

Annexes

Années :	05	06	07	08	09	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	31	32	33	38	39	40	41	43	44
----------	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----

1) Musique populaire d'influence traditionnelle créole:

Cueca																			20																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																		</
-------	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	----	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	----

2) Musique populaire d'influence traditionnelle métisse :

Choro																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																				
-------	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--

3) Musique d'influence européenne :

a) les danses populaires

Jota										52																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																										
------	--	--	--	--	--	--	--	--	--	----	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--

Années :	05	06	07	08	09	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	31	32	33	38	39	40	41	43	44
----------	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----

b) forme de tradition classique (thème et variations) et romantique (formes libres):

[illegible]

4) pièces à caractères didactiques et transcriptions :

[illegible]

Les numéros correspondent au classement alphabétique par titre des pièces. (Cf. pages annexes)

Bien que la chronologie ne soit pas fondamentalement importante dans notre étude, elle nous permet d'avoir un panorama des compositions de l'artiste. Remarquons qu'entre 1918 et 1925 environ, Barrios aura une activité de composition intense.

Titres des compositions pour guitare solo :

01. Abrí la Puerte mi China	53. Julia Florida
02. Aconquija	54. Junto a tu Corazón
03. Aire de Zamba	55. La Bananita
04. Aire Popular Paraguayo	56. La Catedral
05. Aire Sureño	57. La Samaritana
06. Aires Andaluces	58. Las Abejas
07. Aires Criollos	59. Leyenda de España
08. Aires Mudéjares	60. London Carapé
09. Allegro Sinfónico	61. Luisito
10. Altair	62. Luz Mala
11. A Mi Madre	63. Mabelita
12. Arabescos	64. Madrecita
13. Armonias de America	65. Madrigal
14. Canción de la Hilandera	66. Maxixe
15. Capricho Español	67. Mazurka Apassionata
16. Choro da Saudade	68. Medallón Antiguo
17. Confesión	69. Milonga
18. Contemplación	70. Minueto en DO
19. Córdoba	71. Minueto en LA
20. Cueca	72. Minueto en LA n°2
21. Danza	73. Minueto en MI
22. Danza Guarani	74. Minueto en SI
23. Danza Paraguaya	75. Oración
24. Danza Paraguaya (Duo)	76. Oración por Todos
25. Diana Guarani	77. País de Abanico
26. Dinora	78. Pepita (Vals)
27. Divagacion	79. Pericón
28. Divagaciones Criollas	80. Preludio Op.5, n°1
29. Don Perez Freire	81. Preludio en DO
30. El Sueño de la Muñequita	82. Preludio en do
31. Escala y Preludio	83. Preludio en la
32. Estilo Uruguayo	84. Preludio en MI
33. Estilo (Chinita)	85. Preludio en mi
34. Estudio de Concierto	86. Preludio en re
35. Estudio de Concerto (2)	87. Romanza en Imitación al Violoncello
36. Estudio del Ligado (1)	88. Sargento Cabral
37. Estudio del Ligado (2)	89. Sarita
38. Estudio en Arpeggio	90. Serenata Morisca
39. Estudio en SI Menor (duo)	91. Tango n°2
40. Estudio en Sol Menor	92. Tarentella
41. Estudio Inconcluso	93. Tua Imagem
42. Estudio N°3	94. Una Limosna por el Amor de Dios
43. Estudio N°6	95. Un Sueño en la Floresta
44. Estudio Para Ambas Manos	96. Vals de Primavera
45. Estudio Vals	97. Vals Op.8, n°3
46. Fabiniana	98. Vals Op.8, n°4
47. Gavota al Estilo Antigo	99. Vals Tropical
48. Habanera	100. Variaciones Sobre un Tema de Tarrega
49. Humoresque	101. Variaciones Sobre el Punto Guanacasteco
50. Invocación a mi Madre	102. Vidalita con Variaciones
51. Jha Che Valle	103. Vidalita
52. Jota	104. Villancico de Navidad
	105. Zapateado Caribe

Titres des transcriptions

Cette liste réfère aux transcriptions dont les manuscrits ou les disques sont à ma disposition. Néanmoins, beaucoup d'autres transcriptions sont référencées dans le livre de Richard Stover¹ et pourront être citées dans le texte afin d'illustrer mon propos.

Guitare Solo :

1. Adagio Sonata XIV (Clair de lune- Beethoven)
2. Andante (Haydn)
3. Ay, Ay, Ay (Perez Freire)
4. La Paloma (Yradier)
5. Marcha Paraguaya (Dupuy)
6. Marcha de San Lorenzo (da Silva)
7. Minuet (Beethoven)
8. Oro y Plata (Lehar)
9. Prélude Op.28 n.°4 (Chopin)
10. Prélude Op.28 n.°20 (Chopin)
11. Träumerei Op.15n.°7 (Schumann)
12. Tu y Yo (Czibulka)

¹ STOVER, Richard, *Six Silver Moonbeams : The Life and Times of Agustín Barrios Mangoré*, Clovis : Querico Publications, 1992, p.230.

Itinéraire de la vie de Barrios :

Cet itinéraire est effectué à partir du mémoire de Samuel Martins (MARTINS, Samuel, *Agustín Barrios Mangoré, l'âme d'un voyageur*, Mémoire de maîtrise, Lyon : Département de musicologie, 2002) et a été complété à partir du livre de Rico Stover. (STOVER, Richard, *Six Silver Moonbeams : The Life and Times of Agustín Barrios Mangoré*, Clovis : Querico Publications, 1992.).

1885 - 5/5. Naissance à *San Juan Bautista de las Misiones* au Paraguay.

1899 - Départ pour Asunción.

1908 - Tournée au Paraguay

1909 - 28/4 *Paragueri*, 2/8 *Caballero*, 16/8 *San Bernardino*, 25/11 *Villa Rica*, Paraguay.

1910 - 25/2 *Rio Paraná*, puis arrivée en Argentine, *Encarnacion*, *Resistencia*, *Posadas* et *Buenos Aires*.

1910-1911 – Séjour possible au Chili.

1912 – Séjour à *Cordoba* (Argentine). Départ de *Buenos Aires* à *Montévideo* (Uruguay).

1912-1915 – Séjour en Uruguay.

1916 - 1/8 Concert à Rio de Janeiro (Brésil).

1916-1920 - Séjour au Brésil (*Sao Paulo*, *Rio de Janeiro*, *Sorocaba*)

1920 - 18/6 Retour en Uruguay.

1921 - Été à *Montevideo*, Octobre à *Buenos Aires*.

1921-1922 – De novembre 1921 à juin 1922, séjour possible à *Santiago de Chile*.

1922 - Juillet à *Porto Alegre* (Brésil), en août retour au Paraguay.

1923 – *Asunción*, 26/4 départ à *Formosa* (Argentine), puis 5 mois passés à *Rosario* (Argentine), 24/10 *Buenos Aires* et décembre au Brésil.

1924 – Retour en Uruguay à *Cerro de las Cuentas*. En août, départ pour le Paraguay.

1924-1925 - A partir de décembre 1924, *Ypacarai*, *Paraguari*, *Carapeguá*, *Vila Rica* (Paraguay). 6/2 *Asunción*, 28/2 départ à *Salto* (Uruguay), 17/10 *Montevideo*.

1926 – Uruguay

1927 – 15/11 *Entre Rios* (Argentine)

1928 – Juin à Entre Rios, puis Buenos Aires, et départ pour le Brésil.

1929 – 22/5 *Rio de Janeiro*, juillet à *Pelotas*, 13/10 *Sao Paulo*, 28/11 *Rio de Janeiro*.

1930 – En août, arrivée à *Bahia*, puis séjours à *Aracaju* et *Maceio*.

1931 – 1/1 *Recife*, 20/2 *Fortaleza*, 28/3 *Natal (Rio grande do Norte)*, 1/5 *Sao Luis (Maranhao)*, 29/5 *Belem*. En été, voyage à travers l'Amazone. 26/8 *Manaus*, 12/9 *Belem*. Septembre, octobre et novembre à Cayenne (Guyane française), 2/12, Fort-de-France (Martinique).

1932 – 11/1 Trinité, 25/2 *Caracas* (Venezuela). Septembre et Octobre en tournée au Venezuela, puis arrivée en Colombie à *Pamplona* et à *Bogota*. 6/12 Départ de *Bogota*, 14/12 Girardot (Colombie).

1933 – 24/1 *Popayan*, puis *Cali* (Colombie). Mars à *Panama*, avril au Costa Rica (*San José, Heredia, Alajuela, Cartago*). 1/7 Départ du Costa Rica pour le San Salvador ; Début août : arrivée en Honduras. 9/9 et 10/9 Concerts à *San Salvador*. 14/9 Guatemala. Voyage à travers le Mexique à la fin de l'année.

1934-1935 – 4/3 Mexico. Juillet : embarquement de Vera Cruz (Mexique) à la Havane (Cuba). Septembre : départ pour l'Europe, puis arrivée à Bruxelles (Belgique). 15 mois à Berlin (Allemagne). Décembre 1935 du port d'Hambourg (Allemagne) jusqu'à Lisbonne (Portugal), Noël à Madrid (Espagne).

1936 – Février à Caracas. 19/3 arrivée en Trinité pour 4 mois. Août : arrivée au Venezuela.

1937 – 26/1 Porto Rico. 22/3 : trois mois en République Dominicaine. Juillet : Port-au-Prince (Haïti). Début octobre : départ de Haïti pour la Havane.

1938 – Fin mars, départ possible de Cuba vers le Mexique. Août : séjour d'un an au Costa-Rica.

1939 – Arrivée à *San Salvador* en juillet. Septembre au Guatemala. Décembre : passage à Mexico et retour au Guatemala.

1940-1944 – Retour au Salvador en 1940, jusqu'à sa mort le 7/8/1944.

La formation initiale de Barrios en tant que guitariste/interprète

Voilà qui invite à retracer en même temps quelques aspects de sa vie tels qu'ils proviennent de l'ouvrage biographique de Richard Stover ².

La mère de Barrios, Martina Ferreira, née à Humaita au Paraguay, enseignante, aime la littérature et le théâtre. Il n'est pas anodin que son plus jeune frère, Martin, devienne acteur et l'un des plus grand poète à s'exprimer en guarani. Son père, Doroteo Barrios, originaire de Corrientes, en Argentine, tient la position de vice consul d'Argentine. Cela lui vaut de posséder une riche bibliothèque par rapport à l'habitant ordinaire de la petite ville de San Juan Baptista où naît Barrios. La littérature marquera ainsi le jeune Agustín, qui écrira plusieurs poèmes. En outre, son père se trouve être un *aficionado*, un amateur de guitare. Avec ses frères au violon et à la flûte, Doroteo forme de petits ensembles qui animaient les fêtes de famille. Sa manière de jouer en *rasguado* s'accorde fort bien avec les styles de chansons et de danses comme la *polka*, la *valse*, la *zamba* ou le *chamamé*. Apprenant ses premiers accords de son père, le jeune Agustín se familiarise au folklore en même temps que ses frères qui jouent respectivement de la harpe, instrument omniprésent au Paraguay, du violon, de la flûte et de la guitare (encore prégnance d'une majorité de cordes).

