

Notre mémoire concentre son attention sur une partie du répertoire et des compositions d'un guitariste paraguayen : Agustín Barrios Mangoré (1885-1944). Ce répertoire développé au tournant du XXème siècle, se nourrit de la richesse du continent Sud-américain qui apparaît rétrospectivement avoir apporté bien plus que ce qui lui a été donné, grâce à la diversité de ses cultures et ses capacités idiosyncrasiques. La musique de Barrios prend sa source au fleuve Paraná et parcourt les vastes contrées du continent. Cette musique trouve sa voie dans une bonne partie de ce qu'on dénomme parfois péjorativement les "musiques populaires". En raison de cette filiation, cette introduction propose de considérer plusieurs facteurs interdépendants :

- d'une part, les pressions du milieu social sur la guitare - instrument très présent dans toutes les couches de la population - et l'évolution de la société, soutenue par la naissance d'une industrie moderne, non des moindres dans le monde musical ;
- d'autre part, les relations entre compositeur et sentiments nationaux, à un siècle à peine des premières indépendances : les acteurs des différents courants intellectuels de l'époque, attentifs aux évolutions politiques, économiques, sociales, contribuent de façon majeure à la formation des identités nationales ;
- enfin, l'appartenance du compositeur/interprète à un milieu reconnu aujourd'hui comme étant celui de la "guitare classique".

Pour clarifier notre démarche, une première partie tente de lever les ambiguïtés relatives aux concepts de "musique populaire" et "guitare classique" et d'expliquer leurs inter-relations. La musique populaire est exposée premièrement au

travers du concept de *mesomúsica*¹ et du nationalisme musical². Deuxièmement, cette introduction se centre sur l'histoire de la guitare et tisse les liens qui l'unissent à la "musique populaire". Ce panorama permettra notamment de situer Barrios dans le paysage musical du continent Sud-Américain.

Le mémoire, quant-à-lui, se focalisera sur le répertoire d'Agustín Barrios Mangoré pour y discerner les permanences et novations. D'une part, il sera mis en évidence les novations dues à la rencontre entre "culture populaire" et "culture académique" dans la musique sud-américaine. D'autre part, nous mettrons l'accent sur les permanences de la culture musicale européenne en Amérique du Sud.

Plan détaillé :

Première partie :

I) Les musiques populaires :

- 1) Caractéristiques des musiques traditionnelles
- 2) Le concept de *mésomusique* ou les liens entre musiques folkloriques et savantes par l'intermédiaire du populaire
- 3) Liens et différences entre musique populaire et folklore.
 - a) cadre des musiques populaires
 - b) les musiques populaires traditionnelles créoles
 - c) les musiques populaires urbaines métisses

II) Nationalisme et contre-courant

- a) Construction de la nation et du nationalisme culturel en Amérique du Sud
- b) Conséquences du nationalisme culturel sur le nationalisme musical

III) La guitare classique

- a) Qu'est que la guitare classique ?
- b) Les relations entre guitare classique et musiques populaires en Amérique Latine
- c) Les liens entre guitare classique et nationalisme musical
- d) Place de Barrios dans le panorama esquissé

¹ Concept de Carlos Vega, doyen de la musicologie Sudaméricaine. L'institut national Argentin de musicologie porte désormais son nom.

² Le livre de Gérard Béhague (*Music in Latin America, an introduction*, Englewood Cliffs : Prentice-Hall, 1979) situe assez précisément son implication sur le continent sudaméricain. Les explications suivantes s'inspirent en partie de cet ouvrage.

Introduction : Musiques populaires et nationalisme musical :

Les historiographes de la "guitare classique" s'accordent à décrire ce noble instrument en rapport avec les milieux amateurs et populaires de l'espace urbain comme rural. De l'époque baroque, elle a acquis un répertoire de danse exceptionnelle. Plus tard, elle ravira l'accompagnement des romances romantiques et ne manquera pas, finalement, d'inspirer des compositeurs non guitaristes talentueux et reconnus internationalement.

Le lien entre populaire et savant s'illustre donc de manière flagrante avec le répertoire de la guitare. Néanmoins, les études consacrées à la guitare actuelle n'abondent pas en explications approfondies sur ces concepts et, par ailleurs, les revues musicales spécialisées les utilisent avec des acceptions fort différentes.

De plus, elles considèrent souvent la guitare comme un microcosme quelque peu hermétique, masquant sa véritable ouverture musicale.

Le présent travail essaie, par conséquent, de remédier à ce manque de clarté en explorant un champ musical suffisamment large afin d'y situer de manière plus pertinente la guitare et l'interprète/compositeur Agustín Barrios Mangoré.

I) Les musiques populaires :

Le concept de musique populaire semble aller de soi et pourtant reste difficile à définir. Jusqu'à la première moitié du XX^{ème} siècle, les institutions³ tendent à diviser la musique en deux grandes aires : la musique de tradition écrite (érudite, cultivée, classique) et la musique de tradition orale (folklorique, traditionnelle...).

La *música popular*, quant-à-elle, signifiait traditionnellement jusque dans les années 1950, "musique du peuple", incluant ce que les ethnomusicologues et folkloristes désignent par la musique urbaine, le folklore et les musiques traditionnelles. La différenciation sémantique entre musique folklorique et populaire apparaît lorsque *música popular* commence à se comprendre dans le sens moderne populaire/commerciale. De ce fait, la musique populaire, qui prend tant d'importance au XX^{ème} siècle, reste en marge des intérêts des musicologues. Par son caractère hybride, massif, multiforme et éphémère, on l'accuse de démolir, décontextualiser et commercialiser la tradition. Pour certains, l'apparition de la musique populaire provient d'une scission qui se produit à l'époque romantique entre un "genre culte" pour l'élite et un genre intermédiaire destiné à la consommation du public. Les folklorologues et ethnomusicologues, quant-à-eux, se tiennent à l'écart des phénomènes de globalisation, préférant le caractère authentique du monde rural et des "sociétés primitives". Toutefois, la circulation, la consommation massive, et la dispersion de genres comme le *tango*, la *valse* ou la chanson ne doit pas aller à l'encontre des valeurs esthétiques. Cette musique populaire fait écho aux transformations de la société et de ses acteurs et la minimiser serait condamner ceux qui la pratiquent, la consomment et la construisent. Cette tendance à vouloir situer le populaire en distinction ou en opposition à la musique savante et à la musique

³ Universités, Conservatoires...

folklorique ou traditionnelle réduit le champ musical à des catégories étanches qui masquent une réalité plus complexe. Dans son livre *"El origen de las danzas folklóricas"* (1956), Carlos Vega, aborde les relations entre le culte, le populaire et le folklorique. Il tente de définir la musique populaire comme une *mesomúsica*, en la positionnant socialement et esthétiquement comme un intermédiaire entre l'écrit et l'oral. Ni complètement écrite, ni totalement orale ; la musique populaire gardait toute son ambiguïté. Plus tard, en 1966 (*Mesomusic : an Essay of the Masses*), le même auteur , en resituant le concept de *mesomúsica* dans son rapport fonctionnel entre communauté urbaine et rurale⁴, devance l'appellation désormais répandue de "musiques populaires urbaines". Aujourd'hui, cette étiquette tend à rassembler énormément de genres différents, estimés ne pas appartenir à la "musique d'art", musique folklorique ou traditionnelle, et continue à évoluer à grande vitesse mettant hors d'atteinte une probable définition. Ambigus aussi sont les concepts de vulgarisation, de standardisation, de mode, d'urbanité, de progrès, de modernité, de médiatisation, de massivité, de cosmopolitisme, qui ont été adoptés pour la définir, car ils s'appliquent en partie à la musique classique et au folklore. Une valse de Chopin, une symphonie de Beethoven tout comme une *Cueca* chilienne peuvent aujourd'hui toutes revêtir certains des caractères évoqués ci-dessus. Finalement, afin de comprendre le concept de musique populaire, ce qui suit tente de montrer les liens qu'elle entretient avec les musiques savantes et traditionnelles, tout d'abord de manière générale puis dans le Rio de la Plata.

⁴ Cité par BEHAGUE, Gérard, "Urban popular music", *New Grove dictionary of music and musicians*, Londres : Stanley Sadie, r/2001, Vol.14, p.349. "Mesomusic est l'ensemble des traditions musicales (mélodies sans ou avec paroles) fonctionnellement désignées pour le divertissement, les danses sociales, le théâtre, les cérémonies, actes publics, salles de classes, jeux etc. adoptées ou acceptées par l'auditeurs de nations culturelles modernes. [...] Mais si la *mesomúsica* n'est pas exclusivement la musique européenne ("western music") mais une "musique commune" de l'humanité, il existe tout de même un excentrique fossé dans sa dispersion sur toutes les aires de la planète. *Mesomúsica*, alors, coexiste dans l'esprit des groupes urbains aux côtés de la musique d'art raffinée et prend place dans la vie des groupes ruraux aux côtés de la musique folklorique."

1) Caractéristiques des musiques traditionnelles⁵

En Amérique du Sud, les musiques populaires se croisent effectivement avec les musiques locales traditionnelles. Lorsque les musicologues parlent de musiques traditionnelles ou folkloriques, ils s'accordent pour distinguer deux types de musiques :

- la musique tribale ou "primitive" des sociétés sans écriture,
- la musique folklorique ou traditionnelle des sociétés rurales pouvant côtoyer la musique cultivée, apparentée au système occidental.

Par essence, ces deux catégories de musiques ne présentent pas de différence d'ordre complexe ou historique⁶. Néanmoins, elles rassemblent des musiques complètement différentes. La seule justification pour regrouper ces différences provient du fait que ces musiques sont acceptées, dans leurs sociétés respectives, par une grande part des populations. Dans les premiers stades de développement de toutes les cultures, la musique doit être comprise et jouée par tout le monde⁷ car elle sert de ciment social. La musique revêt principalement une fonction soit d'enculturation (telles les cérémonies d'initiation), soit religieuse, ou est reliée à une activité (tels les chants de travail)⁸. Ce n'est qu'en deuxième phase qu'une différenciation s'installe entre la musique du haut de la société (professionnalisation, concert, écriture, *art music*...) et la musique du reste du peuple (musique folklorique et musique populaire urbaine).

Ces musiques, tribales et folkloriques, ont en commun d'être préservées par tradition orale. Ceci sous-tend que les matériaux musicaux sont très anciens et qu'ils ont subi

⁵ Nous allons voir que divers caractères propres aux cultures traditionnelles se retrouvent dans la musique populaire.

⁶ Les études ethnomusicologiques montrent la complexité des polyrythmies ou des échelles modales des cultures dites "primitives" par rapport à notre système occidental. De plus, étant sujettes à un processus évolutif appréciable, ces musiques présentent une véritable dimension historique.

⁷ Il existe néanmoins des répertoires spécifiques aux hommes, femmes et enfants.

⁸ Il existe aussi des musiques de divertissement mais ceci ne fait pas de différenciation par rapport aux élites urbaines pour qui la musique n'est principalement qu'un divertissement.

des adaptations et des re-créations⁹ parallèles à l'évolution des goûts et des sociétés.

Par conséquent, le folklore est ancien mais reste actuel et contemporain.

Cette tradition orale engendre aussi des modes de création qui sont à la fois collectifs et individuels. Les improvisations collectives, les chants responsoriaux, la transmission de génération en génération, sont autant de constructions collectives où chaque individu ajoute sa pierre à l'édifice. Ainsi, les musiques folkloriques sont simultanément le produit d'individus compositeurs et de la créativité du peuple, cette dernière impliquant le caractère anonyme des pièces¹⁰.

Le folklore prend aussi une dimension à la fois unique et universelle. D'après Carlos Vega, *"rien n'est plus universel que le folklore ; rien n'est plus régional que le folklore. Les éléments sont universels; les combinaisons sont régionales"*¹¹. Ainsi diverses caractéristiques sont présentes dans la musique de tous les peuples (sons, rythmes, les symboliques...) mais son agencement diffère de manière locale à partir de la tradition orale. Le concept d'authenticité se doit donc d'être nuancé car cette tradition, dans ses limites culturelles ou sous l'influence de cultures étrangères, peut faire place aux changements et à la variété. D'ailleurs dans ces sociétés traditionnelles, en marge du monde industriel, le concept "d'œuvre musicale", immuable et durable, n'existe pas.

L'histoire du folklore reflète donc une dynamique évolutive. Cependant, cette dernière varie selon les contextes sociaux. Le milieu rural, souvent lié à la pauvreté, implique souvent une conservation (des rites, fêtes calendaires, musiques

⁹ Ces processus de re-création fonctionnent souvent à partir de modèles ou d'archétypes musicaux que le récepteur réinterprète en pouvant ajouter ou non des innovations. La tradition, en imposant une esthétique et des goûts approuvés collectivement, régule ces innovations.

¹⁰ Cependant, une pièce anonyme n'est pas forcément folklorique.

¹¹ VEGA, cité par Celia Ruiz Dominguez, *Danzas tradicionales paraguayas : reseña historica de la danza en el paraguay y nociones sobre el folklore*, Asunción : ?, 3/2000, p.22. "Nada mas universal que lo folklórico ; nada mas regioal que lo folklórico. Son universales los elementos ; son regionales las combinaciones".

traditionnelles) ainsi qu'une dynamique lente, en opposition au milieu urbain, plus enclin à innover sous l'influence et l'interaction de la modernité.

2) Le concept de *mésomusique* ou les liens entre musiques folkloriques et savantes par l'intermédiaire du populaire :

Malgré d'apparentes contradictions entre les musiques des milieux ruraux et urbains, une ligne de connexion historique ininterrompue existe entre les deux.

Sous cet angle, la théorie allemande de l'"*abgesunkenes Kulturgut*" (culture altérée), affirme que la musique folklorique dériverait de la musique savante (*art music*) en subissant le rayonnement culturel des villes. Carlos Vega, pour sa part, développa une théorie similaire de "descente" de la musique, des "classes hautes" aux "classes basses" de la société, au sujet de la *música folklórica argentina*. Il considère le *tango* ou la *ranchera* comme des promotions de danse de salon dans les centres campagnards (*haciendas rurales*) : "*toutes les danses créoles furent autrefois des danses de classes illustres*¹²". Au Chili et au Paraguay, cette "descente" s'exerça dans la sphère de l'aristocratie agraire avec beaucoup d'intensité par les domestiques qui imitent ceux qu'ils voient et écoutent. En France, beaucoup de danses folkloriques proviennent de danses de cours passées de mode.

S'ajoute à cela la réversibilité de l'exode rural. Souvent, l'immigrant campagnard retourne dans ses terres durant les festivités importantes (fête du printemps, carnaval...) et amène avec lui ce qui se fait à la ville, augmentant la voie de "folklorisation" de la culture de salon.

