Università
Ca'Foscari
Venezia

Corso di Laurea magistrale (*ordinamento ex D.M. 270/2004*)
in Musicologia e Scienze dello Spettacolo – classe Beni Musicali (LM/45)

Ca' Foscari
Dorsoduro 3246
30123 Venezia

Tesi di Laurea

Storia di un'identità cercata.
Riflessioni su Agustín Barrios *Mangoré.*

Relatore
Ch. Prof. Franco Rossi

Correlatore
Ch. Prof.ssa Adriana Guarnieri

Laureando
Roberto Conserotti
Matricola 831498

Anno Accademico
2012/2013

Sommario

1. PROLOGO 3
2. PARAGUAY 6
   2.1 Il XIX secolo nei territori del Rio de la Plata 6
   2.2 Barrios e la politica 11
3. IL RECUPERO DEL MITO 19
   3.1 L'influenza del Romanticismo 19
   3.2 Il Romanticismo e la chitarra 21
   3.3 Il ruolo della letteratura 25
   3.4 Le riduzioni gesuitiche 35
4. LA FORMAZIONE E GLI ASPETTI TECNICO – STILISTICI 43
5. BARRIOS E LA DIDATTICA PER CHITARRA 55
   5.1 La didattica per chitarra alla fine del Settecento 55
   5.2 La didattica nella prima metà dell'Ottocento 57
   5.3 La triade italiana 58
   5.4 Gli Spagnoli. Aguado e Sor 61
   5.5 La didattica nel Novecento 64
   5.6 L'attività didattica di Barrios 72
   5.7 Le opere didattiche 79
   5.8 Le opere originali 83
   5.9 Le opere rielaborate 121
   5.10 Considerazioni generali 140
6. L'OPERA DI TRASCRIZIONE 143
   6.1 Premesse 143
   6.2 I concerti di Barrios 149
   6.3 La Gavotte en Rondeau di Johann Sebastian Bach 154
7. APPENDICE 192
8. BIBLIOGRAFIA 226
9. INDICE DEI NOMI 230

1. PROLOGO

Nell'ipotetica necessità di dover indicare esclusivamente due figure di rilievo nella storia della chitarra, sicuramente, e per aspetti diversi, la scelta ricadrebbe *in primis* su Andrés Segovia e Agustín Barrios.

Se entrambi condividono una comune dimensione artistica, che si manifesta nel loro essere concertisti virtuosi e raffinati, il primo deve gran parte della sua notorietà anche all'enorme lavoro di recupero e di trasfigurazione di uno strumento essenzialmente popolare, attuato soprattutto mediante la formazione di un repertorio prevalentemente colto, che riflettesse le idee musicali del primo Novecento ed in grado di elevare la chitarra ad un rango superiore, degno delle più prestigiose sale da concerto. Per il suo intento Segovia riesce a coinvolgere alcuni tra i maggiori compositori di quel periodo, come Manuel de Falla, Joaquín Turina, Federico Moreno Torroba, Manuel Ponce, Mario Casteluovo Tedesco, Heitor Villa Lobos, Joaquín Rodrigo. In altri termini, per Segovia il punto di partenza, ma anche quello di arrivo, è la musica. Il processo che intercorre tra questi due momenti è quello che determina la trasformazione della chitarra, che a ben dire, non comincia *ex novo* ma viene ripreso e portato a termine da Segovia sulla scia delle importanti innovazioni organologiche e musicali di fine Ottocento.

In Barrios invece, pur nella costante ricerca tecnico–espressiva dello strumento, in ambito compositivo progressivamente sviluppata e resa evidente da una scrittura senza ogni dubbio colta, per alcuni debitrice di uno stile tardo romantico non privo di riferimenti barocchi, non è manifesta la volontà e la preoccupazione di elevare la dignità della chitarra ad un rango superiore. Al contrario, soprattutto nei primi anni della sua carriera, Barrios sembra voler mantenere vivi i legami con la tradizione e le origini popolari dello strumento.

Questo itinerario di scoperta delle possibilità espressive della chitarra si concretizza prevalentemente con la produzione di opere proprie, non disdegnando però il confronto con la trascrizione, con la rielaborazione di opere composte per altri strumenti.

Se Andrés Segovia, esprimendo con orgoglio il suo *status* di chitarrista autodidatta, afferma di essere stato il "maestro di sé stesso", a buon diritto si può

dire che Barrios sia stato il “compositore per sé stesso”, raggiungendo livelli di rara eccellenza nel campo della composizione.

Nel percorso artistico di Segovia, pur in considerazione del suo immenso valore e dei notevoli risultati in termini di prestigio e visibilità raggiunti, possiamo comunque individuare un iniziale implicito riconoscimento di subordinazione della chitarra rispetto agli altri strumenti che, paradossalmente, emerge proprio da questa volontà di rivalsa. In Barrios non è percepibile questo stato di inadeguatezza. Anzi, l’elemento che forse per Segovia costituisce il limite principale dello strumento (quello di essere popolare), diventa per Barrios motivo di orgoglio e di identità culturale.

Quest’ultimo aspetto costituisce materia di indagine nella prima parte della presente tesi, che nel percorso di analisi si propone, tra l’altro, di prendere in considerazione argomenti quali il contesto politico e sociale del Paraguay, l’ambiente culturale con il quale Barrios entra in contatto negli anni della formazione, la storia musicale di questo Paese con particolare riferimento alle vicende legate all’esperienza dei gesuiti nei territori del Rio de la Plata.

Nella seconda parte del lavoro invece, la figura dell’artista paraguayano viene esplorata non tanto attraverso l’analisi delle più note composizioni, ormai oggetto di un elevato livello di diffusione e conoscenza, quanto attraverso l’esame della produzione musicale prettamente didattica, del repertorio concertistico e del lavoro di trascrizione, forse maggiormente rivelatori del Barrios chitarrista.

Sono stati indicati Segovia e Barrios come le due figure più rappresentative della storia chitarristica del Novecento. Questo è possibile dirlo oggi e non è sempre stato così. Fino alla metà degli anni settanta è difficile trovare il nome di Barrios all’interno di pubblicazioni riguardanti lo strumento.

Ad esempio, nel pur esaustivo lavoro di Harvey Turnbull[1], tradotto in Italia nel 1982 ma risalente al 1974, nella parte riguardante il ventesimo secolo, peraltro ritenuto dall’autore *“. . . il più importante nella storia della chitarra”*, Barrios non è per nulla citato.

[1] HARVEY TURNBULL, *La chitarra dal Rinascimento ai nostri giorni*, Milano, Edizioni Curci, 1982.

Vi sono dei riferimenti all'importanza dell'antecedente opera di Francisco Tárrega, sia per lo sviluppo della tecnica chitarristica che per il suo fondamentale propedeutico ampliamento del repertorio mediante composizioni proprie e trascrizioni di brani del diciannovesimo secolo, nonché alle figure di Miguel Llobet ed Emilio Pujol.

In pieno Novecento non mancano ovviamente Andrés Segovia e altri chitarristi che possono essere ricondotti all'area "segoviana", tra cui Regino Sainz de la Maza, Alirio Diaz, John Williams, Julian Bream. Sono poi citati i compositori che hanno dato i maggiori contributi allo strumento, anche in questo caso grazie all'impegno di Segovia, tra tutti Manuel Ponce come esempio di proficua e duratura collaborazione.

In effetti la riscoperta (o forse bisognerebbe parlare propriamente di scoperta) del Barrios compositore, può essere collocata verso la metà degli anni settanta e, ironia della sorte, soprattutto grazie all'interessamento di uno dei maggiori rappresentanti della scuola chitarristica segoviana: John Williams. Nel 1977, infatti, Williams registra un disco per la CBS interamente dedicato alle composizioni di Barrios. Da questo momento in poi, le opere del chitarrista paraguayano saranno eseguite in tutto il mondo dagli artisti più rappresentativi di questo strumento.

2. PARAGUAY

2.1 Il XIX secolo nei territori del Rio de la Plata

Agustín Pio Barrios nasce il 5 maggio del 1885 in Paraguay, con ragionevole certezza a San Juan Batista de Las Misiones[2], da Doroteo Barrios, argentino di Corrientes e da Martina Ferreira, nata a Humaità, nel Paraguay del sud, in prossimità del confine con l'Argentina.

L'ambiente familiare in cui nasce Agustín è sicuramente di livello culturale elevato. La madre è insegnante di scuola, interessata alla letteratura ed al teatro, mentre il padre arriva a svolgere l'incarico di vice console dell'Argentina nel distretto delle Missioni[3].

Nato nel 1849 a Corrientes, in Argentina, Doroteo Barrios vive in un periodo storico in cui i processi di adattamento dell'assetto socio – politico di alcuni Paesi del Sudamerica vivono la loro fase più intensa e nel contempo drammatica. Argentina, Uruguay e Paraguay sono le nazioni che nascono dalla disgregazione del vicereame spagnolo nella regione del Rio de la Plata, il cui processo di avvio può essere fatto risalire alla dichiarazione di indipendenza del 1810. Dopo tale data, il ricorso alle armi da parte di un territorio sempre più frammentato si intensifica fino a sfociare in tragiche guerre, il cui apice può essere individuato nella guerra combattuta tra il 1865 ed i 1870, tra la Triplice Alleanza – Argentina, Brasile e Uruguay – ed il Paraguay.

Come giustamente rileva Flavio Fiorani[4], esiste un importante elemento di differenziazione tra questi Paesi. Se da un lato Argentina, Brasile ed Uruguay condividono una fisionomia sociale e culturale simile, dovuta alla presenza di una consistente presenza "bianca" che nasce dalla massiccia immigrazione europea, dall'altro, il Paraguay mostra dei tratti singolari rappresentati dalla forte componente etnica *guaranì*, imprescindibile elemento di identità culturale. È questo un elemento di distinzione che, unitamente alla morfologia di questo

[2] RICHARD. DWIGHT STOVER, *Sei raggi lunari d'argento: la vita e il tempo di Agustin Barrios Mangoré*, traduzione italiana Paolo Muzi, Guitart Guitar Collection, 2000, pp. 13 – 16.
[3] Ibid.
[4] FRANCO FIORANI, *I Paesi del Rio de la Plata*, Firenze, Giunti, 1992.

Paese, contribuisce alla secolare separazione del Paraguay dalle altre nazioni che lo circondano.

Buenos Aires, che del vicereame spagnolo era la capitale, costituisce anche il motore di quel processo di autonomia dalla Spagna che coinvolge tutta la regione, fornendo concretamente sostegno ai territori collocati a est della foce del Rio de la Plata, soprattutto per limitare le mire espansionistiche del Brasile. È abbastanza prevedibile, quindi, che nel periodo immediatamente successivo alla dichiarazione di indipendenza, la vecchia capitale cerchi di mantenere il precedente *status*, proponendosi innanzitutto come nuovo centro economico dell'area rioplatense[5].

Gli sviluppi di tale processo conducono però ad una suddivisione così imprevedibile e nel contempo così rilevante dei centri di potere territoriali, da rendere vani i progetti di Buenos Aires.

In Argentina si formano due distinti gruppi politici che auspicano da un lato una repubblica centralista, dall'altro un'organizzazione di tipo federalista, quest'ultima fortemente voluta soprattutto dalle province più lontane da Buenos Aires. Lo scontro si alimenta primariamente dall'evidente disomogeneità del territorio e dal rifiuto degli *estancieros* - i grandi proprietari terrieri dediti prevalentemente all'allevamento di bestiame - ad ammettere il monopolio commerciale del ceto mercantile di Buenos Aires. La situazione trova un primo momento di stabilizzazione verso il 1835 con la vittoria degli *estancieros* e l'attribuzione dei pieni poteri al leader dell'area di Buenos Aires, Juan Manuel de Rosas.

Caduto nel 1852, principalmente a causa delle rivendicazioni di un maggior peso politico da parte delle province del Litoral, tra cui quella di Corrientes, le vicende politiche testimoniano un alternarsi di scontri che in ogni caso configurano due distinte volontà: da un lato quella centralista, con un ruolo primario della capitale, dall'altro quella regionale, con l'intento di preservare le peculiarità territoriali, incapace però di stabilire un programma di sviluppo unitario per l'intero Paese. Nel 1861, con la vittoria degli *unitarios* di Buenos Aires sulla coalizione provinciale, si realizza quella condizione necessaria affinché, nell'ambito di un potere politico finalmente riconosciuto, possa essere definito ed attuato un percorso di

[5] Ibid., p. 14.

avanzamento organico, in grado di trasformare decisamente l'identità economica e sociale argentina.

Decenni di lotte interne, però, non permetteranno uno sviluppo privo di complicazioni. Di lì a poco, infatti, la storia dell'Argentina e di altri Paesi limitrofi incrocerà quella del Paraguay.

Nel 1812, a seguito di una rivolta dell'élite creola, viene sancita la nascita del Paraguay. Il leader indiscusso José Gaspar de Francia, un paio d'anni più tardi, sarà nominato Dittatore della Repubblica, per un periodo di cinque anni, assumendo su di sé tutti i poteri ed istituendo un vero e proprio regime autarchico. È il primo passo verso una chiusura quasi totale del Paraguay con il mondo esterno, che si realizzerà attraverso drastiche iniziative e che di fatto porterà al totale annullamento di una classe media dedita al commercio, propensa agli scambi con la capitale argentina. Questa azione centripeta, che impedisce il verificarsi di un adeguato sviluppo economico del Paese, acquista maggior vigore nel momento in cui Francia, nel 1816, si fa nominare *dictator* perpetuo mantenendo il potere fino al 1840, anno della sua morte[6].

Francia, nonostante la politica di chiusura, intraprende altresì alcune iniziative finalizzate al miglioramento delle condizioni della popolazione, tra cui l'obbligo dell'istruzione primaria; ciò nonostante *". . . non risolse le gravi sperequazioni economiche e culturali presenti nel tessuto sociale, anzi creò un vuoto ideologico e un culto della personalità i cui riflessi rimarranno anche nei secoli seguenti"*[7].

Carlo Antonio López, dal 1840 e fino al 1862, guida il Paese con criteri di maggiore apertura. Intraprende in sostanza quelle iniziative necessarie a garantire al Paraguay una rete di relazioni con i Paesi limitrofi, nella convinzione che ciò sia necessario ed indispensabile per consentire un adeguato sviluppo del proprio Paese. La ferrovia, il telegrafo, le relazioni internazionali, la cultura, con l'istituzione di un'Accademia letteraria, sono i primi passi intrapresi da López per far uscire il Paraguay dal proprio isolamento.

[6] Paraguay: la storia, il territorio, la gente: antologia di racconti. Introduzione, selezione e traduzione a cura di Maria Gabriella Dionisi, Roma, Pellicani, 2001
[7] Ibid.

Sarà il figlio Francisco Solano López che si troverà ad affrontare la delicata situazione riguardante, per l'appunto, quella del rapporto con i Paesi confinanti. Ma le sorti del Paraguay saranno destinate ad incrociare drammaticamente quelle dell'Argentina, e non solo, nel fatidico 1865. Il cammino di apertura commerciale intrapreso dal Paraguay non poteva decollare in modo deciso senza poter contare su uno sbocco fluviale verso il Rio de la Plata. È una necessità, questa, che non può non mettere in discussione i delicati equilibri territoriali. Buenos Aires, inoltre, in questa continua azione di apertura commerciale, vede compromesse le già precarie relazioni con le province di Corrientes, Santa Fe ed Entre Rìos, proprio in considerazione delle loro mai sopite rivendicazioni originatesi dalla contestazione del monopolio commerciale della capitale, che in questo frangente potrebbero essere sostenute e appoggiate da Lòpez, il quale ha tutti gli interessi per inserirsi in una nuova configurazione commerciale dell'area. È forse questo il vero motivo che porta alle guerra tra la Triplice Alleanza – Argentina, Uruguay e Brasile - ed il Paraguay[8].

Il conflitto dura cinque anni, dal 1865 fino alla sconfitta del Paraguay a Cerro Corà nel marzo del 1870, e risulta devastante per questo Paese che perde il 50% della popolazione e quasi 160.000 kmq del suo territorio, ripartito tra i vincitori.

Nonostante i precedenti tentativi di apertura di López, nel 1870 il Paraguay è ancora una realtà per nulla omogenea, sia socialmente che culturalmente. È di fatto un Paese bilingue che affianca al castigliano il *guaranì*, lingua degli indios, ridotti a vivere quasi esclusivamente con la manodopera da fornire agli *estancieros*.

Dopo la guerra, il Paraguay diventa terreno di conquista delle nazioni vincitrici. L'Argentina acquisirà un maggior peso in campo economico, grazie soprattutto al sostegno delle compagnie commerciali straniere – prevalentemente inglesi e americane - mentre il Brasile eserciterà un maggiore controllo politico, per di più con una rilevante intromissione in campo militare.

Da questo momento in poi le prospettive del Paraguay sono quindi delineate e manterranno il loro assetto, più o meno stabilmente, fino alla guerra del Chaco, tra il 1932 ed il 1935. Non più uno stato nazionale, quindi, ma un territorio che

[8] F. FIORANI, op. cit., p. 16.

costituisce la fonte principale di materie prime per i monopoli commerciali stranieri, con il beneplacito dell'esercito. *Erba mate*, *quebracho* (da cui si ricava il tannino) e carne macellata e opportunamente conservata, sono le principali risorse del Paese, che permettono tuttavia un modesto sviluppo, il quale consente, tra l'altro, rispetto al fatidico 1870, di vedere triplicato, negli anni in cui nasce Barrios, il numero degli abitanti.

Anche in questo caso l'apparente stabilità non è priva di continui atti di opposizione politica tra i due nuovi gruppi che si vengono a formare e che fanno capo essenzialmente ai due Paesi vincitori. L'élite mercantile, manifestazione degli interessi stranieri e argentini, si riunisce nel Partito Liberale, mentre i latifondisti e gli esponenti dell'esercito – i cosiddetti *colorados* – riconducibili agli interessi brasiliani, formano la Asociación Nacional Republicana. Solamente ad inizio secolo, con la "rivoluzione" del 1904, i liberali assumono pienamente e stabilmente il potere.

Nondimeno l'aspetto determinante è che nel susseguirsi di fasi oscillanti in cui si alternano forze liberali o *colorados*, il vero miglioramento è prerogativa dei grandi latifondisti che, poco alla volta, riescono a bloccare lo sviluppo dei contadini, dei piccoli proprietari terrieri, con la conseguenza di acuire il divario sempre più incolmabile tra una classe agiata ed una parte di popolazione sempre più sull'orlo della povertà, che si esprime in *guaranì* e che si sente sempre più esclusa da quel processo di identificazione voluto tuttavia da entrambi gli schieramenti. Alle tiepide iniziative intraprese dal governo liberale per favorire la piccola proprietà agricola, si contrappongono veri e propri regimi militari dittatoriali, principalmente a partire dalla guerra del Chaco, che estromettono i liberali dal potere e puntano *". . . sull'esaltazione del nazionalismo quale fattore di coesione ideologica"* [9].

[9] F. FIORANI, op. cit., p. 48.

2.2 Barrios e la politica

Senza approfondire le ipotesi avanzate da Stover e da altri sull'orientamento politico di Agustín Barrios[10], è qui sufficiente dire che dalla lettura delle opere di tali autori emerge una certa indeterminatezza, tale da non consentire di esprimersi con ragionevole certezza in merito alle possibili simpatie liberali o nazionaliste di Barrios. Per alcuni emergerebbe una propensione all'ideologia dell'Asociaciòn Nacional Republicana (partito *Colorado*), tale peraltro da comprometterne per alcuni aspetti anche la stessa carriera artistica. Stover riassume così la nota vicenda del concerto di beneficenza per la gioventù del Centro Studentesco di Asunciòn del 1925, in base ai ricordi del Dr. Amadeo Baez Allende, giovane studente dell'epoca, intervistato nel 1975:

> *"Il signor Barrios fu molto lieto di ricevere la visita di un tale gruppo selezionato di giovani Paraguaiani, e, quando gli chiarimmo la ragione della nostra visita, egli rispose: "Non posso ignorare i desideri di voi giovani e per me sarebbe un enorme piacere riuscire ad appagarli. Sono al vostro servizio, ditemi solo la data ed il luogo."*
> *Ottenemmo un incontro con il Presidente dell'Ateneo, il Dr. Don Juan Francisco Recalde, cui furono presenti tutti i membri del Centro Studentesco e, con l'euforia della giovinezza, spiegammo il nostro desiderio di ottenere l'uso dei locali dell'Ateneo, per tenervi un concerto di chitarra che il rinomato artista Barrios avrebbe dedicato agli studenti. Fummo sorpresi nel sentire il Dr. Recalde esprimersi negativamente, con un tono adirato: "Non è altro che un chitarrista popolare che non conosce la musica e che non ha posto nell'ambito di questa cultura" – aggiungendo alcune parole non riferibili. Noi ce ne andammo piuttosto sorpresi per la violenta reazione del Dr. Recalde, ed oggi sappiamo il perché: Agustin Barrios era a favore dell'ideologia politica Colorado"*[11].

[10] Alcune considerazioni relative all'ipotetica appartenenza di Barrios al partito *colorado*, sono presenti in: SATURNINO FERREIRA PÉREZ, *Agustin Barrios – Su entorno, su epoca y su drama*, Asunciòn, Paraguay, Ediciones Comuneros, 1990; SILA GODOY – LUIS SZARÀN, *Mangoré: Vida y Obra de Agustín Barrios,* Asunciòn, Paraguay, 1994; VICTOR OXLEY, *Agustín Pío Barrios Mangoré: Ritos, Culto, Sacrilegios y Profanaciones*, Asunciòn, Paraguay, Servi Libro, 2010.

[11] R. D. STOVER, op. cit., pp. 94 – 95.

Oxley[12], a dirimere la questione, evidenzia che l'unico dato certo è che egli non fosse un militante politico attivo, anche se di ideologia *colorado*; è inoltre verificabile, dalle cronache riportate nelle maggiori testate liberali del tempo, che le sue capacità di compositore e chitarrista fossero notevolmente apprezzate, e non mancava occasione che fossero pubblicate recensioni enfatiche delle sue esibizioni.

Oxley, per di più, propone alcune considerazioni che in parte mettono in discussione l'attendibilità del resoconto del Dr. Allende, soprattutto per quanto concerne l'Ateneo Paraguayo. Negli anni di cui si discute, infatti, il citato Ateneo non esisteva ancora; nascerà intorno al 1934, dalla fusione dell'*Instituto Paraguayo* e del *Gimnasio Paraguayo*, per le difficoltà sorte in relazione alle note vicende della guerra del Chaco. Oltre a ciò, Oxley rammenta come nel tempo la percezione degli eventi passati si tinga fortemente di emozioni e sensazioni che possono falsare la veridicità degli eventi ricordati.

Condividendo tale ultima affermazione e mettendo lievemente in discussione la prima – infatti il Dr. Allende avrebbe potuto anche riferirsi all'Ateneo intendendolo come generico luogo di studi – è possibile invece formulare alcune considerazioni, partendo dal contesto familiare e formativo del giovane Agustín.

Se, come afferma Stover, Doroteo Barrios raggiunge la carica di Vice Console argentino, egli, nell'anno della nascita del figlio Agustín, è il rappresentante di un potere politico che vede nell'economia basata sul commercio, favorito dalle relazioni con le grosse compagnie internazionali, la principale direttrice di sviluppo del proprio Paese. Peraltro, gli anni che vanno dal 1880 al 1930 sono quelli che evidenziano una situazione di maggiore stabilità che consente all'Argentina di registrare *". . . indici di crescita e trasformazioni sociali di tale portata da costituire un caso pressoché unico di successo di un modello di sviluppo[13]".* È quindi difficile immaginare che Doroteo non fosse inserito pienamente nell'ideologia liberale, la quale proprio in quegli anni riesce a coniugare potere politico e potere economico, condizione unica e necessaria allo sviluppo del Paese. È allo stesso modo ipotizzabile che le sue origini di Corrientes, regione nota per le accese

[12] VICTOR OXLEY, *Agustín Pío Barrios Mangoré: Ritos, Culto, Sacrilegios y Profanaciones*, Asunción, Paraguay, Servi Libro, 2010
[13] F. FIORANI, op. cit., p. 17

manifestazioni federaliste, indirizzate alla valorizzazione dell'identità territoriale sia economica che culturale, fossero in un certo qual modo responsabili di una visione non radicale del liberismo e, sicuramente, non sottomessa all'idea di una necessaria centralità egemonica di Buenos Aires. Sappiamo che tali pretese cesseranno di fatto nel 1880, quando la capitale ed il suo territorio diventeranno "federali" a tutti gli effetti.

La madre, invece, nata in Paraguay, rappresenta per Barrios l'elemento di appartenenza ad un mondo che sarà alla base della costruzione del proprio percorso artistico; entità piena di fascino e mistero, dalla quale attingere a piene mani nel cammino di ricerca della propria identità culturale.

Alcune considerazioni possono essere fatte anche nei riguardi di un'altra figura di fondamentale importanza per la crescita umana e artistica di Barrios: Gustavo Sosa Escalada (1877 – 1943).

Come emerge dalla ricerche effettuate, Sosa Escalada fu l'unico maestro di chitarra di Barrios. Amico del fratello maggiore Hector – più vecchio di dieci anni – incontra per la prima volta il giovane Agustín nella casa dei Barrios intorno al 1898, e rimane stupito dal suo talento alla chitarra. È opportuno precisare che Agustín, all'epoca, suonava solo composizioni folkloristiche (principalmente danze tipiche paraguaiane quali la *poica*, la *zamba* o il *valzer*) probabilmente imparate dal padre Doroteo, chitarrista dilettante; la meraviglia di Escalada è però tale da spingerlo a suggerire ai genitori, per Agustin, una formazione più adeguata e consona ai dettami della scuola classica.

Sosa Escalada nasce a Buenos Aires da genitori paraguaiani: il padre nel 1877 è un esiliato politico per contrasti con il partito *Colorado*. Infatti, nel periodo che copre a grandi linee l'ultimo ventennio del diciannovesimo secolo, e che si apre suppergiù con la gestione del generale Bernardino Caballero, la vita politica paraguaiana evidenzia *". . . ripetuti atti di forza dei militari favoriti dal Brasile"*[14]. È solo nel 1904 che il Partito Liberale assume pienamente il potere (questa "rivoluzione", peraltro, farà da sfondo al romanzo di Sosa Escalada *"La nave fantasma"*).

[14] F. FIORANI, op. cit., p. 45

Escalada non è solo l'insegnante di chitarra del già citato Instituto Paraguayo; imprenditore (si dedicò all'esportazione di carne e legname), insegnò anche matematica alla Normal ed alla National Military School.

Tutto ciò per evidenziare come il contesto familiare e formativo in cui Barrios cresce sia essenzialmente liberale, lasciando quindi presupporre, ma si tratta solo di un'ipotesi, che Barrios si riconoscesse maggiormente in tale ideologia. È pur vero, come osserva giustamente Oxley[15], che i principi liberali non sono prerogativa del solo partito Liberale, trovando dei riferimenti, pur con le dovute differenze, anche negli atti costitutivi della conservatrice e nazionalista Asociación Nacional Republicana.

Quali allora gli elementi per accomunare Barrios al partito "Colorado"? Si tratta solamente di ipotesi basate sulle dichiarazioni di Baez Allende, peraltro non supportate da evidenze oggettive, oppure vi possono essere degli elementi di riscontro?

Premesso che se il partito *Colorado* è anche un po' liberale, a maggior ragione il partito Liberale è ovviamente anche un po' nazionalista, una possibile ipotesi è quella che nasce dall'analisi delle differenze ideologiche sostanziali esistenti tra i due partiti. L'ideologia nazionalista dell'A.N.R. è maggiormente incentrata sui concetti di "patria" e di "identità collettiva" che hanno le loro radici in un passato glorioso, piuttosto che sull'enfasi posta dai principi liberisti sul valore e sulle capacità del singolo, fattori che contribuiscono a rendere grande una nazione.

Barrios lascia il Paraguay nel 1910, dopo il suo periodo di formazione scolastica e musicale con Nicolino Pellegrini[16], per quanto riguarda i fondamenti dell'arte, e con Gustavo Sosa Escalada per la tecnica chitarristica. Vi fa ritorno nel 1922 dopo aver suonato nella maggiori città di Argentina, Brasile, Uruguay e Cile, riscuotendo

[15] V. OXLEY, op. cit., p. 181.

[16] Nel libro di Stover si legge che Nicolino Pellegrini (1873 – 1933) fu una delle personalità più attive di Asuncìon nel campo musicale, dalla fine dell'Ottocento fino agli anni Trenta del Novecento. Nato in Italia in provincia di Potenza, studiò principalmente violino a Ginevra e a Parigi, prima di lasciare l'Europa per il nuovo mondo. Fu chiamato a dirigere i programmi musicali nell'Istituto Paraguaiano nel 1895 e, nel 1912 fondò la Banda della Polizia, formazione musicale di rilievo di quel periodo. Fu anche compositore, realizzando opere, musica da camera e per banda.

un notevole successo. Nell'agosto del 1922, il quotidiano di Asunción, *El Diario*, accoglie così il suo arrivo[17]:

> *"Secondo il telegramma che abbiamo ricevuto, domani il famoso chitarrista Paraguaiano Don Agustín Barrios, si imbarcherà da Corrientes, con destinazione questa capitale, accompagnato da suo fratello Francisco Martin, tornando in Patria dopo aver realizzato un trionfale tour nei principali Paesi stranieri, raccogliendo corone d'alloro per la terra dei padri ed un'invidiabile fama artistica."*

È sufficientemente chiaro come traspaia dalle parole di questo articolo il principio secondo il quale è l'uomo, con le proprie capacità ed il proprio spirito di iniziativa, a rendere grande un Paese, e non viceversa.

Il concetto è ancor più manifesto se si prende in esame l'ultimo periodo dell'articolo apparso su *El Liberal* del 28 agosto, sempre del 1922, dopo il concerto che inaugura la lunga serie di quell'anno, e che celebra il ritorno dell'artista in Patria[18]:

> *"Barrios è una fonte di orgoglio nazionale e di gloria per l'America. Coloro che hanno ascoltato i più famosi chitarristi di oggi – Manjón, Tárrega, Llobet, Garcìa, Sagreras, Robledo, ecc. – confermano che nessuno di loro raggiunge il suo livello, e nell'eseguire, e nel sentimento. I critici Argentini e Brasiliani sono unanimi nell'affermarlo, e non c'è altra città nel mondo, come Buenos Aires, frequentata così regolarmente dai migliori chitarristi. Il grande merito di Barrios è accentuato se si considera che è autodidatta. Ha imparato da sé, dato che la terra paterna non gli ha fornito altro che un'educazione di base."*

Un plausibile segno di una potenziale adesione all'ideologia *colorado*, emerge proprio nelle parole di Barrios ad apertura del concerto del 27 agosto, riportate dal

[17] R. D. STOVER, op. cit., p. 71.
[18] Ibid., p. 72.

quotidiano *La Patria* nell'edizione del giorno successivo. Siamo in piena guerra civile, che oppone le due fazioni del radicalismo liberale (*gondristas* e *schaeristas*); nel maggio si registrano scontri molto violenti, in riferimento ai quali Barrios, aprendo il proprio concerto, riferisce come *". . . la guerra civile rattristava la sua anima, come disturbava la pacifica atmosfera e l'ordine necessario al progresso della nazione"*[19]. È appena il caso di evidenziare come l'ordine necessario alla sviluppo del Paese, sia una delle necessità, uno dei principi ispiratori dell'Asociación Nacional Republicana, riportata anche nell'atto costitutivo stesso del partito *colorado*.

Ma sono probabilmente gli eventi di un paio d'anni più tardi, richiamati sempre da Stover nel suo lavoro, e che preludono alla citata dichiarazione di Baez Allende del 1925, a fornire altri elementi di riflessione, forse anche maggiormente significativi.

Dopo un breve periodo di circa un anno e mezzo trascorso in Argentina e Uruguay, tra la primavera del 1923 e l'estate del 1924, Barrios nell'agosto dello stesso anno ritorna in Paraguay, forse con l'intenzione di intraprendere uno stile di vita più stabile, stanco dei continui spostamenti. A tale scopo presenta istanza al governo, che allora è rappresentato dal partito Liberale, per ottenere l'autorizzazione all'apertura di una scuola di musica. La richiesta gli viene negata.

Le evidenze riguardanti il repertorio concertistico[20], registrano dopo questo evento delle significative variazioni. Partendo dalle prime apparizioni in pubblico, soprattutto quelle in Argentina degli anni Dieci, il repertorio di Barrios è composto prevalentemente da composizioni proprie basate in gran parte su temi popolari (valzer, tango, marce). Successivamente il repertorio, anche per la necessità di far fronte alle critiche che rilevavano una mancanza di "classicità" nella musica suonata da Barrios, si arricchisce con la presenza di trascrizioni di opere di compositori europei e di brani dei più importanti chitarristi del diciannovesimo secolo. La locandina di un concerto tenuto il 1 agosto 1916 in Brasile riporta ad

[19] Ibid. p. 74
[20] Un'analisi maggiormente dettagliata dei programmi concertistici di Barrios viene condotta nel relativo capitolo del presente lavoro.

esempio brani di Bach, Verdi, Chopin, Grieg e Mendelssohn, ma anche Aguado, Giuliani, Coste ed Arcas[21].

È il caso, ad esempio, tra le composizioni che costituiscono le colonne portanti della produzione chitarristica dell'Ottocento, del *Capricho Arabe* di Tàrrega, della *Fantasia Variée* e delle *Variazioni su un tema di Mozart* di Sor, nonché della *Grande Fantasia da Concerto* di Arcas.

Immediatamente dopo il diniego alla richiesta di apertura della scuola di musica, Agustín, accompagnato come di consueto dal fratello minore Martín, poeta e scrittore, si sposta nel sud del Paese per alcuni concerti. Nei programmi di questi concerti compaiono ufficialmente, come parte integrante dell'esibizione, dei *reading* letterari affidati al fratello Martín. Probabilmente il fatto in sé non costituisce una novità; è anzi logico presupporre che, pure nelle precedenti esibizioni, vista la presenza del fratello, ci fossero inserimenti dedicati alla lettura di testi poetici. Barrios, d'altra parte, manifesta sempre un vivo interesse per altre discipline artistiche, frequentando ad esempio, prima della partenza per l'Argentina, intorno alla fine degli anni Dieci, un gruppo di intellettuali di Asunción, che si ritrovano abitualmente alla *Farmacia Paris*, punto di riferimento culturale per la città. L'aspetto interessante è invece l'esplicita indicazione del titolo dei componimenti, appartenenti tutti a Martín, molti dei quali in lingua *guaranì*.

Così il 15 novembre del 1924, appaiono *L'anima della mia città*, *La nostra piccola casa* e *Racconti in guaranì*; il 22 dello stesso mese, *Ad una innamorata Paraguaiana*, *Episodi di un Correntino* e *Epàc mi* (in *guaranì*). Per la parte strumentale è possibile notare un emblematico ritorno a brani di chiara ispirazione popolare e folklorica: *Aconquija* (arie tipiche andine arrangiate da Barrios), *Jha che Valle* (in guaranì significa indicativamente Oh mia Patria), *Mamà Kumandà*, *Mosaico di Arie Nazionali*, *Chopì* (danza nazionale popolare).

Se alle composizioni precedenti si aggiungono poi le *Variazioni su Campamento Cerro Leòn*, canto popolare che ricorda il luogo dove si accampò Francisco Solano López durante la guerra con la Triplice Alleanza, ripreso e arrangiato per chitarra da Barrios stesso, che lo esegue per la prima volta in concerto proprio in questa occesione, possiamo allora risolvere che pur tenendo in debita

[21] Ibid. p. 49.

considerazione l’eventuale intento squisitamente artistico di presentarsi in un luogo del Paese con un programma più consono alle aspettative del pubblico, è in egual modo possibile interpretare tale scelta come una manifesta, simbolica contestazione della politica liberale radicale, forse proprio in ragione del rifiuto ricevuto alla richiesta di costituzione della scuola di musica. In entrambi i casi, quindi, la *leadership* radicale più intransigente potrebbe avere individuato in questa iniziativa, una connotazione di carattere politico di taglio repubblicano, tale da far ritenere Barrios un simpatizzante del *Colorado Party*.

