of admission price. Program and artists subject to change.

©1978-1979 Ambassador International Cultural Foundation *All Rights Reserved*
Printed in the United States of America

Şekil 42. Julian Bream konser programı kapağı



PROGRAM

November 1

I.

LUTE

LE ROY	Branles de Bourgonne
BYRD	Pavan
	My Lord Willoughby's Welcome Home
MUDARRA	Three Fantasias
MOLINARO	Ballo: Il Conte Orlando
	Two Salterelli
J. DOWLAND	Two Fantasias
DENSS	Fantasia
	Allemande

Intermission

II.

GUITAR

J.S. BACH	Partita no. 3 in E Major, BWV 1006
	Prelude
	Loure
	Gavotte
	Minuets I and II
	Bourrée
	Gigue
SOR	Introduction and Variations on a Theme by Mozart, op. 9
RODRIGO	Invocation and Danse
BARRIOS	La Cathedral

November 7

SANZ	Pavana y Canarios
DE VISÉE	Suite in A Major
	Allemande
	Courante
	Sarabande
	Gigue
J.S. BACH	Sonata no. 1 in G minor, BWV 1001
	Prelude
	Fugue
GIULIANI	La Rossiniana no. 1, op. 119

Intermission

SOR	Fantasia, op. 30
BRITTEN	Nocturnal after John Dowland, op. 70
VILLA-LOBOS	Two Études
ALBÉNIZ	Córdoba
	Cádiz

Şekil 43. Julian Bream konser programı içeriği

John Williams, Barrios'un eserlerini yorumlarken çağdaş anlayışa sıkıca bağlıdır. Zaten kontrollü çalışıyla tanınan gitarist Barrios çalarken de bu tutumunu değiştirmez. Aksan, *vibrato* ve *portamento* kullanımlarını ölçülü yapar, tempo değişimleri fazla görülmez.

Manuel Barrueco'nun da repertuvarında pek çok Barrios eserine yer verdiğini görürüz.[121] O da John Williams gibi, belki daha da kontrollü bir icra tekniği tercih eder. Romantik dönem yorumculuk tekniklerine en mesafeli yaklaşanlardandır.

David Russell tamamı Barrios eserlerinden oluşan bir albümün yanında başka albümlerde de sanatçının eserlerini seslendirmiştir.[122] Ayrıca konserlerinde ve katıldığı programlarda da sıkça çalar. Genel olarak yorumculuğunda Segovia etkisini gizlemez ve dolayısıyla romantik yorumlama tekniklerine günümüzdeki diğer gitaristlere oranla daha sıcak yaklaşır. Tabi ki tamamen o dönemdeki gibi olmasa da güçlü ve bol *vibrato* kullanılmış aksanlar, tempo esnetmeleri kullanmaktan çekinmez. Yüksek tempolu parçalarda zaman zaman Barrios gibi ama daha ölçülü şekilde tempoyu yükseltir.

Kazuhito Yamashita'nın *La Catedral* yorumu ilginçtir. Ünlü gitaristler arasında ikinci bölüm *Andante Religioso*'yu Barrios gibi yavaş, üçüncü bölüm *Allegro Solemne*'yi Barrios kadar hatta daha da yüksek tempolu çalan bir tek o vardır denebilir. Üçüncü bölümü çalarken Barrios gibi parça ilerledikçe tempoyu yukarı çeker. Ayrıca ilk bölüm *Preludio Saudade*'yi de yine diğer gitaristlere göre oldukça yavaş tempoda çalar.[123]

Bir diğer önemli Barrios yorumcusu Berta Rojas besteci ile aynı ülkenin vatandaşıdır. Belki bunun da etkisiyle Barrios'un yorumlarına, yine çağdaş anlayışla harmanlanmış olarak, oldukça sadık kalır. Kendisi günümüzde Barrios için önemli referanslardan birisidir. Paraguay tarihinin en yüksek bütçeli film yapımı olan ve Barrios'un konu edildiği *Mangore* isimli filmde[124] Barrios'un çaldığı gitar seslendirmelerini Berta Rojas yapmıştır.

[121] Manuel Barrueco'nun EMI Classics tarafından 1997 yılında çıkarılan *Cantos y Danzas* adlı albümü.
[122] David Russell'ın Telarc International Corporation tarafından 1999 yılında çıkarılan *Music of Barrios*, 2004 yılında çıkarılan *Aire Latino*, 2010 yılında çıkarılan *Sonidos Latinos* adlı albümleri.
[123] Kazuhito Yamashita'nın 1980 yılında çıkarılan *La Catedral* adlı albümü.
[124] Metatrón ve,Pelicano Cine şirketlerinin yapımını üstlendiği, Luis R. Vera'nın yönettiği 2015 yapımı film.

SONUÇ

Bu tezde Barrios'un hayatı, müziği ve icracılığı incelenmiştir. Günümüzde özellikle besteciliğiyle ön plana çıkan sanatçı, hayat hikayesinden de anlaşılacağı gibi, yaşamını daha çok bir icracı olarak sürdürmüş, yaşamı sürekli bir hayat mücadelesi içinde geçmiştir. Buna rağmen gitara ve bestelerine hep uzun çalışma saatleri ayırmaya özen göstermiştir. Sürekli başarı ve ün peşinde koşmuş ancak bu konuda hayatı boyunca istediği sonuca ulaşamamıştır. Bu başarı ve ünün ölümünden sonra geldiği söylenebilir.

Müziğini çağa uydurmak gibi bir kaygı duymamış, buna yönelik bir eğitim ve fırsatı da olmamıştır. Fakat romantik müzik normlarına bağlı kalarak klasik gitar müziği için çok önemli eserler vermiş ve birçok baş yapıtla tarihe geçmiş, günümüzde bütün gitaristlerin repertuvarlarında eserlerinin bulunmasını istediği, en önemli klasik gitar bestecilerinden biri olmuştur.

Yorumculuk açısından yaşadığı dönemin karakteristik özelliklerine uygun davranır. Gitar tekniği çok ileri seviyededir. Yazdığı eserlerin talep ettiği zorlukların üstesinden rahatlıkla gelebilmekte ve ötesine geçerek sahip olduğu üstün becerileri de göstermektedir. İcrasında duygusal olarak yoğun bir ifade gücü dikkat çeker.

Eserleri günümüzde sıklıkla çalınır, geniş bir dinleyici kitlesi tarafından beğenilir ve klasik gitar literatüründe sağlam bir yere sahiptir. Bıraktığı kayıtlar sayesinde de en üst düzey bir klasik gitarist olduğunu göstermiştir. Hem besteciliği hem de virtüözlüğüyle çok büyük bir klasik gitar figürü olarak tarihe geçmiştir.

Barrios bugün ülkesinde milli bir değer olarak kabul edilir ve eserleri yeni nesillere yaygın şekilde öğretilir. Küçüklüğünün geçtiği ev müze haline getirilmiş, hem Paraguay, hem ömrünün son yıllarının geçtiği El Salvador'da büst ve heykelleri dikilmiştir.

Barrios'a verilen değer ve duyulan saygı sadece ülkesinde ve El Salvador'da, veya Güney Amerika'da da değil, bütün dünyada artarak devam etmektedir. Eserleri en çok seslendirilen klasik gitar eserleri arasındadır. *Classical Guitar* dergisinin bir başlığında kullandığı "Barrios Rönesansı"[125] deyimi farklı yönlerden çok yerinde ve tanımlayıcıdır.



Şekil 44. Agustin Barrios Heykeli

John Williams Barrios hakkında şu sözleri sarf etmiştir:

"*Gitarist besteci olarak Barrios alanında kesinlikle en iyisidir, dönemden bağımsız olarak. Müziği biçimsel açıdan daha iyi, daha şiirsel, bütün yönlerden daha iyi. Ve en önemlisi bu özellikleri zaman ötesi nitelikte. Dolayısıyla ben onun Sor veya Guiliani'den daha önemli bir besteci olduğunu düşünüyorum, Villa-Lobos'tan da, gitar için, daha önemli.*"

[125] Mark Small, "The Barrios Renaissance: The Great Paraguayan Composer/Guitarist has Never Been More Popular", **Classical Guitar Magazine**, https://classicalguitarmagazine.com/the-barrios-renaissance-the-great-paraguayan-composer-guitarist-has-never-been-more-popular/, 27 Temmuz 2020.

KAYNAKÇA

Alberge, Dalya: "John Williams says guitar maestro Andrés Segovia bullied students and stifled their creativity", **The Guardian**, (Çevrimiçi) https://www.theguardian.com/music/2012/oct/14/john-williams-accuses-segovia-snob, 18 Temmuz 2020.

Amaro, Cesar: **Doca Piezas para Guitarra**, ABD, Tuscany Publications, 2008.

Behague, Gerard: "Latin American Music", **Britannica**, (Çevrimiçi) https://www.britannica.com/art/Latin-American-music/The-early-20th-century, 20 Mayıs 2020.

Cook, Nicholas and Pople Anthony: **The Cambridge History of Twentieth-Century Music**, Cambridge, Cambridge University Press, 2004.

Corvera, Jorge Barron: **Manuel Maria Ponce:A Bio-Bibliography**, Westport, Praeger Publications, 2004.

Mimaroğlu, İlhan: **Müzik Tarihi**, 5. bs., İstanbul, Varlık Yayınları, 1995.

Moorish, John: "Luthier: Antonio de Torres", **Guitar Salon International**, (Çevrimiçi) https://www.guitarsalon.com/blog/?p=4056, 4 Nisan 2020.

Palmer, Tony: **Julian Bream: A Life on the Road**, London & Sydney, Macdonald & Co (Publishers) Ltd, 1982.

Pujol, Emilio: **Escuela Razonada de la Guitarra**, Buenos Aires, Ricordi Americana, 1956.

R., Jesus Benites: **Music for Guitar No. 2**, Tokyo, Zen-on Music, 1977.

Roch, Pascual: **A Modern Method for the Guitar**, New York & Boston, G.Schirmer, 1921.