Toutefois, cette théorie de "descente des villes aux campagnes" doit être nuancée car elle nie une quelconque créativité individuelle et collective du peuple ainsi que la

¹² Cité par, GONZALES, Juan Pablo ; Rolle, Claudio ; *Historia Social de la Música Popular en Chile, 1890-1950*, Santiago : Ediciones Universidad Católica de Chile, 2003, p.50.

possibilité d'un échange. Au Paraguay, la contredanse¹³ reste en vigueur jusqu'en 1850, avant d'être modifiée peu à peu et acquérir une vie propre dans les campagnes. Les danses de couples interdépendants comme le *Cielito*, le *Pericòn* et la *Media Caña* en sont dérivées ; le *Lancero* qui est une transplantation du *Quadrille*¹⁴, trouve des adaptations locales. Les danses venues d'Europe à la fin du XIXème (*polka*, *mazurka*, *chotis*, *habanera*...) subirent aussi des transformations dans les couches populaires des périphéries urbaines très enclines aux métissages. Une création collective était donc en marche et préparait la future "ascension" de nouveaux genres dans les salons.

En effet, des danses comme la valse, la polka ou la contredanse d'origine paysanne furent d'abord standardisées par des professeurs de danse du milieu courtois et bourgeois pour leur donner une vie de salon. Ce processus d'"ascension" s'exercera aussi plus tard sur les musiques populaires urbaines lorsque la valse puis le tango envahiront la haute société du Rio de la Plata. Ce processus est sous entendu aussi par Isabel Aretz, élève de Carlos Vega :

"[...] l'homme *criollo* de l'intérieur du pays qui vivait dans une maison de pisé ou de *caña* vint à la ville et se logea dans une maison urbaine. Ce n'était donc pas que la *música folklórica* était "descendue" dans les classes sociales plus populaires ; cet homme "était" le peuple et il vint à la ville¹⁵".

¹³ Danse française d'origine anglaise, à deux temps, vive (2/4, 6/4, 6/8), très en vogue dans la haute société du XVIIIème jusqu'à la Révolution de 1789, dont le nom viendrait de ce que plusieurs personnes (couples interdépendants) dansent en même temps avec les mêmes figures et les mêmes gestes. A l'origine, toutes ces danses portaient le même nom mais on diversifia très vite leur appellation dans le Plata comme en France : *La Villageoise* (2/4), *Les plaisirs* (6/8), *La Sylvie* (6/8), *La Capricieuse* (2/4), *La Galopade*, *La Robespierre*, *La Dragonne*....

¹⁴ Danse française ou petit ballet composée d'un ensemble de figures dérivées de 5 contredanses où les danseurs sont en groupe de 4 en 2 couples. Comme il existait un nombre considérable de contredanses, les professeurs se contentèrent d'en réunir 5 qui furent toujours exécutées dans le même ordre : *Pantalon*, *Eté*, *Poule*, *Pastourelle*, *Boulangère* ; elles datent de la Restauration (1825), époque à laquelle le *quadrille* s'est constitué.

¹⁵ PLISSON, Michel, "Musique "folklorique" et musique savante en Amérique Latine, entretien avec Isabel Aretz", *Cahiers de musiques traditionnelles*, Vol.13, p.237.

Car les villes sont des lieux d'accumulation de richesses, bien qu'existent des fossés importants entre les classes socio-économiques. De ce fait, elles revendiquent un *leadership* technique et culturel reléguant généralement les populations rurales à un rôle de dépendance, ce qui entraîne l'exode rural et l'immigration. De la sorte, les musiques créoles des campagnes arrivent dans les *favelas* en marge des métropoles et se diluent dans les musiques urbaines :

"Les travaux musicologiques spécialisés en musique urbaine s'appuient en grande partie sur une interprétation selon laquelle les villes se sont développées à partir des cultures rurales et villageoises [...]. La plupart des métissages qui caractérisent la musique profane aujourd'hui découlent sans doute des processus d'urbanisation ¹⁶".

Vers 1930, en s'incorporant à la sphère des médias (imprimerie, disque, radio, cinéma), les pratiques rurales traditionnelles se transforment rapidement, engendrant de nouveaux genres, aujourd'hui, à leur tour en processus de "folklorisation", c'est à dire participant à prolonger la tradition (la plupart du temps en la rénovant).

A la fin du XIX^{ème} siècle, par l'intermédiaire de la culture populaire urbaine, un lien se crée entre musique folklorique et musique savante. La plupart des répertoires de musique savante prisée (opéra, récital, musique symphonique), issus du milieu urbain, s'alimentent alors à de la culture populaire, elle-même nourrie de la culture traditionnelle. Déjà, au début du XIX^{ème} siècle, la musique savante emprunte des éléments aux musiques folkloriques comme en témoignent les œuvres de Boccherini, Schubert et Chopin et cette tendance s'amplifiera au début du XX^{ème} siècle. Il convient donc d'adopter la théorie plus probable de mutuel échange ("*mutual give-and-take*"¹⁷) entre musiques savante, populaire et folklorique.

¹⁶ NETTL, Bruno, "Musique Urbaines", *Musiques, une encyclopédie pour le XXI^{ème} siècle*, Jean-Jacques Nattiez, Vol.3, Paris : Acte Sud, 2005, p.595.

¹⁷ NETTL, Bruno, *Folk and traditional music of the western continents*, Englewood Cliffs : Prentice-Hall, 1973, p.14.

3) liens et différences entre musique populaire et folklore

a) cadres des musiques populaires :

Bien que la production d'une musique savante destinée à la classe moyenne¹⁸ caractérise l'activité musicale urbaine aux XIXème et XXème siècle, on associe davantage la notion d'une musique urbaine au XXème siècle à la musique populaire. Cette musique est interprétée et produite par des musiciens amateurs comme professionnels (en soliste ou en petit ensemble de chambre) dans des lieux publics (place, club, rassemblement, *meeting* ...) et privés (salons, mariages...) où d'autres activités se déroulent (boire, manger, danser, discuter...). S'il n'y a rien d'intrinsèquement urbain à la musique populaire, l'importance qu'elle acquiert coïncide avec l'essor de la culture urbaine, du phénomène de globalisation, des carrières musicales à plein temps (professionnalisation) et de la scission entre professionnels et amateurs (qui participent de plus en plus passivement à la musique). Avec la vente de partitions et d'instruments de série, elle trouve un premier ancrage au milieu du XIXème, puis se développe de manière moderne plus tard avec le disque, la radio et le cinéma. Avec cela se modifient plusieurs aspects de la création populaire traditionnelle :

D'une part, en gravant et fixant la musique sur un support, le lien avec la transmission orale change. Avec le développement des éditions musicales, le droit d'auteur se met en place et engendre l'individualisation de la musique (pas d'anonymat comme dans le folklore). Le processus de continuel re-crédation, caractéristique des cultures traditionnelles, s'en trouve affecté. Elle admet toutefois une dimension orale : un musicien peut, soit apprendre des mélodies de ses parents (comme dans la musique traditionnelle), soit reprendre des musiques entendues sur

¹⁸ La démocratisation des institutions musicales aux XIXème siècle voit l'établissement de lieux publics (maisons d'opéra, grandes salles de concert) qui cherchent à satisfaire un plus grand nombre de spectateurs dont cette nouvelle "classe moyenne".

disque ou soit rendre de nouveau oral des musiques apprises par l'écrit¹⁹. Les musiciens populaires jouent souvent d'oreille et privilégient cet aspect oral et muable de la musique tout en pouvant la lire et l'écrire.

D'autre part, les maisons de disques génèrent une "discomorphose" de la musique ce qui favorise les formes musicales courtes (comme le *tango*, le *choro*, la *zamba*...) à l'écoute plus facile. Cette industrie musicale confère au folklore une portée plus ample que les publics locaux des communautés d'origine en le convertissant en un patrimoine commun. Ainsi, la musique peut vite se transformer en un produit de consommation et se trouver alors exposée au défi de la création étrangère que divulgue l'industrie internationale. Dès lors, la musique populaire, par opposition au folklore, a une dynamique d'évolution très rapide, attribuée à la complexité et l'hétérogénéité des cultures urbaines et l'échange facile d'informations entre elles.

Enfin, la participation aux événements culturels se fait dans des modalités qui ne séparent pas les événements ordinaires (travail) des événements exceptionnels (fêtes) (comme souvent dans les communautés traditionnelles) mais plutôt les entrelacent. Tous ces facteurs font de la culture populaire une culture cosmopolite. Néanmoins, ce cosmopolitisme ne doit pas masquer les caractères singuliers de la culture populaire. Dans le cas des sociétés stratifiées²⁰ issues de la colonisation, les répertoires musicaux se différencient évidemment en fonction des groupes sociaux. Les musiques populaires orientent donc leurs genres vers des couches sociales particulières, embrassant un répertoire qui s'étend de la musique de danse à la

¹⁹ A ce sujet, Walter WIORA (1906-1997) parle de "phénomène d'oralité de second degré" : l'alphabétisation et les nouveaux moyens de transmission (disque et imprimerie) modifient la manière d'appréhender et de faire la musique traditionnelle.

²⁰ Il existe aussi des sociétés traditionnelles non-stratifiées (égalitaires) comme chez les Pygmées *mbutis* du Nord-Est de la République démocratique du Congo, mais ces dernières ne rentrent pas dans notre problématique.

critique sociopolitique. Vraisemblablement, ce sont surtout les musiques traditionnelles à la fin du XIX^{ème} siècle et au début du XX^{ème} siècle qui insufflent aux musiques populaires urbaines leurs caractères originaux.

Trois types de musiques traditionnelles vont influencer ces musiques populaires dans le Rio de la Plata :

- la *música criolla*²¹ de la Pampa et des régions intérieures d'Argentine et d'Uruguay (danses *camperas* de gaucho et chant du *payadores*)
- la musique traditionnelle des Noirs²² (musiques rituelles, *candomblé*, *macumba*, *candombe*, danse de caractère, *batuque*...)
- les musiques des cultures amérindiennes²³.

b) Les musiques populaires *criolla* de raíz tradicional :

Elle provient d'un fond musical ancien issu de la période coloniale baroque qui va s'intégrer aux sociétés urbaines et influencer la musique populaire :

"Curieusement, et comme par ironie de l'histoire, la musique des conquérants, d'abord dominante, continuera à être pratiquée dans des couches populaires socialement dominées. Cette "vieille musique" sera reléguée loin dans les campagnes et deviendra la musique "traditionnelle" d'aujourd'hui. Avec l'émigration rurale vers les villes naissantes, elle passera directement dans les faubourgs pour s'y acclimater²⁴".

A l'époque de la conquête, les missionnaires prêchent en langues indigènes et la musique constitue un véritable outil d'évangélisation. Les pratiques de danses et

²¹ Le Créole est un Blanc né en Amérique.

²² Cette tradition noire résulte de survivances et de réinventions des cultures noires. Sa présence s'étend principalement sur la côte atlantique (Brésil, Argentine, Uruguay) et pacifique (Colombie, Equateur, Pérou). On a reconnu la faible proportion de telle tradition au Chili et au Paraguay.

²³ Cette culture amérindienne va survivre principalement dans les régions des Andes. Dans le Rio de la Plata, cette culture est tellement disloquée qu'elle n'influencera pratiquement pas la musique populaire urbaine de la côte atlantique.

²⁴ PLISSON, Michel, "Système rythmiques, métissages et enjeux symboliques des musiques d'Amériques Latines", *Cahiers de musiques traditionnelles*, Vol.13, p.64.

chants liturgiques espagnols (notamment à travers le théâtre religieux²⁵) sont transmises par ces missionnaires. La musique latino-américaine s'imprègne des formes de danses européennes²⁶ et de la polyphonie²⁷. De plus, les musiciens qui voyagent entre l'Espagne et l'Amérique permettent "*le télescopage de modèles esthétiques variés[...]*" et "*[...] la création d'œuvres d'une grande originalité*²⁸". Comme l'Eglise supporte, à cette époque, les seules véritables institutions musicales, la musique séculaire se trouve jouée par les musiciens formés par l'Eglise ou par les religieux eux-mêmes. En 1636, dans une Réduction guaranie, une observation d'" *un enfant de huit ans [qui] sait effectuer quatre-vingts variations sans perdre la mesure, tant à la vihuela qu'à la harpe, avec autant d'allure que l'Espagnol le plus vif*²⁹" montre la vitalité de l'enseignement musical des Missions.

Ce fond de musique traditionnelle s'acclimatera de nouveau lorsqu'il rentrera en contact avec la culture urbaine. Il en dérive de nombreux genres comme le *gusto* mexicain, le *punto guajiro* cubain, le *bambuco* colombien, la *marinera* péruvienne, la *cueca* bolivienne et chilienne, la *polka* paraguayenne, la *zamba* argentine... (ces trois derniers genres font parti du répertoire de Barrios)

²⁵ En Amérique Latine, la distinction entre musique religieuse et musique séculaire (entre sacrée et profane) est difficile à établir. Dans le théâtre religieux du début de la colonisation, on trouve à la fois des *Villancicos*, *Chanzonetas* et des danses d'actions dramatiques sur des thèmes de résurrection ou de conversion.

²⁶ *Canarios, Jácaras, folias, chacona, passacalles, pavana, giga, courante, sarabande, tarentelas, villanos, gallardas, fandango, seguidillas, cotillon, rigodon, menuet, fandango, villancico, jota*, qui deviendront, au Paraguay *zamarrita, tonto, chico, zamacueca, navecilla*.... Une bonne part de ses danses utilisent des rythmes de type sesquialtère (3/4 ; 6/8) beaucoup utilisés par les vihuelistes espagnols car ce sont des proportions jugées parfaites par la mystique médiévale. Ces structures rythmiques sont à l'origine d'une bonne partie des genres musico-chorégraphiques de l'Amérique Latine et notamment au Paraguay où l'influence noire a été mineur.

²⁷ Les Indiens formaient des chœurs et des petits orchestres. Vers 1730, au Paraguay, le Jésuite José Cardiel explique que chaque Réduction possède au moins 30 à 40 musiciens avec sopranos, altos, ténors, basses et instrumentistes.

²⁸ BORRAS, Gérard, "Musique et société en Amérique Latine", Mondes hispanophones n°25, Rennes : Presses Universitaires, 2000, p.16.