Lorsque Gustavo Sosa Escalada (1877-1943) revient d'Argentine après avoir étudié avec Carlos Garcia Tolsa (1858-1905), Juan Alais (1844 –1914) et Antonio Ferreyro, à Buenos Aires, celui-ci va véritablement introduire la guitare classique au Paraguay. Le frère aîné d'Agustín, par chance, lié d'amitié avec Gustavo, les met en contact dans le cadre de cours particuliers à partir de 1898-1899. A treize ans, Barrios apprend de petites mélodies de Juan Alais, telle la *Perezosa* (La Paresseuse-Mazurka) aussi bien que des pièces de Fernando

² STOVER, Richard, *Six Silver Moonbeams : The Life and Times of Agustín Barrios Mangoré*, Clovis : Querico Publications, 1992, p.9-34.

Sor (1779-1839) ou Carulli (1770-1841). La méthode de Gustavo Sosa Escalada mélange plusieurs ouvrages, en majorité de compositeurs espagnols : Dioniso Aguado, Fernando Sor, Antonio Cano, Tomas Damas, Antonio Jimenez-Manjon mais aussi du Français, Napoléon Coste (qui avait réédité la méthode de Sor avec un complément d'études) et de l'Italien, Carulli.

Ayant remarqué la précocité du jeune élève, Gustavo conseille aux parents de l'envoyer parfaire ses études à Asuncion, la capitale, dans le cadre de l'*Instituto Paraguayo*. Cette école privée fut fondée en 1895 par l'un des piliers de la vie musicale de la capitale, Nicollino Pellegrini (1873-1933), violoniste italien ayant fait ses études aux conservatoires de Genève et de Paris. On y dispense des cours de littérature, danse, peinture, langue, musique, gymnastique, escrime. Ainsi, entre 1900 et 1905, Agustín profite de cours complets de théorie, de violon et violoncelle et assiste à des opéras italiens et des *Zarzuelas*³ espagnoles. En parallèle, il intègre en 1901 le *Collegio National* où il reste pendant deux ans, rentre dans la marine, puis dans une maison de presse en tant que journaliste, avant de se consacrer exclusivement à la musique, jouant entre huit et dix heures par jour.

En 1905, il interprète de la musique populaire (*tango, milonga, estilo*, marche militaire...) et de la musique issue de partitions acquises à Buenos Aires par son professeur de guitare entre 1880 et 1900 : outre Coste, Alais, Sor, Manjon, Damas déjà cités se trouvent aussi Juan Parga (1843-1899), Julián Arcas (1832-1882), professeur de Tarrega, José Vinas (1823-1888), Gaspar (1838-1901) et Julio Sagreras (1879-1942). D'après les dires de Gustavo Sosa Escalada :

"Barrios [...] étudia avec moi toute l'école de Dioniso Aguado, la méthode complète de Fernando Sor et toutes les compositions de Julián Arcas et Carlos Garcia Tolsa ⁴".

³ Genre inspiré de la *commedia dell'arte* et de l'opéra italien. Il participe au renouveau du folklore espagnol au XIXème siècle.

⁴ Op. Cit. , p.19.

Les efforts du jeune guitariste expriment la volonté de créer un programme de concerts et de tournées dans les petites villes du Paraguay. Malgré une forte motivation, il doit remiser ce projet ambitieux afin de se consacrer à l'enseignement (de 08-1909 à 02-1910). N'ayant apparemment pas tant de succès, il jouera désormais par intermittence. A ses débuts, au Paraguay, Barrios travaille pour l'essentiel comme interprète. Malgré la composition d'une petite *Mazurka* en La majeur dès treize ans et du tango *Abri la puerta mi china* (décembre 1905), son style se trouve encore très classique par rapport aux chef-d'œuvres futurs. Mais son métier d'interprète complètera son expérience de compositeurs. En effet, Barrios n'est pas un compositeur sur table et l'idiome de la guitare se révèle indispensable à la création.

Plus tard, l'expérience qu'acquerra Barrios, à partir de 1910, dans la ville de Buenos Aires, se révélera décisive. Il assistera à des concerts de Miguel Llobet et de Antonio Jiménez Manjon et sera confrontée directement à l'école de Tarrega.

Photo⁵ de Barrios le montrant en position classique avec la main droite perpendiculaire aux cordes reposant sur l'éclisse.

Photo⁶ de Barrios avec son fidèle mécène Borda y Pagola dans son Ranch en Uruguay. Barrios en dépit de son bagage classique prenait souvent la position du *payadores*.*



Photo⁷ de Barrios avec l'un de ses frères, José, à Asunción, en 1899. Remarquons l'avancé de l'avant bras gauche qui permet au petit doigt d'accéder aux cordes graves.



⁵ STOVER, Richard, *Six Silver Moonbeams : The Life and Times of Agustín Barrios Mangoré*, Clovis : Querico Publications, 1992, p.35.

⁶ Ibid., p.89.

⁷ Ibid., p.17.

Position comparée de Fédérico Cano, Francisco Tárrega et Andres Segovia⁸



*Federico CANO y Cuarteto de Arco
(Por cortesía de José Romanillos)*



Última foto de Tárrega



⁸ Cf. HERRERA, Francisco,
Enciclopedia de la guitarra,
Valencia : Piles, 2001.

Manuscripts de Agustín Barrios Mangoré⁹

⁹ Cf. STOVER, Richard, *Six Silver Moonbeams : The Life and Times of Agustín Barrios Mangoré*, Clovis : Querico Publications, 1992 et STOVER, Richard, *The complete works of Agustín Barrios Mangoré*, Vol. 1 et 2, Pacific : Mel Bay Publications, 2003.

Preludio.

7201

Handwritten signature

-1- *Lento*

Gitara.

Ben marcato il canto.

C. 10.

C. 9.

C. 11.

C. 9.

The musical score is a single-staff piece for guitar. It begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 4/4 time signature. The tempo is 'Lento'. The first measure is marked with a natural harmonic (n) and a slur. The score includes various guitar techniques such as natural harmonics (indicated by 'n' and a circle), fingerings (numbers 1-4), and slurs. The piece is divided into sections labeled C. 9, C. 10, and C. 11. A handwritten signature is in the top right corner.

G. en R.

Para Ratos Polondi:
señor de espíritu, visible
aficionado y buen amigo.
Con mi afectuosa
patia.

Danza Polonesa

por

Agustín

Allegretto

C. 4

$\frac{1}{2}$ C. 7

C. 7

$\frac{1}{2}$ C. 5

$\frac{1}{2}$ C. 5

$\frac{1}{2}$ C. 4

C. 4

$\frac{1}{2}$ C. 2

C. 7

ar.

I

The musical score is written on ten staves. The first four staves contain a complex melody with many slurs, ties, and fingerings. The fifth staff begins a new section with a steady eighth-note rhythm. The sixth and seventh staves continue this rhythmic pattern. The eighth staff introduces a more complex rhythmic pattern with triplets. The ninth and tenth staves conclude the piece with a final chord and a double bar line.

Chord labels above the staves include: C.5, C.4, C.9, C.7, C.6, and C.7. The score also includes various musical notations such as slurs, ties, and fingerings (e.g., 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10).

Tan Jore, (Canta Rica). Ev. 28.

Guitarra

Julia Florida

(Bacharai)

Cantabile

Handwritten musical score for guitar, titled "Julia Florida" by Bacharai. The score is divided into two main sections: "Cantabile" and "ritmico".

The "Cantabile" section is marked "Cantabile" and "C. 2". It features a melodic line with various fingerings and a bass line with chords and fingerings. The tempo is marked "Cantabile".

The "ritmico" section is marked "ritmico" and "C. 2". It features a more rhythmic melody with various fingerings and a bass line with chords and fingerings. The tempo is marked "ritmico".

The score includes various musical notations such as treble and bass staves, notes, rests, and fingerings. It also features dynamic markings like "ppp", "f", and "ff", and performance instructions like "rall.", "f.m. nat.", and "rall. tassati".

The piece concludes with a "Final" marking and a "ppp" dynamic.

Gavota

701

Handwritten signature

Moderato C4 C7 C9 C6 C4 C2 C7 C2 C1 C2 C2 C4 C2 C7 C10 C3

Handwritten musical score for guitar, featuring five systems of staves. The notation includes notes, rests, and various chords. Fingerings are indicated by numbers 1-4. Chord labels include C5, C7, C10, C2, and C4. The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 2/4. The score concludes with a double bar line.

Composição n.º 67 de Agosto de 1944

João Salimov, B. C. (A.C.)

La 6^a en Re

Cavota en Rondó.

J. J. Bach

Handwritten musical score for "Cavota en Rondó" by J. J. Bach. The score is written on ten staves in G major (one sharp) and 3/4 time. It includes various musical notations such as notes, rests, and fingerings. Above the staves, there are numerous numbers (1-4) and letters (C, F, G) indicating fingerings and chords. The piece concludes with a double bar line and a final chord.

This is a handwritten musical score for guitar, consisting of 12 staves. The music is written in treble and bass clefs with a key signature of one sharp (F#). The score includes various musical notations such as notes, rests, and accidentals. Fingerings are indicated by numbers 1-4 and 1-5. Chords are labeled with letters and numbers, including C.2, C.4, C.5, C.6, C.7, C.9, C.1, and C.3. Dynamics like *ten.* (tender) and *ff* (fortissimo) are present. The notation is dense and includes many slurs and ties, suggesting a complex piece of music.

Transcription de
M. J. J. J.

San Salvador (A.C.) 21-XII-43

N. Coste.

The image shows a musical score for a piece titled "Allegro" and "Preludio." The score is written on a single staff with a treble clef and a common time signature (C). The tempo "Allegro" is indicated at the beginning. The score is heavily annotated with fingerings and articulations. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes. Articulations include slurs, accents, and breath marks (indicated by a small 'v' or 'b' symbol). There are also dynamic markings like "f" (forte) and "p" (piano). The score is divided into two sections: "Allegro" and "Preludio." The "Allegro" section is marked with a "C" (common time) and a "3" (triple). The "Preludio." section is marked with a "C" (common time) and a "3" (triple). The score is written in a style that suggests it is a transcription or a simplified version of a more complex piece, possibly for a beginner or intermediate player.

Handwritten musical score for guitar, featuring a treble and bass staff with various musical notations including notes, rests, and fingerings. The score includes a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 4/4. The notation is dense, with many accidentals and fingerings indicated.

[illegible][illegible]

20. IX - 4.3 -

Estudio n.º 7.

N. Coste.

Agitato C.2

Fin

D. C. al Fin

Digitada por Valer Zolanski para su querido amigo y discípulo Valer Zolanski.

Diverses caricatures de Barrios réalisées par des admirateurs ¹⁰:



¹⁰ STOVER, Richard, Six Silver Moonbeams : The Life and Times of Agustín Barrios Mangoré, Clovis : Querico Publications, 1992, p.194-195.

Glossaire :

Apoyando ou technique butée : elle butée consiste à venir prendre appui (ou venir buter) sur la corde supérieure une fois la corde mise en vibration par un des doigts de la main droite. Cet appui permet de stabiliser la main droite, chose extrêmement importante lorsqu'il faut jouer vite et fort.

