

Introduction :

Agustín Barrios Mangoré (1885-1944) est à la fois un interprète et un compositeur dont la vie toute entière fut dédiée à son instrument : la guitare.

Depuis les années 70, il jouit d'un regain d'intérêt dû à une prise de conscience, de la part des guitaristes tant européens qu'américains, de l'existence d'un répertoire original, dont l'éparpillement avait, jusqu'à là, nuit à l'appréciation de sa valeur musicale. Cette redécouverte des compositions d'Agustín Barrios Mangoré s'est faite à la fois par la partition (manuscrite ou éditée) et par l'enregistrement ¹. Depuis 1985, la majeure partie de son œuvre a été recueillie par le guitariste et chercheur Rico Stover ² et en 2003, une nouvelle édition a permis d'établir une intégrale avec des partitions jusque là inédites ³. Ces sources forment le socle de notre corpus d'étude.

Un parcours rapide des pièces jouées par l'artiste révèle que Barrios conserve un certain type de répertoire ⁴ tout au long de sa carrière. Les catégories suivantes regroupent à la fois des compositions pour guitare et des transcriptions :

- musique de salon issue des périodes baroque, classique, romantique, impressionniste ⁵ et musique populaire européenne (sérénade, barcarolle, gavotte, prélude, valse, menuet, jota,).

¹ BARRIOS, Agustín, *The Complete Guitar Recordings 1913-1942*, coffret de trois CD, Chanterelle Verlag CHR002, Guitar Heritage Inc, 1993, r/2004. Barrios a profité, vers l'année 1913, de l'invention du gramophone en enregistrant au Brésil pour Odéon. Cette expérience pourra être renouvelée, par chance, en 1928 et 1929 pour la même maison de disque. Ces disques restent un témoignage d'une grande valeur quant à l'interprétation des propres compositions du maître et pourraient bien être les premiers enregistrements d'un guitariste soliste.

² STOVER, Richard, *The Guitar Works of Agustín Barrios Mangoré*, Vol. 1, 2, 3 et 4, Miami : Warner Bros. Publications, 1985.

³ STOVER, Richard, *The complete works of Agustín Barrios Mangoré*, Vol. 1 et 2, Pacific : Mel Bay Publications, 2003.

⁴ Pour plus de détails sur ce répertoire, se reporter au livre suivant : STOVER, Richard, *Six Silver Moonbeams : The Life and Times of Agustín Barrios Mangoré*, Clovis : Querico Publications, 1992, p.230-236.

- musique "classique" de compositeurs "nationalistes" Sud-Américains ⁶ et musique populaire sud-américaine à caractère folklorique (hymne, romance, pièce impressionniste, zamba, cueca, choro, tango...).
- études ou pièces pédagogiques.

Toutefois, le corpus d'étude du présent mémoire se concentre sur une partie seulement de ce répertoire, à savoir, les compositions personnelles ⁷ de Barrios, tant celui-ci se révèle compositeur talentueux.

Par rapport à ce répertoire de composition, ce qui frappe d'emblée, c'est la grande diversité des genres abordés, d'où la question sous-jacente : quels liens ou quels points communs relient chacun des morceaux de ce répertoire ?

Pour tenter d'y répondre, un premier chapitre introductif, considère l'œuvre de Barrios sous l'angle de la technique instrumentale afin d'expliquer son écriture pour guitare et découvrir à quelle tradition son oeuvre fait référence.

Dans le deuxième chapitre, ce mémoire se concentre sur la musique populaire d'Amérique Latine ⁸ et sur ses aspects stylistiques chez Barrios. En montrant quelles traditions l'inspirent et comment il les adapte à la guitare, ceci nous aide à comprendre à quels courants musicaux il se rattache.

Enfin, dans un troisième chapitre, l'étude s'intéresse aux genres musicaux d'origine européenne présents dans l'œuvre de Barrios. Ici, notre questionnement

⁵ Dans ces catégories rentrent certains compositeurs européens interprétés par Barrios comme Bach, Mozart, Beethoven, Grieg, Verdi, Chopin, Schumann, Mendelssohn, Moreno-Torroba, Turina, Albéniz, Massenet...

⁶ Barrios a interprété de la musique de Garcia Tolsa, Pellegrini, Chavez, Cearense, Murillo, Ciervas, Dupuy, Pinho...

⁷ Le tableau des compositions de l'artiste (Cf. p.100-102) donne une idée de l'éclectisme du musicien.

⁸ Le fait d'avoir scindé en deux le répertoire de Barrios en distinguant son origine (sud-américaine ou européenne) semble, de prime abord un peu obsolète car des éléments d'écritures européens s'observent dans la musique populaire urbaine créole et métisse. Pourtant, il s'avère que l'étude des deux types de répertoires (sud-américain - européen) ne renvoient parfois pas du tout aux mêmes sources. Le premier se rattache à une musique transformée en Amérique, donc déjà acculturée et créolisée, et affichant des caractéristiques propres ; le deuxième emprunte directement à l'écriture européenne par l'intermédiaire des grands compositeurs.

visé à illustrer comment Barrios se réapproprié et transforme pour la guitare cette musique européenne et de cerner de quelles traditions il se revendique.

Chapitre I) La technique et l'écriture pour guitare chez

Barrios :

Un point essentiel chez Barrios réside dans les moyens avec lesquels il joue ses pièces. Ces dernières nécessitent exclusivement un type de jeu, appelé *punteado* *⁹, opposé au *rasgueado* *. Un exemple simple de l'application de ce type de jeu se trouve dans un *minueto en Do*. L'écriture est de trois à quatre voix -1 basse et deux ou trois dessus¹⁰ - qui se répartissent entre les 4 doigts de la main droite du guitariste : le pouce jouant généralement la basse et - l'index, le majeur, l'annulaire - les aiguës. Exemple du *Minueto en Do* :



Cette norme¹¹ apparaît dans la première moitié du XIXème siècle avec ce qu'on appelle l'école de la guitare classique¹², représentée entre autre par les Espagnols

⁹ Les mots notés d'un astérisque renvoient au glossaire en fin de mémoire (Cf. p. 121-135) .

¹⁰ Il existe néanmoins des accords de cinq ou six sons chez les guitaristes de l'école classique, mais ces accords correspondent à des accords parfaits majeurs ou mineurs auxquels ont été rajoutés des doublures (Cf. *Menuet en Do* de Sor, page 5, mesure 14) ou des accords du Vème degré enrichi. Ce n'est qu'au XXème siècle que la guitare réalisera une complexification de son langage harmonique, ce qui intervient en parallèle à l'arrivée des guitaristes de jazz dans les années 1930 (Eddie Lang, Django Reinhardt...).

¹¹ La catégorisation de la technique de guitare et de son écriture en un seul type de jeu (*le punteado*) est un phénomène récent qui date du XIXème siècle. Il faut attendre les années 1940 pour revoir les guitaristes classiques Sud-Américains utiliser dans leurs morceaux les deux techniques en alternance, comme chez Eduardo Falù (né en 1923) et Atahualpa Yupanqui (1908-1992).

¹² Primo, la guitare classique renvoie aujourd'hui à un type de facture qui la différencie des guitares flamencas, folks et électriques. Au début du XIXème siècle, cette facture reste très diverse. La guitare classique commence vraiment à se normaliser à la fin du XIXème siècle avec Antonio de Torres qui améliore le modèle traditionnel à six cordes (beaucoup plus courant en Espagne) en définissant le barrage moderne en éventail à sept brins et en élargissant la touche. Son travail de synthèse des idées les plus avancées de la lutherie de son temps lui permirent d'imposer un modèle de guitare de concert. Secundo, la guitare classique renvoie à une école particulière de la guitare. Toute une génération de guitaristes de la première moitié du XIXème siècle (Molino, Carruli, Carcassi, Giuliani pour l'Italie, De Fossa pour la France, Sor et Aguado pour l'Espagne), souvent autodidactes, remettent à l'honneur et perfectionnent le jeu "savant" appelé *punteado*. Cette école de musiciens va maintenir l'écriture

Fernando Sor (1779-1839) et Dioniso Aguado (1784-1849). En systématisant l'indépendance des doigts de la main droite en libérant l'annulaire, Sor et Aguado ont permis une écriture verticale qui se rapproche du quatuor à cordes classique. L'exemple suivant montre le même genre de disposition que chez Barrios.

Ex. *Menuet en Do majeur Op. 5 n° 3* de Fernando Sor.



Leurs méthodes ¹³, qui restent des jalons importants de cette école, se transmièrent jusqu'en Amérique du Sud par l'intermédiaire des immigrants au cours de la deuxième moitié du XIXème siècle. Comme représentant de l'école classique ayant œuvré dans le Rio de la Plata, nous pouvons citer : les Argentins Gaspar Sagreras (1838-1901), Juan Alais (1844-1914), Carlos Garcia Tolsa (1858-1905), Antonio Ferreyro, l'Uruguayen Leoncio Marichal (1879-1960) et le Paraguayen Gustavo Sosa Escalada ¹⁴ (1877-1943). De cette école et de ce jeu *punteado* * découlent de

pour guitare dans un style classique (dérivé de Haydn et Mozart), convenant mieux à l'instrument et au public amateur noble et bourgeois, pour qui les avancées du romantisme devenaient difficiles à assimiler. CHAPALAIN, Guy, "La guitare et son répertoire au XIXème siècle, 1850-1920, novations et permanence", Thèse de Doctorat, Paris : Sorbonne, 1999, p.17 : C'est pourquoi "la plupart des historiographes considèrent le début du XIXème siècle comme la période classique de la guitare".

¹³ 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*. Emilio Pujol souligne l'importance de l'œuvre didactique d'Aguado. *Encyclopédie de la Musique et dictionnaire du Conservatoire*, Albert Lavignac et Lionel de La Laurencie, Paris : Delagrave, 1927, p.2013 : "[...]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." En parallèle, Fernando Sor publie sa *Méthode pour la guitare* en 1830, à Paris. Quant à Matéo Carcassi (1770-1841), celui-ci fut très célèbre pour ses Etudes et sa Méthode traduite en allemand, en français, en espagnol et en anglais.

¹⁴ Gustavo est né au Paraguay mais a vécu surtout en Argentine. Il prit des cours à Buenos Aires avec Alais, Garcia Tolsa et Ferreyro puis alla enseigner à Asunción. Il fut professeur à *l'Instituto Paraguayo* en 1897/1898 et 1908/1909 et forma Agustín Barrios à l'école de la guitare classique. Les principes de la guitare classique s'enracinèrent aussi partout en Amérique du Sud comme en témoigne 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) ; et le Vénézuélien Raúl Borges (1882-1967).

nombreux principes d'écriture qui se retrouvent avec régularité dans l'œuvre de Barrios.

L'indépendance des doigts de la main droite a permis de jouer des accords plaqués sur des cordes non conjointes ou d'imiter les battues d'orchestre fréquentes dans l'opéra. (Cf. ex. 1 et 2 ¹⁵)

Ce procédé est utilisé aussi par Fernando Sor dans le final (mes. 233-236) de la sonate *Grand Solo Op.14*, publiée en 1822 à Paris :



Cette indépendance des doigts de la main droite facilite aussi la diversification des formules d'arpèges et autorise des effets virtuoses comme les *campanelas* * ou le *trémolo* ¹⁶*. (Cf. ex. 3 à 5)

L'effet de *campanelas* est adapté à la guitare moderne par Barrios : en gardant constamment la note de mi aigu sur la corde à vide, il parvient à créer des dissonances intéressantes (Cf. ex. 4, mi-ré ; mi-mi#).

Cette technique pré-moderne, issue d'Aguado et de Sor, a aussi permis de systématiser deux types d'attaques de main droite en lien avec le progrès de la virtuosité : l'attaque butée (ou *apoyando* *) et l'attaque pincée (ou *tirando* *). La première offre la possibilité de mettre en relief les mélodies et s'utilise souvent dans les passages de gamme où la virtuosité nécessite un certain poids lors de l'attaque.

- **Les gammes rapides** - Exemple de *l'Estudio de Concierto n°2* :



¹⁵ Pour le confort de lecture et le gain de place, la majeure partie des exemples seront placés en verso et numérotés.

¹⁶ Le *trémolo* a été souvent utilisé par Barrios. Cet effet a été popularisé par Francisco Tarrega par l'intermédiaire du mondialement connu *Recuerdos de la Alhambra*. Barrios a certainement appris le trémolo par une autre source, notamment par l'intermédiaire d'un morceau de Julian Arcas (1832-1882 ; il appartient à l'école espagnole catalane), *El Delirio*, qui faisait partie de son répertoire dès 1906 avant même la composition de ses trémolos personnels.

L'attaque pincée, quant-à-elle, intervient dès que l'index, le majeur ou l'annulaire doivent jouer ensemble, comme avec les tierces et sixtes parallèles, beaucoup utilisées par les guitaristes classiques. (Cf. ex. 6)

Pour en finir avec la dissociation des doigts de la main droite, notons l'importance du pouce pour effectuer les mélodies :

Mélodie dans les basses – Exemple de *Leyenda de España* :



Mélodie dans les médiums - L'exemple de la *Romanza en Imitación al Violoncello* :



Au niveau de la main gauche, Barrios recourt aux mêmes techniques que les classiques pour mettre en relief et nuancer le phrasé, à l'exemple du lié, du *portamento**, et du jeu en marteau *(Cf. 7 à 9)

De manière plus générale, la technique de Barrios cultive tous les moyens et les effets dont se servaient les guitaristes classiques du XIXème siècle afin d'enrichir leur jeu expressif. En voici des exemples, au niveau de l'ornementation et de l'attaque, avec le trille, le piqué, les harmoniques, les *pizzicato* * et la *tambora* * (Cf. ex. 10 à 14).

Cette complexification du jeu de la guitare, qui a eu lieu au XIXème siècle et dont hérite Barrios, n'a pu se concrétiser qu'avec une remise en question de la position instrumentale. Avec Sor et Aguado, le dégagement du bras gauche et la stabilité de la main droite s'imposent dès 1850. En annexe (Cf. p. 106-107), quelques photographies révèlent les similitudes de position entre Barrios et l'école moderne de la guitare classique (entre autres avec Fédérico Cano, Tarregá et Ségovia).

La technique de la guitare a aussi été améliorée par Barrios dont certaines compositions, telles *Las Abejas* ou *La Catedral*, abondent en arpèges nécessitant des changements abruptes de position, de nombreux barrés, et des écarts de main gauche très larges.

Ainsi, " Barrios n'invente pas réellement une nouvelle technique, il étend et affine la technique de guitare « post-Tárrega » pour obtenir un nouveau niveau d'expression. " ¹⁷

Ceci a été possible en partie grâce à la position classique qui diminue certaines tensions corporelles, rend plus facile l'accès en haut du manche et autorise de plus grands écarts de main gauche. Voici, en verso, quelques exemples où une technique classique est nécessaire pour interpréter Barrios. (Cf. ex. 15 à 18)

Enfin, pour finir avec les liens entre Barrios et l'école de guitare classique, voici une photo d'une de ces guitares (Cf. verso p. 9). Cette dernière est d'une facture similaire à une guitare d'Antonio de Torres (1817-1892) ¹⁸, père de la lutherie moderne et dont les modèles seront repris par la plupart des luthiers espagnols et sud-américains du début du XXème siècle.

Barrios emprunte donc à la tradition de la guitare classique (Sor, Aguado,...)

L'unité de son oeuvre provient de sa manière d'écrire pour la guitare, inspirée de

¹⁷ STOVER, Richard, *Six Silver Moonbeams : The Life and Times of Agustín Barrios Mangoré*, Clovis : Querico Publications, 1992, p. 207. "Barrios did not really invent any new techniques, he simply extended and refined "post-Tárrega" guitar technique to obtain a new level of expression."

¹⁸ La guitare classique commence vraiment à se normaliser à la fin du XIXème siècle avec Antonio de Torres qui améliore le modèle traditionnel à six cordes (beaucoup plus courant en Espagne) en définissant le barrage moderne en éventail à sept brins et en élargissant la touche. CHAPALAIN, Guy, Op.Cit., p.73-74 : "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 prédécesseurs [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] 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 [...]" 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 et s'exporta durablement dans la plupart des pays latinos-américains, notamment en Argentine et Uruguay où le concertiste Andres Ségovia finit de l'imposer sur la scène internationale.

l'école espagnole. Un point intéressant dans la généalogie de la guitare classique tient à ce que Barrios fut en contact indirect avec ses contemporains européens espagnols qui formaient l'Ecole de Tárrega¹⁹. Grâce à son professeur, Gustavo Sosa Escalada²⁰, Barrios a pu apprendre la technique de la guitare classique par l'intermédiaire de l'Ecole argentine (Garcia Tolsa, Juan Alais, Gaspar Sagreras...). En effet, cette dernière connaissait bien les méthodes de Sor et d'Aguado, avant même l'arrivée sur le continent sud-américain des disciples de Tárrega vers 1910. Bref, nous pouvons affirmer, malgré les divergences d'écoles, que Barrios fait partie de cette même famille de musiciens que forment les guitaristes classiques.

Comme bien des guitaristes classiques du Plata au début du XXème siècle, Barrios a élargi son répertoire en fonction du public. Les musiciens professionnels, avec l'apparition du disque et de la radio accèdent à d'autres nouveaux publics par

¹⁹ L'espagnol Francisco Tárrega (1852-1909) exerça sur ses élèves une véritable fascination, donnant naissance à "l'Ecole Tárrega" qui est devenue une référence pour les Académies et les Conservatoires par l'intermédiaire d'Emilio Pujol. Cette école Tárrega se diffusera largement en Amérique du Sud grâce à Llobet, Pujol, Julio Sagreras, Robledo, Ségovia, et indirectement Prat. CHAPALAIN, Guy, Op.cit., p.287-288 : Cependant, "*Il est très probable que Tárrega n'ait rien inventé, ce que lui reprochèrent tous ses détracteurs* [Domingo Prat, disciple de Miguel Llobet, et immigré en Argentine en 1907 critiqua fort négativement et injustement Francisco Tárrega (et Agustín Barrios) dans son dictionnaire des guitaristes] : *la quasi-totalité des solutions qu'il imposa avaient déjà été pratiquées* [comme l'usage du repose pied, la position de main gauche préconisée par Aguado permettant l'indépendance des doigts et 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]. *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 similaire*". 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 générales (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. Les plus connus de l'Ecole de Tárrega 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.

²⁰ Cf. note 14. Etant élève de l'Espagnol Carlos Garcia Tolsa, il est fortement probable pour que la technique apprise et transmise par Gustavo Sosa Escalada soit proche de celle de Tárrega.

l'intermédiaire de nouveaux genres plus spécialisés, notamment ceux de la *musique populaire* * d'influence traditionnelle²¹. Etant aussi un musicien de concert itinérant²², Barrios a souvent emprunté aux traditions locales pour plaire à son auditoire. Le type de répertoire, très ductile (du classique au folklorique), qui résulte de cette manière d'aborder et de vivre de la musique, se retrouve chez beaucoup de ses contemporains et ouvre la voie à l'"Ecole Traditionaliste"²³. En fait, cette école s'oriente principalement sur le folklore et devient vraiment "traditionaliste" dans les années 1920, entre autres avec les Argentins Justo Tomás Morales (1877-ca.1950), Andrés Chazaretta (1876-1960) de Santiago del Estero, ou le pianiste Manuel Gómez Carillo, actif dans la zone du nord-ouest argentin. Barrios, quant à lui, s'inscrit de plain-pied dans ce mouvement pré-traditionaliste qui émerge à la fin du XIXème et au début du XXème siècle. Ce mouvement compte de nombreux adeptes parmi les

²¹ Nous distinguons en effet les musiques traditionnelles et les musiques populaires d'influence traditionnelle. Pour plus de détail, nous renvoyons le lecteur au glossaire où notre point de vue est exposé (Cf. *musique traditionnelle* * et *musique populaire**, p.127-129).

²² On trouvera en annexe un calendrier de l'itinéraire que Barrios a suivi durant sa vie.

²³ Nous donnons ici une liste des guitaristes reconnus comme empruntant aux traditions locales dans le Rio de la Plata (comprenant le Sud du Brésil) afin de donner une idée de l'ampleur du mouvement : les Argentins Julio Sagreras, Pedro Antonio Iparraguirre (1879-?) ; 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*.) ; Justo T. Morales (1877-ca.1950), Bautista Almirón (1879-1932 ; Barrios se lie d'amitié avec lui à partir de 1923 et donnera des cours à sa fille Lalyta Almirón. Il fut l'un des professeurs du célèbre Atahualpa Yupanqui) ; Antonio Sinopoli (1878-1964), Pedro Quijano (1875-?), Domingo Prat (1886-1944), Adolfo Luna (1889-1971), Andres Chazarreta (1876-1960), Martín 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 Conceicao (guitariste mulâtre duquel Barrios apprendra le rythme de tarentelle vers 1918) ; Satiro Bihar (1860-1927), Quincas Laranjeiras (1873-1935), João Pernambuco (1883-1947 ; guitariste faisant partie de l'école de *Choro** Brésilien au début du XXème. Il joua dans *Os Batutas* avec Pixiguinha dès 1919. Il a beaucoup inspiré Villa-Lobos et est à l'origine d'un *choro* typé d'influences nordestines. Barrios le rencontra en 1929, lors de son passage à Rio de Janeiro) ; Américo Jacomino o Canhoto (1887-1928), les Paraguayens Gustavo Sosa Escalada (Cf. note 14), Dioniso Basualdo (1869-1965 ; à plusieurs reprises - 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) ; Quirino Báez Allende (1896-1963 ; 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) ; Enriqueta González (1880-1963 ; en 1922, lors de son retour au Paraguay, Barrios fera connaissance avec Enriqueta dans le cadre de l'association d'Asunción "les amis de la guitare" - Cf. photo ci-contre) ; Ampélio Villalba (1887-1937), Agustín Barrios Mangoré (1885-1944), Carlos Talavera (1899-1953).

joueurs de guitare classique. Cet attachement à la musique populaire et traditionnelle s'explique aussi par son parcours musical, influencé initialement par son milieu familial (Cf. annexe, formation musicale initiale de Barrios).

Afin d'illustrer l'appartenance de Barrios à ce mouvement traditionaliste, nous convenons de centrer notre étude sur les genres de *musique populaire* * d'influence traditionnelle créole et métisse (Cf. 1 et 2 du répertoire p.100). Il est donc question ici, d'aborder l'œuvre de Barrios sous un aspect stylistique. Autrement dit, le problème consiste à définir dans quelle mesure Barrios emprunte à des traditions stylistiques de *musique populaire et traditionnelle* *, comment il les adapte à la guitare classique, et dans ce processus, de discerner quelles novations le musicien met en œuvre par rapport à ces traditions.

Chapitre II) La musique traditionnelle et populaire Sud-américaine chez Barrios :

1) Le traditionalisme :

1.1 L'Argentine - une musique urbaine : le Tango

Au début du XX^{ème} siècle, le tango revêt plusieurs formes qu'il nous faut distinguer avant l'analyse musicologique : le *tango criolla* * et le *tango americano* *. Ces deux styles de tango se retrouvent dans l'œuvre de Barrios du fait d'une part, de leur large diffusion par les disques, les orchestres et les compagnies théâtrales, d'une part, et d'autre part, des nombreux séjours de Barrios en Argentine, notamment à Buenos Aires (Cf. Itinéraire de la vie de Barrios, p.104-105). De plus, le tango *americano* et *criolla* a été une source musicale dans plusieurs pays sans que ceci n'interfère avec le sentiment national. Les similitudes fonctionnelles (de musique prolétaire) entre le tango *criolla* et les pratiques populaires étrangères (*cueca** chilienne, *polka paraguaya* *) permettent au genre de se faire réapproprié autant par l'école traditionaliste chilienne que paraguayenne.

Divers aspects musicaux et esthétiques rattachés au tango américain et à la zarzuela chez Barrios:

La *Canción Paraguaya Kyguá Verá* (1909) et le Tango *Abrí la Puerta Mi china* (Ouvre moi la porte ma belle - 1905) illustrent la faculté de Barrios à se réapproprier les modèles du tango américain (ou tango espagnol). Dans le premier, le titre signifie "peigne d'or" et fait référence par extension au costume traditionnel paraguayen de la femme des milieux pauvres (Cf. ci-contre). Cependant, si la thématique et le genre du morceau se réfèrent à l'héritage paraguayen dans un souci

de réappropriation, le matériel musical s'inspire du rythme de *habanera** utilisé dans le tango ²⁴. Ce dernier morceau est donc a priori un tango américain.

A l'aide d'exemples comparatifs, nous allons montrer les caractéristiques du tango américain et son réemploi par Barrios dans les deux morceaux précédemment cités.

Dans le tango américain, une des caractéristiques rythmiques est la présence du triolet de croches : ce dernier se retrouve par exemple dans le *Terceto de compadres* (Los Disfrazados – Sainete – A. Reynoso – 1906). Il engendre une mesure pensée à 2 temps (Cf. ex. 19), à la différence du tango créole qui pense habituellement à 4/8. D'autre part, signalons la présence du triolet de double : dans le tango créole, il correspond à une ornementation qui a lieu plus souvent sur le temps (Cf. ex. 21/22), ce qui n'est pas le cas chez Julian Aguirre ²⁵ (Cf. ex. 23). Il est révélateur de constater que Barrios combine ces deux aspects (triolet de double et de triple) du tango américain sur la mesure 31 de *Abrí la Puerta mi China* (Cf. ex. 20).

Du point de vue harmonique, le tango américain se détache aussi des canons du tango créole. Le *Tango del Mate* (Zarzuelita - *De Madrid à Buenos Aires* - P.J. Palau - *Tango Américano* - 1894) se voit affubler d'une modulation au IVm dès la première phrase (Cf. ex. 24) tandis que le tango créole réserve généralement ce type d'embellissement aux 3^{ème} ou 4^{ème} phrases d'une section.