3. IL RECUPERO DEL MITO

3.1 L'influenza del Romanticismo

Il processo che in Europa vede alla fine del diciottesimo secolo un incremento vertiginoso delle attività commerciali ed industriali, con il conseguente trasferimento di potere e ricchezza dai nobili proprietari terrieri alla classe imprenditoriale impegnata in tali attività, costituisce la premessa per lo sviluppo di quello che in ambito letterario prima, musicale poi, sarà definito *Romanticismo*.

Le lotte per raggiungere delle forme di governo più democratiche, che tendessero a riconoscere il fondamentale diritto di uguaglianza tra i cittadini, assicurano nel contempo l'ambiente ideale per una concreta metamorfosi artistica.

Tra i caratteri peculiari del movimento romantico, inteso come teoria filosofico letteraria o meglio ancora come *". . . unitaria visione del mondo"*[22], vi è senza dubbio la consapevolezza della natura composita, mutevole e per certi aspetti contraddittoria della realtà. E' proprio questa consapevolezza che determina nel movimento romantico una diversa estetica, rispetto a quella delineatasi durante il secolo dei lumi, quello che viene identificato come periodo "classico". In questo periodo infatti la realtà viene vissuta come un'entità statica, perché regolata da norme non necessariamente vincolate dal concetto di spazio e di tempo[23].

A questa visione della realtà aderisce in campo artistico il presupposto di un criterio di perfezione assoluto, esclusivo, che rappresenta l'unità con cui misurare il valore di ogni singola opera. Johann J. Winckelmann dirà *". . . esiste unicamente un sol Bello, come vi è unicamente un sol Vero"* [24].

Il romanticismo, invece, ribaltando questi concetti, rivaluta l'individualità, la singolarità, esaltando l'originalità dell'artista e *". . . l'individualità irripetibile di ciascuna opera d'arte: fino all'estrema conseguenza di negare la validità della critica perché ciascuna opera è inconfrontabile con le altre"* [25].

---

[22] RENATO DI BENEDETTO, *Storia della Musica, L'Ottocento I*, Torino, EDT, 1982, pg. 3.
[23] Ippolito Nievo descrive in modo sublime la staticità di quest'epoca nella prima parte delle sue *Confessioni d'un Italiano*.
[24] R. DI BENEDETTO, op. cit., p. 4.
[25] Ibid., p. 5.

Non si tratta solamente di un cambiamento di superficie, bensì è il ruolo stesso dell'arte a subire una profonda e decisa mutazione. L'arte, come risultato di una *poiesis,* di un fare ideatore, vibra con le stesse lunghezze d'onda dell'attività creatrice del cosmo; l'arte diventa quindi celebrazione della natura in quanto essenza, anima dell'universo; non è più un semplice mezzo utilizzato per descriverla, imitarla. In virtù di questa intima connessione con il misterioso, l'ignoto, l'arte diventa una vera e propria "religione" della natura, ed il poeta, secondo Novalis, *"un sacerdote"*, *"il Messia della Natura"* [26].

In campo musicale molti sono gli aspetti di novità e di scostamento rispetto al passato. In quella che possiamo definire la fase di "teorizzazione" del romanticismo, già attiva nella seconda metà del Settecento, i maggiori filosofi e letterati legati a questa corrente (Wackenroder, Hoffmann, Novalis), stabiliscono in qualche modo una certa superiorità della musica rispetto alle altre arti e, nell'ambito della stessa musica, quella vocale cede il suo secolare primato a quella strumentale, maggiormente aderente all'idea di purezza, di essenza autentica, libera da condizionamenti e contaminazioni con altre forme artistiche: la cosiddetta "musica assoluta".

Dunque non solo supremazia della musica sulle altre arti, non solo preminenza della musica strumentale su quella vocale ma anche prevalenza dell'armonia sulla melodia, ad indicare la stretta attinenza dell'arte dei suoni con i principi ispiratori della pitagorica *Harmonia Mundi*. Si assiste ad una rinascita della musica sacra e alla riscoperta di Palestrina come emblema della purezza musicale; arte caratterizzata dalla mancanza di un vera e propria intenzione melodica, ma dallo stile tipicamente contrappuntistico, che rappresenta quindi quegli elementi ai quali l'estetica romantica attribuisce il vero valore artistico. Quello stile, insomma, in cui *". . . Hoffmann percepisce più che il fluire orizzontale delle linee sonore, le aggregazioni verticali dei suoni, gli accordi che simboleggiano l'intima unione - l'armonia appunto - fra spirito e natura, fra umano e divino"* [27]

Nasce inoltre una nuova sensibilità per il suono in quanto tale, ossia per l'elemento originario, primordiale della musica. Particolare attenzione viene posta alla ricerca timbrica, finalizzata non solamente ad una esclusiva indagine delle

[26] Ibid., p. 6.
[27] Ibid., p. 14.

sfumature sonore, che mettano in risalto le particolari possibilità di ciascuno strumento, ma anche a supportare quella marcata esigenza di approfondimento armonico, tipica dei musicisti romantici. L'armonia non sottostà quindi, o non solo, a criteri funzionali, strutturali; la scelta armonica è spesso dettata anche da esigenze timbriche che mutano in base alle diverse associazioni sonore. È in quest'ottica, costituita da un inconsueto, nuovo legame tra armonia e timbro, che va considerata la predilezione dei romantici per il pianoforte.

3.2 Il Romanticismo e la chitarra

Le condizioni sociali che fanno da premessa al Romanticismo, determinano un altro interessante effetto: un numero sempre maggiore di persone hanno mezzi e tempo per potersi dedicare all'arte. Ciò comporta un significativo incremento del "fare musica" a livello domestico, con un coerente aumento della produzione di strumenti musicali. Questi devono essere versatili, soprattutto in grado di realizzare esecuzioni melodicamente e armonicamente autonome. Tra questi, a partire dalla seconda metà del diciottesimo secolo, *". . . la chitarra godette di un enorme successo in tutta Europa"*[28].

Si comprende così il verificarsi, nel diciannovesimo secolo, di un nuovo e più intenso interesse per questo strumento. Nella prima metà del secolo il periodico inglese *The Giulianiad,* consacrato interamente allo strumento (uscì nel 1833), dedica un breve saggio sulle possibilità della chitarra. Le capacità di esecuzione sono encomiate perché *". . . vediamo in un solo strumento la più grande perfezione per quanto riguarda le maggiori qualità di tono, armonia ed espressione piuttosto che per la velocità con la quale si possono eseguire certi passaggi"*[29].

Quest'ultimo aspetto può essere maggiormente aderente al concetto romantico di virtuosismo, quello non fine a sé stesso ma al servizio dell'espressione nel rispetto della natura, dell'essenza dello strumento. In aggiunta, la chitarra sembra esercitare un notevole fascino come strumento che accompagna la voce. Sempre

[28] LEON PLANTINGA, *La musica romantica, storia dello stile musicale nell'Europa dell'Ottocento*, Milano, Feltrinelli, 1989, p. 18.
[29] H. TURNBULL, op. cit., p. 83.

nel medesimo periodico, un saggio riguardante i meriti comparati del pianoforte e della chitarra, si legge:

> *". . . il pianoforte . . . è certamente progettato per esibire in salotto i pieni accompagnamenti strumentali dei moderni compositori e le esecuzioni drammatiche . . . ma allora esso può sopraffare e coprire le voci più esili . . . ma per le ballate tristi, gli eroici versi di un romanzo o per qualsiasi semplice melodia che sottolinea alcuni dei più fini sentimenti poetici, i toni sommessi della chitarra sono senza dubbio più idonei"*[30].

La parte finale è ancor più significativa:

> *". . . essa è ugualmente piacevole nelle mani di entrambi i sessi; non vi è nulla di esclusivo nell'uso di essa, essendo adatta a tutti. Essa aggiunge fascino alle espressioni più gioiose di ogni sesso e ne realizza le idee romantiche reciprocamente"*[31].

Dahlhaus individua nell'esotismo, nel folklorismo e nell'arcaismo, i tratti distintivi della prassi musicale romantica. Si ritiene che la chitarra possa dare voce a questi elementi indipendentemente da stilemi prettamente sintattici, individuabili nell'utilizzo di scale o ritmi particolari, ovvero nel recupero di un patrimonio musicale popolare o antico. La chitarra - il timbro della chitarra - è ad un tempo esotico ed arcaico perché la storia di questo strumento attraversa i secoli ed affonda le proprie radici in mondi e culture lontane nel tempo, radici che nondimeno appartengono indistintamente a culture occidentali ed orientali; è inoltre folklorico, considerato che rimane essenzialmente uno strumento popolare. Berlioz fu un grande appassionato di chitarra. La incluse nel *"Grand Traité d'instrumentation et d'orchestration moderne"* anche se la tratta in modo piuttosto limitato. Forse se ne rese conto, tanto che egli stesso commenterà la sua trattazione dicendo:

[30] Ibid.
[31] Ibid.

". . . è' quasi impossibile scrivere bene per chitarra senza saperla suonare. La maggior parte dei compositori che la impiegano sono molto lontani dal conoscerne le possibilità; e perciò frequentemente le danno cose di eccessiva difficoltà da suonare, con poca sonorità e poco effetto"[32].

Berlioz dà inoltre un proprio parere sull'ulteriore declino che la chitarra subisce dopo il successo dei primi decenni del secolo:

"Dopo l'introduzione del pianoforte in tutte le case dove ci sia gusto per la musica, la chitarra è stata poco usata, tranne che in Spagna ed in Italia. Alcuni esecutori l'hanno studiata ed ancora la studiano come strumento solista in modo da trarne effetti non meno originali che deliziosi. I compositori la impiegano poco, sia in chiesa, nei teatri che nelle sale da concerto. La sua debole sonorità che non ne permette l'unione con nessun altro strumento o con molte voci, poiché meno di una ammissibile brillantezza sonora, è senza dubbio causa di questa situazione. Nondimeno è melanconica ed il carattere sognante potrebbe essere sfruttato più frequentemente; essa ha realmente del fascino e non dovrebbe essere impossibile scrivere per essa in modo da renderlo palese" [33].

Ma è forse proprio questa difficoltà ad unirsi, a fondersi con altri strumenti, questo "isolamento" che viene però spesso interrotto da molteplici tentativi di reinserimento, di dialogo con l'orchestra o con altri strumenti, unito al perenne tentativo, si potrebbe dire quasi commovente, di elevarsi a strumento colto, degno di attenzione e rispetto, che forse fanno della chitarra lo strumento romantico per eccellenza, quello che può dare maggiormente voce alla s*ehnsucht* romantica, allo struggimento, al male del desiderio di tutto ciò che è lontano e all'impossibilità di raggiungerlo. Per questi motivi, nessun altro strumento avrebbe potuto rappresentare degnamente l'anima artistica del *Mangoré*.

[32] H. TURNBULL, op. cit., p. 74.
[33] Ibid.

Nel caso di Barrios, è proprio questa presenza estensiva dello strumento che si protrae nel tempo, e che peraltro riscontra una certa popolarità nei Paesi mediterranei e nel Sudamerica, che consente al giovane di accostarsi alla musica. Stover afferma, sulla base di ricerche effettuate, che in quegli anni a San Juan Bautista non fosse presente nemmeno un pianoforte[34].

Pur nell'impossibilità di ricondurre la musica, o meglio le strutture e le forme della musica di Barrios, entro stilemi tipici di ben definite correnti artistiche, molti ritengono di poterla avvicinare all'estetica romantica. Dal punto di vista della scelta strumentale è senz'altro possibile condividere questa posizione, in quanto la chitarra incarna pienamente il sentimento romantico; ha cioè la possibilità di creare dei tessuti armonici con una timbrica varia e dei colori potenzialmente infiniti, dovuti all'intimo legame del musicista con il proprio strumento, il quale "tocca" direttamente le corde, senza intermediazioni, senza ostacoli che si interpongano tra sé stesso, le proprie dita ed il suono, a tratti così inspiegabilmente vocale. Ed il tocco, diverso da esecutore ad esecutore, che risente della diversa morfologia dei polpastrelli, delle unghie, del modo di colpire le corde, è sicuramente l'elemento che può maggiormente dare spazio all'originalità e all'individualità tanto care ai romantici.

Una nuova lettura della storia, il culto delle nazionalità e delle tradizioni popolari, la riscoperta della natura come un qualcosa di profondamente legato all'arte, possono quindi sintetizzare i temi fondamentali del romanticismo.

Se il periodo classico è caratterizzato da una sostanziale omogeneità in campo artistico, con la produzione di opere aventi tratti cosmopoliti, di ampio respiro geografico, proprio in virtù dell'unico "bello ideale", il Romanticismo, ed in particolare la musica romantica, è invece rappresentato da una moltitudine di caratteri peculiari, specifici, tanti quante sono le nazioni che vuole rappresentare. È per questo che viene data particolare importanza all'elemento popolare, come radice che si estende fino al passato, glorioso e lontano di ogni nazione, e che attinge per la sua sussistenza alla storia, alla leggenda, al mito.

[34] R. D. STOVER, op. cit., p. 13.

3.3 Il ruolo della letteratura

Dalle cronache dei viaggi sudamericani di Barrios, descritti dettagliatamente da Stover nella parte attinente alle esibizioni pubbliche, accompagnate dall'elencazione dei relativi programmi, non è possibile non notare la presenza assidua del fratello Martín, che accompagna costantemente Agustín nel suo peregrinare attraverso le regioni dell'America latina. Da quanto emerge dalla biografia di Stover, tale presenza non si esaurisce in un ruolo di mero supporto, di "rappresentante" del fratello nelle questioni legate all'organizzazione degli spettacoli, bensì, spesso, in una partecipazione attiva alle esibizioni, come nel caso delle concerti del '24. Non solo; è ragionevole ritenere, infatti, che l'esercizio delle rispettive arti non fosse scevro da una reciproca influenza. Emblematica in tal senso è la foto, scattata nel 1923, che ritrae i due fratelli nella casa del sostenitore uruguayano di Barrios, Martín Borda y Pagola.

Maria Gabriella Dionisi, nel suo saggio *Oltre il senso del luogo*, evidenzia come:

> *". . . quasi tutti gli studi sulla letteratura paraguyana sono concordi nell'individuare in essa alcune costanti tematiche tra cui prevalgono quelle di tipo storico e testimoniale . . . la descrizione e l'analisi della propria realtà e dei grandi uomini del passato, la critica ai ruoli stigmatizzati tra classi e generi, la messa in discussione dei topici della società".*

Il rimanere radicati nella propria realtà, nel proprio ambiente, con l'intento di apportare un efficace contributo al proprio Paese, ha determinato in molti casi, per certi aspetti e paradossalmente, un ulteriore isolamento del Paraguay.

La realtà è in ogni caso, dopo anni di vicissitudini politiche travagliate e drammatiche, colma di sofferenza; sofferenza che viene nel corso del tempo interiorizzata e che traspare abitualmente nelle indagini introspettive costantemente presenti nelle pagine di letteratura di questo Paese. La coscienza dilaniata di questo popolo può spiegare in parte *". . . la difesa estenuante della propria identità, dei propri miti, della propria cultura contro ogni forma di*

colonizzazione, ma anche di ibridazione con modelli partoriti altrove e per questo osservati con un certo sospetto"[35].

Agustin Barrios ed il fratello Martín nella casa di Don Borda y Pagola, in Uruguay. Foto scattata nel 1923.

L'isolamento culturale del Paraguay, per quanto riguarda il campo letterario, è inoltre fortemente determinato dalla mancanza di circolazione al proprio interno delle opere, dovuta principalmente all'elevato tasso di analfabetismo e alla presenza del bilinguismo.

Verso la fine del diciannovesimo secolo, le pubblicazioni di letteratura paraguayana si possono sostanzialmente esaurire in opere di carattere storiografico, ma anche in storie romanzate che riguardano quasi esclusivamente gli anni della guerra contro la Triplice Alleanza. Due sono le posizioni assunte dagli intellettuali dell'epoca: una critica, che contesta la realtà che si costituisce sulle sue rovine, ed un'altra favorevole, promotrice di quella che può essere definita come una vera e propria fase di esaltazione e di mitizzazione degli eroi

[35] Paraguay: la storia, il territorio, la gente: antologia di racconti. Introduzione, selezione e traduzione a cura di Maria Gabriella Dionisi, Roma, Pellicani, 2001

nazionali. Come afferma M.G. Dionisi, prevale un "nazionalismo positivista"[36] che si propone di diffondere una letteratura scritta, sempre di carattere storiografico di stampo positivista, a fondamento di una tradizione che non può più essere basata solamente sulla trasmissione orale.

Si verifica così, già a partire dal 1870 circa e fino al primo decennio del Novecento, un periodo letterario che accompagna l'impegno politico rivolto alla ricerca e alla rivalorizzazione dell'identità nazionale. Nei primissimi anni del 1900, un intellettuale spagnolo che si trasferisce in Paraguay come corrispondente del quotidiano argentino *El Tiempo*, con lo scopo di raccontare la rivoluzione liberale del 1904, rappresenterà la figura forse più determinante per la definizione della futura identità letteraria paraguayana. Rafael Barrett, infatti, inserendosi per certi aspetti già nella corrente del Modernismo, prende posizione anche radicalmente nei confronti di uno stato di fatto che deve essere necessariamente cambiato. Barrett fonda *Germinal*, un periodico dalle forti tinte rivoluzionarie, che propaganda in modo deciso l'esigenza di migliorare le condizioni dei lavoratori, delle donne, e denunciando, inoltre, la drammatica situazione della mortalità infantile. Si fa portavoce anche dei caratteri peculiari dell'identità culturale paraguayana, *in primis* la lingua *guaranì* ma anche la musica popolare.

Il Modernismo si afferma però con qualche anno di ritardo, non solo rispetto all'Europa, ma anche rispetto agli altri Paesi del Sudamerica; nascono quindi negli anni Venti, riviste collegate a tale corrente, quali *Cronica*, *Atlas* e *Juventud*. Si raccolgono intorno a queste riviste i maggiori poeti del Novecento come Alejandro Guanes e Eloy Fariña Núñez. La necessità di recuperare un patrimonio comune, basato sul dato storico, non permise però alla poesia, spesso veicolo di emozioni troppo personali, di affermarsi adeguatamente, tanto che alcuni di questi autori tornarono ad utilizzare la forma più consona del saggio storico.

Tra gli aspetti fondamentali del Modernismo vi è quello che pone una particolare considerazione alla mitologia, nonché all'uso consistente del simbolo. Si verifica così, soprattutto negli anni Trenta, un recupero del linguaggio *guaranì*, questa volta non come esclusivo mezzo di comunicazione verbale o come tentativo di salvaguardare la propria identità culturale, ma come lingua scritta, utilizzata per

[36] Paraguay: la storia, il territorio, la gente: antologia di racconti. Introduzione, selezione e traduzione a cura di Maria Gabriela Dionisi, Roma, Pellicani, 2001.

produrre opere letterarie, anche se *" . . . per i suoi stessi caratteri di onomatopeicità e musicalità, pare potersi esprimere appieno solo attraverso il mezzo vocale"*[37]. Tale linguaggio può essere considerato la via privilegiata per accedere al mito, alle profonde radici etniche e culturali del Paese. Il *guaranì*, infatti, seleziona gli elementi di un *continuum* completamente dissimile da quello appartenente al mondo dei colonizzatori europei. Se l'imposizione del castigliano agli indios costituisce il primo passo verso l'abbattimento di barriere costituite dalla precarietà e dalla imprecisione della necessaria traduzione, la fase successiva, che implicherà necessariamente un confronto, comporterà anche una modifica della lingua europea che si trova nella necessità di dover descrivere entità sconosciute.

È ormai largamente riconosciuta l'importanza delle *riduzioni* gesuitiche nella promozione e nella conservazione dell'idioma degli indios, al punto che i missionari pubblicheranno nel 1624, una grammatica ed un dizionario guaranì[38]. È quindi legittimo pensare che se l'obiettivo consiste nella realizzazione di una comunità fortemente coesa, tale intento non possa prescindere dall'adozione di un linguaggio comune e condiviso. Il fatto poi che nelle riduzioni sia stato scelto il *guaranì* e non imposto il castigliano, denota sì da un lato il profondo rispetto dei gesuiti per quella gente, ma nel contempo anche la consapevolezza di non poter veicolare alcunché di mistico e religioso se non attraverso un linguaggio che abitualmente dialoga con gli aspetti misteriosi ed insondabili dell'animo umano e dell'indeterminata realtà circostante. Da questo punto di vista è estremamente significativa l'importanza data dagli *indios* al linguaggio nella nascita ed evoluzione dell'essere umano, come mezzo di comunicazione e comunione con il soprannaturale. Come descritto da Dionisi[39], un particolare testo estratto dalla Genesi *guaranì*, mette in evidenza tale importanza; Ñamandù, il vero padre, ancor prima di creare il mondo con tutte le sue cose, concepì, da una piccola parte della sua divinità e della sua saggezza, l'origine del linguaggio umano. Solo dopo aver concepito l'origine del linguaggio, concepì l'origine dell'amore e, dopo l'amore, la terra e la conoscenza di tutte le cose. Questa condizione di divinità che permea il

[37] MARIA GABRIELLA DIONISI, *Storia e miti del Paraguay in Augusto Roa Bastos*, Roma, Bulzoni Editore, 1989, p. 30.
[38] Ibid., p. 23.
[39] Ibid., p. 25.

linguaggio *". . . genera a livello linguistico un inscindibile rapporto tra astratto e concreto"*[40]. La realtà viene descritta dai *guaranì* soprattutto attraverso l'utilizzo di elementi simbolici; in questo modo la parola pur denotando qualcosa di limitato e preciso, connota *". . . la concezione stessa delle cose e della vita svelandosi attraverso un gioco composito di associazioni e ricorsi figurativi"*[41].

Se l'importanza del *guaranì* viene meno immediatamente dopo l'abbandono del Paraguay da parte dei gesuiti, rimanendo quasi ad uso quasi esclusivo dei nativi, dai primi del Novecento si verifica il recupero di questo linguaggio, come già evidenziato, soprattutto in chiave nazionalista. È tuttavia con la guerra del Chaco, tra il 1932 e 1935, che diventa nuovamente un potente simbolo di identità nazionale. Utilizzato per inviare messaggi cifrati (lo stesso faranno gli Stati Uniti d'America durante la seconda guerra mondiale con i militari di razza *navajos*), diventa anche elemento consolatore per i soldati, nei i momenti di tristezza e di sconforto[42].

Solamente nel 1967, il generale Alfredo Stroessner, peraltro nell'ambito di iniziative di chiara matrice demagogica finalizzate alla rivalorizzazione del passato glorioso, modifica la costituzione, dichiarando la contestuale presenza del castigliano e del *guaranì* come lingue nazionali.

In campo letterario, come già accennato, l'utilizzo scritto dell'idioma guaranì può risultare in qualche modo riduttivo, considerata la consistente presenza e importanza dell'elemento sonoro, difficilmente esprimibile dal segno scritto. Tale presenza giustifica peraltro l'alto tasso di variabilità semantica che le stesse parole assumono in relazione a diverse circostanze, grazie anche alla presenza di un nucleo, di una cellula base, alla quale viene agganciata una innumerevole quantità di suffissi.

Nei primi del Novecento, quindi, vi è in campo letterario un preciso impegno nel cercare di recuperare le *". . . antiche leggende nella loro forma originaria, raccogliendole dalla viva voce degli indigeni"*[43], anziché utilizzare, come già fatto dai gesuiti, il linguaggio *guaranì* per veicolare contenuti per certi aspetti estranei

[40] Ibid., p. 27.
[41] Ivi.
[42] CARLOS RAFAEL CENTURIÓN, Historia de la Cultura Paraguaya, Asunciòn, Bibl. Ortiz Guerrero, 1961.
[43] M.G. DIONISI, op. cit., p. 44.

alla realtà indigena. Il rovescio della medaglia, che secondo alcuni è alla base del ritardo con cui si è sviluppata la letteratura paraguayana, è quello di creare opere che si richiudono su loro stesse, incapaci, per ovvi motivi, di confrontarsi con realtà artistiche di più ampia portata. Secondo altri[44], invece, introducendo il concetto di "biculturalismo" parallelamente a quello di "bilinguismo", il poter attingere contestualmente ad un mondo così complesso come quello *guaranì*, non può che contribuire positivamente alla creatività dell'artista. In Agugusto Roa Bastos, ad esempio, l'inserimento appropriato di parole ed espressioni *guaranì*, come già indicato pregne di rimandi, di connotazioni opportunamente tradotte dall'autore, riescono a descrivere, a dipingere ciò *". . . che nessuna altra lingua saprebbe trasmettere con egual forza e con egual potere evocativo"*[45]. Solo in questo modo è percepibile dal lettore la dimensione indiana fatta *" . . . di magia, di suoni, di immagini talvolta accecanti, talaltra pacatamente soffuse, di una natura sempre presente, viva e palpitante, che caratterizzano la realtà guaranì"*[46].

Nell'intervista rilasciata al quotidiano di San Salvador *La prensa*, il 12 luglio 1933, Barrios dice:

> *"Nelle Americhe a quel tempo c'era una tendenza Nazionalista. La si osservava nell'America del Sud e del Centro. In Messico, per quel che posso capire, il sentimento nazionale è più profondo. Ora siamo stanchi delle imitazioni, e torniamo a ciò che ci appartiene. L'Europa è indubbiamente incamminata verso la decadenza, mentre noi stiamo raggiungendo grandi altezze. L'America ha un brillante futuro e ciò si manifesta nelle arti, nella letteratura, nella scultura, nella pittura e nella musica."*[47]

Le esibizioni di Barrios, a partire dal 1924, testimoniano il percorso dell'arte e della letteratura paraguayana fin qui delineato. È cioè palese il tentativo di recuperare

[44] HUGO RODRÍGUEZ – ALCALÁ, *Augusto Roa Bastos y el bilingüismo paraguayo*, in "Cuadernos Americanos" México, genn-febbraio 1976 n. 1 pp. 198-207
[45] M.G. DIONISI, op. cit., p. 47.
[46] Ibid.
[47] R. D. STOVER, op. cit., p. 146.

un'identità nazionale attraverso l'affermazione del linguaggio e della cultura *guaranì*, evidente soprattutto nei concerti del novembre del 1924, nei quali l'esibizione artistica viene ricondotta ad un campo più allargato, non esclusivamente musicale. La lettura delle poesie del fratello Martín, soprattutto quelle in *guaranì*, costituiscono un chiaro riferimento ispiratore.

Agustín stesso compone alcune poesie, ed è così manifesta l'attenzione che l'artista pone all'evoluzione della poesia e della letteratura di quegli anni, che prendendo in esame la sua opera più rappresentativa, *Bohemio, del* 1922, è possibile avanzare alcune considerazioni.

Quanto rapido è il mio vagar, sono vela
che seguendo il soffio del destino
va danzando un fatuo turbinio
ai quattro angoli del pianeta.
Porto nel sangue mio la vita inquieta
nel mio vagar, incerto, peregrino,
e l'arte m'illumina il cammino
come fosse una magica cometa.
Fratello sono in glorie e in dolori
di quei medievali trovatori
che soffrirono romantica follia.
E quando come loro sarò morto
Dio solo sa in qual lontano porto
incontrerò la mia dura sepoltura.

Siamo ancora lontani dal radicale cambiamento dei primi anni Trenta, in cui la personalità artistica di Barrios si trasformerà in quella di *Mangoré*, e relativamente prossimi ai citati concerti del '24. È interessante notare, in tal senso, come in *Bohemio* prevalga la componente soggettiva, il vissuto, la vita interiore volutamente restia ad essere ingabbiata in specifiche contestualizzazioni. Ogni riferimento a fatti o luoghi è completamente assente e sarebbe difficile risalire ad un ambito ben preciso. Per l'esattezza, l'unico riferimento esplicito è quello ai

trovatori medievali che, paradossalmente, rimanderebbe maggiormente ad una cultura europea, donando ancor più un carattere universale al componimento.

Ben diversa è la *Professione di fede*, del 1930, con cui *Mangoré* descrive la sua iniziazione alla musica e alla chitarra

Il supremo spirito e protettore del mio popolo, Tupà,
mi trovò un giorno nel folto della foresta,
nella contemplazione della Natura rapito.
Mi disse: "Prendi questa teca misteriosa e rivela i suoi segreti
e con essa, tutte le canzoni degli uccelli di giungla
ed i sospiri mattutini delle piante".
La lasciò nelle mie mani.
La presi tenendola stretta al cuore, obbedendo a Tupà.
Trascorsi così molte lune sul bordo d'una fonte
ed una notte, Yacy (la Luna, nostra madre),
riflessa nel liquido cristallo,
sentendo la tristezza dell'anima mia indiana,
sei raggi mi dette d'argento lunari
con cui svelare i suoi segreti.
Ed il miracolo avvenne:
Dal fondo dello scrigno misterioso,
uscì una sinfonia meravigliosa
di tutte le voci vergini d'America.

Oltre alla manifesta conoscenza della mitologia *guaranì*, appare in modo evidente in questo testo anche il ribaltamento sostanziale del concetto dell'arte. Da cometa magica che illumina la via di un essere inquieto, in balìa del vento del fato e destinato a non trovare pace, a epifania divina, mezzo di rivelazione del soprannaturale, rispetto al quale l'uomo figura come un semplice strumento. L'artista poi, per poter ricevere questo dono, deve porsi in contemplazione dell'unica e vera manifestazione del sovrumano sulla terra: la natura.

La rivelazione, peraltro, avviene secondo la tradizione più rappresentativa delle varie culture indigene americane. Per i nativi, l'essere umano è ben poca cosa;

affinché la propria vita abbia un senso all'interno dell'universo, è necessario che egli riceva dei poteri specifici dal divino, dal sacro. Perché ciò si concretizzi, l'uomo deve cercare la propria *visione,* che si manifesta attraverso un'alterazione dello stato psicofisico, voluta e ottenuta con svariati mezzi (non ultime le sostanze stupefacenti, come il peyote per le popolazioni del Centro America), per cui la realtà circostante appare trasformata, come in un sogno. Spesso questo stato alterato della coscienza viene indotto attraverso meditazioni che richiedono una postura fissa e prolungata per molto tempo, senza cibo né acqua (. . . *Trascorsi così molte lune sul bordo d'una fonte).* Il sogno rivelatore, per molti popoli amerindi, è il momento apicale attraverso il quale l'esistenza compie una sorta di rinascita.

Una delle composizioni più famose di Barrios, *Un sogno nella foresta*, può essere sufficientemente emblematica della svolta artistica che Barrios intraprende a partire dal 1930, se si considera il fatto che il brano, scritto nel 1918, ha come titolo originale *Ricordo di un sogno*.

Con l'intenzione di costruire un personaggio artistico che aderisca perfettamente ai principi sopra esposti, espressi dalla corrente culturale presente in questo periodo, Barrios non evita di ricorrere anche alla pura invenzione.

Stover riporta un'intervista a Barrios del 1933, apparsa sul giornale Guatemalteco *El Liberal Progresista* il 15 settembre.

> *"Io ero un piccolo indiano della mia tribù, nelle Missioni Gesuite del Paraguay. Avevo tredici anni. Iniziai a strimpellare la chitarra per divertimento, all'età di sette anni, imitando mio padre che la suonava regolarmente. Poi studiai con i padri missionari che mi insegnarono a scrivere e a leggere. Mi estasiavo nell'ascoltare il prete che suonava melodie sull'organo, nelle diverse ore del giorno: di mattina, le liturgie, di sera, l'ora dell'angelus, commuovendo la mia anima e dandomi una sensazione di benessere.*
>
> *Vedendo il mio rapimento il prete organista mi disse: "Tu sarai un musicista, ne hai tutte le caratteristiche".*
>
> *Un giorno arrivò al villaggio di San Juan Bautista, dove stavo, Gustavo Sosa Escalada, figlio dell'Ambasciatore del Paraguay a Buenos Aires, in*

Argentina. Egli era un "chitarrista di scuola". Lo ascoltai suonare e, grande fu la mia sorpresa quando scoprii che lo strumento della Pampa, che suonavo con tanta gioia (ma che non credevo mai possedesse così grandi risorse), aveva tali possibilità.

Io suonai con grande entusiasmo . . . con tutto il mio cuore, e nell'esecuzione misi tutta la mia anima Guaranì.

Sosa Escalada mi ascoltò ed espresse apertamente la sua meraviglia. Poco tempo dopo andai da lui ad Asunción, per frequentare la scuola superiore. Continuavo a studiare la chitarra, ma, già da allora, s'era risvegliata nella mia anima una gran fiducia nelle capacità della mia razza, che parlava attraverso le corde dello strumento. Un anno dopo detti un concerto nella capitale.

Questa fu la mia rivelazione e quindi nacque la fiducia nella forza della mia razza."[48]

Questa intervista presenta alcune verità, ma soprattutto molte finzioni. Il primo periodo ne riporta ben due; è risaputo infatti che Barrios non fosse un indiano e che le missioni gesuite del Paraguay non esistessero più dal 1767, anno in cui i missionari furono costretti ad abbandonare le *riduzioni*. Di conseguenza non poté studiare con i padri gesuiti, che non erano più presenti da tale data, né tantomeno ascoltarne qualcuno suonare melodie sull'organo, visto peraltro che, come già accennato, in quel tempo a San Juan Bautista non erano presenti né organi né pianoforti. Corrisponde ovviamente al vero l'incontro con Sosa Escalada e, ipoteticamente, anche la scoperta di possibilità strumentali fino ad allora sconosciute. L'ultima parte dell'intervista, tenendo ben presente che Barrios non era di razza indiana, rappresenta un completamento della sua *visione*: il popolo *guaranì*, razza eletta che riceve in dono il potere della musica direttamente dallo spirito protettore, Tupà. Ma queste ricostruzioni, per quanto fasulle, denotano una profonda conoscenza della storia, perché lo scopo, in fondo, è quello *". . . di utilizzare le vecchie tradizioni adattandole ai nuovi scopi"*[49].

[48] R. D. STOVER, op. cit., pp. 12 - 13.
[49] GEORGE LACHMANN MOSSE, *La nazionalizzazione delle masse*, Bologna, Il Mulino, 1975.

3.4 Le riduzioni gesuitiche

Se la mitologia appartenente al mondo magico e misterioso degli *indios guaranì,* in quanto popolo originario, è obbligatoriamente l'unica a poter dare coesione ad una realtà, quella paraguayana, frammentata nei secoli dalle varie vicissitudini politiche e sociali, e se il linguaggio marcatamente evocativo riesce a dare nuova linfa creativa al poeta e al letterato, è soprattutto in campo musicale che la mitizzazione della razza indiana acquista un peso ancor più consistente. Anche nell'opera di Augusto Roa Bastos, importante esponente della letteratura paraguayana, caratterizzata quasi costantemente dal dramma dell'individuo che si confronta con una società che non lo rappresenta e che, per quanto riguarda l'*indio*, limita la sua libertà e la sua espressività[50], il recupero di questa stessa espressività è spesso simboleggiata dalla ricorrente presenza della musica nel testo letterario.

[50] M.G. DIONISI, op. cit., p. 54.

L'eccezionale esperienza dei gesuiti in Paraguay, tra il 1609 ed il 1767, nasce dalla convergenza di precisi interessi geopolitici della Spagna nei confronti di quella parte di regione sudamericana, ponte strategico tra il territorio Rioplatense e l'alto Perù, ricco di giacimenti minerari, e per questo rientrante nelle mire espansionistiche dei Portoghesi, e da una decisa volontà della Compagnia di Gesù di evangelizzare tale territorio, fino a quel momento privo della loro presenza. Questa esigenza, a sua volta, costituisce nel contempo anche un obiettivo della Corona Spagnola, in virtù della delega del potere spirituale per i domini del nuovo mondo, ricevuta direttamente dal Papa. Non di poco conto, inoltre, la possibilità di acquisire nuovi territori senza l'impiego delle forze militari, di ricevere il versamento del tributo da parte diretta dei gesuiti, che dipendono direttamente dalla Corona e, non ultimo, di vedere realizzato un concreto argine all'espansionismo portoghese[51].