Romero, Angel: **Concierto de Aranjuez**, Germany, Schott, 1984.

Say, Ahmet: **Müzik Tarihi**, 3. bs., Ankara, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, 1997.

Small, Mark: "The Barrios Renaissance: The Great Paraguayan Composer/Guitarist has Never Been More Popular", **Classical Guitar Magazine**, https://classicalguitarmagazine.com/the-barrios-renaissance-the-great-paraguayan-composer-guitarist-has-never-been-more-popular/, 27 Temmuz 2020.

Stover, Richard "Rico": **The Complete Works of Agustin Barrios Mangore Vol. 1**, Fenton, Mel Bay Publications, 2003.

Stover, Richard "Rico": **The Complete Works of Agustin Barrios Mangore Vol. 2**, Fenton, Mel Bay Publications, 2003.

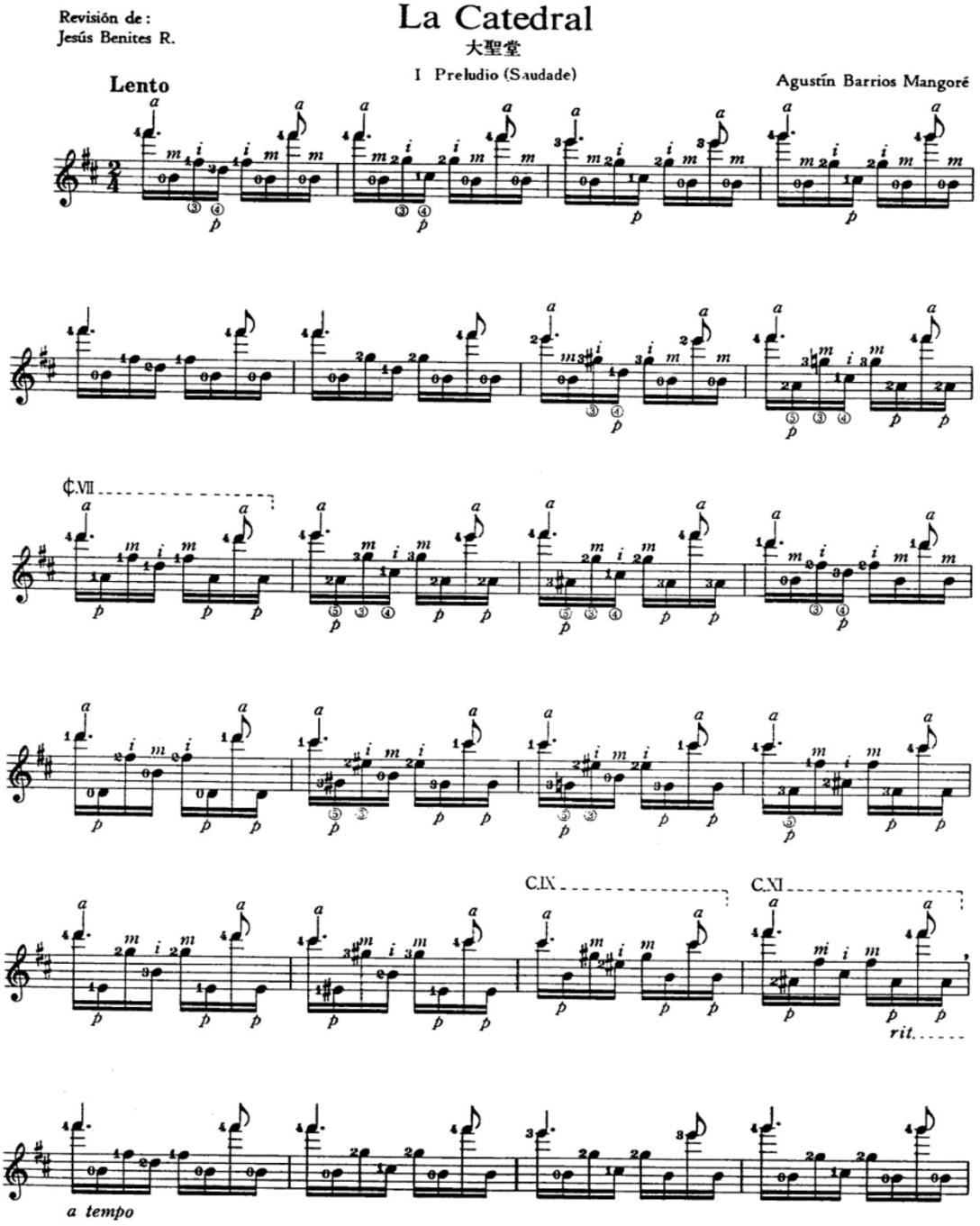
Stover, Richard D.: **Six Silver Moonbeams: The Life and Times of Agustín Barrios Mangoré**, Clovis, Querico Publications, 1990.

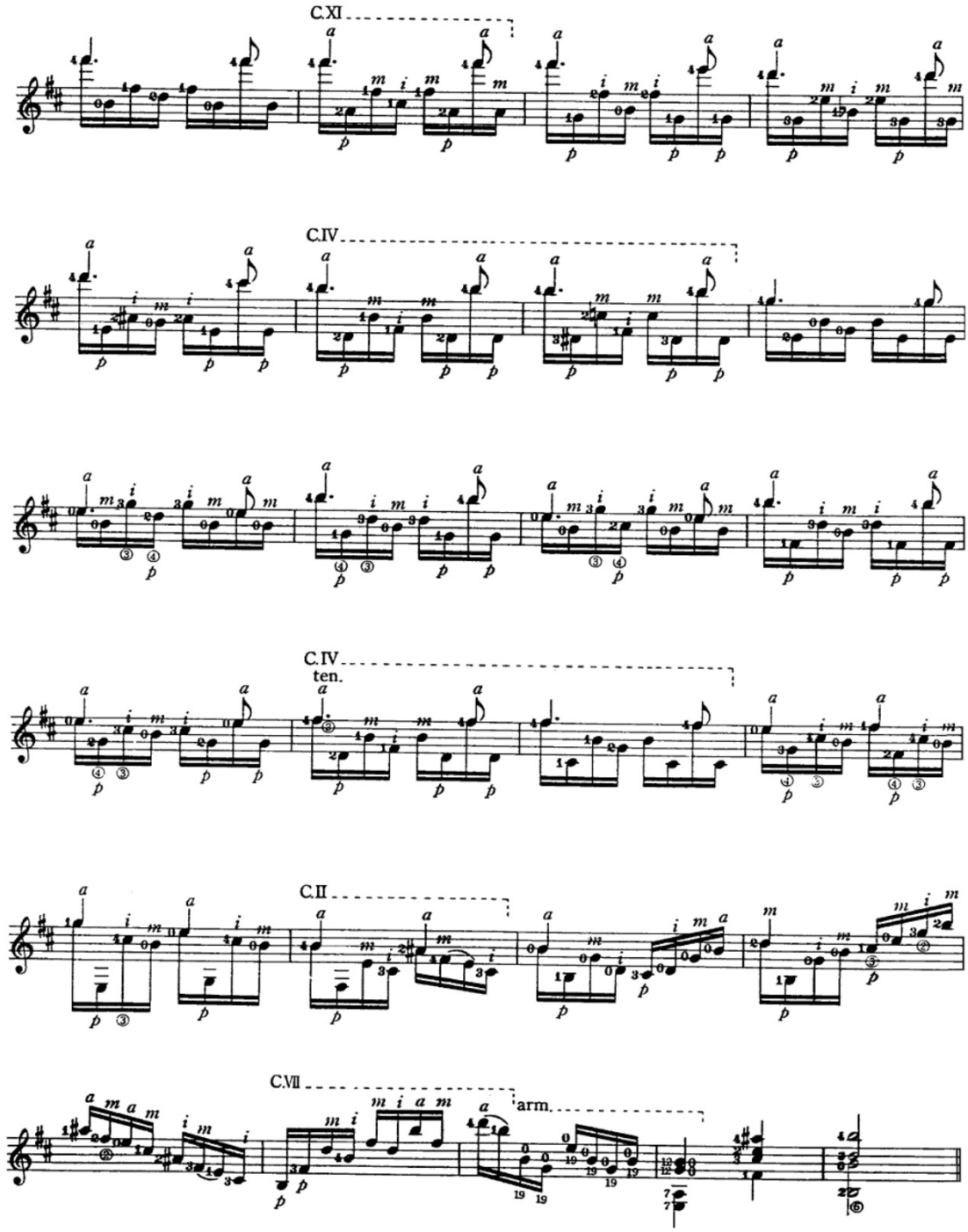
Taruskin, Richard: **The Oxford History of Western Music**, Oxford University Press, 2010.

Wade, Graham: "30 Years On: Perspectives on the Legacy of Andrés Segovia", **Classical Guitar Magazine**, (Çevrimiçi) https://classicalguitarmagazine.com/30-years-on-perspectives-on-the-legacy-of-andres-segovia/, 27 Mayıs 2020.