Barrios montre aussi des manières de construire le tango qui s'approchent de la complexification harmonique du tango espagnol : avec l'utilisation du ton de la dominante dès la première phrase d'*Abrí la Puerta mi China*, il remplace le schéma

²⁴ La *Canción Paraguaya* est traditionnellement un genre dérivé de la *Polca Paraguaya**, de mouvement plus lent et régulier qui n'a rien à voir avec le rythme de *habanera*. Généralement, elle se structure en une partie avec reprise. D'un point de vue musicologique, ce morceau doit donc être traité dans la partie sur le tango.

²⁵ Compositeur argentin d'origine espagnole. De plus, chez Reynoso et Aguirre, le triolet de doubles n'est pas appliqué à une note étrangère comme souvent ceci se produit dans le tango créole.

type (I-I-I-V/V-V-V-I ou I-V-V-I) du tango créole traditionnel (Cf. ex. 48-49) par V- II7 -V- I (Cf. ex. 25). Dans *Kyguá Verá*, le schéma harmonique de la deuxième phrase est plutôt atypique d'un tango créole : IV-II-V-I (Cf. ex. 26). Généralement, dans le tango créole, l'utilisation du II ou IV degré se fait plus souvent dans le contexte d'une modulation grâce à leur dominante respective (VI7 ou I7) comme c'est le cas dans la troisième phrase de *Kyguá Verá* (Cf. ex. 27).

Sous l'angle mélodico-rythmique, le tango américain sacrifie souvent les imprévus et les déplacements d'accents du tango créole à une facilité qui ménage la prégnance du texte. La première partie de *Kyguá Verá* se révèle à cet égard bien éloignée du tango créole par ses mouvements conjoints et répétitifs. D'autres motifs doivent aussi être soulignés car ils ne se rencontrent jamais ainsi dans le tango de la vieille garde : par exemple, les petits motifs de triples croches et de quintolet de double dans *Abrí la puerta Mi China* (Cf. ex. 32/33 mes. 22-24 et mes. 8) rapprochent plus du genre théâtral que du tango créole.

En effet, certains aspects relient les deux morceaux de Barrios à la théâtralité :

A la fin de la première section de *Kyguá Verá*, il introduit un point d'orgue sur le mot *kyguá* ("peigne" thème de la chanson – Cf. ex. 31). Ce genre de suspension expressive figure abondamment dans les tangos américains (de zarzuela) conçus par les compositeurs espagnols et créoles. Dans *Tanga de la Budinera* (Gramatica Parda – F. Paya– 1911), le compositeur suspend la première phrase juste avant sa résolution cadencielle (V/I) (Cf. ex. 30). Barrios utilise le même moyen expressif mais l'adapte de manière différente : dans *Kyguá Vera*, il le réserve pour mettre en exergue la fin de la section.

Quant à *Abrí la Puerta Mi china*, le point d'orgue utilisé en fin de clause²⁶ permet au discours d'être nécessairement prolongé pour clore une section complète. (Cf. ex. 32/33). Il a donc, en plus d'un rôle expressif, une fonction structurelle mettant en relief le schéma formel.

Ainsi, il faut noter qu'en dépit de ses influences étrangères, Barrios tente de respecter les structures habituelles du tango créole à la différence des compositeurs de *zarzuela**. Dans *Abrí la Puerta mi China*, Barrios se rapproche, à une ou deux exceptions près, de la structure en trois parties de seize mesures. Dans *Kyguá Verá*, la structure traditionnelle paraguayenne en une partie est élargie à deux, comme cela se trouve dans le tango créole.

Cependant, l'influence du tango américain et de la zarzuela sur Barrios est prégnante. Elle peut s'expliquer par sa formation musicale. Lors de la première représentation *Kyguá Verá* en 1909, Barrios poursuit ses études musicales à Asunción avec le musicien italien Nicolino Pellegrini²⁷ (1873-1933) depuis 1905. Dans le cadre de *l'Instituto Paraguayo**, il a l'occasion d'écouter des zarzuelas et des opéras de compositeurs européens (Mascagni, Puccini, Bizet) et d'entrer en contact avec des chanteuses du milieu théâtral, comme Avelina Guggiari avec laquelle il jouera sa chanson. Ainsi, ce genre peut être vu comme un rejeton des numéros de chant dont dérivent la *tonadilla*, les *estribillos* de zarzuela, le *cuple* et les *variedades*. De plus, cette chanson est antérieure au voyage de Barrios à Buenos Aires, donc vraisemblablement plus influencée par le tango espagnol que le tango créole.

²⁶ Une clause, dans les genres populaires qui nous intéressent, est toute proposition ou partie de section qui forment une pensée musicale complète (à définir suivant le contexte). On rencontre dans le tango créole des clauses simple (1 phrase), double (2 phrases) ou multiple (X phrases). Cet exemple se réfère à une clause double (2 phrases de 4 mes.).

²⁷ Nicolino Pellegrini prend une place importante dans la consolidation des institutions musicales du Paraguay : en 1895, il fonde l'*Academia de Música Santa Cecilia* de Asunción. Il fut aussi le maître d'une bonne génération de musiciens paraguayens comme Agustín Barrios Mangoré, José Asunción Flores ou Mauricio Cardozo Ocampo. En 1913, il composa la musique de la Zarzuela *Tierra Guarani*, écrit par le poète paraguayen Firmin Domínguez.

Néanmoins, ceci n'empêche pas Barrios de connaître les modèles traditionnels du tango créole comme nous le verrons plus amplement. Auparavant, mettons en évidence les derniers éléments de l'influence de la *zarzuela* * chez Barrios.

Dans *Kyguá Verá*, un aspect qui semble lié à la *zarzuela* se rapporte d'avantage à la musique espagnole en général qu'au tango américain.

En effet, dans ce morceau, on décèle une descente mélodique typique sur le mode phrygien (Cf. ex. 28). Si cette "hispanisation" de la musique, due à la vitalité de la *zarzuela* à l'époque, est considérée comme un recul culturel par les classes aisées, en revanche, les milieux populaires l'adoptent facilement. Ainsi, beaucoup de compositeurs populaires se voient influencés par la musique espagnole (comme Carlos Gardel avec *Recuerdo Malevo* - Cf. page 12). Un léger détour s'avère donc utile pour mesurer la réalité de cette influence chez Barrios ²⁸:

Lorsque l'artiste arrive à Buenos Aires en 1910, il rencontre un pianiste chilien, exilé politique, qui lui ouvre les portes de l'édition musicale et l'incite à composer de la musique populaire : Osman Perez Freire (1877-1930). Ce dernier, qui adapte *Kyguá Verá* pour duo piano/chant en 1912, fut un compositeur rendu célèbre par sa chanson *¡Ay, Ay, Ay!...* (*Tonada* * ²⁹ chilienne). Ce morceau, Barrios l'arrange et l'enregistre en 1914. Il dénote des influences espagnoles certaines : dans la deuxième partie, s'y rencontre le même type de cadence phrygienne (Cf. ex. 29). Ceci indique que l'influence de la *zarzuela* s'étend au delà des genres musicaux et des frontières. De manière plus générale, la prédominance d'éléments hispaniques dans le folklore chilien et paraguayen trouve à s'expliquer par l'absence ou la marginalité

²⁸ En raison de la densité de la matière, la réappropriation de l'influence espagnole dans la musique de Barrios ne sera malheureusement pas traitée dans son ensemble. Cependant, l'influence espagnole est explicite dans les morceaux comme la *Jota* ou le *Caprices Andaluces*.

²⁹ Un arrangement d'une très ancienne *tonada* chilienne gravée (1910) se trouve sur le disque. On peut y apprécier les mêmes caractéristiques que dans *¡Ay, Ay, Ay!...* (introduction et refrain bien rythmé avec couplets entrecoupés de ralentis expressifs).

d'éléments aux origines indiennes, noires et métisses³⁰. Ceci a été perçu comme un désavantage par rapport au folklore des autres pays, si bien que les artistes chiliens et paraguayens ont toujours été enclin à renouveler leurs musiques en exploitant des genres étrangers. C'est pourquoi la musique folklorique paraguayenne expérimente des transformations constantes suivant les influences étrangères. *Kyguá Verá*, à cet égard, est représentative de l'influence du tango américain sur la *Canción Paraguaya*. D'autre part, d'un point de vue esthétique, l'influence de la zarzuela se laisse déceler dans l'interprétation de Barrios.

A la lumière des versions de ¡Ay, Ay, Ay!... gravées, d'une part, par le ténor Miguel Fleita (1897-1938) et, d'autre part, par Francisco Canaro (1888-1964) avec le *tanguista* Roberto Díaz, nous pouvons comparer l'interprétation de Barrios en connaissance de cause (Cf. plage 9 à 11). En effet, les deux versions évoquées ci-dessus exposent deux manières d'interpréter bien différentes, la première étant liée au genre théâtral (donc au tango américain), l'autre au genre du tango créole. Tout d'abord, la version de Miguel Fleita met en relief tous les sommets de la mélodie avec des points d'orgues de durée variable et des ralentissements en fin de phrase. Tout l'art de l'interprète consiste à ne pas rendre monotones ces points d'orgues et ces ralentissements. L'arrangement de Francisco Canaro traduit une conception du rythme fort différente qui se rapproche directement de l'interprétation des tangos créoles de l'époque de la vieille garde. Ici, aucune variation de tempo n'est observée pour l'interprétation : la mélodie a été arrangée grâce à des incisives mélodiques dans les mesures (caractéristiques du tango créole) ce qui suffit à la rendre intéressante sans variation de tempo.

³⁰ Cf. GONZALES, Juan Pablo ; ROLLE, Claudio ; *Historia Social de la Música Popular en Chile, 1890-1950*, Santiago : Universidad Católica de Chile, 2003, p. 52.

A l'écoute de la version de Barrios (page 12), il est clair que l'arrangement et l'interprétation appartiennent à la première catégorie. L'interprète crée d'abord une subtile sensation de retenue dans les passages rythmés de l'introduction et des ritournelles. Puis les sommets des phrases sont également pourvus d'un point d'orgue (cependant moins accentué que Miguel Fleita). Sans aucun doute, Barrios avait entendu des chanteurs développer cette esthétique de chant. D'ailleurs, dans son arrangement, il imite la voix grâce à la technique du *portamento* *.

A première vue, Barrios semble donc bien loin de l'esthétique du tango créole car il développe des caractéristiques propres au tango américain, à la zarzuela, et à la musique espagnole. Pourtant, certains points montrent qu'il se réfère aussi aux canons de la "vieille garde" ainsi que nous avons pu déjà l'envisager avec la structure de *Abrí la Puerta mi China* et *Kyguá verá*. Ce sont ces aspects typiques de la structure et de la forme du tango traditionnel que nous allons désormais mettre en évidence avec *Abrí la Puerta mi China*, *La Bananita* et, plus encore, avec *Don Perez Freire* et *Tango n°2*.

Divers aspects musicaux et esthétiques liés aux tangos créoles ³¹ :

Tango n°2 et *Don Perez Freire* montrent des caractéristiques motiviques ³², d'organisation des phrases ³³, des clausules ³⁴ et des sections ³⁵ qui s'apparentent

³¹ Pour l'analyse, nous avons gardé les termes utilisés dans l'*Antologia del tango rioplatense* (Cf. bibliographie).

³² Dans le tango, deux types de motifs ont été répertoriés : les motifs larges de trois ou quatre pulsations accentuées et les motifs brefs de 2 pulsations accentuées. Les motifs de moins de 2 pulsations existent mais constituent des exceptions. Ces motifs se différencient aussi par leur nature fermée ou ouverte (conclusive ou suspensive). Suivant ces différenciations, les motifs ne génèrent pas les mêmes types de phrases pour des raisons que nous expliquerons à travers les analyses.

³³ Deux types de phrases se rencontrent dans le tango : la phrase de 4 mesures (type 1) et la phrase de 8 mesures (type 2).

³⁴ Cf. note 26. La clausule simple se compose d'une phrase type 2 et les clausules doubles et multiples, respectivement, de deux et quatre phrases type 1.

³⁵ Une section de tango fait généralement 16 mesures. Du point de vue formel, ces sections peuvent combiner les deux types de phrases (1 et 2) suivant 3 schémas : 1+1+2 ; 2+1+1 ; et plus rarement 1+2+1 ; du point de vue structurel, une section se compose généralement de 2 clausules (8mes +

fortement au tango créole. Ces tangos furent composés à partir de 1910, au moment où Barrios séjourne à Buenos-Aires, donc en contact plus étroit avec la *Guardia Vieja* *.

Pour commencer l'analyse, l'accent sera mis sur les rapports qu'entretient Barrios avec les motifs et l'organisation des phrases tels qu'ils apparaissent dans le tango créole puis, nous examinerons l'aspect structurel afin de souligner les permanences et les innovations de l'artiste face à la tradition du tango créole.

Les motifs et l'organisation de la phrase

Les motifs larges : une des règles implicites à laquelle restent fidèles les compositeurs de la "vieille garde", est le principe de répétition ³⁶ stricte ou variée. A ce sujet, Irma Ruíz parle de "comportement basique propre" qui fait le style. Remarquons comment Barrios introduit ce principe de composition dans le premier motif large (4 pulsations ³⁷) du *Tango n°2* (Cf. ex. 36). Ce motif est de nature fermée puisqu'il débouche sur une note de l'accord (ré) par un mouvement descendant. De plus, l'acéphalie du motif (motif sans tête) est typique du style du tango créole. Ces motifs larges fermés impliquent presque toujours une répétition stricte du point de vue rythmique (Cf. ex. 34). Afin de percevoir une continuité, les compositeurs s'arrêtent parfois sur la quinte de l'accord pour donner un effet suspensif au motif (Cf. ex. 35).

8mes.) soit par répétition stricte, symbolisée ainsi, (A/A), ou soit par variation, (A/A'). Dans le cas d'une clause multiple (4 phrases type 1), la section et la clause se confondent en un seul (A) de 16 mesures. Suivant l'organisation des phrases, ces structures donnent lieu à une vingtaine de variantes. L'analyse des tangos de Barrios sera l'occasion d'en voir quelques unes.

³⁶ Ce principe est commun à la plupart des styles de musiques populaires de formes courtes (*ragtime, valse musette, choro, polka paraguayana...*) et se rencontre aussi dans la musique académique de longue forme (comme chez Debussy ou Ravel) et dans presque tous les styles de musiques populaires dérivés de la musique traditionnelle.

³⁷ Des motifs larges de 3 pulsations existent aussi.

D'après *l'Antologia du tango rioplatense*, la phrase de type 1 (4 mes.) se pose en véritable paradigme du tango créole et compose 93 % des cas. Dans l'exemple du *Tango n°2*, elle se forme d'un motif et d'un conséquent de même longueur (2 mesures). Parfois, les compositeurs ont recours, toujours dans le cadre du motif large fermé, à un conséquent en deux incises comme dans la première phrase de *Don Perez Freire* et *Tierra Negra*, où le conséquent reprend et varie la fin du motif (Cf. ex. 37/38). Ce procédé rend flou la séparation entre le motif et le conséquent et permet une continuité. Un procédé plus rare, mais présent dans le tango créole, est la transposition du conséquent au relatif comme dans *Abrí la Puerta mi China* ou *La Torcacita* (Cf. ex. 39/40).

La phrase type 2, qui constitue 5% des cas, n'existe pas dans les tangos de Barrios.

Aussi, dans l'ensemble, les motifs larges fermés se rencontrent plus fréquemment que les motifs larges ouverts. La nature suspensive des motifs larges ouverts incite souvent le conséquent à apporter une information complémentaire ou supplémentaire ce qui déstabilise le principe de réitération. Cette nature suspensive provient souvent du dessin ascendant du motif avec son arrêt sur la 6^{te} ou la 9^{ème} de l'accord. Néanmoins, l'information complémentaire utilise souvent des traits variés du motif (transpositions ou changements de rythme) afin de rendre dépendant motif et conséquent. Ce type de motifs larges ouverts s'affirme dans *Unión Cívica* et *La Bananita*. Dans le premier (Cf. ex. 41), le conséquent reprend la note clef de la deuxième incise du motif (Fa# - 6^{te} de LA) en changeant complètement le rythme. Dans la troisième phrase (3^{ème} section) de *La Bananita* (Cf. ex. 42), Barrios utilise aussi la 6^{te} de l'accord de LA pour suspendre le motif (et ce, malgré la résolution sur la quinte). Cependant, le compositeur crée une réponse, à partir de la deuxième incise

du motif, qui se trouve surtout variée mélodiquement, et non rythmiquement. L'intervalle de 6te du motif y est repris dans la nouvelle mélodie avec [do#-la].

Dans l'exemple 43, le motif large ouvert laisse cette fois place à une réponse bien différente du point de vue mélodique. Ce type de mélodie avec notes répétées se voit souvent dans le tango créole (Cf. ex. 44)

Avant d'en finir avec les motifs larges et l'organisation de la phrase, il faut dire que de manière générale, ces motifs se caractérisent par une dynamique d'harmonie tonale basée sur la relation I/V. Les motifs modulants, jusqu'en 1920, sont peu fréquents et ne concernent que 2% de la production (notamment chez Roberto Firpo). Or, dans le *Tango n°2* (Cf. ex. 45), ce type de motif est présent et engendre un type de phrase très irrégulière qui ne correspond ni au type 1, ni au type 2. En effet, ce motif large ouvert entraîne une réponse, évidemment différente du motif, mais qui ne fait qu'une mesure : la première phrase fait ainsi 3 mesures. Après quoi, Barrios part d'un second motif large, cette fois fermé, qui engendre une phrase de type 1 grâce à une répétition par variation. Afin de rééquilibrer le tout, l'artiste introduit un nouveau motif qui fait office de transition vers la troisième phrase ce qui produit une clause en deux phrases inégales de 3+5 mesures. Ainsi, malgré l'utilisation d'un procédé peu courant dans le tango créole, Barrios adhère au schéma formel commun. Ce type de structure de clause se rencontre souvent chez Barrios, comme dans *Abri la Puerta mi China* (Cf. ex. 46) et montre que la deuxième phrase de 5 mesures se construit souvent sur un motif large³⁸. La phrase de type 1 qui en découle est alors toujours complétée par une petite transition (dans les basses ou mélodiques). Dans cet exemple, cette deuxième phrase (de type 1) est fabriquée sur un motif large

³⁸ Dans la deuxième section de tango n°2, la deuxième phrase type 1 (4 mes.) est construite à partir d'un motif large réitéré mais qui est fermé.

ouvert avec une 11^{ème} (sur La7) et donne lieu à une différenciation qui s'inspire des notes répétées du motif.

Les motifs brefs : tout d'abord, les motifs brefs, qu'ils soient ouverts ou fermés, s'organisent sur deux pulsations et génèrent souvent des phrases de type 1, car une proposition si réduite peut difficilement maintenir l'intérêt d'une phrase de huit mesures³⁹. Les compositeurs, en utilisant ce type de motif, apportent encore plus de diversité au genre. D'ailleurs, Barrios en est particulièrement friand mais son utilisation diffère parfois des modèles du tango créole. Le motif bref engendre de préférence une réponse par répétition, comme on peut l'observer dans *Gallo Ciego* (Cf. ex. 48) ou *Champagne Tangó* (Cf. ex. 47). Ce cas se retrouve dans *Abrí la Puerta mi China* (Cf. ex. 53) : le motif bref de notes répétées est transposé conjointement de *la* à *mi* donnant une phrase type 1 (mais seulement lors du premier passage).

Cependant, Barrios recourt plus souvent à l'invention avec ce genre de motif. Ceci peut provenir du fait que Barrios, en tant que jeune compositeur autodidacte, a du mal à contenir sa créativité⁴⁰ comme le suggèrent *Don Perez Freire* (Cf. ex. 49) et *La Bananita* (Cf. ex. 50). Ce qui est remarquable ici, tient à ce que les deux morceaux offrent le même type de motif et le même type de renouvellement rythmique en conséquent. Outre cela, avec un conséquent en trois incises, Barrios reste fidèle à la structure de phrase qui accompagne le motif bref (ex. 49/50).

D'autre part, les phrases de motifs brefs autorisent des contrastes avec les phrases organisées de motifs larges comme c'est le cas dans l'exemple 51. Ici, le premier

³⁹ Il existe bien sûr des exceptions à ces généralisations comme dans *Gallo Ciego* de Agustín Bardi (1884-1941)

⁴⁰ Ces tangos ont probablement été composés par des phases d'improvisations successives ce qui montre que Barrios est à cette époque très proche de la musique populaire.

motif large fermé ⁴¹ donne lieu à un conséquent varié rythmiquement à partir de la deuxième incise du motif (tout comme *Union Civica*, ex. 41). Avec le motif bref ouvert suivant, la deuxième phrase fait office de réponse à la première phrase et s'organise avec une répétition du motif en trois incises (cas usuel). Grâce à ces procédés complémentaires (antécédent/conséquent), Barrios réussit à créer une clause ⁴² de section bien liée malgré la diversité qu'elle contient (Cf. 3^{ème} section du *Tango n° 2*).

Avant d'en terminer avec les motifs brefs, il convient d'observer un cas typique de l'artiste. Nous avons déjà rencontré, dans le cadre des motifs larges, des clauses aux constructions atypiques en 3+5 ⁴³ mesures. Chez Barrios, les motifs brefs permettent de créer ces premières phrases de 3 mesures. Dans la 3^{ème} section de *Abrí la Puerta mi China* (2^{ème} clause, Cf. page 16), lorsque la première phrase est répétée, ce cas apparaît. De même, dans la deuxième section de *Don Perez Freire* (Cf. ex. 52), la première phrase est initiée par un motif bref. Le jeu avec les harmoniques (Cf. page 18) ne permet pas au motif d'être répété longtemps et Barrios décide alors d'utiliser la citation. Ce motif bref fermé engendre un conséquent en deux incises dont la deuxième est une répétition du motif de la première section. Barrios parvient ainsi à lier thématiquement les deux premières sections, comme c'est le cas dans beaucoup de tangos de la vieille garde.

Désormais, quittons l'organisation du motif dans la phrase et venons-en à l'organisation des phrases dans la structure.

⁴¹ Nous sommes là en présence d'un cas ambigu de motif large dont la nature n'est pas évidente à déterminer. Néanmoins, malgré l'accord de 7^{ème} de dominante (Sol7), la résolution de l'appoggiature [la-sol] donne un aspect conclusif au motif ; L'intérêt de l'accord de 7^{ème} est qu'il permet de donner lieu à continuation dans un rôle similaire à la quinte dans les exemples de motifs larges précédents.

⁴² Ici, nous sommes dans un cas de clause multiple, avec 4 phrases type 1 bien liées, qui se confondent avec la section de 16 mesures (Cf. schéma de la structure p. 25).

⁴³ Comme dans la deuxième section de *Tango n°2*, la deuxième phrase type 1 (4 mes.) est construite à partir d'un motif large fermé et répété.

La structure :

Peu avant, nous avons déjà évoqué trois types de structuration des sections en combinant phrases type 1 et type 2 (Cf. note 35). Ces combinaisons sont des cas minoritaires dans la production de tango jusqu'à 1920⁴⁴. Du point de vue formel, dans la majorité des cas, les sections sont construites à partir de quatre types 1 ou deux types 2. Le fait que Barrios n'utilise jamais de phrases type 2 limite les combinaisons dans les sections et le rapproche grandement des canons établis. Ainsi, d'un point de vue structurel, les clauses simples de phrases type 2 sont éliminées⁴⁵. Restent les clauses doubles et multiples construites avec le type 1- agencées suivant les trois schémas déjà évoqués : A/A, A/A' et A (clause multiple) - et la clause irrégulière (3+5 mes.). Chez Barrios, le premier schéma n'est jamais usité pour la simple raison, déjà suggérée, qu'il préfère la nouveauté à la répétition stricte. Des quatre tangos de Barrios traités, trois utilisent entièrement des schémas référencés par Irma Ruíz et Nestor R. Ceñal dans leur analyse des tangos de la vieille garde : ce sont *Don Perez Freire*, *Tango n°2* et *Abrí la Puerta mi China*. *La Bananita* représente un cas de structure en cinq sections jamais rencontrée dans le tango créole. Nous l'incluons malgré tout dans l'analyse, justement pour montrer que le tango populaire peut subir des métamorphoses en dehors des schémas référencés (novation peut-être due à une discomorphose – Cf. *musique populaire* *). Dans un souci d'ordre pratique, voici le détail de chacune des structures suivant les conventions établies par les deux auteurs précités⁴⁶.

⁴⁴ Des cas de ce type de sections se trouvent dans *El Conquistador* (De Bassi), *El eléctrico*, *El Anatomista*, *Racing Club* (V. Greco), *Gente Menuda* (Bardi), *La Cumparsita* (3^{ème} section – Matos Rodríguez), *Alma Bohémio* (R. Firpo – 1^{ère} section).

⁴⁵ Nous rappelons qu'une clause dans le tango équivaut à 8 mesures, sauf dans le cas de la clause multiple, et qu'elle est symbolisée par la lettre A.

⁴⁶ Les clauses se représentent en majuscule et les phrases, en minuscule. Les apostrophes stipulent qu'un lien thématique existe entre les phrases. La relation entre les clauses et les phrases est symbolisée par le signe =. Le signe / permet de bien différencier les clauses (lorsqu'elles sont

Abri la Puerta mi China :

1^{ère} section : $A/A' = a a'/a a''$ (5)

2^{ème} section : $A/A' = a b / a a'$ (8)

3^{ème} section : $A/A' = a b / a b'$ (7)

Tango n°2 :

1^{ère} section : $A/A' = a b / a b'$ (7)

2^{ème} section : $A = a b a' c$ (13)

3^{ème} section : $A = a b a' c$ (13)

Don Perez Freire :

1^{ère} section : $A = a a' a'' b$ (12)

2^{ème} section : $A/A' = a b / a c$ (9)

3^{ème} section : $A/A' = a b / a c$ (9)

La Bananita :

1^{ère} section : $A/A'/A''^{47} = a b / a' c / a'' d$

2^{ème} section : $A = a b c a'$ (jamais recensé)

3^{ème} section : $A = a b a' c$ (13)

4^{ème} section : $A = a a' a'' b$ (12)

5^{ème} section : $A/A' = a b / c c'$ (jamais recensé)

Néanmoins, cette symbolisation ignore des clausules de longueurs atypiques et ne reflète pas tout. C'est pourquoi ces schémas méritent quelques commentaires pour la compréhension desquels le lecteur voudra bien se référer aux extraits musicaux du CD, ceux-ci nous ayant paru parfois plus explicites que la partition.