Un fondamentale elemento di successo, determinante per la buona riuscita dell'esperimento ignaziano, è rappresentato dalla possibilità, per gli *indios* che aderiscono alla vita comunitaria delle riduzioni, di sottrarsi all'istituto dell'*encomienda*. Pensato in origine come servizio da prestare nei confronti della Corona, viene successivamente ceduto ai soggetti che dimostrano di contribuire significativamente alla colonizzazione e che, in virtù di ciò, vengono autorizzati ad usufruire, secondo modalità concordate, della manodopera indiana. Non sorprende il fatto che tale istituto si trasformi, con il tempo, in una vera e propria forma di schiavitù. Visto che le comunità gesuitiche sono alle dirette dipendenze della Corona, gli abitanti delle *riduzioni* vengono per questo motivo esentati dall'obbligo di sottostare all'*encomienda*[52]. Questo rappresenterà, tra l'altro, una delle cause principali che determineranno un acceso contrasto tra coloni e gesuiti, che porteranno successivamente, all'espulsione dell'Ordine dai possedimenti d'oltremare, oltre che dalla Spagna stessa.

L'etimologia della parola *reducción* (riduzione), deriva quasi certamente da "ridurre", cioè "condurre" le comunità indigene alla conversione cristiana,

[51] ALBERTO ARMANI, *Città di Dio e Città del Sole. Lo "Stato" gesuita dei Guaranì (1609 – 1768)*, Roma, 1977.
[52] JOHANN HERCZOG, *Orfeo nelle Indie, i Gesuiti e la musica in Paraguay (1609 – 1767)*, Lecce, Mario Congedo Editore, 2001.

adottando nel contempo uno stile di vita plasmato sul modello di quello europeo[53]. Un forte elemento che caratterizzerà l'opera di evangelizzazione gesuita, anche se non nuovo, visto che viene mutuato dall'esperienza missionaria di altri ordini religiosi già presenti in tempi antecedenti, *in primis* i francescani, è costituito dall'utilizzo da parte dei missionari, dell'idioma *guaraní*[54].

Nel 1609 viene fondato San Ignacio Guazù, il primo insediamento missionario gesuita nell'alto Paranà, al quale ne seguono altri, fino a raggiungere il numero complessivo di trenta, nel Settecento. La metodologia costitutiva rispecchia sempre un medesimo disegno: primi contatti con le popolazioni e realizzazione dell'insediamento, immediatamente dopo la conversione della comunità indigena. Tale realizzazione prevedeva prioritariamente la costruzione della chiesa e, successivamente, l'organizzazione delle attività agricole e artigianali, necessarie alla sussistenza della collettività[55]. A questo seguiva l'istruzione, che comprendeva anche l'insegnamento della musica.

Relativamente all'arte dei suoni, non costituisce un elemento di novità il fatto che gli *indios* siano fortemente impressionati dalla musica, dimostrando nel contempo delle doti straordinarie. Già nel Cinquecento si hanno testimonianze dell'interesse delle popolazioni d'oltremare per la musica, e degli incredibili risultati ottenuti in ambito formativo, soprattutto dai francescani Pedro de Gante nella prima metà del secolo, e da Jodoco Ricke a Quito nella seconda metà, la cui opera fu in grado di rendere gli indios, in ambito musicale, abili lettori e scrittori, nonché suonatori di vari strumenti[56].

I gesuiti, quindi, partono avvantaggiati, includendo nei loro strumenti di persuasione, anche la musica che, dovendo sottostare ad una ben precisa finalità, è per lo più riconducibile ad un repertorio sacro, per l'utilizzo durante le funzioni religiose. Considerato poi che i padri missionari incaricati della formazione musicale provengono da varie parti d'Europa, e che ognuno di essi porta con sé musica e strumenti da utilizzare nelle riduzioni, è ipotizzabile che il repertorio riflettesse anche questo carattere cosmopolita. Purtroppo, se si escludono i fondi

[53] Ibid., p. 14.
[54] RICHARD KONETZKE, *America centrale e meridionale 1. La colonizzazione ispano – portoghe*se, Milano, 1968.
[55] J. HERCZOG, op. cit., p. 14.
[56] Ibid., p. 15.

conservati nei boliviani Archivio Musical de Chiquitos, a Concepción, e Archivio Parroquial, a San Ignacio de Moxos, le rimanenti fonti concrete sono andate praticamente distrutte. Quelle citate, comunque relative al solo secolo diciottesimo, possono essere considerate sufficientemente rappresentative della musica eseguita in quel periodo, se si considera poi il fatto che nelle riduzioni era prassi comune ricopiare le composizioni (e questo veniva fatto direttamente dagli *indios* appositamente istruiti) ed inviarle presso altri insediamenti che ne avevano necessità[57]. Nulla invece è pervenuto della musica relativa al secolo precedente.

Se l'abituale e continuo utilizzo di musica proveniente dall'Europa costituisce un rilevante impedimento allo sviluppo di uno stile autoctono, è invece nel contempo possibile ipotizzare, come afferma Herczog[58], il consolidarsi di una ". . . tradizione nella prassi esecutiva" e, in tale ambito *". . . si rende quindi legittimo parlare di un tipico stile americano, capace di assorbire perfino alcuni tratti indiani".*

Solo la presenza in Paraguay dal 1717 di un importante compositore italiano, Domenico Zipoli (1688 – 1726), ha quasi reso possibile il manifestarsi di uno stile tipico americano. Musicista promettente, Zipoli, nel momento più propizio della sua carriera, abbandona inspiegabilmente l'Italia per entrare nella Compagnia di Gesù e salpare, il 5 aprile del 1717, per le Indie occidentali. La destinazione è Córdoba del Tucumàn, sede del *Colegio Máximo* dei gesuiti. Zipoli non opererà mai direttamente nelle riduzioni; dalle valutazioni espresse dal corpo docente negli anni di studio presso il collegio, emerge una personalità schiva e fragile, tale da non rendere opportuna la sua presenza nelle problematiche condizioni dei *pueblos*. È anche possibile che l'intento di non avviarlo alle riduzioni fosse già stato stabilito prima della partenza. Infatti, essendo le capacità musicali del giovane ben note, non è escluso che i superiori avessero riservato per lui, già preventivamente, il compito di occuparsi degli aspetti musicali della sede religiosa, producendo contestualmente composizioni da inviare alle riduzioni, vista la persistente carenza di materiale.

Pur considerata l'esiguità delle opere direttamente riconducibili a Zipoli, Herczog afferma che Zipoli avrebbe *". . . utilizzato stilemi che sembrano essere scaturiti da fattori locali e che potevano indubbiamente porre i fondamenti di una scuola*

[57] Ibid., p. 165.
[58] Ibid., p. 17.

paraguayana"[59], se non fosse stato per la morte prematura ed improvvisa del compositore italiano. È legittima qualche perplessità in tal senso, se non altro nella possibile presenza di elementi musicali autoctoni, proprio considerando il fatto che Zipoli non fu mai a diretto contatto con le popolazioni *indios*. Inoltre, lo scopo principale della musica era quello di favorire l'evangelizzazione, creando una sorta di "terreno comune", di via di comunicazione privilegiata per diffondere contenuti spirituali, soprannaturali. È logico presupporre, quindi, come peraltro fatto da gesuiti anche di preparazione inferiore a quella del maestro toscano, che eventuali innesti nelle consolidate strutture musicali europee si traducessero nell'utilizzo di melodie più semplici, visto che le popolazioni indigene più evolute utilizzavano al massimo melodie costruite in un ambito pentatonico, oppure in diverse configurazioni ritmiche; il tutto, per entrare maggiormente in sintonia con la cultura *guaranì*.

Un dato di fatto inequivocabile, che contribuì alla mitizzazione della musica nelle riduzione gesuitiche dal Paraguay, è costituito invece dall'indiscutibile e straordinaria attitudine degli *indios*, in particolare dei *guaranìes*, per la musica.

Le prime testimonianze in merito si possono leggere nei rapporti trasmessi dai primi missionari al Provinciale di Asunción, inviate successivamente a Roma, presso la sede della Compagnia. Generalmente, l'insegnamento musicale seguiva un tracciato prestabilito, che iniziava con l'individuazione di giovani particolarmente predisposti, i quali venivano impiegati, dopo un certo periodo di apprendimento, per supportare i religiosi in alcune fasi dell'insegnamento; nel contempo veniva dato ampio spazio alla costruzione di strumenti musicali, utilizzando come modelli quelli introdotti dall'Europa dagli stessi missionari. In particolare erano gli strumenti a fiato ad essere maggiormente considerati, anche per il fatto che risultavano più facilmente trasportabili nel fitto della foresta. Sembra inoltre che gli indigeni, oltre al canto, fossero particolarmente colpiti dal livello di pressione sonora esercitata da questi particolari strumenti[60]. Questa informazione non stupisce, visto che tra gli strumenti citati nei rapporti dei missionari, figurano frequentemente le bombarde, strumenti molto sonori, utilizzati nell'insieme musicale definito *Alta Cappella* proprio per l'elevato livello sonoro, e sicuramente

[59] Ivi.
[60] Ibid., p. 31.

utilizzati per tale motivo dai missionari, visto che erano destinati alle esecuzioni musicali all'aperto[61]; l'impatto con tali strumenti deve essere stato ancor più rilevante, se si considera che il confronto si reggeva con i semplici flauti di canna o d'osso utilizzati dagli *indios*.

Prendendo in considerazione la tipologia di strumenti utilizzati, poi, oltre a quanto riportato dalle fonti scritte, si possono ricavare preziose informazioni dall'iconografia presente nelle numerose chiese realizzate dai gesuiti nel vasto territorio del Paraguay che, allora, comprendeva anche parti della Bolivia, dell'Argentina e del Brasile. Di particolare interesse risulta la raffigurazione dell'angelo musicante presente all'interno della Chiesa di San Rafael nell'attuale Bolivia. Si tratta di un angelo in posizione eretta, nell'atto di suonare uno strumento a fiato che, per alcuni aspetti, presenta dei tratti organologici atipici.

Angelo musicante presente all'interno della Chiesa di San Rafael – Bolivia

Anche nella semplice stilizzazione delle forme, che non prevede una pur minima indicazione della foratura, è infatti rilevabile l'ampia svasatura terminale del tubo sonoro, che farebbe pensare ad uno strumento appartenente alla famiglia del cialamello e della bombarda, che però risulta in netto contrasto con l'imboccatura

[61] ELENA MODENA, *Strumenti musicali antichi a raccolta*, Roma, Aracne, 2010, p. 182.

a becco d'aquila, tipica della famiglia dei flauti dritti; è abbastanza evidente la decisa angolazione dell'imboccatura, particolare che fa ragionevolmente escludere un'eventuale rappresentazione non perfettamente riuscita della *pirouette*, elemento tipico degli strumenti ad ancia doppia. È quest'ultimo particolare, quindi, che fa propendere l'ipotesi, se non di uno strumento nuovo, di un particolare tipo di flauto, di sonorità sicuramente più elevata rispetto ai normali flauti dolci, forse non molto dissimile dal cosiddetto flauto Ganassi.

Non è noto se si svilupparono strumenti con caratteristiche organologiche diverse dalle consuete; è documentata invece l'abilità delle popolazioni locali anche nella costruzione di strumenti musicali, che fornirono il supporto necessario al Tirolese Anton Sepp, verso la fine del Seicento a Yapeyù, nella costruzione del primo grande organo del Nuovo Mondo[62] (quelli presenti in precedenza, erano con ogni probabilità costruiti in Europa e assemblati in America).

Anton Sepp, rilevante figura delle missioni gesuitiche in Paraguay, fu determinante per lo sviluppo dell'insegnamento della musica agli indios, al punto tale da istituire nel centro di Yapeyù, un vero e proprio Conservatorio. Dai suoi scritti emerge anche che Sepp fu il fondatore, nel 1697, di *San Juan Bautista de la Misiones*[63].

Agustin Barrios manifestò la propria nuova identità di *cacique Nitsuga Mangoré* (il *cacique* era il capo tribù), nell'estate del 1930. La nuova immagine comprendeva anche l'adozione di un costume tipico, con un copricapo di piume, l'arco e le frecce. Anche l'ambientazione dei concerti cercava di ricostruire un paesaggio immerso nella natura, con palme e piante.

Come rileva George Mosse *"I miti . . . avevano come obiettivo quello di unificare nuovamente il mondo e di restaurare, nella nazione ridotta in frantumi, un nuovo senso di comunione"*[64]. È stato già illustrato come la storia del Paraguay sia per vari aspetti un paradigma di disgregazione e come, nel tempo, indipendentemente dallo schieramento politico al governo, si sia cercato di riconsegnare al Paese una precisa identità nazionale. Ma se i miti servono al processo di unificazione e di

[62] J. HERCZOG, op. cit., p. 69.
[63] Ibid., p. 73.
[64] G.L. MOSSE, op. cit., p 31.

identificazione del popolo, per essere efficaci hanno bisogno di simboli che li rappresentino, in modo tale da garantirne una "oggettivazione visibile"[65], così da non rimanere avulsi dalla realtà di cui costituiscono la linfa, l'alimento. Se il costume "teatrale" di Barrios può apparire eccessivo, e questo nelle recensioni delle esibizioni di quegli anni viene evidenziato in ogni occasione, è anche vero che al di là di meri scopi commerciali, l'immagine tangibile dell'indiano *guaranì* che si propone alla platea contribuisce concretamente a rendere partecipe il pubblico (il popolo) non più solamente di una esibizione artistica, ma di un vera e propria celebrazione del mito.

[65] Ibid., p. 32.

4. LA FORMAZIONE E GLI ASPETTI TECNICO – STILISTICI

I primi approcci allo strumento risalgono all'infanzia, quando il giovane Agustín ascolta il padre Doroteo suonare brani popolari alla chitarra assieme ai fratelli Pedro al violino e Cornelio al flauto[66]. La svolta significativa avviene durante l'incontro con Gustavo Sosa Escalada, il quale, amico di Hector, fratello maggiore di Agustín, trascorre nel 1898 un periodo di vacanza nella cittadina di residenza dei Barrios. L'incontro, descritto in modo pittoresco dallo stesso Agustín nella citata intervista del 1933, risulterà determinante per le scelte di vita del giovane, considerato che il semplice strumento popolare, strimpellato dal padre durante le feste o le ricorrenze speciali, rivela in quell'occasione delle possibilità espressive inaspettate e inaudite.

Sosa Escalada possiede una formazione classica, avendo studiato in Argentina con Carlos Garcia Tolsa, Juan Alais e Antonio Ferreyro e deve aver avuto, inoltre, un particolare interesse per la didattica se, come afferma Stover, rientrava nei suoi progetti la realizzazione di un metodo comparato per l'insegnamento della chitarra classica, che prendesse in considerazione i criteri espressi dai maggiori chitarristi del diciannovesimo secolo (Aguado, Sor, Sor – Coste, Carcassi, Antonio Cano, Federico Cano, Tomás Damas e Antonio Jimenez Manjón) [67].

Barrios si trasferisce ad Asunción nel 1899 e lì, oltre a frequentare il *Colegio National*, studia con Sosa Escalada, il quale testimonia in prima persona che "Barrios . . . studiò con me tutto il corso di Dionisio Aguado, il metodo completo di Fernando Sor e le composizioni di Julian Arcas e di Carlos Garcia Tolsa"[68]. Escalada fu l'unico insegnante di strumento di Barrios.

Tra gli autori dei grandi metodi chitarristici dell'Ottocento, Aguado e Sor rappresentano, per aspetti diversi, degli *outsider* e, in qualche modo, mostrano degli elementi di similitudine con Barrios, pur nella consapevolezza del successivo sviluppo della tecnica chitarristica che passa obbligatoriamente attraverso l'opera di Francisco Tárrega, sicuramente patrimonio tecnico di Agustin.

[66] R. D. STOVER, op. cit., p. 9.
[67] Ibid., p. 9.
[68] Ibid., p. 19.

Aguado è essenzialmente un concertista ed un didatta, la cui produzione musicale è prevalentemente destinata alla realizzazione di un Metodo di insegnamento. In raffronto ai maggiori chitarristi del diciannovesimo secolo, che erano soliti utilizzare esclusivamente i polpastrelli per pizzicare le corde, il suo elemento di originalità consisteva nell'impiego di una tecnica della mano destra che contemplava l'uso combinato del polpastrello e dell'unghia. Ritenendo che tale metodo di sollecitazione determinasse un maggiore volume ed una migliore qualità del suono, Aguado raccomandava che la corda non fosse pizzicata dalla parte centrale del polpastrello, ma da quella laterale, quella rivolta verso il pollice, imprimendo al dito un moto obliquo, verso l'alto[69]. Questo modo particolare di colpire le corde, in un'epoca in cui, anche grazie agli sviluppi organologici dello strumento, la verticalità delle dita adottata da Tárrega diventa una prassi consolidata, costituirà un approccio allo strumento caratteristico di Barrios, e non solo.

Aguado, inoltre, non prevedeva l'utilizzo del mignolo in appoggio sul piano armonico dello strumento, abitudine molto diffusa tra i chitarristi dell'epoca. Un altro aspetto singolare consisteva, per l'esecuzione delle scale, in una diteggiatura della mano destra che prevedeva, in sostituzione dell'indice e del medio, considerate le dita più forti e usate regolarmente da altri strumentisti, l'impiego dell'anulare e dell'indice.

Anche Barrios utilizzò spesso tale diteggiatura. Nel suo *Estudio para ambas manos*, composto nel giugno del 1940 a *El Salvador*, quindi nell'ultima fase della sua vita, Barrios prescrive inequivocabilmente per la mano destra, l'impiego dell'indice e dell'anulare[70]. Vale solo la pena di ricordare come tale diteggiatura in ambito scalare, sia oggi impiegata abitualmente da numerosi concertisti, dopo un periodo, forse anche necessario, di consolidamento della tecnica che prevedeva queste varianti solo in un ambito di studio.

[69] MARIO DELL'ARA, *Metodi e Trattati* in *La Chitarra*, a cura di A. Gilardino, Torino, E.D.T., 1990, p. 249.
[70] La diteggiatura è ricavata direttamente dal manoscritto attribuito a Barrios e conservato a El Salvador e riportata in RICHARD DWIGHT STOVER, *The complete Works of Agustin Barrios Mangoré*, Vol. 2, Pacific U.S.A., Mel Bay, 2003, p. 216.

Non ritenendo certamente rilevante la considerazione che ci si appresta ad esporre, e nella consapevolezza che delle semplici immagini non possano in alcun modo essere testimoni di un "potenziale sonoro", incuriosisce l'evidente corrispondenza della postura della mano destra del giovane Barrios nella foto scattata con il fratello José nel 1899, con quella di Aguado, ritratta nell'immagine che compare nel suo metodo del 1843. Entrambe le mani hanno il mignolo disteso e leggermente alzato rispetto alle altre dita raccolte sulla cordiera, in un atteggiamento che richiama un evidente intento stabilizzante, come a bilanciare l'azione della mano. Tale postura denota nel contempo una sensazione di leggerezza e agilità, potenzialmente in grado di produrre suoni limpidi e cristallini (doti peraltro messe in evidenza anche da Aguado nelle sue esibizioni parigine tra il 1825 ed il 1838). Questa posizione, che peraltro viene raccomandata anche in tempi moderni da Angelo Gilardino[71], è osservabile in un altro grande chitarrista vivente, John Williams, che in determinanti passaggi esecutivi richiedenti un'energica azione dell'indice e del medio, come ad esempio sequenze scalari veloci, estende il mignolo come azione bilanciatrice per le altre dita.

Per quanto concerne Fernando Sor, invece, in relazione a Barrios, è sufficiente rammentare quale attenzione il chitarrista spagnolo pose all'aspetto compositivo, nell'elaborazione del suo Metodo, che a buon diritto, come afferma Mario Dell'Ara, può essere considerato piuttosto un Trattato, *". . . il primo della storia della chitarra*[72]*.*

[71] ANGELO GILARDINO, La tecnica della chitarra. Fondamenti meccanici, Ancona, Bèrben, 1981. Gilardino afferma che" . . . il mignolo deve funzionare da contrappeso, uscendo verso l'esterno, ogni volta che le altre dita, per effetto di un impiego che richiede loro particolare energia (ad esempio, una scala da suonare con indice e medio appoggiando, a volume <<ff>>), si mettono in tensione. Questa situazione ricorda quella in cui un pianista esegue un trillo <<ff>> impiegando l'indice e il medio: in tal caso, inevitabilmente e giustamente, il suo dito mignolo scatta verso l'alto".
[72] Ibid., p. 253.

Immagine tratta dal Nuevo Método para guitarra di Dionisio Aguado - 1843

AgustÍn con il fratello maggiore José nel 1899

Uno degli aspetti più controversi e oggetto di note discussioni, anche in relazione alle considerazioni di Segovia sull'argomento, riguarda l'utilizzo, da parte di Barrios, di corde di metallo in alternativa a quelle di budello, normalmente impiegate in ambito classico.

Stover riporta un fatto narrato da un giornalista uruguayano, Miguel Herrera Klinger, amico di Barrios[73]. La città è Montevideo e l'anno in questione è il 1912, quindi nel periodo in cui Barrios lascia Asunción (dal 1910) per intraprendere la carriera di concertista. A Montevideo, in quel periodo, le massime personalità legate al mondo della chitarra sono solite riunirsi attorno ad un negozio di musica di proprietà di Carlos Trápani, grande sostenitore di Barrios. Trápani era solito organizzare concerti e, nell'autunno di quell'anno, ne pianifica uno in cui si sarebbero alternati Barrios, lo spagnolo Francisco Callejas e l'uruguayano Julio Otermin. Klinger, presente all'esibizione, riferisce che Barrios non presentò un programma particolarmente significativo in quanto a contenuto, ma si distinse per l'intensa interpretazione *". . . stranamente commovente"*. Aggiunge poi *". . . la novità era costituita dalle corde di metallo, dalle quali egli seppe ricavare rari effetti, con sonorità a noi sconosciute, grazie al suo modo di addolcire l'asprezza del metallo, rendendole adatte ad un concerto"*[74]. Non manca una nota conclusiva sul modo di suonare di Agustín, tale da rendere il suo strumento "brillante di splendore".

Stover continua con questo argomento, proponendo alcune sue riflessioni. In particolare ritiene che il fatto di non utilizzare corde di budello fosse dovuto *in primis* dalla scarsa reperibilità, nel Paraguay di inizio secolo, di corde di prima qualità[75]. Secondo quanto riferito dal chitarrista Sila Godoy, inoltre, su testimonianza di un musicista venezuelano che conobbe Barrios, l'utilizzo delle corde di metallo sarebbe stato necessario a causa di una eccessiva sudorazione, che non si adattava con la fragilità delle corde in budello.

Oxley, dal canto suo, mette in discussione entrambe le ipotesi avanzate da Stover[76]. Riguardo la prima, infatti, Stover non riporterebbe delle evidenze

[73] R. D. STOVER, *Sei raggi lunari d'argento: la vita e il tempo di Agustin Barrios Mangoré*, traduzione italiana Paolo Muzi, Guitart Guitar Collection, 2000, p. 43.
[74] Ibid.
[75] Stover cita le corde Pirastro, fatte in Italia.
[76] V. OXLEY, op. cit., p. 124 – 125.

oggettive relativamente al mercato delle corde musicali nel Sudamerica; tale affermazione rientrerebbe quindi più in una congettura, che verrebbe ulteriormente smentita dal fatto che altrettanti chitarristi sudamericani famosi, invece, le utilizzassero regolarmente. Lo stesso Segovia nei propri concerti in Argentina e Uruguay le adottava abitualmente e, tanto era restio alle corde di metallo, da proferire: *". . . per quanto mi riguarda non saprei cosa fare con questi fili da staccionata"*[77].

L'eccessiva sudorazione delle mani, infine, non avrebbe avuto effetti negativi solo sulle corde in budello ma, forse in modo ancor più deleterio, anche sulle corde metalliche che di conseguenza si sarebbero ben presto ossidate.

Oxley continua proponendo delle altre ipotesi, che nascono soprattutto da scelte estetiche consapevoli piuttosto che da necessità contingenti. In modo apparentemente avulso dal contesto di riferimento, chiama in causa l'invenzione di Bartolomeo Cristofori, il fortepiano, o meglio il *gravicembalo con il piano e il forte*, per delineare delle analogie a supporto di una teoria che vede nella scelta delle corde metalliche un preciso intento sonoro.

L'invenzione del Cristofori nasce essenzialmente da una esigenza: quella di rendere maggiormente espressivo uno strumento, il clavicembalo, la cui emissione sonora è determinata da un sistema di corde messe in vibrazione dalla punta di piccoli plettri, azionati da un sistema di leve, a loro volta mosse da tasti. Nonostante alcuni accorgimenti di controllo del suono (smorzatori, linguette e relative molle di richiamo), il clavicembalista aveva poche possibilità di modificare, con il tocco, il suono prodotto. Erano piuttosto presenti dei *registri* che, mediante l'inserimento nella cordiera di elementi estranei, permettevano delle *imitazioni sonore* di altri strumenti. È per questo motivo che spesso i clavicembalisti utilizzavano, soprattutto a scopo didattico – formativo, anche il clavicordo, il cui principio di funzionamento si basava su un altro tipo di meccanica, quella a tangenti. Peraltro, in ambito accademico, nella seconda metà del Settecento, il musicista dedito agli strumenti a tastiera veniva valutato soprattutto in base alle

[77] R. D. STOVER, *Sei raggi lunari d'argento: la vita e il tempo di Agustin Barrios Mangoré*, traduzione italiana Paolo Muzi, Guitart Guitar Collection, 2000, p. 45.

sue *performances* al clavicordo[78]. In uno dei principali trattati del diciottesimo secolo, riguardante gli strumenti da tasto, viene riportato:

> *"Ogni buon cembalista dovrebbe avere un buon clavicembalo e un buon clavicordo per poter suonare entrambi gli strumenti alternativamente. Chi suona bene il clavicordo riuscirà bene anche al clavicembalo, ma non viceversa. Si deve quindi usare il clavicordo per raffinare l'interpretazione e il clavicembalo per rinforzare le dita. Chi suona esclusivamente il clavicordo incontra molte difficoltà se suona il clavicembalo. Gli riesce perciò faticoso accompagnare altri strumenti al clavicembalo, cosa che è peraltro impossibile al clavicordo, data l'esile voce. Suonando sempre sul clavicordo ci si abitua a carezzare troppo i tasti, col tempo si può perdere la forza, quindi passando al clavicembalo, la pressione del tocco non sarà sufficiente a sollevare i saltarelli e non si riuscirà sempre a mettere in risalto tutte le linee interpretative. L'uso esclusivo del clavicembalo, invece, abitua a suonare in un colore uniforme; e quelle varietà di tocco che può produrre un buon clavicordista, vengono a mancare."*[79]

Nel clavicordo, infatti, non è più il *saltarello* dotato di penna che pizzica la corda a produrre il suono, ma il sistema leve – tasti, comunque presente, agisce su di una tangente metallica che, lanciata verso l'alto mediante l'abbassamento del tasto, va a sezionare la lunghezza della corda in un punto ben definito (quello che determina l'altezza voluta), diventando nel contempo agente sollecitatore e ponticello sul quale appoggia la lunghezza di corda vibrante.

Come ben descrive Modena[80]:

> *". . . la relazione fra tangente e corda, più stretta rispetto al morso della penna e alla percussione del martelletto, entrambi attivi sulla corda libera di vibrare nella sua interezza; la possibilità di agire sulla leva, e dunque sulla tangente, anche a dito premuto: tutti questi fattori determinano una*

[78] E. MODENA, op. cit., p. 49.
[79] CARL PHILIP EMMANUEL BACH, *Saggio di un metodo per la tastiera* (a cura di Gabriella Gentili Verona), Milano, Curci, 1973, p. 27.
[80] E. MODENA, op. cit., p. 49.

graduabilità del tocco che, senza troppo ardire, potremmo paragonare a una sottile cantabilità manuale".

Inoltre, la possibilità di poter mantenere la tangente a contatto con la corda durante l'emissione sonora, rende possibile una se pur minima modificazione di tale contatto, così da produrre con un'adeguata azione del polso, un modesto effetto di vibrato. Ancora, è assicurata una lieve gradualità di tocco per un maggiore controllo del livello sonoro.

Con l'intento di ampliare le possibilità espressive dell'esecutore, è proprio quest'ultimo aspetto che viene sviluppato ulteriormente nella meccanica a martelletti del *gravicembalo,* unitamente alla possibilità di lasciar risuonare la corda colpita senza un obbligato intervento dello smorzatore.

Oxley riprende l'evoluzione degli strumenti a tastiera per proporre alcune considerazioni. Innanzitutto, sia il clavicembalo che il clavicordo ed il *gravicembalo* utilizzano corde metalliche, che producono suoni dal timbro molto brillante, squillante, a causa della loro ricchezza di armonici e, in questo senso, fornisce già una possibile risposta sui motivi della scelta di Barrios. Paragona poi la modalità di sollecitazione della punta del plettro nel clavicembalo, che colpisce la corda perpendicolarmente alla sua lunghezza, alla consueta modalità di tocco praticata all'epoca e anche nel secolo precedente dai grandi maestri come Sor, Aguado, Tárrega, Pujiol, Llobet e Segovia (e qui sarebbe necessario un *distinguo*, visto che Aguado come più sopra illustrato utilizzava un approccio laterale delle dita della mano destra). Oxley mette infine in relazione le diverse possibilità timbriche offerte dal nascente fortepiano, dovute al diverso modo di sollecitazione della corda, con l'originale, secondo il suo parere, tocco di Barrios, definito *de costado*, che utilizza cioè la parte laterale delle dita. Questa modalità sarebbe stata impiegata per lo più dalla necessità di controllare adeguatamente la naturale brillantezza delle corde metalliche, generando un suono dal timbro più ovattato. Secondo il celebre liutaio Santos Hernandez, Segovia cambiò il suo modo di attacco delle corde, dopo il suo periodo di concerti in Sudamerica e dopo aver visto Barrios suonare in questo

modo[81]. L'unica foto disponibile in cui sono abbastanza visibili le unghie della mano destra di Barrios, lascerebbe intravedere una maggiore crescita dell'unghia dalla parte destra, naturale conseguenza dell'eccessivo consumo sul lato sinistro, determinato dalla corda metallica.

Foto con dedica a Gaspar Aguero del 1 Gennaio 1928. Si tratta dell'unica foto in cui sono visibili le unghie della mano destra di Barrios.

Sembra un po' eccessiva la similitudine proposta da Oxley, considerato che negli strumenti a tastiera citati l'evoluzione prevede una completa e totale variazione nel modo di produrre il suono: il pizzico prima, la percussione poi. Risulterebbe pertanto difficile l'accostamento, per un'eventuale analisi comparativa, con la modalità di pizzico utilizzata da Barrios che, per quanto diversa, rimaneva sempre

[81] Oxley cita come fonte J. Benites, *El genio de América*, ensayo interpretativo de su valor artistico a modo de introducciòn a la ediciòn de sus obras, "A. Barrios Mangoré Music for guitar N. 1, Japón, Zen-on Company, 1977.

nell'ambito di una medesima modalità di sollecitazione del corpo sonoro. È invece significativo rammentare, rimanendo nell'ambito del processo di trasformazione degli strumenti a tastiera, quegli artifici di modificazione timbrica, chiamati registri, presenti nei clavicembali e atti a rievocare l'emissione sonora di alcuni strumenti musicali. Generalmente erano presenti i registri di arpicordo e di liuto. Nel primo caso venivano affiancati alle corde degli uncini metallici, per una caratterizzazione decisa del suono, nel secondo caso, invece, l'elemento estraneo che veniva messo a contatto con le corde consisteva in strisce di panno o di pelle per opacizzare il suono[82] ed imitare, in tal modo, il timbro del liuto.

Proprio in riferimento a quest'ultimo espediente, è interessante notare come Barrios, a partire da un certo periodo della sua carriera, avesse iniziato ad utilizzare per i cantini (sembra infatti che le per i bassi utilizzasse prevalentemente delle corde avvolte in seta) delle strisce di gomma inserite immediatamente dopo il ponticello con l'intento, appunto, di addolcirne il suono[83].

Ancor più interessante rilevare come tale soluzione, che potrebbe attingere quindi a una profonda conoscenza della storia della musica e dell'organologia, secondo Klinger sembra sia stata proposta a Barrios nel 1919, a Rio de Janeiro, da un famoso musicista italiano che si trovava in quegli anni in tour nel Sudamerica: il direttore d'orchestra Gino Marinuzzi[84].

La questione sul perché Barrios utilizzasse corde metalliche rimane però ancora aperta e, anzi, diventa ancor più problematica se si considera il fatto che poi impiegasse ogni espediente per modificare le peculiari caratteristiche di tale elemento, cercando invece di renderle più simili a quelle di budello.

Alcune considerazioni di carattere puramente fisico – acustico possono fornire ulteriori elementi di riflessione. Indipendentemente dalla diversità timbrica determinata dalla differenza del materiale utilizzato, che comporta peraltro variazioni del diametro delle corde con le conseguenti differenze di massa per unità di lunghezza[85], materiali diversi producono altresì una disuguale tensione

[82] E. MODENA, op. cit., p. 33.
[83] R. D. STOVER, *Sei raggi lunari d'argento: la vita e il tempo di Agustin Barrios Mangoré*, traduzione italiana Paolo Muzi, Guitart Guitar Collection, 2000, p. 45.
[84] Ibid.
[85] STEFANO CINGOLANI E RENATO SPAGNOLO, Acustica Musicale e Architettonica, Novara, De Agostini, 2012, p. 266.

delle corde nonché una differente pressione statica sul ponticello. Dal grafico sottostante, prendendo a riferimento una chitarra da concerto con diapason pari a 65 cm, i valori risultanti si aggirano intorno a 70 - 120 Nw per quelle in nylon/budello/seta, e a 85 – 130 Nw per quelle in acciaio. Dai dati disponibili[86], si può notare anche la rilevante differenza della pressione statica sul ponticello, a seconda che questa sia esercitata da corde in budello o da corde in acciaio.

Nella chitarra appartenuta a Barrios e realizzata da Enrique García nel 1923, oggi in una collezione privata a San Paolo, sono ancor oggi visibili gli effetti dell'azione esercitata dalle corde metalliche sul ponticello, che risulta lievemente alzato rispetto al piano armonico[87].

Tutto ciò si traduce, nelle corde metalliche, in una risposta sonora al tocco più immediata, più pronta, in considerazione del minor transitorio d'attacco determinato dai parametri fisici sopra descritti che, come per il clavicembalo in età barocca, si presta maggiormente ad *". . . esprimere e a rinforzare la componente ritmica della composizione musicale"*[88].

Vista l'iniziale predilezione per le varie forme di danza popolare, sembra quindi possibile individuare nella scelta di Barrios un preciso intento dettato più da considerazioni stilistiche che da esigenze pratiche.

[86] Ibid., p. 923. I dati disponibili si riferiscono a misurazioni effettuate su di un contrabbasso.
[87] R. D. STOVER, *Sei raggi lunari d'argento: la vita e il tempo di Agustin Barrios Mangoré*, traduzione italiana Paolo Muzi, Guitart Guitar Collection, 2000, p. 225.
[88] E. MODENA, op. cit., p. 31.