Barcarolle : De l'italien *barcarola* (ou *barcaruola*), chant des gondoliers. Cette pièce vocale ou instrumentale, d'origine vénitienne, suggère le balancement d'une embarcation sur les eaux grâce à son rythme ternaire (6/8 ou 12/8) dans un mouvement modéré. Prisée des romantiques, la barcarolle est un élément de couleur locale dans les romances et les opéras, au même titre que la tarentelle, la sicilienne ou le boléro. D'innombrables romances et pièces vocales de salons empruntent ce rythme, mais c'est dans la musique pour piano que se dégage le mieux les caractères romantiques de ce genre : *Venetianisches Gondellied* des *Lieder ohne Worte* (ca 1834-1843), *Gondoliera* (1859) de List, et la *Barcarolle* op. 60 de Chopin, les *13 Barcarolles* de Gabriel Fauré.

Batuque : ancienne danse afro-brésilienne, originaire de l'Angola et du Congo. Ce mot s'impose comme terme générique de certaines danses qui s'accompagnent d'un ensemble considérable de percussions ; désigne les cultes afros-brésiliens du *Rio Grande do Sul* et ceux de *Belém du Pará*.

Bombo : percussion des Andes utilisée en accompagnement des danses telles que la *chacarera*, la *cueca*, la *zamba* ou la *wayno*. Elle revêt la forme d'un tambour de 70 cm de diamètre et d'un mètre de profondeur, à cerclage en bois, fermé par deux peaux de mouton tenues par des lanières de cuir. Le *Bombo* se joue avec deux baguettes en bois dont l'extrémité est entourée de coton. Elles produisent généralement deux sons distincts : l'un grave, en tapant au centre de la peau, et l'autre aigu en tapant le cerclage en bois.

Campanelas : cet effet dérive de la guitare baroque. Certains chœurs de la guitare baroque étaient accordés à l'octave. Ainsi, lorsque le pouce jouait une basse de la

guitare, cette basse doublée à l'octave produisait aussi une note mélodique. Ceci permettait de faire rentrer en résonance des notes mélodiques à intervalle de ton ou de demi-ton produisant ainsi des dissonances originales.

Carioca : habitant de Rio de Janeiro.

Choro : genre musical principalement instrumental (mais parfois chanté avec le *choro canção*), né à Rio de Janeiro à la fin du XIX^{ème} siècle. L'origine de son nom est confuse. Plusieurs explication historique plus ou moins cohérente se côtoient. D'après Thomas Garcia, son nom pourrait dériver d'un hautbois folklorique espagnol et portugais : le *choromeleiro*. D'après Vasco Mariz, il pourrait venir du mot *cholo*, qui désignait des groupes de musiciens populaires animant des fêtes familiales. Aujourd'hui, la plupart des musiciens préfèrent ignorer l'analyse historique et expliquer son étymologie avec le verbe "chorar" qui signifie "pleurer". L'émergence et le développement du choro sont influencés par trois formes de musiques brésiliennes : la *modinha* (style de chanson lyrique), le *lundu* (danse d'influence africaine) et le *maxixe* *. Entre 1870 et 1890, le choro se cristallise autour de la formation appelée *terno* qui comprend flûte, cavaquinho et guitare. Cet ensemble crée une manière particulière d'interpréter les polkas, les valse, les scottishs, les maxixes, les lundus... donnant naissance au genre. Avec la *Velha Guarda* (entre autres : Joaquim Callado (1848-1880), Anacleto de Medeiros (1866-1907), Chiquinha Gonzaga (1847-1935), Ernesto Nazaré (1863-1934)), le choro devient la première musique des classes moyennes *carioca* *. Il est le premier genre brésilien reconnu nationalement comme le parfait exemple de métissage dans lequel la sensibilité européenne de la *modinha* est combinée avec les rythmes d'influence africaine. Le choro garde les caractéristiques rythmiques (2/4) et formelles (forme rondo, ABA ou AABB) de la polka, bien que souvent plus rapide. Au niveau du caractère, il combine la *saudade* * de la *modinha* avec un aspect malicieux et espiègle (la *malícia*). Il intègre aujourd'hui les instruments à cordes (violão 7 cordes, violão, cavaquinho, bandolim, parfois violoncelle) et à vent (flûte, clarinette, trombone, cornet, parfois saxophone), et des percussions (surtout le *pandeiro* depuis les années 1910). Actuellement, le choro est beaucoup plus connu au Brésil sous l'appellation affective de *chorinho*. Exemple célèbre de *chorinho* : *tico-tico no fubá* (Zequinha de Abreu).

Contradanza : danse française d'origine anglaise dont le nom désigne plusieurs personnes dansant en même temps avec les mêmes figures et gestes. Cependant, ce nom pourrait provenir aussi de l'anglais "country-dance", signifiant danse champêtre, ou de l'italien "contrasaltare", signifiant danser contre, les uns en face des autres. La contredanse eut beaucoup de succès jusqu'à la Révolution (1789) et pénétra aux Antilles à la fin du XVIIIème siècle, introduite par les Français. On distingue des contredanses à deux temps, 2/4, 6/4, 6/8, rarement à 3 temps, rapides et gaies. Elles se composent de chaînes, ronds et balancés, exécutés par un très grand nombre de couples. Alejo Carpentier affirme qu'elle joua un rôle majeur dans la formation de cellules rythmiques nouvelles comme la *habanera* * cubaine. Cf. CARPENTIER, Alejo, *La Musique à Cuba*, Paris : Gallimard, 1985.

Corte : figure de danse du tango qui consiste à suspendre le mouvement de la danse durant un court instant.

Courante : Ancienne danse française du Moyen-Age, à 3 temps , 3/2, 6/4, 3/4. Comme son nom l'indique (courir), il s'agirait d'une danse rapide, gaie, vive et légère à l'origine, comportant de nombreux déplacements et sautés. Elle deviendra une danse de cours fort en vogue sous Louis XIV, mais d'allure plus aristocratique. La *corrente* italienne, à la différence de la courante française prendra une allure plus vive. (Cf. *Libro primo d'Intavolatura di Lauto* (Venise – 1611) de Johannes Hieronymus Kapsberger (c.1580-1651)). Elle fut adapté par les luthistes et les clavecinistes de l'époque baroque et pris la deuxième place dans la suite instrumentale.

Cueca : comme la *zamba*, c'est une danse dérivée de la *zamacueca* péruvienne, de rythme *sesquialtère* *. Décrétée par le gouvernement chilien danse nationale en 1975, on la trouve aussi au Pérou (sous le nom de *marinera*), au nord-ouest de l'Argentine, en Bolivie, Equateur, et en Guyane.

Desafío : d'origine portugaise, joute poétique et musicale entre deux chanteurs (chants en questions/réponses) qui se rencontre dans plusieurs répertoires

traditionnels, comme la *milonga* en Uruguay et Argentine ou dans la *cantoria* du nord du Brésil.

Estilo : genre argentin désignant toute mélodie, air ou chanson, relativement simple, de caractère mélancolique avec texte sentimental. Il est aussi connu sous le nom de *triste* en Uruguay et *toada* au Brésil. L'*estilo* dérive du *yaravi* * des régions andines (Pérou-Bolivie- Equateur) restant le seul genre du Rio de la Plata influencé par le répertoire andin de la zone pacifique. Il fut repris dès le XVIIIème siècle par les *payadores* * et les *gauchos* de la *pampa* * argentine pour chanter aussi des textes patriotiques en rapport avec l'Indépendance. L'*estilo* et le *triste* comme chanson sentimentale, respectivement, devinrent des emblèmes de la culture argentine et uruguayenne chez certains compositeurs nationaliste comme l'argentin Julián Aguirre (1868-1924) et l'uruguayen Eduardo Fabini (1882-1950) qui les arrangeront pour l'orchestre classique.

Gavotte : danse française datant de la fin du XVIème siècle, à deux temps modérés. Elle fut d'abord dansée par les habitants de Gap (les gavots). Vers 1710, elle pris une allure plus vive se rapprochant du *branle* avec le jeu du baiser et du bouquet. Très en vogue sous Louis XIV et Louis XV, elle fit souvent partie de la suite instrumentale, chez les luthiste, puis chez les clavecinistes. Elle est généralement de forme binaire (parfois en rondeau) et construite par multiple de 4 mesures. Au XIXème siècle, elle devient une danse de salon. Jusqu'au XXème siècle, certains compositeurs romantiques et néo-classiques vont rester séduits par la simplicité et l'élégance de la *gavotte*, notamment Prokofiev (*4 Gavottes* pour piano).

Guardia Vieja ou **Vieille garde** : est le nom donné communément à la période du tango couvrant les années 1900-1920.

Habanera : genre musical chorégraphique en usage à Cuba dans la seconde moitié du XIXème siècle issu chorégraphiquement de la *contradanza* *. Elle donne ensuite son nom au rythme caractéristique  . Dès 1860, la danse *habanera* renvoie dans le Plata à deux types de genres distincts : l'un populaire, venu de Cuba par les marins et un autre, bourgeois destiné au salon et aux *tertulias* *. Malgré la circulation qui a pu avoir lieu entre le salon et les périphéries urbaines,

la habanera bourgeoise propose une chorégraphie fixe où les déhanchements caractéristiques de la version populaire sont atténués pour la rendre plus acceptable. La habanera populaire diffère fondamentalement de cette dernière car elle est une danse où l'improvisation des pas rentre en jeu. De cette habanera popularisée, le tango commencera sa gestation vers 1870. Ainsi, pendant un temps (entre 1860 et 1900) ont coexisté dans un même genre deux pratiques distinctes reliées au départ à des milieux sociaux différents. Le rythme de habanera a été incorporé dans de nombreuses musiques d'Amérique du Sud et d'Europe, où il est utilisé par les compositeurs de musique scénique, notamment dans les *zarzuela** sous le nom de "*tango americano*". Avec le temps, la habanera va perdre de la vigueur comme danse et persister comme chanson sentimentale grâce aux numéros de chant des genres théâtraux.

Humoresque : terme utilisé pour la première fois par Schumann (*Humoreske* op.20, 1839) pour désigner une pièce pianistique exprimant l'*Humor* (à la fois ironie et humeur changeante) du musicien. L'*Humoreske* se présente comme une succession d'états d'âme contrastés. Ce genre a été adopté par de nombreux musiciens romantiques : Stephen Heller (op.64), Theodor Kirchner (op.48), Dvorák (*Humoresken*, op.101), Grieg (op.6 et 19), Rachmaninov (cinquième pièce de l'op.10).

Instituto Paraguayo: en 1895 se crée l'*Instituto Paraguayo* à Asunción, établissement couvrant différents domaines culturels et scientifiques. Entre 1896 et 1909, il édite régulièrement une revue d'intérêt culturel avec des articles sur la musique. Le département de musique dirigé par Nicolino Pellegrini (1873-1933) constitue le centre de formation des principaux musiciens de l'époque (comme Agustín Barrios Mangoré, José Asunción Flores (1908-1972) ou Mauricio Cardozo Ocampo (1907-1982)). On y trouve des cours de piano, violon, violoncelle, flûte, cuivre, bois, guitare, théorie. Au début du XX^{ème} siècle, cette école compte 300 élèves et forme plusieurs orchestres de chambre et une *estudiantina*. Cf. SZARÁN, Luis, *Diccionario de la Música en el Paraguay*, Asunción : Edición del autor, 1997.