Les structures A/A' :

Comme le schéma l'indique, ce type de structure fait intervenir une deuxième clausule qui est variante de la première et qui a toujours recours à une réitération de a (1^{ère} phrase). Cependant, dans les types 5 et 7 (aa'/aa'' ; ab/ab'), une ambiguïté subsiste. En effet, chacun des deux types ci-dessous se divise en deux variantes. La première se situe lorsque a'' et b' réitérent respectivement la tête du motif ou du conséquent de a et b ; la deuxième, plus subtile, se situe lorsque a'' réitère le motif ou le conséquent de a' et quand b' accuse une grosse variation par rapport à b. Cette

deux). Chaque type de structure s'est vu attribuer un numéro selon le classement déjà établi par les deux auteurs de *l'Antologia del Tango Rioplatense*.

⁴⁷ Cette section fait exceptionnellement 24 mesures.

deuxième variante permet généralement de donner un caractère plus riche et plus conclusif à la section (généralement d'un bloc).

Écoutons quelques exemples de ces deux variantes chez Barrios : dans la 1^{ère} section de *Abrí la Puerta mi China* (type 5, Cf. page 14), la phrase a" se génère clairement à partir du motif bref de a' sur le rythme double-croche-double. Cependant, l'avant-dernière mesure de la section (juste avant la cadence parfaite en Ré) est pourvue d'un nouveau dessin rythmique de double croche qui contraste avec le motif. Ainsi, la dernière phrase introduit dans le conséquent une nouvelle information plus propice à conclure. Il devient alors difficile de déterminer si la dernière phrase doit être considérée comme b ou a". Nous sommes là en présence d'un cas hybride de structure qui oscille entre le type 5 et le type 6 : aa'/ab. Néanmoins, la réitération du motif est tellement flagrante que l'on a préféré symboliser cette structure par le schéma 5.

De toute manière, différencier la dernière phrase caractérise les structures (A/A'). Chez Barrios, l'important réside dans la microstructure antécédent/conséquent de la phrase, car généralement, les compositeurs préfèrent conclure la section avec des phrases plus continues.

En effet, les compositeurs privilégient souvent les dernières phrases en un seul bloc. Ceci s'apprécie dans la 1^{ère} section de *Tango n°2* où Barrios transpose un motif conjoint ascendant sur les accords IV-I-V-I (Cf. page 23) et dans la 3^{ème} section de *Incendio* (A. Vicente de Bassi – 1911 – Cf. page 27). Cependant, plusieurs exemples prouvent que ce principe ne constitue pas une règle comme dans *!Pura Uva!* (Cf. ex. 54), *Cordón de Oro* (Cf. ex. 55) et la 3^{ème} section de *Abrí la Puerta mi China* (Cf. page 16). Dans ces trois exemples, la dernière phrase se fait en trois incises. *Abrí la Puerta mi China* et *!Pura Uva!* montre une dernière phrase dans laquelle b' reprend

la tête du motif de b (1^{er} cas) qui est transposé trois fois dans le grave, créant trois incises bien délimitées. Néanmoins, la section de Barrios reste atypique puisqu'elle fait seulement 15 mesures une fois reprise ⁴⁸.

D'autre part, dans ce type de structure (A/A'), la dernière phrase accuse généralement une tension plus grande pour finalement la résoudre de manière efficace. Dans le type 8 (ab/aa"- rare ⁴⁹) trouvé dans *Abrí la Puerta mi China* (Cf. page 15), la dernière phrase reprend le rythme du motif a (double-croche-double) et monte en octave avec un chromatisme qui débouche sur un triolet de croche expressif ⁵⁰. A ce passage, la phrase prend un élan ascendant qui contraste avec tous les motifs descendants des trois premières phrases.

Avec le type 9, ce genre de contraste s'amplifie car 2 des 4 phrases sont différentes, ce qui génère un dialogue plus marqué. Dans la 2^{ème} section de *Don Perez Freire*, le motif large de la 2^{ème} phrase contraste avec le motif bref de la 1^{ère} phrase (double – croche –double⁵¹). Puis la phrase c fait intervenir un nouveau motif bref avec le dessin rythmique (3 doubles - 2 croches) et mélodique (saut de 7^{ème} et saut de quarte). Les 3 appoggiatures successives font descendre ce motif jusqu'à la tonique et génèrent encore un contraste. (Cf. page 18)

Lorsque la dernière phrase introduit une modulation à un ton encore non-exposé, le contraste se trouve encore plus marqué. Ce cas se rencontre dans *Z-Club* (A. Rosendo Mendizábal -1902) et la dernière section de *Don Perez Freire*. Dans le premier cas l'auteur crée une phrase c d'un bloc avec une modulation au IV^{ème} degré, l'harmonie étant I7-IV-V-I en Do mineur (Cf. page 28). Chez Barrios, le

⁴⁸ Ce genre de cas reste rare mais existe comme dans la première section de *La Cumparsita* (Gerardo H. Matos Rodríguez - 1917 - Cf. disque page 26).

⁴⁹ On rencontre, par exemple, ce type de structure dans *El Granuja* (M. Aróstegui –1915 – 3^{ème} section).

⁵⁰ Ce triolet est décrit comme étant caractéristique du tango espagnol.

⁵¹ Barrios semble bien affectionner ce rythme que l'on nommera *syncopé caractéristique*. Ce type de rythme est très fréquent dans le *choro** brésilien.

même principe de phrase c se remarque mais avec une modulation au IIème degré avec l'harmonie VI7-II-V-I en Ré majeur (Cf. page 19).

La 5^{ème} section de *La Bananita* (Cf. page 22) offre la même modulation dans la même tonalité. Dans ce cas exceptionnel de trois phrases bien différenciées, Barrios prend soin de bien marquer le schéma structurel pour que l'auditeur ne s'égaré pas totalement.

Enfin, la 1^{ère} section de *la Bananita* forme un rare cas de section à 24 mesures : elle est constituée de trois clauses où la première phrase "a" engendre les premières phrases des clauses suivantes (a' et a'') par réitération (stricte ou variée) de la mélodie dans les basses. Un point intéressant de cette section réside dans l'utilisation respective de la progression I7-IV/IV#-I/V-I (christophe ascendant) dans la 4^{ème} phrase et de la progression I7-IV/IVm-I/V-I (christophe descendant) dans la 6^{ème} phrase. Le christophe descendant, plus conclusif, clôt donc la section.

Avant d'en finir avec les structures A/A', observons le lien qui peut se tresser entre les phrases, les clauses et les sections. Chez Barrios, ces liens se rencontrent plus souvent sous forme de petits motifs de basses qui font office de transition : *La Bananita* - 1^{ère} section, gamme de do # mineur mélodique ascendant, *Tango n°2* - 1^{ère} section (Cf. page 23), basse chromatique en octave, *Don Perez Freire* - 1^{ère} section (Cf. page 17), motif de basse avec chromatisme qui s'inspire du motif de la 1^{ère} section. Parfois, ce sont des notes répétées en tierces (3^{ème} section, *Abrí la Puerta mi China*) ou des fragments mélodiques chromatiques qui font office d'anacrouse (*Tango n°2*, 2^{ème} section, Cf. page 24).

Les structures A ou clause multiple :

Barrios utilise la structure de clause multiple sous deux formes particulières : le type 12 (aa'a''b) et le type 13 (aba'c) qui sont des cas où le motif de a

se réitère dans la troisième phrase. Dans le tango de la vieille garde le type 12 et le type 11 (aa'a"") représentent 50% des cas de clauses multiples. A la différence des sections antérieures, ces sections accusent une tension majeure dans la troisième phrase aux mesures 11 et 12, par des procédés qui restent semblables à ceux évoqués précédemment (modulation au ton voisin et mélodie accidentée).

Dans *La Bananita* (4^{ème} section, Cf. page 21), la modulation est plutôt typique, avec a" et b se déroulant mesure par mesure sur les harmonies suivantes : a': I-I-VI7-II a": II7-V- II7/V-I. Cependant, dans l'exemple suivant, le parcours tonal se révèle plus original : dans la 3^{ème} phrase de la 1^{ère} section de *Don Perez Freire* (Cf. page 17), le motif de a se réitère mais au lieu de poursuivre son chemin en Sim (1^{ère} phrase, mes. 4), module en Si majeur (IIème degré majorisé) grâce à sa dominante (Fa#7/La#). Ainsi, deux modulations passagères s'enchaînent, ce qui est plutôt intéressant. Néanmoins, la 4^{ème} phrase se déroule d'un seul tenant comme il est coutume de le faire.

Comme le type 12, le type 13 ⁵² suit les mêmes événements de structure des phrases. Dans la 2^{ème} section du *Tango n°2* (Cf. page 24), Barrios montre encore la même caractéristique de deux naturalisations à la suite ⁵³ avec a" : IV/IV#-I-III7-VI7 et c : II-V-I.

Dans la 3^{ème} section (Cf. page 25), un cas atypique apparaît avec a" : I-V-V-VI7-c: II/IV- II/II7-V- I. Ici, la modulation ne commence qu'à partir de la mesure 12, une mesure en retard par rapport à l'habitude. Ceci génère une tension plutôt abrupte qui se résout tout de même bien dans la phrase suivante ⁵⁴.

Enfin, il nous reste à aborder un cas structurel rare avec la 2^{ème} section de *La Bananita* (Cf. page 20). Cette fois, la modulation typique de la 3^{ème} phrase est

⁵² Ce type se rencontre aussi dans *El Jagüel* (C. Posadas – 1913) 2^{ème} et 3^{ème} sections mais reste rare.

⁵³ Nous sommes dans le cas spécial d'un motif modulant et d'une section de 15 mesures.

⁵⁴ Cette phrase a d'ailleurs des allures de zarzuela avec son triolet de double et ses motifs brefs.

avancée aux mesures 9 et 10. De plus, la 4^{ème} phrase qui sert généralement de retour dans le ton dans ce type de structure est elle aussi modulante : I7-IV/IVm-I/V-I. Ainsi, cette section marque de grosses divergences par rapport aux modèles du tango créoles. Néanmoins, le fait que la 4^{ème} phrase reprenne le motif de la 1^{ère} phrase donne à la section une cohérence.

A travers ces analyses, nous avons pu montrer les points communs et les divergences qu'entretient Barrios avec le tango créole et le tango américain. Chez l'artiste, il est cependant difficile de faire une séparation nette entre ces deux influences puisqu'elles sont complémentaires. Ainsi, dans *Abrí la Puerta mi China*, Barrios adopte des motifs proches du tango américain dans une structure proche du tango créole. Nous sommes donc en présence de cas de métissage.

Un autre aspect ressort de ces analyses : celui du caractère improvisé de certains tangos, notamment dans *La Bananita* où les structures s'enchaînent sans trop de cohérence. Cela identifie fortement Barrios au musicien populaire qui joue d'oreille, et crée en fonction des contextes. D'ailleurs, à cette époque, Barrios n'écrivait aucun de ces morceaux. C'est une chance qu'ils aient été enregistrés car ils reflètent des pratiques musicales courantes au début du XX^{ème} siècle. En effet, d'après Richard Stover, ces pièces ont été composées à une période où Barrios animait les entractes de cinémas à Buenos-Aires : elles revêtent donc un aspect alimentaire.

Néanmoins, à travers ces morceaux, nous avons pu étudier des procédés stylistiques et esthétiques en relation avec la tradition du tango *criolla* et *americano*.

Après avoir abordé l'influence du tango chez Barrios, fixons notre attention sur la musique populaire et traditionnelle du Brésil où Barrios a vécu et tiré une partie de son répertoire : le *maxixe** et le *choro* *

1.2) l'influence du Brésil :

Il est probable que l'introduction de compositions d'inspiration brésilienne (le *maxixe* et le *choro da saudade* – Cf. pl. 29 - 30) dans le répertoire de Barrios soit le fruit de ses séjours au Brésil, notamment entre 1916 et 1920 et entre 1929 et 1931 (Cf. itinéraire de la vie de Barrios p.104-105). Une photo (Cf. verso) atteste d'ailleurs son rapprochement avec les guitaristes de la mouvance du *choro* * : Quincas Laranjeiras ⁵⁵ (1873-1935) et João Pernambuco ⁵⁶ (1883-1947).

Observons en quoi le *maxixe* (1927) de Barrios se rapproche d'un *maxixe* * brésilien.

Tout d'abord, au niveau rythmique, on observe un ostinato que l'on retrouve dans de nombreux *tangos brasileiros* ⁵⁷ d'Ernesto Nazaré ou de *maxixes* de Chiquinha Gonzaga (comme *Corta-Jaca* de l'opérette *Zizinha maxixe*).

Exemple du *maxixe* de Barrios :



Exemple de *Nenê* (1894) de Ernesto Nazaré : (main gauche du piano)



⁵⁵ Quincas Laranjeiras est un guitariste et compositeur originaire du Pernambuco (Région nord-est du Brésil) qui a vécu à Rio de Janeiro toute sa vie. Il commença son apprentissage musical à la flûte avec le chef de fanfare João Elias. Après avoir découvert la guitare avec son frère, il fréquenta régulièrement le magasin de musique *O Cavaquinho de Ouro* où il put rencontrer Villa-Lobos, Catulo da Paixão Cearense, Aneleto de Medeiros, Irineu de Almeida, Juca Kallut, José Rebelo da Silva (Zé Cavaquinho), et João Pernambuco. Quincas étudia profondément la guitare et devint un accompagnateur recherché. Il jouait à la fois de la musique populaire (polkas, vales...) mais aussi des compositions de guitaristes classiques européens (Carcassi, Cano...) et ses propres compositions. Il fut l'un des premiers à enseigner la technique *punteado* avec les méthodes de Dionísio Aguado et Francisco Tárrega.

⁵⁶ João Teixeira de Guimaraes est aussi originaire du Pernambuco et vint s'installer à Rio de Janeiro en 1904. N'ayant jamais appris à lire et écrire la musique, ces compositions nous sont parvenues par les quelques cires qu'il a gravé et grâce aux relevés de ces amis. En 1914, il abandonne le métier de forgeron pour devenir musicien à plein temps dans les théâtres et les ensembles de *choro*. Il fut l'un des rares musiciens de *choro* à enseigner la technique *punteado** avec Quincas Laranjeiras au *Cavaquinho de Ouro* où il participe aussi à des *rodas* ("bœuf" entre musiciens). A partir de 1910, avec le chanteur et poète Catulo de Paixão Cearense (1866-1936), il est à l'origine de la rénovation de la *modinha* (Cf. *choro**), à une époque où le folklorique devient à la mode dans les salons. Cette restauration donnera naissance au *choro canção*. Barrios fera d'ailleurs un arrangement d'une de ses *modinhas* "*Luar do Sertão*" (1911) qu'il jouera à Pelotas (*Rio Grande do Sul*) en 1929. (Le Sertão correspond aux régions centrales et Sud du Brésil).

⁵⁷ D'après Thomas Garcia (Cf. Bibliographie), le tango brésilien chez Ernesto Nazaré n'est autre que le *maxixe*. Si les tangos de Nazaré restent des versions sophistiquées et stylisées de musique de salon qui s'éloignent de la danse des classes populaires, il a tout de même subi l'influence du *maxixe*, du *lundu** et du *calango* (rythme populaire et danse de couple trouvé encore dans les Minas Gerais et l'Etat de Rio de Janeiro) ce qui lui donne un côté très sautillant.

Au niveau mélodique, la composition de Barrios accuse une simplicité qui n'est pas sans rappeler *Brejeiro* (1898 – polisson – Cf. pl.32) de Ernesto Nazaré.

Exemple du *maxixe* de Barrios :



Exemple de *Brejeiro* :



Exemple du *maxixe* de Barrios :



Dans l'exemple ci-dessus se remarque une forte insistance sur la même note mi. Seul le fragment de gamme en triolet vient un peu complexifier cette simplicité.

Dans l'exemple ci-dessous, cette simplicité se caractérise par une mélodie conjointe descendante agrémentée par des broderies avec les tierces des accords :



Quant à l'harmonie, elle se construit comme pour *Brejeiro* par une alternance entre le 1er et 2ème degré.

Au niveau de la forme, d'après Thomas Garcia, "*le maxixe n'était pas une forme spécifique mais plutôt un style d'interprétation d'une catégorie de forme de danse*"⁵⁸. Il est vrai que la forme développée par Barrios ne ressemble pas au maxixe d'Ernesto Nazaré (*Brejeiro*) ou de Joaquim Callado (*Marolas*), lesquels utilisaient les formes rondo (ABACA) à l'image des polkas. Ici, Barrios développe quatre parties

⁵⁸ ISENHOUR-LIVINGSTON, Tamara ; GARCIA, Thomas ; *Choro – A social history of a brazilian popular music*, Bloomington : Indiana University Press, 2005, p. 32. "[...] the maxixe was not a specific form but rather a style of playing sectional dance forms"

différentes, enchaînées dans l'ordre ABCDAB, montrant plus un esprit de variation avec une écriture spécifique pour chacune des parties.

La première partie commence sur un thème avec des sauts de quarts et de quintes (Cf. ex. p.32 mes.5). La deuxième partie use d'arpèges où un ambitus large est exploré. C'est d'ailleurs le seul endroit qui fait abstraction du rythme croche – deux doubles :



La troisième partie développe un autre thème, cette fois plus conjoint (Cf. ex. p.32 mes.27-34). Dans la quatrième partie, la mélodie descend dans les basses et s'entrecoupe de traits conjoints de doubles croches :



Dans chacune de ces parties, Barrios utilise une séquence harmonique simple, basée sur le cycle des quintes, pour clore le discours. Ces séquences harmoniques (Cf. ex. 56), placées à la fin de chaque partie donne son unité au morceau. C'est aussi à partir de ces séquences que Barrios crée une transition entre C et D et entre D et le retour de A.(Cf. ci-contre

Selon cette analyse, nous pouvons avancer que Barrios se sert du rythme de maxixe pour créer sa propre forme, s'éloignant des modèles de la *Velha Guarda* (Cf. *choro* *). Néanmoins, il s'en rapproche par l'esprit grâce au rythme, au tempo rapide et au caractère joyeux des mélodies.

Après avoir fait allusion au caractère malicieux de la musique brésilienne à travers ce *maxixe*, observons un tout autre état d'esprit qui est celui de la *saudade**, dans *choro da saudade*. Nous allons expliquer en quoi ce morceau emprunte des éléments de la tradition du *choro* et comment Barrios les réemploie.

Sur le plan mélodique, Barrios se rapproche beaucoup de certains choros de la *Velha Guarda*. En effet, nombre de mélodies de choro jouent avec les tensions et les détente que peuvent apporter des montées et des descentes mélodiques en arpèges. Ces arpèges sont souvent enrichis par des 2ndes, 4tes ou 6tes en combinant broderies et appoggiatures (Cf. ex. 57 de Galdino Barreto ⁵⁹) et en se déployant sur des ambitus large. De manière générale, le fait que beaucoup de compositeurs de la *Velha Guarda* soient flûtistes, a permis aux mélodies de choro de développer des caractéristiques en lien avec l'aisance mélodique que procure l'instrument (arpège brisé, appoggiature, ornement, intervalle large...).

Dans la première partie A du choro de Barrios, on peut remarquer que les points culminants de ces mélodies arrivent au milieu des phrases de huit mesures, sur le ré de la mesure 7 et 15. (Cf. ex. 58) La même chose peut s'observer dans une polka (ex. 59) qui date du début du XXème siècle, du flûtiste et compositeur brésilien Pedro Galdino ⁶⁰ (1862-1922) où la montée d'arpège de LA 7 arrive sur le ré, à la fin de la première phrase de 4 mesures (Cf. ci-contre).

Une autre caractéristique du *choro* se remarque aussi chez Barrios et est cette fois typiquement liée au jeu de la guitare d'accompagnement. Elle consiste à résoudre

⁵⁹ Galdino Barreto (1855-1930) fut un grand nom du *cavaquinho* * et fut le maître de Mário Álvares da Conceição, autre grand compositeur et joueur de *cavaquinho*. Ces compositions (polka, valse, quadrille, scottish...) furent retrouvées dans certains manuscrits des principaux copistes de l'époque de la *Velha Guarda*.

⁶⁰ Né dans une famille de musicien, le flûtiste et compositeur Pedro Manuel Galdino, aussi connu sous le nom de Pedrinho de Vila Isabel, fut un ouvrier d'usine et chef de fanfare, à la fabrique textile *Fábrica Confiança de Tecidos*. Au début du siècle, il enregistra plusieurs compositions à la *Casa Faulhaber* avec le *conjunto* (ensemble) *Pessoal do Bloco*.

les arpèges mélodiques descendant sur des notes de basse, comme aux mesure 5-6 de la partie A avec l'arpège de sol mineur arrivant sur la basse do (7^{ème} de D7) (ex.58), ou encore aux mesures 66-67 de la partie C où l'arpège de Ré7 arrive sur la tierce de Sol7 à la basse (Cf. ex.60).

La guitare d'accompagnement a connu un essor considérable au Brésil : dans les ensembles de choro, les guitares doivent produire les harmonies et les lignes de basses car traditionnellement il n'y pas de contrebasse tandis que la mélodie est réalisée par les vents, le *bandolim*⁶¹ ou plus rarement le *cavaquinho*. La plupart du temps ceci se réalise à plusieurs : la violão sept cordes développe les lignes de basses contrapuntiques, pendant que la violão 6 cordes produit les harmonies⁶². Au fil du temps, la violão sept cordes a développé des contrepoints d'accompagnement qui sont devenus des clichés⁶³ dont le plus courant est celui d'arriver sur des notes modulantes comme les tierces ou 7^{ème} des accords de dominante. Ce procédé est encore utilisé par Barrios à la mesure 11 (Cf. ex.58), à l'arrivé sur la tierce de Ré7 (Fa#). En guise d'exemple, un enregistrement d'époque, auquel le lecteur est renvoyé, permet d'entendre ce genre de ligne de basses, jouée par Quincas Laranjeiras dans la partie B de la polka intitulée *Nao Tens Coracao* (composée par le flûtiste Antônio Maria Passos en 1908, Cf. page 31).

Comme pour la plupart des guitaristes de l'époque, les clichés propres aux styles s'apprenaient d'oreille, par imitation, dans le contexte des *rodas* de choro (ronde ou plus familièrement "bœuf"). Il est possible que Barrios ait participé à ce genre de

⁶¹ Adaptation brésilienne de la mandoline.

⁶² Parfois dans certaines formations (comme celle de Jacob do Bandolim), ce sont trois guitares qui produisent les lignes de basses avec des arrangements à la tierce créant une texture sonore typique immédiatement reconnaissable.

⁶³ Dans la seconde moitié du XIX^{ème} siècle, avant la création de la guitare 7 cordes vers 1910 (avec une corde de Do supplémentaire), c'est l'ophicléide (proche du Tuba) qui servait de contrepoint de basse dans les orchestres. Irineu de Almeida (1873-1916) joua de cet instrument dans l'orchestre des pompiers de Rio (orchestre dirigé par Anecleto de Mederos) et fut le professeur de Pixinguinha. Il n'est pas anodin de constater que Pixinguinha prolongea fort bien le travail de son professeur lorsqu'on écoute ses contrechants de saxophones dans le conjunto des années 40 de Benedito Lacerda.

rencontre, notamment dans le magasin *O Cavaquinho de Ouro* (Cf. verso p.31) où Villa-Lobos lui-même a pu aussi apprendre la tradition du choro. D'ailleurs, il n'est pas anodin que Barrios baisse d'un ton chacune des deux cordes graves de sa guitare, pratique courante lorsqu'il n'y avait pas de violão sept cordes dans les *rodas*.

Un autre point lié à la guitare d'accompagnement se retrouve dans le *choro* de Barrios. Généralement, la plupart des lignes de basses s'improvisaient car les harmonies n'étaient pas totalement fixées. Souvent, l'art de l'improvisateur/accompagnateur était de répondre au mélodiste en s'intercalant dans les silences de sa mélodie. Nous pouvons voir à l'œuvre ce genre de procédé, mesures 68 et 69 de la partie C (Cf. ex. 60).

Au sujet du mouvement, la composition de Barrios s'approche d'un *choro canção*⁶⁴. Généralement, les tempos de choro sont assez rapides (entre 80 et 120 à la noire) avec un swing et un élan rythmique se rapprochant du maxixe et de la polka. Chez Barrios, l'esprit nostalgique du morceau pousse à exécuter la partie A-B à un tempo variant entre 58 et 65 à la noire, ce qui est assez bas et fait de ce morceau un choro en avance sur son temps.

Au niveau rythmique, Barrios emprunte des formules qui se retrouvent couramment chez ses contemporains brésiliens. Il est à préciser qu'une des approximations rythmiques du choro à la guitare consiste à jouer toutes les doubles croches⁶⁵. Ceci provient du fait que chaque instrument de l'ensemble de choro traditionnel (mélodiste, violão sept et six cordes, *cavaquinho*⁶⁶ et *pandeiro*)

⁶⁴ Forme lente de choro à caractère mélancolique et nostalgique comme on en trouvera plus tard chez Pixinguinha avec *Carinhoso* ou *Ingênuo* ou avec le choro serenata *Naquele Tempo*.

⁶⁵ Même si ce genre de rythme se retrouve dans l'accompagnement des choros *canção* ou dans certains *chorinhos* (dénomination affectueuse de choro généralement plus rapide – tel *Tico tico no Fubá*) sous l'appellation de choro *varandar* (choro de balcon ou terrasse), l'accompagnement du choro se fait en mélangeant différents rythmes : polka, maxixe, tango, choro, choro sambado, choro varandar...