²⁹ MONTANARO, Bruno R., *Guitares hispano-américaines*, Aix-en-Provence : Edisud, 1983, p 17-18.

c) Les musiques populaires urbaines métisses : l'exemple du *choro* et du *tango*³⁰:

La réinterprétation de la musique traditionnelle se réalise dès la fin du XIX^{ème} siècle par les musiciens des villes, ces derniers étant souvent mulâtres ou métis. En effet, dans le Rio de la Plata, "l'abolition de l'esclavage"³¹ favorise les échanges entre zones rurales et urbaines et le développement de genres populaires qui sont souvent des versions sophistiquées de musique traditionnelle³², d'origine créole ou noire³³. Lorsque l'on évalue les différents réseaux de sociabilité permettant de diffuser la musique à cette époque³⁴, on constate que les styles les plus originaux et novateurs proviennent de ces milieux populaires. Les différents groupes sociaux ne vivent, en effet, pas repliés sur eux-même mais dans une constante " [...] *relation dialectique de la résistance et du changement* [...]", dans " [...] *un subtil jeu social d'imitation et de distanciation*"³⁵, de rejet et d'acceptation. Ainsi, les syncrétismes et métissages culturels se forment dans des rapports constants entre classe dominante (souvent créole et d'origine européenne) et classe dominée (souvent noire, indienne ou métisse). Les classes populaires, souvent au confluent de deux cultures et aux pratiques musicales intenses, sont les plus enclines à réaliser des adaptations et des reconstructions culturelles. L'aristocratie blanche créole, qui ne se reconnaît que dans la musique de salon des grandes capitales de l'Europe, représentant pour elle la

³⁰ Nous avons choisi ces deux styles musicaux car Barrios est resté des années en contact avec cette musique lors de ses pérégrinations à Buenos Aires, Montevideo, Rio de Janeiro et Sao Paulo.

³¹ Officiellement, l'abolition se fait en 1888 au Brésil, 1869 au Paraguay, mais de la contrebande a toujours lieu après cette date entre le Brésil et l'Uruguay.

³² BEHAGUE, Gérard, *Musiques du Brésil : de la cantoria à la samba-reggae*, Paris : Acte Sud, 1999, p. 74.

³³ Des caractéristiques de la musique espagnole créole sont présentes dans la musique populaire urbaine comme le chant à la tierce ou en sixtes parallèles, les hémioles (3/4 6/8), les structures poétiques de la *décima* et la *copla*, et les chants religieux (*villancicos*). Les populations noires au Sud du Brésil, quant-à elle, amènent leurs rites, leurs instruments et leurs rythmes au travers du *candomblé*, *umbanda*, *capoeira*, *batuque*, *majurada*... et spécifiquement du *candombe* et des *comparsas de carnaval* en Argentine et Uruguay.

³⁴ Les fêtes publiques d'une part : processions, *comparsas*, carnaval, et les fêtes privées, d'autre part : salons aristocratiques, bals bourgeois dans les sphères sociales élevées, ou bouges urbains, maisons de plaisirs, haciendas rurales et villages dans les couches populaires.

³⁵ PLISSON, Michel, Op. cit., p.58.

valeur esthétique universelle, répugne la musique populaire et les métissages. Ainsi, les Noirs et Mulâtres, pendant tout le XIX^{ème} siècle et au XX^{ème} siècle, participent majoritairement à l'activité musicale, car les Blancs leur laissent cet espace social qu'ils n'envient guère. Dès lors, un musicien d'origine noire "[...]peut adopter les répertoires musicaux propres à une classe élevée sans pour autant cesser d'apprécier la musique de son milieu d'origine³⁶". Ainsi, les compositeurs noirs et mulâtres Brésiliens tel Pixinguinha ou Joaquim Antonio da Silva Callado participeront à l'invention du *choro*³⁷, une des premières musiques véritablement brésilienne. Tout en gardant à l'esprit les rythmes syncopés des rituels afro-brésiliens, ils réinventent la musique des Blancs (notamment la *polka* dont dérive le *maxixe* mais aussi la valse, la mazurka, le scottish...) ce qui conduit à l'assimiler puis à la naturaliser³⁸.

Comme dans le *choro*, le *tango* se construit dans cette dialectique entre les classes sociales. Ce qui se remarque pour l'un s'applique à l'autre : les groupes sociaux se servent souvent d'une matière musicale identique pour opérer leur différenciation. Le même genre peut se décliner en différents styles de danses et de musiques suivant les cadres sociaux (académique/populaire ; rural/urbain) comme le montre l'exemple de la *habanera*³⁹. Encore une fois, ce sont les pratiques populaires les plus aptes à réinventer comme l'explique Michel Plisson :

³⁶ SORCE KELLER, Marcello, "Contextes socioéconomiques et pratiques musicales dans les cultures traditionnelles", *Musiques, une encyclopédie pour le XXI^{ème} siècle*, Jean-Jacques Nattiez, Vol.3, Paris : Acte Sud, 2005, p.570.

³⁷ Cette musique fait l'usage fréquent d'un *cinquillo* renversé (double croche double croche croche), figure que l'on retrouve aussi abondamment dans les musiques cubaines à Cuba.

³⁸ Peu après, les compositeurs académiques profiteront de la diffusion de ces musiques par les musiciens populaires. Heitor Villa-Lobos s'inspirera du style d'interprétation des *choroões*. Dans sa *Suite Populaire Brésilienne* pour guitare, on trouve par exemple une valse et une mazurka dans le style *choro*.

³⁹ Dès 1860, la danse *habanera* dérivée de la contredanse cubaine, renvoie dans le Plata à deux types de genres distincts : l'un populaire, venu de Cuba par les marins et un autre, bourgeois destiné au salon et aux *tertulias*. Malgré la circulation qui a pu avoir lieu entre le salon et les périphéries urbaines, la *habanera* bourgeoise propose une chorégraphie fixe où les déhanchements caractéristiques de la version populaire (*quebrada*, *corte*) sont atténués pour la rendre plus acceptable. La *habanera* populaire diffère fondamentalement de cette dernière car elle est une danse où l'improvisation des pas rentre en jeu. De cet *habanera* popularisée, le tango commencera sa

"au tournant du siècle, à Montevideo comme à Buenos Aires, toutes les danses de salon, mazurkas, scottishs, valse... pratiquées en dehors des cercles aristocratiques sont milongueadas, c'est à dire qu'elles ont déjà subies des inflexions notables sous l'influence des Noirs, influence que les Blancs reprennent dans leurs danses⁴⁰".

Néanmoins, si les caractéristiques enlacées et de libération du bassin de la danse peuvent être attribuées en partie aux noires, la place de leur influence en argentine se doit d'être nuancée. A la différence du Brésil, la population noire de la fin du XIXème siècle décline considérablement et devient marginale. De plus, les nouveaux migrants accaparent leurs métiers à tel point qu'en 1870, certains *cabildos* (association ou communauté noire) en Uruguay et Argentine ont recours à des musiciens italiens pour écrire leur musique de carnaval. Si les espiègleries chorégraphiques et musicales du tango prennent leurs sources dans la parodie des pratiques des Noirs (comme avec les *blancos tiznados* – blanc recouvert de suie), la gestation progressive du tango procède à des acculturations successives (qui rendra l'influence noire de moins en moins visibles.

Voilà brièvement comment une culture traditionnelle (nécessairement réinventée en grande partie) s'est vue acculturée par des groupes sociaux autres (notamment les communautés italienne napolitaine, russe, catalane, turque... et les gauchos⁴¹) pour acquérir un sens nouveau. Cependant, certain trait de musique traditionnelle noire encore prégnant aujourd'hui sont des modèles rythmiques syncopés comme le *tresillo* et le *cinquillo* ainsi que les claves de 8, 12 et 16 temps⁴².

gestation vers 1870. Ainsi pendant un temps (entre 1860 et 1900) ont coexisté un même genre renvoyant à deux pratiques distinctes reliées au départ à des milieux sociaux différents.

⁴⁰ PLISSON, Michel, *Tango : du noir au blanc*, Paris : Acte Sud, 2001, p.37.

⁴¹ Avec l'exode rural, le gaucho ou paysan de la pampa s'est vu projeté dans les *conventillos* (maisons communautaires) où le mélange avec les cultures immigrées sera marquante. Souvent, ils avaient plusieurs métiers comme conducteur de charrettes, gardiens d'élevages, bouchers, chiffonniers.

⁴² Une description détaillée de ces rythmes et leur implication dans la musique populaire se trouve dans l'article de Michel Plisson : "Système rythmiques, métissages et enjeux symboliques des musiques d'Amériques Latines", *Cahiers de musiques traditionnelles*, Vol.13, p.42-73.

A ce stade de notre propos, on comprend mieux qu'au début du XXème siècle, les allers-retours entre musiques traditionnelle, populaire et académique sont incessants en Amérique Latine. Dans le Rio de la Plata, ils vont s'opérer au début du XXème siècle dans les différents types de musiques (et de danses) ci-dessous :

- la *música folklórica criolla* (*huella, gato, péricón, cueca, chacarera, zamba, triste, malambo...*)
- la musique populaire urbaine : musique de salon bourgeois, *contredanse, menuet, quadrille, lanceros, scottish, habanera...* mais aussi les *valse, polkas, mazurkas...* et danses locales des milieux populaires, *habanera, tango, choro...*)
- la musique écrite, savante, académique⁴³.

Il devient alors difficile de séparer ces trois notions, nous conduisant à adopter le point de vue de Bruno Nettl : celui d'envisager la musique comme un continuum entre les musiques tribales, folkloriques, populaires et savantes.

Barrios naît dans cet environnement et nous pourrions voir finalement que son oeuvre reflète une partie de ce continuum. Malgré la standardisation de ces musiques, phénomène considéré parfois à l'extrême comme un processus dégénératif, certaines fonctions culturelles positives doivent être soulignées. L'intégration d'identités étrangères et l'approfondissement de la diffusion de la musique orale ont enrichi les sociétés en véhiculant une mémoire permettant la construction d'identité nationale et supranationale

En effet, un aspect important ressort de ces métissages : la musique en s'adaptant aux sociétés locales reflète des identités culturelles propres que l'on ne peut plus

⁴³ Dans cette catégorie, nous entendons aussi l'opéra et la zarzuela. Néanmoins ces genres de théâtre constituent un important intermédiaire entre culture populaire et musique académique car elles mettent en scène des éléments populaires (danses, sujet des livrets, costumes...) dans des longues formes dérivées de la tradition occidentale.

rattacher simplement aux modèles originels. La musique folklorique et encore plus la musique populaire urbaine participe alors à l'élaboration et à la consolidation des nations et du sentiment national.

II) Nationalisme et contre-courants

Considérer Agustín Barrios (1885-1944) à travers la problématique du nationalisme culturel et musical peut paraître au premier abord un peu étroit pour cet artiste qui, à l'évidence, étend son répertoire bien au delà de l'héritage paraguayen. Cependant, les conséquences artistiques du nationalisme musical en Amérique du Sud diffèrent de celles rencontrées en Europe. C'est que ce concept de nationalisme prend un éventail de significations aux conséquences fort différentes suivant les contextes politiques, sociaux, culturels et individuels. Avant d'aborder dans le détail ces conséquences au niveau de l'œuvre du compositeur, tentons de comprendre comment s'est construit ce concept en Amérique du Sud.

a) Construction de la *nation* et du *nationalisme culturel* dans la société d'Amérique du Sud :

Au début du XIX^{ème} siècle, l'Empire espagnol et portugais devient très fragile : certaines régions revendiquent leur indépendance politique et économique car les oligarchies créoles⁴⁴, très en contact, malgré la distance, avec les différents courants d'idées européens, lancent des invocations à la nation. Dans le Rio de la Plata (la zone qui nous intéresse en particulier), les déclarations d'indépendance se succèdent : le Paraguay sera le premier à proclamer son propre gouvernement en 1811, devançant la province de Buenos Aires (1816), le Brésil (1822), et l'Uruguay (1828, qui se libère du Brésil avec le général Ortigas, chef des gauchos de l'intérieur). Ces indépendances produisent une redistribution des terres aux généraux victorieux et aux notables influents, ce qui engendrent des révoltes sociales et séparatistes. "*Ces guerres et ces révolutions ont eu pour effet de donner une grande*

⁴⁴ Blancs nés en Amérique.

*importance politique aux armées et de fonder sur l'héroïsme, l'image, l'idée même de la nation*⁴⁵". Ainsi, les dictatures ne vont cesser de se succéder partout sur le continent.

Au début, les nouveaux états post-coloniaux d'Amérique du Sud se forment donc sous l'influence des oligarchies créoles. A ce moment, l'idée moderne de *nation* basée sur une histoire et culture commune n'est pas ancrée dans les mentalités : la notion de *nation* puise alors au discours libéral et militaire des élites, définissant la *nation* selon des critères de viabilité économique et territoriale. C'est vers la fin du XIXème et surtout avec les régimes populistes⁴⁶ du XXème siècle que l'idée moderne de *nation* émerge :

"L'idée contemporaine de *nation*, comme groupe culturel et linguistique unifié avec le droit de son propre état émerge lentement à la fin du XIXème siècle et au début du XXème siècle, mais subit un encouragement majeur, après la première guerre mondiale, de par les principes de Wilson , faisant coïncider frontières politiques avec frontières culturelles et linguistiques⁴⁷".(ceci est un idéal qui reste une exception).

Après la première guerre mondiale, la nécessité d'instaurer une économie nationale afin d'échapper à la dépendance des importations va susciter l'incorporation des anciennes minorités dans le système capitaliste. Car depuis la fin du XIXème siècle, des millions de Métis et d'immigrés grossissent la classe ouvrière, ce qui s'accompagne au XXème siècle de la naissance des mouvements socialistes et populistes. De plus, dans les villes, les contacts entre ces groupes subalternes

⁴⁵ LACOSTE, Yves, "Nations hispaniques et géopolitiques", *Hérodote*, n°99, (4^{ème} trim. 2000), p.8.

⁴⁶ Ces derniers émergent au Brésil et en Argentine avec Vargas en 1934 et Péron en 1946. A ce moment, la musique et la radio apparaît comme un moyen d'éduquer la population et globaliser les sensibilités pour permettre la promotion d'une culture nationale.

⁴⁷ TURINO, Thomas, "Nationalism and Latin American Music : Selected Case Studies and Theoretical Considerations", *Latin American Music Review*, Vol.24, p.172. "The contemporary idea of the *nation* as a culturally and linguistically unifies group with the right to its own state emerged slowly in the late nineteenth and early twentieth centuries, but received a major boost after World War I from the Wilsonian principle of making state borders coincide with the frontiers of nationality (culture) and language."

(ruraux, métis, immigrés...) augmentent et favorisent un transfert d'une partie du pouvoir sur les classes populaires (grâce au droit de vote, au suffrage universel...). L'émergence du sentiment national (sentiment collectif d'appartenance à une nation) s'opère alors au travers d'une société généralement interculturelle⁴⁸ et donc en recherche d'identité. Malgré des discriminations implicites, un Brésilien peut être descendant d'esclave, descendant de fermiers portugais, Métis, immigré italien ou russe... tout en appartenant à la même nation brésilienne.