Estudiantina del Instituto Paraguayo. 1909

Jeu en marteau : technique de lié uniquement joué par la main gauche en tapant la corde sur la touche et permettant de jouer très vite et de manière très légère. Ceci est beaucoup utilisé aujourd'hui à la guitare électrique (*pull-off/hammering-on*)

Jota : Danse espagnol d'origine obscure, qui devrait venir de Navarre et d'Aragon, car c'est là qu'elle a été le plus dansée. En 1809, au moment de la guerre d'Indépendance, la Jota d'Aragon se répandit dans toute l'Espagne lorsque le peuple de Saragosse lutta victorieusement contre les Français. Symbole du peuple aragonais, elle se transforma en plusieurs jotas différentes.

Maxixe : danse de couple urbaine de Rio de Janeiro, à pas rapide où les corps sont rapprochés avec les jambes entrecroisées (similaire à la *lambada* contemporaine), qui apparaît vers 1875. Le *batuque* *, la *habanera* * et la polka influencent le développement du *maxixe*. En 1895, avec le *maxixe* vocal de l'opérette *Zizinha maxixe* de Chiquinha Gonzaga, le *maxixe* devient un genre stylisé, plus respectable, éloigné de son caractère improvisé de départ. A partir de 1900, le *maxixe* est donc accepté dans les salons et deviendra très en vogue à l'étranger, notamment à Londres et à Paris dans les vaudevilles ainsi qu'à la télévision américaine avec Fred Aster (vers 1930). Malgré son acceptation à l'étranger, le terme *maxixe* est remplacé dans les milieux aisés par le terme de *tango brasileiro*. Cet euphémisme sera utilisé par le pianiste Ernesto Nazaré pour faire meilleur effet sur son public. Le *maxixe* fut beaucoup controversé par la haute société car il fut un pilier des carnivals jusqu'à sa supplantation par le *samba*, le *fox-trot* et le *charleston* dans les années 1930. Aujourd'hui, le *maxixe* a survécu grâce aux musiciens de *choro* qui le présentent toujours dans leurs répertoires.

Mazurka : Désigne une danse et une petite forme instrumentale ternaires, de mouvement vif, issues de la *mazur*, danse populaire de Mazovie (région de Varsovie en Pologne). Elle est à 3/4, vive avec le deuxième temps accentué. Arrivée en France en 1849, elle entre aussitôt dans les salons, à la cour et au théâtre ; elle s'y maintient jusqu'au début du XXème siècle. Cette danse fut stylisée et transformée en pièce de concert par Chopin qui en composa cinquante et une. Sa structure est généralement tripartite, avec une section centrale contrastée (changement de tonalité ou de tempo). Elle s'adapta aussi en Argentine avec une forme généralement bipartite.

Milonga : Milonga, terme d'origine africaine. Genre musico-chorégraphique d'origine argentine et uruguayenne, structuré sur un rapide 2/4. Il existe la *milonga campesina* : espèce chantée avec accompagnement de guitare qui peut présenter une structure poétique en *cuateta*, *sextilla*, *octavilla* ou *décima* ; la milonga de los *payadores* * : manifestation rurale (milonga *payadora*, lente et expressive) et urbaine (milonga *trampera*, rapide et plus joyeuse) utilisant soit le chant improvisé en solo ou en *desafío* * ; et la *milonga danzada* apparenté au *tango criolla* * à la *habanera* * et au *candombe* d'influence africaine. Cette dernière fut très populaire dans les faubourgs de Buenos Aires et de Montevideo au cours des dernières décennies du XIXème siècle. Ses rythmes caractéristiques sont ceux de la habanera et du *trésillo* *. Se dit aussi de la fête en général (*milonguear*) et des musiciens qui jouent avec swing.

Musique populaire : bien que la production d'une musique savante destinée à la classe moyenne ¹¹ caractérise l'activité musicale urbaine aux XIXème et XXème siècle, on associe davantage la notion d'une musique urbaine au XXème siècle à la musique populaire. Cette musique est interprétée et produite par des musiciens amateurs comme professionnels (en soliste ou en petit ensemble de chambre) dans des lieux publics (place, club, rassemblement, *meeting* ...) et privés (salons, mariages...) où d'autres activités se déroulent (boire, manger, danser, discuter...). S'il n'y a rien d'intrinsèquement urbain à la musique populaire, l'importance qu'elle

¹¹ La démocratisation des institutions musicales aux XIXème siècle voit l'établissement de lieux publics (maisons d'opéra, grandes salles de concert) qui cherchent à satisfaire un plus grand nombre de spectateurs dont cette nouvelle "classe moyenne".

acquiert coïncide avec l'essor de la culture urbaine, du phénomène de globalisation, des carrières musicales à plein temps (professionnalisation) et de la scission entre professionnels et amateurs (qui participent de plus en plus passivement à la musique). Avec la vente de partitions et d'instruments de série, elle trouve un premier ancrage au milieu du XIX^{ème}, puis se développe de manière moderne plus tard avec le disque, la radio et le cinéma. Avec cela se modifient plusieurs aspects de la création populaire traditionnelle :

D'une part, en gravant et fixant la musique sur un support, le lien avec la transmission orale change. Avec le développement des éditions musicales, le droit d'auteur se met en place et engendre l'individualisation de la musique (pas d'anonymat comme dans le folklore). Le processus de continuel re-crédation, caractéristique des cultures traditionnelles, s'en trouve affecté. Elle admet toutefois une dimension orale : un musicien peut, soit apprendre des mélodies de ses parents (comme dans la musique traditionnelle), soit reprendre des musiques entendues sur disque ou soit rendre de nouveau oral des musiques apprises par l'écrit¹². Les musiciens populaires jouent souvent d'oreille et privilégient cet aspect oral et muable de la musique tout en pouvant la lire et l'écrire.

D'autre part, les maisons de disques génèrent une "discomorphose" de la musique ce qui favorise les formes musicales courtes (comme le *tango*, le *choro*, la *zamba*...) à l'écoute plus facile. Cette industrie musicale confère au folklore une portée plus ample que les publics locaux des communautés d'origine en le convertissant en un patrimoine commun. Ainsi, la musique peut vite se transformer en un produit de consommation et se trouver alors exposée au défi de la création étrangère que divulgue l'industrie internationale. Dès lors, la musique populaire, par opposition au folklore, a une dynamique d'évolution très rapide, attribuée à la complexité et l'hétérogénéité des cultures urbaines et l'échange facile d'informations entre elles.¹³

¹² A ce sujet, Walter WIORA (1906-1997) parle de "phénomène d'oralité de second degré" : l'alphabétisation et les nouveau moyen de transmission (disque et imprimerie) modifie la manière d'appréhender et de faire la musique traditionnelle.

¹³ Cf. BEHAGUE, Gérard, "Urban popular 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.349-355 et NETTL, Bruno, "Musique Urbaines", trad. par Catherine Delaruelle, *Musiques, une encyclopédie pour le XXI^{ème} siècle*, vol. 3 : Musiques et cultures, éd. sous la direction de Jean-Jacques Nattiez, Arles ; Paris : Actes sud ; Cité de la musique, 2005 (éd. orig. ita. Giulio Einaudi Editore s.p.a, 2003), p.593-611.

Musique traditionnelle : Lorsque les musicologues¹⁴ parlent de musiques traditionnelles ou folkloriques, ils s'accordent pour distinguer deux types de musiques :

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

La seule justification pour regrouper ces deux catégories provient du fait que ces musiques sont acceptées, dans leurs sociétés respectives, par une grande part des populations.

Dans les premiers stades de développement de toutes les cultures, la musique doit être comprise et jouée par tout le monde¹⁵ car elle sert de ciment social. La musique traditionnelle revêt donc principalement une fonction soit d'enculturation (telles les cérémonies d'initiation), soit religieuse, ou est reliée à une activité (tels les chants de travail)¹⁶. De plus, ces musiques ont en commun d'être préservées par tradition orale. Ceci sous-tend que les matériaux musicaux sont très anciens et qu'ils ont subi des adaptations et des re-créations¹⁷ parallèles à l'évolution des goûts et des sociétés. Par conséquent, le folklore est ancien mais reste actuel et contemporain. Cette tradition orale engendre aussi des modes de création qui sont à la fois collectifs et individuels. Cette tradition, dans ses limites culturelles ou sous l'influence de cultures étrangères, peut donc faire place aux changements et à la variété. Le concept d'authenticité se doit donc d'être nuancé car dans ces sociétés traditionnelles, en marge du monde industriel, le concept "d'œuvre musicale", immuable et durable, n'existe pas.

L'histoire du folklore reflète ainsi une dynamique évolutive. Cependant, cette dernière varie selon les contextes sociaux. Le milieu rural, souvent lié à la pauvreté, implique souvent une conservation (des rites, fêtes calendaires, musiques traditionnelles) ainsi qu'une dynamique lente, en opposition au milieu urbain, plus enclin à innover sous l'influence et l'interaction de la modernité.

¹⁴ Cf. NETTL, Bruno, *Folk and traditional music of the western continents*, Englewood Cliffs : Prentice-Hall, 1973 et HONNEGER, Marc, "Folklore", *Dictionnaire du Musicien : les notions fondamentales*, Paris : Larousse, 2002, p.310-312.

¹⁵ Il existe néanmoins des répertoires spécifiques aux hommes, femmes et enfants.

¹⁶ Il existe aussi des musiques de divertissement mais ceci ne fait pas de différenciation par rapport aux élites urbaines pour qui la musique n'est principalement qu'un divertissement.

¹⁷ Ces processus de re-création fonctionnent souvent à partir de modèles ou d'archétypes musicaux que le récepteur réinterprète en pouvant ajouter ou non des innovations. La tradition, en imposant une esthétique et des goûts approuvés collectivement, régule ces innovations.

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

Trois types de musiques traditionnelles vont influencer les *musiques populaires* dans le Rio de la Plata ¹⁸ :

- la *música criolla* ¹⁹ de la Pampa et des régions intérieures d'Argentine et d'Uruguay (danses *camperas* de gaucho et chant du *payadores* *)
- la musique traditionnelle des Noirs ²⁰ (musiques rituelles, *candomblé*, *macumba*, *candombe*, danse de caractère, *batuque*...)
- et les musiques des cultures amérindiennes ²¹.