⁶⁶ Le *cavaquinho* est un sorte de ukulélé brésilien, monté de quatre cordes métalliques accordées ré-sol-si-ré ou ré-sol-si-mi (comme les quatre cordes aiguës d'une guitare), et sonnante une octave plus

exécutent plusieurs rythmes en même temps, ce qui donne à l'ensemble une épaisseur et une texture très dense. Schématiquement, la superposition de tous ces rythmes aboutit à un constant rythme de doubles croches. Ceci s'observe clairement dans la partie A et C (Cf. ex. 58 et 60). Néanmoins la partie C est beaucoup plus contrastante au niveau rythmique car les basses jouent un ostinato de [croche pointée-double]. Ce genre d'accompagnement apparaît souvent dans les polkas d'Ernesto Nazaré.

Exemple de *Atrevido* (1913- Coquin) :



La partie B de la composition de Barrios (Cf. ex.67) montre un autre rythme trouvé dans le choro : [double-croche-double].

Cependant, ces rythmes sont une partie de ceux trouvés dans le choro et la musique brésilienne en générale. En effet, avec l'influence du samba⁶⁷, le choro a vu ces cellules rythmiques se syncoper, laissant les temps sous-entendus, comme dans cette polka du guitariste Satiro Bilhar⁶⁸ (Cf. page 33):



Ici, Barrios trahit donc ses limites dans l'appropriation du rythme de la musique brésilienne. Néanmoins, n'y avait-il pas là une volonté de vulgarisation de sa part,

haut que la guitare. Il est aussi utilisé par les chanteurs de *samba* et de *pagode* (chanson populaire) pour faire l'accompagnement harmonico-rythmique.

⁶⁷ Même s'il existait non officiellement auparavant, le premier samba de carnaval *Pelo Telefone* de Donga date de 1917. Sa partie vocale novatrice pour l'époque fait effectivement usage de nombreuses syncopes, signe de l'influence africaine.

⁶⁸ Oncle du compositeur et pianiste Branca Bilhar (1887-1936), Satyro Bilhar (1860-1927) fut guitariste, compositeur (de modinha, lundu et polka) et chanteur. Ernesto Nazaré lui dédia sa polka *Tenebroso* en hommage à sa voix grave.

afin de rester compris par tous les publics, et notamment le public des salons mondains où l'influence des rythmes *afro* du *samba* pouvaient y être mal perçus ?

Une dernière remarque concernant le rythme de ce *choro* porte sur le point d'orgue de la partie C. En effet, ils sont d'habitude inexistant dans les polkas et les choros des compositeurs de la *vieille garde*. Seule Chiquinha Gonzaga, compositrice proche du milieu du théâtre, en fait usage, en particulier dans sa polka *Radiante*. Il semble que ceci soit encore une preuve de l'influence du *tango américain* (lié au théâtre) sur Barrios.

D'autres procédés communs au choro sont mobilisés par Barrios, cette fois en relation avec l'harmonie. Comme souvent dans le choro de la *vielle garde*, chaque partie (A, B ou C) de 16 mesures est construite avec une réitération de la première phrase de quatre mesures (ou d'une partie de la première phrase), créant des sections organisées ainsi : aa'/ab ou ab/ac ⁶⁹. Les phrases b ou c sont souvent le terrain pour une modulation ou un emprunt. (Cf. ex.62)

Dans la partie A du choro de Barrios, un emprunt a effectivement lieu mais sur la dernière mesure de la réitération de la phrase a avec le Sol7 (I7). (Cf. mes.15 ex. 58). Ceci était aussi utilisé pour préparer l'arrivée de la 4^{ème} phrase et pour rompre la monotonie de la répétition de a. Un exemple de ce procédé se rencontre dans le choro *Magdalena* du flûtiste Frederico de Jesus ⁷⁰ (1878-1948) (Cf. ex.63).

Dans la dernière phrase de la partie C du choro de Barrios, le VI degré bémolisé (Mib) est utilisé mesure 69 pour résoudre sur Sol (Cf. ex.60), comme on peut le trouver aussi dans un choro de João Pernambuco (*Sons de Carrilhões*).(Cf. ex. 64).

⁶⁹ La partie A et C de *Machucando* de Adalberto de Souza ou la partie de A de *Nem Ela nem eu* de Nelson Alves contiennent ce principe mélodique.

⁷⁰ En plus d'être un excellent flûtiste Frederico Olympio de Jesus fut le meilleur copiste de l'histoire du choro. Il recopia à la perfection une quantité impressionnante de choro de la première génération comme ceux de Medeiros, Nazaré, Pernambuco et bien d'autres encore.

Cependant, lorsque les phrases de fin de section utilisent des accords de la tonalité principale, l'emprunt à la dominante est souvent observé sur l'avant dernière mesure de la section, comme mesure 39 de la partie B du choro de Barrios avec deux accords (V/V – V) qui résolvent sur le Ier degré mesure 40 (ex.67). La même construction se remarque dans la polka *Ziquinha* du flûtiste Juca Kallut ⁷¹ (1858-1922) (Cf. ex. 65).

Dans la partie C en Sol majeur, une autre modulation courante apparaît. Barrios module au IIIème degré mineur de mesure 61 à 64 avant de revenir en Sol majeur avec la dominante RE7 sur le deuxième temps de la mesure 64. On relève la même architecture harmonique dans la polka *Sonhos do Porvir* de Virgílio Pinto da Silveira ⁷² (1850-1910) (Cf. ex. 66).

D'autre part, au niveau structurel, les rapports harmoniques entre les parties correspondent aux mêmes rapports que certaines compositions de la *vieille garde* : le A en mineur, le B en mineur et le C en majeur se retrouvent en effet dans le *Scottish * Yara*, de Anecleto de Medeiros.

Ainsi, au niveau harmonique, il existe des points communs entre le *Choro da Saudade* et certains choros de la *vieille garde*. Cependant, d'autres aspects harmoniques restent typiquement liés au style de Barrios.

En effet, un autre procédé harmonique courant dans un choro mineur est de moduler au relatif majeur à la fin d'une phrase, avant de retourner de nouveau en mineur. Barrios modifie quelque peu la teinte de cette modulation très convenue avec des accords et des renversements peu usuels. Les mesures 9 et 10 (ex.58) permettent

⁷¹ Juca Kallut commença sa carrière de musicien à l'ophicléide, jouant avec des orchestres dans les théâtres (*l'Apollo*, le *Lírico*, le *Lucinda*) de Rio de Janeiro. Plus tard il joua de la flûte traversière, après s'être fait offrir l'instrument par des amis. Comme beaucoup de musiciens populaires, Juca était poly-instrumentiste et jouait de la contrebasse, de la guitare et du *bandolim*. Il recevait souvent dans sa maison de nombreux chorões (musicien de choro) notamment Satiro Bilhar et Quincas Larenjeiras.

⁷² Le flûtiste Silveira était un des grand chorões carioca du milieu de Joaquim Callado. Vers 1900, la *Casa Arthur Napoleão* (la maison d'édition du pianiste Arturo Napoleão (1845-1925) qui publia aussi des partitions de Barrios) publia plusieurs valse, polkas et habaneras de ce compositeur.

d'analyser l'enchaînement harmonique suivant : Lam7b5-Sib6/Ré. Le fait d'utiliser l'accord semi-diminué (ou m7b5) comme une dominante (ce qui revient à un accord de 9^{ème} sans fondamentale) s'éloigne beaucoup de l'harmonie conventionnelle du choro de la *vieille garde*.

Dans la partie B, une autre novation se remarque avec des descentes de basses chromatiques, procédé peu commun pour l'époque. Ces descentes de basses (Cf. mes. 27-29) permettent de créer des harmonies plus modernes avec un accord de Sol semi-diminué (ou m7b5) mesure 27 (2^{ème} temps) qui s'enchaîne sur Edim, Eb7 et Solm (Cf. ex.67). Les mesures 30-33 sont quant-à-elles construites sur un simple cycle des quintes (La7/Ré7/Sol7) ; néanmoins, la basse chromatique fait entendre sur le deuxième temps des mesures 30 et 32, la quinte bémol des accords de 7^{ème} (respectivement Mib et Réb), harmonie novatrice pour l'époque.

Ce cycle des quintes est d'ailleurs utilisé sans parcimonie, ce qui est rarement noté dans les choros de la *vieille garde*. Les mesures 30 à 36 voient s'enchaîner LA7/RE7/SOL7/DO7/FA7-SIb/MI7-LA7/RE7-SOL7. Le point intéressant dans cette progression se situe entre Sib et MI7 car Barrios saute sur un accord situé à intervalle de triton, remontant alors abruptement le cycle des quintes pour réinstaller une tonalité à dièse. Cette logique harmonique est complètement validée par la logique mélodique des mesures 34-36 qui alternent des grands sauts d'intervalles ascendants et descendants.

Finalement, quatre éléments peuvent être retenus afin de caractériser le style spécifique de Barrios : l'utilisation courante de l'accord semi-diminué, du chromatisme, du cycle des quintes, et de la modulation au triton.

A souligner aussi d'un point plus général, que Barrios prend ses distances avec les structures habituelles du rondo (A/B/A/C/A ou A/B/A/C/A/B/A) en

recourant à la forme A/A/B/A/C/B/A où la répétition de la partie A après la partie C a été remplacée par la partie B⁷³.

A ce stade, toutefois, notre propos a visé surtout à mettre en évidence les liens et adaptations que Barrios a su établir avec la tradition du *maxixe*, du *choro*, et peu avant du *tango*. En particulier, a été soulignée son appartenance au mouvement des guitaristes traditionalistes, appartenance que révèlent ses nombreux emprunts aux traditions musicales étrangères.

Il importe désormais d'insister sur un autre thème, celui des relations que l'inspiration et la pratique artistique de Barrios entretiennent avec son propre pays, le Paraguay.

En guise de transition et d'introduction à la deuxième partie sur le nationalisme musical, nous allons parler brièvement des rapports de l'artiste à la culture paraguayenne et à son histoire. Après quoi, nous recentrerons le sujet sur les traditions de musique paraguayenne présentes dans l'œuvre de Barrios.

⁷³ Cependant, le principe de répétition de la partie A se pose tout de même comme un élément structurel important ce qui ne met pas en péril le principe même de la forme rondo.

2) Le nationalisme musical chez Barrios

Afin de parfaire l'analyse de l'œuvre de Barrios, il convient de s'attarder sur ce qui constitue l'identité de la nation paraguayenne. En toute logique, Barrios a appris la musique également à travers la culture du Paraguay. Ce pays, aujourd'hui peuplé de cinq millions d'habitants, demeure le moins connu d'Amérique latine. Toutefois, son importance ne doit pas être sous-estimée. Chaque nation d'Amérique du Sud a développé des singularités selon sa situation géographique, son histoire, son idiosyncrasie, ses traits sociologiques et culturels. Le Paraguay ne fait pas exception à ce constat. Pour mieux comprendre ce qui caractérise Barrios, l'étude de l'histoire, de la culture et de la musique paraguayenne s'avère important.

2.0 le nationalisme culturel et Barrios :

Barrios naît à une période où le Paraguay est fortement affaibli à la suite de la guerre de la Triple Alliance ⁷⁴. Certes, l'affirmation du sentiment national s'est consolidée pendant cette période, les entités nationales, pour la plupart, trouvant leur origine dans des guerres entre voisins ⁷⁵, générant plus d'un siècle d'instabilité politique : guerres civiles et conflits entre partis *Colorado* et *Républicain*, guerre contre la Bolivie en 1933, la dictature de Stroessner dans les années 1950. Entre

⁷⁴ Lorsque Francisco Solano Lopez (1862-1870) accède au pouvoir, de sévères mesures de représailles s'exercent contre ses opposants. Bon nombre s'exileront en Argentine où ils entretiendront un climat d'hostilité au pouvoir paraguayen. Puis, le Brésil, après avoir envahi partiellement l'Uruguay, revendiqua une partie du Nord-Est paraguayen. C'est dans ce contexte de fortes tensions que le traité de la *Triple Alliance* (1864 –1870) fut signé, scellant une alliance "*offensive et défensive dans la guerre initiée par le Paraguay*"(Cf. note 75) entre l'Empire Brésilien, le nouveau pouvoir uruguayen et la Confédération Argentine. La culture guaranie s'en trouvera quasiment anéantie : la guerre décime 70% de la population masculine et sur 1.33 million d'habitants en 1865, seulement 300 000 survécurent, en majorité des femmes et des enfants.

⁷⁵ FREGOSI, Renée, "Paraguay : la "nation guaranie"", *Hérodote*, n°99, (4^{ème} trim. 2000), p.185 : "*La force du sentiment national paraguayen s'est en effet développée comme une sorte d'instinct de survie, face aux agressions extérieures (lutte contre la vice-royauté, guerre de conquête) ou intérieures (guerres civiles, dictatures).*"

1904 et 1936, le Paraguay connaît vingt-deux présidents différents en un laps de temps recouvrant normalement huit mandats présidentiels.⁷⁶

La conséquence de cette histoire politique tourmentée sera que Barrios ne pourra jamais s'installer définitivement au Paraguay. Ainsi que beaucoup d'artistes Paraguayens⁷⁷, il vivra en exil à la recherche de meilleures conditions de vie. Le sonnet *Bohémio*, écrit dans les années 1924-1925, période de guerre civile, illustre cette impossibilité de résider dans son pays (Cf. verso p.42). Les symboles de la culture guaranie seront défendus fièrement pendant cet exil. Dans les années 1930, Barrios ira jusqu'à porter le nom et le costume du *Cacique Mangore* (chef indien du XVIème siècle) dans sa tournée au Vénézuéla comme expression d'identité nationale⁷⁸. Lors de son départ de Caracas, le guitariste adresse un sonnet⁷⁹ (Cf. verso) au Cacique des caraïbes *Guaicaipuro*, témoignage de respect envers la culture traditionnelle. Ces références à la culture indienne eurent un rôle publicitaire remarquable et augmentèrent sa popularité. Au Vénézuéla, cette image inspira même une publicité pour une bière (Cf. ci-contre). Néanmoins cette popularité, pas toujours bénéfique, le contraignit à quitter le Guatemala (entre 1939 et 1940) sur ordre du Général Ubico, qui craignait que le guitariste engendre rassemblements et agitation.

Aujourd'hui, le Paraguay reste un des pays parmi les plus métissés du continent : il revendique et assume collectivement au niveau national sa composante

⁷⁶ Ibid. p185 : "*La succession de différents régimes autoritaires depuis le XIXème siècle a progressivement produit une sorte de culture de la soumission et du fatalisme, [...] proposant un Paraguay voué à l'enfermement et à la dictature.*[...]"

⁷⁷ Ampélio Villalba, Aristóbulo Domínguez, José Asunción Flores, Mauricio Cardoso Ocampo... En 1924, le Parti *Libéral* est au gouvernement. L'affiliation *colorada* de Barrios lui vaut d'être relégué au second plan de la vie artistique. Les grandes salles de la capitale d'Asunción lui étant refusées, il jouera sur la place publique

⁷⁸ En fait, cet accoutrement, comme le nommait les critiques de l'époque, engendra un vif attrait de la part du public, qui s'étonnait de voir un "indien" joué de la guitare classique.(Cf. verso p.42)

⁷⁹ Barrios affectionne particulièrement cette forme poétique.

indienne⁸⁰. Les relations mythologiques avec la nature restent un trait culturel qu'illustre la *Profesión de Fe* (Brésil, 1930) de Agustín Barrios, poème récité de nombreuses fois pendant les concerts (Cf. ci-contre).

Ces poèmes en guarani traduisent cette volonté d'affirmer son identité culturelle, d'autant plus que cette langue reste aussi celle "*des paysans pauvres, ceux qui n'avaient pas "la parole" précisément*"⁸¹. Depuis 1876⁸², le mot guarani *Mbaraka*, utilisé pour définir la *guitarra*, est un bon exemple de réappropriation et d'affirmation culturelle.

De plus, l'influence qu'exerça la culture paraguayenne sur le compositeur fût renforcée par les liens étroits qu'il entretenait avec son frère⁸³, poète et dramaturge (Cf. verso). Par conséquent, Barrios inclura dans son répertoire des morceaux aux thématiques indigènes tels *Invocación a la Luna (de la Suite Aborigen)*, *Diana Guarani*, *Danza Guarani*, *Un Sueño en la Floresta*, *Romance de la India Muerta*, *Leyenda Guarani*.

Un autre trait pouvant se rattacher à la culture paraguayenne chez Barrios porte sur ses talents en matière d'art calligraphique. Ses manuscrits concurrencent les

⁸⁰ Les phénomènes d'acculturation, enclenchés par les *conquistadors* espagnols dès la découverte des terres du « *Paraguay, Provincia Gigante de las Indias* » en 1524, s'accélérent avec l'arrivée des missionnaires Franciscains en 1580, puis Jésuites. Le processus social d'amalgame hispano-guarani se développe ainsi dès les premiers temps de la conquête. Rapidement, une trentaine de "camp de travail" s'établissent dans lesquels vivaient environ 80 000 âmes. Les prêtres Jésuites et Franciscains, particulièrement attentifs aux populations indigènes, s'expriment en guarani (langue indigène majoritaire), l'utilisant pour le catéchisme et dans les textes littéraires et poétiques. Ils participeront de plain-pied à la fondation de la société métisse paraguayenne, la langue et la culture guaranie étant au cœur du processus de refondation de l'image nationale. Ainsi commence la vulgarisation d'une langue qui reste parlée et comprise par 90% de la population, tout à fait bilingue aujourd'hui. Les Indiens au début de la conquête avoisinaient le million. Aujourd'hui, il en reste environ trente-mille, divisés en cinq groupes linguistiques.

⁸¹ FREGOSI, Renée, op. cit., p.182-183.

⁸² RUIZ DE MONTOYA, Antonio, *Vocabulario de la Lengua Guaraní*, Leipzig, 1876. Cité par SZARAN, Luis, *Diccionario de la Música en el Paraguay*, Asunción : Edición del autor, 1997. *Mbaraka* est un instrument de type sonnaïlle qui a un rôle de communication entre les chefs religieux et les êtres surnaturels.

⁸³ La poésie, Barrios la cultiva avec son jeune frère Francisco Martín (1895-1939), poète reconnu aujourd'hui comme étant l'un des précurseurs du théâtre et de la poésie en guarani. Ils parcourent ensemble le Plata, à partir de 1921 environ (p66)(voir programme p 88 ; 92-93-94). Francisco Martín récite ses poèmes entre les morceaux. (comme le sous tendent les programmes de concert du 15, 22 novembre 1924 et février 1925 (2^{ème} retour au Paraguay) (Cf. annexes).

meilleurs éditions de son temps, "[...] *étant dans ce champ, le parfait continuateur de Yapuguai, le plus grand calligraphe de l'époque jésuite, le seul se permettant de signer les copies des manuscrits religieux [...]*"⁸⁴ (Cf. manuscrits de Barrios p.108).

2.1) Le Paraguay – Une musique traditionnelle représentative de l'identité nationale : la polca paraguaya *

Il convient de préciser l'importance qu'a pris le mouvement *tradicionalista* (ou *costubrista*) dans l'émergence du nationalisme musical en Amérique du Sud : bien souvent, ce sont grâce aux musiciens populaires liés aux secteurs des musiques traditionnelles rurales et locales que les Académies et les Conservatoires prennent conscience de la richesse de leur patrimoine musical. Ce patrimoine une fois importé dans les villes et reconnu par les institutions sera l'objet parfois d'un véritable culte nationaliste sous la forme de ce qu'on appelle le folklore. Ce folklore réimposé par l'état servira aussi à camoufler les propagandes politiques pour mieux les faire accepter.

Cependant, malgré les dérives⁸⁵, le courant traditionaliste a été primordial dans l'acceptation graduelle des traditions locales par les milieux musicaux académiques. Il est à l'origine du nationalisme musical. Les liens de Barrios avec l'école traditionaliste l'amèneront 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

⁸⁴ SZARAN, Luis ; GODOY, Sila ; *Mangoré, Vida y obra de Agustín Barrios*, Asunción : Don Bosco y Ñanduti Vive, 1994, p.32. "[...] siendo en este campo, excelso continuador de Yapuguai, el mas grande calígrafo de la época de los Jesuitas el único a quien se permitia firmar las copias de los códices religiosos [...]."

⁸⁵ Ce genre de dérive n'est pas seulement un fait d'Amérique Latine mais s'observe aussi dans d'autres pays qui ont subis des régimes dictatoriaux comme en Roumanie, en Grèce, ou dans l'Ex-Union Soviétique.

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."⁸⁶

Dans ce discours, Barrios qui s'inscrit comme un précurseur parmi d'autres du mouvement de guitare traditionaliste du Plata, (lui-même lié au nationalisme musical) semble montrer son adhésion au nationalisme artistique.

Ceci se vérifie dans cette volonté de représenter la musique traditionnelle et populaire paraguayenne dans la musique pour guitare solo. En portent témoignage les manuscrits ou les disques des compositions *Danza Paraguaya*, *Jha Che Valle*⁸⁷ (Oh mon pays!), *Milonga* * (sic.), et des arrangements *London Carapé*⁸⁸, *Aire Popular Paraguayo*, *Marcha Paraguaya* (F.S. Dupuy⁸⁹). Cependant, l'artiste réalise d'autres arrangements de musique populaire, mais qu'il n'a jamais transcrits ou enregistrés : *Rojhechaga-ú* (Nostalgie), *Nderesá Porá* (A tes beaux yeux), *Guyrá Campana*⁹⁰, *Mama Kumandá*⁹¹, *Cerro Corá*⁹², *Chopí*⁹³ (page 4), *Cielo Santa*

⁸⁶ Cité par STOVER, Richard, *Six Silver Moonbeams : The Life and Times of Agustín Barrios Mangoré*, Clovis : Querico Publications, 1992, p.146.

⁸⁷ Il est probable que ce morceau, généralement considéré comme une composition de l'artiste, soit un thème traditionnel. Ceci fait de Barrios un des premiers compilateurs de musique paraguayenne.

⁸⁸ *London Karapé* signifie en guaraní "Petite Londres" en référence à Asunción. Cette danse surgit au Paraguay vers 1860 probablement à partir du *london*, danse anglaise à 2/4, similaire à la contredanse. La femme du Président (Alicia Elisa Lynch ou Madame Lynch), d'origine française, la popularisera dans les salons. Le peuple adopta la danse et lui fit acquérir une musique spécifique de rythme [3/4-6/8] proche de la polka paraguayenne.

⁸⁹ Considéré comme l'un des auteurs présumés de l'Hymne National, Francisco Sauvageot de Dupuy reste un emblème national. De ce fait, Barrios arrangera pour guitare sa *Marcha al Mariscal López*.

⁹⁰ Le mot *guyrá* (*pájaro* en espagnol) signifie oiseau. Le *guyrapa* i est un arc musical des indigènes guaranis *kaiova*. Peut-être est-ce le rapport des variations de ton de l'arc avec le chant des oiseaux qui leur inspira le nom de l'instrument. Le harpiste et compositeur Félix Pérez Cardoso (1908-1952) rendra internationalement célèbre ce thème.

⁹¹ C'est une des plus anciennes polkas du Paraguay qui date des années 1860. Elle appartient au genre polka *syryry*, de mouvement modéré, conservant sa fonction dansante.

⁹² Il est possible que le titre de l'air paraguayen *Cerro Corá* que joue Agustín Barrios en 1922 soit inspiré du poète Félix Fernández (1889-1984), précurseur du théâtre guarani avec Francisco Martín Barrios, frère de Agustín. En 1931, le texte sera mis en musique par Herminio Giménez (1900-1991). En 1944, *Cerro Corá* fut déclarée, avec *Campamento Cerro León*, Chanson Nationale du Paraguay par un décret signé par le président général Higinio Morínigo et le ministre de l'éducation Juan Darío Quiroz.

⁹³ Le Chopí est un oiseau. Cette danse de la fin du XIX^{ème} siècle est aussi connue sous le nom de *Cielito Chopí* ou *Cielito Santa Fe*. Elle dérive de la *contradanza* * et clôt généralement les bals.

*Fe*⁹⁴, *Colorado*⁹⁵, *Campamento Cerro León* (polka épique – Cf. ex. 73-74 et page 2), *Himno Nacional Paraguayo*, *Aires Nacionales*, *Pot pourri de Polkas Nacionales*.

Ces compositions et arrangements (sauf *Marcha Paraguaya* et l'*Himno Nacional*) puisent dans un des genres les plus représentatifs de l'identité du Paraguay : la polka.

2.1.1 - Origine probable et caractéristiques rythmiques :

Les premières polkas paraguayennes apparaissent véritablement pendant la guerre de la Triple Alliance (1865-1874), donc après la diffusion de la polka de Bohême au Paraguay. Cependant, l'origine de la polka paraguayenne prête à controverses. Certains⁹⁶ pensent qu'elle dérive effectivement de la polka de Bohême de grande diffusion dans le Plata à partir de 1836. Au Paraguay, la première référence à cette polka se trouve dans un journal de 1858, *El Semanario*, qui précise qu' "il y a un orchestre militaire, destiné exclusivement à la diversion du peuple, qui dansent ces polkas et mazurkas[...]". Toutefois, les caractéristiques musicales de la polka paraguayenne (Cf. ex. 68 à 73), qui combine rythmes *sesquialtères* [3/4-6/8] * et syncopes, ne gardent qu'une ancienne relation avec la polka de Bohême de rythme binaire aussi bien que de la polka-mazurka de rythme ternaire. Luis Szarán, pour sa part, estime que les Paraguayens se sont appropriés le nom de polka pour définir leur musique, par le simple fait que la polka européenne était une danse très populaire. Comme Mauricio Cardoso Ocampo, il évoque que la musique nationale, avec ses caractéristiques locales, était déjà en gestation dès 1800, avant même l'arrivée de la

⁹⁴ Le *Cielo* ou *Cielito Santa Fe* se différencie du Chopí seulement par son thème musical qui est varié sur un rythme de type sesquialtère [3/4-6/8] proche de la polka paraguayenne.