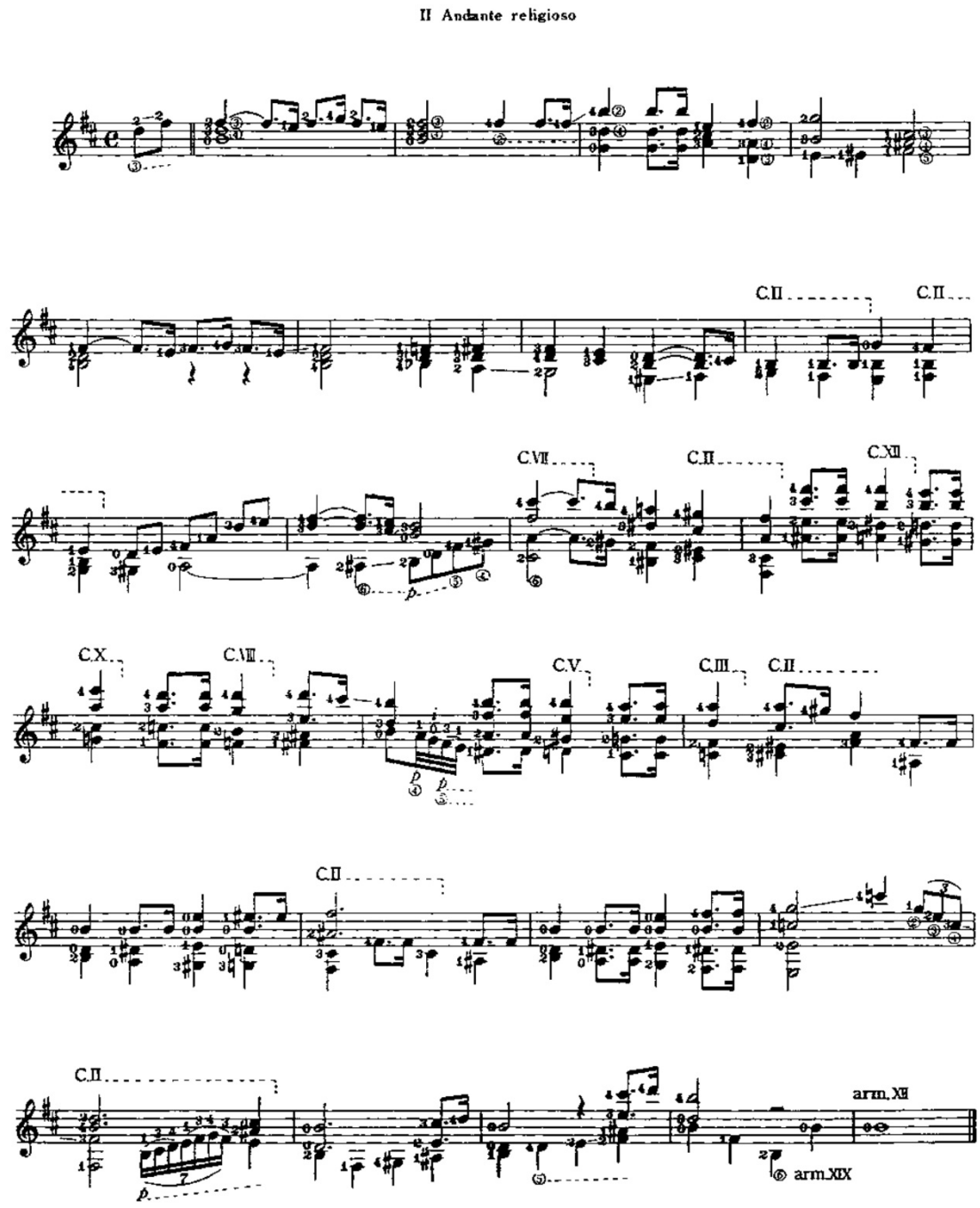
EKLER

Ek-1: Agustin Barrios, La Catedral, Preludio Saudade

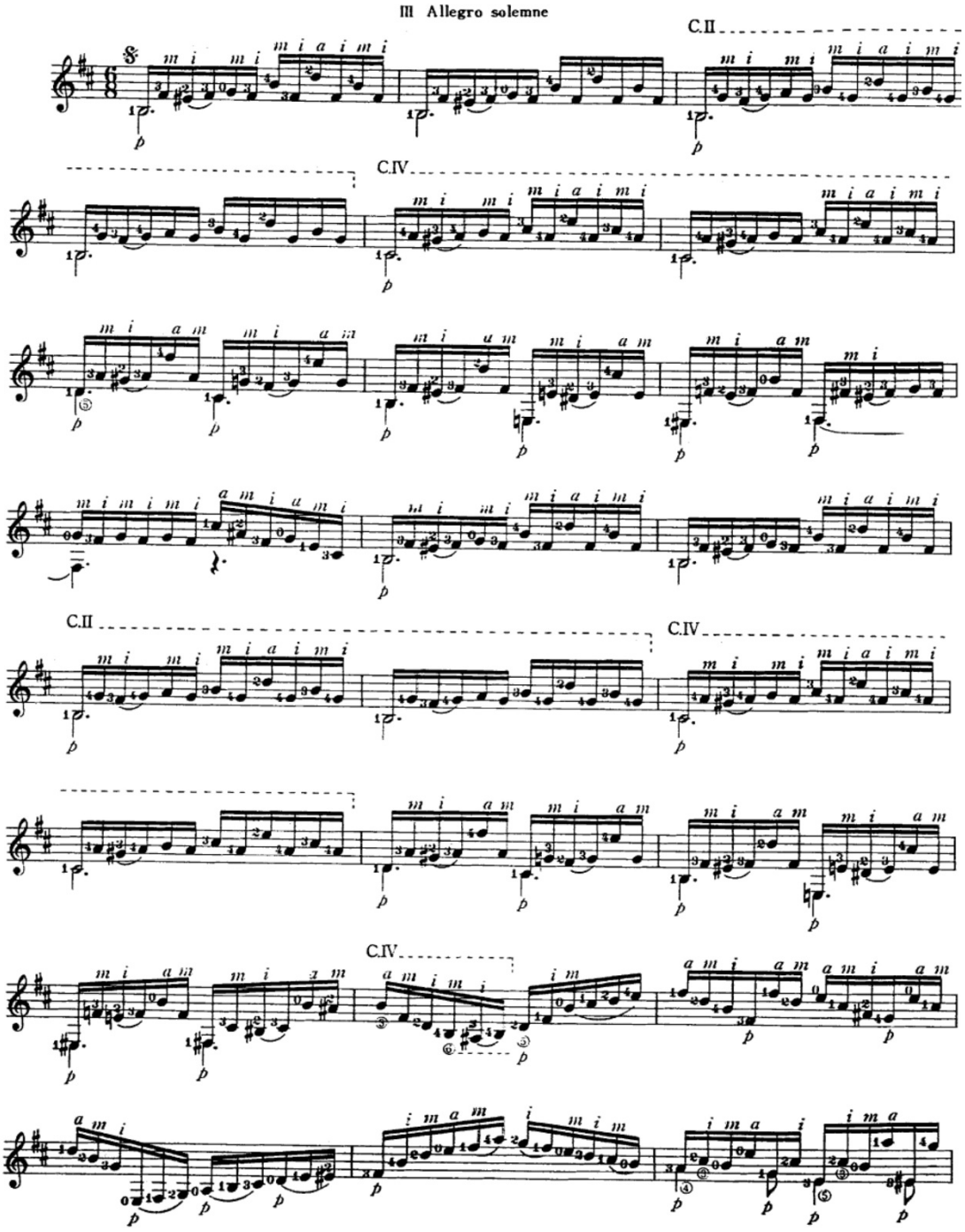


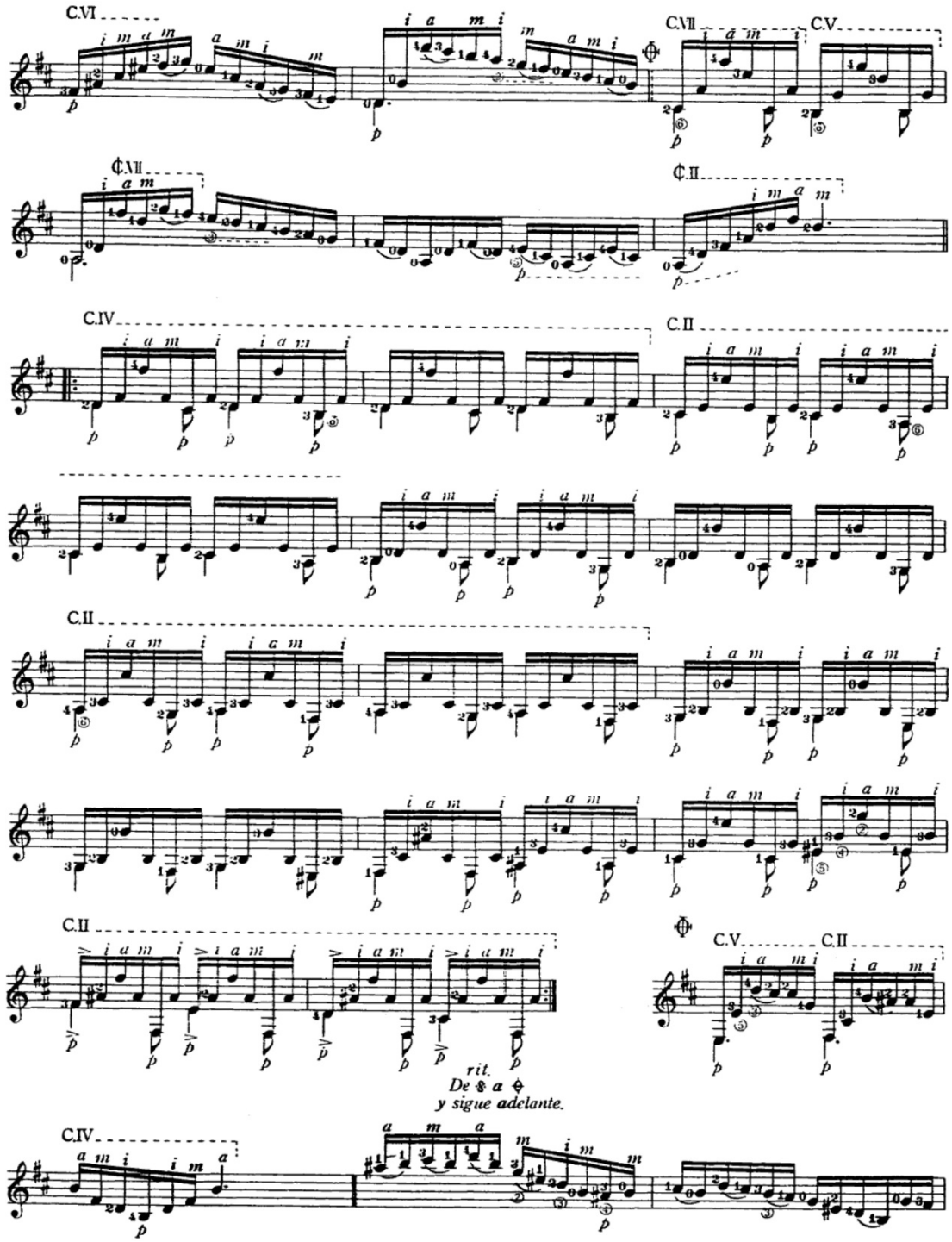

C.XI
C.IV
C.IV
ten.
C.II
C.VII
arm.