Grafico 1. Relazione tra lunghezza delle corde e tensione

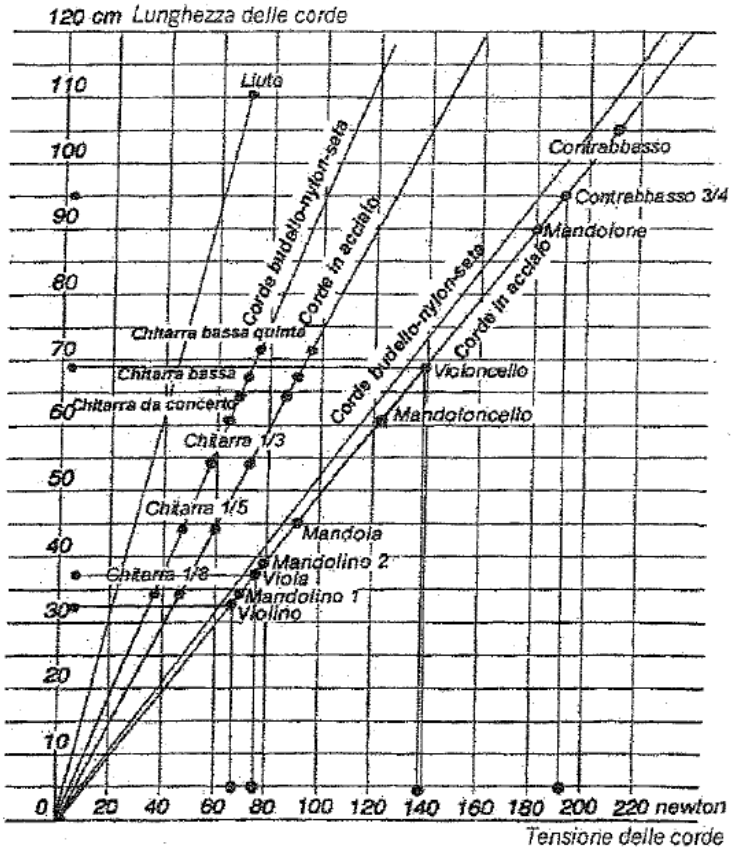


Tabella 1. Pressione statica sul ponticello

Valori tipici di pressione statica delle corde sul ponticello (kgm)				
Violino	Viola	Violoncello	Contrabbasso (budello)	Contrabbasso (acciaio)
10,7	11,7	23	42	107

5. BARRIOS E LA DIDATTICA PER CHITARRA

5.1 La didattica per chitarra alla fine del Settecento

Sono le specifiche condizioni sociali che si determinano verso la fine del diciottesimo secolo a promuovere un progressivo utilizzo di strumenti musicali in ambito domestico. Tra gli strumenti particolarmente impiegati per il *music making*, la chitarra raggiunge un certo livello di popolarità, in quanto strumento facilmente trasportabile e dotato di una certa versatilità ed autonomia, in grado cioè di eseguire più parti contemporaneamente, nonché di realizzare un efficace accompagnamento al canto.

Si tratta di caratteristiche organologiche che furono determinanti anche per l'affermazione nei secoli precedenti, a partire dal XVI, di strumenti simili alla chitarra, come la *vihuela* e, soprattutto, il liuto.

Con riferimento agli strumenti per i quali viene creato un apposito sistema di notazione, l'intavolatura, Franco Rossi scrive[89]:

> *"La possibilità di emettere più suoni contemporaneamente aveva concesso loro l'ambita palma della completezza: in essi si potevano riassumere, con lo sforzo (e la spesa) di un solo esecutore le più elaborate composizioni corali del momento. La presenza di più voci che cantassero linee melodiche diverse ma complementari in un coro rappresentava il più evoluto ideale artistico – musicale del tempo . . ."*

L'evoluzione organologica dello strumento porta, già verso la fine del Settecento, alla definitiva scomparsa dei cori in favore delle corde semplici, e l'impiego della notazione mensurale in sostituzione dell'abituale intavolatura[90].

Anche le modalità di apprendimento cambiano necessariamente. Se in epoca barocca è ancora necessario recarsi a "bottega" dal maestro per poter apprendere

[89] FRANCO ROSSI, *Il liuto a Venezia dal Rinascimento al Barocco*, Venezia, Arsenale Editrice, 1983, p. 22.
[90] M. DELL'ARA, op. cit., p. 235.

i segreti dell'arte, fatto che determina tra l'altro una naturale selezione di musicisti professionisti, la disponibilità di strumenti musicali nelle case della nuova borghesia costituisce la premessa per una nascente classe di dilettanti, che necessitano per lo studio dello strumento, di un metodo che prenda in considerazione, mediante esercizi di difficoltà progressiva, tutte le possibilità espressive della chitarra. Il maestro, quindi, diventa una sorta di supervisore, di garante dei progressi dell'allievo, che percorre un tracciato formativo già definito[91].

Similmente a quanto successo in campo teorico nella prima metà del secolo, a seguito dell'affermazione della nuova armonia basata sul sistema temperato[92], nascono molteplici pubblicazioni definite *Metodi*, *Trattati*, ecc. che si prefiggono di proporre un percorso didattico indirizzato sia ad un uso solistico sia ad un ruolo di accompagnamento in vari *ensembles* o per la voce.

Tra i metodi pubblicati nella seconda metà del Settecento, di particolare importanza sono i due del bresciano Giacomo Merchi, dati alle stampe con un intervallo di circa sedici anni[93]. Il primo tratta ancora della chitarra barocca a cinque cori (con il cantino semplice), ma elimina definitivamente l'intavolatura e stabilisce alcuni postulati tecnico–meccanici per l'impostazione della mani. Sono utilizzate in modo quasi esclusivo solo tre dita della mano destra (pollice, indice e medio), lasciando all'anulare il compito di creare un punto di sostegno mediante l'appoggio sulla cassa armonica, tra il ponticello e la rosa. La mano sinistra non utilizza il pollice per l'esecuzione dei bassi, che invece viene impiegato come semplice appoggio al manico per favorire la pressione delle altre dita sulla tastiera, che colpiscono le corde perpendicolarmente, a "martelletto". Dopo la parte prevalentemente tecnica, comprensiva anche di alcune nozioni basilari sulla teoria musicale e sull'armonia, una sezione è dedicata agli esercizi musicali riguardanti l'esecuzione delle principali forme musicali dell'epoca, come preludi, rondò e minuetti[94].

[91] Ibid.
[92] ALBERTO BASSO, *L'età di Bach e di Haendel*, a cura della Società Italiana di Musicologia, Torino, EDT, 1976.
[93] GIACOMO MERCHI, *Le Guide des écoliers de guitarre, oeuvre VII*, Paris, l'Auteur 1761, e Traité des agrémens de la musique exécutés sur la guitarre, oeuvre XXXV, Paris, l'Auteur 1777.
[94] M. DELL'ARA, op. cit., p. 236.

Il trattato del 1777, invece, prende in esame la chitarra con corde semplici. Merchi ribadisce la necessità di non utilizzare l'anulare della mano destra per gli arpeggi, modalità che invece comincia ad essere presa in considerazione da altri autori, lasciando al pollice il compito di suonare più corde, scivolando verso il basso, con l'esclusione delle prime due, sulle quali agiscono l'indice ed il medio. È raccomandata una sonorità forte ma dolce, che Merchi ritiene possibile solo senza l'impiego delle unghie della mano destra.

Rispetto al precedente, compaiono elementi musicali nuovi che richiedono tecniche innovative, come abbellimenti vari oppure sequenze di note in scala da suonare con l'azione alternata di indice e medio.

5.2 La didattica nella prima metà dell'Ottocento

L'inizio del secolo diciannovesimo vede la pubblicazione del Metodo di Charles Doisy[95] che, per certi aspetti, presenta delle significative novità. Tale trattato, infatti, risulta essere il più esaustivo, contemplando anche l'approfondimento di alcune materie mai prese in considerazione fino ad allora all'interno di opere didattiche. Si parla quindi, ad esempio, della storia dello strumento e degli aspetti organologici; alcuni capitoli sono poi dedicati alla teoria musicale, trattata questa volta in modo maggiormente esauriente, prendendo in considerazione anche le regole armoniche per la costruzione degli accordi, i principi necessari alla realizzazione delle cadenze, le forme musicali maggiormente utilizzate. Un ulteriore elemento di novità è costituito dalla presenza di elementari nozioni di acustica.

Parigi è la città che dà alla luce le opere di maggior successo, anche se ciò non costituisce una prerogativa per la capitale francese. In altri Paesi infatti, soprattutto di area germanica, operano chitarristi che realizzano opere didattiche di rilievo. Tra i tanti vale la pena di citare Simon Molitor, attivo a Vienna dal 1798, che nel suo Metodo[96] riassume e consolida alcuni fondamenti della tecnica chitarristica: per la mano destra è previsto il tocco delle corde con il polpastrello, il mignolo

[95] CHARLES DOISY, *Principes Généraux de la Guitare*, Paris, 1801.
[96] SIMON MOLITOR, *Versuch einer vollständigen metodischen Anleitung zum Guitarrespielen*, Wien, Chemischen Drückerei, 1811-12.

della destra sostituisce l'anulare nell'appoggio sulla cassa dello strumento, ma è libero di muoversi in caso di necessità per l'esecuzione di accordi su cinque corde. Per la mano sinistra è sempre prevista la perpendicolarità delle dita che premono le corde, il pollice può in casi eccezionali essere utilizzato per la realizzazione dei bassi. Degne di rilievo sono le indicazioni relative all'esecuzione della scale, che devono essere eseguite o mediante legature oppure con la rapida successione di pollice ed indice.

In Italia si verifica un paradosso. Poche infatti saranno le pubblicazioni didattiche importanti, anche se italiani sono i più grandi chitarristi dell'Ottocento che operano in terra straniera, principalmente Vienna e Parigi.

All'inizio del diciannovesimo secolo, quindi, la tecnica chitarristica può dirsi consolidata, almeno nei criteri di base. La visione dello strumento rimane però relegata in un ambito specifico e limitato (essenzialmente quello di accompagnamento a strumenti e/o voce), soprattutto a causa della limitatezza del contenuto musicale dei vari metodi e trattati. Saranno alcuni artisti, anche sull'onda del nascente fenomeno del virtuosismo, che determineranno una svolta radicale della chitarra, inserendo nei loro lavori opere di alto valore artistico, in grado di far evolvere lo studente con graduali esercizi dotati di una forte componente musicale ed espressiva[97].

5.3 La triade italiana

Tra i musicisti–didatti di indubbio rilievo, tre italiani occupano un posto di primordine: Ferdinando Carulli, Mauro Giuliani e Matteo Carcassi.

Ferdinando Carulli (Napoli 1770 – Parigi 1841) svolge un'intensa attività concertistica nella Parigi di inizio secolo. Il suo Metodo op. 27[98] viene pubblicato per due ulteriori edizioni oltre alla prima del 1810, nel '17 e nel '22. L'importante novità, che viene formalmente riconosciuta dai chitarristi dell'epoca, è quella appunto di colmare il vuoto tipico dei metodi precedenti, dato dall'assenza di

[97] M. DELL'ARA, op. cit., p. 243.
[98] FERDINANDO CARULLI, *Méthode Complète (pour guitare ou lyre) op. 27*, Paris, Carli, 1809-10.

musica degna di tale nome e in grado di rivelare le possibilità espressive ed autonome della chitarra.

Il Metodo Op. 27 può essere suddiviso in tre parti. La prima prende in considerazione i concetti fondamentali della tecnica riguardanti la corretta postura della chitarra e delle mani. Preferibilmente, la chitarra deve essere appoggiata sulla coscia sinistra, utilizzando uno sgabello per il corrispettivo piede al fine di mantenere bene ancorato lo strumento al corpo dell'esecutore. La mano destra rimane appoggiata alla cassa, anche se può spostarsi parallelamente alle corde per una maggiore varietà timbrica. L'anulare della destra è scarsamente utilizzato, mentre il medio generalmente pizzica la prima corda, l'indice la seconda e la terza, il pollice le rimanenti.

La seconda parte, particolarmente esemplificativa del gusto estetico del periodo, riguarda l'esecuzione degli abbellimenti (legature, armonici, ecc.). L'ultima parte propone alcuni duetti, sempre con funzione prettamente didattica, nonché uno studio in più tonalità, per esercitarsi in tutte le posizioni (Carulli ne prevede cinque, che corrispondono alle attuali prima, quarta, quinta, settima e nona).

Nel 1825 alcune esigenze didattiche, che nascono dall'esperienza maturata nel corso degli anni, portano Carulli a richiedere al proprio editore un aggiornamento del Metodo[99]. La principale differenza riguarda le modalità di utilizzo dell'indice e del medio della mano destra. Nel Metodo Op. 27 l'uso era molto più restrittivo, prevedendo per il medio la prima corda e per l'indice la seconda e la terza; nell'Op. 241, l'utilizzo è meno vincolato e lascia che le due dita agiscano più liberamente sulle prime tre corde.

Mauro Giuliani (Bisceglie 1781 – Napoli 1829) irrompe nella scena viennese nel 1806, soprattutto come concertista e virtuoso dello strumento. Il suo nome compare assieme a quelli di Hummel e Mayseder nei famosi *Dukaten Concerte* del 1815[100].

Il Metodo[101] di Giuliani si discosta per alcuni aspetti dalle restanti opere didattiche. Non vi sono infatti riferimenti alla teoria musicale, ma solo esercizi suddivisi in

[99] F. CARULLI, *Méthode Complète (pour guitare ou lyre) Suivie de 44 Morceaux graduellement progressifs et six Etudes, op. 241*, Paris, Carli, 1825.
[100] H. TURNBULL, op. cit., pp. 72-73.
[101] MAURO GIULIANI, *Studio per la chitarra*, Wien, Artaria,1812.

quattro parti, che prendono in considerazione i vari aspetti della tecnica chitarristica: gli arpeggi, le scale a note doppie, gli abbellimenti e dodici lezioni progressive che ripropongono tutta la tecnica esaminata precedentemente[102].

Di particolare importanza la parte relativa agli arpeggi che riassume, in centoventi formule, tutte le possibilità legate agli aspetti meccanici della mano destra, con la finalità di conseguire un'indipendenza tale da poter eseguire delle melodie accompagnate.

La seconda parte riporta un'accurata indicazione della diteggiatura della mano sinistra che conduce, con il necessario impegno dell'allievo, ad un'approfondita conoscenza della tastiera in tutte le posizioni.

Le ultime due parti prendono in considerazione aspetti peculiari della prassi esecutiva come la tenuta del suono, l'esecuzione delle parti melodiche con la principale alternanza di indice e medio della mano destra, e gli abbellimenti.

Anche Matteo Carcassi (Firenze 1790 – Parigi 1853) svolge l'attività di concertista ed insegnate a Parigi, già dal 1820.

Il suo Metodo[103] è suddiviso in tre parti e prevede anche una sezione riguardante la teoria musicale. La prima parte prevede lo studio della corretta posizione dello strumento che, come in quella attuale, viene appoggiato sulla gamba sinistra, sollevata tramite l'utilizzo di uno sgabello. La mano destra assume una posizione conforme ai canoni dell'epoca, con il mignolo appoggiato alla cassa ma senza essere vincolato in una posizione fissa, con la facoltà di scivolare verso la buca per realizzare timbri differenti. È previsto l'impiego dell'indice e del medio per le parti melodiche, ed il pollice della mano sinistra può, in rari casi, essere impiegato per suonare i bassi.

Le scale, gli arpeggi e gli accordi, suonati simultaneamente o in arpeggio, sono gli argomenti che esauriscono questa sezione.

La parte centrale riguarda gli abbellimenti, comprese le legature ed alcune modalità di tocco, tra cui il *pizzicato*, che si ottiene appoggiando il palmo della mano destra in prossimità del ponticello e pizzicando le corde con il pollice.

[102] M. DELL'ARA, op. cit., pp. 250 – 251.
[103] MATTEO CARCASSI, *Méthode Complète pour la Guitare op. 59, Paris*, l'Auteur – Troupenas, 1836.

Oltre al Metodo corre l'obbligo di rammentare, per il notevole spessore didattico e artistico, i *25 Etudes Mélodiques progressives Op. 60*.

5.4 Gli Spagnoli. Aguado e Sor

Di Dionisio Aguado (Madrid 1784 – ivi 1849) si è parlato a proposito della formazione di Barrios. Il maestro spagnolo è forse quello, tra i chitarristi dell'Ottocento, che si dedica maggiormente all'attività didattica e alla realizzazione di Metodi[104].

Nel suo lavoro, Aguado prende in considerazione in modo approfondito anche aspetti non legati in modo esclusivo alla chitarra, come la teoria musicale, l'armonia e alcuni elementi di acustica.

Una caratteristica di Aguado, oltre al già indicato utilizzo delle unghie della mano destra, riguardava la particolare posizione dello strumento; il chitarrista è alla continua ricerca di un punto di appoggio esterno che, inizialmente, sarà costituito dalla seduta stessa, sulla quale viene appoggiata una parte della cassa, mentre la parte restante viene collocata sulla gamba destra. Aguado finirà poi per utilizzare un accessorio chiamato *Tripode*, che reggerà in modo autonomo lo strumento.

[104] Dionisio Aguado pubblica un consistente numero di opere didattiche. Le principali sono: *Collecciòn de Estudios para Guitarra*, Madrid, Aguado, 1820; *Escuela de Guitarra*, Madrid 1825 – Paris, 1825-26; *Méthode Complète pour la Guitare . . . traduite en Français . . . par F. De Fossa*, Paris, L'Auteur, 1826; *Nouvelle Méthode de Guitare* Op.6, Paris, L'Auteur, 1834; *Nuevo Método para Guitarra*, Madrid, Aguado, 1843 – Paris, Schonenberger, 1846.

Posizione utilizzata inizialmente da Aguado

Riguardo i contenuti del Metodo, ampio margine viene dato agli arpeggi e al controllo dinamico di ciascun dito della mano destra, nonché agli abbellimenti che prevedono trilli, legature, ecc.

Contrariamente ad Aguado, ma simile in questo a Giuliani e Carcassi, Fernando Sor (Barcellona 1778 – Parigi 1839) pubblica un solo Metodo[105] e relativamente tardi rispetto alla realizzazione delle altre sue opere; per questo il lavoro didattico di Sor assume un profondo significato di riflessione e sintesi della propria arte, nei suoi aspetti fondamentali di esecuzione e composizione. Si tratta di un'indagine approfondita che cerca conferme, a sostegno della propria teoria, anche in campo scientifico, per mettere in discussione una pratica musicale e chitarristica ritenuta desueta.

[105] FERNANDO SOR, *Méthode de Guitare*, Paris, l'Auteur, 1830.

Il Metodo è diviso in tre parti, la prima delle quali riguarda lo strumento e la sua corretta posizione. Anche per Sor la ricerca di un punto di appoggio esterno è fondamentale, visto tra l'altro che le minori dimensioni della chitarra ottocentesca, rispetto all'attuale, creano maggiori problemi di stabilità. Dopo un primo periodo in cui appoggia la chitarra sulla gamba sinistra, Sor utilizzerà la gamba destra come appoggio, a sua volta sollevata per mezzo di uno sgabello; un piccolo tavolo fornirà un ulteriore appoggio alla fascia dello strumento.

Sor, che similmente alla maggior parte dei chitarristi dell'epoca suona senza unghie, impiega prevalentemente le prime tre dita della destra, lasciando all'anulare, dito che ritiene troppo debole, la funzione di realizzare gli accordi su quattro corde.

Il pollice della mano sinistra viene impiegato esclusivamente come appoggio e non più per la realizzazione dei bassi.

Una parte consistente è dedicata alla produzione del suono ed alle possibilità timbriche in grado di evocare, soprattutto se supportate da una corretta scrittura musicale, i diversi strumenti dell'orchestra.

In merito ai possibili effetti sonori, Sor propone un particolare modo di eseguire il pizzicato (in francese *étouffés*) che non prevede l'appoggio del palmo della mano destra vicino al ponticello per smorzare le note, ma l'appoggio delle dita della mano sinistra direttamente sopra le barrette di divisione dei tasti.

Nella seconda parte si considerano aspetti quali la diteggiatura e la conoscenza delle note sulla tastiera. Quest'ultima avviene con una diversa metodologia didattica che stravolge le consuete "posizioni" orizzontali, e prevede invece l'uso di scale che si sviluppano "verticalmente" su di una sola corda, per tutta la lunghezza della tastiera.

E proprio nei riguardi delle scale, Sor predilige il suono legato, riservando prioritariamente l'esecuzione di note staccate, con indice e medio, alla sola prima corda. Secondo Sor, inoltre, per una migliore stabilità della mano destra, è maggiormente efficace una diteggiatura che utilizzi il pollice e l'indice, in alternativa alla combinazione indice – medio.

La terza parte, infine, esamina dettagliatamente la propria scrittura musicale, in stretta relazione con la diteggiatura che nasce dalle peculiarità della chitarra e della sua accordatura.

5.5 La didattica nel Novecento

Nella sua continua necessità di abbandonare la connotazione di strumento popolare ed entrare a pieno titolo nell'*élite* della musica colta, la chitarra, nel tempo, vive una sorta di apprezzamento altalenante, che la porta ad essere esaltata in determinati periodi, come quello in cui irrompe in Europa il primo pensiero romantico, o semplicemente dimenticata in altri. È quello che si verifica verso la fine del diciannovesimo secolo.

In questi anni il declino della chitarra determina una sospensione anche del consolidamento delle conoscenze tecniche pregresse, necessario per lo sviluppo di una didattica moderna. Questo non significa, però, anche un arresto della ricerca. È infatti in questo momento di stasi che si prepara uno dei più profondi cambiamenti per la didattica e per la chitarra in genere, che si concretizzerà in particolare verso i primi decenni del nuovo secolo.

Questo cambiamento si verifica per il fortunato incontro di due rilevanti personalità che operarono in differenti ambiti, quello organologico e quello propriamente musicale: Antonio Torres e Francisco Tárrega.

Antonio de Torres Jurado (Almerìa 1817 – ivi 1892) non nasce in una famiglia di liutai; inizia la propria attività lavorativa verso i dodici anni, come carpentiere, occupandosi della costruzione di chitarre esclusivamente per passione e nel tempo libero. Solamente verso la metà del secolo Torres intraprende la professione di liutaio a tempo pieno, soprattutto grazie al sostegno del chitarrista Juliàn Arcas che, proprio in quegli anni, utilizzando un suo strumento, introduce Torres nel circolo dei chitarristi spagnoli. Importanti riconoscimenti, quali il premio vinto alla mostra di Siviglia del 1858, confermano l'importanza del suo lavoro, al punto da fargli realizzare, nel 1864, un chitarra per Francisco Tárrega.

Si tratta in effetti di una chitarra che presenta importanti elementi di innovazione rispetto al passato, fondamentali per lo sviluppo dello strumento moderno. Prima di tutto aumentano le dimensioni della tavola armonica, nella quale il ponticello trova collocazione nel punto di massima larghezza. Questo aumento di dimensioni, per evitare un proporzionale ed eccessivo aumento di peso, sfavorevole ad una ottimale risonanza e alla conduzione del suono, viene compensato da una tavola armonica leggera ma irrobustita, anche per contrastare l'aumentata tensione delle corde, mediante una lieve bombatura della stessa e da un particolare sistema di incatenatura posto sotto la tavola armonica, profondamente diverso da quello delle chitarre del primo Ottocento[106]. Questo sistema prevede la collocazione di tre catene trasversali, due sopra la buca e una sotto, e di sette raggi nella parte inferiore che attraversano la zona del ponticello, chiusi verso l'estremità inferiore da altri due raggi.

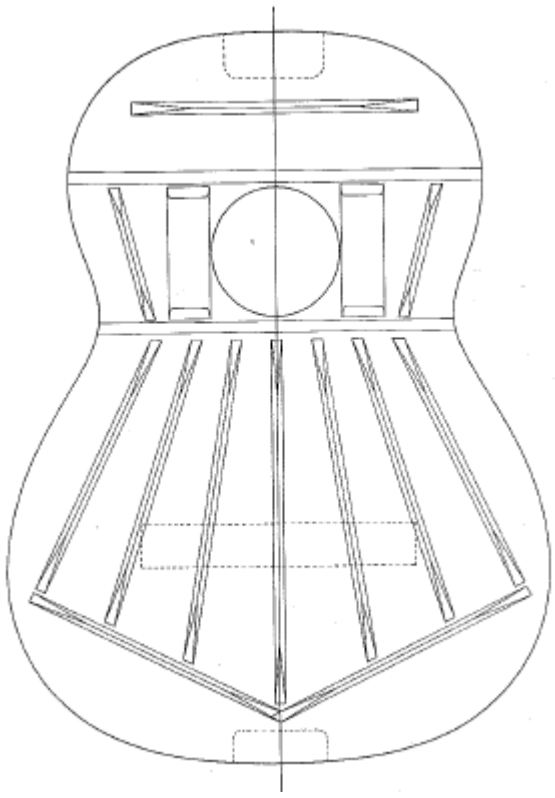


Tavola armonica della chitarra di Torres[107]

[106] ENRICO ALLORTO, *L'organologia* in *La Chitarra*, a cura di A. Gilardino, Torino, E.D.T., 1990, p. 11.
[107] Immagine tratta da E. Allorto, op. cit., p. 64.

Questa struttura venne ulteriormente modificata verso il 1856 con l'apertura di alcune finestre nella catena immediatamente sotto la buca, per permettere il passaggio dei raggi più esterni, che in tal modo si allungavano, e con la presenza di un cono metallico chiamato *tornavoz*, fissato tra la tavola ed il fondo, nella zona della buca.

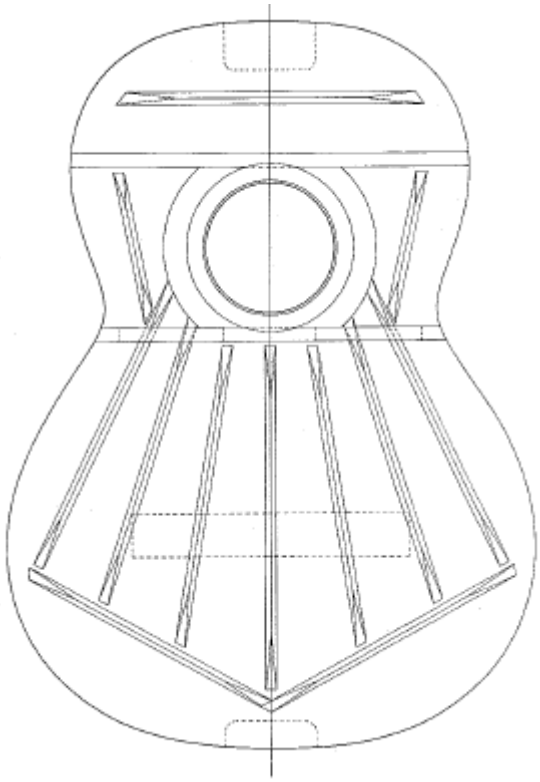


Tavola armonica della chitarra di Torres, con *tornavoz*[108]

Questo modifiche, che avevano lo scopo di irrobustire ulteriormente la tavola armonica e di creare un sistema per aumentare la proiezione sonora, vennero abbandonate a causa dell'esiguo rapporto costi – benefici.

Torres definì inoltre le dimensioni moderne del manico e della tastiera, nonché della forma del ponticello. Per la tavola armonica era prevalentemente utilizzato l'abete, per il fondo e le fasce il palissandro (cipresso per quelle più economiche), il cedro per il manico e il palissandro o l'ebano per le tastiere.

[108] Immagine tratta da E. Allorto, op. cit., p. 65.

Francisco Tárrega Eixea (Villareal 1852 – Barcellona 1909) sarà il musicista che con le sue opere meglio saprà mettere in evidenza le peculiarità timbriche del nuovo strumento. Non è solo un chitarrista; studia anche pianoforte e composizione al Conservatorio di Madrid e la chitarra, anzi, viene probabilmente studiata da autodidatta. È forse per questo che Tárrega, scostandosi dalla prassi abituale, proprio perché non influenzato da abitudini scolastiche, riesce ad introdurre importanti differenziazioni sia nel modo di suonare che nei programmi, sempre più rivolti a rielaborazioni di opere ideate per altri strumenti o per organici orchestrali.

Le maggiori dimensioni dello strumento contribuiscono alla definitiva collocazione della chitarra sulla gamba sinistra, con il piede appoggiato ad uno sgabello. Il braccio destro può quindi trovare una maggiore rilassatezza mediante l'appoggio sulla fascia superiore, che costituisce l'ultimo punto di contatto con il corpo in grado di assicurare la necessaria stabilità allo strumento.

Considerando la pregressa formazione musicale di Tárrega, potremmo definire quasi "pianistico" il suo approccio alla chitarra. Viene infatti raccomandata una verticalità delle dita della mano destra, da collocare perpendicolarmente alle corde, in modo del tutto simile a quello in cui le dita del pianista si pongono in posizione ortogonale rispetto all'asse di sviluppo della tastiera. Anche la modalità di tocco privilegiata, quella definita "tocco appoggiato", non prevede il movimento di aggancio e strappo della corda, propria del cosiddetto "tocco libero", ma un'azione di affondo, il cui apice si raggiunge con l'appoggio del dito sulla corda immediatamente superiore, che per certi aspetti ricorda l'azione del dito sul tasto del pianoforte.

Il progressivo raggiungimento della verticalità delle dita della mano destra merita però un approfondimento. Tutti gli strumenti a corda pizzicata, compreso il liuto e la *vihuela*, sviluppano un sistema di corde doppie, definiti cori, la cui funzione era principalmente quella di aumentarne la resa sonora, essendo dotati di una cassa armonica di dimensioni relativamente ridotte. Questo espediente era soprattutto necessario per quegli strumenti inseriti in *ensemble,* il cui ruolo prevedeva essenzialmente l'esecuzione di accordi in stile *rasgueado*. Il numero dei cori varia progressivamente nei secoli, dai quattro del periodo rinascimentale ai cinque del

barocco, per arrivare a situazioni ibride verso la fine del Settecento. In questo periodo infatti, per la chitarra, alcune realtà territoriali registrano prima la scomparsa dei cori e poi l'aggiunta di una sesta corda, altre il procedimento inverso, cioè l'aggiunta di un sesto coro e poi il successivo impiego di corde singole[109].

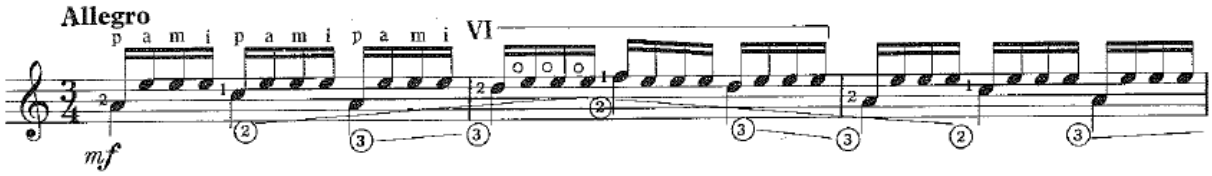
La modalità di pizzico negli strumenti dotati di coro era in ogni caso la medesima, e prevedeva una collocazione della mano destra con le dita maggiormente parallele alle corde. Questa posizione permetteva un movimento scivolato delle dita sulle corde stesse, con l'intento di evitare la percezione uditiva di un doppio pizzico, ravvicinato, dovuto alle doppie corde del coro, e cercando al contrario di creare una certa uniformità sonora. Tale impostazione, più o meno accentuata, viene in ogni caso lasciata in eredità ai chitarristi che all'inizio del diciannovesimo secolo intraprendono lo studio dello strumento a corde singole.

Impostazione tipica della mano destra negli strumenti dotati di corde doppie (cori)[110]

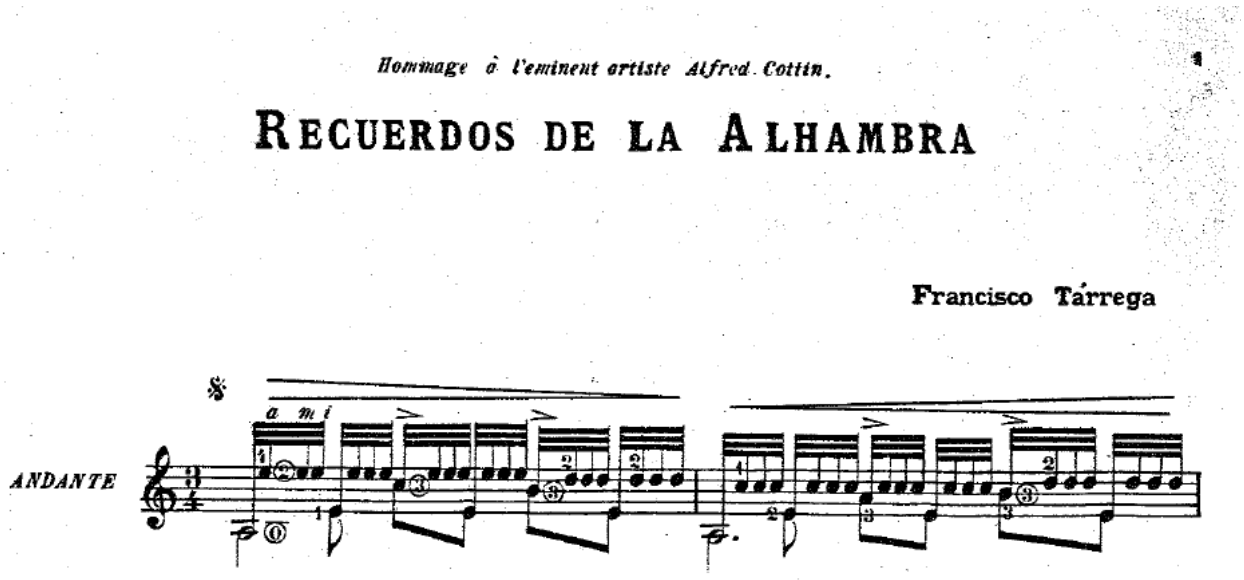
[109] H. TURNBULL, op. cit., p. 52.
[110] Immagine che raffigura una viola a cinque cori. Incisione di Marcantonio Raimondi raffigurante il poeta bolognese Philotes (Giovanni Filoteo Achillini, 1466 – 1538). The Trustees of the British Museum, London; Henry E. Huntington Library and Art Gallery.

Le nuove specifiche tecniche dello strumento di Torres, inoltre, offrono ai chitarristi, e a Tárrega in particolare, possibilità espressive altrettanto inusuali, che rendono possibile una scrittura musicale a parti late maggiormente evoluta, con il passaggio del canto alle corde intermedie, come la seconda e la terza, non escludendo neppure un ruolo melodico dei bassi.

Tárrega è inoltre famoso per aver perfezionato la cosiddetta tecnica del tremolo, espediente tecnico impiegato per conferire un maggiore *sustain* alla melodia, imitando in tal modo le possibilità espressive degli archi o dei fiati. L'esecuzione del tremolo prevede la ripetizione continua di una nota della melodia, sostenuta generalmente da un basso albertino, o comunque da un basso con una ritmica regolare, secondo una suddivisione simile alla seguente:



Recuerdos de la Alhambra di Tárrega è forse il brano più noto ed eseguito, composto con questo tipo di tecnica.



Nonostante i significativi cambiamenti tecnico–strumentali introdotti, Tàrrega non realizzò mai un proprio Metodo per lo studio della chitarra, anche se l'idea fu presa in seria considerazione. Raccolse questa eredità uno dei suoi migliori allievi, Emilio Pujol.

Coetaneo di Barrios, nella sua lunga vita dedicata alla chitarra (La Granadella 1886 – Barcellona 1980), entrando approfonditamente nei vari aspetti tecnici, pedagogici e storici, Pujol realizza un'opera che diventerà una pietra miliare della didattica moderna.

La sua *Escuela razonada de la guitarra* non ha precedenti per dimensioni e completezza delle materie trattate; i quattro volumi che costituiscono il lavoro vengono realizzati in momenti successivi, anche molto distanti tra loro, segno di una seria e continua riflessione sugli argomenti esposti, nella consapevolezza dell'enorme difficoltà di realizzare un lavoro di sintesi nei riguardi dei vasti e complessi principi della scuola *tárreghiana*, della quale si sente un fedele discepolo.