L'inculcation du sentiment national va dépendre certes des acteurs politiques, mais aussi de tous les éléments culturels tels la musique, la danse, les arts visuels et la littérature. La période 1890-1920 constitue un temps de mutation et de changement important où la culture se détache de l'élite traditionnelle pour se diriger vers la modernité de masse. L'éloignement du secteur littéraire de l'activité de l'espace politique fait naître de nouveaux intellectuels préoccupés par un effort professionnel. Avec l'autonomisation des divers espaces culturels, ils cherchent un langage et un style propre. Sans toutefois se dégager de l'influence européenne, ils tentent d'inclure des traits culturels autrefois exclus des arts. Par exemple, dès 1880, le texte fondateur de José Hernandez *Martin Fierro* (poète et écrivain argentin) participe à l'élaboration du *creollismo* (sentiment de "ce qui est né ici") mettant en scène le *gaucho* en tant que héros national.

Ces sociétés interculturelles, avant d'exister en tant que nation, ont dû connaître des phases de construction impliquant des métissages divers, presque tout le temps issus des classes populaires. Au XXème siècle, ces classes sociales vont se révéler un grand réservoir de consommateurs : la culture populaire se diffuse désormais plus fortement au niveau national car elle représente un poids économique important. On

⁴⁸ Nous préférons le mot interculturel à celui de multiculturel, ce dernier n'impliquant pas forcément de contact entre les cultures.

constate alors à quel point le capitalisme (par l'intermédiaire de l'industrie musicale) en se greffant à la culture populaire, a renforcé les identités nationales. Des cultures autrefois minoritaires se trouvent désormais promues au niveau national et prennent part à la formation du *nationalisme culturel*.

b) Conséquences du *nationalisme culturel* sur le *nationalisme musical* :

Les aspects de la société décrits brièvement ci-dessus (domination de l'élite créole au XIXème et poids grandissant des classes populaires au XXème) conduisent à deux types de nationalisme musicaux :

- L'un, issu de la haute société aristocratique du XIXème imposant les esthétiques européennes,
- L'autre, réformiste, issu des classes montantes (moyennes) incorporant les genres locaux propres aux classes populaires urbaines et rurales.

Ces deux tendances vont coexister jusqu'à aujourd'hui en parallèle aux musiques populaires et traditionnelles entretenant des nivellements dans les modes de diffusion musicale⁴⁹. Cependant, l'attitude réformiste rendra permanent les contacts entre musique savante, populaire et folklorique. Comme nous avons pu le voir en première partie, la musique populaire résout fort bien ce paradoxe.

Vers 1850, le nationalisme musical se fonde sur le cosmopolitisme plutôt que sur les traditions locales. La musique militaire (chant patriotique, hymne, marche...) comme l'opéra italien permet de maintenir le prestige des cultures créoles en se distinguant des autres groupes sociaux. Ainsi, les institutions coloniales (Conservatoires et Théâtres) restent présentes, accueillant les virtuoses (surtout

⁴⁹ Par exemple l'écriture et l'oralité constituent deux modes de diffusion musicale représentatifs des nivellements de la société : l'élite, lié au Conservatoire et à la musique écrite ; les classes populaires liées à des cadres non-officiels et à la transmission orale de la musique. Ceci reste schématique car dans la réalité tout n'est pas aussi tranché comme nous avons pu le voir en première partie.

pianistes et violonistes), les orchestres et les compagnies (Opéra, Zarzuela) venant d'Europe. Mais, à la fin du XIXème et surtout au XXème siècle, le nationalisme musical devient une arme plus collective contre la suprématie musicale étrangère : le Folklore⁵⁰, selon le modèle allemand, collecte et assimile les arts populaires⁵¹ qui contribuent à la manifestation des identités nationales. L'incorporation des genres locaux folkloriques et populaires dans l'esthétique cosmopolite va s'opérer selon deux processus complémentaires :

- en arrangeant les traditions régionales selon les modèles européens (par exemple, Felipe Ramon y Rivera et Isabel Aretz, folklorologues argentins et vénézuéliens, transcrivaient ces musiques pour l'orchestre classique d'après des relevés de terrain précis).
- En "assaisonnant" la musique savante d'éléments locaux (modalité, rythme particulier...).

Ce réformisme culturel implique un transfert ou une projection esthétique du folklore et de la musique populaire dans la musique savante écrite et revêt souvent les caractéristiques d'un régionalisme. Ainsi dans l'esprit des compositeurs Sud-Américains, le régionalisme ne se sépare pas du nationalisme. A la fin du XIXème siècle, une quantité abondante de compositeurs (les pianistes Ignacio Cervantes (Cubain) et Alberto Nepomuceno (Brésilien) et les guitaristes Juan Alais (Argentin) et Antonio Gimenez Manjón (Espagnol)...) composent à partir d'éléments du folklore. En Amérique Latine, au XIXème siècle, les mêmes traits culturels locaux en s'étendant au-delà des frontières peuvent se retrouver dans des genres nationaux

⁵⁰ Le terme avec un grand « F » désigne non pas les phénomènes folkloriques mais la science qui les étudie.

⁵¹ A la fin du XIXème siècle, on ne distingue pas encore art populaire et art folklorique.

particuliers⁵². A cette époque, le concept de nationalisme artistique est encore fragile :

"Les danses latino-américaines font l'objet d'identifications nationales abusives car les frontières politiques sont des constructions récentes et ne recouvrent pas nécessairement des unités culturelles spécifiques⁵³".

Néanmoins, au XXème siècle, ces genres régionaux ont été diffusés au niveau national (par partitions et disque) et à partir des gouvernements populistes, ces genres vont accentuer leur caractère national (à travers la radio et le disque, mais aussi par des décrets⁵⁴ et des festivals de musiques) en les remodelant suivant les besoins et gommant ainsi les ambiguïtés. De plus, les compositeurs à partir de la deuxième moitié du XIXème siècle n'ont pas attendu des décisions politiques pour tirer partie de ces régionalismes dans une perspective identitaire. Tandis qu'en Europe, Bartók utilise des matériaux populaires pour s'éloigner du nationalisme romantique des débuts (qui caractérise Chopin par exemple dans ses *Mazurkas*) et que le Folklore se réclame de principe de pureté culturel, *"les compositeurs latino-américains [pour leur part] vont considérer que tous les éléments de la musique populaire (indigène précoloniale, d'importation postcoloniale, créole ou urbaine...) étaient l'expression authentique de la tradition du "peuple". La tendance à un*

⁵² La *polka* paraguayenne et le *chamamé* argentin sont tous deux des styles nationaux qui sont "dérégionalisés" et qui conserve un rôle de ciment social en s'identifiant à un groupe particulier au niveau national (classe moyenne urbaine). A l'origine, ils se développent dans une même aire géographique entre le sud du Paraguay et la province de Corrientes en Argentine et font apparaître des caractéristiques rythmiques très proche.

⁵³BERNAND, Carmen, "Danses populaires, danses latines : une esquisse historique", *Danses latines, le désir des continents*, p.6, ? : Autrement, 2001.

⁵⁴ La *Cueca* est décrétée par le gouvernement chilien danse nationale en 1975, revendiquant sa singularité par rapport à la *Cueca* de Bolivie, d'Equateur, du Pérou, et de Guyane. Quant au *Tango*, son origine n'est pas spécifiquement argentine puisque c'est dans les ports de Montévidéo et Buenos Aires qu'on le danse. Mais au XXème siècle, il va devenir représentatif de la musique Argentine grâce à la médiatisation de masse d'un de ces plus grands interprètes: Carlos Gardel, aujourd'hui emblème nationale.

*l'universalisme musical [...] coexistait avec l'ambition d'arriver à un style soit personnel, soit régional ou national*⁵⁵.

Entre 1920 et 1940, le nationalisme artistique en Amérique du Sud arrive à son apogée alors qu'il décline en Europe à partir des années 1930.

Trois facteurs contribuent à cet âge d'or :

- Une culture populaire et folklorique variée admettant une large palette de genres régionaux et nationaux,
- Des compositeurs talentueux, pas seulement attirés par la musique folklorique et populaire mais en contact réel avec elle,
- Des institutions et des organisations (associations, orchestres, supports gouvernementaux) permettant une promotion nationale et parfois internationale.

En conséquence, le nationalisme musical constitue la tendance majeure à laquelle adhèrent les compositeurs latino-américains du début du XXème siècle. Il correspond à la tentative de créer un style unique en incorporant des couleurs locales pittoresques dans la musique écrite.

Au début du XXème siècle (1910-1930), l'idée se répand que le nationalisme musical « empoisonne » (selon Théodor Adorno) les œuvres car il les transforme en simples produits exotiques à la mode. Il est vrai que les compositions s'inspirant de régionalismes, ainsi que la diffusion de genres régionaux au niveau national, supposent une homogénéisation⁵⁶ de style. Cette idée va conduire certains compositeurs à rejeter le nationalisme artistique afin de gagner une reconnaissance (nationale ou internationale) grâce aux qualités intrinsèques de leurs œuvres (comme

⁵⁵ BUJIC, Bojan, "Nationalismes et traditions nationales", *Musiques, une encyclopédie pour le XXIème siècle*, Jean-Jacques Nattiez, Vol.1, Paris : Acte Sud, 2003, p. ?.

⁵⁶ Ceci ne supprime pas pour autant les variantes régionales : la *Cueca*, bien que décrétée danse nationale chilienne, est jouée en Bolivie et au Pérou sous des variantes régionales distinctes.

le Mexicain Julián Carrillo (1875-1965)). Mais privés alors d'une tradition d'écriture leur appartenant en propre, les compositeurs Sud-américains adoptent les techniques modernes (bitonalité, dodécaphonisme, ...) et les styles européens. Toutefois, il apparaît, chez les grands compositeurs, que l'utilisation de ces techniques et ces styles ne signifie pas une simple copie comme le souligne Gérard Béhague :

"Dans les grandes oeuvres, il n'y a pas seulement imitation des styles européens mais une tentative de les assimiler. Dans ce processus d'assimilation, une sélection naturelle qualitative se met en place, suivit d'une re-crédation et d'une transformation des modèles originels selon les conditions individuelles et les besoins⁵⁷".

En parallèle à cette contre-tendance, des compositeurs ayant suivi la tendance nationaliste un temps dans leur carrière, cultivent désormais divers styles à contre-courant du nationalisme (issus de l'esthétique européenne post-romantique, néo-romantique, impressionniste, néo-classique, expressionniste, et après 1940, sérielle, expérimentale...) et combinent des éléments stylistiques nationaux et non-nationaux. Ainsi, une des conséquences du nationalisme en Amérique du Sud est de conduire vers l'éclectisme chez la plupart des compositeurs (comme les Mexicains Manuel Maria Ponce et Carlos Chávez, les Brésiliens Alberto Nepomuceno et Heitor Villa-Lobos et, le Cubain García Caturla, les Uruguayens Eduardo Fabini et Alfonso Broqua, les Argentins Alberto Williams, Julián Aguirre, Juan José Castro...). Certains de ces compositeurs marient brillamment tous ces éléments sans tomber dans le pastiche. Il suffit de faire référence au mouvement nationaliste espagnol du début du XXème siècle (surtout avec Pedrell et Manuel de Falla...) pour illustrer la

⁵⁷ BEHAGUE, Gérard, *Music in Latin America, an introduction*, Englewood Cliffs : Prentice-Hall, 1979 p.183. "In the most successful works, composers did not merely imitate new European styles but attempted to assimilate them. In the process of assimilation, a natural qualitative selection took place, followed by a re-creation and transformation of the original models according to individual conditions and needs"

possibilité d'allier brillamment les traditions locales avec les musiques écrites dites "cultes" sans tomber dans des clichés. On sait aussi à quel point Villa-Lobos, tout en étant un moderne, gardait en lui l'esprit de la musique traditionnelle⁵⁸. Anna Stella Schic explique au sujet des *Cirandas*⁵⁹ pour piano ce que sa musique pour guitare reflète constamment : "*Ces idées semblent toujours provenir d'une véritable source populaire. Autrement dit, Villa-Lobos était capable d'inventer un folklore*". Parfois, les compositeurs s'éloignent du danger des mélanges édulcorés car leur compréhension de la musique populaire et folklorique est plus instinctive qu'analytique (à la différence de Bartók). Dans une certaine mesure, Agustín Barrios⁶⁰ (1885-1944) rejoint l'idéal de ces compositeurs de faire une musique personnelle imprégnée de culture locale. Ce dernier, certes fortement influencé par la culture musicale des pays qu'il côtoie, compose aussi dans le but d'une reconnaissance nationale. Malheureusement, l'instabilité économique et politique du Paraguay ne permit pas une professionnalisation stable, conduisant Barrios à s'éloigner de son pays et à cultiver d'autres styles (nationaux et non-nationaux). De plus pratiquant un instrument non-académique, les structures musicales le tiennent à l'écart du milieu officiel reconnu nationalement et internationalement. L'étude de Gérard Béhague, sur laquelle je m'appuie, exprime certes un point de vue très large avec plus d'une centaine de compositeurs référencés sur le nationalisme musical, mais ne se réfère à 99% qu'à des compositeurs non-guitaristes (sauf Villa-Llobos). Il semblerait que la notion de nationalisme musical chez cet auteur ne soit réservé

⁵⁸ Par exemple, la *Bachianas* n°5 développe un parcours tonal proche de ce qu'on trouve dans le choro et l'étude n°11 pour guitare, développe des rythmes issus vraisemblablement de la tradition afro-brésilienne.

⁵⁹ Les *Cirandas* sont des rondes d'enfants traditionnelles d'origine portugaise, avec chants faisant alterner un soliste et un chœur qui répond. Heitor Villa Lobos pouvait passer des heures à les écouter de sa fenêtre à Rio de Janeiro

⁶⁰ Barrios reste seulement une figure de la guitare et ne composera pas pour grand orchestre et pour piano ce qui fait une grande différence avec les compositeurs cités au dessus. Mais nous situerons Barrios dans le monde de la guitare par la suite.

qu'aux musiciens reconnus par les Conservatoires et Académies de l'époque (compositeurs, souvent pianistes ou violonistes) ce qui exclut Barrios du mouvement. Néanmoins, la place de Barrios dans le monde musical du moment semble lié au mouvement nationaliste car tous les compositeurs et musiciens ont été confrontés au même dilemme : celui de faire des choix entre diverses cultures et esthétiques musicales, entre culture locale et esthétiques européennes.

La problématique du nationalisme musical est ainsi présente chez Barrios mais dans une proportion à préciser. Pour cela, il nous faut mesurer le poids que prend la culture paraguayenne dans sa musique. D'autre part, le nationalisme musical conduit aussi à considérer la nature cosmopolite du répertoire de Barrios, d'autant plus que son exil le conduit à explorer la musique des pays voisins ainsi que les esthétiques européennes comme tous ces contemporains.