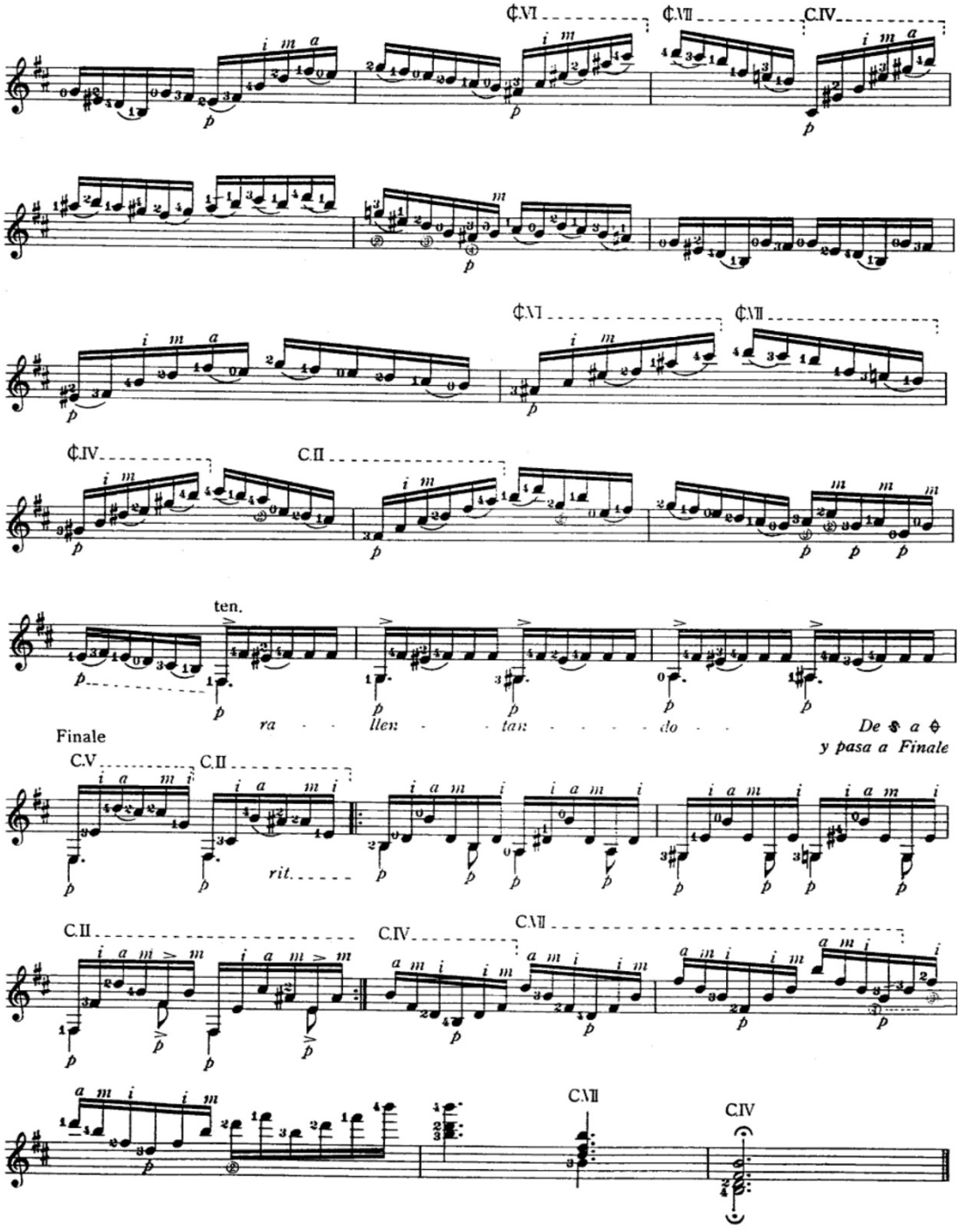
Ek-2: Agustin Barrios, La Catedral, Andante Religioso



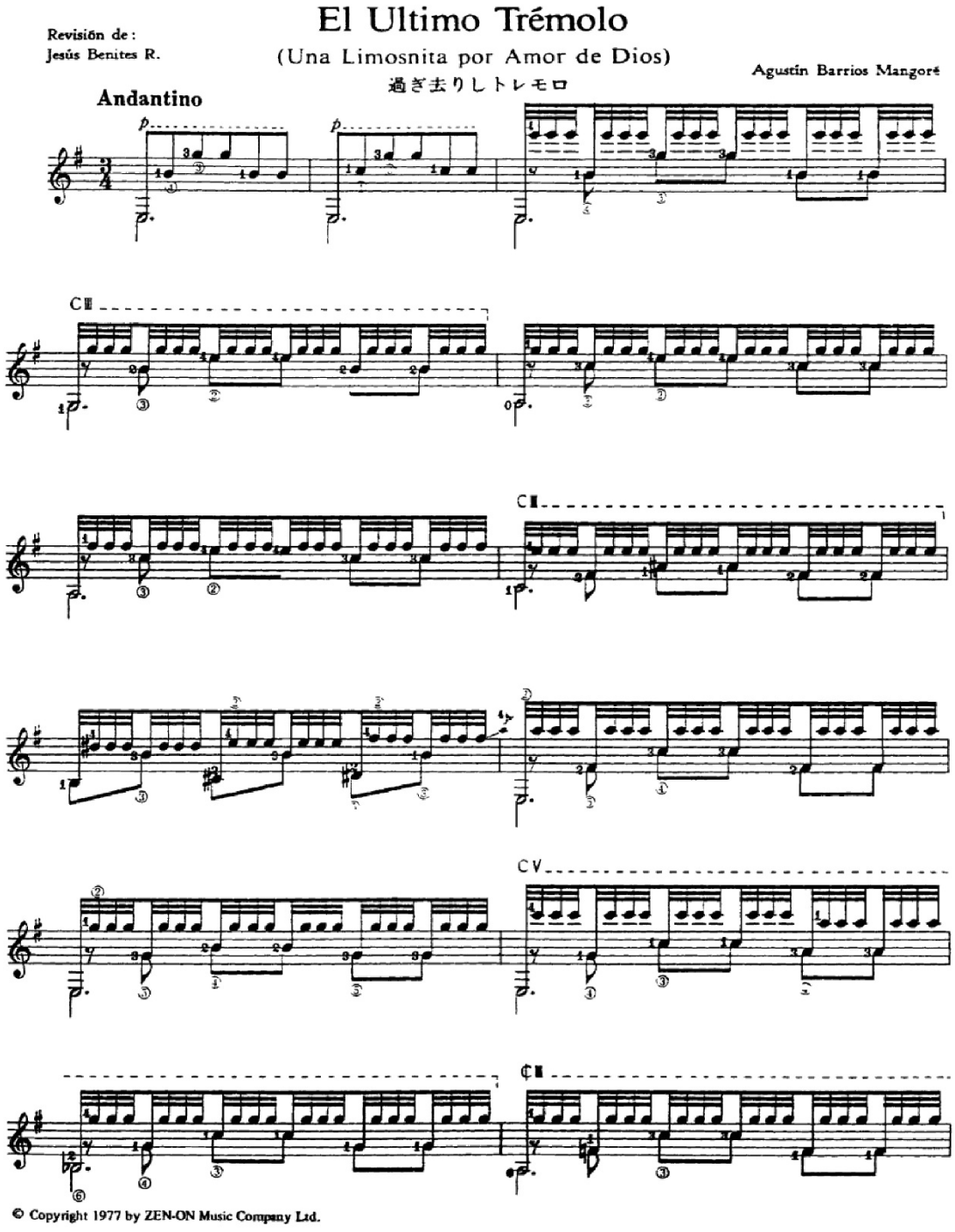
Ek-3: Agustin Barrios, La Catedral, Allegro Solemne