L'opera, dedicata infatti alla memoria di Tárrega *". . . fenice spirituale della chitarra"*[111], contiene un prologo di Manuel de Falla, datato 1933 nel quale il maestro definisce la chitarra uno:

> *". . . strumento mirabile, tanto sobrio quanto ricco di risorse, che con asprezza o con dolcezza sa soggiogare lo spirito e nel quale, col passare del tempo, sono venuti a concentrarsi, quale preziosa eredità, i valori essenziali di nobili strumenti di un'epoca remota, senza nulla perdere del suo carattere dovuto, per le sue origini, al popolo stesso."*

La parte finale del prologo è rivolta agli scopi didattici del Metodo, secondo de Falla raggiunti pienamente da Pujol.

> *"Dai lontani tempi di Aguado ci mancava un metodo completo che riportasse i progressi tecnici iniziati da Tàrrega. Con questa sua opera Lei*

[111] Dalla dedica riportata nell'*Escuela razonda de la guitarra.*

raggiunge in modo eccellente questa méta unendo il suo magnifico apporto personale e favorendo così non solo l'esecutore, ma anche il compositore di acuta sensibilità, il quale troverà nel suo metodo spunti che lo sproneranno a scoprire nuove possibilità dello strumento."

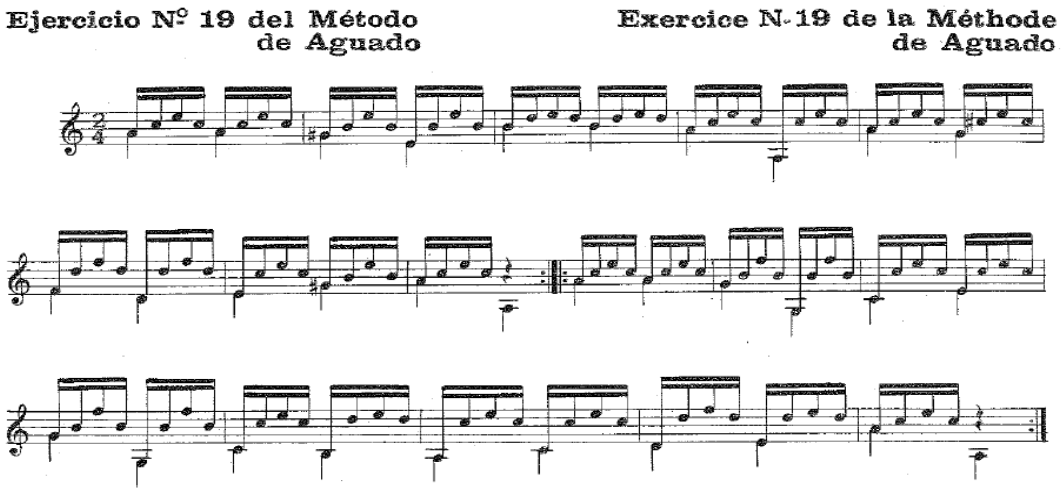
Anche se Pujol inizia la stesura del Metodo già a partire dagli anni Venti, il primo volume viene pubblicato nel '33, il secondo nel '40, il terzo nel '54 e l'ultimo addirittura nel '71.

Il primo libro contiene argomenti inconsueti, difficilmente affrontati dai Metodi precedenti, come i principi che stanno alla base della diteggiatura, le particolarità timbriche legate all'uso o meno dell'unghia, i suggerimenti per ottenere risultati soddisfacenti dallo studio.

Il secondo volume prevede una lunga serie di esercizi necessari allo sviluppo della meccanica delle mani. Vengono affrontati argomenti quali le scale a note singole, il *barrée*, gli arpeggi, le legature.

Queste materie vengono trattate in modo approfondito nel terzo volume, insieme agli armonici, agli abbellimenti, con particolare riguardo alle legature in posizione fissa, ai mordenti e alle appoggiature. Trentanove studi complementari relativi alle tecniche precedentemente trattate concludono il volume.

L'argomento di fondo dell'ultimo libro è il virtuosismo, che viene perseguito attraverso molteplici esercizi di tecnica superiore. Ampio spazio è dunque dato alla sincronizzazione delle due mani mediante studi su una o più corde, alle scale per terze, seste, ottave e decime, alle varie forme di arpeggio, agli esercizi sul tremolo e ai diversi effetti sonori come il *rasgueado*, la *tambora*, le *campanellas*. Anche in questo caso è prevista una consistente sezione dedicata agli studi complementari (trentuno), molti dei quali sviluppati in forma di Variazioni, prendendo come modello l'esercizio n° 19 del Metodo di Aguado.



Come successivamente si avrà modo di dimostrare, l'idea di rielaborare, di sviluppare il lavoro di Aguado e di altri didatti anche prendendo spunto da un singolo esercizio, non è nuova. Barrios stesso, infatti, e prima di Pujol, utilizza alcuni esercizi del Metodo di Aguado come base di partenza per elaborare nuove versioni, con diversi intenti didattici. Ciò non può che dimostrare quanto importante e preziosa sia stata l'opera di Aguado, al quale Pujol rende espressamente omaggio con le sue Variazioni.

Concludono l'opera due trascrizioni della Pastorale di Mozart e dello Studio op. 25, n°1 di Chopin, quest'ultimo per due chitarre.

Pujol, inoltre, accompagna ogni singolo Esercizio con una sezione preliminare, nella quale indica i vari elementi di difficoltà ed i suggerimenti per affrontare lo studio in modo corretto.

5.6 L'attività didattica di Barrios

Per poter trovare dei rifermenti espliciti all'attività didattica di Barrios, bisogna necessariamente ripercorrere due periodi molto distanti tra loro, compiendo un salto cronologico che va dal 1909 agli ultimi anni della sua vita, indicativamente tra il 1936 e il 1944, anno della morte.

Nel 1909 Barrios è ancora ad Asunción, dove conduce *". . . un'esistenza semplice di insegnamento e di esecuzioni"*[112]. Cerca di allargare il proprio raggio di azione organizzando concerti nelle piccole città della provincia, senza però riscuotere un evidente successo.

Per tale motivo, come riporta *La Evolución* il 20 luglio 1909:

> *"Il ben noto chitarrista, Don Agustin Barrios, ha deciso, in risposta alle insistenze dei vari appassionati di chitarra, di sospendere il suo Tour artistico nella Repubblica e dare lezioni di chitarra, nella sua casa, od a casa degli stessi studenti.*
> *Conoscendo le doti artistiche dell'eccellente chitarrista, non dubitiamo che le classi saranno frequentatissime."*[113]

Ancora, nello stesso giornale, il 2 agosto 1909 una piccola colonna riportava:

> *"Agustin P. Barrios*
> *Lezioni di chitarra a casa vostra. Metodo facile.*
> *Lo si può trovare in Via Azara, angolo del Caballero."*[114]

È probabile che il materiale utilizzato per l'insegnamento fosse quello attinente ai citati metodi di Aguado e Sor, già impiegati da Sosa Escalada con lo stesso Barrios.

Con l'avvio dell'intensa attività concertistica degli anni seguenti, l'esperienza didattica si esaurisce sempre più in sporadici momenti di insegnamento non sistematico, come testimonia ad esempio l'incontro con Lalyta Almirón, figlia di Don Baptiste Almirón, amico di Barrios e famoso insegnante di chitarra.

---

[112] R. D. STOVER, *Sei raggi lunari d'argento: la vita e il tempo di Agustin Barrios Mangoré*, traduzione italiana Paolo Muzi, Guitart Guitar Collection, 2000, p. 31.
[113] Ibid., p. 32.
[114] Ibid.

Barrios gli fa visita nel 1923 e rimane con lui per qualche mese, nella sua casa di Rosario in Argentina. Durante questo soggiorno, Barrios rimane favorevolmente impressionato dall'abilità tecnica e dalla sensibilità artistica della bambina di nove anni, già in grado di suonare con maestria lo *Studio n. 22* di Coste o la *Canzonetta* di Mendelssohn. Barrios insegna a Lalyta, che diventerà una delle più affermate concertiste d'Argentina nella prima metà del Novecento, alcune delle sue opere più apprezzate, quali il *Valzer n. 4*, la *Romanza ad imitazione del violoncello* e *Contemplacion*[115].

Tale incontro mette in evidenza anche un altro aspetto della personalità artistica di Barrios; queste composizioni, infatti, furono insegnate a Lalyta senza l'ausilio della partitura, ma "mostrando" direttamente le posizioni sulla chitarra[116]. Barrios era particolarmente restio a "mettere tutto su carta", come peraltro testimonia la corrispondenza con Martín Borda y Pagola, il suo sostenitore uruguayano, il quale lo esortava sovente a scrivere e a pubblicare le sue composizioni[117].

Il 22 giugno 1921, da Montevideo, Barrios scrive a Borda y Pagola:

> *". . . i manoscritti delle mie composizioni non sono ancora terminati . . . Ma puoi stare tranquillo, fratello. Sto sistemando in modo da lavorare senza soste durante questi giorni per soddisfare i tuoi desideri che sono anche i miei."*[118]

O ancora da una lettera del 29 agosto dello stesso anno, sempre da Montevideo:

> *"Ti invio per non farti morire di irritazione, gli originali delle opere da pubblicare, affinché tu sappia che sono un uomo di parola."*[119]

[115] R. D. STOVER, *Sei raggi lunari d'argento: la vita e il tempo di Agustin Barrios Mangoré*, traduzione italiana Paolo Muzi, Guitart Guitar Collection, 2000, p. 83.
[116] Ibid., p. 81.
[117] Ibid., p. 63.
[118] Ibid., p. 65.
[119] Ibid., p. 67.

Non sorprende quindi che esistano molte versioni della stessa composizione (della *Danza Paraguya* sono state individuate almeno sei varianti).

Sarebbe probabilmente errato, nel caso di Barrios, individuare la traccia, il livello neutro, nella partitura[120]. Il processo poietico si concretizza in Barrios, in una miriade di tracce, realtà sonore estemporanee che, per certi aspetti, rendono la composizione più simile all'improvvisazione. Non si tratta, precisando meglio, di esecuzioni diverse dello stesso materiale, fatto che costituisce la regola nell'interpretazione di un brano musicale, ma di materiale di volta in volta diverso (è noto, peraltro, come Barrios variasse i suoi pezzi anche durante le esibizioni pubbliche[121]).

Emerge quindi il carattere di un artista che rivela il proprio sentire attraverso l'atto esecutivo e, nonostante il compositore abbia lasciato opere indimenticabili per la letteratura chitarristica, avanza sempre più l'ipotesi che le partiture e le registrazioni rappresentino delle istantanee, ricordo di alcuni momenti importanti del percorso artistico dell'autore, lasciando però percepire un potenziale sonoro infinito, che sarebbe stato possibile illustrare solo con l'intero *film* della vita di Barrios.

Numerose sono le testimonianze relative all'abilità di Barrios nell'arte dell'improvvisazione. Stover riporta che Barrios, quando soggiornava a Montevideo, era solito recarsi ogni sera presso il *Trápani Music Store*, per incontrare studenti e appassionati della chitarra. Durante questi incontri era solito improvvisare *". . . frasi musicali estremamente belle che catturavano l'attenzione di tutti"*[122].

Anche due suoi allievi, René e Cortés Andrino, riportano una vicenda particolarmente significativa. Miguel Angel Ayala, un chitarrista di San Salvador, propose all'ascolto di Barrios due valzer di propria creazione per ricevere consigli e suggerimenti dal maestro; dopo l'esecuzione, Barrios li riprodusse senza errori, arricchendoli di abbellimenti. Questa performance fu estenuante per Barrios, visto il suo stato di salute che diventava in quegli anni sempre più precario, ma

[120] Si fa qui riferimento a JEAN JEAQUES NATTIEZ, *Musicologia Generale e Semiologia*, Torino, EDT, 1989.
[121] R. D. STOVER, *Sei raggi lunari d'argento: la vita e il tempo di Agustin Barrios Mangoré*, traduzione italiana Paolo Muzi, Guitart Guitar Collection, 2000, p. 203.
[122] Ibid.

soprattutto, a suo dire, per il gravoso impegno fisico e mentale che l'atto dell'improvvisazione richiedeva[123].

Secondo Stover, nel 1938 a La Havana, Barrios compose con un approccio quasi completamente improvvisato, il famoso *Preludio in Si min.*, a completamento delle rimanenti due parti dello studio *La Catedral.*

Quando si parla di improvvisazione, non si fa riferimento alla capacità di realizzare melodie estemporanee su di una sequenza armonica data, procedimento tipico della musica *jazz,* che risulta certamente impegnativo per le necessarie conoscenze armoniche, fondamentali per porre in relazione suoni e accordi, soprattutto se il processo devi svolgersi in brevi lassi di tempo. Piuttosto ci si riferisce al concetto di improvvisazione proprio della musica colta europea, abilità che rientrava nelle competenze di ogni musicista professionista e che, per certi aspetti, risultava sicuramente più laboriosa e obbligante della precedente. Non si trattava, infatti, di creare solamente del materiale musicale prevalentemente melodico, ma di organizzare armonia e melodia, improvvisate, all'interno di una determinata forma riconosciuta come tale, che imponeva nel contempo regole di costruzione architettonica ben precise, molto più restrittive che non il semplice rispetto di una corretta relazione melodico-armonica.

Beethoven, in questo senso, può essere citato come esempio. Dopo il suo arrivo a Vienna nel 1792, è solito esibirsi nelle case dei nobili della città, quali il principe Lichnowsky o il barone Van Swieten, presentando le proprie composizioni. Ma è soprattutto la sua stupefacente abilità nell'improvvisare ad essere ammirata[124]. Quando è ancora alle dipendenze della corte di Bonn, le sue improvvisazioni colpiscono fortemente il critico musicale Carl Ludwig Junker:

> *"L'ho udito improvvisare in privato; sì, e sono persino stato invitato a proporgli un tema da variare. La grandezza come virtuoso di quest'uomo amabile, allegro, si può a mio modo di vedere tranquillamente giudicare dalla sua quasi inesauribile ricchezza di idee, dallo stile espressivo altamente caratteristico del suo modo di suonare, e dalla grande abilità*

[123] R. D. STOVER, *Sei raggi lunari d'argento: la vita e il tempo di Agustin Barrios Mangoré*, traduzione italiana Paolo Muzi, Guitart Guitar Collection, 2000, p. 203.
[124] L. PLANTINGA, op. cit., p. 33.

nell'esecuzione che egli mostra. In effetti non vedo mancargli nulla di ciò che conduce all'autentica grandezza di un artista."[125]

Ritornando all'attività didattica di Barrios, sono in ogni caso gli ultimi anni della sua vita quelli maggiormente rappresentativi. Nel 1936 è per un breve periodo a Trinidad, dove, oltre ad diverse esibizioni, impartisce alcune lezioni a Robert Edgeworth Johnstone il quale, a molti anni di distanza, ricorderà così l'incontro:

"Mi parlava della tecnica e poi suonava un poco. Uno dei pezzi era la trascrizione per chitarra della Serenata Espaňola di Malats. Io suonavo i miei brani e lui mi avrebbe detto in cosa sbagliavo. Allora ne parlavamo un poco. E poi lo pregavo di suonare. Una volta eseguì uno dei valzer veloci di Chopin, e fu fantastico. Mi disse che per impararlo aveva impiegato dieci anni.

Ma Barrios non era ovviamente un insegnante. Si doveva guardare e poi chiedere come facesse . . . guardandolo si imparava molto, ma dovevo capire come facesse, perché in alcuni casi non lo sapeva nemmeno lui. Non ci doveva pensare . . . per le lezioni ci incontravamo nell'Hotel Parco della Regina. Era un esecutore assai calmo; non suonava forte. Non so se fosse per la sua chitarra o per la sua tecnica, o cos'altro."[126]

Dal 1937 al 1940, Barrios si sposta frequentemente attraverso l'America Centrale, visitando la Costa Rica, la Repubblica Dominicana, Haiti, Cuba, Messico e Guatemala, per stabilirsi definitivamente nel '40 a El Salvador.

Barrios, come noto, vide rifiutata in Patria, nel 1924, la richiesta di apertura di una scuola di musica; sarà il Presidente de El Salvador, il Generale Maximiliano Hernandez Martínez, dopo un concerto per alcune autorità nel 1940, a nominarlo Professore di Chitarra del Conservatorio Nazionale.

---

[125] ALEXANDER WHEELOCK THAYER, *Thayer's Life of Beethoven*, revisione di E. Forbes, Princeton, 1964, p. 105.

[126] R. D. STOVER, *Sei raggi lunari d'argento: la vita e il tempo di Agustin Barrios Mangoré*, traduzione italiana Paolo Muzi, Guitart Guitar Collection, 2000, p. 159.

Si consolida così, in questi anni, un piccolo gruppo di studenti che lo seguirà fino agli ultimi giorni: Cortés e René Andrino, Francisco e Roberto Bracamonte, Antonio Carballo, Benjamin Cisneros, José Candido Morales, Luís M. Samayoa, Juan de Dios Trejos, Ruben Urquilla, Jesus Quiroa e Manuel Urrutia[127]. Dalle testimonianze di questi allievi, emerge l'attenzione da parte dell'insegnante ad aspetti quali la chiarezza di emissione, alla necessità di esercitarsi non solamente sulle scale ma anche sul *barrée*, sulle legature, sui trilli, sul vibrato[128], su tutti quegli accorgimenti, cioè, che rendono espressiva un'esecuzione musicale.

Barrios con alcuni suoi studenti. La foto è stata scattata a El Salvador nel 1943.

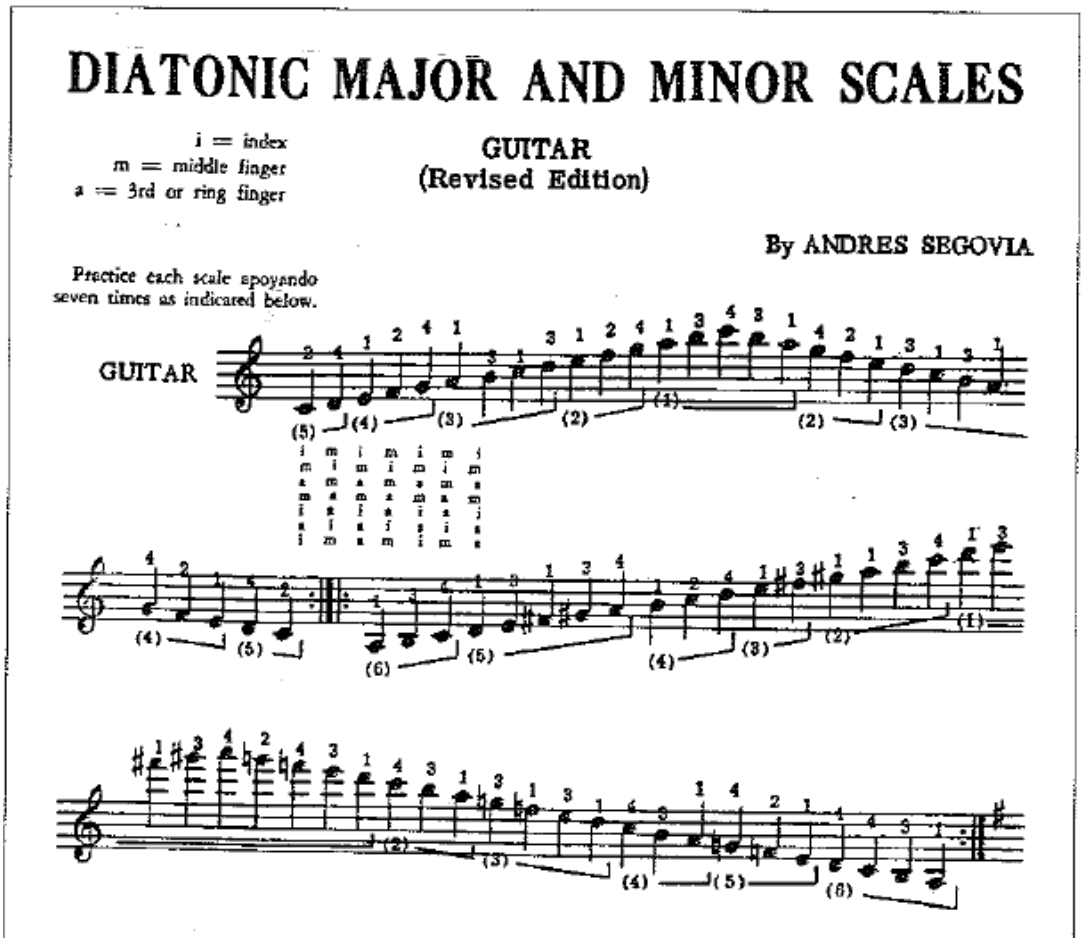
[127] R. D. Stover, *Sei raggi lunari d'argento: la vita e il tempo di Agustin Barrios Mangoré*, traduzione italiana Paolo Muzi, Guitart Guitar Collection, 2000, p. 167.
[128] Ibid.

5.7 Le opere didattiche

Lo studio della scale rappresenta, per ogni chitarrista, uno degli esercizi fondamentali, non solo per migliorare la coordinazione delle mani, fondamentale in questo strumento, ma anche per esercitare e sperimentare il tocco della mano destra, nelle sue varianti fondamentali, cioè quello libero e quello appoggiato.

Segovia realizzò per lo studio delle scale diatoniche maggiori e minori, delle ben note diteggiature[129], utilizzate anche nei programmi di Conservatorio, che prevedono diverse soluzioni per la mano destra, a fronte di una medesima formula digitale per la mano sinistra.

Esempio delle diteggiature proposte da Segovia per l'esecuzione delle scale diatoniche



[129] ANDRÉS SEGOVIA, *Diatonic major and minor scales*, Washington, Columbia Music Co., 1953

Dagli appunti delle lezioni impartite a Roberto Bracamonte a El Salvador, conservati dallo studente, è emersa una lezione sul medesimo argomento, riportante la diteggiatura suggerita da Barrios[130].

Nella versione di Barrios non sono presenti indicazioni per la mano destra, probabilmente ritenendo sottointesa la necessità di esercitarsi con varie formule. Sono invece realizzati diversi modelli di diteggiatura per la mano sinistra. Solitamente i fondamentali della tecnica chitarristica, già espressi nei manuali della prima metà dell'Ottocento, prevedono che sia assegnato ad ogni dito della mano sinistra un tasto ben preciso, che viene determinato a seconda della posizione delle rimanenti dita. Altrimenti detto, se per premere una corda al primo tasto viene impiegato l'indice, il medio sarà utilizzato per premere il secondo, l'anulare per il terzo ed il mignolo per il quarto. Questa sequenzialità si traspone partendo dal quinto tasto, facendo scivolare l'indice in tale posizione.

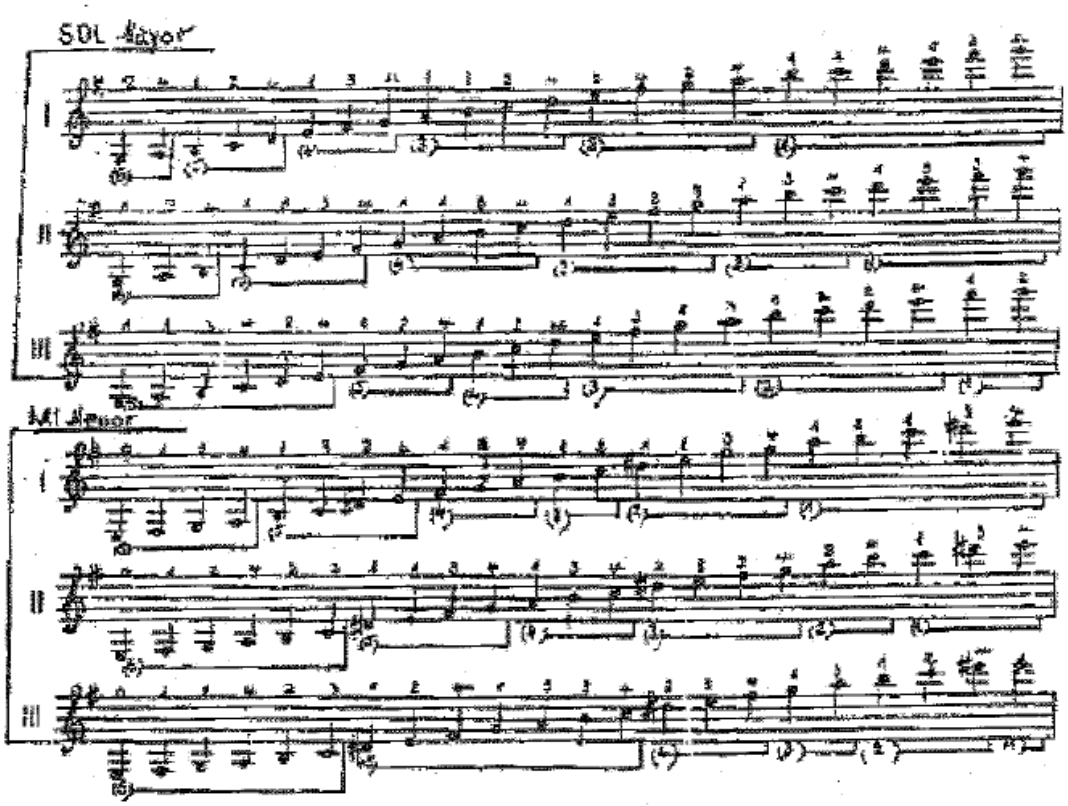
Nelle tre versioni di diteggiatura proposte da Barrios, per le scale di Sol magg. e per la relativa Mi min., si può notare un progressivo utilizzo della sesta corda per la realizzazione delle prime note della scala. Infatti, nella prima versione viene utilizzata solo per il Sol_2 e il La_2, nella seconda versione per Sol_2, La_2 e Si_2, nella terza per l'esecuzione del Sol_2 e delle note successive, fino al Mi_3. Si ritiene che tale progressione soddisfi due esigenze didattiche ben precise: da un lato l'esigenza di sviluppare una certa regolarità ritmica anche nell'eventuale necessità di dover compiere ampi spostamenti dell'intera mano sinistra (questo soprattutto nella terza versione), dall'altro quella di assicurare un maggior allargamento di ogni coppia contigua di dita della mano sinistra, per tradizione abituate a collocarsi su tasti immediatamente successivi. Nella seconda versione, infatti, l'anulare (dito n.3) esegue il La_2 ed il mignolo (dito n. 4) il Si_2, coprendo così una distanza di due tasti (nella chitarra la distanza di un tasto corrisponde ad un semitono).

La difficoltà è ovviamente data dal fatto che per conservare una certa cantabilità ed eseguire la scala mantenendo la necessaria legatura tra i suoni, l'anulare deve rimanere appoggiato al tasto anche mentre il mignolo raggiunge il settimo tasto sulla sesta corda (che corrisponde al Si_2).

[130] R. D. STOVER, *Sei raggi lunari d'argento: la vita e il tempo di Agustin Barrios Mangoré*, traduzione italiana Paolo Muzi, Guitart Guitar Collection, 2000, p. 172.

Non si riscontrano, invece, rilevanti elementi di novità rispetto alle diteggiature proposte per le scale per seste, se non l'esecuzione, oltre alle modalità maggiore e minore (armonica e melodica), anche della scala cromatica.

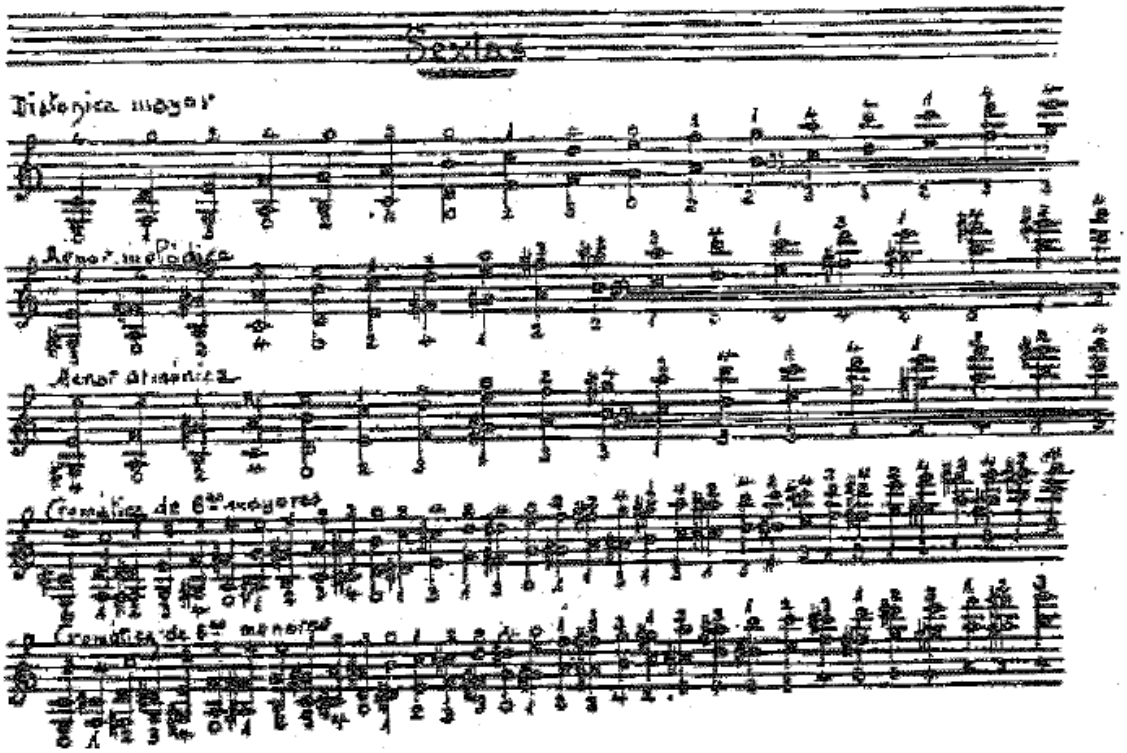
Diteggiatura proposta da Barrios per le scale di Sol magg. e Mi min., per il suo allievo Roberto Bracamonte.



John Williams, parlando delle composizioni di Barrios, disse che *". . . la sua musica è molto chitarristica, come quella di Chopin è pianistica"*[131]. Con Barrios quindi, secondo Williams, si è colmato un vuoto che metteva in risalto una carenza troppo pesante: quella di non avere, per la chitarra, un compositore che le appartenesse, in grado di scrivere musica che nascesse anche dalle peculiarità sonore e organologiche dello strumento.

[131] R. D. STOVER, *Sei raggi lunari d'argento: la vita e il tempo di Agustin Barrios Mangoré*, traduzione italiana Paolo Muzi, Guitart Guitar Collection, 2000, p. 179.

Scale per seste diteggiate da Barrios.



Sempre secondo Williams, altri compositori che hanno scritto opere anche particolarmente significative per la chitarra, come ad esempio Heitor Villa – Lobos, non hanno saputo trasmettere *". . . la varietà delle qualità musicali che Barrios ha nella sua musica, e nemmeno hanno la varietà o spontaneità tecnica in termini di suono, e non mi riferisco soltanto a quanto siano difficili"*[132].

Con una caratteristica tipica latino-americana, Barrios riesce a creare un'efficace combinazione di melodia e armonia che si concretizza, tecnicamente, in diteggiature particolari che si discostano da quelle abituali, appartenenti più alla tradizione Europea; non è infrequente, ad esempio, l'utilizzo della terza corda, particolarmente cara a Barrios, per l'esposizione della linea melodica, oppure il frequente spostamento lungo tutta la tastiera senza rimanere necessariamente legato a determinate "posizioni".

[132] Ibid.

Per quanto detto la musica di Barrios, tutta, può avere una valenza educativa, oltre all'indiscusso valore artistico, proprio per questo cambiamento di prospettiva che obbliga l'esecutore ad abbandonare stilemi consolidati ed appartenenti alla tradizione di una scuola che ha le proprie radici (ancor oggi) nelle opere didattiche dei chitarristi–compositori dell'Ottocento. In questo capitolo, però, con il fine di proporre un'analisi della tecnica chitarristica *mangoréana*, ci si soffermerà esclusivamente sulle opere che riportano un'evidente intenzione formativa, identificate ad esempio con l'appellativo di *Studio*, e su esercizi appartenenti alla tradizione chitarristica europea, oggetto di alcune modifiche o integrazioni apportate da Barrios.

5.8 Le opere originali

Le opere originali prese in considerazione sono le seguenti[133]

N° d'ordine	**Titolo dell'opera**	**Luogo e data e di composizione**	**Fonte (1)**
1	*Escala y Preludio*	El Salvador, 1941	Manoscritto autografo
2	*Estudio de Concerto*	1920 (luogo non certo)	Pubblicazione a Stampa – Di Giorgio Anthology, p. 16
3	*Estudio*	El Salvador, 1940	Manoscritto autografo
4	*Estudio del ligado*	El Salvador, 1941	Manoscritto

[133] Per la consultazione delle opere è stata utilizzata la già citata opera di R. D. Stover, *The complete Works of Agustin Barrios Mangoré*, Vol. 2, Pacific U.S.A., Mel Bay, 2003.

N° d'ordine	Titolo dell'opera	Luogo e data e di composizione	Fonte (1)
	(in Re min.)		autografo
5	*Estudio del ligado (in La magg.)*	El Salvador, 1941	Manoscritto
6	*Estudio en Arpegio*	El Salvador, 1941	Manoscritto autografo
7	*Estudio Inconcluso*	Non disponibile	Manoscritto
8	*Estudio n. 3*	Non disponibile	Manoscritto
9	Estudio para ambas manos	El Salvador, 1940	Manoscritto autografo
10	Estudio Vals	El Salvador, 1941	Manoscritto

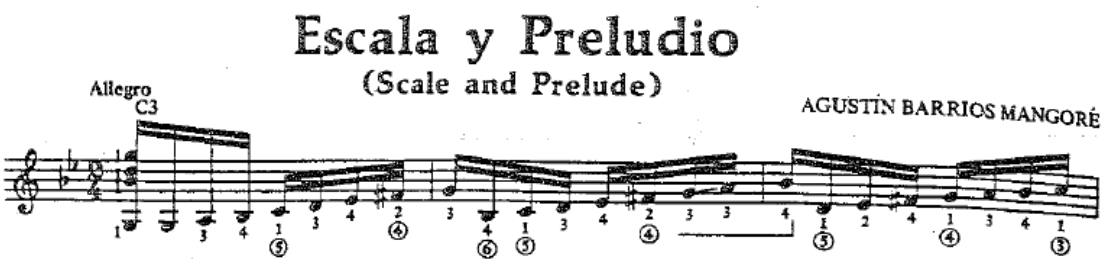
(1) Le fonti citate sono quelle riportate da R. D. Stover in *The complete Works of Agustin Barrios Mangoré*

Escala y Preludio

Quest'opera è stata composta il 15 agosto del 1941 a San Salvador. Stover identifica nello studio alcuni tratti caratteristici che contraddistinguono Barrios, individuabili in stilemi propri del Barocco e del Romanticismo.

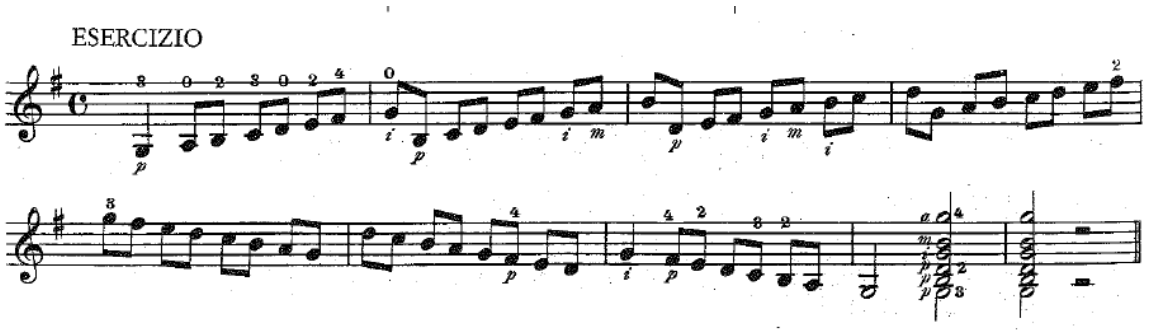
La tonalità è il Sol min., ed è possibile suddividere il brano in due parti: quella riguardante propriamente la *Escala*, che copre le prime sedici misure, e quella riguardante il *Preludio*, che percorre la restante parte dell'opera, fino alla 49ª misura.