Après avoir éclairé ces deux notions fondamentales de musiques populaires et nationalisme musical, abordons un domaine plus précis et tout aussi passionnant, celui de la "guitare classique" et des contacts qu'elle entretient avec les milieux académiques (en lien avec le nationalisme musical) et populaires en Amérique Latine.

III) La guitare classique

a) Qu'est ce que la guitare classique ?

Si le terme guitare peut se comprendre aisément (bien qu'il recouvre différents types d'instruments à cordes pincés), le terme classique reste pour le moins ambigu. Nous allons tenter dans un premier temps d'expliquer ce à quoi l'appellation guitare classique fait référence.

Tout d'abord, la guitare classique renvoie aujourd'hui à un type de facture qui la différencie des guitares flamencas, folks et électriques. Au début du XIX^{ème} siècle, cette facture reste très diverse : guitare à cinq et 6 cordes simples, guitare à 6 chœurs⁶¹, différentes tailles de la caisse et du manche, différentes fixation des cordes sur la caisse (cheville ou mécanique à partir de 1820), et des expérimentations comme la guitare-lyre⁶² entre 1805 et 1820. A partir de 1820, la volonté de rivaliser avec le romantisme environnant pousse les artistes (Carulli, Legnani...) à utiliser des instruments à l'ambitus plus large en rajoutant des cordes (à vide dans le grave comme le théorbe) et des touches dans les aigus. La guitare à dix cordes du luthier parisien André Lacôte en est un exemple. Cette guitare élargie se développa surtout à partir de 1840 avec Johann Kaspar Mertz et Napoléon Coste dans le nord de l'Europe et fut délaissée en 1920 à la suite des concerts de Miguel Llobet et de Mozzani. En Espagne, la six cordes fut la plus courante bien que des neuf et onze cordes aient été construites par Antonio de Torres (vers 1880). Bref, tout au long du XIX^{ème} siècle, la collaboration entre luthiers et musiciens engendre une multitude d'expériences (telle la guitare à la tierce ou à la quarte pour les duos et les ensembles). La guitare classique commence vraiment à se normaliser à la fin du XIX^{ème} siècle avec Antonio de Torres qui améliore le modèle traditionnel à six

⁶¹ Les chœurs sont des cordes doublées à l'unisson ou à l'octave.

⁶² Ce type de guitare fut joué par Mozzani début du XX^{ème} siècle mais se révéla rapidement dépassé.

cordes (beaucoup plus courant en Espagne) en définissant le barrage moderne en éventail à sept brins et en élargissant la touche. "La lutherie de Torres ne fut pas révolutionnaire. Elle consistait en une compilation des idées en cours et en un développement de technologies qui n'avaient pas été totalement exploitées. La plupart des solutions techniques qu'il adopta avaient déjà été expérimentées par ses prédécesseurs⁶³ dans les premières décennies du siècle. Ce travail de synthèse des idées les plus avancées de la lutherie de son temps lui permirent d'imposer un modèle de guitare de concert. Sa réputation se fit par des concertistes, Arcas, Tárrega et Llobet, qui donnèrent des récitals avec ses instruments en Espagne [...] ⁶⁴" et dans le Rio de la Plata. A la fin des années 1880, la méthode Torres fut reprise par beaucoup de luthiers comme Manuel Ramirez ⁶⁵ et s'exporta durablement dans la plupart des pays latino-américains et notamment en Argentine et Uruguay où le concertiste Andres Ségovia finit de l'imposer sur la scène internationale.

Deuxièmement, la "guitare classique" renvoie à une école particulière de la guitare. Au début du XIXème, une nouvelle génération de virtuoses éclot en Europe. Le centre de cette renaissance a pour nom Paris mais aussi Vienne et Londres. A partir de là, les virtuoses parcourent les grands centres européens (Genève, Moscou, Saint-Péterbourg...) profitant des conjonctures : on aime le romantisme, la féminité et l'individualisme extraordinaire qu'inspire la guitare. C'est à partir de cette école

⁶³ Par les luthiers Manuel Gutiérrez à Séville, Antonio Gimenez de Soto à Vera, José Pernas à Grenade ou encore à Madrid, Manuel Muñoa, Juan Moreno, Francisco González.

⁶⁴ CHAPALAIN, Guy, *"La guitare et son répertoire au XIXème siècle, 1850-1920, novations et permanence"*, Thèse de Doctorat, Paris : Sorbonne, 1999, p.73-74.

⁶⁵ Barrios acquit une guitare José Ramirez, cousin de Manuel Ramirez de Glaterra. Lors du passage du concertiste à Buenos-Aires vers 1910, José Ramirez se trouve dans la capitale depuis 1905, ville où le luthier restera cinquante ans avant son retour à Madrid. Barrios va utiliser cette guitare jusqu'en 1915 puis à la suite d'un accident de voiture et de la dégradation de la guitare dans une rivière, il l'offrira à un ami. Le concertiste en acquit d'autres en 1923 et en 1926 en échange de prestations en Argentine et en Uruguay.

(notamment avec les méthodes de Sor et d'Aguado⁶⁶) que la guitare classique se propage en Europe avec l'émergence de virtuoses : pour ne citer que les plus connus, des Italiens (Carulli, Carcassi, Giuliani, Zani de Ferranti, Legnani) et des Espagnols (Aguado et Sor). Cette génération de guitaristes, souvent autodidactes⁶⁷, remet à l'honneur et perfectionne le jeu "savant" appelé couramment *punteado*⁶⁸, délaissé par les musiciens populaires. Les méthodes⁶⁹ de Dioniso Aguado (1784-1839) et Fernando Sor (1779-1839) restent deux jalons importants de cette école puisqu'elles permirent une diffusion et une transmission jusqu'en Amérique du Sud grâce à la rationalisation d'une technique plus développée et proche de la technique moderne. Cette technique moderne apparaît seulement au début du XX^e siècle grâce aux disciples de l'Espagnol Francisco Tárrega (1852-1909) qui exerça sur ses élèves une véritable fascination, donnant naissance à "l'Ecole Tárrega" (dont les plus connus sont Josefina Robledo, Daniel Fortea, Emilio Pujol et Miguel Llobet, mais aussi, Olegario Escolano, Rafael Gordon, Mercedes Aguinaga, Julia Borull, Garcia Fortea, Pascual Roch, Maria Rita Brondi). "Il est très probable que Tárrega n'ait rien

⁶⁶ Le genevois, Esteban Massini (1788-1838), arrive à Buenos Aires en 1822 et introduit la guitare de salon à une période de réforme culturelle sous le gouvernement progressiste de Bernardo Rivadavia (1780-1845). A ce moment, le milieu portègne est idéal pour l'implantation d'un enseignement de la guitare classique. Plus tard, Estéban Echeverría (1805-1851), poète, sociologue et guitariste argentin, ramène de son séjour à Paris, vers 1830, la nouvelle méthode espagnole de Fernando Sor.

⁶⁷ Il est rare que ces musiciens aient une formation de guitariste. Néanmoins, ils sont formés à d'autres domaines (harmonie, contrepoint, chant, piano...) parfois de manière poussée comme Sor ou Carulli.

⁶⁸ Le jeu *punteado* consiste à jouer "note après note". Cette technique utilisée dans la musique savante et contrapuntique fut développée par les vihuelistes espagnols de la renaissance (Luyz de Narvaez, Enrique de Valderrabano, Alonso Mudarra, Luys Milan...), les luthistes (Silvius Leopold Weiss) et guitaristes (Gaspar Sanz, Santiago de Murcia) de l'époque baroque. Elle préconise l'indépendance de tous les doigts de la main droite (pouce-index-majeur-annulaire ; l'auriculaire qui peut aussi servir d'appui sur la caisse ne s'utilise que dans de très rares cas). La technique du *figato* (alternance pouce-index) chez les luthistes constitue un prémisses au développement de l'indépendance des doigts.

⁶⁹ L'ouvrage, *Coleccion de Estudios*, de Dioniso Aguado, d'abord édité à Madrid en 1819, fut traduit en Français et réédité en 1827, à Paris, sous le titre *Escuela de Guitarra* (Ecole de Guitare). Emilio Pujol souligne l'importance de l'œuvre didactique d'Aguado : "[...]il n'existe pas d'œuvre résumant les principes de la guitare moderne : on en est, la plupart du temps, réduit, le cas échéant, à s'en référer à Aguado, dont l'influence pédagogique persiste de nos jours [...]". (*Encyclopédie de la Musique et dictionnaire du Conservatoire*, Albert Lavignac et Lionel de La Laurencie, Paris : Delagrave, 1927, p.2013). En parallèle, Fernando Sor publie sa *Méthode pour la guitare* en 1830, à Paris. Quant à Matteo Carcassi (1770-1841), celui-ci fut très célèbre pour ses Etudes et sa Méthode traduite en allemand, en français, en espagnol et en anglais.

inventé, ce que lui reprochèrent tous ses détracteurs⁷⁰ : la quasi-totalité des solutions qu'il imposa avaient déjà été pratiquées⁷¹. Le phénomène qui fit de lui le créateur de la technique contemporaine est proche de celui de Torres dans le domaine de la lutherie. Il consistait dans l'amalgame de tous les éléments collectés chez ses prédécesseurs pour en faire la perfection. Il ne connaissait certes pas, Ferranti, Coste, Mertz ni Regondi, mais il avait fréquenté les solistes de toute la génération espagnole qui l'avait précédé - Cano, Vinãs, Brocá - qui possédait un acquis technique similaire⁷²". De cette école, seule la méthode *Escuela de Razonada de la Guitarra* d'Emilio Pujol (1886-1980) écrite d'après l'enseignement du maître, permet de déterminer les apports de Tárrega. Outre des aspects techniques, comme entre autres, la systématisation du buté (*apoyando*), une position de main droite perpendiculaire aux cordes, la remise en question de l'attaque du pouce (qui s'actionne désormais à partir de la deuxième phalange), divers principes se révèlent novateurs : son enseignement se voulait à la fois théorique, musical et technique en incitant à étudier tout ce qui peut contribuer à l'enrichissement des connaissances générales⁷³ (solfège, harmonie, composition, histoire...), position assez nouvelle pour le guitariste virtuose. De plus, la technique restait simplement un moyen pour interpréter les œuvres et l'explication des phrasés, de la forme, du style, des rythmes, permettaient aux disciples d'interpréter librement sans modèle imposé. Tous les grands pédagogues et interprètes de cette école (Llobet, Pujol, Julio Sagreras,

⁷⁰ Domingo Prat, disciple de Miguel Llobet, et immigré en Argentine en 1907 critiqua fort négativement et injustement Agustín Barrios et Francisco Tárrega dans son dictionnaire des guitaristes.

⁷¹ Comme l'usage du repose pied, la position de main gauche préconisé par Aguado permettant l'indépendance des doigts et d'ordonner les déplacements, l'attaque pincée (*tirando*) pour les arpèges ainsi que l'*apoyando* ou buté, utilisé aussi probablement par les guitaristes de flamenco et les *payadores* d'Amérique du Sud.

⁷² CHAPALAIN, Guy, Op.cit., p.287-288.

⁷³ La culture pianistique et orchestrale de Tárrega provient du fait qu'il était rentré dans la classe de piano de Madrid et suivit des études théoriques avec Don José Gainza.

Robledo, Ségovia, et indirectement Prat) la diffusèrent au Nouveau Monde où elle trouva de nombreux adeptes.

Cette "guitare classique", entendue comme une facture particulière, avec une technique et une pédagogie propre (principes d'écoles) ne pouvaient rester longtemps à l'écart des grands établissements de musique de la première moitié du XX^{ème} siècle. La place qu'elle prend dans les cursus des Conservatoires et des Académies de musique est caractéristique d'une reconnaissance dans ces hautes sphères musicales. Sous l'influence espagnole, vers 1860, la "guitare classique" en Amérique du Sud ne connut pas vraiment la dépression qui l'affectait dans le nord de l'Europe (Autriche, France, Angleterre, Allemagne). Elle réussit à développer un réseau associatif d'écoles de musique et d'académies pour divers niveaux (amateurs comme professionnels) grâce à ses liens avec l'étranger. En Espagne, persistaient diverses écoles régionales et urbaines actives (*Sociedad Guitarrística de Bilbao*, *Sociedad Guitarrística Española*), une pratique amateur intense (*estudiantina*), des cénacles particuliers (l'officine du pharmacien Canuto Estariol, divers magasins de musiques, la ferme de Léon Farre...) et des concertistes virtuoses. L'Ecole Sévillane (Andalousie, avec Juan Valler...), l'Ecole Madrilène (Antonio et Frederico Cano, Tomas Damas...), l'Ecole Catalane (Barcelone, avec Julian Arcas, José Broca, Jose ferrer...) furent les seules⁷⁴ à faire le trait d'union entre la fin de la période romantique⁷⁵ et l'Ecole moderne de Torres/Tárrega. Par l'immigration, l'Amérique Latine profita des émules de ces "sous-écoles" espagnoles (Juan Alais, Garcia Tolsa,

⁷⁴ Ce constat ne prend pas en compte les écoles de guitare des pays de l'Est comme la Pologne et la Russie.

⁷⁵ La période romantique de la guitare est une période souvent considérée comme creuse qui, comporte en fait une diversité remarquable. Sa délimitation approximative lui fait chevaucher la période classique des années 1820 (début des représentations de Legnani) aux années 1880 (mort d'Arcas). Tárrega et ses disciples l'occultèrent presque entièrement entre autres parce que les compositions pour guitare multicorde et le *virtuosisme* des guitaristes romantiques du nord n'avaient pas vraiment renouvelé le langage et la technique et donc menaient à une impasse. Dans une volonté de partir de nouvelles bases, les concertistes du début XX^{ème} vont occulter de leur programme cette période de l'histoire préférant étaler ses âges d'or : baroque, classique, contemporains.

Sosa Escalada, Ferreyro...) avant même l'arrivée de Manjón, Llobet, et Prat. Ceci permit d'entretenir la présence de la guitare classique à tous les niveaux (amateur, semi-professionnel, professionnel) jusqu'aux années 1900, terrain alors propice à l'avènement de l'école moderne. En effet, L'école de Tárrega et ses disciples Sud-américains amèneront la guitare classique vers son acceptation graduelle par les élites musicaux et les compositeurs non-guitaristes. Ceci la détachera progressivement du romantisme à la mode pour sa future entrée dans l'écriture contemporaine.