Néo-classique : La musique néoclassique est l'une des branches de la musique classique de la période moderne, particulièrement important dans la période de l'entre-deux-guerres, par lequel les compositeurs puisaient leur inspiration dans la musique tonale, par opposition au mouvement atonal, ainsi que dans le courant classique de la seconde moitié du XVIII^e siècle, tout en y ajoutant des éléments modernes, notamment dans l'orchestration. Malgré cet apport moderniste, être néoclassique, pour un compositeur, c'est s'inscrire résolument dans la tradition, voire renouer avec des procédés d'écriture plus anciens, aussi bien harmoniques que contrapuntiques.. Le néoclassicisme peut être vu comme une réaction contre la tendance prédominante du XIX^e siècle, la musique romantique, qui allongeait les développements au détriment de la structure formelle. Cependant, le néoclassicisme tire parti des ressources instrumentales modernes de l'orchestre symphonique, qui s'est largement agrandi au cours du XIX^e siècle. Il a recours à une écriture harmonique plus complexe et plus moderne que celle du XVIII^e

¹⁸ PLISSON, Michel, *Tango du noir au blanc*, Arles ; Paris : Actes sud ; Cité de la musique, 2/2004 (éd. orig. 2001), 2001 et PLISSON, Michel, "Systèmes rythmiques, métissages et enjeux symboliques des musiques d'Amérique Latine", *Cahiers de musiques traditionnelles*, n°13 : Métissages, 2000, p. 23-54.

¹⁹ Le Créole est un Blanc né en Amérique.

²⁰ Cette tradition noire résulte de survivances et de réinventions des cultures noires. Sa présence s'étend principalement sur la côte atlantique (Brésil, Argentine, Uruguay) et pacifique (Colombie, Equateur, Pérou). On a reconnu la faible proportion de telle tradition au Chili et au Paraguay.

²¹ Cette culture amérindienne va survivre principalement dans les régions des Andes. Dans le Rio de la Plata, cette culture est tellement disloquée qu'elle n'influencera pratiquement pas la musique populaire urbaine de la côte atlantique.

siècle, impliquant aussi bien le recours à la modalité, aux accords inédits et aux consonances novatrices de neuvième, onzième ou treizième, à la polytonalité ou encore aux modulations rapides aux tons éloignés et aux parcours tonaux propres à créer la surprise. La notion de consonance y reste donc élargie, comme dans tous les courants de la musique moderne. Igor Stravinski, Paul Hindemith, Sergueï Prokofiev, Maurice Ravel, Bohuslav Martinu ou encore Béla Bartók sont souvent cités comme les compositeurs les plus importants de cette tendance, mais aussi le prolifique Darius Milhaud et son contemporain Francis Poulenc

Pampa : en langue quechua signifie « plaine ». La *pampa* est un milieu naturel, une plaine recouverte d'herbe et dépourvue d'arbres que l'on trouve notamment en Amérique du Sud. Elle y couvre une superficie de près de 750 000 km² incluant les provinces argentines de Buenos Aires, La pampa, Santa Fe, Cordoba mais aussi l'Uruguay et les régions méridionales du Brésil.

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

Pizzicato : à la guitare, technique consistant à étouffer les cordes en posant la paume de la main droite sur le chevalet.

Polca Paraguaya : genre musical chorégraphique du Paraguay, de rythme *sesquialtère* [3/4 ; 6/8] *, joué traditionnellement à la harpe paraguayenne diatonique, au violon ou à l'accordéon accompagné d'une ou plusieurs guitares.

Portamento : effet permettant d'entendre toutes les fréquences sonores situées entre deux notes, effectué par exemple par le glissement du doigt sur une corde de violon ou de guitare. Ceci crée un effet très expressif en donnant l'impression d'un continuum qui imite la voix.

Punteado : Le jeu *punteado* consiste à jouer "note après note". Cette technique utilisée dans la musique savante et contrapuntique fut développée par les

vihuelistes espagnols de la Renaissance (Luyz de Narvaez, Enrique de Valderrabano, Alonso Mudarra, Luys Milan...), les luthistes (Silvius Leopold Weiss) et guitaristes (Gaspar Sanz, Santiago de Murcia) de l'époque baroque. La technique du *figato* (alternance pouce-index) chez les luthistes constitue un prémisses au développement de l'indépendance des doigts.

Quebrada : ravin, cassure. Figure de danse de tango qui consiste à abaisser le tronc par une torsion latérale des genoux.

Quena : La *qena* est une flûte droite à encoche, comptant 5 à 7 trous, fabriquée en roseau ou en os, typique des hauts plateaux (*l'altiplano*) de la cordillère des Andes. Elle est notamment jouée en Bolivie, au Pérou et au Chili.

Rasgado : le jeu *rasgado* consiste à battre toutes les cordes à la fois ce qui correspond à "jouer en accord". Dans certains styles populaires et folkloriques, cette technique ne nécessite pas d'indépendance des doigts de la main droite. Aujourd'hui, les guitaristes de flamenco l'ont perfectionnée et l'indépendance des doigts est requise. En Amérique Latine, seule l'indépendance pouce-index ou pouce-majeur est nécessaire pour réaliser la plupart des rythmiques. A l'époque baroque, les techniques du *punteado* et du *rasgado* s'utilisaient toutes les deux comme le montrent les divers *alphabetos* et tablatures anciennes (Cf. *Codex Saldivar* de Murcia (1730) ou *Instrucción de Música sobre la Guitarra Española* de Sanz (1678)).

Rosalie : terme utilisé pour désigner des broderies ou passages décoratifs se répétant de diverses manières conventionnelles. Généralement, ceci figure mélodique répétée ou transposée sur plusieurs degrés d'un mode ou d'une gamme. Ces figures se rencontrent beaucoup dans la musique vocale à partir du XVIème siècle.

Rubato : le terme provient du verbe italien *rubare*, dérivé du latin *rapere* (voler). Il est utilisé depuis le XVIIème siècle (Frescobaldi). A l'époque romantique, il qualifie surtout le jeu de Chopin, la main gauche jouant en mesure ("le maître de chapelle" selon le musicien), tandis que la main droite anticipe ou tarde

légèrement par rapport à cette même mesure. Ainsi, la liberté du *rubato* permet au musicien de donner du relief et de la vie au mouvement et à la valeur rythmique.

Saudade : l'origine portugaise de la saudade serait associée aux premières conquêtes en Afrique. C'est au moyen de ce mot *soedade*, puis *saudade* que les colons exprimaient leurs sentiments envers la distante patrie. Bien que la saudade soit un sentiment auquel s'identifie l'âme portugaise, elle n'appartient pas moins aux diverses cultures lusophones, notamment brésilienne. Difficilement traduisible en français, elle correspond à un sentiment mitigé, mêlant la douleur de la nostalgie du passé et l'espérance d'un retour à un état de bonheur.

Scottish : danse de salon à 4/4, de tempo modéré, dérivé de la polka allemande et introduit en Angleterre vers 1848, puis en Amérique Latine dès 1851. Au Brésil, son adaptation donnera naissance au *Xote*.

Sesquialtère : du latin *sesqui* (une fois et demie) et de *alter* (l'autre). Qui contient un "autre" une fois et demie. Se dit des rythmes dans lesquels on retrouve des formules 3/4 ou 6/8 et le plus souvent les deux à la fois. Très fréquent dans la plupart des musiques hispano-américaines.

Tango americano ou tango espagnol : genre de tango trouvé dans la *zarzuela*, laquelle arrive en 1854 à Buenos-Aires avec des compagnies madrilènes. Ces *tangos habanera* ou *tangos americanos* proviennent d'une stylisation de la *habanera** par les compositeurs d'origine européenne (Chueca, Barbieri, Asenjo, Noncenetti...), inspirés par l'exotisme des musiques et danses des Caraïbes. Au départ, en effet, ces pièces au rythme  prennent uniquement le titre de tango pour exprimer leur origine lointaine. Les compositeurs précités vont l'agrémenter de figures de danses diverses non fixées (à la différence de la *habanera* de salon) et d'arguments scéniques liés à l'image des Noirs. L'homme noir y est évoqué sous les thèmes de l'esclavage et du travail et souvent il y est parodié et humilié. Ce tango subit ainsi des modifications mélodiques et chorégraphiques propres aux styles populaires des régions qui l'accueillent comme avec les *zarzuelas criollas* et les *sainetes* de compositeurs argentins comme Antonio Reynoso et Francisco Paya ou du compositeur paraguayen Nicolino

Pellegrini. Dans le Plata, le tango américain va coexister un temps avec le *tango criolla* * car les compagnies de théâtre européennes le diffusent. Avec les adaptations locales de zarzuela en un acte (genre *chico*), le tango américain a poursuivi sa diffusion dans les campagnes grâce aux cirques itinérants. Dès 1862, il se détache de la scène et est arrangé pour piano et autres guitares à l'intention des amateurs. Ce genre populaire fut tout de même un long phénomène de mode dont l'extinction commence dans les années 1910.

Tango criolla : le tango créole se distingue nettement du tango de théâtre (*tango americano**). Il prend forme avec les compositeurs de la *vieille garde** qui cristallisent le genre avec une forme et des mélodies particulières. La régularité de la forme du tango créole à laquelle se cramponnent les compositeurs de la "vielle garde" favorisera l'acceptation massive du genre. Vers 1900, des guitaristes (Julio Sagreras, Julio J. Ottermin, edro M. Quintana...) adaptent le genre créole pour le soliste ou des petits ensembles instrumentaux (*estudiantina*, trio de guitare...). Avec la nécessité d'avoir une danse adaptée aux nouvelles générations, le tango créole supplantera le tango espagnol dans les années 1920. L'industrie musicale, l'attraction de Buenos Aires, l'existence de moyens de transport modernes (train, bateau...) lui apportent des moyens de diffusion de grande ampleur. La *quebrada** et le *corte** sont deux figures typiques de ce type de tango dansé.

Tertulias : le salon européen, espace de rencontre entre nobles et bourgeois, où se mêlent conversations politiques et idéologiques ainsi que pratique musicale et divers jeux, se manifeste en Amérique dans les *tertulias* (soirées privées) où les influences françaises et anglaises prévalent.

Tambora : technique de jeu qui consiste à jouer les cordes en les percutant avec le coté du pouce. Aujourd'hui, cette technique est utilisée par les bassistes électriques sous le nom de *slapping*.

Tirando ou technique pincée : la technique pincée consiste à jouer une corde en évitant de buter sur la corde supérieure (ou inférieure lorsqu'il s'agit du pouce). Cette technique s'utilise lorsqu'il faut réaliser des arpèges ou jouer plusieurs notes en même temps.

Tonada : la *Tonada* est la chanson folklorique chilienne par excellence qui dérive des formes poétiques introduites pendant la Conquête. Son rythme alterne et superpose le 3/4 et le 6/8 (rythme *sesquialtère*). A partir de 1890, la *Tonada* de campagne (tout comme la *Cueca* d'ailleurs) est réadaptée pour le salon et la scène, donnant naissance à la *Tonada* urbaine.

Tremolo : technique de guitare permettant de tenir un bourdon aigu sur la première (chanterelle) ou deuxième corde avec un mouvement de doigts circulaire dans l'ordre annulaire, majeur, index, permettant au pouce libre d'exécuter une mélodie dans le grave.

Tresillo (cubano) : formule rythmique de structure 3-3-2 usitée dans nombre de musiques afro-américaines, notamment le *son cubano*, le tango et la *milonga* du Río de la Plata.

Valse : de l'allemand *Waltzer* (*walzen* : tourner). Cette danse à trois temps, le premier fortement marqué, est apparue au XVIIIème siècle comme figure finale du *Ländler* autrichien. Elle devient une danse de société qui, de Vienne où elle triomphe, s'étend à toute l'Europe dans la première moitié du XIXème siècle. Elle est rapidement stylisée en valse de salon et de concert, en valse symphoniques ; elle pénètre dans l'opéra et l'opérette. A partir de 1800, elle s'exporte à Buenos-Aires où elle trouve des adaptations locales. La valse *criolla* d'Argentine adopta une exécution rapide avec deux parties différenciées de la même longueur, généralement de quatre phrases chacune.