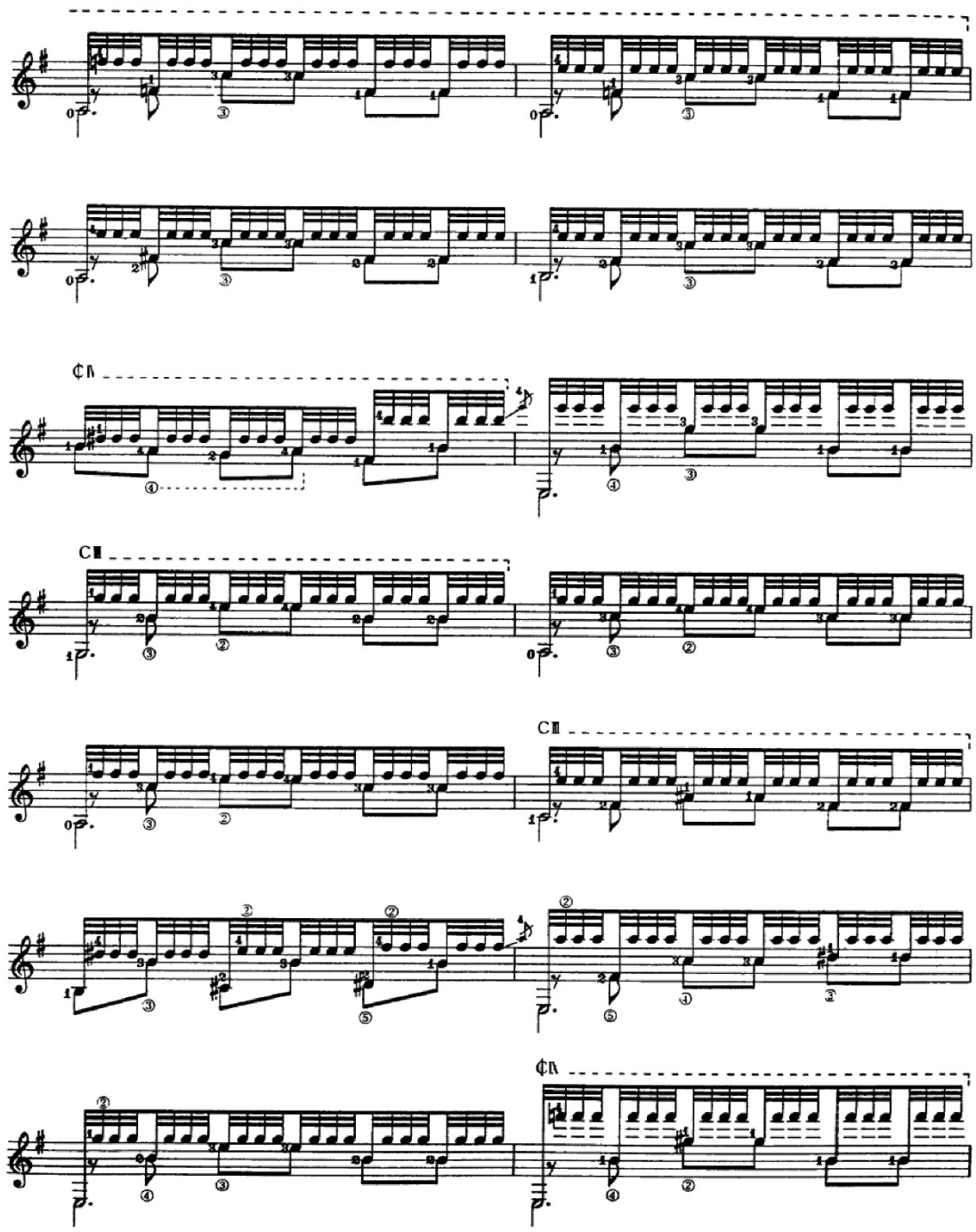


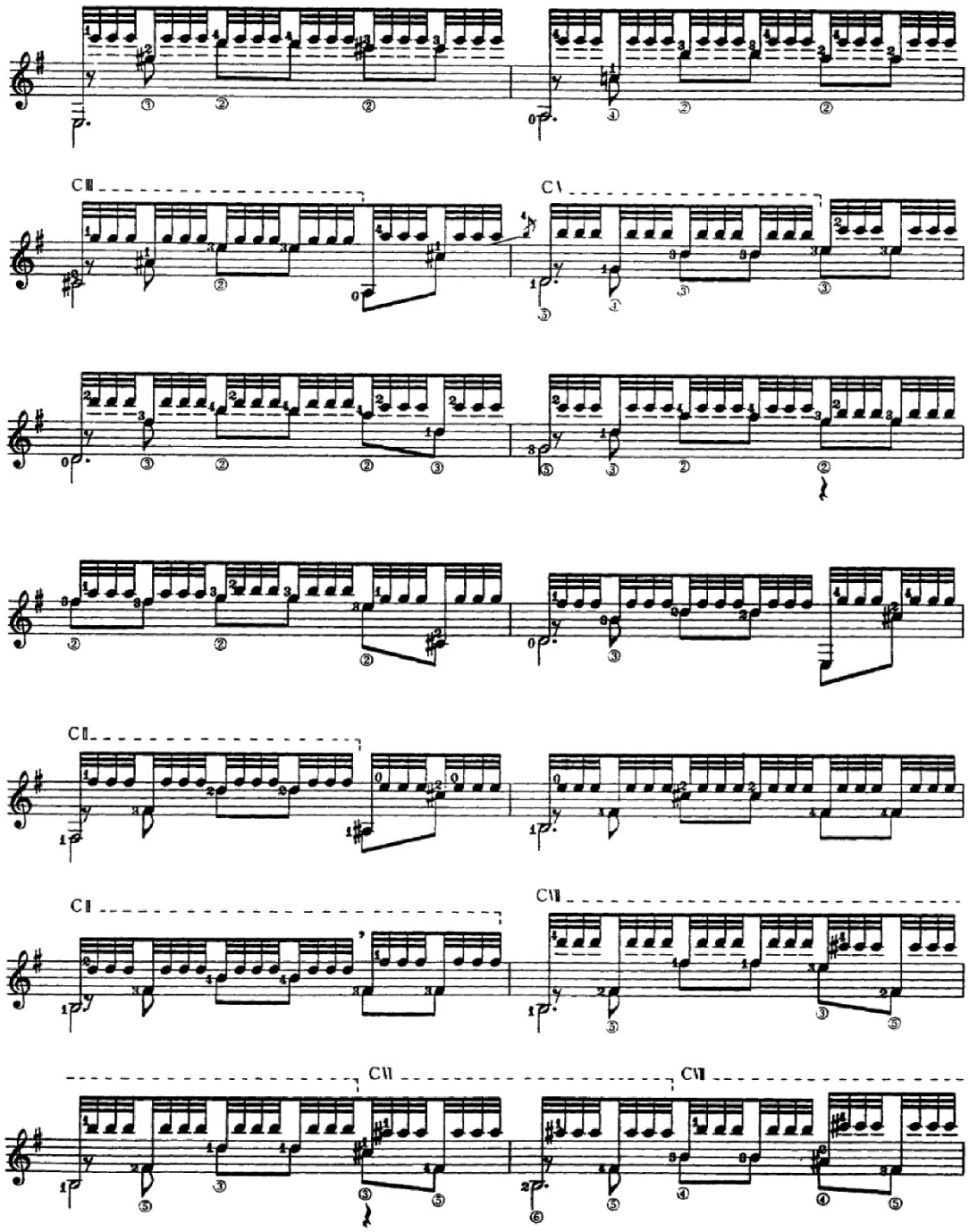

C.VI
C.VII
C.V
C.II
C.IV
C.II
C.II
C.II
C.V
C.II
rit.
De 𝄋 a 𝄌
y sigue adelante.
C.IV

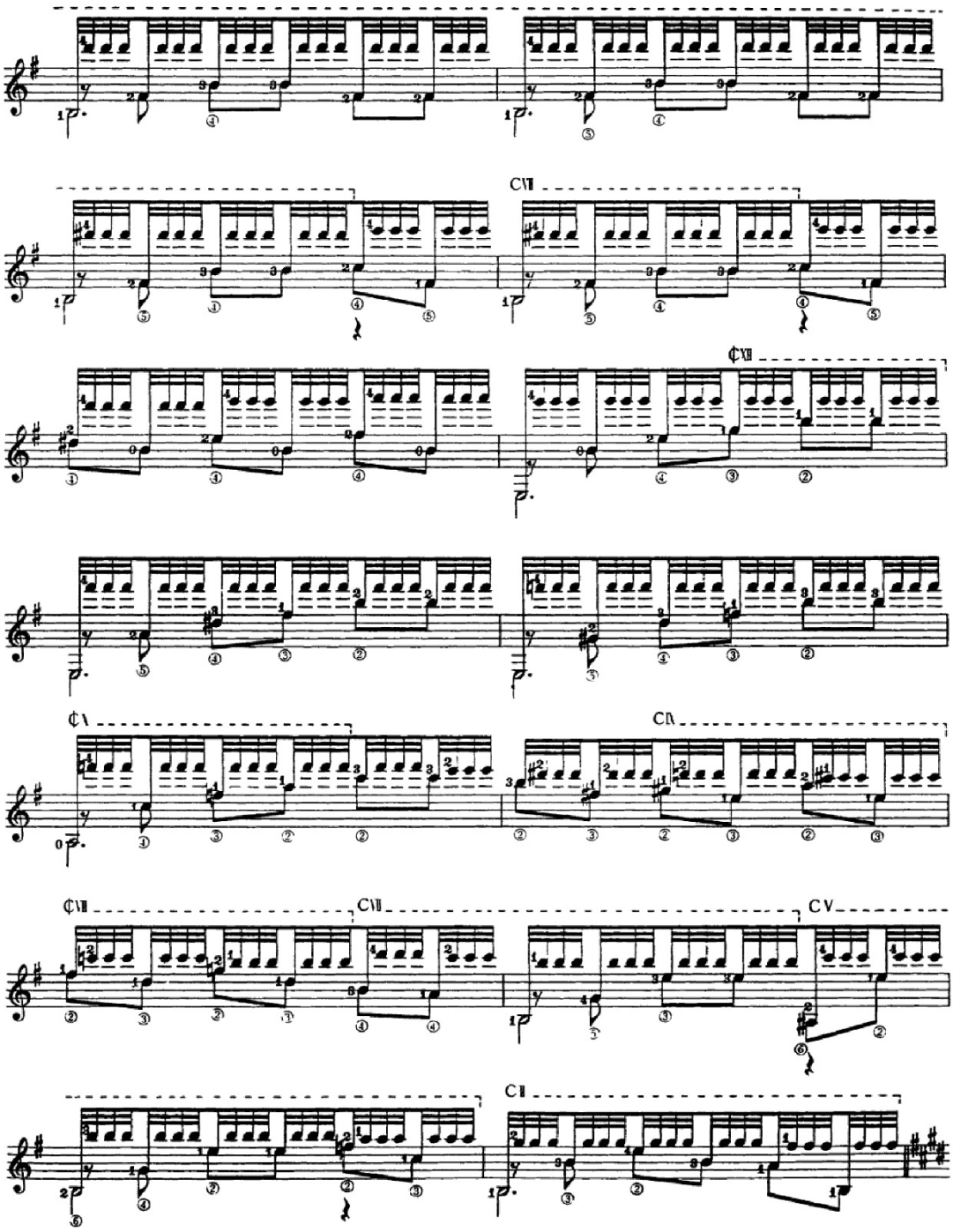

¢.VI
¢.VII
C.IV
¢.VI
¢.VII
¢.IV
C.II
ten.
ra - - llen - - tan - - - - do - -
De 𝄋 a 𝄌
y pasa a Finale
Finale
C.V
C.II
rit.
C.II
C.IV
C.VII
C.VII
C.IV