Ces principes de l'Ecole Tárrega s'enracinent grâce à une génération de guitaristes nationaux professionnels : notamment l'Argentin Julio Sagreras (1879-1942) ; l'Uruguayen Leoncio Marichal (1879-1960) ; la Cubaine Clara Romero de Nicola (1886-1951) ; le Colombien José Rubiano (1890-1964) ; le Mexicain Francisco Salinas (1892-1979) ; le Chilien Carlos Pimentel (1887- 1958) ; le Vénézuélien Raul Borges (1882-1967) et le Paraguayen Gustavo Sosa Escalada⁷⁶ (1877-1943). En 1932, le Vénézuéla est le premier à accepter la "guitare classique" dans un Conservatoire National avec Raul Borges, après le passage à Caracas du concertiste international Agustín Barrios qui aide à convaincre⁷⁷ l'institution de l'admettre dans son curriculum. Barrios eut un rôle fondamental dans la diffusion de la guitare classique et la consolidation d'écoles en Amérique du Sud, comme au Paraguay, au

⁷⁶ Professeur à l'*Instituto Paraguayo* en 1897/1898 et 1908/1909. Il forma Agustín Barrios.

⁷⁷ Avant lui étaient déjà passés à Caracas des concertistes de haut niveau tel les Espagnols Antonio Giménez Manjón en 1894, Francisco Calleja en 1926, Guillermo Gomez en 1929. Fin XIXème, les concerts de Manjón ne purent avoir de grandes conséquences, en partie à cause des instabilités politiques et économiques du pays : les guerres civiles entre *caudillos* (leader locaux) et l'effondrement de la culture du café et du cacao sur le marché international font du Vénézuéla un pays extrêmement pauvre. Une politique de développement culturel n'est vraisemblablement pas à l'ordre du jour. Début XXème, sous le régime du dictateur Juan Vicente Gómez (entre 1908-1934), le *Círculo de Bellas Artes* qui rassemble l'élite intellectuelle du pays, est censuré. Mais les artistes (écrivains, peintres, musiciens dont Raul Borges) ne baissent pas les bras et lors de l'émergence de nouvelles formes d'opposition politique vers 1928 (sous l'impulsion du mouvement étudiant, des communistes et des sociaux-démocrates), l'activité culturelle associative reprend de plus belle. Barrios arrive pendant cette période de renouveau culturel et fait connaître à Caracas son collègue Raul Borges.

San Salvador et au Brésil. Ségovia, entre autres, eut aussi un rôle dans l'acceptation graduelle de la guitare dans les institutions et notamment au Mexique, en Uruguay et au Vénézuéla⁷⁸. La guitare continua son "ascension" au Conservatoire National de Madrid et de Mexico⁷⁹ en 1935, et d'Argentine en 1940, sous la direction respective de Eduardo Sainz de la Maza (1903-1982), Francisco Salinas et Maria Luisa Anido (1907-1996). A titre de comparaison, la France accepta tardivement l'instrument, avec Alexandre Lagoya (1929-1999) en 1962 et uniquement au Conservatoire National de Paris.

A la suite de ce bref exposé, il apparaît clairement pourquoi cette guitare est qualifiée de "classique" : cette guitare naît de la normalisation de sa lutherie, de sa technique et de ses méthodes d'apprentissage ainsi que de son intégration dans les établissements d'enseignements réputés. Néanmoins cette réalité, pour le moins flatteuse, masque un autre versant de la guitare qui entre en relation avec cette école classique : sa continuelle appartenance au milieu populaire amateur urbain et au milieu traditionnel des campagnes.

Nous allons maintenant mettre en relief les rapports entre "guitare classique" et "guitare populaire" en Amérique Latine en la replaçant dans son contexte social. Ceci nous permettra de constater son ancrage dans toutes les couches de la société et d'analyser globalement son répertoire jusqu'au début du XXème siècle. De plus, ceci nous aidera à situer plus finement Barrios par rapport à ses prédécesseurs et contemporains dans un mouvement de guitare dénommé "traditionaliste", surgissant dans le Plata et au Sud du Brésil. Nous constaterons que ce mouvement

⁷⁸ Il formera Abel Carlevaro (Uruguayen, n. 1915) et Alirio Diaz (Vénézuélien, n. 1923).

⁷⁹ L'Espagnol Guillermo Gómez résidait dans la capitale depuis 1900 et développait dans ses concerts et sa classe de guitare une doctrine inspirée de celle de Tárrega. Mais ceci n'étendit sa portée que sur un cercle d'*aficionados*. Avec les tournées de Ségovia, la guitare classique prit plus d'importance dans le monde musical mexicain mais ce ne fut qu'à partir de 1926.

traditionaliste se révèle beaucoup plus cosmopolite et populaire qu'il veut bien le laisser entendre.

b) Les relations entre guitare classique et guitare populaire en Amérique du Sud :

Depuis leur introduction par les Conquistadors puis leur diffusion par les voyageurs européens, les instruments à cordes pincées (*arpa*, *guitarra*⁸⁰) ont pénétré les couches sociales créoles et métisses des milieux ruraux et urbains du continent entier, engendrant beaucoup de dérivés comme les *vigüelas* (*vihuela* plus petite), *cuatros*, *cincos*, *requintos*, *guitarrons*, *cavaquinhos*, *bandolón*, *tiple*... A partir de 1750 environ la guitare, le luth et la vihuela disparaissent lentement de la haute-société (cours princières, noblesse...) supplantées par les clavicordes et plus tard par les pianos, les musiciens populaires conservent avec engouement l'instrument, le vouant principalement à l'accompagnement avec la technique du *rasgueado*⁸¹. Grâce à ces musiciens populaires, la pratique des instruments à cordes pincés (dont la guitare à six cordes simples) n'est jamais tombée totalement en déclin.

Quand la première école classique (Sor-Aguado) arrive au Nouveau Monde entre 1830 et 1850, les guitaristes populaires (surtout en Uruguay et en Argentine) se retrouvent influencés par celle-ci⁸², procédant à son "oralisation" et à la formation d'"école de la rue" parallèle. De manière réciproque, cette école de musiciens populaires va transmettre aux guitaristes classiques une partie de leur répertoire et de leur jeu. Ces mouvements réciproques d'influences entre cultures "lettrés" et cultures populaires (souvent considérées à tort comme étant moins cultivées) soulignent le

⁸⁰ Ce terme se réfère à l'instrument baroque à 4 chœurs et 1 chanterelle.

⁸¹ Le jeu *rasgueado* consiste à battre toutes les cordes à la fois ce qui correspond à "jouer en accord". Dans certains styles populaires et folkloriques, cette technique ne nécessite pas d'indépendance des doigts de la main droite. Aujourd'hui, les guitaristes de flamenco l'ont perfectionnée et l'indépendance des doigts est requise. En Amérique Latine, seul l'indépendance pouce-index est nécessaire pour réaliser la plupart des rythmiques.

⁸² Dans les salons du dictateur argentin Rosas, José Maria Trillo (1829-1870), *payador* et disciple de Esteban Massini, fait aussi usage de la technique classique dans la musique de tradition gauchesque.

fait qu'à cette époque, la guitare ne peut être compartimentée selon une dichotomie étanche et arbitraire entre l'académique et le populaire ⁸³.

A travers une évolution parallèle à celle de l'Europe, l'école sudaméricaine prend aussi racine dans les milieux bourgeois amateurs et profite du phénomène de mode, où le public montre un engouement remarquable pour l'instrument : entre 1815 et 1850, Paris connaît une véritable *guitaromanie*. Le salon européen, espace de rencontre entre nobles et bourgeois, où se mêlent conversations politiques et idéologiques ainsi que pratique musicale et divers jeux, se cristallise en Amérique dans les *tertulias* (soirées privées) où les influences françaises et anglaises prévalent.

L'écriture pour guitare sera très influencée par ces milieux : en outre, "*une nécessité [...] de maintenir l'écriture pour guitare dans un style classique qui convenait mieux à l'instrument* ⁸⁴", permet de répondre, d'autre part, à la demande d'un public submergé par les avancées fulgurantes du romantisme (avancées harmoniques, timbrales, orchestrales). C'est pourquoi "*toute la génération des guitaristes du début du siècle s'est maintenue dans une écriture anachronique qui avait banni de son univers toutes les avancées de l'écriture harmonique. La plupart des historiographes considèrent, à juste titre, le début du XIXème siècle comme la période classique de la guitare* ⁸⁵." Ce rapport à l'écriture classique amena les compositeurs/guitaristes à satisfaire de plus en plus la demande amateur en éditant des études ou adagio faciles ce qui permit sa popularisation dans les milieux lettrés. L'influence de cette écriture s'exerça ensuite dans les milieux ruraux, où les pratiques de salons trouvaient des adaptations chez les *gauchos* et dans les centres péri-urbains.

⁸³ Ceci se produit néanmoins plus tard en Amérique Latine, au moment de la formation des musiques populaires urbaines à la fin du XIXème puis grâce à la diffusion en masse (radio, disque) de ces groupes de "*raíz tradicional*" (de racine traditionnelle) à partir des années 1920 et 1930.

⁸⁴ CHAPALAIN, Guy, Op.cit., p.17.

⁸⁵ Ibid., p.17.

Ainsi, à cette époque, l'école classique du XIXème siècle pénètre les répertoires populaires et créoles des différents Etats/Nations dans une dialectique tout à fait enrichissante, engendrant deux types de répertoires : l'un formé de pièces courtes⁸⁶ de salons mondains (divertissements, sérénades, danses diverses, et musique de chambre : trio de guitare, duo avec piano, duo avec chant...) et d'enseignement (méthodes faciles) destiné aux amateurs se développe, l'autre constitué de pièces plus amples (fantaisie, variations sur des airs d'opéra et des danses, ouverture, sonates, études,...), destinées aux virtuoses. Malgré l'aspect ambivalent de ce répertoire, "ces œuvres étaient toutes destinées à un même public bourgeois, qui en détermina les orientations esthétiques. La guitare resta donc confinée dans un style classique, en marge de l'évolution musicale de son temps et reçu un accueil assez réservé de la part des milieux musicaux⁸⁷". Néanmoins, le marché de la partition (première manifestation d'une industrie musicale) rendra à partir de 1825, la guitare classique très populaire. Ces musiques de salon génèrent les premières conditions de diffusion rapide, de globalisation des sensibilités locales et de création des musiques populaires.

Au niveau amateur comme professionnel, elle se nourrissait d'airs, danses et genres en vogue. Les cents menuets (publié à Paris et réédité en 1935 à Bologne) du compositeur péruvien Pedro Ximenes Abril Tirado (1780-1856), émule de Sor, les *bambucos* et valse du Colombien Eugenio Pereira Salas (1823-1853), les duos flûte/guitare de l'Uruguayen Francisco Jose Debali (1791-1859) sont des exemples probants de la présence du populaire dans le répertoire de la guitare. Les *variationes de fandango* et *variaciones de cielito para guitarra con acompañamiento de*

⁸⁶ Au début du XIXème siècle, les éditeurs de musiques classiques avaient dans leur catalogue des partitions d'une page destinée justement au public amateur. A la fin du XIXème, avec l'accroissement des ventes (grâce à l'augmentation de la fabrication d'instruments), des éditions de musiques populaires spécialisés surgissent, tendance qui se poursuivra au XXème siècle.

⁸⁷ CHAPALAIN, Guy, Op.cit., p.29.

*orquesta*⁸⁸, données en concert par Docteur Nicanor Albarellos⁸⁹ (1810-1891) à Montevideo (Uruguay) en 1942, bien que d'un niveau probablement plus élevé, se rattachent aussi à la musique populaire espagnole et argentine.

En raison de sa popularité, la guitare reste dépeinte par les historiens du début du XIXème (tel Fétis et Adolphe Ledhuy) comme un instrument aux faibles ressources et en marge du grand art. En effet, les grands compositeurs du Romantisme (Schubert, Beethoven, Chopin, Schumann, Mendelssohn, Berlioz, Liszt...) sans avoir forcément de préjugés sur elle⁹⁰, la délaissent car elle s'adapte difficilement aux grandes formations orchestrales et ne peut rivaliser avec le potentiel sonore et virtuose du piano. La guitare classique en Amérique du Sud se trouve aussi en marge des intérêts des compositeurs et reste cloisonnée au salon bourgeois et dans des espaces de concerts adaptés à son volume sonore.

Le milieu domestique du salon constitue alors, jusqu'au début du XXème siècle, un lieu privilégié de pratique musicale amateur. Issues du dilettantisme de la bourgeoisie qui bénéficie, depuis 1830, d'une croissance économique lui permettant de développer une pratique sociale et culturelle d'importance (temps libre, loisir, sport, musique...), les pratiques de salon pénètrent d'autres milieux. Car à la fin du XIXème d'autres classes sociales émergent comme les immigrants et ouvriers, adoptant et transposant les pratiques sociales de la haute société. Cette musique jouée au salon constitue un versant intermédiaire entre la musique de concert et la musique populaire de salle de danse ; la guitare, aux côtés de la mandoline, de la

⁸⁸ Malheureusement, aucune de ces partitions n'est parvenue jusqu'à nous.

⁸⁹ Disciple de Esteban Massini qui alterne les fonctions de médecin et d'homme politique avec celui de concertiste. A partir de 1840, il s'installe à Montévidéo et réalise une intense activité de veillées musicales. En 1852, il retourne à Buenos –Aires et donne des cours à l'école de médecine. En 1882, il joue en duo avec Juan Alais. Le docteur Albarellos fut un précurseur de la guitare "culte" ou classique dans le Plata.

⁹⁰ Hector Berlioz affectionnait la guitare et la pratiquait en amateur.

bandurria mais aussi du piano ⁹¹, de la flûte traversière, du violon, du violoncelle et du chant, en est une protagoniste évidente.

La guitare de la deuxième moitié du XIXème se nourrit donc aussi des pratiques de musique collective et amateur du salon ce qui permet de garder vigoureux son usage notamment grâce aux *estudiantina* ⁹². Dès 1861, l'Espagnol Pedro Salaberry introduit cette formation à Buenos Aires. Puis, Carlos Garcia-Tolsa (1858-1905), élève de Juan Arcas (1832-1882), arrive en Uruguay en 1885, reprenant la direction de l'*estudiantina figaro*, formée en 1880 par Domingo Granados. Après leur tournée en Amérique du Sud, ces orchestres à cordes trouvent sur tout le continent un terrain fertile d'implantation. Leurs répertoires, issus des zarzuelas, opéras et danses en vogue, conquièrent les masses populaires. Ainsi, la musique classique et populaire européenne pénètre les milieux amateurs de toutes les couches sociales⁹³ et contribue à démocratiser et cimenter la société. Au Chili, au Vénézuéla comme au Paraguay, "[...] ces groupes permirent à la guitare, qui est un instrument de campagne principalement jouée par les femmes, de se diffuser dans les villes et d'être jouée par les hommes, dépassant les forts préjugés existant. Tout ceci augmenta la demande pour l'étude de la guitare [...]" ⁹⁴ et permit la croissance de l'enseignement, d'édition spécialisée, dans une sphère sociale et musicale différente du début du siècle, alors orientée vers le piano. De la sorte, la guitare devint un

⁹¹ Le piano, instrument de la virtuosité romantique par excellence, cultive aussi des petites pièces de caractère, idéales pour la maison. Son enracinement en Amérique du Sud provient de plusieurs facteurs : son lien avec les pratiques domestiques depuis le XVIIIème siècle, l'apparition du piano vertical vers 1830 (moins cher), l'arrivée d'interprètes professionnels à partir de 1850 et l'institutionnalisation de l'enseignement musical spécialisé.