⁹⁵ Emblème musical du parti *Colorado* auquel Barrios était lié. Le Parti Libéral fut fondé en 1887 par opposition au Parti Colorado fondé en 1870. Il faut attendre 1904 pour qu'un libéral assume les fonctions de président. Après cela, les deux partis ne vont cesser de se succéder jusqu'au général *colorada* Stroessner. La polka *Colorado* aurait été écrite en 1887 par Francesco Guerresi, un musicien d'origine italienne, membre de la fanfare de la police d'Asunción. Cependant, s'il est probable que Barrios ait arrangé cette polka, il ne la jouera jamais dans ses concerts, n'affichant pas sa position politique.

⁹⁶ Comme Claude Castro, Juan Pablo Gonzales et Claudio Rolle (Cf. bibliographie).

polka de Bohème. Cependant, dans les diverses chroniques ⁹⁷ de la première moitié du XIXème siècle, l'absence de toutes données musicales ou chorégraphiques précises concernant la musique paraguayenne, nous conduit à ne pas éliminer l'influence de la polka de Bohème dans la gestation du genre paraguayen. S'il est probable que les rythmes sesquialtères [3/4-6/8] furent présents dans la musique traditionnelle dès l'époque coloniale (selon Michel Plisson), le genre même de polka paraguayenne existe bien par référence à la polka de Bohème et un contact a pu avoir lieu entre les deux types de musique. Dans l'exemple suivant (*Guyra Campana, Recuerdos de Yparacaí*), le rythme ⁹⁸ mélodique reste en binaire. Sans syncope, ceci pourrait bien se référer à un rythme à 2/4.

Mélodie de *Recuerdos de Yparacaí* (Guarania: de Zulema de Mirkin y Demetrio



Aussi, il est possible que les musiciens populaires se soient inspirés des mélodies de polka à 2/4 en vogue, en l'adaptant à leurs rythmes d'accompagnement [3/4-6/8] tout en les syncopant (ceci reste une hypothèse).⁹⁹

Par exemple, la mélodie de *Guyra Campana* se transforme facilement en 2/4:



Après tout, cette pratique orale se rapproche de celle des musiciens de jazz qui se plaisent à reprendre en rythme de valse des morceaux initialement conçus à 4/4.

D'autres rythmes sont aussi présents dans la polka paraguayenne mais qui relèvent d'une influence jusqu'alors occultée : l'influence africaine. Dans la partie B' de *Campamento Cerro León* (Cf. ex . 73, mes.16-26), la métrique (jouée par la

⁹⁷ Les écrits de Juan Rodolfo Rengger entre 1818 et 1925, des frères Robertson entre 1811 et 1815, et de Félix de Azara (1746-1821) ne décrivent malheureusement pas les genres et les styles de danses présents dans la région d'Asunción. Il est simplement fait mention sans grande précision d'une "danse barbare", nommée *zarandig*, de chansons tristes, du menuet *gasparina* et de la contredanse espagnole.

⁹⁸ Ceci n'est pas la même chose que le mètre qui ici reste bien de type sesquialtères [3/4-6/8].

⁹⁹ On retrouve d'ailleurs un fragment musical en 2/4 dans *l'Aire Popular Paraguayo*, peut-être vestige ancien d'une polka.(Cf.p. 54.)

guitare rythmique) est bien de type sesquialtère, mais avec des quatolets à la mélodie (Cf. aussi ex. 68 - birythmie). Selon Michel Plisson, ceci se réfère plutôt à une proportion issue du métissage avec les musiques noires. D'ailleurs, cette influence a eu lieu lorsque la région, en manque de main-d'œuvre indigène, se peupla d'esclaves en provenance du Plata (Cf. photo). Michel Plisson précise qu'ils étaient assez nombreux pour constituer un quartier de Corrientes (Nord-Est de l'Argentine actuelle). Avant cela, plusieurs villes noires furent fondées au Paraguay pendant la période coloniale¹⁰⁰ : Arequi à la fin du XVIIème, Emboscada en 1740, et Laurely vers 1820. Luis Szarán, quant-à-lui, fait référence à la réduction de *Loma Campamento* (à San Lorenzo près de Asunción) où s'établirent un groupe de descendants d'Africains qui, en 1821, accompagnaient dans sa fuite le général uruguayen José Gervasio Artigas. Ces anciens esclaves furent pour la plupart enrôlés dans l'armée, dans un bataillon appelé *Nambí-i*, où beaucoup d'entre eux trouvèrent la mort. Toutefois, de cette diaspora africaine, il subsiste aujourd'hui 200 individus. Ils forment les communautés de Cambá Cuá et Laurely et tentent de maintenir leurs danses (*Guarimba-Galopa*¹⁰¹, *Pitiki-Pitiki*, *San Zapatú...*) pendant le traditionnel carnaval (Festivité de San Baltasar, patron des Noirs, le 6 janvier).

Après ces considérations, examinons les morceaux relevant du genre de la polka chez Barrios et notons les éléments rattachés à la tradition et les éléments novateurs.

2.1.2 - Le rythme chez Barrios :

Les éléments rythmiques traditionnels se remarquent dans toutes les polkas de Barrios. Ces morceaux montrent que Barrios connaît bien cette musique.

¹⁰⁰ Cf. *Du Tango au Reggae*, p.233-234.

¹⁰¹ *Guarimba Galopa* ou *Galopa Marimba*, descendante du folklore afro-paraguayen. Son nom reflète bien son caractère hybride. La galopa est une dérivée de la polka paraguayenne et le marimba est un instrument de percussion répandu aussi dans les communautés métisses du Mexique. Sa musique est purement rythmique, jouée sur divers tambours.

Lorsqu'il enregistre sa *Milonga*¹⁰² en 1914 à Buenos Aires pour Odéon, le terme *milonga* *, en Argentine et Uruguay, fait allusion à un type d'expression incluant différentes fonctions et contextes qui renvoient toutes au rythme binaire 2/4 ou 4/8.

Or, la milonga enregistrée par Barrios fait un usage exclusif de rythme [3/4-6/8], typique de la polka paraguayenne. Le guitariste y imite une formule d'écriture caractéristique de la harpe¹⁰³ :



Dans *London Karapé* (Cf. page 8 et ex. 74-75), les caractéristiques rythmiques de la polka sont aussi bien présentes : les syncopes, mesures 2-3 et 4-5, ainsi que les rythmes de types sesquialtères [3/4-6/8] surtout aux mesures 10-11-12 et 14-15. Les triolets (mes. 2 et 6) dynamisent aussi un peu plus les phrases musicales et donnent une certaine spontanéité qui se rapproche de la pratique traditionnelle (ex.75 et 73).

Dans le trio de *Jha Che Valle*, l'usage du quatiolet de croche sur une mesure à 6/8 est typique des variations que peuvent exécuter les harpistes sur un thème traditionnel.



¹⁰² Il semble que le titre du morceau ne soit pas vraiment approprié et qu'il ait été choisi pour toucher plus facilement le public de la région du Plata. Cette pratique était courante chez les musiciens populaires : dans les années 1910, à Rio de Janeiro, Ernesto Nazareth (1863-1934), pianiste brésilien, préférait intituler ces *choros* "tango brasileiro", donnant de prime abord un certain cachet à sa musique car le tango était largement accepté, tandis que le *choro* avait encore une connotation négative pour l'élite brésilienne. Ainsi, à une période où le titre de polka paraguayenne n'aurait pas fait bonne figure, la firme Odéon ou Barrios préféra peut-être intituler le morceau *milonga*.

¹⁰³ Si la musique savante jésuite est tombée rapidement dans l'oubli jusqu'à la fin du XXème siècle (comme la musique de Domenico Zipoli), la pratique des instruments importés dans les Réductions (harpe, violon, guitare...) perdurera dans la musique traditionnelle et s'insufflera dans les musiques populaires. Beaucoup d'Indiens formés dans les Réductions, notamment dans la cité de Yapeyù, conserveront une tradition de facture et immigreront en ville construisant violons et harpes (cf. photo page suivante). La harpe est encore considérée aujourd'hui comme l'instrument roi et se trouve au centre des réunions sociales et des veillées familiales.

2.1.3 - La mélodie et les motifs mélodiques

Les phrases de la polka paraguayenne, fortement liée à l'harmonie tonale, suivent généralement la carrure de 4 mesures ¹⁰⁴. Généralement, les motifs d'une phrase découlent de schémas mélodiques qui utilisent un développement par répétition, procédés fréquents dans la musique traditionnelle ¹⁰⁵. De tels procédés s'observent remarquablement dans *Campamento Cerro León* (Cf. ex.73). Dans *Jha Che Valle* (page 7), ce principe de duplication se réalise en sixtes parallèles ¹⁰⁶.



Dans *London Karapé*, la partie B se développe aussi sur ce principe de duplication des cellules mélodiques (Cf. ex. 74 – mes.11-16 avec un motif bref).

L'aspect ornemental des mélodies est aussi très prégnant (et laisse soupçonner des reliquats de musique ancienne baroque) comme dans la première partie de *Aire Popular Paraguayo* basé sur une chanson appelée *Caazapá* ¹⁰⁷. (Cf. page 6) (voir aussi mes. 5-8 de ex. 74)



Tous ces éléments relient les arrangements et compositions de Barrios au caractéristiques de la musique traditionnelle. Dans l'ensemble, Barrios reste donc

¹⁰⁴ Les accords s'enchaînent ainsi : I-I-I-V/V-V-V-I ou I-I-V-I/I-I-V-I. Comme dans la plupart des musiques populaires, ce type de phrases courtes de 4 mesures est généralement majoritaire par rapport aux phrases plus longues de 8 mesures comme nous l'avons vu dans le *tango*.

¹⁰⁵ Comme on a pu le constater dans le *tango* et le *choro*.

¹⁰⁶ Le chant à la tierce ou en sixtes parallèles provient de la musique espagnole (qu'on retrouve dans beaucoup de style comme le *son cubain*, la *cueca chilienne*, la *chacarera* ou les valse argentines), tout comme, les hémioles (3/4 6/8), les structures poétiques de la *décima* et la *copla*, et les chants religieux (*villancicos*).

¹⁰⁷ Je n'ai malheureusement pas à ma disposition une deuxième version de cette chanson. Il est probable que Barrios soit un des premiers à reconstruire ce thème ce qui donne à sa version un cachet historique.

assez proche de la tradition rythmique et mélodique de la polka et ne tombe pas dans l'édulcoration aujourd'hui répandue qui consiste à jouer les polkas sans syncopes et sans ornements. Selon ces considérations, nous pouvons admettre qu'une permanence de la tradition rythmique et mélodique paraguayenne existe chez Barrios. Il n'en est pas de même des autres paramètres.

2.1.4 - Formes et harmonies :

A son retour au Paraguay en août 1924, Barrios exprime sa volonté de rénover la musique paraguayenne pour la faire accepter sur la scène internationale :

"La musique paraguayenne a besoin d'un statut artistique noble pour triompher dans les centres de civilisation du monde. Notre musique nationale doit s'imposer à elle-même le devoir patriotique d'exploiter les beaux airs autochtones, en les arrangeant dans de nouvelles formes, afin de se sauver des contextes routiniers anciens dans lesquelles elle se trouve ¹⁰⁸".

Les compositions *Jha Che Valle*, *Danza Paraguaya* et l'arrangement *Aire Popular Paraguayo*, illustrent bien cette volonté de régénérer la musique paraguayenne. Ces morceaux datent des années 1920, période de maturité artistique, et les deux derniers furent enregistrés en 1929 pour Odéon ¹⁰⁹.

Jusqu'au début du XX^{ème} siècle, la chanson paraguayenne compte seulement une partie, répétée plusieurs fois, avec seulement les modifications du texte. Le genre instrumental de Polka, quant-à-lui, fait usage d'une forme généralement binaire (à l'exemple de *Guyra campaña*, *London Karapé* ou *Campamento Cerro León*) ou de forme variation sur cadence harmonique V/I organisée en carrure de quatre mesures (Cf ex.73-74). Barrios est l'un des tout premiers musiciens paraguayens à organiser ses polkas en trois parties en rajoutant un trio, tout comme les polkas européennes,

¹⁰⁸ Cité par STOVER, Richard, Ibid., p.92.

¹⁰⁹ Après l'apparition de l'enregistrement électrique en 1925, les artistes étaient souvent conduits à graver de nouveau leur répertoire dans des conditions meilleures que l'enregistrement acoustique.

menuets, tangos, ou valse et à généraliser les sections de 16 mesures à clauses multiples (4 phrases type 1 - Cf. ex. 76). Il inspirera Herminio Giménez¹¹⁰ qui inclura dans ses chansons une section intermédiaire modulante. Là, le langage de la tradition occidentale (permanence) permet une régénération de la musique traditionnelle qui peut figurer alors en bonne place dans le répertoire d'un grand concertiste (ce qui est novateur).

Cet aspect de rénovation harmonique s'affirme fortement chez Barrios. Le trio de la *Danza Paraguaya* (Cf. ex 76 – mes.33-49) permet d'exposer des tonalités non encore exploitées. Après une modulation typique à la sous-dominante (Sol), on passe pour la première fois en si mineur (mes.45), relatif de la tonalité principale. D'ailleurs, la première partie du même morceau expose à elle seule quatre tons principaux (RE- LA (dominante)- Sol (sous-dominante) – Fa# mineur (relatif de la dominante)) avant de revenir à la tonalité principale. Cette partie A fait aussi usage de l'accord m7b5 (ou semi-diminué), une première fois pour substituer une neuvième de dominante sans fondamentale (mes.2) et la deuxième fois dans la cadence modale (mesures 13-14) utilisée souvent dans les chansons de variété¹¹¹ IIm7b5-I. L'accord majeur enrichi d'une sixte se rencontre également (mes.1). Malgré sa richesse, cet aspect harmonique s'éloigne de la modalité traditionnelle rencontrée dans la polka (souvent avec des cadences V-IV-IIIIm-IIIm-I Cf. ex. 69) pour utiliser des schémas harmoniques rattachés à la tonalité conventionnelle. Là encore, les schémas

¹¹⁰ La trajectoire artistique de Herminio Giménez (1900-1991) est similaire à la majeure partie des compositeurs paraguayens vivant en exil. Il s'initie d'abord à la musique populaire d'inspiration folklorique puis accède aux écoles de musiques des grandes villes (cours d'harmonies, orchestration) et à partir de là, travaille à la "hiérarchisation" de la musique paraguayenne qui consiste à transplanter la musique populaire paraguayenne dans la musique symphonique européenne à la manière des compositeurs nationalistes du début du XXème siècle.

¹¹¹ Cette cadence se trouve aussi dans le *christophe* descendant du jazz : I-I7-IV-IVm ou IIm7b5 -I.

académiques permettent de rénover (ou transgresser¹¹²) la tradition pour qu'elle trouve une acceptation plus large dans les milieux élitistes reconnus internationalement. Cette démarche se recoupe fortement avec celle des compositeurs liés au nationalisme artistique.

L'Aire Popular Paraguayo illustre aussi cette rénovation harmonique. Dans la troisième partie (mes.30-37), tout en gardant une pédale de sol à la basse, il y est fait usage du chromatisme dans les voix intermédiaires. Apparaissent alors des harmonies très riches de 7sus4¹¹³ et +7. Le même principe modal de IVm s'observe



2.1.5 - Les techniques de guitare dans les Polkas de Barrios et l'adaptation du *punteado* * européen :

a) Rythme :

La technique de main droite utilisée par Barrios dans la *Milonga* est particulièrement bien adaptée à la polyrythmie. Cette technique dérive de la technique classique de "base" : le pouce se consacre exclusivement aux basses en marquant un constant 3/4 ; les trois autres doigts s'occupent respectivement d'une des trois cordes aiguës (index pour le sol, majeur pour le si, annulaire pour le mi) en marquant un franc 6/8 en arpège a-i-m a-i-m etc. Cette technique, particulièrement idiomatique, permet de réaliser facilement l'hémiole de la polka :



Barrios ne fait donc pas usage du *rasgueado**, si bien approprié pour le rythme, mais utilise le *punteado** des guitaristes classiques. Il résout donc de manière assez

¹¹² Tout dépend du point de vue adopté. Pour ma part, il ne sera pas question de dégradation de la musique traditionnelle souvent évoquée par quelques folkloristes puristes, mais d'un enrichissement mutuel entre le langage traditionnel et occidental.

¹¹³ Dans le chiffrage du jazz, l'accord sus 4 est un accord dont on a remplacé la tierce par la quarte.

convaincante le dilemme énoncé plus haut : comment recréer la musique traditionnelle avec des techniques d'écriture académique. Barrios adapte ainsi la musique traditionnelle tout en y restant fidèle.

b) Mélodie, harmonie et sonorité :

La technique du *punteado** donne à l'artiste la possibilité d'explorer l'aspect mélodique de manière beaucoup plus adéquate qu'avec le *rasgueado**. Le pouce de main droite rend possible le jeu mélodique dans les basses (Cf. ci-dessous) et les combinaisons [i-m], [i-a], ou [m-a] offre la faculté de réaliser les tierces et sixtes parallèles (Cf. *Jha Che Valle* p.51). *Milonga* mesure 14-17 :



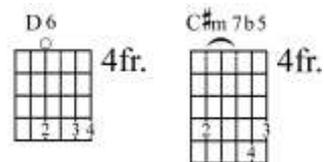
Le recours au *pizzicato** dans les basses, quant-à-lui, donne du relief à la mélodie comme dans la deuxième variation de *London Karapé* (Cf. page 8).

D'autres techniques, cette fois de main gauche, permettent l'enrichissement de la mélodie : le *portamento* *, les appoggiatures et les trilles (Cf. *Aire Popular Paraguayo* - Thème page 6). La connaissance des triades (accords de trois sons), leurs renversements et leurs réalisations semblent aussi bien intégrés par l'artiste dès 1914. Elles autorisent la création de mélodies sur un ambitus large de deux octaves comme dans la milonga (mes. 28-43) et, pour le coup, des phrases de 16 mesures très rares dans la musique traditionnelle ¹¹⁴ :



¹¹⁴ A cette époque, Barrios se laisse encore plus guider par le geste instrumental que par des principes de compositions savants. Néanmoins, le caractère improvisé qui en résulte n'annule pas complètement la symétrie et le respect des carrures de 4 mesures.

Dans *Danza Paraguaya* (ex.76, page 5), l'harmonie riche nécessite de développer des positions d'accords d'une complexité rarement rencontrée, exigeant une grande extension de tous les doigts de la main gauche ainsi que l'illustre l'écart de 4 cases entre l'index (1) et le majeur (2) dans les deux premières



Néanmoins, en accordant les basses dans la tonalité du morceau, la réalisation de l'harmonie gagne en facilité. *L'Aire Popular Paraguayo* et *London Karapé* usent du Re et du Sol, au lieu de Mi et La, ce qui libère la main gauche des problèmes de positions difficiles. Néanmoins, cette astuce n'est pas simplement faite pour simplifier la réalisation mais pour donner à la guitare une sonorité plus ample avec une meilleure résonance grâce aux cordes à vide. C'est pourquoi, en général, les guitaristes jouent leurs morceaux dans les tonalités des cordes à vides (mi, la, ré sol, si).

c) Virtuosité :

Le domaine de la technique, à l'évidence, est fortement lié au développement de la virtuosité. Le fait que Barrios connaisse bien la technique des guitaristes classiques lui permet d'avoir un discours assez frivole comme dans le trio de *Jha che Valle* (Cf. ex. p.50) avec des montées et descentes d'arpèges rapides. Dans la variation de la partie B de ce morceau, on trouve aussi une diminution en triolet tout à fait idiomatique réalisable avec trois doigts de la main droite seulement p-i-m :



Le trio de la *Danza Paraguaya* combine quant-à lui gammes chromatiques et arpèges (Cf. mes.45-48 - ex. 76).

Ainsi, la technique classique d'écriture (permanence) favorise une rénovation de la musique populaire traditionnelle qui contribue à son tour à la rénovation du répertoire des guitariste classiques. Par la suite, cette dialectique s'amplifiera chez tous les guitaristes classiques d'Amérique du Sud.

Par l'intermédiaire du traditionalisme, Barrios fait donc partie du mouvement du nationalisme musical.

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.

"[...] les compositeurs latino-américains 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 l'universalisme musical [...] coexistait avec l'ambition d'arriver à un style soit personnel, soit régional ou national¹¹⁵".

Trois facteurs contribuent à cet âge d'or :

- Une culture populaire et traditionnelle 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 XX^{ème} siècle.

¹¹⁵ BUJIC, Bojan, "Nationalismes et traditions nationales", *Musiques, une encyclopédie pour le XXI^{ème} siècle*, vol. 1 : Musiques du XX^{ème} siècle, trad. par Denis Berger, éd. sous la direction de Jean-Jacques Nattiez, Arles ; Paris : Actes sud ; Cité de la musique, 2003 (éd. orig. ita. Giulio Einaudi Editore s.p.a, 2001), p. 188-189.

2.2) L'impressionnisme créole :

Dans les pays du Rio de la Plata (Argentine- Uruguay), les compositeurs académiques vont beaucoup s'inspirer des styles de musique de la *pampa* * et du nord-est argentin, en lien avec les régions andines et les *payadores* *, comme l'*estilo*, le *wayno*, la *vidala*, le *gato*, la *zamba*, la *chacarera*, la *cueca*, la *milonga*... La photo, ci-contre, montre Barrios accompagnant un danseur effectuant des variations de *zapateo* * (de pied). Il semble donc que Barrios ait pu être influencé par la musique *criolla* argentine. Ceci est confirmé par la composition, pour son répertoire de concerts, de trois *estilos*, un *triste*, une *cueca*, et deux *zambas*.

A présent, analysons pourquoi Barrios se rapproche de ces compositeurs académiques à travers l'*estilo* *, en observant comment il reprend et met en forme des éléments de ce style.

*Córdoba*¹¹⁶ (Cf. page 34), *Estilo (Chinita)*, *Estilo Uruguayo (Luz Mala – Poemeto Regional)* :

Dans ces trois morceaux (Cf. ex.77-79), quelques caractéristiques propres au style de l'*estilo* se dégagent. Tout d'abord, le côté nostalgique et plaintif de la chanson sentimentale ressort grâce à l'utilisation des contrastes mineur/majeur : dans *Chinita*, les mesures 1 à 7 sont clairement en do mineur avant de passer en do majeur sur les mesures 16 à 29 pour ensuite retourner en do mineur. Le passage du majeur au mineur forme un contraste qui rend plus mélancolique le morceau, comme si Barrios voulait traduire ici l'ambivalence des sentiments amoureux. Dans *Córdoba*, ce passage mineur se situe au milieu du morceau, mesure 18, passage d'autant plus contrastant qu'il est agrémenté d'harmoniques. *Luz Mala*, qui porte l'indication

¹¹⁶ Ville du centre-ouest argentin, au pied de la Cordillère des Andes.

nostalgique, est quant-à-lui, majoritairement en ré mineur, avec quelques emprunts au relatif majeur, mesure 4 et mesures 16-19.

Le côté plaintif des *estilos* s'explique aussi par l'aspect descendant des mélodies. Dans *Chinita*, la phrase, de la mesure 1 à 7, recommence trois fois sa descente en broderie du la au mib., tel un mouvement perpétuel.

Dans *Luz Mala*, les phrases descendantes des premières mesures (mes. 1 à 7) figurent admirablement cette nostalgie, comme s'il n'y avait pas d'échappatoire à cette douleur.

En exemple comparatif, nous invitons le lecteur à se rendre à l'extrait *Adiós mi querida, adiós* (page 35), compilé et enregistré par le guitariste argentin Atilio Reynoso : cette connotation nostalgique transparait bien à l'écoute.

Un autre aspect de l'estilo traditionnel chanté provient de son caractère dépouillé et récitatif. Barrios n'hésite pas à faire des phrases où la mélodie n'est pas harmonisée ; telles les mesures 9 à 14 de *Chinita*, les mesures 9, 13, 15 de *Córdoba* ou les mesures 25-26 de *Luz Mala*. Ce caractère récitatif se trouve renforcé par l'utilisation des triolets de croches qui donnent l'impression d'étendre le temps comme dans les premières mesures de *Luz Mala* (mes. 1 à 7). Ce procédé se remarque aussi dans un *triste* (Cf. *estilo* *), issu du poème symphonique *Campo* de Eduardo Fabini¹¹⁷, compositeur nationaliste uruguayen (Cf. ci-dessous).

Exemple de la mélodie du *Triste* de Eduardo Fabini :



¹¹⁷ Eduardo Fabini (1882-1950) fit ses études musicales à Montevideo et en Europe où il reçut le premier prix de violon du Conservatoire de Bruxelles. Tout en jouant comme virtuose en Amérique du Sud et aux Etats-Unis (1926), il se consacra à l'enseignement et à la composition dans la capitale uruguayenne. Nombreuses sont ses pièces puisées dans le folklore et beaucoup s'inspirent du jeu de la guitare, instrument qu'il pratiquait par ailleurs et pour lequel il a écrit *Evocaciones criollas* (*vidala, chacarera, zamba...*) et une série de *Triste*. Certains de ces *tristes* (Cf. *estilo* *) ont été arrangés pour piano et orchestre et retranscrits par la suite par des guitaristes contemporains, Olga Pierrri et Eduardo Fernández : notamment, le *triste* du *Poema Sinfónico "Campo"* (1922), œuvre représentative de l'impressionnisme créole et du folklore imaginaire de Fabini, et le *triste n°1* pour piano.

Une autre caractéristique de l'estilo traditionnel renvoie aux cadences féminines (avec résolution du chant sur la tierce), qui abondent : par exemple, mesures 15, 29 et 48 de *Chinita*, mesures 12 et 24 de *Córdoba*, mesures 2, 23 et 44 de *Luz Mala* (Cf. ex.77-79). Notons que dans *Luz Mala* et *Chinita*, ces cadences féminines trouvent leur résolution sur le deuxième temps de la mesure, c'est-à-dire comme une appoggiature, ce qui est caractéristique. Cependant, Barrios met aussi la tierce à la basse comme aux mesures 10 et 14 de *Córdoba*, attribuant ainsi un aspect non conclusif à la cadence.