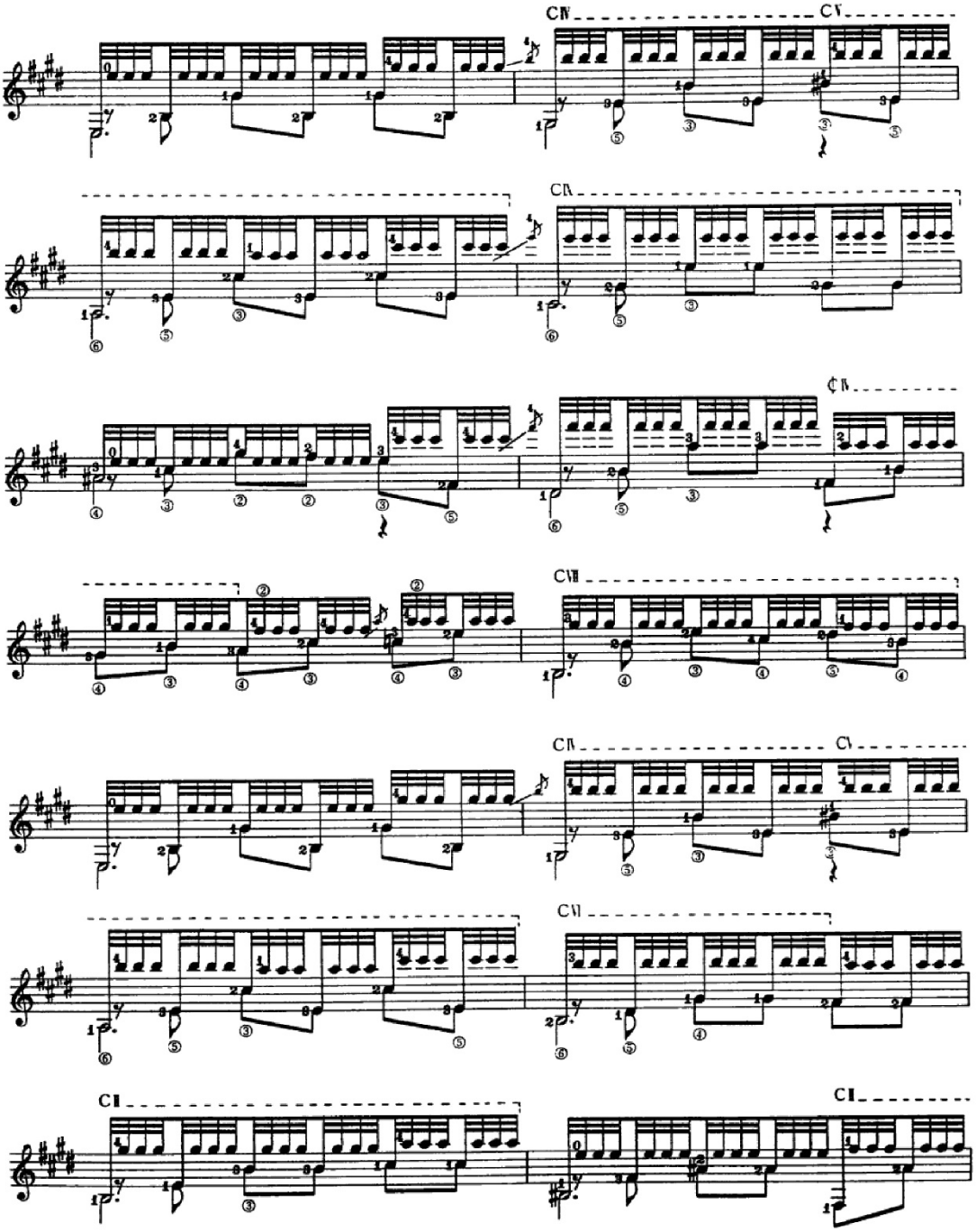
Ek-4: Agustin Barrios, Una Limosna por el Amor de Dios

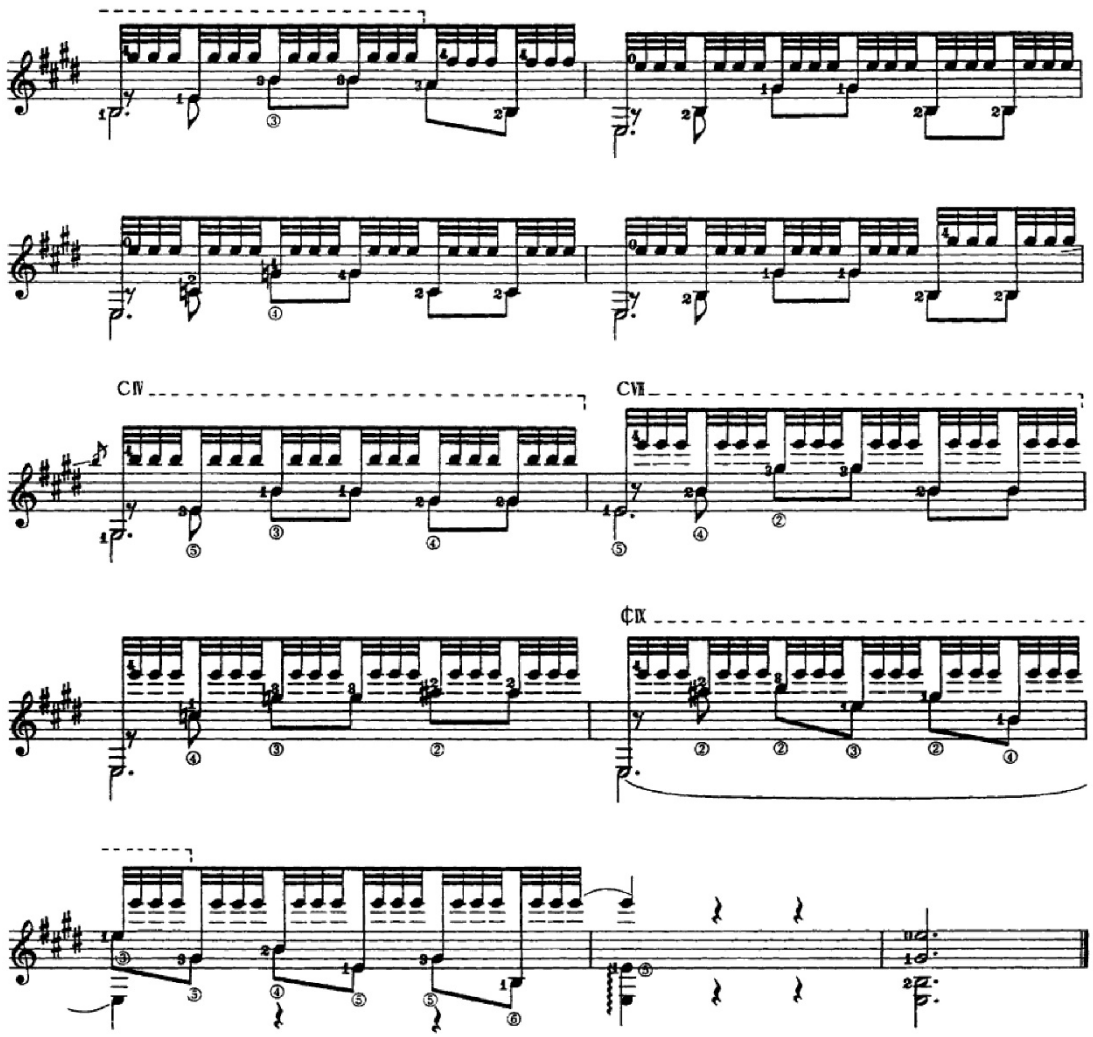



CA
CII
CII
CA


CII
CV
CII
CII
CII
CVII
CVII
CVII


CVII
¢VII
¢V
CIV
¢VII
CVII
CV
CII





EL ULTIMO TREMOLO
(Una limosnita por Amor de Dios)