Nella prima sezione, il I grado allo stato fondamentale costituisce l'accordo iniziale di tonica, sul quale si sviluppano alcune sequenze scalari basate sul modo minore armonico, che dal Sol_2 arrivano al Sol_5 (15° tasto).



Tali sequenze sono costituite da ripetizioni modulari ascendenti e discendenti che hanno come note iniziali i vari gradi dell'accordo. Di per sé questa parte potrebbe essere assimilata agli esercizi nelle varie tonalità realizzati da Matteo Carcassi[134], ma le indicazioni della diteggiatura proposta da Barrios mettono in evidenza delle soluzioni che, non pretendendo di essere esclusive, costituiscono un tratto tipico della tecnica del chitarrista.

Esempio tratto dal Metodo di M. Carcassi

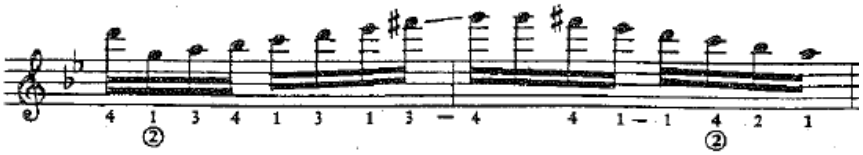


Ad esempio, viene spesso evitato l'utilizzo delle corde a vuoto, cercando invece di perseguire una certa uniformità timbrica nello sviluppo della scala, anche prevedendo, per la mano sinistra, numerosi "scivolamenti"[135] di un dito che realizza note per grado congiunto; un esempio di questo impiego è possibile trovarlo tra le battute 7 e 8, quando l'indice esegue il Mib$_5$ e l'anulare raggiunge il Fa#$_5$ coprendo quattro tasti, cosa peraltro inconsueta nella tecnica chitarristica

[134] MATTEO CARCASSI, *Méthode Complète pour la Guitare Op. 59*, Paris, l'Auteur – Troupenas 1836.
[135] Nella tecnica chitarristica questo termine è consueto, ed indica lo spostamento di un dito da un tasto ad un altro della stessa corda, *scivolando*, per l'appunto, da una posizione ad un'altra.

(anche se in questa posizione la larghezza dei tasti è tale per cui l'esecuzione risulta ancora abbastanza agevole). Il mignolo si posiziona al 15° tasto per il Sol5. Da questo punto, che segna l'inizio delle sequenze discendenti, il mignolo *scivola* indietro di un tasto per il Fa#5, e l'indice, dopo aver atteso l'ulteriore esecuzione del Mib5, da questa posizione *scivola* all'indietro di un tasto per eseguire il Re5.

Battute 7 e 8

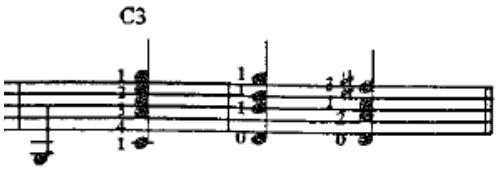


Generalmente queste soluzioni tecniche, in ambito scalare, vengono evitate perché, per certi versi, spezzano il portamento della frase musicale; in questo caso invece, tenendo anche in considerazione che ci si basa su indicazioni riportate nel manoscritto autografo dell'autore, sembra sia intenzionale la volontà di creare questo effetto (infatti almeno uno scivolamento potrebbe essere evitato), forse a favore di altre esigenze di carattere didattico. Infatti, tale diteggiatura, se da un lato tende a compromettere la fluidità del frammento scalare, dall'altra costringe a prestare una maggiore attenzione alla regolarità ritmica, al tempo che separa la successione dei suoni, che viene così maggiormente messo in risalto. Nella chitarra questo aspetto è di fondamentale importanza, in considerazione del meccanismo di coordinazione tra le mani che contestualmente premono e pizzicano la corda; sottovalutarlo, comporta spesso delle variazioni agogiche incontrollate.

La prima parte si conclude con le ultime due battute (15 e 16) che, interrompendo la progressione scalare, presentano una sequenza armonica che delinea nella misura 15 il I grado (con la sola nota Sol2) ed il II grado, con una settima di terza specie (triade diminuita e 7ª minore, quello che nel linguaggio *jazzistico* viene abitualmente identificato come accordo semidiminuito). Questo accordo, al terzo capotasto ed in stato di primo rivolto, presenta una posizione particolarmente

inconsueta, la cui esecuzione risulta difficoltosa a causa della necessità di coprire con l'anulare ed il mignolo la distanza di due tasti che peraltro, in terza posizione, presentano ancora una larghezza significativa. Si comprende quindi che la motivazione per cui Barrios prevede queste particolari diteggiature già nello studio delle scale diatoniche (come è stato illustrato), è quella di assicurare una maggiore dilatazione tra queste dita allo scopo di esplorare nuove posizioni accordali e quindi nuove sonorità.

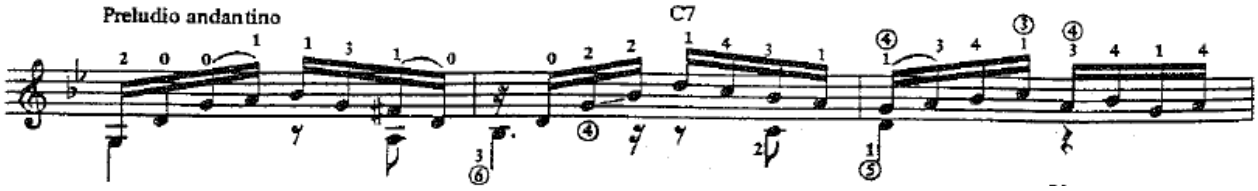
Battute 15 e 16



La battuta 16 presenta due accordi, quello di tonica in secondo rivolto che permette di mantenere il V grado al basso, in modo da presentare la 7ª di dominante allo stato fondamentale (accordo successivo), che risolve, con una cadenza perfetta, al I grado nella battuta 17.

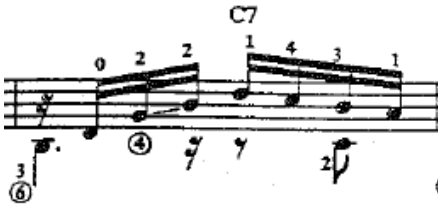
Il preludio è strutturato in periodi regolari, con formule di arpeggio intervallate da frammenti scalari che si ripropongono in registri diversi.

Inizio del Preludio

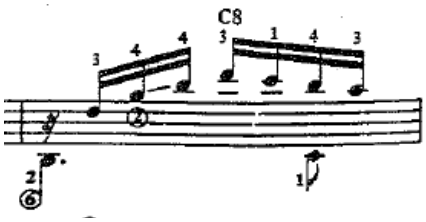


Risultano particolarmente interessanti ed espressive, soprattutto dal punto di vista timbrico, le soluzioni proposte alle battute 18 e 22, dove l'arpeggio di tonica in secondo rivolto (con al basso il Si_2), trasposto all'ottava superiore nella misura 22, evita l'utilizzo del Sib_3 nella terza corda nel primo caso, e del Sib_4 nella prima corda nel secondo, per mantenere la sonorità delle note precedenti realizzate rispettivamente sulla quarta e sulla seconda corda.

Battuta 18

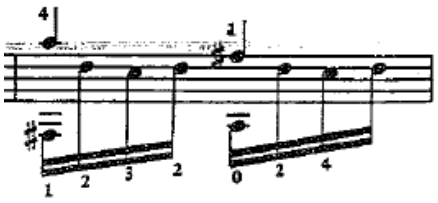


Battuta 22



Altro esempio di come Barrios insista particolarmente su posizioni accordali allargate, che richiedono una dilatazione delle dita della mano sinistra inconsueta, è costituito dalla battuta 46, dove nell'accordo di settima di dominante, al V grado (Re_4) è interposta una nota di volta inferiore (Do_4), la cui esecuzione è subordinata ad un allargamento cospicuo e vincolato tra medio e anulare che devono raggiungere rispettivamente il terzo ed il quinto tasto.

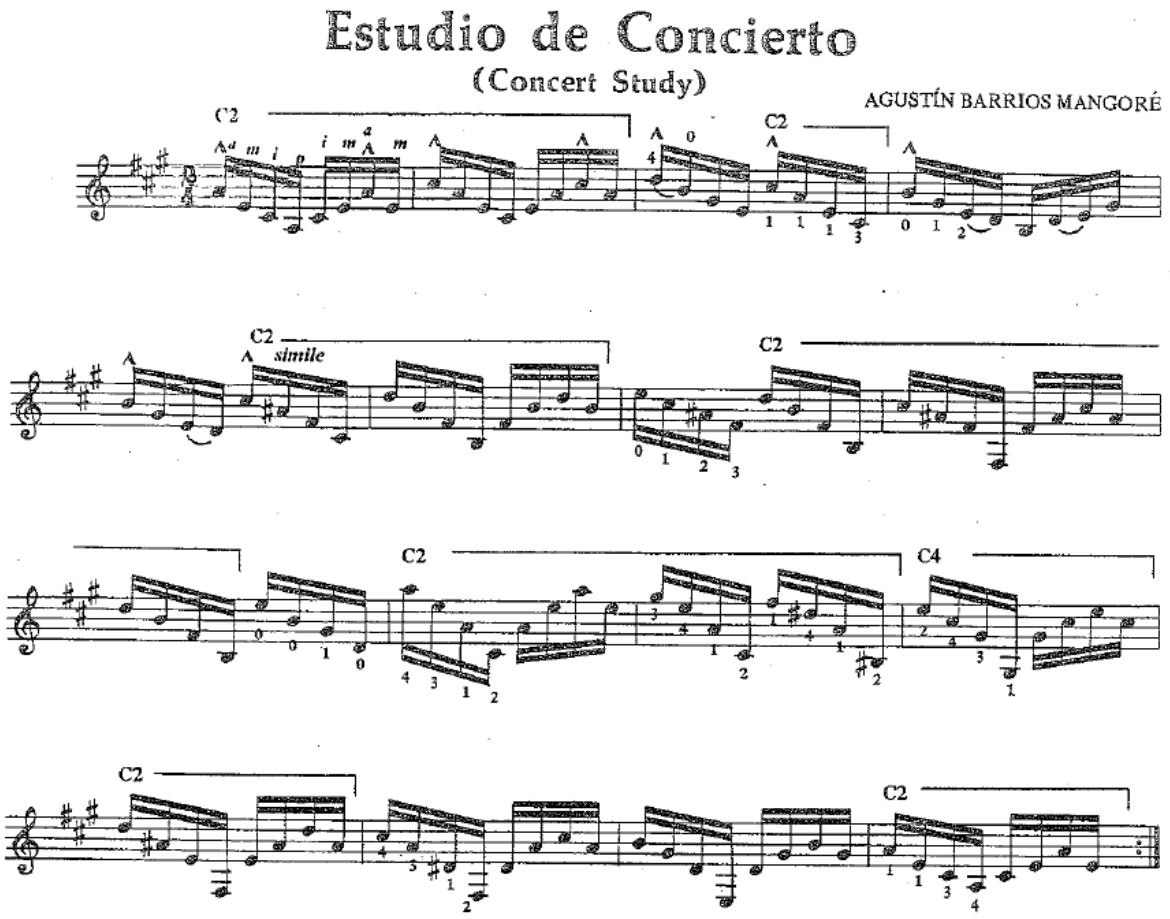
Battuta 46



Estudio de Concierto

Si tratta di uno studio composto nel 1920, che viene eseguito da Barrios pubblicamente per la prima volta nel concerto dell'8 agosto di quello stesso anno in Uruguay, a Montevideo.

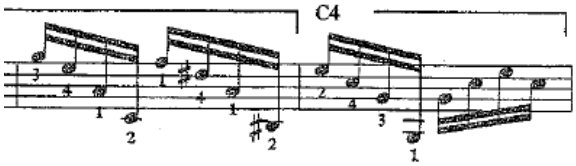
Barrios, come in molti altri casi, predilige l'arpeggio come elemento di studio, componendo un'opera basata esclusivamente su figure di semicrome in misure binarie. Rispetto allo studio precedente si tratta di un brano di più ampio respiro, destinato, come esemplifica il titolo, anche ad un'esecuzione pubblica. La forma, pertanto, si sviluppa su di un numero di sezioni maggiori, la prima delle quali comprende sedici misure nella tonalità di La magg.



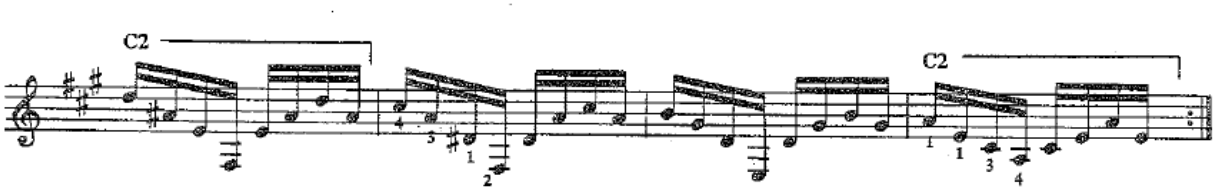
In questa prima parte è presente una modulazione alla tonalità di Si min., realizzata attraverso l'accordo ponte di Mi magg. (V grado di La magg. e IV grado di Si min.) che introduce la dominante di Si min. (Fa# magg.), il quale a sua volta risolve definitivamente sulla tonica della nuova tonalità. Dopo aver ribadito la tonalità di Si min. attraverso successioni di tonica e dominante, dalla battuta 11 si verifica un'interessante progressione armonica che inizia con una settima di tonica (IV specie) che non risolve in modo naturale, come di consueto, sul IV grado della tonalità, ma attraverso un efficace mantenimento della tonica, si trasforma in un Si# dim., accordo di sensibile che permette la modulazione alla tonalità di passaggio di Do# min. Il Fa# 7/9 della battuta successiva (13), non risolve sulla tonica della tonalità già toccata precedentemente (Si min.) ma evita la cadenza e introduce un Re#7 (di III specie), VII grado di Mi magg., che risolve proprio sulla tonica di questa tonalità. A sua volta, con l'aggiunta della 7ª (Re naturale), il Mi

magg. diventa la dominante del La magg., accordo di tonica della tonalità che viene effettivamente introdotta nella battuta 16, per poi iniziare nuovamente.

Battute 11 e 12

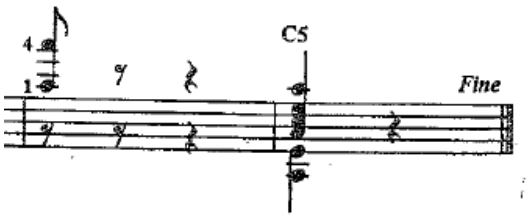


Battute da 13 a 16



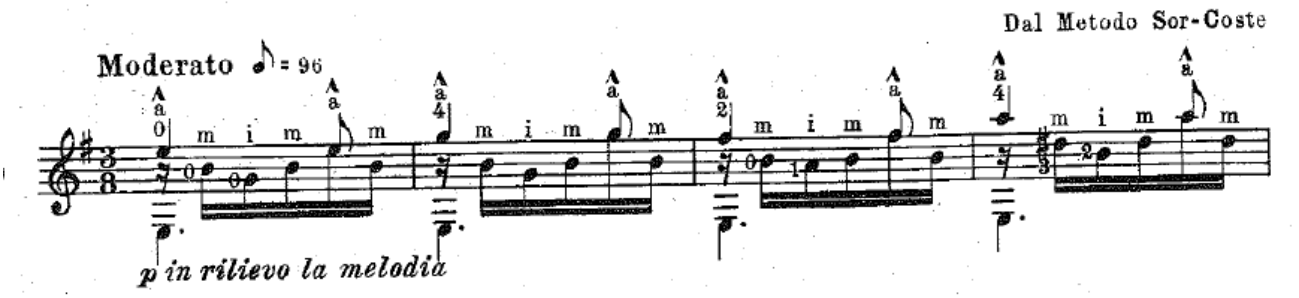
Seguono ulteriori 21 battute caratterizzate da procedimenti simili. Dalla battuta 38 inizia una nuova parte, per complessive 54 battute, con la tonalità alla dominante (Mi magg.). Le ultime 26 battute, nella tonalità di impianto, ripropongono la prima sezione, con una parte conclusiva dedicata alla cadenza, il cui accordo finale di tonica è preceduto da un bicordo (La_4 – La_5) la cui esecuzione, anche in questo caso, necessita di una notevole estensione delle dita della mano sinistra, che coprono ben otto tasti.

Cadenza finale



Tutte le note che costituiscono la melodia sono indicate con il tocco appoggiato[136] e, con rare eccezioni scalari, la sequenza della diteggiatura della mano destra rimane abbastanza invariata durante tutta l'esecuzione del brano. Nello specifico il nucleo di base della successione è costituito da ***a m i p i m a m***[137], al quale si interpongono moduli discendenti che prevedono legature o formule del tipo ***a m i p***.

Sotto questo aspetto, anche in relazione all'anno di composizione (1920), è possibile individuare l'influenza esercitata dagli studi di Fernando Sor. In particolare si prende a riferimento uno studio rielaborato da Napoléon Coste, allievo di Sor, che riadattò l'opera del maestro con il fine di proporre un metodo pratico per lo studio dello strumento[138].

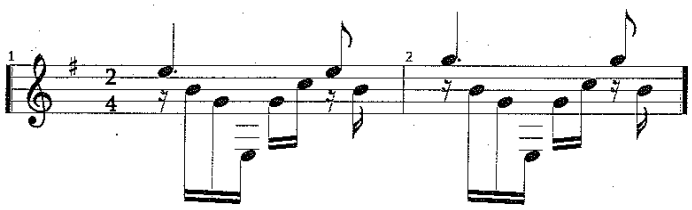


[136] Per tocco appoggiato, si intende una particolare modalità di esecuzione del pizzico della mano destra. Con questo sistema, il dito dopo avere pizzicato la corda, si appoggia immediatamente sulla corda contigua. Viene utilizzato per dare maggiore risalto ad alcuni passaggi melodici, in virtù del fatto che questo modo di sollecitare le corde produce un suono di intensità maggiore e con più corpo.
[137] Per la mano destra, le dita vengono indicate dalla rispettiva iniziale (p = pollice, i = indice, ecc.).
[138] M. DELL'ARA, op. cit., p. 256.

È evidente la similitudine della scansione ritmica del disegno melodico, sorretto da un arpeggio la cui realizzazione è affidata ad una diteggiatura della mano destra quasi identica, in cui l'unico elemento di variazione consiste nel basso (p) che viene eseguito contestualmente al canto (a).

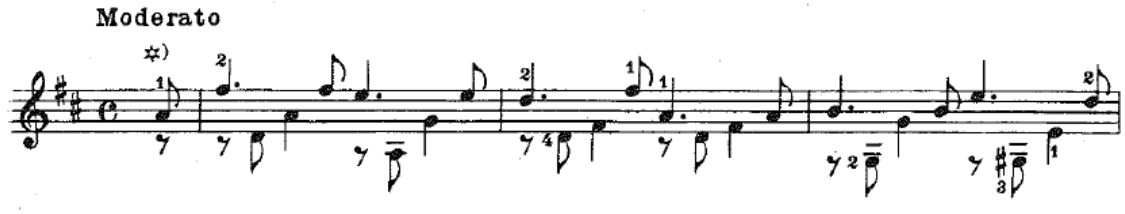
Riscritto con misure del valore di 2/4, questo studio rende maggiormente evidente la medesima organizzazione sequenziale delle voci dell'opera di Barrios.

Esempio Studio Sor – Coste riscritto



Anche lo Studio Op. 35 n. 17 di Sor mette in evidenza la stessa scansione ritmica della melodia.

Studio Op. 35 n. 17 di Fernando Sor

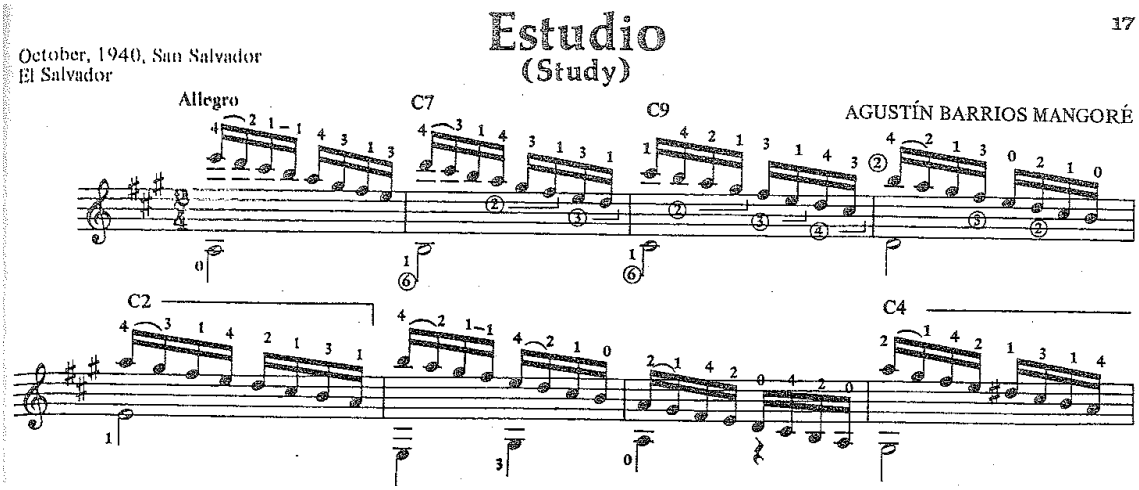


Il contenuto didattico dell'*Estudio de Concerto* può quindi essere ricondotto *in primis* ad una ricerca armonica anche indirizzata alla realizzazione di posizioni accordali nuove, insolite, che facciano "lavorare" la mano sinistra in modo sempre diverso rispetto a situazioni consolidate. Il secondo aspetto, anche se non costituisce certamente un elemento di novità, è invece legato alla mano destra, ed in particolar modo alla necessità di esercitare l'anulare (il dito più problematico per

forza e indipendenza) alla realizzazione di linee melodiche, da porre in evidenza rispetto al contenuto armonico.

Estudio

Opera scritta nel 1940 a San Salvador, l'*Estudio*, secondo Stover, riflette il maggiore coinvolgimento di Barrios nel ruolo di insegnante, che svolge con regolarità negli ultimi anni della sua vita.

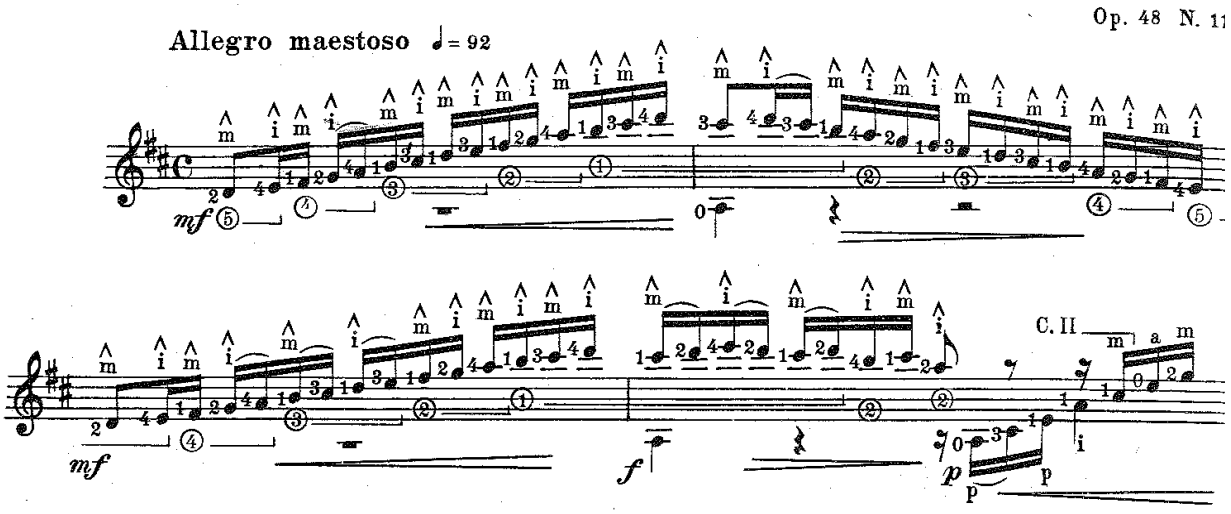


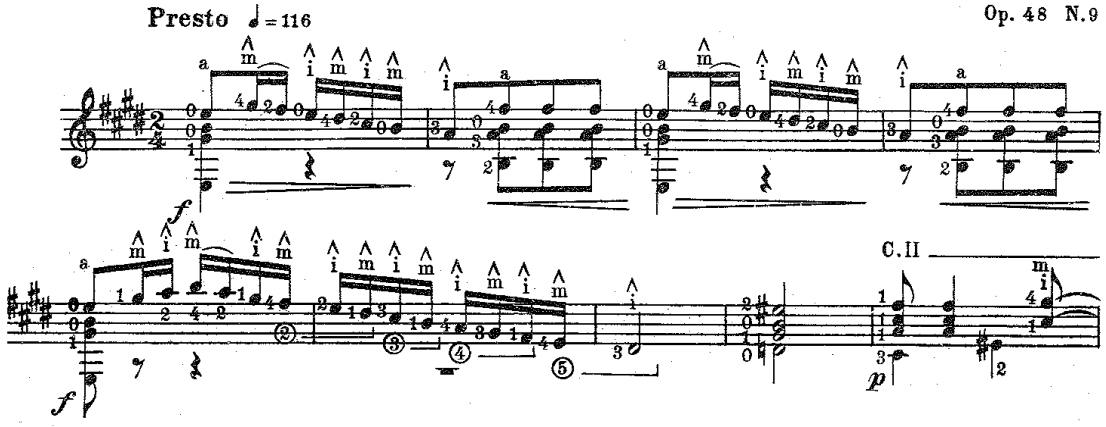
Se nelle precedenti opere è possibile ipotizzare un accostamento ai lavori di Carcassi e di Sor, qui è forse pensabile una presenza dell'opera del grande maestro italiano Mauro Giuliani[139].

L'*Estudio* infatti, anch'esso in La magg., si caratterizza rispetto al precedente per una maggiore varietà del materiale sonoro, la cui esecuzione non si riduce, per la mano destra, solamente ad un essenziale modulo digitale che si ripete più o meno costantemente. Sono presenti arpeggi ma soprattutto lunghe sequenze scalari che generano ampi e veloci movimenti melodici.

[139] MAURO GIULIANI, *Studio per la chitarra*, Wien, Artaria, 1812.

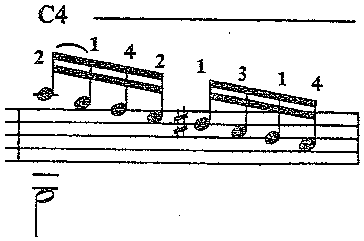
Confrontando l'*Estudio* con alcune opere di Giuliani, è abbastanza evidente questa similarità.





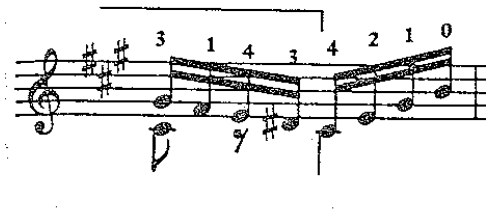
Anche in questo brano è presente una prima sezione, questa volta di venti misure, in La magg., con alcuni interessanti procedimenti armonici, come il caso della battuta 8, dov'è riportato un bell'esempio di utilizzo delle dominanti secondarie.

Battuta 8



Il Sol#7, definito dall'improvvisa introduzione del Re# (insieme alle altre note Sol#, Si e Fa#), non rappresenta una settima di dominante di una nuova tonalità (Do# min.) ma costituisce la dominante secondaria del Do# min. inteso come III grado della tonalità di La magg.; a scanso di equivoci, Barrios sviluppa tale accordo, suonato in arpeggio allo stato fondamentale, con la settima maggiore Si (in caso di modulazione la settima sarebbe stata alterata in Si#). Questa soluzione, coerentemente con l'abituale impiego delle dominanti secondarie, permette a Barrios di immettere dei nuovi colori nell'armonia (in questo caso il Re#) senza variare l'impianto armonico di base, ma, soprattutto, risulta un ottimo espediente per preparare la bella sonorità data dal particolare *voicing* dell'accordo costituito dalla triade minore di Do# con l'aggiunta della settima maggiore.

Battuta 9



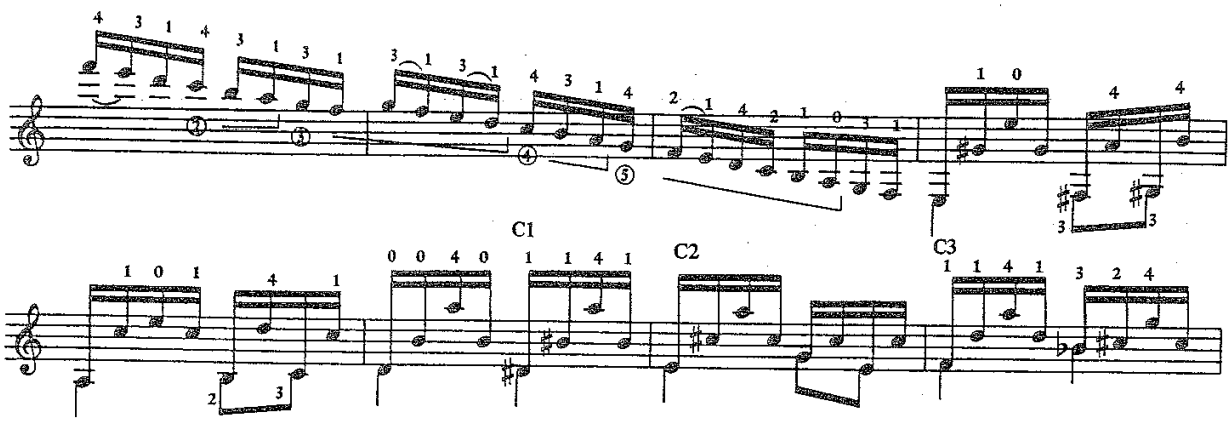
Dal punto di vista tecnico è possibile notare ancora una volta l'utilizzo, per certi versi inconsueto, della diteggiatura della mano sinistra nell'esecuzione delle scale. Nella battuta 1, infatti, sarebbe sicuramente più agevole suonare il Si_4 sulla seconda corda al dodicesimo tasto, con il mignolo, rimanendo "in posizione", scivolando eventualmente poi con l'anulare dal $Fa\#_4$ al Mi_4 sulla terza corda, per preparare il *barré* richiesto al settimo tasto. Barrios, invece, fa scivolare l'indice dal Do_5 al Si_4 rimanendo sempre sulla prima corda. Questa modalità di esecuzione,

oltre a mantenere una certa omogeneità del suono, che pur minimamente sarebbe compromessa dal salto tra la prima e la seconda corda, garantisce anche una maggiore incisività al frammento melodico.

La seconda parte dell'*Estudio*, formata da 38 battute, si apre con un arpeggio di Mi magg. che, seguito da un frammento scalare in cui è presente il Do naturale, lascia già percepire l'imminente modulazione al modo minore della tonalità di impianto.

Alla battuta 40, dopo una lunga sequenza scalare, il disegno si spezza, pur conservando la medesima scansione ritmica in sedicesimi, per lasciare posto ad una scrittura diversa. In virtù di alcune peculiarità, come ad esempio la presenza del pedale invertito, questo tipo di scrittura è stata definita da alcuni *postbarocca*[140]*.*

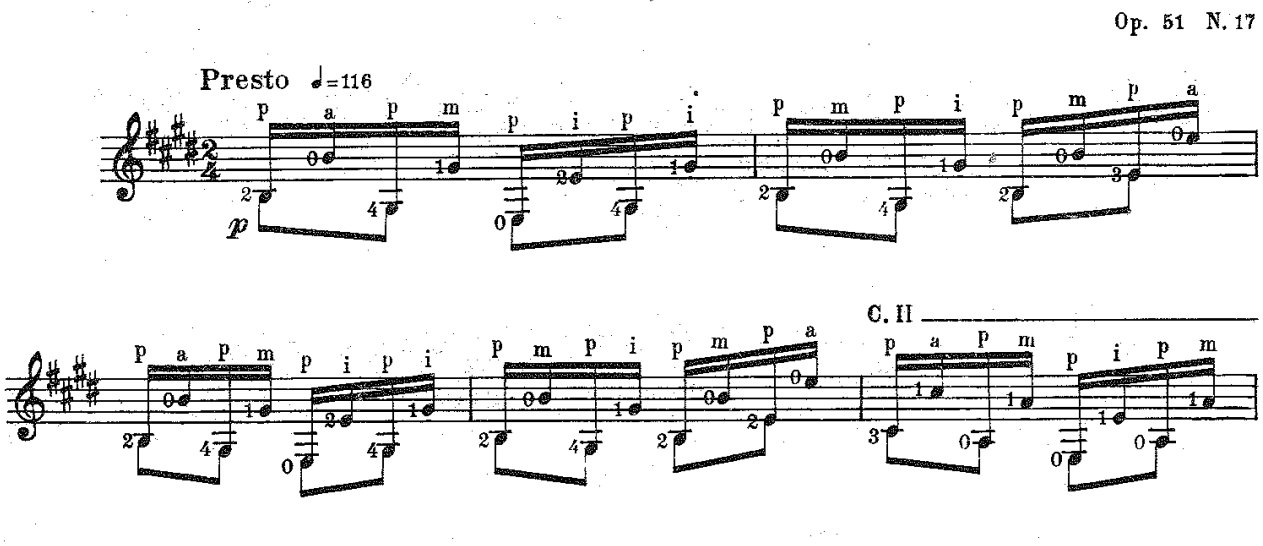
Battute da 37 a 44



Nonostante sia innegabile l'influenza di Bach in alcune opere di Barrios, derivante anche dall'attività di trascrizione del maestro tedesco, è ancora percepibile, in questa parte dell'*Estudio*, lo stile di Giuliani.

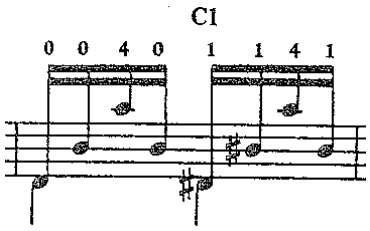
[140] V. OXLEY, op. cit., p. 61.

Esempio tratto dall''Op. 51 N. 17 di M. Giuliani



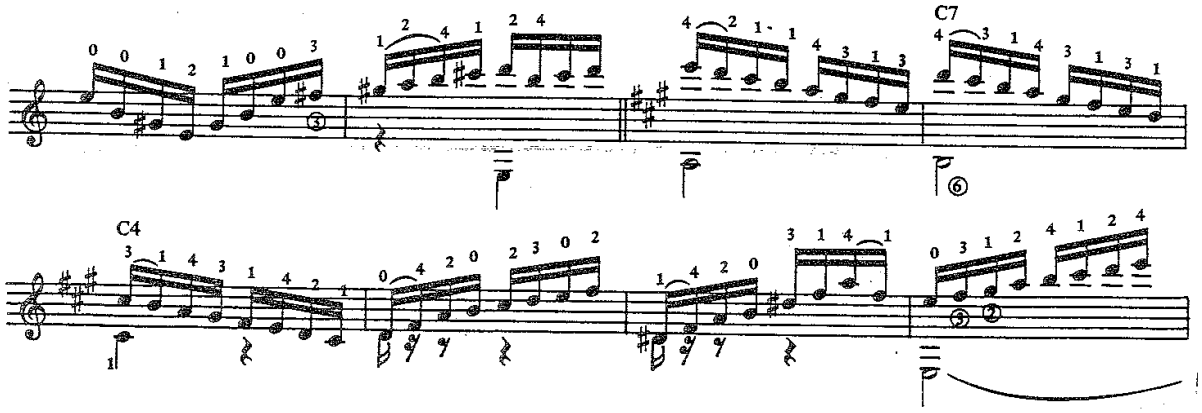
Alla battuta 42 si riscontra nuovamente una posizione “allargata” della mano sinistra, con la realizzazione di un *barré* al primo tasto e l’esecuzione del La4 al quinto tasto con il mignolo.