Yaravi : A l'origine du *Yaravi*, on trouve le *harawi* ou *qarawi*, chant mystique exécuté a capella par des femmes en l'honneur de l'Inca ou d'autres dieux. Son évolution sous la colonisation qui a donné le *yaravi*, une forme métissée, qui, en changeant sa thématique vers la douleur, le chagrin et l'amour, est restée la forme poétique romantique par excellence de la région andine. Son association avec le *huayno* peut constituer une forme instrumentale à l'opposition lent-rapide.

Zamacueca : danse d'origine espagnole pratiquée dans l'ensemble de l'Amérique hispanophone qui, à l'époque de la colonisation puis de l'indépendance, a donné naissance à de nombreux genres musicaux.

Zamba : genre musico-chorégraphique traditionnel en Argentine. D'origine hispanique, il est construit sur un rythme sesquialtère. La *zamba* est une danse de séduction de la même famille que la *cueca** et la *marinera* * (dérivé de la *zamacueca* du XVIII^{ème} siècle). Homme et femme sont disposés face à face et agitent gracieusement un mouchoir. Cette danse symbolise la parade du coq et de la poule.

Zapateo : figure de danse d'origine hispanique, qui utilise les pieds comme instrument de percussion. Elle se trouve en usage à l'époque baroque dans les genres populaires comme le *canario*.

Zarzuela : genre lyrique espagnol. Spectacle de musique et de divertissement proche du ballet de cour français qui se donnait au XVII^{ème} siècle, au palais de Zarzuela, près de Madrid. Il s'est diffusé dans toute l'Amérique espagnole, jusqu'à créer des genres locaux comme la *zarzuela cubana*.

Bibliographie :

ARETZ, Isabel, *El Folklore Musical Argentino*, Buenos-Aires : Ricordi, 5/1972.

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.338-344.

BEHAGUE, Gérard, "Urban popular 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.349-355.

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

BEHAGUE, Gérard, *Music in Latin America, an introduction*, Englewood Cliffs : Prentice-Hall, 1979.

BERNAND, Carmen, "Danses populaires, danses latines : une esquisse historique", *Danses latines, le désir des continents*, Paris : Autrement, 2001, p.4-20.

BORRAS, Gérard, "Musiques et sociétés en Amérique Latine", *Mondes Hispanophones*, n°25, p.15-21, Rennes : Presse Universitaire, 2000.

BOUCOURECHLIEV, André, *Essai sur Beethoven*, Paris : Actes Sud, 1991.

BRUZUAL, Alejandro, "Agustín Barrios Mangoré au Venezuela", *Les Cahiers de la guitare*, n°69, (2^{ème} trim. 1997), p.26-28.

BRUZUAL, Alejandro, *The Guitar in Venezuela : a concise history to the end of the 20th Century*, Saint-Nicolas (Québec) : Doberman-Yppan, 2005.

BRUZUAL, Alejandro, "La Escuela guitarrística venezolana (1932-1998)", *La Guitarra en la historia*, vol.10, p.15-35, Córdoba : Ediciones de La Posada, 1999.

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. 175-195.

CARPENTIER, Alejo, *La Musique à Cuba*, Paris : Gallimard, 1985.

CASTRO, Claude, "Polkas et politique au Paraguay", *Mondes Hispanophones*, n°25, p.135-143, Rennes : Presse Universitaire, 2000.

CHAPALAIN, Guy, *La guitare et son répertoire au XIX^{ème} siècle, 1850-1920, novations et permanence*", Thèse de Doctorat, Paris : Sorbonne, 1999.

EINSTEIN, Alfred, *La Musique romantique*, trad. par Jacques Delalande, Paris : Gallimard, 5/1959.

FORARO BORDOLLI, Marita, "La Guitarra popular y académica en Uruguay : una historia de encuentros", *La Guitarra en la historia*, vol.11, p.15-53, Córdoba : Ediciones de La Posada, 2000.

FREGOSI, Renée, "Paraguay : la "nation guaranie"", *Hérodote*, n°99, (4^{ème} trim. 2000), p.182-198.

GEMBERO USTÁRROZ, Maria, "Les relations musicales entre l'Espagne et l'Amérique à travers l'Archivo General de Indias de Séville", *Mondes Hispanophones*, n°25, p.153-165, Rennes : Presse Universitaire, 2000.

GESUALDO, Vicente, *La Música en la Argentina*, Buenos Aires : Stella, 1988.

GONZALES, Francisco, "Agustín BARRIOS : le génie de l'Amérique Latine", *Les Cahiers de la guitare*, n°36, (4^{ème} trim. 1990), p.36-38.

GONZALES, Francisco, "La guitare en Amérique Latine", *Les Cahiers de la guitare*, n°25, (1er trim. 1988), p.20-22.

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

GOUBAULT, Christian, *Vocabulaire de la musique romantique*, Paris : Minerve, 1997.

GUESTRIN, Néstor, *La Guitarra en la Música Sudamericana*, Buenos-Aires : Edición del autor, 1997. (livre disponible en PDF sur internet)

HERRERA, Francisco, *Enciclopedia de la guitarra*, Valencia : Piles, 2001.

HESS, Rémi, "Le Tango", *Que Sais-je?*, Paris : Presse Universitaires de France, 1996.

HONNEGER, Marc, "Folklore", *Dictionnaire du Musicien : les notions fondamentales*, Paris : Larousse, 2002, p.310-312.

ISENHOUR-LIVINGSTON, Tamara ; GARCIA, Thomas ; *Choro – A social history of a brazilian popular music*, Bloomington : Indiana University Press, 2005.

J. VIDAL, Robert, "Hommage à Antonio LAURO", *Les Cahiers de la guitare*, n°30, (2^{ème} trim. 1989), p.12-20.

KELLER, Marcello Sorce, "Contextes socioéconomiques et pratiques musicales dans les cultures traditionnelles", trad. par Catherine Delaruelle, *Musiques, une encyclopédie pour le XXI^{ème} siècle*, vol. 3 : Musiques et cultures, éd. sous la direction de Jean-Jacques Nattiez, Arles ; Paris : Actes sud ; Cité de la musique, 2005 (éd. orig. ita. Giulio Einaudi Editore s.p.a, 2003), p. 559-585

MARTINS, Samuel, *Agustín Barrios Mangoré, l'âme d'un voyageur*, Mémoire de maîtrise, Lyon : Département de musicologie, 2002.

MITERAND, Alain, *Histoire de la Guitare*, Bourg-la-Reine : Zurfluh, 1997.

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

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

NETTL, Bruno, "Musique Urbaines", trad. par Catherine Delaruelle, *Musiques, une encyclopédie pour le XXI^{ème} siècle*, vol. 3 : Musiques et cultures, éd. sous la direction de Jean-Jacques Nattiez, Arles ; Paris : Actes sud ; Cité de la musique, 2005 (éd. orig. ita. Giulio Einaudi Editore s.p.a, 2003), p.593-611.

PELINSKI, Ramòn, "La Migration d'un genre : le cas du tango", trad. par Leiling Chang Mellis, *Musiques, une encyclopédie pour le XXI^{ème} siècle*, vol. 1 : Musiques du XX^{ème} siècle, 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. 1269-1291.

PENESCO, Anne, *Défense et illustration de la virtuosité*, Lyon : Presse Universitaire, 1997.

PEREIRA, Marco, *Ritmos Brasileiros*, Rio de Janeiro : Garbolights, 2007

PINNELL, Richard, "The guitar and the Tango", *Guitar Review*, n°100, (4^{ème} trim.1995), p.1-10.

PINNELL, Richard, *The Rioplatense Guitar : The Early Guitar and Its Context in Argentina and Uruguay*, Westport : The Bold Strummer, 1993.

PIRIS, Bernard, *Fernando Sor : une guitare à l'orée du romantisme*, Arles : Aubier, 1989.

PLISSON, Michel, "Musique folklorique et musique savante en Amérique latine. Entretien avec Isabel Aretz", *Cahiers de musiques traditionnelles*, n°7 : Esthétiques, 1994, p. 229-243.

PLISSON, Michel, *Tango du noir au blanc*, Arles ; Paris : Actes sud ; Cité de la musique, 2/2004 (éd. orig. 2001), 2001.

PLISSON, Michel, "Systèmes rythmiques, métissages et enjeux symboliques des musiques d'Amérique Latine", *Cahiers de musiques traditionnelles*, n°13 : Métissages, 2000, p. 23-54.

PUJOL, Emilio, "La Guitare", *Encyclopédie de la Musique et dictionnaire du Conservatoire*, Albert Lavignac et Lionel de La Laurencie, Paris : Delagrave, 1926, p. 1997-2035.

ROSEN, Charles, *La génération romantique : Chopin, Schumann, Liszt et leurs contemporains*, traduit de l'anglais par Georges Bloch, Paris : Gallimard, 2002.

RUIZ, Irma, "Paraguay", *The New Grove dictionary of music and musicians*, ed. sous la direction de Stanley Sadie et John Tyrell, Londres : Macmillan, 2/2001, Vol.19, p.65-68.

RUÏZ DOMINGUEZ, Celia, *Danzas tradicionales paraguayas : reseña historica de la danza en el paraguay y nociones sobre el folklore*, Asunción : Cromos, 3/2000.

SÁENZ, Juan-José, *Diccionario técnico de la guitarra*, Madrid : Edicioes musicales Mega, 2000.

STOVER, Richard, "Cacique Nitsuga Mangoré", *Guitar Review*, n°100, (4^{ème} trim.1995), p.17-21.

STOVER, Richard, "Discussion and Analysis", *Guitar Review*, n°101, (1^{er} trim.1995), p.17-21.

STOVER, Richard, "Youth in Paraguay", *Guitar Review*, n°98, (2^{ème} trim.1994), p.1-6.

STOVER, Richard, *Latin America Guitar Guide*, Pacific : Mel Bay, 1995.

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

SZARÁN, Luis, *Diccionario de la Música en el Paraguay*, Asunción : Edición del autor, 1997.

SZARÁN, Luis ; GODOY, Sila ; *Mangoré, Vida y obra de Agustín Barrios*, Asunción : Don Bosco y Ñanduti Vive, 1994.

TURINO, Thomas, "Nationalism and Latin American Music : Selected Case Studies and Theorical Considerations", *Latin American Music Review*, Vol.24, p.169-209.

Partition :

ALAIS, Juan, *Los Maestros de Buenos Aires Vol.1 : 22 Argentine Folkloric and European Operatic pieces*, Campbell : La Guitarreria Fina, 1999.

BENITES R, Jesus, *Music for Guitar : Agustín Barrios Mangoré*, Vol. 1, Tokyo : Zen-On Music Company, 1978.

CARRILHO, Mauricio ; PAES, Anna ; *Cadernos de Choro – Princípios do Choro Vol. 1 à 5*, Rio de Janeiro : Editora da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 2003.