⁹² En Espagne, orchestre de cordes (violon, violoncelle, guitare, mandoline, bandurria) formé surtout par des étudiants comme ceux de l'université de Salamanque.

⁹³ Le début du XXème siècle voit la consolidation des associations musicales et sociétés philharmoniques désireuses d'assimiler les pratiques amateurs des immigrants et des nouveaux ouvriers.

⁹⁴ GONZALES, Juan Pablo ; Rolle, Claudio ; *"Historia Social de la Música Popular en Chile, 1890 - 1950"*, Santiago : Ediciones Universidad Católica de Chile, 2003, p.58. "Estas agrupaciones permitieron que la guitarra, que en Chile era un instrumento campesino tocado principalmente por mujeres, se difundiera en las ciudades y fuera tocada por hombres, superándose los fuertes prejuicios existentes. Todo esto aumentaba la demanda por el estudio de la guitarra [...]"

moyen pour les classes intermédiaires de s'investir dans les pratiques musicales urbaines et d'"élever" leurs pratiques sociales et culturelles sur les modèles du salon. La croissante publication d'albums et de partitions pour guitare à partir de la fin du XIX^{ème} siècle surgit en conséquence à la demande de ces amateurs.

Mais d'autres influences arrivent d'Espagne qui finiront de tarir les préjugés anti-espagnols de la période d'Indépendance. A l'époque de la création des premiers *cafés cantante* (vers 1850), des guitaristes comme Francisco Sanchez de Cadiz se font connaître dans les grandes villes à la même époque que Antonio Cano, Juan Arcas, Tomas Damas. Un échange entre la source inspiratrice des guitaristes flamenco et la technique instrumentale élaborée des guitaristes romantiques eut lieu. La réussite des guitaristes espagnols de la seconde moitié du XIX^{ème} s'explique en partie par une orientation esthétique différente des solistes du nord ⁹⁵ grâce à un répertoire en relation avec la musique populaire et traditionnelle espagnole. Ce répertoire attractif pour concertiste (issu du flamenco solea, fandango jota, séguidilla zapateado ou d'un romantisme espagnol imaginaire comme celui de Tárrega avec *Danza Mora* ou *Caprichio Arabe*) ou amateur (Bartolomé Calatayud édita des albums de pièces courtes "*estilo flamenco*" ou "*estilo popular*") n'est pas une première dans l'histoire de la guitare. Déjà Boccherini avec ses Quintettes (Fandango 1799) et Giuliani avec son Op.15 et 16 (1835-1838) sont les premiers à tracer la voie. L'évolution du répertoire d'Amérique du Sud va subir lui aussi une évolution similaire en intégrant de plus en plus la musique populaire et traditionnelle dans son répertoire. L'immigration de guitaristes espagnols dans le Plata va entretenir un répertoire amateur de musique locale (musique créole : gato, zamba, lancero, estilo...) tout en amenant le leur (jota, zapateado, fandango...) et des nouveautés techniques.

⁹⁵ Ferranti, Praten, Coste, Legnani, Hammerer, Mertz ...

En Argentine, après la chute de la dictature⁹⁶, José Maria Iparraguirre y Velardi⁹⁷ (1820-1881), en 1859, et Gaspar Sagreras (1838-1901), en 1860, enseignent, composent et se produisent dans les milieux publics et privés de la haute société portègne. Avec la nécessité d'aménager des espaces de concert à une époque où les salles et théâtres n'abondent pas, les sphères professionnelles et amateurs restent à cette époque en étroite relation par l'intermédiaire du salon. Le guitariste créole argentin (fils d'immigré anglais), Juan Alais (1844-1914), tout comme ces prédécesseurs, se situe dans ce cas. A partir de 1870, il composera plus de 80 pièces de salon (valse, quadrille, menuet, cotillon, polka, mazurka, habanera, pericon, lancero, cielo...) dont certaines figurent dans ses programmes d'enseignement.

Outre les personnalités déjà cités de cette fin de siècle, rajoutons les Chiliens Antonio Alba (1870-1940) et Francisco Rubi (?-1955), tout deux promoteurs de la guitare classique de salon à Santiago et Valparaiso à partir de 1890. Gustavo Sosa Escalada⁹⁸ (1877-1943) quand à lui est l'unique diffuseur de la guitare de salon au Paraguay et formera de nombreux disciples dont Agustín Barrios. Domingo Prat⁹⁹ lui aussi va écrire à partir de 1910 dans l'idiome populaire. Cependant, tout comme les guitaristes espagnols, la réinterprétation du folklore et des musiques populaires par les guitaristes Sud-américains va se faire aux travers des techniques classiques d'écriture. Un fossé subsistera encore jusqu'aux années 1930 entre les guitaristes classiques et les guitaristes populaires.

⁹⁶ L'essor musical de la guitare classique à Buenos-Aires, se ralentit sous l'emprise de la dictature (1835 à 1852) de Juan Manuel de Rosas (1793-1877). L'élite intellectuelle, les opposants et des guitaristes (tels Echevarria et Albarelllos) s'exilent alors, notamment en Uruguay, à Montevideo.

⁹⁷ Poète, musicien et chanteur, il restera en Uruguay jusqu'en 1877 avant de retourner en Espagne.

⁹⁸ Elève de Juan Alais, Carlos Garcia Tolsa et Antonio Ferreyro.

⁹⁹ Domingo Prat est disciple de Miguel Llobet entre 1898 et 1904 puis émigre à Buenos-Aires où il fonde son *Academia de Guitarra* qui parvient peu à peu à générer d'autres académies filiales. Il est considéré (avec Pujol, Llobet, Robledo) comme l'un des diffuseurs les plus actifs de l'Ecole Tárrega. En dehors de son travail pédagogique et de compositeur (la *Nueva Técnica* (1929), Etude, Mazurka, Guëya, Jota, Milonga, Danza, Triunfo, Yaravi, Vidalita, Chacarera, Zamba ...), son activité d'historien doit être souligné : il est l'auteur du *Diccionario biográfico, bibliográfico, histórico, critico, de guitarras, guistarristas, guitarreros...* (Buenos Aires : Romero y Fernaández, 1934)

Cependant, tout ce répertoire de salon laisse la guitare en dehors de la vie musicale et des colonnes des revues spécialisées. Les grands changements ne vont survenir qu'avec une modification des structures sociales au XX^{ème} siècle.

Au XX^{ème} siècle, la guitare classique se détache peu à peu du salon et des pratiquants amateurs. Elle cherche à accéder aux salles de concerts plus grandes, qui jusqu'alors accueilleraient surtout les récitals de piano ou de violon. Avec Antonio Giménez Manjón (1866-1919) qui arrive d'Europe en 1893 et fait une tournée remarquable dans de nombreux pays (Vénézuéla, Mexique, Chili, Argentine, Uruguay...), elle commence à être reconnue des élites musicales. Cet aveugle virtuose fut le dernier représentant de l'école de guitare romantique espagnole¹⁰⁰ en Amérique du Sud et fait le lien avec Barrios qui le rencontrera en 1912 à Montevideo. Mais bien que la virtuosité puisse ouvrir des portes, Manjón cultivera aussi un répertoire de salon à mi chemin entre les pièces de concerts et de danse ("Mazurka romántica", "Quiero y no Quiero"- habanera, "Romanza n°3"). Ce *virtuosisme*¹⁰¹ n'amena pas durablement la guitare vers le grand public et l'a laissée confinée dans les milieux cultivés. Les guitaristes romantiques s'étaient engouffrés dans la découverte d'une guitare transcendante qui menait à une impasse car toujours à la limite technique, sonore et expressive de l'instrument. Le fossé entre ces instrumentistes et les amateurs était alors considérable ce qui explique l'oubli de la plupart d'entre eux au XX^{ème} siècle. La fondation d'académies et d'associations musicales (comme celle de Manjón en 1912 ou celle de Domingo Prat (1886-1944) en 1907) sur les modèles des Conservatoires finirent de tarir le lien entre amateur et professionnel.

¹⁰⁰ Il est un des derniers à jouer avec une onze cordes, typique de l'époque romantique, au début du XX^{ème} siècle.

¹⁰¹ Le *virtuosisme* s'institua et prit une place prépondérante dans les œuvres à partir de 1830 sous l'impulsion de Paganini. Il ne mit pas longtemps à conquérir d'autres instruments avec Sarasate (violoncelle), Schumann, Liszt (piano), Zani de Ferranti et Legnani (guitare).

D'autres facteurs expliquent cet éloignement du public amateur. A partir du XXème, l'espace du salon "disparaît face à l'avancée d'une modernité qui cherche la spécialisation et la ségrégation de l'audience et des musiciens entre espaces dédiés à l'art et espaces dédiés à la distraction¹⁰²". Avec la décadence du salon, la montée du professionnalisme et de la spécialisation instrumentale, la guitare classique va progressivement s'appuyer sur les institutions musicales, se séparant de la sphère amateur. L'arrivée de l'autopiano (ou pianola) et du gramophone, à la fin du XIXème siècle, met un frein aux pratiques musicales domestiques. Dans les années 1920, la confluence de nouveaux moyens de transmission de la musique (disque et radio) font décroître continuellement les pratiques musicales du milieu familial. Dans les années 1930, avec l'influence de la mode nord-américaine, l'ancien salon se transforme peu à peu en living room (avec radio, télévision). A partir de là, la pratique domestique de la guitare va davantage s'appuyer sur la chanson (*cancioneros, cuplé, revistas, tango, samba...*) diffusée à la radio et donc sur la technique du *rasgueado*¹⁰³.

Au terme de cet exposé, nous comprenons que la guitare classique, dans ses pratiques populaires comme académiques, amateurs comme professionnelles, va se scinder progressivement avec l'avènement des technologies modernes et de la professionnalisation. Mais si la pratique de la guitare classique décroît dans les milieux amateurs, elle conserve un lien avec la musique populaire. En effet, grâce à l'enregistrement, les musiciens professionnels se chargent de répondre à la demande des anciens amateurs urbains. Tout en satisfaisant cette population urbaine, les musiciens professionnels, avec le disque et la radio s'adressent à de nouveaux

¹⁰² GONZALES, Juan Pablo ; Rolle, Claudio ; Op.cit., p.53."Este ámbito integrado desaparecerá frente a los avances de una modernidad que busca la especialización y la segregación de la audiencia y de los músicos entre espacios dedicados al arte y espacios dedicados a la diversión".

¹⁰³ Cf. note 75.

publics qui jusqu'alors n'accédaient pas à la musique, notamment dans les villes périphériques. C'est pourquoi, au XXème siècle, en Amérique du Sud, les guitaristes classiques, cultivent aussi bien des genres issus du métissage urbain afro-américain que des genres traditionnels créoles ou des danses de salon européennes. Le musicien, en s'ouvrant à tous ces genres, multiplie son public et ses chances de réussir à vivre de son métier. Le mouvement traditionaliste du Plata et du sud du Brésil l'illustre parfaitement : avec les Argentins Julio Sagreras, Pedro Antonio Iparraguirre¹⁰⁴ (1879-?), Justo T. Morales (1877-ca.1950), Bautista Almirón¹⁰⁵ (1879-1932), Antonio Sinopoli (1878-1964), Pedro Quijano (1875-?), Domingo Prat (1886-1944), Adolfo Luna (1889-1971), Andres Chazarreta (1876-1960), Martin Luis Castellano (n.1897), Alejandro Spinardi (n.1899), Abel Fleury (1903-1958), Geronimo Bianqui Piñero (1905-1986), les Uruguayens Luis Alba (1886-1967), Luis Croce Graciosi (1879-?), José Pierri Sapere (1886-1957), Isaias Savio (1900-1977), Jorge Gómez Crespo (1900-1972), les Brésiliens Levino Albano da Conceicao¹⁰⁶, Satiro Bihar (1860-1927), Quincas Laranjeiras (1873-1935), João Pernambuco¹⁰⁷ (1883-1947), Américo Jacomino o Canhoto (1887-1928), les Paraguayens Gustavo Sosa Escalada¹⁰⁸, Dioniso Basualdo¹⁰⁹ (1869-1965), Quirino Báez Allende¹¹⁰ (1896-1963), Enriquita González¹¹¹ (1880-1963), Ampélio

¹⁰⁴ Guitariste argentin sans lien avec l'Espagnol José Maria Iparraguirre. Il écrira des *valse*s, des *chotis*, des *mazurkas*, mais aussi des pièces du folklore argentin : *estilos*, *vidalitas*, *chacareras*, *tristes*, *milongas*.

¹⁰⁵ Barrios se lie d'amitié avec lui à partir de 1923 et donnera des cours à sa fille Lalyta Almirón. Bautista fut l'un des professeurs du célèbre Atahualpa Yupanqui.

¹⁰⁶ Guitariste mulâtre duquel Barrios apprendra le rythme de tarentelle vers 1918.

¹⁰⁷ Barrios le rencontra en 1929, lors de son passage à Rio de Janeiro.

¹⁰⁸ Unique professeur de guitare de Barrios.

¹⁰⁹ A plusieurs reprise (1908, 1922, 1924, février 1925), Barrios donnera des cours et jouera en duo avec son compatriote Dioniso Basualdo. Ce dernier est le seul guitariste à jouer des compositions de Barrios dans les années 1920.

¹¹⁰ Ce dernier est un élève de Domingo Prat qui publia diverses pièces en Argentine et au Brésil. Barrios jouera en duo avec lui en 1921 à Buenos-Aires et en 1939 à Mexico.

¹¹¹ En 1922, lors de son retour au Paraguay, Barrios fera connaissance avec Enriquita dans le cadre de l'association d'Asunción "les amis de la guitare". (Cf.photo dans l'annexe).

Villalba (1887-1937), Agustin Barrios Mangoré (1885-1944), Carlos Talavera (1899-1953).