Parfois, certaines cadences usent aussi du procédé de tierce picarde comme on peut l'observer mesure 8 de *Chinita* et mesure 41 de *Córdoba*. Ce procédé se trouve aussi dans les *estilos* des guitaristes classiques de l'école traditionaliste argentine, parmi lesquels Juan Alais et Julio Sagreras, précurseurs dans l'adaptation du genre à leur instrument. Barrios confirme encore une fois sa filiation avec ce mouvement.

Exemple de la tierce picarde chez les guitaristes classiques traditionalistes :

Carlitos de Juan Alais – tierce picarde mesure 13 :



Estilo n°3 de Julio Sagreras - tierce picarde mesure 13 :



Si Barrios utilise des éléments stylistiques issus de la tradition de l'*estilo*, une différence importante réside dans le rythme et la forme de ses morceaux.

Du point de vue rythmique, l'*estilo* traditionnel ne cesse de changer de mesure, passant souvent du 2/4 au rythme sesquialtère [3/4;6/8], comme dans cet exemple de l'*estilo Adiós mi Querida, Adíos*, récompilé par Atilio Reynoso (Cf. page 35) :



Chez Barrios, ce genre de changement rapprochés ne se rencontre pas, ce qui l'éloigne de la tradition.

Au niveau formel, selon Isabel Aretz, l'*estilo* argentin se construit à partir de deux idées mélodiques, un thème (qui souvent, correspond à la partie de chant) et une partie plus rapide, servant d'introduction et de refrain, souvent appelé *allegre*¹¹⁸. Ainsi, sa structure est généralement ternaire ABA, ou binaire AB (allegre-thème). Cette forme se rencontre aussi dans un *estilo* de Justo Tomás Morales (Cf. *María Angélica* page 36). Ici, la partie B, le *canto*, se structure en trois parties - une première phrase a, jouée deux fois, une deuxième phrase b, jouée deux fois, et enfin le retour de la phrase a, jouée une fois - concluant ainsi le premier couplet. Ce schéma se retrouve de même dans les *estilos n°2 et 3* de Julio Sagreras.(Cf. bibliographie)

En observant les *estilos* de Barrios, il s'avère qu'ils ne respectent pas du tout ces schémas traditionnels. Dans *Luz Mala*, par exemple, l'*allegre* (mes. 11-26) suit le thème (mes.1-11) à la différence du schéma traditionnel et Barrios rajoute encore une troisième partie C (mes.27-42) avant la reprise du thème (mes. 1-11). Dans *Chinita*, le *canto* (mes. 9-15) sert de prétexte à l'invention de deux autres phrases (mes. 17-24 et mes. 26-29) avant l'adjonction d'une troisième partie C construite en trois phrases (mes.30-37, mes. 38-44 et mes. 45-48), ramenant finalement le thème (mes. 1-8). Dans *Córdoba*, le *canto* (mes.9-15) se construit seulement avec une phrase jouée deux fois (mes.9-12) qui enchaîne directement sur le thème (mes.1-8). Barrios adjoint là encore une partie C contrastante en ré mineur dont le thème (thème 2 - mes.18-21) s'inspire du premier thème en FA majeur. Ce thème est suivi d'un *canto* développé en trois parties (mes. 22-25, mes.26-29 et mes. 30-33) auquel s'enchaînent

¹¹⁸ Cf. BEHAGUE, Gérard, "Iberian and mestizo folk music", *The New Grove dictionary of music and musicians*, ed. sous la direction de Stanley Sadie et John Tyrell, Londres : Macmillan, 2/2001, Vol.14, p.341.

à nouveau le thème 2 et un nouveau canto (mes. 39-41), cette fois concluant en RÉ majeur.

Dans ces cas, le rapprochement avec le nationalisme musical s'établit chez Barrios d'une manière différente, qui semble plus éloignée du traditionalisme. Elle correspond à la tentative de créer un style en incorporant des couleurs locales et pittoresques dans la musique écrite, sans prendre forcément en considération les formes traditionnelles.

Ce type de nationalisme musical conduit aussi à mettre l'écriture classique et romantique au service de l'évocation d'identités nationales ou régionales. En effet, Barrios utilise une écriture basée sur les rapports de degrés I/V, à l'identique des classiques, comme dans cette progression harmonique du thème de Córdoba (mes. 1-4) : I-V-VI/V-II7-V/I-IV-V/I. Des cadences caractéristiques sont aussi présentes, avec l'accord de sixte napolitaine dans *Chinita* (mes. 40-41), et l'accord de sixte augmentée dans *Luz Mala* (mes.35, 3^{ème} temps), emprunts courants chez les classiques et romantiques européens. La cadence V+7/I5 de *Luz Mala* (mes.15) se retrouve aussi chez Mozart.

L'acclimatation de Barrios à ce type de nationalisme musical se fit probablement au contact du compositeur et violoniste Eduardo Fabini avec qui il se produisit en duo dans les années 1920. Il lui rendra d'ailleurs hommage avec un triste, *Fabiniana* (Cf. page 37). En 1919, il rencontre aussi le Brésilien Arturo Napoleão (1845-1925), et en 1932, le Colombien Emilio Murillo (1880-1942), tous deux dans la mouvance du nationalisme musical¹¹⁹. Ces compositeurs tentent d'incorporer des éléments de langage traditionnel, mais dans des formes qui ne se rattachent pas directement à la tradition, ceci grâce à l'écriture classique et romantique européenne.

¹¹⁹ Du pianiste et compositeur Emilio Murillo, Barrios arrangera deux pièces inspirées de la musique traditionnelle locale : *El Guatecano* et le *bambuco*, *El Poema del Rancho*. Du pianiste Arturo Napoleão, Barrios transcrit la pièce intitulée *Romanza*.

Dans *Fabiniana* se retrouvent des procédés d'écriture classique à la mesure 9, où la pédale de sol dans l'aigu et la montée de tierce permettent de faire entendre des harmonies basées sur les degrés V-I (Cf. ex. 80 mes.8-9). Mesure 39, l'harmonie fait entendre le IIème degré comme accord de passage avec Dom-Rém7b5-Dom/Mib, en respectant la préparation de la 7^{ème} (qui était déjà présente dans le premier accord).

On retrouve aussi des enchaînements un peu plus complexes et rattachés à la période romantique, où l'accord de Fa#m7b5 s'enchaîne conjointement avec Rém7b5 :

Exemple de *Fabiniana* - enchaînement d'accord semi-diminué (mes.3-4) :



Cet enchaînement peut s'interpréter comme un RÉ7⁹ sans fondamentale (dominante de dominante) résolvant sur un IIème degré altéré de DO majeur, produisant ainsi un emprunt au ton homonyme (Do mineur).

Une modulation sans préparation se trouve aussi dans la transition, mesures 29 et 30, qui amène la 2^{ème} partie (mes.33-45). Ici, Barrios module directement au ton homonyme de Do mineur. C'est d'ailleurs ce contraste saisissant, typiquement romantique, entre Do majeur et Do mineur qui lui sert de Coda pour finir le morceau.

Ces exemples illustrent que Barrios se rattache au nationalisme musical sous une forme apparentée à l'impressionnisme créole¹²⁰. Cette esthétique, cultivée par

¹²⁰ Cf. GUESTRIN, Néstor, *La Guitarra en la Música Sudamericana*, p. 49 : "En algunos casos con el fundamento dado por lo aprendido en los conservatorios europeos y en buena medida incentivados por el interés hacia lo exótico o extraeuropeo de sus propios maestros, se lanzaron a escudriñar en lo que podía ser el folklore de su país. Tratar de escuchar, anotar e incorporar cuanto ritmo o melodía aparecía en lo que hacían los músicos populares para teñir de color local a su música que, en el fondo, seguía sonando como la que sus maestros les habían enseñado. Una mezcla de conservatorio francés con pulpería pampeana o ritual incaico, pero esto sólo como tintura local, como ese algo distintivo que aparece en la etiqueta indicando el origen de un producto no demasiado diferente a otros en su interior. Así nació este impresionismo criollo de lo autóctono visto desde arriba, desde el casco de la estancia. Donde lo popular no era una sustancia viva, sino sólo material folclórico

bon nombre de compositeurs du début du XX^{ème} siècle issus de milieux plus académiques, consiste à « assaisonner » la musique classique de couleurs locales. Nestor Guestrín l'explique dans son livre, *La Guitarra en la Música Sudamericana* :

"Dans quelques cas, avec le fondement donné par l'apprentissage dans les conservatoires européens et, en bonne mesure motivés par l'intérêt envers l'exotique et l'extra-européen de ses propres maîtres, les compositeurs se mettent à fouiller dans ce qui pourrait être le folklore de leurs pays. Il s'agissait d'entendre, d'annoter et d'incorporer tous rythmes et mélodies apparaissant dans ce que faisaient les musiciens populaires, pour teinter de couleurs locales leurs musiques, qui dans le fond, sonnaient comme ce que leur avaient appris à faire leurs maîtres. Un mélange de conservatoire français avec la pulpéria de la pampa ou le rituel inca, mais ceci seulement comme teinte locale, comme un signe distinctif qui apparaît sur l'étiquette, mais indiquant un produit finalement pas trop différent des autres en son sein. Ainsi naît cet impressionnisme créole de l'autochtone vu de haut, du casque de l'estancia (grande propriété de la société aristocrate et bourgeoise). Le populaire n'était pas une substance vivante mais seulement un matériel folklorique classé, analysé, stérilisé et utilisé convenablement de manière à ne pas violenter les schémas académiques."

Une telle attitude se retrouve chez beaucoup de compositeurs d'Amérique du Sud¹²¹. Lorsque certains de ces compositeurs nationalistes écriront directement pour la guitare, cette dernière se trouvera projetée vers un langage plus moderne. De manière générale, ce mouvement fut décisif dans l'acceptation graduelle de la guitare dans les milieux académiques. Parmi les compositeurs nationalistes contemporains d'Agustín Barrios Mangoré ayant produit des œuvres pour guitare, nous pouvons

clasificado y analizado, elementos encapsulados y esterilizados convenientemente de manera que no violentara el esquema académico."

¹²¹ Notamment, les Mexicains Manuel Maria Ponce et Carlos Chávez, les Brésiliens Alberto Nepomuceno et Heitor Villa-Lobos, le Cubain García Caturla, les Uruguayens Eduardo Fabini et Alfonso Broqua, les Argentins Alberto Williams et Julián Aguirre.

retenir, notamment, le Colombien Guillermo Uribe Holguín¹²² (1880-1871), l'Uruguayen Alfonso Broqua¹²³ (1876-1946), l'Argentin Carlos Pedrell¹²⁴ (1878-1941), les Brésiliens Oscar Lorenzo Fernandez¹²⁵ (1897-1948) et Heitor Villa-Lobos¹²⁶ (1887-1959), le Vénézuélien Vicente Emilio Sojo¹²⁷ (1887-1974) et le Mexicain Manuel Maria Ponce¹²⁸ (1882-1948).

En Europe, on retrouve ce genre d'attitude compositionnelle, en particulier avec Isaac Albéniz (1860-1909), Joaquin Turina (1882-1949) ou Manuel de Falla (1876-1946) qui incorporent des éléments du langage flamenco dans des formes académiques (Sonate, Suite, Poème Symphonique...).

Chez Barrios, cette esthétique du pittoresque musical se manifeste dans d'autres morceaux, notamment les *Zambas* * (*Sargento Cabral, Aire de Zamba*), et la *Cueca* *, dans lesquelles finalement, à l'exception de quelques rythmes traditionnels inspirés de la guitare d'accompagnement et le titre du morceau, le langage ne s'éloigne pas des modèles classiques.

Il en va de même avec le morceau *Aconquija*¹²⁹ (*Aire de Quena* *- Cf. page 38) où Barrios juxtapose éléments traditionnels et éléments en provenance de la tradition

¹²² *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.

¹²³ *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 Paisaje, Vidala, Chacarera, Zamba Romántica, Milongueos, Pampeana et Ritmos Camperos*) *Cantos del Paraná* (ch./g) ed. Max Eschig.

¹²⁴ *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.

¹²⁵ *Suite Brasileña (Velha modinha o Vieja Canción, Suave acalanto o Suave Canción de Cuna, Saudosa Seresta o Lejana Serenata); Ponteio o Preludio*, Ed. Irmãos Vitale.

¹²⁶ *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).

¹²⁷ *Quirpa al estilo guatireño, Endecha, La Serenata, Cinco Piezas de Venezuela*, non datée.

¹²⁸ *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*.

¹²⁹ Sommet des montagnes des Andes qui culmine à 5500 mètre d'altitude, non loin de la ville de Tucumán à la frontière de l'Argentine et du Chili.

classique, lui conférant un aspect syncrétique. En effet, nous avons distingué deux types d'origine dans ce morceau : soit une origine issue de la musique créole locale, soit une origine liée au langage européen (Cf. ex. 81-87).

Barrios donne ainsi le ton du morceau par une brève mélodie construite sur les 5 notes du mode pentatonique de RÉ majeur (Cf. ex.81), prenant ainsi comme source un des modes en vigueur dans les régions andines ¹³⁰. Néanmoins, cette mélodie finit sur trois notes du mode de Ré majeur, rétablissant assez rapidement le sentiment tonal avec le 4^{ème} degré ¹³¹.

Ceci lui permet d'enchaîner sur une cadence plagale (IV-I) un peu plus modale mais qui clot encore sur une cadence parfaite.

Exemple de *Aconquija* – cadence plagale et parfaite



Afin de prolonger tout de même ce sentiment de pittoresque musical, Barrios réutilise la gamme pentatonique qu'il va cette fois harmoniser avec le IIème et Ier degré du mode mineur (Cf. ex. 85). Dans ce cas, Barrios superpose des éléments d'origine andine avec le mode majeur harmonisé européen. Cependant, son style reste syncrétique et n'est pas ce qu'on appelle un métissage car nous pouvons encore percevoir les origines du mélange. ¹³²

Tout le morceau va être construit dans cette optique en passant par l'évocation de plusieurs styles, certains étant plus rattachés à la musique andine et d'autres plus nettement connotés à l'écriture européenne.

¹³⁰ Ceci reste tout de même une approximation puisque les flûtes andines (zampona, quena...) jouaient sur des modes non tempérés avant la globalisation du tempérament égal.

¹³¹ Je précise que nous utiliserons la notation en chiffres arabes lorsqu'il s'agit de la note en elle-même (ici, sol) et les chiffres romains lorsqu'il est question de l'accord de trois ou quatre sons.

¹³² D'après Edouard Glissant, ce qui constitue un mélange absolu (un métissage - une fusion) est qualifié de créole. Le syncrétisme, quant-à-lui, constitue plus une sorte de collage linguistique.

Dans la suite du morceau Barrios emploie une écriture qui se rapproche de l'*estilo*, avec un style récitatif. Les syncopes et les points d'orgues brouillent le tempo (Cf. ex.82-83). L'interprétation de Barrios impose d'ailleurs ici un mouvement assez fluctuant (Cf. page 38).

Lorsque l'*animato* arrive (mes.33), l'écriture change et fait appel à des arpèges brisés dans un mouvement qui ferait presque penser à une *courante* * baroque (Cf. ex.86). Ce passage de 16 mesures cède la place à une autre partie de 16 mesures, utilisant la percussion *tambora*, élément rattaché aux sonorités andines évoquant le son grave du *bombo* * (Cf. ex.84).

Après quoi, une courte transition imitant le son ¹³³ d'un instrument de l'orchestre (le hautbois - Cf. ex.89) laisse place à une récapitulation des différents éléments de langage déjà cités (style baroque, pentatonique et son harmonisation, *estilo*).

Exemple de *Aconquija* – compilation des éléments :

Comme nous le constatons, éléments traditionnels créoles et éléments d'écriture classique se combinent chez Barrios. Il est parfois même difficile d'estimer la proportion que prend chacune des influences, comme dans les exemples 82 et 83 , où le jeu en tierce et en dixième pourrait bien provenir de la tradition d'écriture de la guitare classique (souvent vu chez Sor, Cf. 1^{er} chapitre). L'important prévaut

¹³³ Ce procédé d'imitation à la guitare était rencontré dans de nombreuses méthodes des guitaristes classiques du début du XIX^{ème} siècle, notamment, dans les méthodes de Sor et de Giuliani. Il y est détaillé toute une technique d'imitation pour de nombreux instruments d'orchestre.

néanmoins que l'esthétique de l'impressionnisme créole reste un moyen à la disposition des compositeurs, afin de chercher un style et une identité propre, dépassant de fait, la sphère des traditions locales.

Cette tentative d'absorber les modèles classiques en les métissant avec des éléments traditionnels est très prégnant dans les divers morceaux analysés et cités (estilo, zamba, cueca) mais aussi, dans les "medley" *Aires criollos* et *Divagaciones Criolas*¹³⁴ enregistrés vers 1914. L'impressionnisme créole sera donc cultivé assez longtemps par Barrios et donnera naissance à la *Suite Andean* et la *Suite aborigen*. D'après les recherches de Rico Stover, ces suites sont respectivement mentionnées dans le programme du 7 juin 1924, (dans le salon *La Argentina* à Buenos Aires) et du 25 juillet 1939 (au Teatro Nacional – San Salvador). Pour la première, Rico Stover a supposé qu'elle pourrait être constituée de la *Cueca*, *Aire de Zamba* et *Córdoba*, probablement parce que ces quatre morceaux illustrent l'esthétique du pittoresque musical et de l'impressionnisme créole. Pour la seconde, il semblerait que ce soient les pièces aux thématiques indigènes¹³⁵ qui la constitueraient. Afin de construire son langage personnel et de donner plus de poids à ses compositions, Barrios a adopté cette esthétique et a enfermé ces morceaux dans le cadre formel de la tradition baroque - la suite - comme beaucoup de compositeurs néo-classiques et néo-romantiques européens le pratiquaient au XXème siècle.

Conclusion provisoire :

La diversité des sociétés d'Amérique Latine favorisera donc l'éclosion de deux types de nationalismes musicaux , dont Barrios est une illustration :

¹³⁴ Nous avons trouvé dans ces deux morceaux le même type de mélange syncrétique que dans *Aconquija*. Dans *Divagaciones criollas*, Barrios utilise à la fois l'esthétique de l'*estilo* et celle de la *vidalita*, autre forme en vigueur chez les *payadores* et dans les cirques populaires.

¹³⁵ *Invocación a la Luna*, *Diana Guarani*, *Danza Guarani*, *Un Sueño en la Floresta*, *Romance de la India Muerta*, *Leyenda Guarani*.

- l'un, réformiste, issu des classes montantes (moyennes) incorporant les genres locaux propres aux classes populaires urbaines et rurales, le traditionalisme (Cf. II.1 et II.2.1) ;
- l'autre, propre à la haute société aristocratique du XIXème, imposant les esthétiques européennes, l'impressionnisme créole (Cf. II.2.2).

Ainsi, impressionnisme créole et traditionalisme fonctionnent de pair dans la formation d'une musique pouvant prétendre à la représentation de chaque nation d'Amérique Latine. Ces deux tendances vont coexister en même temps que les nivellements des modes de diffusion et d'appréhension musicale¹³⁶ des diverses classes sociales. Il semble que l'attitude réformiste de nombreux musiciens populaires rendra permanents les contacts entre musique savante, populaire et traditionnelle grâce à une culture mixte de l'oral et de l'écrit¹³⁷. Il conviendrait d'inclure dans ce courant réformiste tous les guitaristes classiques proches du mouvement traditionaliste dont Barrios fait partie.

Pour conclure cette partie sur le nationalisme musical, il faut préciser que Barrios n'a jamais vraiment adopté cette conception en vue d'une reconnaissance nationale, à la différence d'autres compositeurs comme Eduardo Fabini ou Alfonso Broqua. Ainsi que nous l'avons vu, l'"idéologie" du nationalisme musical permet de combiner des éléments stylistiques nationaux et des esthétiques importées non-nationales. Cependant, ce qui est intéressant chez Barrios, c'est cette liberté de cultiver et diffuser des musiques propres à plusieurs nations : à l'Argentine, au Chili, au

¹³⁶ Suivant les milieux musicaux (académique, populaire, traditionnel), le passage de l'oral à l'écrit se fait de manière différente. En effet, 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. Bien sûr, ceci reste schématique car dans la réalité tout n'est pas aussi tranché.

¹³⁷ Une trace de cette oralité est prégnante dans l'œuvre de Barrios puisque celui ci nous à laisser par plusieurs versions d'un même morceau. (Cf. partition de Polka Paraguaya)

Brésil mais aussi au Venezuela ¹³⁸, à la Colombie, et à l'Espagne ¹³⁹. Peut-être est-ce par fascination pour ces diverses cultures ou par obligation de s'insérer dans des milieux musicaux divers, académiques et populaires, afin de subvenir à ses besoins et à sa notoriété ?

Ainsi, Barrios en puisant à diverses influences couvrant et dépassant même l'Amérique du Sud n'aspire pas seulement à une reconnaissance nationale mais une reconnaissance internationale.

¹³⁸ Quant Barrios rencontre Raúl Borgès à Caracas en 1932, il apprend à jouer la valse vénézuélienne et le *joropo*. Raúl Borgès fut l'un des précurseurs dans l'utilisation de rythmes traditionnelles à la guitare classique dans une esthétique se rapprochant des modèles classiques européens.

¹³⁹ Pour l'Espagne, nous pouvons mentionner l'influence de Francisco Tárrega dont Barrios jouera le *Capricho Árabe*. L'influence espagnole (lié au *flamenco*) est prégnante dans *Aires Andaluces*, *Leyenda de España*, *Capricho Español*, *Jota **, *Serenata Morisca*,

Chapitre III) L'influence des formes et des styles européens chez Barrios.

Dans ce qui précède, nous avons mis en évidence que Barrios s'appuie sur deux éléments pour créer sa musique :

- le mouvement traditionaliste de la guitare classique,
- le mouvement du nationalisme musical, lequel peut conduire vers des esthétiques variées, rattachées au traditionalisme ou à l'impressionnisme créole.

Pour compléter ce mémoire et donner une idée plus approfondie de l'œuvre de Barrios, il convient de nuancer son appartenance exclusive à ces deux champs musicaux. En effet, Barrios relève aussi d'une catégorie de compositeurs qui oeuvrent en parallèle du nationalisme artistique afin de gagner une reconnaissance (nationale ou internationale) grâce aux qualités intrinsèques de leurs œuvres. Mais, privés alors d'une tradition de genre et de style leur appartenant en propre, ces compositeurs Sud-Américains adoptent les styles européens et, pour certains, les techniques modernes (bitonale, dodécaphonique, expressionniste, et après 1940, sérielle, expérimentale...). A l'instar de ces contemporains, Barrios cultive, certes, la veine nationaliste, mais aussi d'autres styles à contre-courant, c'est à dire sans référence directe ou indirecte à la musique traditionnelle, au folklore et à la nation. Ces styles, pour la plupart, se nourrissent de l'esthétique européenne classique romantique, néo-romantique et impressionniste. De la sorte, une des conséquences du

nationalisme en Amérique du Sud est de conduire vers l'éclectisme chez la plupart des compositeurs.¹⁴⁰

Dans ce qui suit, d'ultimes analyses s'efforcent de comprendre quelles traditions européennes inspirent Barrios et comment ce dernier les adapte.

¹⁴⁰ Par exemple, cet éclectisme est prégnant dans les œuvres des Mexicains Manuel Maria Ponce et Carlos Chávez, des Brésiliens Alberto Nepomuceno et Heitor Villa-Lobos, du Cubain García Caturla, des Uruguayens Eduardo Fabini et Alfonso Broqua, et des Argentins Alberto Williams, Julián Aguirre, Juan José Castro.... Cf. BEHAGUE, Gérard, *Music in Latin America, an introduction*, Englewood Cliffs : Prentice-Hall, 1979.

1) Les formes issues de la tradition Baroque :

L'analyse du répertoire de Barrios montre plusieurs exemples à travers lesquels le compositeur a pu découvrir et jouer des gavottes, notamment *Maria* de Tárrega (en 1922), *Gavota Romántica (Tú y yo – en 1918)* de Czibulka ¹⁴¹, la *gavote en rondeau* de Bach (de la suite BWV 995 - transcription de 1920), et certainement *Mercedes* de Carlos Garcia Tolsa ¹⁴². Ainsi, même si Barrios connaissait en partie la musique de Jean-Sébastien Bach ¹⁴³ (1685-1750), nous pouvons supposer que l'influence de la musique Baroque chez Barrios s'est exercée aussi indirectement à travers la stylisation qu'en avait fait certains compositeurs romantiques. La découverte de gavottes de Bach et d'autres compositeurs romantiques inspireront à Barrios des œuvres telles que *Madrigal-Gavota* (1918), *Mabelita* (1920), *Dinora* (1938) et *Gavota al Estilo Antiguo* (1941).

Comme pour les gavottes, Barrios réalisera aussi des arrangements pour guitare à partir des préludes de Bach (dès 1925), de Robert Schumann (1810-1856) et de Frédéric Chopin (1810-1849) ¹⁴⁴. La forme du prélude prend une place importante dans l'œuvre de Barrios puisqu'il en composera neuf : *Prélude Op. 5 n°1*(1921), *Prelude en si mineur (Saudade - 1938)*, *Preludio en la m (1939)*, *Preludio en MI*, *Preludio en mi (1939)*, *Preludio en Re menor (1941)*, *Escala y Preludio*(1941), *Preludio en dom (1941)*, *Preludio en Do majeur (1944)*.

¹⁴¹ Alphons Czibulka (1842-1894) était un compositeur, pianiste et chef d'orchestre militaire hongrois. Il mourra à Vienne. Il composa des opérettes, des opéras comiques, de la musique de salon, et de la musique de danse. Une de ces pièces fort populaire est "*Stephanie-Gavotte*".