CHOPIN, Frédéric, *Waltzer*, München : Henle Verlag, 1978.

FLEURY, Abel, *Obras para guitarra Vol.1 et 2*, Buenos Aires : Melos de Ricordi, 1988.

GARCIA TOLSA, Carlos, *Los Maestros de Buenos Aires Vol.2*, Campbell : La Guitarreria Fina, 2000.

LUNA, Adolfo, *Sonatina Norteña*, Buenos Aires : Ricordi Americana, 1982.

LUNA, Adolfo, *Preludio y fuga*, Buenos Aires : Ricordi Americana, 1978.

MANJÓN JIMENEZ, Antonio, *Works for Guitar*, Londres : Tecla Editions, 1994.

PEDRELL, Carlos, *Al atardecer en los jardines de Arlaja*, Buenos Aires : Ricordi Americana, 1983.

RODRIGUEZ-ARENAS, Mario, *Los Maestros de Buenos Aires Vol.3*, Campbell : La Guitarreria Fina, 2000.

SAGRERAS, Julio S., *4 Estilos Criollos*, Heidelberg : Chanterelle Verlag, 2005.

SAGRERAS, Julio S., *Concert Guitar Works and transcription*, Pacific : Mel Bay Publications, 2003.

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

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

Discographie :

ABALOS, Adolfo, *Argentine : Música del noroeste*, Iris Musique, 2000.

ABALOS, Adolfo, *El Piano de Adolfo Abalos*, Epsa 17155, BAM, 2000.

ABITON, Gérard, *Guitare plus Vol.18, 24, 27 : l'oeuvre pour guitare de Manuel María Ponce*, Mandala 4889, 4914, 4926, Harmonia Mundi S.A., 1996-1998.

BANDOLIM, Jacob do, *Original classic recordings : Mandolin Master of Brazil Vol. 1 et 2*, Acoustic Discs Ca 94913, RCA Brazil, 1962, r/1994.

BARBOZA Raul ; DOMINGUEZ, Juanjo ; *Raul Barbosa-Juanjo Dominguez*, LLL 277, La Lichère, 1999.

BARRIOS, Agustín, *The Complete Guitar Recordings 1913-1942*, coffret de trois CD, Chanterelle Verlag CHR002, Guitar Heritage Inc, 1993, r/2004.

CASTRO BALBI, Jesus, *Classicos de Américas Vol.3*, Opus 111, 1992.

CARRILHO, Mauricio, *Principios do choro Vol. 1 à 5*, collection de 5 coffrets de 3 CD, Biscuito Fino 600-1à15, Acari records, 2001.

COQUELET Bernard ; SANS Arnaud ; *Emilio Pujol, l'Intégrale (par les élèves de d'Alberto Ponce)*, 1999.

CUEVAS Sergio ; GUACARAN, Mario ; *Harpe Indienne : Paraguay et Vénézuéla*, ARN64040, Arion music, 2005.

DELLE-VIGNE, Fabri, *Coming from Latin America*, Masters of art AAOC-97042, EMS Record & Kuys Leisure Group, 2000.

ESTARELLAS, Gabriel, *Ángel Barrios (1882-1964) Obra completa para guitarra*, CD1019-20, Opera tres, 1996.

FALÚ, Eduardo, *Canto a Sudamérica*, SM 34098, Salta Music, 1998.

FLORES, Rudy ; FLORES, Nino ; *Argentine : chamame - musique du Paraná*, C560052, Ocora Radio France, 1994.

GONI, Antigoni, *Agustin Barrios : Guitar Music Vol. 1*, 8.554558, Naxos, 1998.

GUIMARÃES, Maria Inês, *Alberto Nepomuceno : Piano Works*, Marco Polo 8.223548, HNH International Ltd., 1994.

GUZMÁN, María Esther, *Julián Arcas, Fantasia "El Paño"*, Almaguira DS0103, Productora andaluza de programas, 1992.

HILDÉN, Pentti, *Pentti Hildén plays the guitar music of Carlos Garcia Tolsa*, Chanterelle Verlag ECH 435, Guitar Heritage Inc, 2000.

HURDATO, Cheo, *Venezuela : Musique de l'Orénoque*, C560119, Ocora Radio France, 1997.

IGLESIAS, Angel, *Arabesca, the Danish Odeon Recordings 1943&1953*, PVCCD9702, Primavera Music, 1997.

LARA, Roberto, *Abel Fleury, the guitar of the pampas*, LLST 7253 (33 tours), Lyrichord Stereo, 1973.

LEDESMA, Ismaël ; GUACARAN, Mario ; *Harpe du Paraguay et du Vénézuéla*, ??,.

LEMAIGRE, Philippe, *Agustin Barrios : obras completas de guitarra*, Ricercar, 1999.

LESAGE, Philippe, *Choro : 1906-1947*, FA 166, Frémeaux et Associés, 1999.

LESAGE, Philippe ; CRAVIC, Dominique, *Brésil : 1914-1945*, FA 077, Frémeaux et Associés, 1998.

LESAGE, Philippe, *Tango : 1904-1950*, FA 5006, Frémeaux et Associés, 2001.

LLOBET, Miguel, *The Guitar recordings 1925-1929*, Chanterelle Verlag CHR001, Guitar Heritage Inc, 1993.

MARCOLTULLI, Claudio, *Emilio Pujol Villarubi : Works for guitar*, Dynamic, 2002.

MICHELI, Lorenzo, Miguel Llobet : *guitar music*, 8.557351, Naxos International Ltd., 2004.

MONTAÑA, Gentil, *Montaña plays Montaña Vol.1*, CM 182561695203, Caroni Music, 2005.

OLMELLO, Oscar ; GOYENA Héctor ; *Antologia del tango rioplatense desde sus comienzos hasta 1920*, Buenos Aires : Instituto Nacional de Musicologia "Carlos Vega", 1980, r/2002.

PALACIOS, Leonardo, *Barrios "Confession"*, WVH 040, Hoolf producties, 1992.

REYNOSO, Atilio, *Música criolla tradicional de la provincia de Buenos Aires, República Argentina*, CDMPV 1107, Melopea Discos, 1996.

REYNOSO, Atilio, *Cantares tradicionales de la provincia de Buenos Aires, Republica Argentina*, CDMPV 1169, Melopea Discos, 2001.

RUSSELL, David, *David Russell plays Antonio Lauro*, GMR 1001, Guitar Masters Records, 1980.

- RUSSELL, David, *Music of Barrios*, CD-80373, Telarc International, 1994.
- RUSSELL, David, *Francisco Tárrega (1852-1909) Integral de guitarra*, CD 1003/4, Opera Tres, 1991.
- SANTOS, Turibio (guitare) ; Bessler, Bernardo (direction) ; Orchestre de chambre brésilien, *L'intégrale de la musique pour guitare de Villa- Llobos*, LDC 278 869, Le chant du monde, 1986.
- SEGOVIA, Andres ; ANIDO, Maria Luiso ; *Legendary Treasures : Andres Segovia and his contemporaries Vol.4*, DHR-7758, Doremi, 2000.
- SEGOVIA, Andres ; GOMEZ, Guillermo ; *Legendary Treasures : Andres Segovia and his contemporaries Vol.2*, DHR-7755, Doremi, 2000.
- SEGOVIA, Andres ; GOMEZ, Vicente ; *Legendary Treasures : Andres Segovia and his contemporaries Vol.5*, DHR-7759, Doremi, 2001.
- SEGOVIA, Andres ; LLOBET, Miguel ; *Legendary Treasures : Andres Segovia and his contemporaries Vol.6*, DHR-7760, Doremi, 2001.
- SEGOVIA, Andres ; OYENGUREN, Julio Martinez ; *Legendary Treasures : Andres Segovia and his contemporaries Vol.1*, DHR-7754, Doremi, 2000.
- SEGOVIA, Andres ; SALINAS Francisco ; *Legendary Treasures : Andres Segovia and his contemporaries Vol.7*, DHR-7761, Doremi, 2001.
- SEGOVIA, Andres ; WALKER, Luise ; *Legendary Treasures : Andres Segovia and his contemporaries Vol.3*, DHR-7757, Doremi, 2000.
- SMITS, Raphaëlla, *Antonio Jimenez Manjon*, ACC2 98131 D, Accent 2, 1998.
- SPENGLER, Félix, *Two Spheres : Memories from Cuba, Saumell, Cervantes, Lecuona*, VAPPIU001, Virgin Artist Production, 1996.
- SURIF, Valentín, *Alberto Williams : Music for piano, vol.1*, Marco Polo 8.223799, HNH International Ltd., 2000.
- VOORHORST, Enno, *Agustín Barrios Mangoré*, SMK 66480, Sony masterworks, 1994.
- WILLIAMS John, *Spanish Guitar Music*, CBS record Inc. SBK 46347, Sony Classical, 1990.
- WILLIAMS, John, *El Diablo suelto : guitar music of Venezuela*, SK 90451, Sony Music, 2003.
- WILLIAMS, John, *The great paraguayan : guitar music of Barrios*, Sony Classical, 1995.

ZÁRATE, Martínez, *Guitare plus Vol.10 : Cuarteto Martínez Zárate*, Mandala MAN 4846, Harmonia Mundi S.A., 1995.

ZÁRATE, Martínez, *Guitare plus Vol.2 : Duo Pomponi- Martínez Zárate*, Mandala MAN 4804, Harmonia Mundi S.A., 1993.

ZARATE, Raul Garcia, *Guitarra del Peru*, Garcia Zárate Producciones, 1997.

ZARATE, Raul Garcia, *World Network Vol. 44 "A mi Patria "*, Harmonia Mundi, 1999.

Collection privé Randy Osborn (Californie) :

G.E. 1 : *Classical Guitar 78 RPM recordings*.

G.E. 10 : *Latin American Guitar Virtuosos, 1924-1955*.

G.E. 22 : *The Child prodigies of Buenos Aires, 1932-1958*.

G.E. 36 : *Rio de la Plata Guitar Virtuosos, 1941-1955*.

G.E. 43 : *Abel Fleury, the poet of the guitar*.

G.E. 53 : *Guitarists of Argentina, 1928-1960*.

G.E. 55 : *Guitarists of Argentina and Uruguay, 1925-1955*.

G.E. 59 : *Julio J. Ottermin & Trío de guitarras de Uruguay, 1915-1919*.

G.E. 60 : *Agustin Barrios, Recently Discovered recordings, 1913-1928*.