Battuta 42



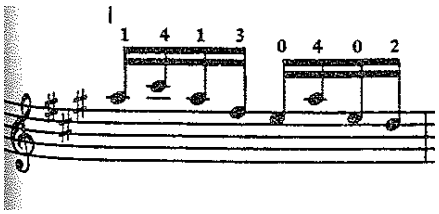
Alla battuta 59 riprende, con delle variazioni, la prima parte, confermando la tonalità di La magg.

Battute da 57 a 64



La battuta 94 contiene una diteggiatura per la mano sinistra, che prevede ancora una copertura di cinque tasti, tra il primo ed il quarto dito.

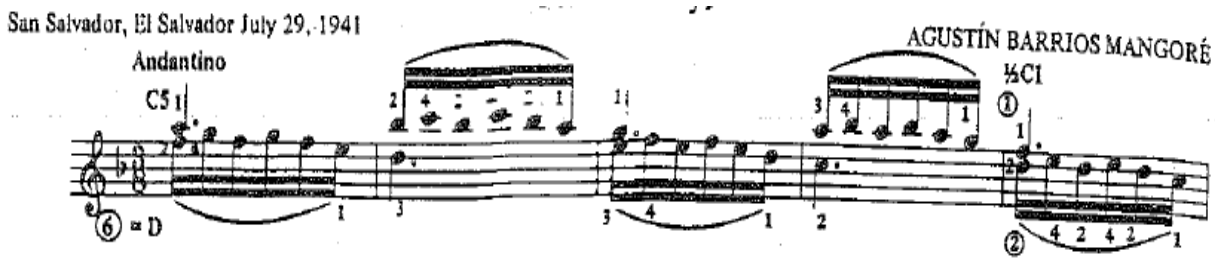
Battuta 94



Estudio del ligado (in Re min.)

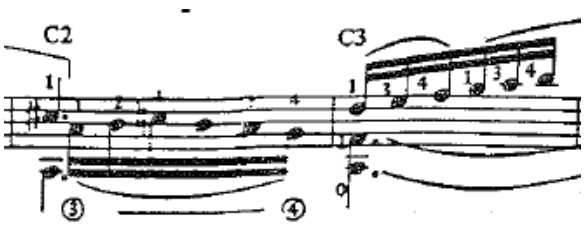
Si tratta sempre di una composizione che risale agli ultimi anni di vita di Barrios, a El Salvador, datata precisamente 29 luglio del 1941.

Lo studio è in tonalità di Re min. con un tempo di 3/8, e presenta un'accordatura molto cara a Barrios, cioè con il Mi_2 (basso) accordato in Re_2 (non è infrequente anche l'abbassamento della quinta corda da La_2 a Sol_2).



La tonalità, a causa della presenza esclusiva di bicordi già dalle prime battute, potrebbe risultare lievemente ambigua, tra il Fa magg. e la relativa minore. L'affermazione del Re min. viene chiarita nella battuta 12, dove la triade di dominante precede l'accordo di tonica in secondo rivolto.

Battute 12 e 13



Lo studio delle legature costituisce un aspetto molto importante della tecnica chitarristica. Una corretta realizzazione permette di creare linee melodiche più ariose e cantabili, conferendo una maggiore espressività al fraseggio.

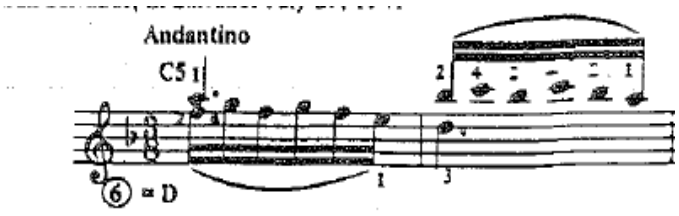
Si parla, ovviamente, di legature di portamento, le quali determinano un particolare modo di esecuzione in cui, come per gli strumenti ad arco, il ruolo determinate per l'emissione sonora è assunto dalla mano sinistra. Le legature possono essere ascendenti o discendenti, e possono essere realizzate per una o più note.

Riguardo alle legature ascendenti, nel caso più semplice, dopo avere pizzicato una nota con la mano destra, un dito della mano sinistra colpisce con forza il tasto che determina la nota successiva; il suono è provocato dalla sola percussione del dito sul tasto corrispondente alla nota voluta. La difficoltà, che riguarda soprattutto il dito più debole (mignolo), è quella di imprimere una forza sufficiente alle dita che percuotono i tasti, in modo tale da non avvertire, nelle note legate, degli abbassamenti di volume rispetto alle note suonate con la destra.

Per quanto riguarda invece le legature discendenti, la nota legata, più bassa rispetto a quella pizzicata, viene eseguita mediante una preparazione anticipata di tale nota da parte del corrispondente dito della mano sinistra; la nota è messa in vibrazione dal dito della mano sinistra che esegue la nota precedente e che, con un movimento a strappo, simile al pizzicato della destra, fa suonare la nota legata. Le difficoltà di esecuzione, in quest'ultimo caso, nascono dalla ridotta distanza tra le corde, che può determinare l'involontaria messa in vibrazione di corde adiacenti rispetto a quella che realizza la legatura, oppure, come si vedrà nel caso dello Studio di Barrios, interrompere suoni che invece devono permanere. Anche in questo caso il dito più svantaggiato è il mignolo, dotato naturalmente di minor forza.

L'*Estudio* di Barrios si caratterizza, dal punto di vista tecnico, per un'alternanza di bicordi, con qualche eccezione, nei quali le note da legare sono continuamente spostate dalla linea del canto a quella del basso, con uno stile imitativo che avvalora l'ipotesi di quanti individuano nella musica di Barrios uno stile *neobarocco* (anche la tonalità non sembra scelta a caso). A rendere maggiormente difficoltosa l'esecuzione è l'indicazione del valore della nota non legata, che deve essere mantenuta per tutta la durata della battuta. In altri termini, l'esecuzione del legato non deve interrompere la nota che, alternativamente, è posta sulla corda più acuta o più bassa.

Battute 1 e 2

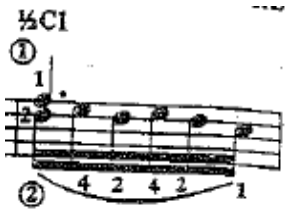


Per l'esecuzione delle legature discendenti, nel caso in cui la semiminima puntata si trovi al canto, le dita della mano sinistra che strappano la corda per la legatura non potranno appoggiarsi a quella direttamente superiore (per l'appunto quella in cui è realizzato il canto); questa necessità può comportare problemi di volume, considerato che l'azione delle dita della mano sinistra non può essere molto incisiva, ma deve rimanere più "in sospensione".

Conscio di tali difficoltà, che devono comunque essere affrontate per il miglioramento della tecnica, Barrios propone questa alternanza in modo tale da lasciare il tempo (una misura) alla mano sinistra di riposare. Si ritiene che questo costituisca un significativo esempio in cui un materiale musicale di alto livello, con un bell'effetto dato dalla risposta melodica imitativa che si alterna al canto e al basso, unitamente all'espressività conferita dal legato, risponda anche ad esigenze didattiche ben precise, nella consapevolezza e nel rispetto dei limiti naturali di chi si accosta allo studio impegnativo della tecnica presa in esame.

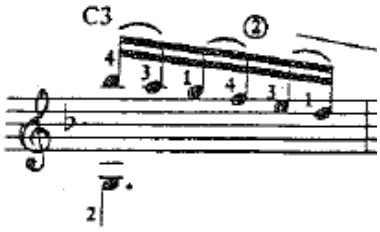
Le posizioni estese della mano sinistra che, come oramai è stato possibile riscontrare, costituiscono una peculiarità della tecnica *mangoréana*, sono presenti già dalla battuta 5. Il bicordo Re_4 – Fa_4, realizzato rispettivamente sulla seconda e sulla prima corda, richiede un particolare allargamento tra indice e medio della mano sinistra, condizione resa ancor più gravosa dalla necessità di predisporre preventivamente un mezzo *barré* in prima posizione, che consente di suonare il Do_4, ultimo suono del gruppo di note legate.

Battuta 5



Ancora, il Sol min. della battuta 11, IV grado che procede verso il V della battuta successiva il quale, a sua volta, risolve sul I grado della battuta 13, richiede, a causa dell'abbassamento della sesta corda in Re_2, una dilatazione consistente tra indice, in posizione di *barré* al terzo tasto, e medio, resa ancor più difficoltosa dalla contestuale esecuzione del Sib_4 sulla prima corda, con il mignolo.

Battuta 11

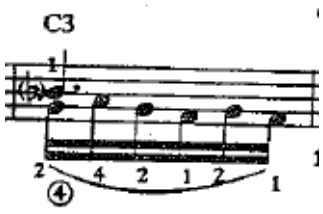


La battuta 12 registra un curiosa dissonanza tra il Do#, sensibile del Re min., e il Do naturale inserito nella sequenza melodica legata.

Battuta 12

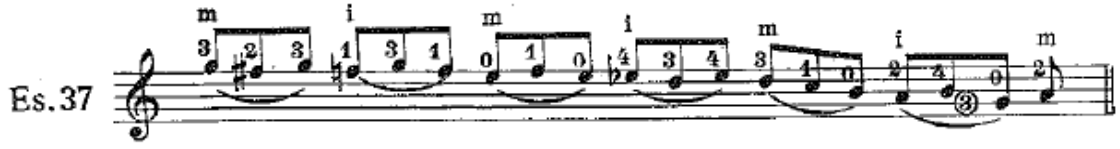
Un altro esempio è riportato alla battuta 19.

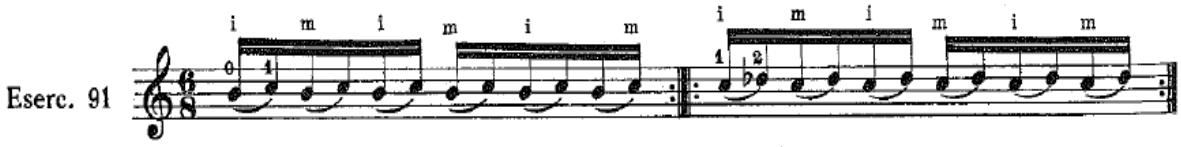
Battuta 19



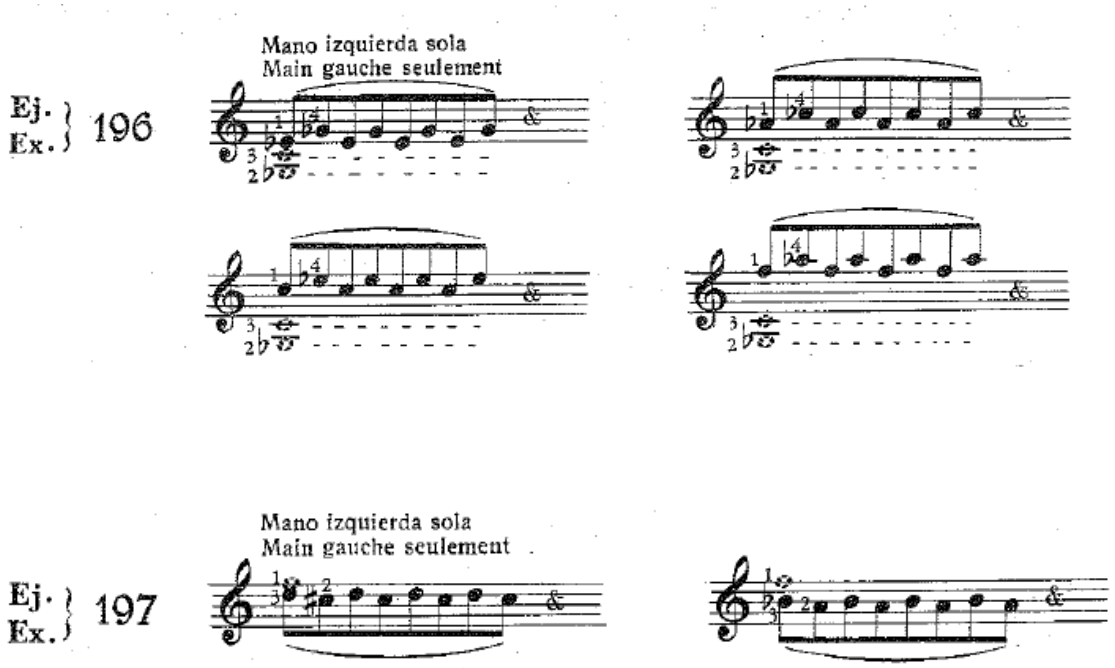
Emilio Pujol, nella sua ampia opera didattica, affronta il tema delle legature in particolar modo nel secondo e nel terzo libro dell'*Escuela Razonada*. Nel secondo, in modo abbastanza semplice, introducendo i concetti base della meccanica e proponendo esercizi con legature semplici su di una corda, nel terzo, invece, prende in esame la tecnica del legato in modo più approfondito, esaminando ogni possibile combinazione digitale della mano sinistra. Per lo sviluppo dell'agilità e dell'indipendenza delle dita, propone esercizi che prevedono legature ripetute in posizione fissa, questa volta con l'aggiunta di una o due note al basso oppure al canto.

Esempi tratti dal secondo libro della *Escuela Razonada de la guitarra* di E. Pujol





Esempi tratti dal terzo libro della *Escuela Razonada de la guitarra* di E. Pujol



È evidente la somiglianza delle formule digitali di questi esercizi con l'*Estudio* di Barrios che, come già visto, sviluppa il materiale musicale alternando le due formule (con la nota estranea alle legature, una volta al basso ed una al canto). Non è possibile dire se ci possa essere stata una reciproca influenza, anche se si propende per due percorsi autonomi che hanno portato allo stesso risultato, grazie soprattutto alla profonda conoscenza dello strumento di entrambi i chitarristi, e alla loro necessità di fornire gli strumenti per risolvere gli inevitabili problemi di natura meccanica che sorgono nello studio approfondito di uno strumento musicale. Quel che è certo, e che avalla tale ipotesi, è che il materiale del terzo libro di Pujol è stato terminato nel 1936, ma ha visto la luce solo nel 1954. Barrios scrive lo studio nel 1941, a San Salvador, e sembra difficile che possa essere venuto a contatto con il lavoro di Pujol.

In ogni caso, la fondamentale differenza è che Pujol, forse riflettendo in questo la sua aspirazione prettamente didattica, che in un certo senso avrà un peso determinante per il modo di concepire la tecnica negli anni successivi, separa i due momenti, quello della semplice meccanica da quello in cui la competenza

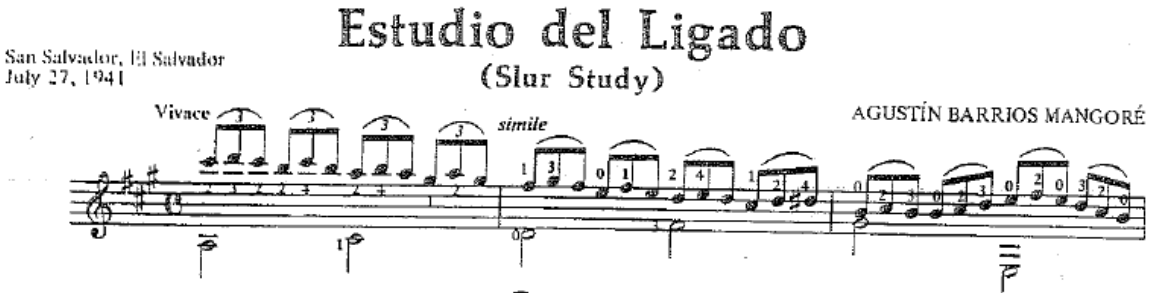
tecnica viene utilizzata a fini espressivi. In Pujol sono presenti Esercizi che sviluppano la scioltezza e l'agilità delle dita, e Studi in cui queste abilità vengono impiegate per "fare musica". Barrios, invece, vuole raggiungere lo stesso fine immergendo l'allievo direttamente nella musica, peraltro con pagine che, pur denotando un evidente obiettivo didattico, rispecchiano l'elevato valore artistico della grande tradizione musicale europea.

Estudio del ligado (in La magg.)

Qualche giorno prima di concludere lo Studio in Re min. sulla tecnica del legato, Barrios realizza un altro Studio per l'esercizio della medesima tecnica, questa volta nella tonalità di La magg. (lo Studio è datato 27 luglio 1941).

Per certi aspetti, prendendo come esempio gli esercizi realizzati da Pujol nei libri secondo e terzo della sua *Escuela Razonada*, il presente *Estudio del ligado* può essere considerato propedeutico per il precedente in Re min.

Minori difficoltà tecniche, quindi, determinate da una scrittura in cui il basso entra difficilmente in "conflitto" con le note al canto.



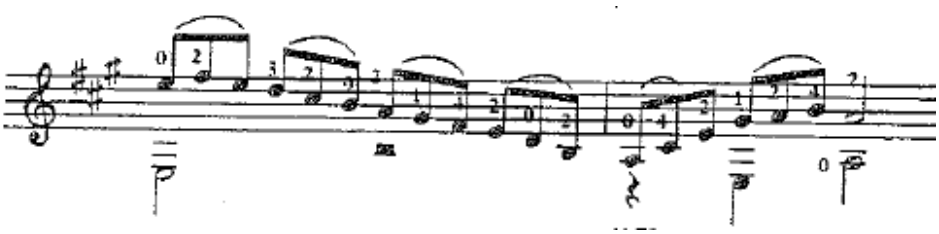
Barrios in questo caso sembra voler valorizzare il materiale melodico, quasi a compensare le minori difficoltà tecniche, sempre nell'ottica di comporre, prima di tutto, bella musica.

Utilizza quindi, in tempo di 4/4, gruppi di terzine di crome che vengono mantenute per tutta la durata dello Studio, e che determinano un disegno melodico di

notevole cantabilità; il tutto supportato da una linea di basso che si muove quasi esclusivamente, con l'eccezione di un paio di battute della sezione B, sulla successione di minime.

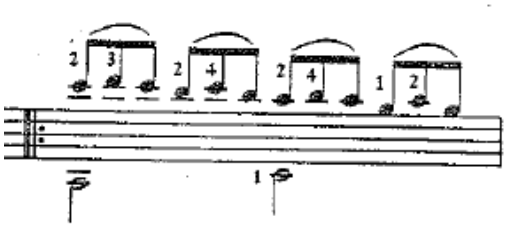
Dal punto di vista armonico, la sezione A si muove molto semplicemente tra i gradi I, IV e V, con la cadenza perfetta finale alle battute 7 e 8.

Battute 7 e 8



Alla battuta 9, dove inizia la sezione B, viene ripreso il disegno iniziale ma, nella battuta immediatamente successiva, inizia una modulazione verso la relativa minore, di estrema semplicità ma di straordinaria bellezza.

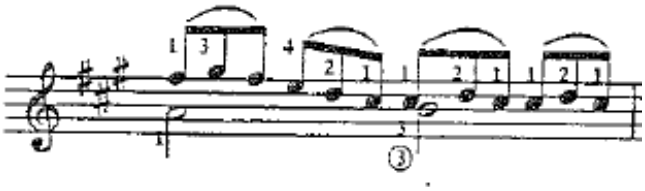
Battuta 9



Nella battuta 10, infatti, il primo tempo è occupato dal IV grado in secondo rivolto, delineato dal bicordo La – Fa#, che, attraverso il frammento scalare del secondo tempo che termina nel Do#, raggiunge il V grado della nuova tonalità (Fa# min.) nel terzo tempo, definito dal bicordo costituito proprio dal Do# che viene ripetuto e

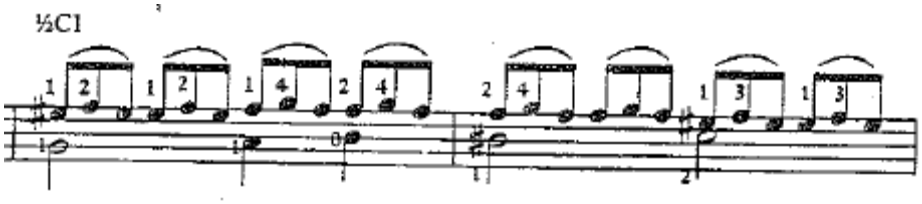
dal Si. La risoluzione viene però posticipata nel terzo tempo della battuta successiva (11), attraverso una trasformazione dell'accordo di dominante, che occupa i primi due tempi della misura, da Si – Do#, a Sol# - Mi #, che anticipa appunto il Fa# min. del terzo tempo, in stato di primo rivolto.

Battuta 10



Nella battuta 12 si realizza ancora un bell'esempio di utilizzo della dominante secondaria del V grado di Fa# min.

Battute 11 e 12



La progressione inizia nell'ultimo tempo della battuta 11, dove il Fa**#** min. lascia posto al IV grado allo stato fondamentale; ed è proprio il Si, procedendo cromaticamente verso di Si **#** all'inizio della battuta 12, che immette la dominante secondaria (Si# - Fa#) del Do#.

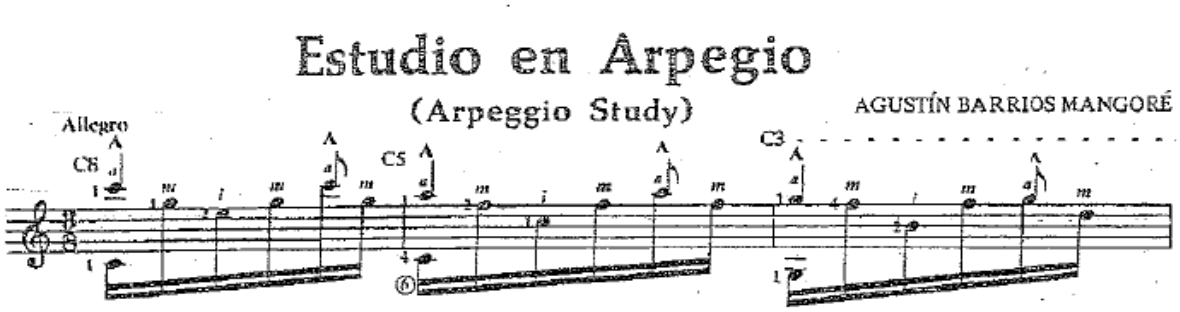
Risulta in questo modo una bella condotta delle parti che, mantenendo il medesimo disegno melodico (Fa# - Sol# - Fa#) su tre bicordi, fa procedere il

basso in modo ascendente (La – Si – Si#), per raggiungere il Do# del bicordo di dominante, sul quale si innesta un nuovo modulo melodico (Mi# - Fa# - Mi#).

Estudio en Arpegio

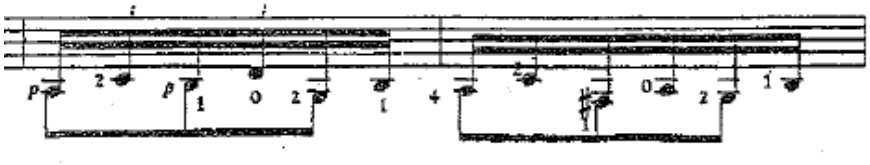
Con l'*Estudio en Arpegio* in Do magg., composto nel luglio del 1941, Barrios ritorna ad una scrittura stilisticamente più vicina a quella della didattica ottocentesca, con l'opera di Fernando Sor in particolare evidenza.

La linea melodica si muove, in misure di 3/8, con una suddivisione ritmica consolidata e nota, costituita dalla regolare successione di una semiminima e di una croma.



Questo disegno viene mantenuto per quasi tutta la durata dello studio, ad esclusione di alcune battute della sezione B (esattamente da 25 a 36).

Battute 25 e 26



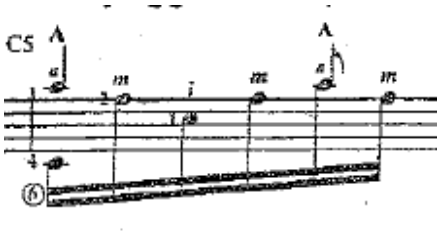
Anche la diteggiatura, per entrambe le mani, si mantiene abbastanza conforme ai canoni classici, non rinunciando, questa volta però in modo limitato, a quei particolari elementi di “imprevedibilità” che ben rappresentano la tecnica di Barrios. In particolare ci si riferisce alle ormai consuete posizioni “allargate” della mano sinistra.

Nella minore presenza di tali elementi si identifica il carattere propedeutico di questo Studio, che mette in evidenza un consapevole intento formativo. La maggiore semplicità di questo Studio, che Barrios realizza comunque nella fase conclusiva della propria carriera, sembra corrispondere ad un esplicito omaggio e riconoscimento alla valenza didattica delle opere dei grandi chitarristi dell’Ottocento, sulle quali Barrios vuole compiere un innesto, inserendo la propria cifra tecnico–stilistica.

È quindi un modo per rendere familiari allo studente, con un materiale relativamente consolidato, le peculiarità tecniche che si presenteranno in modo consistente nelle opere più elaborate del maestro.

Già dalla battuta 2, in posizione di *barré* al quinto tasto, il mignolo deve raggiungere il Do_3 sulla sesta corda, suonato contestualmente al La_4 sulla prima, mentre il medio si trova già in posizione per il Fa_4 sulla seconda.

Battuta 2



Anche nella battuta 36 è necessario coprire cinque tasti per suonare il Re4 sulla terza corda ed il Sol4 sulla prima, dilatazione resa ancor più impegnativa dalla realizzazione della nota di volta inferiore Fa_4, con l’anulare sulla seconda corda.

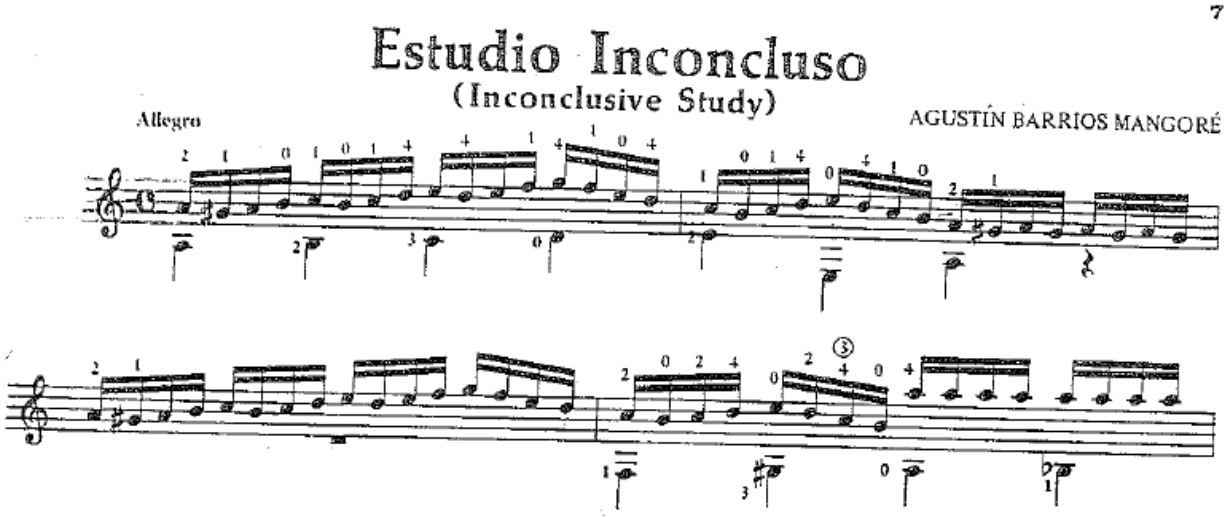
Per quanto riguarda l'armonia non ci si scosta dalla tonalità di impianto, con una breve sezione che modula alla dominante.

Estudio Inconcluso

In questo Studio, del quale non si ha una datazione certa, e la cui fonte è costituita da un manoscritto proveniente dall'Uruguay, Stover coglie un senso di esitazione, come se le frasi costituissero più che altro delle idee ancora da sviluppare.

La tonalità è quella di La min. e la struttura è basata sulla consueta suddivisione in due parti, di cui la prima ripetuta. Anche in questo caso la configurazione ritmica è pressoché costante, con il susseguirsi di semicrome in tempo di 4/4.

Quel che risulta immediatamente evidente è che la melodia della battuta 1 viene ripresa nella battuta 3 senza la parte di basso. Qui potrebbe risiedere un primo elemento di provvisorietà, di sospensione, che configura l'incompiutezza dello studio.



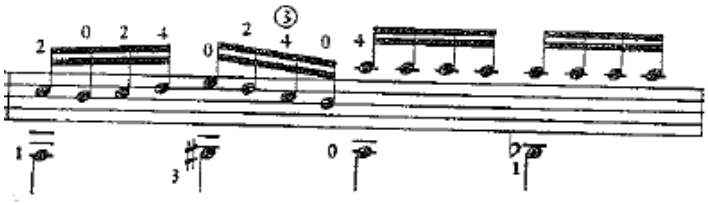
Se si rivolge l'attenzione alla melodia realizzata nei primi due tempi della battuta 2, si nota come la stessa venga ripresa nei corrispettivi tempi della battuta 4, con dei bassi diversi che, nel caso del secondo tempo, non determinano un cambiamento

dell'accordo delineato, mentre nel primo tempo si passa dal La min. della battuta 2 al Fa magg. (VI grado) della battuta 4.

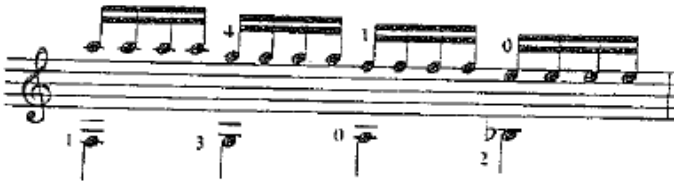
Sembra quindi che la battuta 3 sia rimasta "incompiuta", con l'intento di rimandare ad un momento successivo la realizzazione di una linea di basso diversa rispetto a quella proposta nella battuta 1. Oppure, molto più semplicemente, potrebbero esservi stati dei ripensamenti proprio nella linea di basso iniziale; non sfugge, infatti, la dissonanza creata con il bicordo Si_2 – Do_4 del secondo tempo, il quale potrebbe avere richiesto una riflessione più approfondita sulla condotta delle parti.

Non vi sono esplicite indicazioni in merito alla diteggiatura della mano destra, ma non mancano, come firma indelebile delle soluzioni tecniche tipiche della scrittura *mangoréana*, le abituali posizioni allargate della mano sinistra, come quelle delle battute 4 e 5, richieste per l'esecuzione dei bicordi Sib_2 – La_4, e Fa_2 – La_4.

Battuta 4

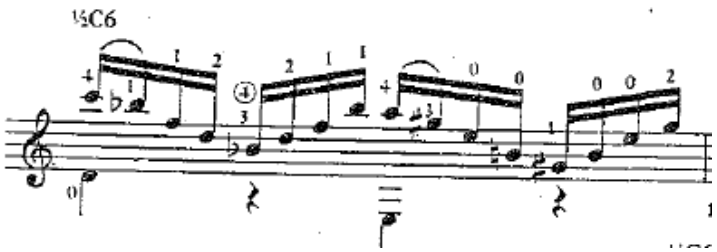


Battuta 5



L'armonia si muove continuamente tra tonica e dominante, con qualche eccezione, come l'introduzione della sesta napoletana della battuta 9.

Battuta 9

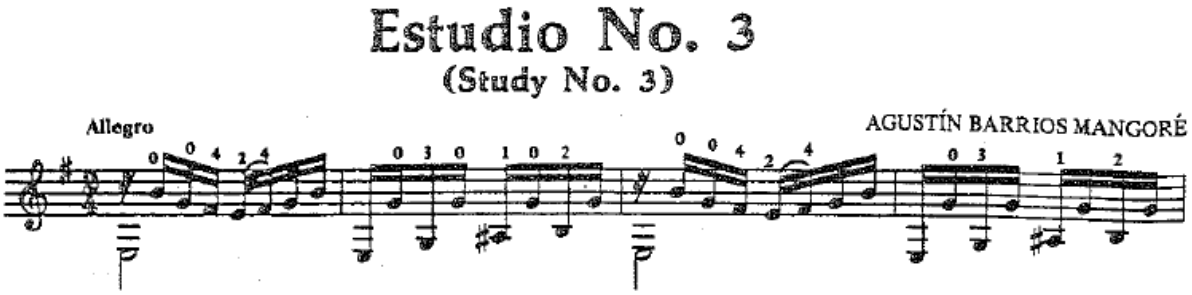


Estudio n° 3

Come per il precedente anche per questo *Estudio* non è possibile risalire alla data di composizione. La fonte è rappresentata da un manoscritto proveniente da El Salvador. Il luogo di provenienza ed il tipo di scrittura più evoluto rispetto al precedente, vicino a quello stile definito da alcuni *postbarocco*, fanno propendere per l'ipotesi di una composizione realizzata negli ultimi anni di vita a San Salvador.

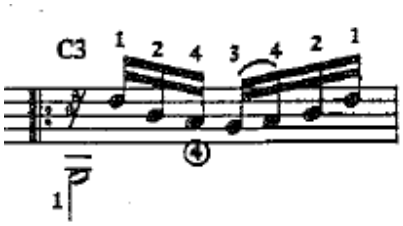
Non sfugge, infatti, una certa somiglianza, complice anche la tonalità di impianto in Mi min., con la celebre *Allemande*, della Suite BWV 996 di J. S. Bach.

L'architettura dell'*Estudio* può essere ricondotta ad una struttura AA'BBC. Anche questo Studio presenta una configurazione ritmica costante di semicrome, su di un tempo di 2/4.



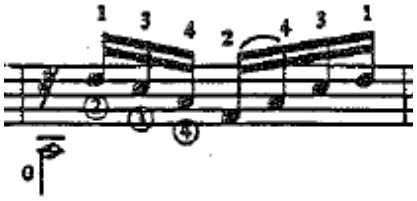
Alcune legature proposte in determinati passaggi richiamano per difficoltà lo Studio sul legato in Re min., che assume quindi, più che mai, un ruolo propedeutico fondamentale per avvicinarsi alle soluzioni tecniche realizzate da Barrios. Ci si riferisce in particolare alla legatura ascendente della battuta 32 (Sol_3 – La_3) da realizzare con terzo e quarto dito (le dita più deboli), coprendo così una distanza di tre tasti, e dovendo mantenere il primo dito sul basso di Sol_2.

Battuta 32



O ancora alla battuta 34, dove il La3, eseguito sulla quarta corda, viene legato dal quarto dito con il secondo che esegue il Fa3, soluzione che contempla una distanza di ben quattro tasti tra nota suonata e nota legata.