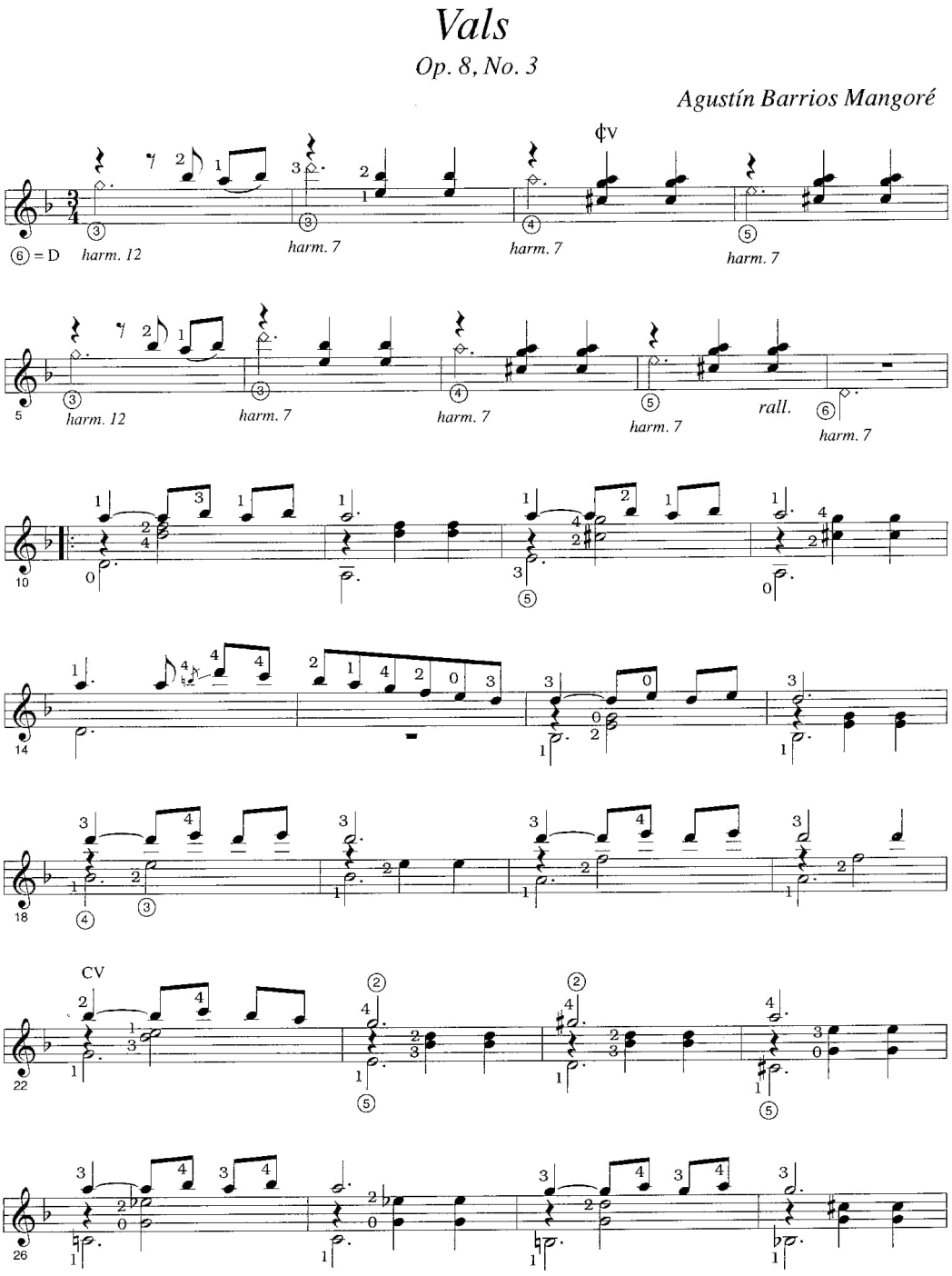
Esta obra fué compuesta en forma circunstancial. Agustín Barrios Mangoré vivía sus últimos años en la ciudad de San Salvador, El Salvador, rodeado de sus amigos y discípulos. Mientras Mangoré estudiaba ó daba clases a sus alumnos, pasaba una ancianita por su domicilio tocándole su puerta para solicitar una limosnita de cinco centavos.

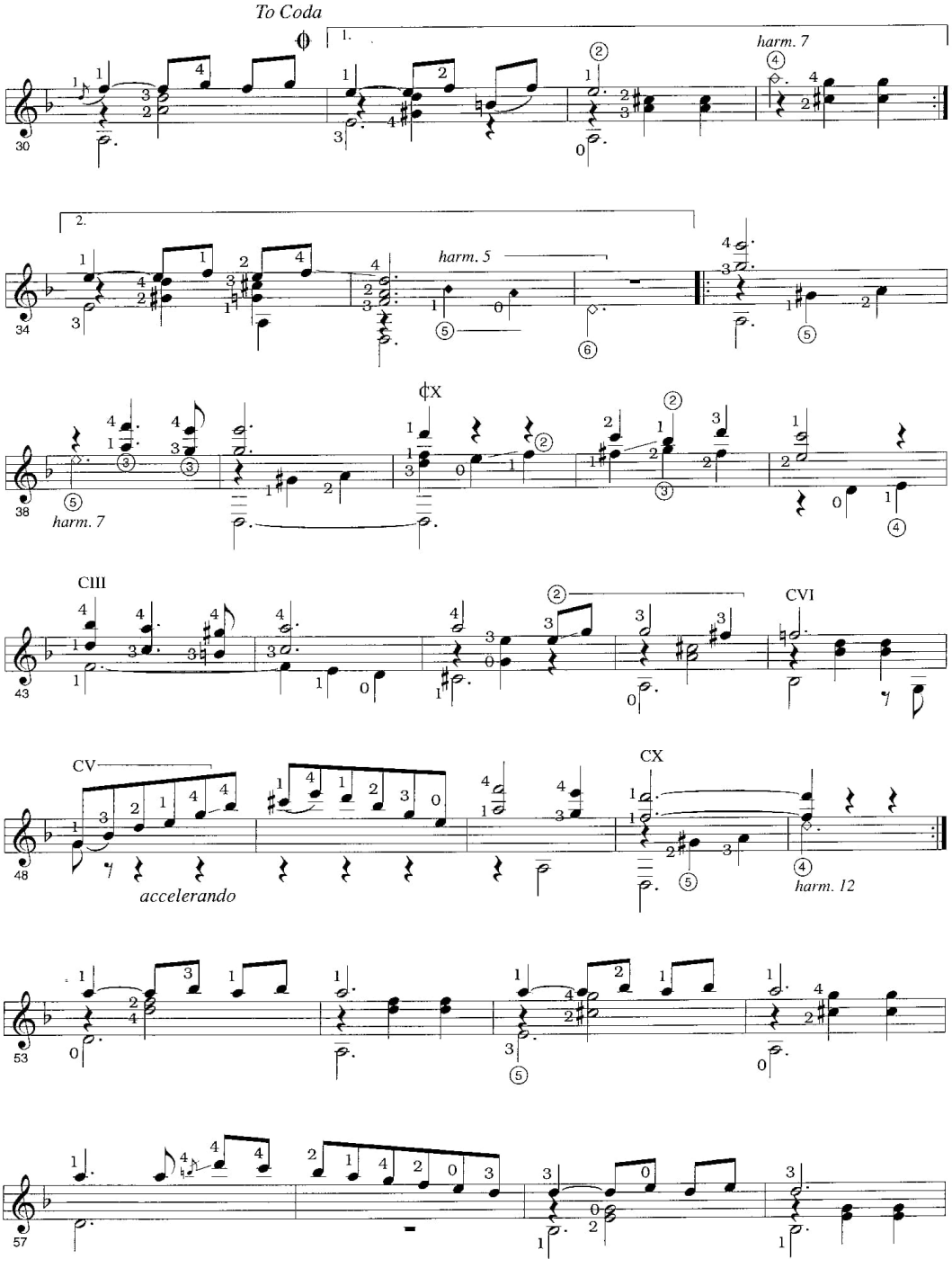
Una tarde que Barrios daba clases a José Cándido Morales, la ancianita tocó su puerta, y con voz suplicante, le dijo a Mangoré: "UNA LIMOSNITA POR AMOR DE DIOS". Terminada la clase, los golpes a su puerta inspiraron al indio güaraní y así nació la obra que Barrios tituló "UNA LIMOSNITA POR AMOR DE DIOS", como homenaje a la ancianita que diariamente pasaba por su domicilio a recoger su limosna. Esto sucedió el 2 de Julio de 1944; es decir, casi un mes antes de su muerte, que fué el 7 de agosto de 1944. Esta obra fué la última que compuso. Por éso, como homenaje al gran Barrios, me he permitido poner el título de "EL ULTIMO TREMOLO", y como subtítulo el nombre original: "UNA LIMOSNITA POR AMOR DE DIOS".

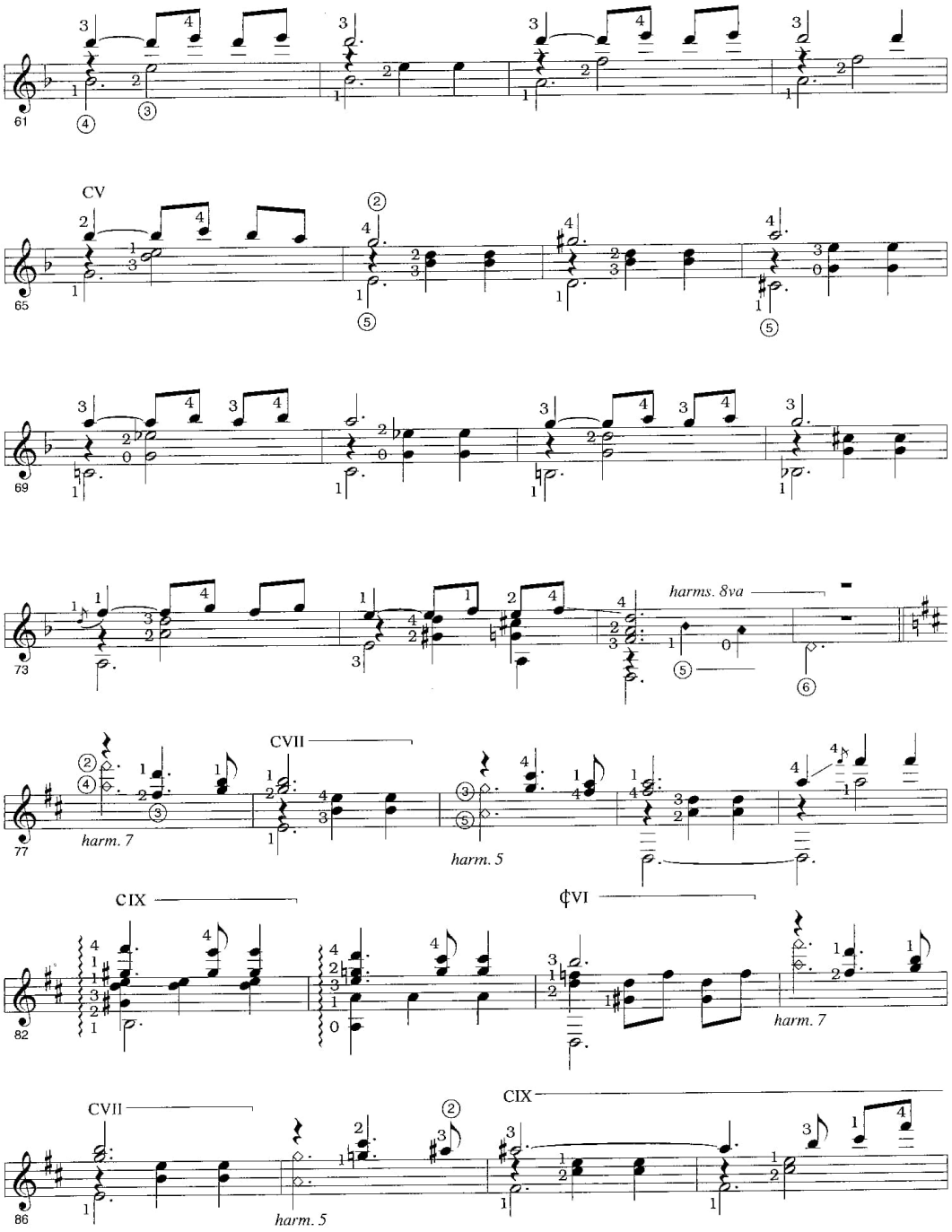
En los dos primeros compases de esta obra, Mangoré evoca el sonido de su puerta tocada por la ancianita; luego sigue una bella melodía suplicante, como una plegaria llena de tranquilidad espiritual, y a través de toda su obra persiste el tema inicial de los golpes a su puerta. Es una composición maravillosa nacida del genio de AGUSTIN BARRIOS MANGORE, el INDIO DE AMERICA.