Tables des extraits musicaux :

La polka paraguayenne :

- 1) *Rasqueado de Polka Paraguaya*
- 2) *Campamento Cerro León* (duo harpe/guitare, interprète inconnu)
- 3) *Pájaro Campana* (thème traditionnel reconstruit par Cacho Tirao)
- 4) *Cielo Chopi* (thème traditionnel reconstruit par David Russell)
- 5) *Danza Paraguaya* (par Agustín Barrios)
- 6) *Air Popular Paraguayo* (par Agustín Barrios)
- 7) *Jha Che Valle* (par David Russell)
- 8) *London Karape* (par David Russell)

Le tango américain :

- 9) *!Ay, Ay, Ay!* (par Miguel Fleta)
- 10) *!Ay, Ay, Ay!* (par Francisco Canaro)
- 11) *!Ay, Ay, Ay!* (par Agustín Barrios)
- 12) *Recuerdo Malevo* (par Carlos Gardel)
- 13) *El martirio* (par Los Cuatro Huasos – 1931 - Santiago)

Le tango créole :

- 14) *Abrí la Puerta mi China* (par Philippe Lemaigre – 1^{ère} section)
- 15) *Abrí la Puerta mi China* (2^{ème} s.)
- 16) *Abrí la Puerta mi China* (3^{ème} s.)
- 17) *Don Perez Freire* (1^{ère} s.)
- 18) *Don Perez Freire* (2^{ème} s.)
- 19) *Don Perez Freire* (3^{ème} s.)
- 20) *La Bananita* (2^{ème} s.)
- 21) *La Bananita* (4^{ème} s.)
- 22) *La Bananita* (5^{ème} s.)
- 23) *Tango n°2* (1^{ère} s.)
- 24) *Tango n°2* (2^{ème} s.)
- 25) *Tango n°2* (3^{ème} s.)
- 26) *La Cumparsita* (Orquesta típica Alonso-Minotto 1917 – 1^{ère} s.)
- 27) *Incendio* (Orquesta Greco – 1911 – 3^{ème} s.)
- 28) *Z club* (Orquesta del Theatro Apolo – 1908- 2^{ème} s.)

Le choro et le maxixe :

- 29) *Maxixe* (Antigoni Goni)
- 30) *Choro da Saudade* (Jesus Castro Balbi)
- 31) *Polca -Nao Tens Coracao* – (2^{ème} s. - Grupo de Quincas Laranjeiras - 1915)
- 32) *Brejeiro* (Ernesto Nazaré – Custódio Mesquita e sua Orquestra – 1943)
- 33) *Tira Poeira* (Satiro Bilhar – Grupo de Mauricio Carrilho et Luciana Rabello)

L'estilo et l'impressionnisme créole :

- 34) *Córdoba* (par Barrios – ca. 1922)

- 35) *Adiós mi querida, adiós* (récompilation de Atilio Reynoso)
- 36) *María Angélica* (Justo Tomás Morales – récompilation de Atilio Reynoso)
- 37) *Fabiniana* (par Leonardo Palacios)
- 38) *Aconquija* (par Barrios – 1928)

La musique d'influence européenne :

- 39) *Madrigal-Gavota* (par John Williams)
- 40) *Prélude Op. 5 n°1* (par Jesus Castro Balbi)
- 41) *Preludio en la m* (par Leonardo Palacios)
- 42) *Mazurka* (par David Russell)
- 43) *Vals de primavera* (par David Russell)
- 44) *Estudio de concierto* (par Enno Voorhorst)
- 45) *Estudio n°6* (par Gentil Montaña)

- 46) *La Catedral* – Andante/Allegre Solemne (par Barrios)

Cette pièce est, de loin, la plus connue et la plus jouée des guitaristes classiques. Elle est un modèle de transcendance des clichés romantiques avec ses deux parties contrastée. L'*Andante Religioso* développe une écriture de choral tandis que l'*allegro solemne* combine une variété de facteurs techniques de la guitare classique, lui donnant un caractère très virtuose (campanelles, arpèges, lié, coulé, démanché...). L'anecdote conte que Barrios aurait entendu un organiste jouer Bach dans la cathédrale *San José* à Montevideo. La partie B, avec mélodie dans les basses, figure le son des cloches.

- 47) *Julia Florida* (par Enno Voorhorst)

Cette pièce est un modèle de composition pour la guitare. Elle fait preuve d'une économie de moyen extraordinaire en se développant majoritairement sur l'idée rythmique et mélodique du motif initial. Ce genre de développement motivique n'est pas sans rappeler les principes de composition de Liszt (Cf. Poème symphonique) ou de Franck.

- 48) *País de Abanico* (par David Russell)

Cette pièce est très originale sur le plan des couleurs harmoniques, notamment dans la deuxième et troisième partie. Par certain moment, elle prend l'allure rythmique d'une *mazurka* *.

- 49) *Una Limosna por el Amor de Dios* (par Jesus Castro Balbi)

Ce morceau est une des dernières pièces de Barrios avant sa mort. Elle utilise la technique du *trémolo* * de manière très contrapuntique, avec des mouvements contraires et des réponses entre les basses et le bourdon. Sur le plan formel, elle se compose de deux parties contrastantes (Mim/Mimaj).

Index des morceaux

A

Abrí la Puerta mi China	12-15, 18, 20, 21, 22, 23, 24, 26, 27, 28, 29, 31
Aconquija	69, 70
Aire de Zamba	69
Aire Popular Paraguayo	48, 54, 55, 56, 58, 59
Aires Nacionales	49

C

Caazapá	54
Campamento Cerro León	49, 51, 53, 55
Cerro Corá	48
Chinita	62, 63, 65
Chopí	49
Choro da saudade	36, 40, 41, 87
Cielo Santa Fe	49
Colorado	49
Comtemplación	99
Confesión	99
Córdoba	61, 64
Cueca	69

D

Danza Guarani	46
Danza Paraguaya	48, 55, 56, 58, 59
Diana Guarani	46
Dinora	77, 80, 81
Divagación	99
Don Perez Freire	18, 20, 22, 23, 24, 26, 28, 30

E

Escala y Preludio	77, 79, 85
Estilo (Chinita)	61
Estilo Uruguayo (Luz Mala – Poemeto Regional)	61
Estudio de concierto	94, 95
Estudio n° 6	94

Estudio n°6	97
-------------	----

F

Fabiniana	66
-----------	----

G

Gavota al Estilo Antiguo	76, 78, 80, 82
Guyrá Campana	48

H

Himno Nacional Paraguayo	49
Humoresque	99

I

Invocación a la Luna	46
Invocación a mi Madre	99

J

Jha Che Valle	48, 53, 55, 58, 59
Julia Florida	99
Junto a tu Corazón	93

K

Kyguá Verá	12, 14, 15, 16, 17, 18
------------	------------------------

L

La Bananita	18, 20, 21, 22, 24, 26, 29, 30, 31
La Catedral	8, 99
Las Abejas	8, 94
Leyenda de España	7
Leyenda Guarani	47
London Karapé	48, 52, 54, 55, 58, 59
Luz Mala	62, 63, 64, 65

M	
Mabelita	76, 77, 83
Madrigal-Gavota	76, 78, 80, 81, 82
Mama Kumandá	48
Marcha Paraguaya	48
Maxixe	33, 34
Mazurka Apasionata	90
Milonga	48, 52, 57, 58

N	
Nderesá Porá	48

O	
Oración	99

P	
País de Abanico	99
Pot pourri de Polkas Nationales	49
Prelude en si mineur	76, 84
Preludio en Do majeur	77
Preludio en dom	77, 85
Preludio en la m	76, 83, 86
Preludio en mi	77
Preludio en MI	77, 85, 87
preludio en mi mineur	86
Preludio en Re menor	77, 86
Preludio Op.5 n°1	76,79, 83, 84

R	
Rojhechaga-ú	48
Romance de la India Muerta	47
Romanza en Imitación al Violoncello	7, 99

S	
Sargento Cabral	69
Sarita	90
Suite aborigen	71
Suite Andean	71

T	
Tango n°2 18, 19, 21,23, 24, 26, 27, 30	

Tua Imagem	93
------------	----

U	
Un Sueño en la Floresta	46, 99
Una Limosna por el Amor de Dios	99

V	
Vals de Primavera	93
Vals Op.8, n°3	93
Vals Op.8, n°4	93
Valse tropical	93

Index des noms

A

Aguado, Dioniso 5, 6, 7, 8, 87, 93
Aguirre, Julian 13
Alais, Juan 5, 9, 62, 87
Albéniz, Isaac 67
Aretz, Isabel 63
Aróztegui, Manuel 22
Asunción Flores, José 44

B

Bach, J.S. 75, 76, 77, 78, 82, 83
Bardi, Agustín 22
Bassi, Eduardo 27
Beethoven, Ludwig von 90
Béhague, Gérard 86
Berlioz, Hector 84
Bilhar, Satiro 38
Bizet, George 15
Borgès, Raul 5, 72
Broqua, Alfonso 67, 72
Brouwer, Léo 88

C

Callado, Joaquim 34
Canaro, Francisco 17
Cano, Fédérico 7
Carcassi, Matteo 93
Cardoso Ocampo, Mauricio 44, 48
Carillo, Manuel Gómez 11
Chazaretta, Andres 10
Chopin, Frédéric 75, 82, 84, 87
Czibulka, Alphons 75, 79

D

Diaz, Roberto 17
Domínguez, Aristóbulo 44
Dupuy, Francisco Sauvaget 47

F

Fabini, Eduardo 61, 64, 72

Falla, Manuel de 67
Fernandez, Lorenzo 67
Ferreyro, Antonio 5
Firpo, Roberto 21
Fleta, Miguel 17, 18
Franck, César 82

G

Galdino, Pedro 36
Garcia Tolsa, Carlos 5, 9, 75, 87, 88
Gardel, Carlos 16
Gil, Martí n 98
Giménez, Herminio 54
Giulani, Mauro 93
Gonzaga, Chiquinha 32, 39
Guestrín, Nestor 66
Guggiari, Avelina 15

H

Haendel, Georg Friedrich 78

J

Jesus, Frederico de 39

K

Kallut, Juca 40

L

Laranjeiras, Quincas 32, 36
Liszt, Franz 82
Llobet, Miguel 9

M

Mangore 44
Manjón, Giménez Antonio 88, 97
Marichal, Leoncio 5
Martinez, José 20, 27
Mascagni, Pietro 15
Medeiros, Anecleto de 40
Mendelssohn, Felix 82, 84

Mendizábal, Rosendo 28
Morales, Justo Tomás 10, 63
Mozart, Wolfgang Amadeus 64
Murillo, Emilio 64

N

Napoleão, Arturo 64
Nazaré, Ernesto 32, 33, 38

P

Palau, P.J. 13
Passos, Antônio Maria 36
Paya, F. 14
Pedrell, Carlos 67
Pellegrini, Nicolino 15
Perez Freire, Osman 16
Pernambuco, João 32, 40
Plisson, Michel 49, 50
Ponce, Manuel Maria 67
Posadas, Carlos 27
Puccini, Giacomo 15
Pujol, Emilio 9, 93

R

Reynoso, Atilio 13, 61, 63
Robledo, Josefina 9
Ruíz, Irma 19, 24

S

Sagreras, Julio 5, 9, 62, 63
Santa Cruz, Domingo 20
Santórsola, Guido 88
Schumann, Robert 75, 83, 84, 87
Ségovia, Andres 7, 9
Silveira, Virgílio Pinto da 40
Sojo, Vicente Emilio 67
Sor, Fernando 5, 6, 7, 8, 87, 93
Sosa Escalada, Gustavo 5, 9
Stover, Rico 1, 31, 70
Szarán, Luis 48, 50

T

Tárrega, Francisco 7, 9, 75, 97
Torres, Antonio de 8

Turina, Joaquín 67

U

Uribe Holguín, Guillermo 67

V

Villalba, Antonio 44
Villa-Llobos, Heitor 37, 67, 97