¹⁴² Cette gavotte n'est jamais citée dans les programmes de concert mais nous pouvons supposer qu'il connaissait très bien les compositions de Garcia Tolsa par l'intermédiaire de Gustavo Sosa Escalada, son professeur.

¹⁴³ Barrios arrangea pour guitare des fugues et des fragments de suite avec prélude, allemande, courante, sarabande, loure, bourrée, comme en témoignent de nombreux programmes entre 1916 et 1930. A la différence de Andrés Ségovia, Barrios ne jouera jamais ces suites en entier. Nous n'avons malheureusement aucune trace écrite de ces arrangements.

¹⁴⁴ De Chopin, Barrios jouera dès 1920 les préludes Op.28 n°4, 7 et 20. De Bach, Barrios jouera aussi un prélude et fugue, répertorié dans un programme de février 1931. Nous ne savons pas de quelle pièce il s'agit exactement, tout comme pour le prélude de Schumann.

Tout d'abord, le fait que Barrios utilise des formes issues de la suite baroque pour composer le rapproche du courant *néo-classique* *. D'autre part, l'influence de compositeurs du XIXème siècle (Chopin, Schumann...) pousse Barrios à rénover son langage harmonique ce qui le rapproche d'un courant néo-romantique que nous définirons plus amplement par la suite.

A l'aide des morceaux cités, nous allons tenter de montrer les traits s'inspirant tant du néo-classicisme (en lien avec le style baroque) que du style néo-romantique.

A) un néo-classicisme à travers l'influence du langage Baroque :

a) La gavotte *:

Dans *Dinora*, certains éléments se réfèrent à l'écriture baroque. Dans la partie A, nous pouvons remarquer l'utilisation du contrepoint et du retard dans la voix intermédiaire entre les mesure 3 et 6 (Cf. ex. 88). La cadence (mes.7-8) recourt au trille et à l'anticipation, typique de la musique baroque. Comme beaucoup de gavottes baroques (Cf. *Gavotte en rondeau* de Bach de la suite BWV 1006 par exemple), *Dinora* commence en anacrouse et convoque souvent les deuxièmes temps pour faire des relances mélodiques.(Cf. mes.2 et 6, ex. 88). Ces effets de relance mélodique, agrémentés d'appoggiatures, sont d'ailleurs utilisés dans la partie B sous forme de *rosalie* * ¹⁴⁵ (Cf. mes. 12 et 14-16, ex . 89).

Quant à la cadence de la partie B, la basse clôt son discours sur le contretemps, à l'identique de la Gavotte I de Bach (ex. 89-90).

Mabelita donne aussi quelques exemples de procédés stylistiques baroques, notamment celui de l'utilisation de la forme binaire à reprise (AABB). Néanmoins, Barrios ne respecte pas la modulation au ton de la dominante à la fin de A comme il

¹⁴⁵ La duplication des motifs reste un point commun important entre la musique baroque et la musique traditionnelle, cette dernière découlant finalement de la première.

est généralement coutume de le faire et reste tout du long en Si mineur. Le contrepoint intervient sous forme choral, comme le montre le mouvement contraire des deux premières mesures.(Cf. ex. 91)

Hormis son titre, qui fait référence à la musique ancienne, *Gavota al Estilo Antigo* va un peu plus loin dans la reprise d'éléments stylistiques baroques.

Dans la partie A (ex. 92), le mouvement des voix extrêmes (basse et mélodie) se développe en mouvement contraire et contrapuntique. Du 2^{ème} temps de la mesure 2 jusqu'à la mesure 7, la basse monte (du fa# au si) et descend (du si au do#) de manière conjointe jusqu'à la cadence. La mélodie, quant à elle, produit quelques retards (mes. 5 et 6) jusqu'à la cadence (mes.7) où elle devient plus ornementée avec des broderies typiques d'une cadence de Bach.

Dans la partie B (mes.11-12), un mouvement de voix intermédiaire permet la production de retard (9-8, cf. ex. 93). Ici, la cadence est typique de ce que Bach pouvait faire dans certains chorals (Cf. mes.16-17).

Jusque là, Barrios cultive donc un type de contrepoint donnant à penser au choral. C'est d'ailleurs pour cela que Barrios a intitulé une de ces pièces *Madrigal-Gavota* en précisant dans le titre l'aspect vertical¹⁴⁶. Mais l'aspect qui rapproche le plus la *Gavota al Estilo Antigo* de Barrios d'une gavotte baroque réside dans la partie C. En effet, les deux dernières phrases de C suggèrent une sorte de variation diminuée. Ici, Barrios écrit en arpèges brisés, à la façon de ce que pouvait écrire Bach pour le luth. (Cf. ex. 94-95) Dans ce passage, la modalité (caractéristique de la musique ancienne) se fait entendre avec l'enchaînement de degrés conjoints (I-II-III-II-I – mes.37-39).

En dehors de ces considérations stylistiques, l'organisation musicale chez Barrios

¹⁴⁶ Le madrigal auquel fait allusion Barrios appartient au XVIème siècle, époque de la Renaissance. Il dériverait d'une musique profane, la *frottola* italienne, à trois ou quatre voix, dont l'accompagnement (en dehors des diminutions improvisées) serait plutôt vertical. Ce genre a servi de catalyseur pour l'affirmation de la basse fondamentale.

montre un signe de maturité compositionnelle qui change de ces pièces de jeunesse. Par exemple, soulignons le lien thématique qui s'établit entre la partie A et B de cette gavotte, avec la reprise du motif initial de la partie A à la mesure 14-16.

Sans prétendre affirmer que Barrios écrit comme un musicien baroque, voilà plutôt comment il reprend quelques procédés d'écritures qu'il stylise à travers un langage harmonique personnel.

b) le prélude :

Dans ses préludes Barrios emprunte aussi des modèles baroques. Ici, le matériau musical de ses compositions est fourni par les premières mesures du morceau et subit le principe d'extension ¹⁴⁷, principe courant chez Bach ou Haendel. L'un des préludes le plus représentatif de ce principe d'extension baroque est le *Prélude Op. 5 n°1* (1921). Dans les premières mesures du morceau, Barrios donne le ton (Sol mineur) en un mouvement régulier de doubles croches. Deux principes d'écriture se retrouveront aussi tout le long du morceau : la broderie et la pédale mélodique (ex. 96-97). Ce genre d'écriture n'est pas sans rappeler Jean Sébastien Bach (Cf. ex. 98) et son écriture pour le luth. Le retard (5/4-3) apparaît aussi au milieu de la pièce à la mesure 67 (Cf. ex. 97).

Une procédure typique fait aussi écho à Bach dans ce prélude : c'est l'utilisation de la pédale de dominante (Cf. ex. 99, mes. 43-47). Elle est l'occasion pour Barrios de recourir comme Bach à l'accord diminué (5 barré) ainsi qu'à la couleur de la dominante de dominante (ex. 100).

L'utilisation des tons voisins (commune chez les baroques) se remarque aussi dans les préludes de Barrios, notamment dans *Escala y Preludio* (1941). Après avoir

¹⁴⁷ Le principe d'extension revient à composer à partir d'un motif mélodique bref, en le développant, le métamorphosant ou en en le faisant évoluer lentement.

modulé en SIb majeur (mes.27), Barrios commence une cascade de dominante qui l'amène en Mib majeur (IV). Plus loin, il module au ton de Ré mineur (relatif du ton voisin FA) (Cf. ex. 101).¹⁴⁸

Au niveau mélodique, ce prélude montre aussi des formules proches de l'ornementation baroque, comme la mesure 19 et 37 avec une descente mélodique avec échappée (ex.102-103). De manière générale, pour imprimer une allure contrapuntique à ses préludes, Barrios mélange combinaisons d'arpèges et fragments de gammes, avec des basses souvent conjointes comme aux mesures 17-20. (Cf. ex. 102)

Un autre élément évoque le langage baroque : c'est celui de la modalité. Dans le *Preludio en mi*, Barrios enchaîne des triades d'accords chiffrés 6 en descendant conjointement les degrés. Ceci se remarque certes chez Bach, mais ici ce procédé a été développé sur toutes les triades de la gamme (Cf. ex. 103-104).

Comme nous le constatons, Barrios a un regard historique sur les formes et les styles qu'il utilise pour composer (*néo-classicisme*). Cependant sa manière d'écrire appartient entièrement à son époque puisque les procédés structurels, formels, contrapuntiques sont réinventés.

Dans leur stylisation de la gavotte, certains compositeurs du XIXème (Czibulka, Garcia-Tolsa) avait rajouté une troisième partie contrastante appelée *trio*. Quant-à-lui, Barrios aura tendance à élargir la forme binaire ou en rondeau de la gavotte en créant des formes différentes.

Dans *Dinora*, la structure se compose ainsi : [:A:] (16mes.)-[:B:] (16mes.)-A-[:C:] (32 mes.) – A. Cette structure fait penser à la forme rondo, mais ici, la partie C est bien intitulée trio à l'image de *Tú y yo* de Czibulka. Dans *Gavota al Estilo Antiguo*, la

¹⁴⁸ Ici, l'utilisation des tons voisins est néanmoins appliquée avec une harmonie plus moderne. Ce genre de stylisation sera abordée dans la partie suivante.

structure est différente : [:A:](16 mes.)-B(16 mes.)-C(16 mes.)-B-A'(8 mes.). *Madrigal-Gavota* est quant à elle composée de deux formes ternaires enchaînées : A(16 mes.)-B(16 mes.)-A / C(14 mes.)-D(8 mes.)-C / A.¹⁴⁹

Le fait de reconstruire la forme fait de Barrios un musicien en osmose avec son temps, notamment grâce à une approche harmonique plus moderne, tout en gardant un regard sur les formes du passé. C'est cet aspect plus moderne qui va maintenant être étudié.

B) Un néo-romantisme à travers l'influence du langage du XIXème siècle :

a) la gavotte :

Les aspects du langage du XIXème siècle dans ces gavottes s'expliquent par la manière dont Barrios crée des contrastes de tonalité entre les parties. *Madrigal-Gavota* (page 39), à cet égard, présente le plus d'intérêt. La partie A, d'un caractère simple et naïf, commence en LA majeur (Cf. ex. 105). La partie B (*scherzando*) qui suit, prend un caractère plus dramatique au relatif mineur (Fa#m – ex. 106). Après le retour de la partie A, la partie C (RÉ majeur-IV) établit encore un nouveau caractère plus gracieux, comme l'indique la partition (ex.107). Enfin la partie D, qui prend l'allure d'une transition, revient dans le caractère solennel de la partie B en exploitant la tonalité de Si mineur (ton relatif de la partie C – ex. 108). Dans ce morceau, le contraste entre les parties devient systématique.

Ces contrastes d'allure beethovienne, se constate aussi avec le trio (en RÉ majeur – IV) de *Dinora*. Avec ce trio, Barrios utilise des procédés d'écriture non-encore exploités comme l'utilisation des harmoniques et des triades arpégées rapidement. Ces procédés donnent au morceau une légèreté non-observée auparavant, qui se

¹⁴⁹ Ce genre de structure en quatre parties se trouve dans la gavotte *Mercedes* de Carlos Garcia Tolsa. Dans la partie C, remarquons une petite dissymétrie avec deux phrases de sept mesures.

renforce par la répétition du balancement harmonique du Ier degré (chiffré 6/5) et du IIIème degré (chiffré 6) (Cf. ex.109 - mes. 28-29).

De manière générale, un troisième élément se rattache aussi au langage du XIXème et consiste à utiliser des modulations et des emprunts à des degrés ne faisant pas partie de la tonalité principale. Entre les mesures 32 et 34 du trio de *Dinora*, Barrios recourt à une basse chromatique qui fait entendre le ton de Sib majeur (VIb – modulation à la tierce inférieure) puis de Lam (avec FAmaj7-Mi add b9). Après quoi, il retourne enfin en RÉ majeur avec un accord diminué (Sol dim) servant de dominante sans fondamentale (Cf. chiffrage ex. 109). Le chromatisme à la basse est d'ailleurs sollicité à plusieurs reprises dans ce morceau, notamment aux mesures 6 (partie A) et 14-15 (partie B) (ex. 88-89).

La *Gavota al Estilo Antigo*, quant à elle, utilise aussi le procédé de contraste entre les tonalités et les parties. Il est à noter que la partie A est en SI majeur (ex.92), une tonalité avec cinq dièses à la clef, très peu usitée chez les guitaristes, au contraire des pianistes au XIXème siècle. Cette partie A se différencie fortement avec la partie B qui commence sur le IIème degré mineur (mi) du relatif (RÉ maj.) du ton homonyme (Si m.) (Cf. ex. 110).

Un autre procédé corrélé au langage du XIXème correspond à l'utilisation contrastée des registres de l'instrument, chose peu fréquente à l'époque baroque. Dans la deuxième phrase de la 2^{ème} section de B de *Gavota al Estilo Antigo* (ex. 110, mes.23), on peut remarquer une descente dans le registre grave qui contraste fortement avec la deuxième phrase de la 1^{ère} section de B (Cf. ex. 93, mes.15). Ce type de contraste de registre se révèle aussi dans la partie C où la même demi-cadence avec sixte augmentée est répétée (Cf. ex. 111).

Ainsi, le contraste abonde chez Barrios de différentes manières grâce aux variations de registres, de tonalités, de caractères et aux chromatismes. *Madrigal-Gavota* est le morceau où ces contrastes sont le plus flagrant et où plane l'esprit du choro (la *malícia*) et de la *saudade* *, équivalent du *spleen* romantique européen. Il est probable que l'inspiration de Barrios par les modèles européens se soit combinée avec l'esprit de certaine musique traditionnelle. En effet, dans la 2^{ème} section de la partie B, il utilise des conduits de basse (ex. 112 - mes.28 et mes.30) rappelant les phrases d'accompagnement typiques de la *violão* du choro.

Dans la partie B de *Mabelita*, la présence de phrases descendantes invite aussi à penser à la nostalgie de l'*estilo* (Cf. ex. 113).

L'influence du langage du XIX^{ème} siècle se remarque ainsi dans de nombreux cas chez Barrios. Cependant, comme il est question d'adaptation des modèles à une époque différente (XX^{ème} siècle), nous utiliserons désormais le terme de néo-romantisme. De la sorte, ce néo-romantisme n'apparaît pas contraire à l'esprit de certaines musiques traditionnelles et ces inter-relations peuvent s'avérer profondes chez Barrios.

b) le prélude :

Généralement, le prélude introduit toujours une ou plusieurs pièces comme dans les préludes et fugues de Mendelssohn ¹⁵⁰, de Liszt ¹⁵¹ et de César Franck ¹⁵². Barrios, à l'image de Chopin ¹⁵³, transforme le prélude en une pièce indépendante et évocatrice.

¹⁵⁰ *Préludes et fugues* op.37 pour orgue (1835) et six *Préludes et fugues* op.35 pour piano (1836).

¹⁵¹ *Prélude et fugue* sur le nom de Bach (1855).

¹⁵² *Prélude, choral et fugue* (1884), *Prélude, aria et finale* (1887).

¹⁵³ *Vingt-Quatre Préludes* op.28 pour piano (1839).

Au niveau structurel, le *Preludio Op.5 n°1* prend modèle sur la forme sonate, s'éloignant de la forme plus ou moins libre du prélude baroque ¹⁵⁴. En effet, ce prélude comporte un thème, un développement, une ré-exposition (*da capo*) et une *coda*. L'utilisation de forme à ré-exposition se retrouve aussi dans le *Preludio en la m* (1939), le *Preludio en Re menor* (1941) et le *Preludio en MI*, (1939). Ainsi, Barrios s'éloigne de la forme continu du prélude baroque et réinvente la forme en prenant comme modèle l'organisation thématique de la tradition classique.

Les préludes procurent aussi de bons exemples de stylisation néo-romantique appliquée à des procédés d'écriture baroque. A cet égard, le *Prelude en si mineur* (*Saudade* - 1938) montre l'utilisation de la pédale ¹⁵⁵ (lié à Bach – Cf. ex. 100-102) avec des harmonies très riches : m7b5 – Maj7 – et 13^{ème} de dominante (Cf. ex. 114). L'aspect néo-romantique de l'utilisation de cette pédale réside aussi dans le fait que Barrios joue du registre suraigu de l'instrument et que l'effet de *campanelas* *, avec la corde de Si à vide, produit une sonorité très riche en harmoniques. L'utilisation de campanelle est ici un moyen de créer un timbre particulier. Le paramètre du timbre constitue donc un point important de rénovation, ce qui rapproche Barrios de la modernité des romantiques ¹⁵⁶. Ce type de campanelle est aussi à remarquer dans la *coda* du *Preludio Op.5*, avec cette fois, l'utilisation de la corde à vide de sol (Cf. ex. 115).

Le *Preludio Op.5 n°1* utilise aussi les clichés d'écritures du luth (pédale mélodique vu précédemment) mais avec un contrepoint chromatique plus moderne (Cf. ex. 116)

¹⁵⁴ Au départ, le prélude est une forme improvisée. Elle subit ensuite des organisations diverses suivant l'avancée du langage tonal et suivant les compositeurs. Néanmoins, le prélude baroque est toujours d'un seul tenant.

¹⁵⁵ Pédale qui correspond ici à la corde à vide si.

¹⁵⁶ Avec les romantiques, la composante du timbre reprend une place très importante dans la musique, notamment orchestrale. Au XIX^{ème} siècle, le travail sur le timbre redevient un enjeu majeur comme le montre la *Symphonie Fantastique* de Berlioz (1830) ou les Sonates pour piano de Beethoven. (Cf. BOUCOURECHLIEV, André, *Essai sur Beethoven*, Arles : Actes Sud, 1991.)

Barrios recourt d'ailleurs à ce cliché de nombreuses fois dans ce morceau, notamment dans une cascade de dominantes aux mesures 73-82 (ex. 117).

Cette cascade de dominantes aboutit sur le Vème degré du ton napolitain ¹⁵⁷ de la tonalité principale (Lab). Cette modulation au degré napolitain est typique du langage du XIXème siècle, d'autant plus qu'elle survient juste avant la reprise du thème, à la fin du développement. On peut en trouver de nombreux exemples chez Schumann. Ainsi, Barrios va exploiter un cours instant la tonalité de Lab majeur en ajoutant quelques chromatismes et des accords diminués (Cf. ex. 118).

Dans *Escala y Preludio*, on remarque aussi l'utilisation du ton napolitain (ex. 119 - mes.39). Le IIb du ton voisin Ré mène la dominante La7 qui résout sur Ré majeur, Vème degré de la tonalité principale. Comme dans le *preludio Op. 5*, ce ton napolitain apparaît juste avant la reprise du thème.

Barrios a donc un sens de l'organisation musicale qui se rapproche beaucoup des classiques, mais les harmonies sont plus riches et parfois plus sinueuses, d'où l'appellation néo-romantique pour qualifier sa musique. L'extraordinaire, chez Barrios, se situe dans l'adaptation de ce langage romantique ¹⁵⁸ sur un instrument (la guitare) où les possibilités harmoniques et de timbres sont a priori de moindre envergure que sur un piano.

Le *Preludio en dom* (1941 – ex. 120) confirme tout à fait ce jugement. Comme dans les préludes de Chopin, Barrios utilise ici une forme proche de la miniature (32 mesures). La structure qui prédomine habituellement (ABA ou rondo - avec le retour d'un thème) se voit remplacée par une section homogène qui explore une seule idée musicale. Ce genre de forme miniature, n'excédant pas les 35 mesures,

¹⁵⁷ Le degré napolitain (IIb) est aussi utilisé chez Bach, notamment à la mesure 31 du prélude de la suite BWV 997. Néanmoins chez Bach, il reste un emprunt qui résout rapidement sur la dominante, ce qui n'est pas le cas chez Barrios qui module complètement.

¹⁵⁸ Langage surtout élaboré surtout par des pianistes (Chopin, Schumann, Mendelssohn...) et des compositeurs pour orchestre (Berlioz, Wagner...)

se remarque aussi dans le *preludio en MI majeur*, le *preludio en mi mineur* et le *préludio en ré mineur*. Ceci confirme, qu'au niveau formel, Barrios reprend et adapte les procédés des musiciens romantiques.

D'un point de vue harmonique, ce prélude confirme ce jugement. Remarquons notamment, l'utilisation de la sixte augmentée (mes.7), des appoggiatures de b9 et b13 sur le Vème degré (mes. 2 et mes. 9), l'utilisation d'une pédale de sol (mes.8 à 13) avec des harmonies riches, les renversements sur la septième mineur et majeur (mes.5 et mes.12), l'utilisation de l'accord diminué (mes.15 et 20) et de l'accord semi-diminué (mes. 18 et 22), et enfin la présence de la sixte napolitaine (mes. 28), juste avant la cadence finale (Cf. ex. 120).

L'utilisation des registres et des tessitures extrêmes de l'instrument se révèle aussi néo-romantique. On observe, en effet, une descente progressive des accords dans l'extrême grave et un élargissement du registre, ce qui permet d'avoir des accords étalés sur plus de deux octaves (Cf. mes.15-16), cas plutôt rares à la guitare, surtout en Do mineur.

Néanmoins, au niveau harmonique, les innovations les plus saillantes se trouvent dans le *Preludio en la m (1939)* (Cf. ex. 121 et page 41). Hormis l'utilisation habituelle d'accords enrichis (quinte augmentée, septièmes, diminué, semi-diminué, respectivement, mes.7,8,3,9) et de la sixte augmentée¹⁵⁹ (mes.52), il faut remarquer une utilisation particulière du ton napolitain (IIb). Dans un premier temps, Barrios utilise le IIb sans préparation à la mesure 14, puis module finalement en Sib majeur aux mesures 19 et 20. Après avoir exploité le ton napolitain avec un emprunt en Sib mineur (I-IIIm7b5-I-mes.20), Barrios présente l'accord napolitain à l'état fondamental sous forme de dominante (avec la 7^{ème}, mes.22) avant de retourner

¹⁵⁹ Dans cet exemple, il s'agit de la sixte française avec le IIème degré altéré.

à la dominante de la mineur par un saut de triton dans les basses. Ce genre de relation tritonique se rencontre souvent chez Barrios, comme on a pu le voir dans le deuxième chapitre (Cf. *Choro da Saudade*). L'intervention du ton napolitain apparaît aussi à la mesure 38 où, cette fois, l'accord Sib est amené par sa dominante (Fa7). Cependant, peu après, Barrios nous surprend encore, en modulant en Sib mineur (ton homonyme du ton napolitain) à la mesure 40. A partir d'ici, Barrios se trouve avec une armure de cinq bémols à la clef, chose très rare dans l'écriture pour guitare. Ceci ne l'empêche pas de faire de nouveau un emprunt en SOL b majeur (six bémols à la clef) de manière peu académique (avec le II7+) et de revenir rapidement à la tonalité de DO majeur, grâce à un accord diminué (Cf. mes. 42-43). Ainsi, Barrios effectue des pirouettes harmoniques tout à fait originales.

Un autre exemple de ce genre se trouve aux mesures 49-51, où Barrios nous fait croire qu'il va résoudre sur une dominante de Ré mineur (La7) en utilisant l'accord de sixte augmentée. Cependant, il n'en est rien : Barrios évite soigneusement par chromatisme la résolution tant attendue pour revenir en la mineur et faire entendre cette fois la sixte française (mes.52) juste avant le retour du thème.

A bien des égards, Barrios révèle son appartenance à un langage coloré et enrichi par les subtilités harmoniques du XIXème siècle. Néanmoins, avec le recul, Barrios crée un style appartenant au XXème siècle.

Avant d'en finir avec les formes d'origine baroque, il convient de montrer que le prélude (tout comme la gavotte) a pu subir chez Barrios l'empreinte du métissage. Ceci est surtout perceptible dans le *Preludio en MI*, (1939). En effet, dans ce prélude, la mesure 3/4 alterne souvent avec le 6/8. Dans cet exemple, la réponse anticipée des basses produit une hémiole, caractéristique de certaines musiques traditionnelles (Cf.

polca paraguaya) :

The image shows a musical score for 'polca paraguaya'. It begins with a treble clef and a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The time signature is 3/4. The first two measures are grouped together with a bracket underneath, indicating a hemiola rhythm. The notation includes eighth and sixteenth notes, rests, and a double bar line. The piece then continues with a 6/8 time signature, indicated by a '6/8' above the staff.

Ainsi, chez Barrios, il apparaît que l'utilisation des techniques et des styles européens ne signifie pas une simple copie. Comme le souligne Gérard Béhague :

"Dans les œuvres les plus réussies, 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-création et d'une transformation des modèles originels selon les conditions individuelles et les besoins." ¹⁶⁰

C'est en suivant cette idée qu'il convient d'appréhender le répertoire d'influence européenne chez Barrios. De fait, nous pouvons le considérer comme un compositeur néo-romantique, c'est-à-dire qui emprunte au langage romantique sans se borner à une simple copie. Que Barrios ait été influencé par la musique romantique s'explique, certes, par sa découverte de Chopin ou Schumann (comme nous l'avons montré), mais aussi, d'une manière plus générale, en fonction de son rapport à l'histoire de la guitare.

En effet, l'histoire de la guitare du XIX^{ème} siècle est ponctuée de phénomènes de latence, décelables entre la génération des compositeurs pianistes ou d'orchestre et celles des compositeurs guitaristes. Généralement, les guitaristes tentent de suivre les avancées apportés par les premiers à l'image de la génération de Sor-Aguado au début du XIX^{ème} siècle qui reprit le langage et les formes classiques. Dans la deuxième moitié du XIX^{ème} siècle, les avancées harmoniques de Schumann ou Chopin deviennent plus courantes dans la musique domestique et les guitaristes s'essaient à les adapter à leur instrument. Ainsi, le phénomène de latence, propre à la génération Sor-Aguado, s'observe aussi chez les guitaristes du tournant du XX^{ème} siècle.