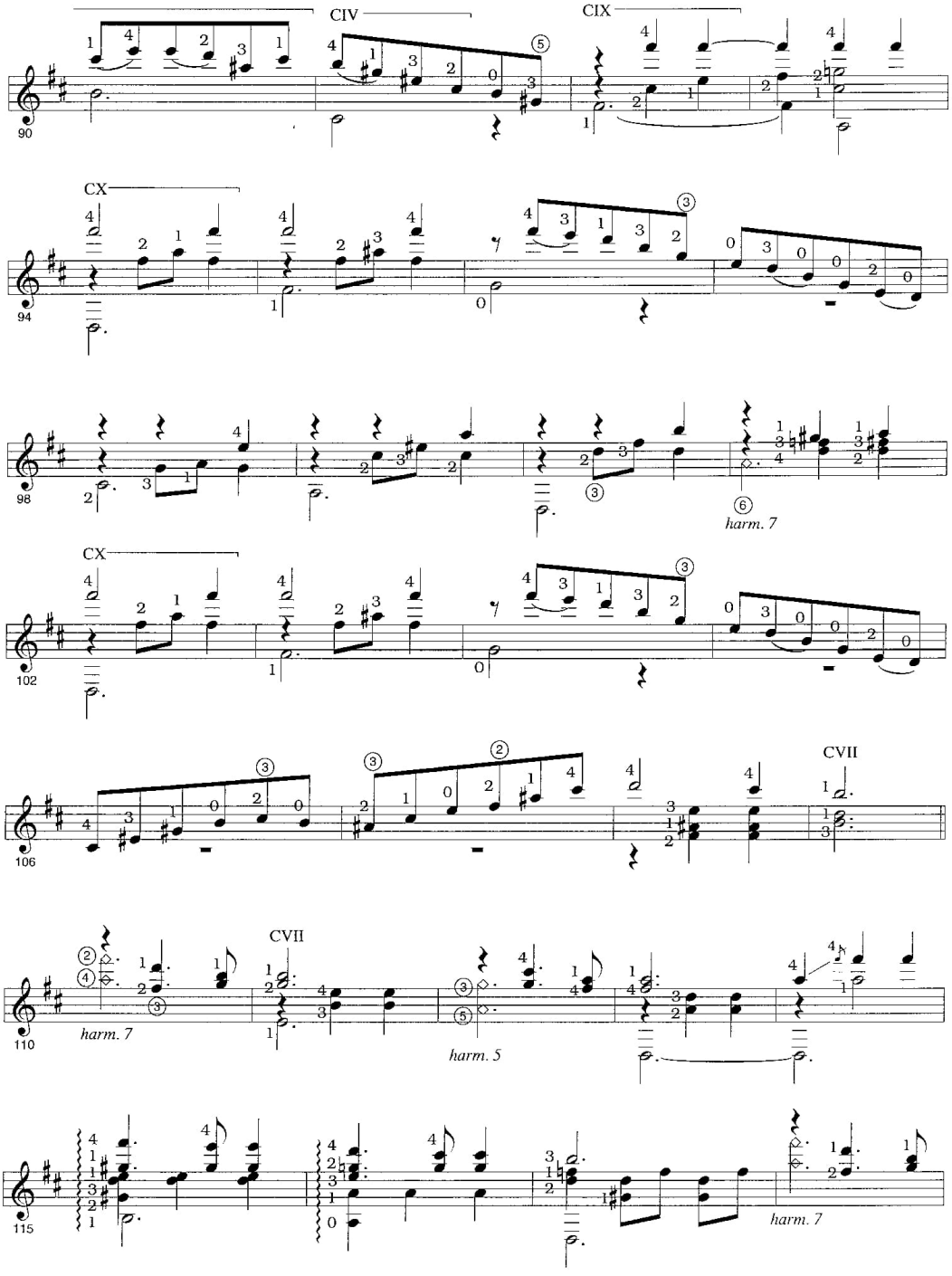
Jesús Benites R.

Ek-5: Agustin Barrios, Vals Op. 8 No. 3

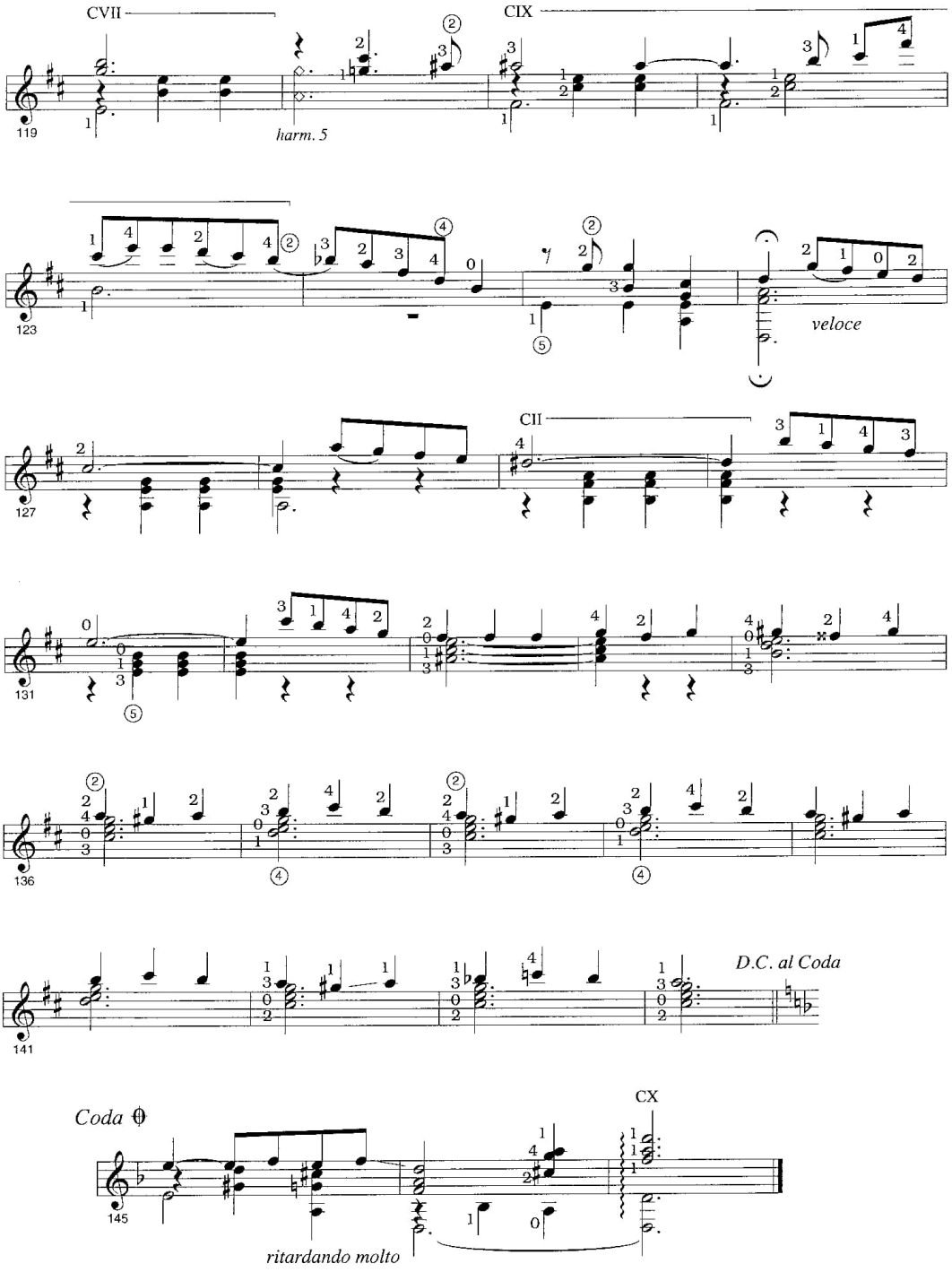



To Coda
1.
2.
harm. 7
harm. 5
harm. 7
CIII
CVI
CV
CX
accelerando
harm. 12
30
34
38
43
48
53
57


61
CV
65
69
73
harms. 8va
77
CVII
harm. 7
harm. 5
82
CIX
¢VI
harm. 7
86
CVII
harm. 5
CIX


CIV
CIX
90
CX
94
98
harm. 7
CX
102
106
CVII
CVII
110
harm. 7
harm. 5
115
harm. 7

120


CVII
CIX
119
harm. 5
123
veloce
CII
127
131
136
141
D.C. al Coda
Coda
CX
145
ritardando molto