Il convient de préciser l'importance qu'a pris le mouvement *tradicionalista* (ou *costubrista*) dans l'émergence du nationalisme musical, car bien souvent ce sont grâce à ces musiciens que l'Académie prend conscience de la richesse du patrimoine musical folklorique et l'adoptent afin de le promouvoir nationalement et internationalement

c) Les liens entre nationalisme musical et guitare classique :

Comme nous avons pu l'appréhender au début de ce mémoire, musiques populaires et nationalisme musical s'imbriquent avec force chez les compositeurs sud-américains.

Dans les milieux ruraux, la guitare a toujours été porte-parole de sentiments nationaux : malgré la diffusion des accordéons et des bandonéons¹¹² par les orchestres à la fin du XIXème, la guitare reste en Argentine et en Uruguay l'instrument des *payadores*¹¹³ par excellence. Ces derniers incluent souvent dans leurs chansons des paroles aux thématiques nationalistes comme dans les *cielito de la patria* et les *estilos*. Leur répertoire et celui des musiciens populaires traditionalistes va beaucoup influencer les compositeurs nationalistes de la période (1860-1950). Ce qui relie la guitare classique avec le courant du nationalisme musical se produit avec l'avènement de compositeurs académiques qui prennent en compte les répertoires populaires dans leur créations.

¹¹² Cet instrument est inventé vers 1830 par Carl Friedrich Uhling comme dérivé du concertina anglais.

¹¹³ Chanteur traditionnel, à l'origine rattaché à l'environnement rural de la *pulpéria* (bar, magasin et auberge de la pampa) et du *gaúcho* (paysan) ; le *padador* utilise la guitare dans la *payada* (chant improvisé), dans la *milonga*, la *cifra* ou l'*estilo* comme instrument accompagnant la voix.

Les compositeurs nationalistes :

Un des précurseurs du nationalisme musical en Argentine est Juan Pedro Esnaola¹¹⁴ (1808-1878). Les trois compositions pour guitare qu'il nous reste de lui exposent bien entendu la musique de salon en vogue (valse) mais aussi des thèmes plus patriotique comme son *minue federal* et ses *himnos*. De même, Francisco Hargreave¹¹⁵ (1849-1900) ne nous laisse qu'une seule pièce : une *Habanera* (1879). A cette époque, la divergence entre le compositeur professionnel et l'instrumentiste est telle que la guitare est davantage utilisée par ces compositeurs comme source évocatrice que comme instrument de concert. Avec cet "impressionnisme créole", comme le nomme Nestor Guestrín, la guitare va rester pour ces compositeurs un instrument en marge, seulement pittoresque, tout comme la musique populaire qu'il tente d'appréhender. Les compositeurs sont immergés dans une contradiction : d'un côté, une vieille tradition européenne, et de l'autre, la musique traditionnelle et populaire. Comme la plupart se trouvaient hors du contact des milieux sociaux populaires, leur ré-interprétation de la musique créole se fera au travers de leurs techniques d'écritures académiques, pour le piano ou l'orchestre. C'est pourquoi la guitare est absente des catalogues des Buchardo, Williams, Nepomuceno, Cervantes, Castro... Certains compositeurs néanmoins vont réussir à appréhender la musique

¹¹⁴ Il arrive à Buenos Aires avec son oncle, José Antonio Picasarri (1769-1843). Ce dernier maître de chapelle formera les premiers musiciens professionnels de la capitale. Il inaugure aussi l'*Escuela de Música e Canto* en 1822, sous les auspices du ministre et futur président Rivadavia et fait jouer à la Société philharmonique (1822) la *Missa Solemnis* de Beethoven (1836). Son neveu, Juan Pedro, avec qui il arrive en 1823, eut une formation de pianiste et compositeur au Conservatoire National de Paris ce qui le pousse à cultiver l'idiome romantique européen dans sa musique symphonique et chorale (qui inclue un *himno a Rosas*). Il fut aussi enseignant et dirige le premier Conservatoire de la capitale. Son activité de guitariste s'exercera dans les milieux privés et huppés de Buenos Aires, notamment dans les veillées du Docteur Albarelllos.

¹¹⁵ Né à Buenos Aires, il étudie le piano avec des musiciens professionnels locaux et avec Maglioni à Florence. Son œuvre lyrique *La Gatta Bianca* est considérée comme le premier opéra argentin car il est le premier à véritablement s'inspirer de sources folkloriques créoles dans sa musique. Vers 1880, il publie pour piano une "polka de concert" (à quatre mains) intitulée *El Pampero* et de nombreuses danses (*gato, estilo, vidalita, cielito, aires nacionales*).

populaire de manière approfondie : Julián Aguirre (1868-1924) et Eduardo Fabini¹¹⁶ (1882-1950) arrangeant des *tristes* et des *estilos* pour orchestre qui sont transcendés par leur retranscription pour la guitare, à l'instar d'*Asturias* d'Albéniz. Ces pièces comportent des mouvements parallèles d'accord, des pédales de basses et de voix intermédiaires qui correspondent aux cordes à vide de la guitare, des allusions aux "rasgueado"¹¹⁷. Vraisemblablement ces compositeurs pensaient à elle au moment de la création.

Lorsque certains compositeurs nationalistes écriront directement pour elle, la guitare se trouvera projetée dans le langage contemporain. La reconnaissance au niveau international des œuvres pour guitare du Colombien Guillermo Uribe Holguín¹¹⁸ (1880-1971), de l'Uruguayen Alfonso Broqua¹¹⁹ (1876-1946), l'Argentin Carlos Pedrell¹²⁰ (1878-1941), les Brésiliens Oscar Lorenzo Fernandez¹²¹ (1897-1948) et Heitor Villa-Lobos¹²² (1887-1959), du Vénézuélien Vicente Emilio Sojo¹²³ (1887-1974) et du Mexicain Manuel Maria Ponce¹²⁴ (1882-1948) n'est plus à découvrir. Aussi, nous ne nous contenterons que de noter leurs œuvres en bas de page.

¹¹⁶ Ce dernier savait jouer de la guitare.

¹¹⁷ Cf. note 75.

¹¹⁸ *Pequeña suite Op.80 n°1*, non datée et disponible seulement à la Casa de las Américas, la Havane, Cuba. En octobre 1932, le compositeur assiste à un récital de Barrios et reste très impressionné.

¹¹⁹ *Ay, mi vida!* (estilo), Buenos-Aires : Ricordi Americana ; *El Tango* (2 g.) ed. Schott's ; *Siete Estudios Criollos. Tres Cantos Uruguayos* (ch./fl./2 g.), *Evocaciones Criollas* (1928)(*Ecos del Paisage, Vidala, Chacarera, Zamba Romántica, Milongueos, Pampeana et Ritmos Camperos*) *Cantos del Paraná* (ch./g) ed. Max Eschig.

¹²⁰ *Tres Piezas (Lamento, Página Romántica, Guitarreo)* ed. Schott's ; *Impromptu, Al atardecer en los jardines de Arlaja, Danzas de las tres princesas cautivas*, Buenos-Aires : Ricordi Americana.

¹²¹ *Suite Brasileira (Velha modinha o Vieja Canción, Suave acalanto o Suave Canción de Cuna, Saudosa Seresta o Lejana Serenata); Ponteio o Preludio*, Ed. Irmãos Vitale.

¹²² *Mazurka en Ré* (1899), *Vals de Concierto et Valsa Brillante* (1904), *Suite Populaire Brésilienne* (1908-1912), *Oito Dobrados* (Paraguaio, Brasil, Chôros, Saudade, Paranagua, Cabeçudo, Rio de Janeiro, Padre Pedro) (1909-1912), *Canção Brasileira, Dobrado pitoresco, Quadrilha y Tarentella* (1910), *Choros n°1* (1920), *12 Etudes* (1929), *Cinco Preludios* (1940).

¹²³ *Quirpa al estilo guatireño, Endecha, La Serenata, Cinco Piezas de Venezuela*, non datée.

¹²⁴ *Sonatina meridional, Sonata III, Sonata mexicana, 24 preludios, Suite Antique, Suite en la mineur, Ouverture et Ballet, Sonate classique, Sonate romantique, Variations et Fugue sur "Folias de España", Thème Varié et Finale, Variation sur un thème de Cabezón, Vespertina, Matinal, Tropicó, Valse, Postlude, Tres canciones populares mexicanas, Scherzino mexicano, Estrellita.*

Toutefois, Villa-Llobos et Ponce, les plus prolifiques du groupe, restent de loin les plus avant-gardistes en s'éloignant de l'idiome romantique.

Dans une perspective plus large et plus juste, il conviendrait de rajouter dans ce courant tous les guitaristes classique proches du mouvement traditionaliste car leurs attitudes de composition s'exposeront au même dilemme : comment "composer" à partir de traditions locales ? Suivant les milieux musicaux (académique, populaire, traditionnel), le passage de l'oral à l'écrit se fait de manière plus ou moins brutale. Généralement, ce sont les compositeurs populaires qui résolvent le mieux cette adéquation entre savant et traditionnel car ils ont une culture mixte. Il semblerait, dans une certaine mesure, que ce soit aussi le cas de beaucoup de guitaristes dont Barrios comme nous le verrons en deuxième partie.

Après avoir survolé les implications de la guitare classique entre les différents milieux musicaux et sociaux, nous allons pouvoir situer Barrios plus finement :

d) Place de Barrios par rapport au panorama esquissé :

Un parcours rapide du répertoire de l'artiste révèle que Barrios garde un certain type de répertoire¹²⁵ tout au long de sa carrière :

- musique de salon et musique populaire européenne (gavotte, prélude, valse, menuet, Jota, Caprices Andaluces.....)
- musique populaire à caractère folklorique (Zamba, Cueca, Choro, Tango...),
- transcriptions et études.

Ce type de répertoire se retrouve chez ses contemporains précurseurs de la dite "Ecole Traditionaliste". En fait, au début du XXème siècle, cette école a un répertoire très ductile (du classique au folklorique) qui va s'orienter principalement

¹²⁵ Le tableau (Cf. pages annexes) donne un avant goût de l'éclectisme du musicien.

sur le folklore et devenir vraiment "traditionaliste" dans les années 1920, entre autre avec les argentins Justo Tomás Morales (1877-ca.1950), Abel Fleury (1903-1944), Andres Chazaretta ou le pianiste Manuel Gomez Carillo. Ce courant a été primordiale dans l'acceptation graduel des traditions locales par les milieux musicaux académiques et du nationalisme musical. Les liens de Barrios avec l'école traditionaliste l'amènera avec ferveur au nationalisme musical comme le relate une interview du San Salvador en juillet 1933 :

"En ce moment, dans toutes les Amériques, il y a une tendance au nationalisme [artistique]. Ceci s'observe en Amérique du Sud et en Amérique Centrale. A Mexico, d'après ce que je vois, le sentiment national est très profond. Nous sommes fatigués des imitations et nous retournons maintenant vers ce qui nous est propre. L'Europe, irréfutablement, se dirige vers la décadence alors que nous marchons vers des sommets. L'Amérique a un brillant avenir et ceci se remarque dans les arts, la littérature, la sculpture, la peinture et la musique.¹²⁶"

Barrios sera donc vu désormais comme un précurseur parmi d'autres du mouvement de guitare traditionaliste du Plata, lui-même lié au nationalisme musical. Le lien de Barrios avec ce courant se fait grâce au contact avec le compositeur et violoniste Eduardo Fabini avec qui il se produit en duo dans les années 1920. En 1919, il rencontre aussi le compositeur et pianiste brésilien Arturo Napoleão (1845-1925) lui aussi lié au courant du nationalisme musical¹²⁷. Ces rencontres ont pu influencer le style de Barrios comme nous le verrons en deuxième partie. Cependant, ceux qui font le lien direct entre la guitare et les compositeurs nationalistes sont Eduardo Saíenz de la Maza, Emilio Pujol et surtout Ségovia. Ce dernier sollicite continuellement ces compositeurs (Ponce, Llobos...) à écrire pour l'instrument et

¹²⁶ Cité par STOVER, Richard, *Six Silver Moonbeams : The Life and Times of Agustín Barrios Mangoré*, Clovis : Querico Publications, 1992, p.146.

¹²⁷ Les grands virtuoses brésiliens, Thalberg, Napoleão, Gottschalk, avec l'émergence de société de concert et de club, font un triomphe dans les Etats du sud à partir de 1869 (année du triomphe de Gottschalk à Rio de Janeiro). Par l'introduction d'éléments de musique populaire dans leurs répertoires, chose peu commune pour l'époque, ils influencent les jeunes compositeurs et donnent l'exemple.

explorer l'écriture contemporaine ce qui les démarquent nettement des guitaristes traditionalistes qui préfèrent un langage plus populaire.

D'ailleurs, Barrios est plus couramment reconnu comme un compositeur néo-romantique. Car en cette deuxième moitié de XIX^{ème} siècle, les avancées harmoniques de Schumann ou Chopin deviennent plus courantes dans la musique domestique. Ce phénomène de latence, remarqué pour la génération Sor-Aguado, s'observe chez les guitaristes du tournant du XX^{ème} siècle. Ainsi, Barrios s'affirme être un continuateur de la guitare romantique après la mort de Garcia Tolsa (1858-1905), Juan Alais et l'Espagnol Antonio Jiménez Manjón. Sur ce sujet, Léo Brouwer explique :

"Chez Barrios, il se rencontre un certain type d'innovation du langage harmonique du XIX^{ème} possible seulement en dehors de la période romantique."¹²⁸

Cet aspect prête le flanc à critique car il n'y a pas vraiment eu de rupture mais une continuité de la période romantique de la guitare par l'intermédiaire de l'Espagne (Tolsa, Manjón) de 1850 au XX^{ème} siècle. Cette continuité s'est même exercée jusqu'aux années 1940 avec beaucoup de compositeurs latino-américains (comme avec l'italo-uruguayen Guido Santórsola)¹²⁹. Cependant Brouwer souligne ici le fait que des passerelles entre langage romantique et d'autres esthétiques (impressionnisme, néo-classicisme...) ont pu avoir lieu permettant une rénovation du romantisme (ce que nous verrons en partie II).

Tandis que par l'intermédiaire de l'Europe avec Pujol, Ségovia, Llobet, la guitare se tourne vers un langage plus contemporain, Barrios réussit à écrire un répertoire original dans un langage romantique rénové. Son approche intuitive du folklore et son ouverture à une modernité de masse grâce à la musique populaire

¹²⁸ Cité par STOVER, Richard, Op.cit., p. 178.

¹²⁹ Cette continuité s'exerce aussi en Europe avec Rachmaninoff ou Strauss.

sont les aspects les plus novateurs de son œuvre, en dépit des jugements esthétiques puristes hâtifs. En synthèse, nous pouvons retenir trois plans sur lesquels s'appuie Barrios de manière inégale :

- le mouvement traditionaliste de la guitare classique
- le mouvement du nationalisme musical,
- l'esthétique néo-romantique.