¹⁶⁰ 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"*

De ce fait, Barrios s'affirme être un continuateur de la guitare romantique après la mort de Garcia Tolsa, Juan Alais et l'Espagnol Antonio Jiménez Manjón (1866-1919). Sur ce sujet, Léo Brouwer explique :

"Chez Barrios, il se rencontre un certain type d'innovation du langage harmonique du XIXème possible seulement en dehors de la période romantique.¹⁶¹"

Cet aspect prête le flanc à critique car il n'y a pas vraiment eu de rupture mais une continuité du romantisme de la guitare, par l'intermédiaire de l'Espagne (Garcia Tolsa, Manjón), de 1850 au XXème siècle. Cette continuité s'est même affirmée jusqu'aux années 1940 avec beaucoup de compositeurs latino-américains (comme avec l'Uruguayen d'origine italienne Guido Santórsola)¹⁶². Cependant Brouwer souligne ici le fait que des passerelles entre le langage romantique et d'autres esthétiques (impressionnisme, néo-classicisme...) ont pu avoir lieu, permettant une rénovation mutuel.

C'est sur cette prolongation et rénovation, plus particulièrement à propos des formes issues de la période romantique, que notre mémoire va, pour finir, se concentrer.

¹⁶¹ Cité par STOVER, Richard, Op.cit., p. 178.

¹⁶² Cette continuité s'exerce aussi en Europe avec Rachmaninov ou Strauss.

2) Les formes issues de la tradition romantique :

A) Les danses populaires :

a) la mazurka * :

Barrios composera deux mazurkas - *Sarita* (1924) et *Mazurka Apasionata* (1919 – Cf. page 42) - représentatives de deux types de formes. La première d'entre elle prend comme modèle la mazurka *criolla* (Cf. *mazurka **), c'est à dire une mazurka rencontrée aussi chez les musiciens traditionnels. A ce titre, elle présente peu d'intérêt pour montrer les prolongations et les rénovations du romantisme chez Barrios. En revanche, la seconde mazurka, bien que composée avant *Sarita*, s'inspire fortement de la stylisation des romantiques comme son nom l'indique (mazurka passionnée).

La forme :

Sur le plan formel, Barrios dépasse la forme tripartite habituelle et la renouvelle avec 5 parties distinctes, une introduction, deux transitions et une coda. Le plan tonal de la structure montre comment Barrios chemine dans les tons voisins et homonymes pour finalement arriver à la tonalité de départ :

A : lam	Transition 1 lam-emprunt en Sol maj)	B : Do/Mim (relatif/ton voisin)	C : Mim	D : MI maj - emprunt au III mineur : Sol#mineur	E : LA maj - emprunt au III mineur et au VI	Transition 2 : mim/lam
(16mes.)	(2x8 mes.)	(16 mes.)	(16mes.)	(19 mes.)	16 mes.	5 mes.

Forme : **intro-A-Tr.1-B-[: C-D-E :]- Tr.2-A-Tr.1-Coda.**

Ceci pourrait faire presque penser à une adaptation de la forme sonate avec 2 thèmes (A et B) reliés par une transition, un développement avec reprise (C-D-E) et le retour du thème A. Cependant, les parties CDE développent un thème bien délimité, ce qui différencie cette mazurka de la forme sonate où le développement est plutôt continu.

Néanmoins, ceci témoigne que Barrios, à l'exemple des musiciens romantiques (notamment Beethoven) tente d'élargir la forme.

Le rythme et la mélodie :

Sur le plan rythmique, Barrios révèle une bonne connaissance de la mazurka avec son accentuation sur le deuxième temps. L'introduction (Cf. ex. 122) montre un type d'accent trouvé chez Chopin avec le marquage tous les deux temps aux mesures 1-4 (première fois sur temps fort et deuxième fois sur temps faible ¹⁶³). La double croche des mesures suivantes crée aussi une grande insistance sur le deuxième temps.

De manière générale, les mélodies de Barrios vont toujours accentuer ce deuxième temps grâce aux notes appoggiatures et aux broderies (mes.10, 12, 14, 16, 18) et jouer sur l'alternance des accents tous les deux temps (Cf. ex. 123). A la mesure 22, nous pouvons remarquer la sixte napolitaine (IIb) sur ce deuxième temps.

Par ailleurs, la partie A développe une thématique où la présence du ton et du demi-ton est importante. (Cf. mes. 10, 12, 16, 18). Ceci se retrouvera dans les parties B (2^{ème} section), C et E (Cf. ex. 124 à 126). La partie D, contrastant en MI majeur, développera, quant à elle, une thématique sur l'intervalle de sixte (ex. 127), et la partie B (1^{ère} section) sur l'intervalle de tierce (ex. 128). Ainsi, les différentes parties ont des rapports mélodiques étroits qui font l'unité du morceau malgré la diversité de la forme.

On retrouve aussi dans les mélodies de grands intervalles, sixte (mes.43-44) et octave (mes.16-17) et des chromatismes (mes. 56) qui donnent un aspect lyrique tout à fait chopinien. (Cf. ex. 124-125)

¹⁶³ Cf. *Mazurka* de Chopin op. 24/1 (1834), mes. 17-21.

La transition 2, juste avant la reprise de A est un bon exemple de lyrisme romantique avec un point d'orgue sur la 9^{ème} bémol de Si7 et de Mi7 et un chromatisme mélodique (Cf. ex. 129-130).

L'harmonie :

Les tonalités des différentes parties découlent de l'introduction avec la m. et mi m. et leur ton homonyme (Cf. ex. 122).

Barrios, par des accords très riches, adapte l'harmonie romantique à la guitare. Aux mesures 77-81 se succèdent un accord de 5 sons, maj79 (mi-sol#-si-ré#-fa#), suivi d'une pédale de dominante exploitant la 9^{ème}. Ceci se fait avec un écart de registre de plus de deux octaves. (ex. 131)

Tout le long du morceau, se remarque aussi un accompagnement qui exploite beaucoup d'intervalles de seconde dans les voix intermédiaires, chose plutôt difficile à réaliser pour un instrument accordé en quarte car ceci nécessite de grands écarts de main gauche. L'utilisation de la 5 augmentée est aussi à préciser car elle revient fréquemment dans l'œuvre de Barrios (Cf. ex. 132).

Le timbre:

Dans cette mazurka, beaucoup de cordes à vide interviennent à l'intérieur des accords, d'où une clarté et une couleur particulière (Cf. mes.43-44, ex. 124). Les harmoniques naturelles sont aussi utilisées pour varier le timbre comme dans la transition 1(Cf. ex. 133).

Le caractère passionné et contrasté de cette pièce en fait un modèle de l'écriture romantique pour guitare à l'image des mazurkas pour piano de Chopin.

b) la valse * :

Les *Vals Op.8, n°3* (1919), *Vals Op.8, n°4* (1923), *Valse tropical* (1932), *Tua Imagem* (1919)¹⁶⁴, *Vals de Primavera* (1921 – Cf. page 43)¹⁶⁵ subirent le même genre de stylisation formelle, mélodique et harmonique que dans la mazurka précédente. C'est pourquoi nous ne nous attarderons pas sur ces pièces. Néanmoins, un cas intéressant de métissage subsiste dans une valse à caractère plus populaire¹⁶⁶ : *Junto a tu Corazón* (1925).

Dans la partie B de cette valse se trouve un effet d'hémiole, une polymétrie, tout à fait caractéristique de la musique Sud-américaine. En plus de l'enrichissement de 13^{ème} de dominante (mes.52-53), la mélodie revient à l'identique tous les deux temps par dessus une mesure à 3 temps, donnant un élan rythmique très intéressant¹⁶⁷ (Cf. ex. 134). L'harmonie romantique de 13^{ème} s'en trouve mis en valeur. Ainsi, Barrios rénove le langage européen grâce au rythme, part importante et intéressante de son bagage musical (Cf. II-1).

B) l'étude

Dans l'œuvre de Barrios, l'étude acquiert une part importante, surtout à la fin de sa vie, lorsqu'il aura l'occasion d'enseigner au San Salvador (Cf. photo ci-contre). Parmi les 13 études qu'il composa (Cf. titres n° 34 à 45 et n°58 en annexe p.102),

¹⁶⁴ Ces quatre valse se rapprochent beaucoup du modèle tripartite avec trio utilisé aussi par les romantiques. Ici, seule une transition a été rajoutée entre le trio et le retour de A. Généralement, le trio est l'occasion pour Barrios d'explorer le registre grave avec la mélodie dans les basses.

¹⁶⁵ Cette valse développe quatre parties jouées ainsi : ABACDC' - transition - A. La partie D en mi mineur montre des montées mélodiques en note répétées très lyrique, trouvées aussi chez Chopin.

¹⁶⁶ Une autre valse à caractère populaire a été composé par Barrios en 1914. *Pepita*, valse de jeunesse, se compose de 5 parties avec transition. *Pepita* et *Tua Imagem* se présentent en fait comme un mélange de plusieurs thèmes sans grand rapport entre eux. Ce type de "medley" était pratique courante au début du XXème siècle. On en trouve des exemples chez Carlos Garcia Tolsa (*Pienso en Ti – Tanda de vals*) et Juan Alais (*Las Sirenas*).

¹⁶⁷ Jacob do Bandolim, dans sa valse *Santa Morena*, utilisera le même procédé.

trois ont attiré notre attention pour montrer les prolongations et les rénovations du romantisme : *Las Abejas* (1921), l'*Estudio de concierto* (n°1-1920 – Cf. page 44), et l'*Estudio n° 6* (1921 – Cf. page 45).

Les progrès de la facture et de la technique instrumentale conduisent la plupart des virtuoses du XIXème siècles (Sor, Giuliani, Aguado, Carcassi...) à écrire des études pour leur instrument. Ces dernières poursuivent un but didactique, de perfectionnement du mécanisme digital en proposant généralement une seule difficulté technique par morceau (accord plaqué, lié, tierce, arpège...). Chez Barrios (comme chez Sor ou Aguado), l'étude cherche à développer le sentiment musical en mettant la virtuosité au service de l'imagination, et à sortir du cadre restreint de la pratique domestique, d'où la composition d'études de concert ou de salon. Ces dernières exploitent, pour l'époque, des ressources très modernes concernant le toucher, les sonorités et le langage harmonique comme nous allons l'observer.

Las Abejas (les abeilles) est la plus jouée et la plus connue des études de Barrios, à mi-chemin entre la pièce de caractère et l'étude. En cela, elle rivalise en popularité avec *El Abejorro* (le bourdon) de son contemporain Emilio Pujol. La forme assez simple de cette étude (forme binaire avec *da capo* et *coda*) est très bien mise en relief par les procédés d'écriture de Barrios. La première partie commence dans le registre médium et propose une alternance entre arpèges sur cordes conjointes et fragments de gamme. La deuxième partie (ex. 135) part du registre aigu et exploite tout du long l'arpège. Malgré le côté technique systématique de la main droite, c'est dans cette deuxième partie que Barrios s'avère être le plus inventif au niveau de la transposition de cliché harmonique romantique. On y observe une pédale de tonique où se succèdent Ier degré, IVème degré et Vème degré, puis une

descente chromatique de basses faisant entendre une cascade de dominantes ¹⁶⁸ avec l'accord diminué (Cf. mes. 19-26 en verso). Les accords postérieurs au Fa majeur (mes.25) sont très riches : un accord de lab diminué avec appoggiature (mi appoggiature du ré – sonorité presque jazzistique) qui résout sur le IIème degré m7b5. La mesure 31 reprend quant à elle, l'idée mélodique de la mesure 27, mais une octave au dessus et avec une disposition d'accord très large. Après quoi, les cinq dernières mesures exploitent l'idée de mouvement contraire chromatique aux deux voix extrêmes.(Cf.mes.32-36 – avec do#-do-si-sib-la à la mélodie contre la-sib-si-do-do# à la basse). Ceci permet à Barrios de faire un emprunt en Mim (Cf. mes 34) et d'exploiter la sonorité de la sixte augmentée (Do7/Sib ou le sib peut être entendu comme un la#) mais en dépassant encore une fois la résolution habituelle.(chose que nous avons pu voir aussi dans le prélude en lam).

Bref, cette étude miniature illustre bien comment Barrios reprend et dépasse certains clichés romantiques.

L'Estudio de concierto fait part aussi d'une inventivité originale. Elle expérimente en effet des formules d'arpèges en doubles croches où la mélodie ¹⁶⁹ se joue généralement sur les temps (ou sur la dernière croche de la mesure à 2/4) laissant les basses sur la quatrième double du premier temps (Cf. ex.136). Cet arpège apporte beaucoup de mouvement créant un timbre particulier et permet d'user facilement du *rubato* *.

En dehors des abondants renversements et substitution de l'accord de dominante trouvés habituellement chez Barrios, quelques subtilités harmoniques sont à relever : à la mesure 13, nous pouvons constater l'utilisation d'une dominante enrichie d'une

¹⁶⁸ Notre analyse estime que Do dim correspond en fait à Ré7(b9) sans fondamentale et Sib dim correspond à Do7(b9) sans fondamentale, chacun, dominante respective de SOL et de FA.

¹⁶⁹ Cette mélodie est mise en valeur par des accents. Chopin, dans ces études, écrivait aussi en plus gros les notes importantes.

13^{ème} bémole (Cf. ex.136). Ici, la 13^{ème} bémole n'est pas traitée comme une appoggiature qui doit résoudre sur la quinte de l'accord de dominante mais véritablement comme un enrichissement apportant une couleur particulière (comme dans le jazz). En effet, cette note ne se résout qu'à la mesure suivante sur la 13^{ème} de l'accord de Si7 ; ce dernier subissant alors le même procédé d'enrichissement. Survient aussi la 13^{ème} bémole pour colorer un accord +4 (Cf. ex.136 mes.67), mais cette fois en tant qu'appoggiature. Ce principe se trouve aussi aux mesure 43-45, cette fois grâce à la quinte augmentée¹⁷⁰ (Cf. ex. 137, mes. 25 et 27).

Une autre couleur, beaucoup plus rare chez Barrios, se remarque : la couleur lydienne de la quarte augmentée à la mesure 51 (Cf. ex. 138).

Enfin, notons l'habileté avec laquelle Barrios alterne entre la couleur de l'accord semi-diminué (La#m7b5) et l'accord-diminué (La#°) mesures 43-44 pour finalement arriver sur un accord de 13^{ème} de dominante à la mesure 45 (SI7/13) (Cf. ex. 139).

Ainsi, Barrios reprend les enrichissements en vigueur dans le langage du XIX^{ème} mais les exploite à sa manière.

Un dernier élément du caractère néo-romantique de cette étude provient d'un contraste d'écriture surprenant aux mesures 80-91, juste avant la reprise de la partie A. A ce moment, Barrios rompt totalement avec l'écriture en arpège, développée depuis le début pour une gamme pourvue de broderies et de chromatismes (Cf. ex.140 précédente), certes un peu scolaire, mais efficace pour redonner une nouvelle fraîcheur au retour de la partie A.

Cette étude est l'une des plus réussie, tant sur le plan de l'écriture et de la technique pour guitare que de l'expressivité.

¹⁷⁰ Dans un accord de dominante, la quinte augmentée et la treizième bémole correspond théoriquement à la même note. Cependant leur résolution ne se fait pas de la même manière. La première monte sur la tierce de l'accord de tonique, la seconde descend sur la 9^{ème} ou reste en place sur la tierce de la tonique.

Bien que tout aussi abouti, l'*Estudio n°6* (ex. 141) diffère de l'*Estudio de concierto* par son écriture. En effet, celle-ci fait moins appel aux accords plaqués mais d'avantage aux arpèges coulés et aux gammes. Il y a aussi dans cette étude de très beaux enchaînements harmoniques comme dans cette séquence où apparaît une cadence modale (mesures 13-14), deux emprunts au ton napolitain ¹⁷¹ (mes. 18) et une sixte augmentée ¹⁷² (mes. 21)(Cf. ex.141). L'intéressant, ici, est que Barrios combine tous ces moyens en un temps très court, l'espace de 10 mesures. En jouant, avec la couleur des harmonies, Barrios prolonge le travail initié par les romantiques et condense les éléments de leur langage de manière originale et frénétique.

Un autre point relie cette étude de Barrios aux romantiques, notamment au sujet du timbre. Bien qu'écrite avec des valeurs régulières de doubles croches, la cadence étudiée ci-dessus expérimente différentes manières de faire les arpèges. La première (mes.12), assez classique, monte et descend les notes de LA7. La deuxième (mes.13-14) combine arpège, broderie et échappée. La troisième (mes.15-18) fait intervenir la basse sur la deuxième double croche de chaque temps. Enfin, la quatrième (mes.18-22) fait intervenir la basse sur la deuxième et dernière double croche de chaque temps. Bien que le rythme ne change pas, ces différentes formules d'arpèges créent des micro-fluctuations rythmiques internes, la basse sur la deuxième double provoquant, par exemple, un effet d'accélération. Ainsi, l'écriture de Barrios est intimement lié à la composante du timbre ce qui en fait un précurseur de l'écriture

¹⁷¹ Encore une fois, Barrios use de subtilités harmoniques. En effet, il emprunte au ton napolitain de Mim et de suite à celui de Lam (sous-dominante) avec le Sib. La septième du Sib (sol#) apporte sur la fin de la mesure la couleur de la #6.

¹⁷² Ici, l'accord est écrit comme étant un Do7. On peut aussi le voir comme une sixte augmentée avec le la# à la place du sib. Cependant, l'orthographe de sib signifie que cette note n'est plus obligée de résoudre vers le haut et peut très bien descendre sur le La (7^{ème} de Si7). A partir du XIX^{ème} siècle, l'oreille va commencer à s'accoutumer à la sonorité de la #6 à tel point qu'au XX^{ème} siècle on ne sera plus obligée de la résoudre. Elle est donc ici utilisée comme une couleur et non pas comme une note sensible.

moderne pour guitare. En rénovant et adaptant pour son instrument le langage des romantiques, Barrios fait rentrer la guitare dans la modernité du XXème siècle au même titre que Villa-Llobos avec ces *12 études* pour guitare, malgré les divergences esthétiques ¹⁷³.

Ces études démontrent aussi que Barrios, hormis sa maîtrise de la technique classique, dépasse largement en virtuosité la génération des guitaristes de l'époque de Francisco Tárrega (1852-1909). La virtuosité, chez Barrios comme chez les romantiques, est l'objet d'un véritable culte. Barrios se fit d'ailleurs souvent appelé le *Paganini de la guitare* sur ses affiches de concert et participa aussi à des sortes de joutes musicales, notamment avec Antonio Jiménez Manjón (1866-1919) en 1912 à Montévideo ¹⁷⁴.

¹⁷³ A la différence de Heitor Villa-Llobos et Manuel Maria Ponce, plus avant-gardistes, Barrios restera proche de la tradition harmonique du XIXème siècle.

¹⁷⁴ L'aveugle et grand guitariste espagnol migra à Buenos-Aires en 1893. Lors de leur rencontre, en 1912, Barrios n'avait pas encore composé ses plus grands chef-d'œuvres. Ce fut pour Barrios une remise en question sévère qui l'amena à continuer son travail de composition.

C) La musique évocatrice :

Jusqu'à présent nos analyses concernaient des genres dont les formes portaient l'empreinte de la standardisation (comme dans le tango, le choro, la polka paraguayenne, l'estilo, la mazurka, la valse, le prélude...). Par ailleurs, nous avons pu démontrer que Barrios reprend ces schémas formels et que dans bien des cas, il les renouvelle.

Cependant, l'œuvre de Barrios compte encore de nombreuses pièces dont les formes ne sont pas induites par le titre. Ces morceaux se présentent comme des pièces de caractère à connotation éminemment romantique, dont voici quelques titres : *Confesión* (1923), *Comtemplación* (1923), *Divagación* (1914), *Humoresque* * (1921), *Invocación a mi Madre* (1929 – révision de *A mi Madre* de 1914), *Julia Florida* (1938 – *Barcarole* *), *La Catedral* (1915), *Oración* (1924), *País de Abanico* (1928), *Romanza en Imitación al Violoncello*, *Una Limosna por el Amor de Dios*¹⁷⁵ (1944), *Un Sueño en la Floresta* (1918).

Dans ces pièces, Barrios joue avec la palette des sentiments, passant de la méditation à la contemplation, mais recourant aussi à l'humour, au rêve et au spirituel. En laissant à la musique la possibilité de peindre la diversité des sentiments et

¹⁷⁵ Barrios se sentait très proche de l'aspect spirituel de la musique, comme en témoigne cette *interview* de 1933, lors de son séjour au Guatemala, qui conte fervemment : "J'étais un petit Indien dans les missions Jésuites du Paraguay. J'avais 13 ans.[...] J'étudiais avec les Pères qui m'apprirent à lire et à écrire. Je me sentais en extase en écoutant le prêtre jouer des mélodies sur l'orgue [...]." (STOVER, Richard, *Six Silver Moonbeams : The Life and Times of Agustín Barrios Mangoré*, Clovis : Querico Publications, 1992, p.12. "I was a little Indian there in the Jesuit missions of Paraguay. I was 13 years old.[...] I studied then with the missions fathers who taught me how read and write. I felt ecstatic listening to the priest who played melodies on the organ [...].") Certes, Barrios a aussi alimenté les journaux d'histoires surprenantes comme vecteur de notoriété (et ici complètement anachroniques car les Jésuites n'étaient plus au Paraguay depuis leur expulsion par la Couronne en 1767). Néanmoins, la référence à cette époque devenue mythique reflète une partie de son identité. Barrios fut élevé dans une famille fort pieuse, comme la majeure partie de ses compatriotes et eut l'occasion d'entendre l'orgue. Aussi, d'un point de vue spirituel, il cultivera dans son répertoire des morceaux évoquant le religieux (*Una Limosna por el Amor de Dios*, *Villancico de Navidad*, *La Catedral*, *Pantheismo*). Cependant, ce penchant spirituel fut aussi entretenu lorsqu'il découvre la théosophie lors de son passage à Córdoba (1922) chez l'astronome, philosophe, écrivain et *aficionado* argentin, Martin Gíl.

d'exprimer les siens propres, Barrios exploite la même vision de la musique que les musiciens romantiques.

Cette brève partie ne justifie pas de plus amples analyses démontrant de nouveau en quoi Barrios rénove le langage des musiciens du XIX^{ème} siècle (sur le plan de l'harmonie, de la forme, de la technique, du timbre...). C'est pourquoi nous convions le lecteur à écouter les dernières plages du disque (page 46 à 49) et à consulter la table des extraits musicaux, afin d'apprécier de son propre point de vue les suavités et l'originalité de l'œuvre de Agustín Barrios Mangoré.

Conclusion générale :

Au fil de ce mémoire, l'étude de l'œuvre de Barrios nous a permis d'appréhender l'influence de plusieurs traditions et courants musicaux, caractéristiques de l'aire culturelle du Rio de la Plata, incluant l'Argentine, le sud du Paraguay et le Sud du Brésil.

Tout d'abord, sous l'angle de la technique instrumentale, nous avons montré la filiation de Barrios avec l'école de la guitare classique espagnole, implantée dès le début du XIX^{ème} siècle dans le Rio de la Plata (à Buenos-Aires et Montevideo notamment) grâce à la diffusion, entre autres, des méthodes de Sor et d'Aguado.

Puis, l'accent a été mis sur l'importance de la musique populaire sud-américaine dans le répertoire de Barrios en analysant ses liens avec la tradition du tango américain et du tango créole. Ceci nous a permis d'explicitier la relation qu'a entretenue la guitare classique avec la musique populaire urbaine locale, relation qui donna naissance à un mouvement traditionaliste de la guitare classique. L'appartenance de Barrios à cette école a fait l'objet d'approfondissement à travers l'étude de l'influence de la tradition du choro et du maxixe brésiliens.

A la fin du XIX^{ème} siècle et au début du XX^{ème} siècle, la musique populaire d'influence traditionnelle va permettre aux nations latino-américaines d'affirmer leur identité. Le mouvement traditionaliste va ainsi servir de tremplin à un autre courant, celui du nationalisme artistique. Cette évolution de la société et des idées amèneront Barrios à cultiver, adapter et rénover le patrimoine du folklore paraguayen, pour le plier aux possibilités de son instrument.

En parallèle, le courant intellectuel du nationalisme musical, cultivé par un grand nombre de compositeurs ayant fait leurs études dans les grands conservatoires

européens, a été examiné afin de comprendre la genèse de l'esthétique du pittoresque musical et de l'impressionnisme créole, source de leur propre style. L'expérience musicale de Barrios, située entre l'écrit et l'oral, lui permit de naviguer à la fois dans les milieux traditionalistes et académiques, liés à l'impressionnisme créole. A ce sujet, l'étude de l'estilo et du triste est venue souligner cette relation, en montrant l'influence (relative) de la musique traditionnelle sur la musique écrite. La fin de cette deuxième partie fut l'occasion, à travers *Aconquija*, notamment, de mettre en exergue la difficulté de Barrios à métisser la musique traditionnelle et la musique écrite, aboutissant à une sorte de syncrétisme musical, juxtaposant la musique traditionnelle avec les esthétiques baroques, classiques ou romantiques.

Après avoir insisté sur la rénovation des genres et des styles sud-américains chez Barrios, notre mémoire s'est intéressé à l'influence de la musique européenne et à ses formes. Ainsi, l'importance de l'héritage du XIXème siècle chez l'artiste est apparu de manière plus distincte. Comme les néo-classiques, Barrios a su redécouvrir et tirer à son avantage le langage et les formes de la musique baroque. A travers la gavotte et le prélude, le compositeur aboutit à un style d'écriture pour guitare tout à fait personnel et original. Certaines formes de musiques populaires européennes furent aussi le terreau d'une rénovation et d'un approfondissement du style personnel du musicien, comme la mazurka, les valse ou les études. L'examen de ce répertoire européen a démontré l'adaptation, à la guitare, de formes et de clichés romantiques, mais aussi leur transcendance et leur modernisation donnant lieu à une sorte de néo-romantisme.

Enfin, la philosophie et la manière avec lesquelles Barrios abordait la musique, en créant des passerelles entre les styles, les époques et les genres, nous ont révélé au plus haut point l'universalisme de cet artiste majeur.