Battuta 34



Estudio para ambas manos

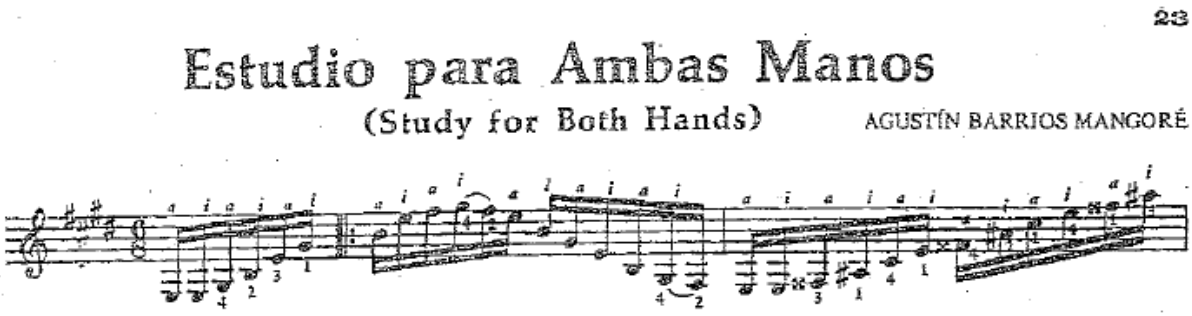
Composto nel giugno del 1940 a San Salvador, questo Studio esplicita già nel titolo l'obiettivo didattico.

L'*Estudio para ambas manos* è già stato preso in considerazione nella parte introduttiva, ed in particolare nei riguardi della tecnica e della didattica di Aguado, per la caratteristica diteggiatura della mano destra, riportata espressamente, che prevede l'impiego esclusivo dell'indice e dell'anulare, anche nel raro caso (ultimo tempo della battuta 28), in cui la parte melodica è sorretta da una linea di basso. Nella didattica dell'Ottocento, a parte Aguado per l'appunto, per l'esecuzione di scale o di successioni di note singole in genere, viene privilegiato l'utilizzo alternato di indice e medio (soprattutto tra i chitarristi di scuola italiana, come ad esempio Giuliani).

Nelle epoche successive, le varie combinazioni vengono prese in considerazione ma solamente in ambito di studio, per migliorare la scioltezza delle dita, considerato che l'uso dell'indice e del medio rimane la modalità più utilizzata.

Tuttavia, alcune considerazioni riguardanti l'anatomia della mano suggeriscono dei possibili vantaggi nell'impiego della diteggiatura qui proposta da Barrios. Innanzitutto, il dato immediatamente riscontrabile è quello di una maggiore analogia strutturale, soprattutto in termini di lunghezza, tra indice e anulare. Questo fattore, apparentemente insignificante, garantirebbe invece una eguale distensione delle due dita chiamate ad agire, e quindi una minore tensione della mano. Una maggiore rilassatezza sarebbe poi dovuta al fatto che la lieve tensione per mantenere leggermente sollevati anulare e mignolo, necessaria per non contrastare il movimento del medio nel caso in cui si usi questo dito, non sarebbe più necessaria.

Lo Studio, in Mi magg., presenta una suddivisione ritmica costante di semicrome, con un tempo di 6/8. Entrando nello specifico, una delle maggiori difficoltà è dovuta all'andamento melodico che non si sviluppa quasi mai su frammenti scalari, ma su arpeggi, i quali richiedono continui spostamenti da una corda all'altra. Ciò rende maggiormente complessa la coordinazione delle mani, obiettivo specifico dell'esercizio.

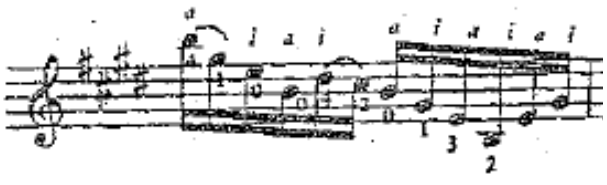


L'*Estudio* inizia con un arpeggio sulla tonica che viene mantenuto per due battute; nella battuta 3 si delinea un particolare disegno melodico basato sulla scala diminuita, che costituisce la base sulla quale si sviluppa la sezione centrale della composizione.

Battuta 3

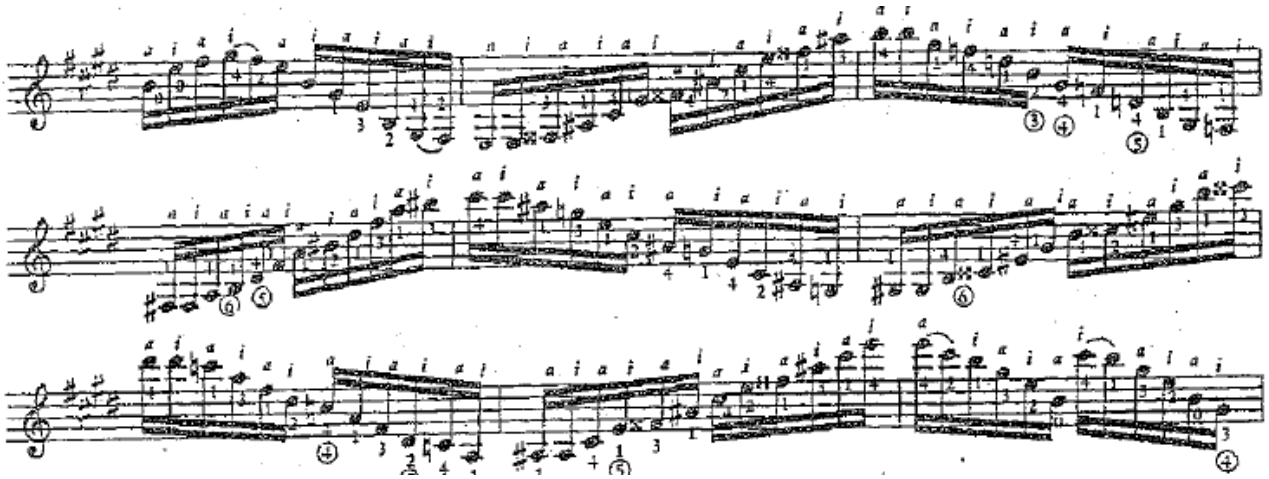
Nella battuta 3, infatti, la scala diminuita, che parte dal MI basso ed arriva al La#$_4$ procedendo per terze minori, viene solo presentata, introdotta, risolvendo subito, nella battuta 4, sulla tonica attraverso un arpeggio discendente che parte dal Si$_4$ (quinto grado dell'accordo).

Battuta 4



Lo sviluppo di questo disegno melodico inizia alla battuta 8, con una progressione cromatica del modulo scalare, ascendente e discendente, che partendo dal Mi2, arriva al La#2 della battuta 14.

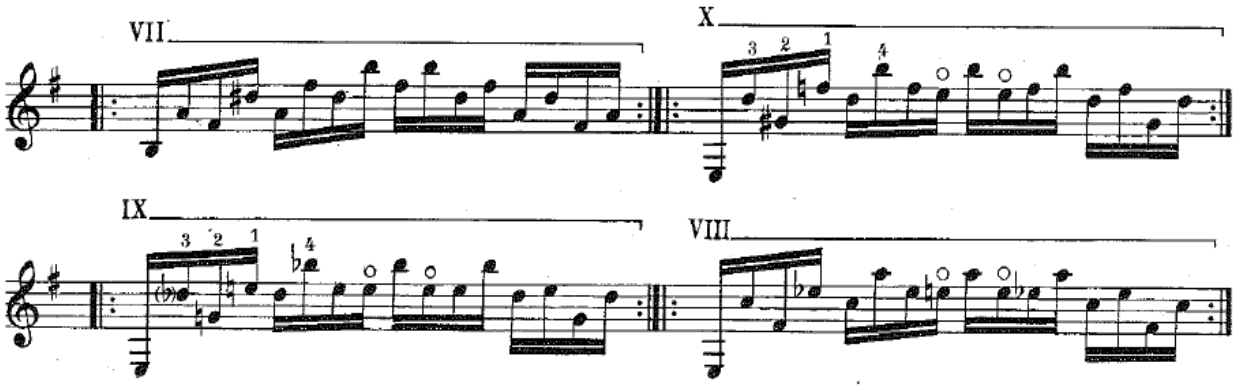
Battute da 7 a 15



Risulta abbastanza evidente una certa similitudine, come idea compositiva, con l'*Etude n°1* di Heitor Villa – Lobos, composto nel 1929[141]. Anche questo studio, infatti, presenta una sezione centrale che inizia alla battuta 12 e finisce alla battuta 24, nella quale un accordo diminuito, suonato sempre con la medesima formula digitale della mano destra, procede discendendo cromaticamente.

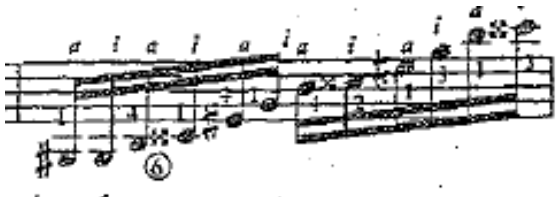
[141] HEITOR VILLA – LOBOS, *Douze Etudes pour guitare*, Paris, Max Eschig, 1953.

Es. Etude n° 1 di H. Villa – Lobos. Battute 11 – 14. Dalla battuta 12 inizia l'arpeggio discendente cromaticamente, costruito su accordi diminuiti.

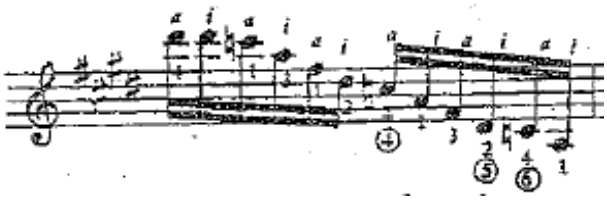


Anche in questo Studio, Barrios prevede le sue consuete diteggiature "allargate" della mano sinistra, come ad esempio nella battuta 12 dove è necessario suonare il frammento da Mi#4 a Dox5, con le dita 1 e 3 (indice e anulare), per arrivare con il 4 (mignolo) al Re#5 della battuta 13.

Battuta 12



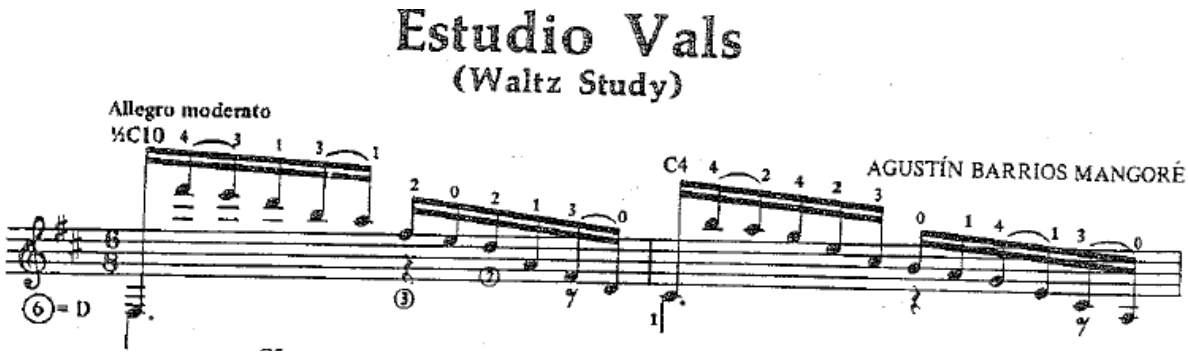
Battuta 13



Estudio vals

Composto il 15 febbraio 1941 a San Salvador, l'*Estudio Vals* può ben rappresentare la sintesi delle tecniche più utilizzate da Barrios: arpeggi, scale e legature.

La tonalità di Re magg. prevede il Mi basso accordato in Re, come visto prassi molto utilizzata da Barrios.

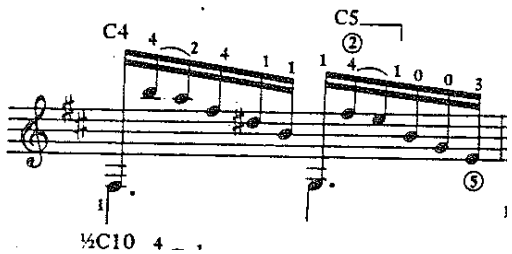


Similmente alla maggior parte degli altri studi è presente una suddivisione ritmica costante di sedicesimi (con le uniche eccezioni alla fine della sezione A ed all'inizio della sezione B), su di un tempo di 6/8.

Barrios in questo Studio predilige le forme di arpeggio discendente, non però in modo esclusivo, con la presenza di alcune legature.

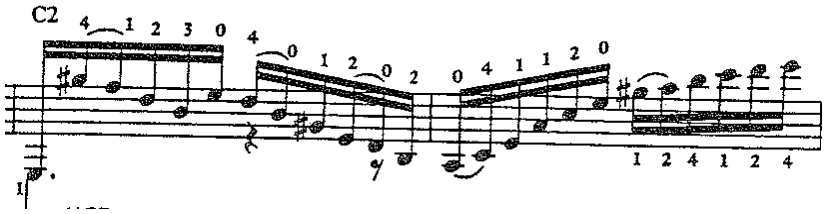
Armonicamente le prime due battute prevedono rispettivamente l'accordo di tonica e di dominante. Nella battuta 3 la dominante secondaria Si7 risolve sul Mi min., secondo grado della tonalità di impianto.

Battuta 3



Quello che invece armonicamente succede dalla battuta 4 alla battuta 7 merita un approfondimento. Il Mi7 presente nella battuta 4 può essere interpretato come dominante secondaria del V grado della tonalità. Infatti, tale accordo risolve sul V grado alla stato fondamentale della battuta 5, anche se il permanere del Sol# può far considerare questo accordo come la tonica della nuova tonalità di La magg., interpretando la progressione armonica delle battute 4 e 5 come una vera e propria modulazione.

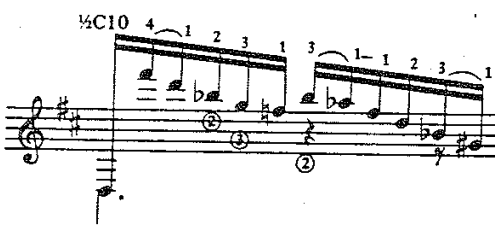
Battute 4 e 5



Quest'ultima supposizione sarebbe avvalorata anche dalla durata maggiore (intera battuta) dei due accordi di Mi7 e La magg., rispetto a quelli della battuta 3.

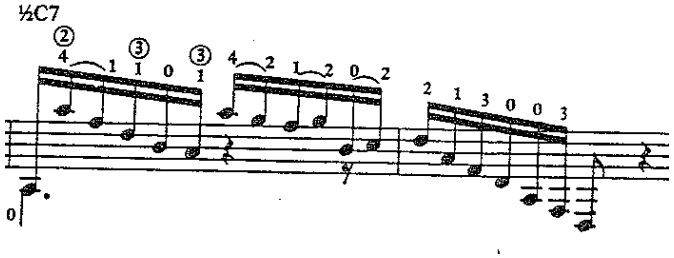
Ma è la battuta 6 a creare una situazione di maggiore indeterminatezza. Se il primo tempo della misura costituito dalle note Re e Fa#, quindi con funzione di tonica, riconduce il La magg. della battuta precedente alla funzione di dominante di Re magg., le note successive SIb, Re e Fa bequadro, si configurerebbero invece come sesta napoletana della tonalità di La magg.; tale accordo assumerebbe quindi una funzione di tonica.

Battuta 6



La sesta napoletana, accordo con una spiccata funzione di sottodominante, riveste questo ruolo anche nella tonalità di Re magg.; con l'aggiunta del Lab e del suo enarmonico Sol#, infatti, il V grado della tonalità viene preceduto da un accordo di dominante costruito sul VI grado abbassato, che risolve sul I grado in secondo rivolto; questa disposizione delle voci permette di mantenere il La al basso per la successiva introduzione del V grado che risolve sulla tonica alla battuta 8.

Battute 7 e 8



5.9 Le opere rielaborate

Stover, nel suo lavoro di sistematizzazione dell'opera omnia di Barrios[142], ricorda come negli ultimi anni a El Salvador il maestro utilizzasse per l'insegnamento, viste anche le notevoli difficoltà commerciali con l'Europa determinatesi dallo scoppio della seconda guerra mondiale, una pubblicazione di Juan Parras del Moral, intitolata *Método para guitarra: Ejercicios, Estudios y Escala Diatònicas*, che comprendeva studi tratti dalle opere di Carulli, Giuliani, Aguado, Sor, ecc.[143].

Alcuni di questi esercizi, in particolare di Carulli, Aguado e Sor, vennero utilizzati da Barrios per la realizzazione di nuove versioni, con spunti didattici nuovi, che

[142] RICHARD DWIGHT STOVER, *The complete Works of Agustin Barrios Mangoré*, Vol. 2, Pacific U.S.A., Mel Bay, 2003
[143] Ibid., p. 260.

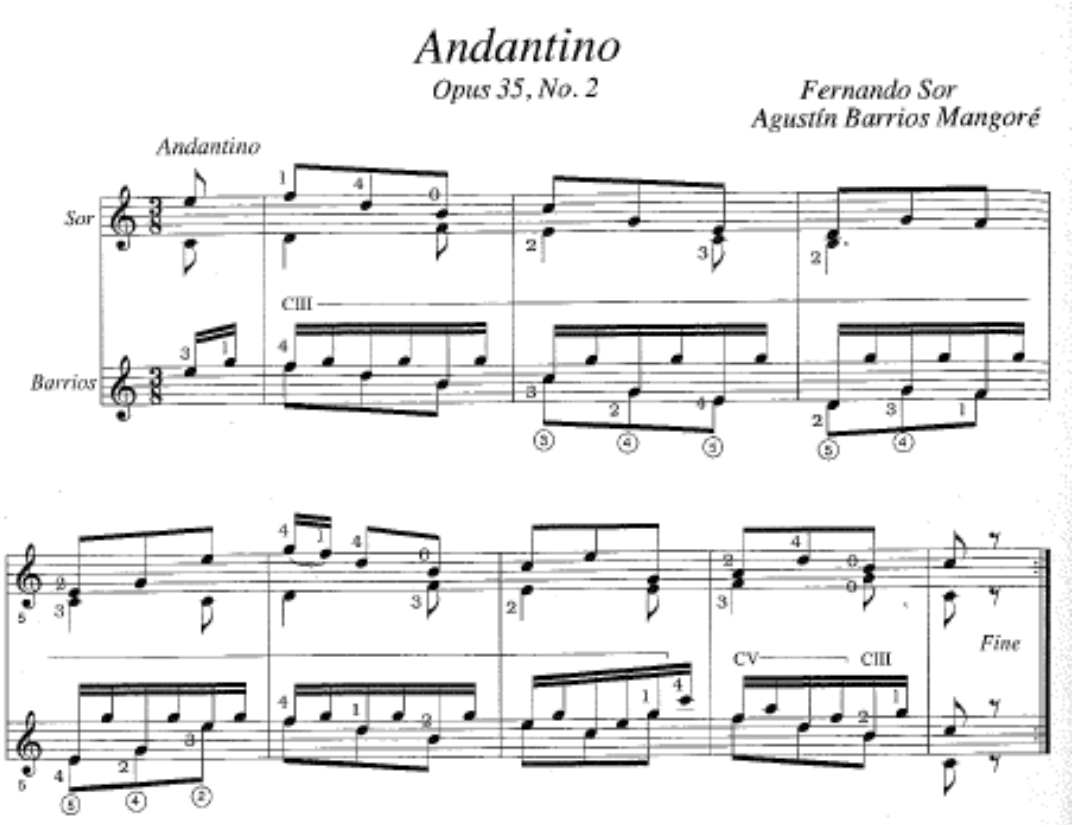
riflettevano appieno le sue idee, la sua personalità e, non ultima, la sua straordinaria capacità melodica e improvvisativa.

Le versioni di Barrios costituiscono, in alcuni casi, anche una indubbia evoluzione, in termini di difficoltà esecutive, dei semplici esercizi predisposti dagli autori classici.

L'Andantino Opus 35, n° 2 di Fernando Sor

Si tratta di un breve e facile studio in Do magg., con tempo di 3/8 e con una struttura AABA, nel quale il principale obiettivo didattico è quello di raggiungere l'indispensabile autonomia delle dita della mano destra, in modo tale da garantire il necessario controllo dinamico, essenziale per far percepire in modo distinto il disegno melodico dalla linea di basso che funge da accompagnamento.

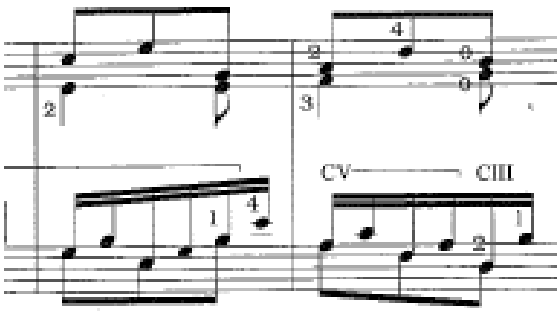
Sin dall'inizio e fino alla battuta 9, Barrios stravolge questo intento, mantenendo la medesima linea melodica sulla quale, però, sovrappone un pedale invertito costituito dal V grado (Sol). In questo modo, per tutta la durata della sezione, si crea una certa sensazione di sospensione, anche quando la nota che funge da pedale, si sovrappone all'accordo di tonica.



Se quindi Sor scrive l'Andantino con l'intento di esercitare e potenziare il controllo dinamico dell'indice e del medio della mano destra, per far emergere correttamente la parte melodica dall'intero materiale musicale, Barrios invece, utilizzando la medesima melodia, struttura lo Studio per esercitare il pollice a questo scopo.

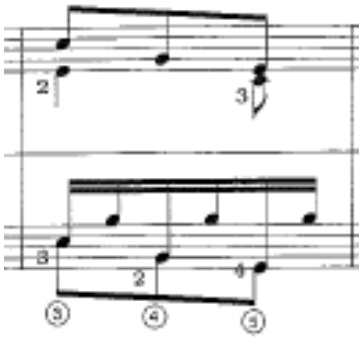
Nelle battute 7 e 8 si riscontrano i primi elementi di differenziazione melodica, pur se minimi, con una inversione delle note che costituiscono il canto.

Battute 7 e 8



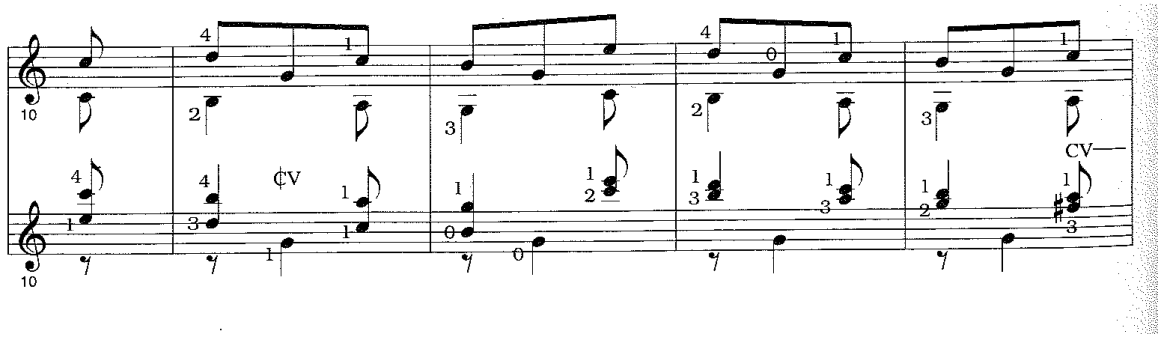
La suddivisione ritmica è in sedicesimi, primo elemento di difficoltà rispetto all'originale, e compaiono le consuete estensioni della mano sinistra già dalla battuta 3, dove, in posizione di *barrée* al terzo tasto, il mignolo deve raggiungere il Mi_3 al settimo tasto sulla quinta corda.

Battuta 3



La sezione B inizia con un riallineamento ritmico rispetto all'originale, che viene mantenuto per circa nove battute, al termine del quale viene riproposto l'andamento iniziale. Eventuali dubbi sull'intento didattico, volto a rafforzare il ruolo del pollice nell'esecuzione della parte melodica, vengono fugati dalle prime battute di questa sezione. La melodia, infatti, esclusa qualche minima eccezione, rimane uguale a quella realizzata da Sor, con le stesse altezze, ma i bassi presenti nell'originale vengono trasposti all'ottava superiore

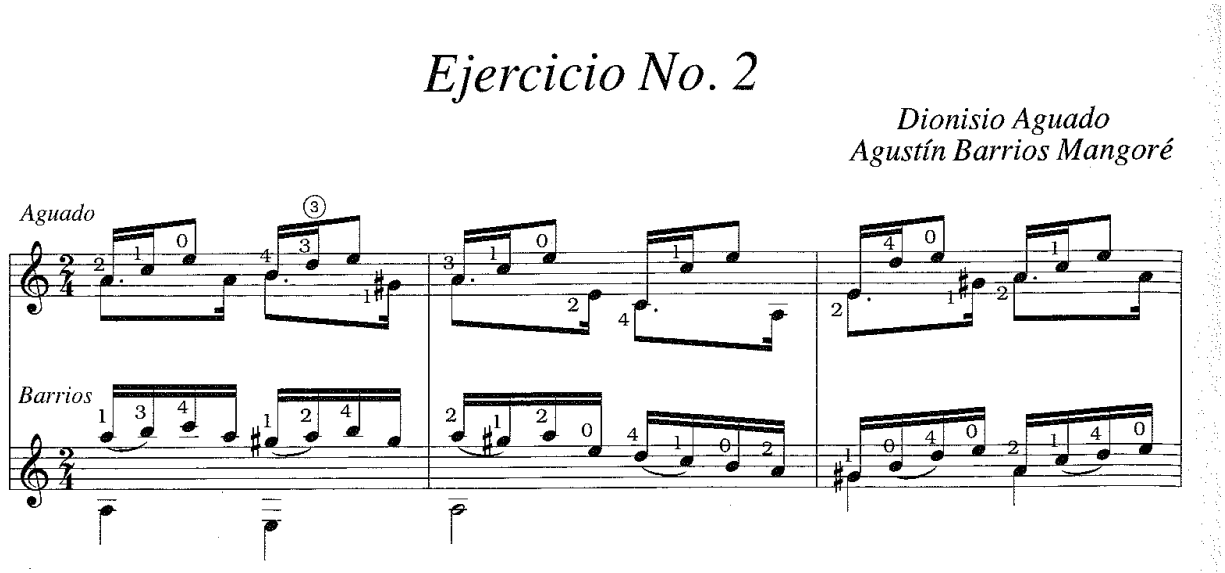
Prime battute sezione B



L’Esercizio n° 2 di Dionisio Aguado

Un percorso didattico che segua una certa logica nel materiale realizzato da Barrios, è possibile individuare soprattutto se si confronta questo esercizio con il precedente.

Dove Aguado prevede sia il pollice a esporre la melodia, Barrios, ancora una volta, e ribaltando quanto fatto con l’Andantino di Sor, muta radicalmente la strategia educativa, utilizzando il materiale musicale per esercitare l’indice ed il medio in tal senso, arricchendo l’esposizione con alcune efficaci legature.



La tonalità è quella di La min., il tempo di 2/4 e l’utilizzo costante di sedicesimi caratterizzano poi questo esercizio. Nella battuta 1 della versione originale di Aguado, la parte melodica è costituita dalle note La (ribattuta con una semicroma), Si e Sol#, queste ultime due a delineare insieme a Re e Mi, il grado V7. Barrios, con le note fondamentali del I e del V, rispettivamente nel primo e nel secondo tempo della battuta, realizza una melodia che si appoggia quasi in modo esclusivo sulla tonica e sulla sensibile.

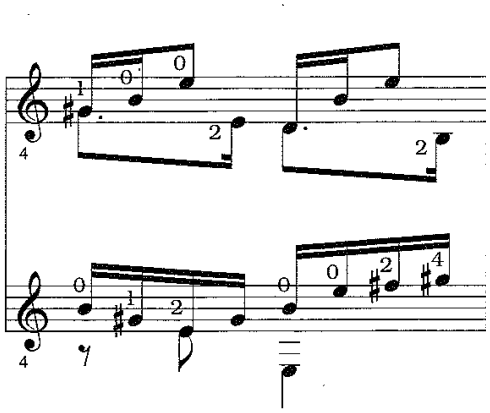
Nella battuta 2, in cui Aguado mantiene sostanzialmente l’accordo di tonica arpeggiato in sedicesimi, Barrios arricchisce la melodia con note estranee

all’accordo – Sol#, SI e Re – che contribuisco a determinare un maggior senso di instabilità.

Il secondo tempo della battuta 3, costituito dall’accordo di tonica, viene raggiunto da Aguado attraverso la sensibile, mentre da Barrios tramite la dominante.

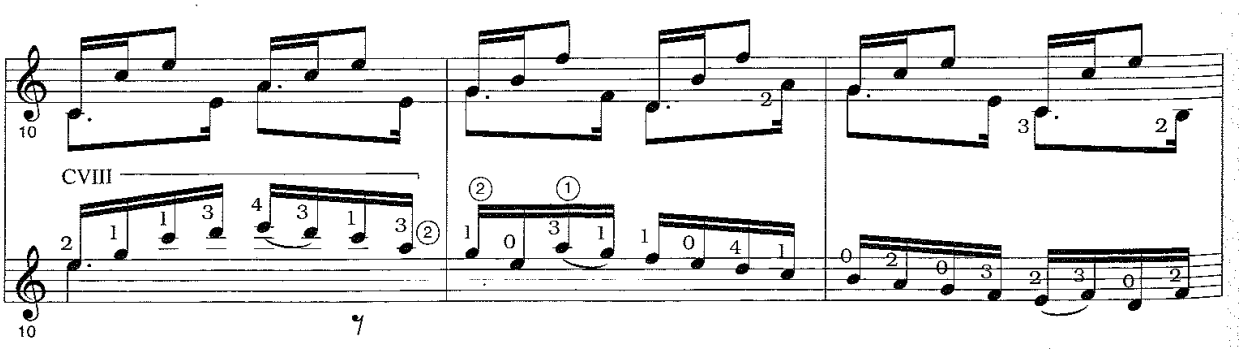
Se Aguado utilizza prevalentemente la scala minore armonica, Barrios impiega anche quella melodica, come nella battuta 4.

Battuta 4



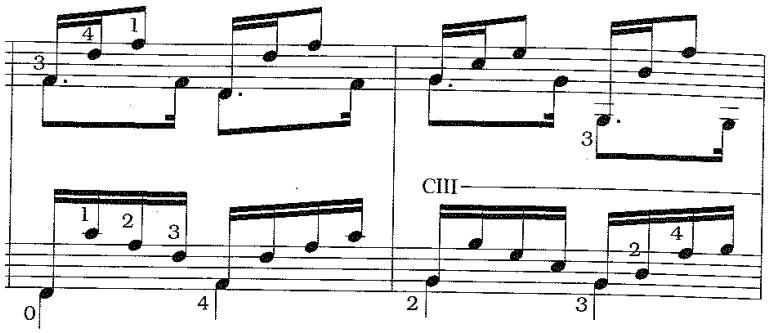
Dalla battuta 10 in poi, fino alla 16, Barrios espande le possibilità del materiale, presentando continue variazioni che prevedono moduli scalari, arpeggi ascendenti e discendenti, che contrastano con la regolare impostazione data da Aguado.

Battute 10 - 12

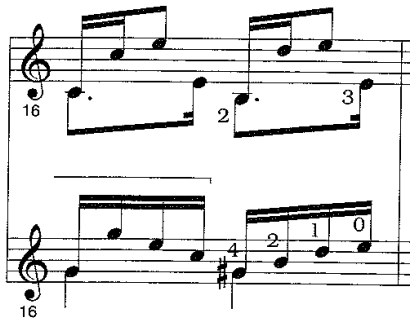


Alcuni elementi presentano invece una certa regolare simmetria, come nel caso degli arpeggi delle battute 14, 15 e 16.

Battute 14 e 15



Battuta 16

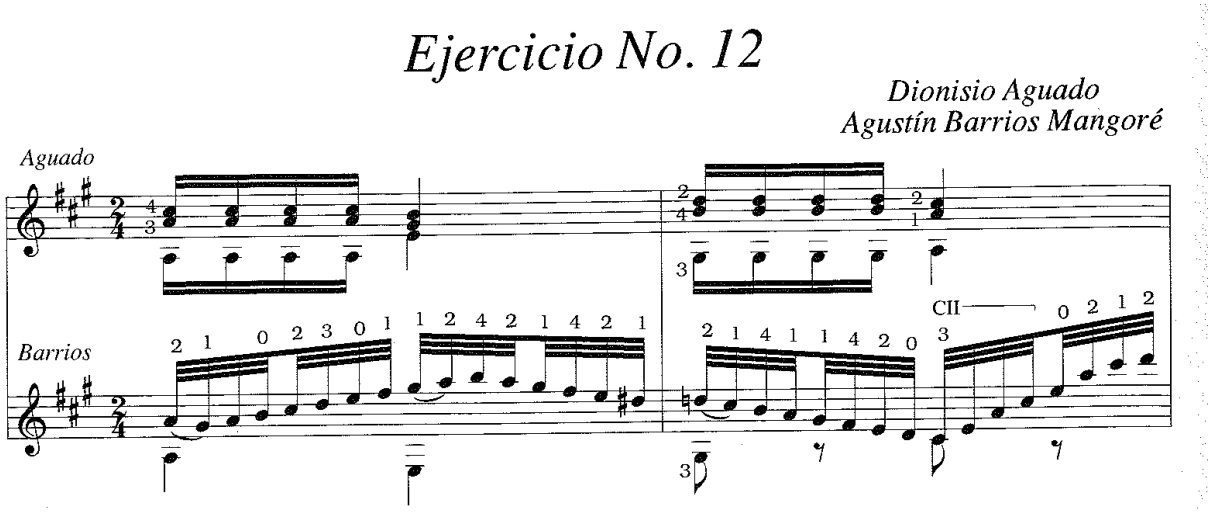


L’Esercizio n° 12 di Dionisio Aguado

Anche in questo Esercizio, in La magg. ed in tempo di 2/4, risulta evidente lo stravolgimento proposto da Barrios nei confronti dei fini didattici perseguiti da Aguado.

Lo Studio realizzato esclusivamente con accordi di tre note, elemento tipico della scrittura chitarristica del primo Ottocento, si pone come obiettivo il raggiungimento della perfetta contemporaneità esecutiva dei tre suoni, per una indispensabile

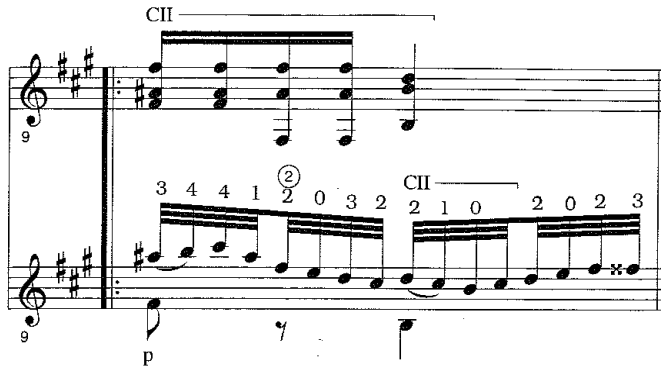
uniformità sonora. La difficoltà tecnica realizzata da Aguado, che costituisce il fattore determinante per il miglioramento dell'allievo, consiste nella suddivisione in sedicesimi del primo tempo, da eseguire quindi con una certa velocità, che trova però un momento di riposo nella semiminima del secondo tempo.



Barrios sviluppa invece l'aspetto melodico da questo materiale, per mezzo di una serie di veloci frammenti scalari in trentaduesimi, con una caratteristica costante, tranne qualche rara eccezione, che è quella data dalla presenza di bassi suonati contestualmente alla prima nota di ogni tempo. Si ritiene importante questo espediente, anche ai fini didattici, perché in un certo qual modo la linea di basso consente di mantenere un maggior controllo della regolarità agogica, soprattutto quando sono in gioco sequenze melodiche molto veloci come questa. In alcuni casi, come nella battuta 2, il basso non dura per tutto il tempo, ma solamente per un ottavo. Più che da esigenze musicali, ciò è spesso dovuto all'impossibilità tecnica di mantenere il basso mentre le altre dita sono impegnate ad esporre la melodia; nel secondo gruppo di biscrome, poi, il necessario appoggio del pollice sulla corda che ha precedentemente realizzato il basso, assicura un breve attimo di stabilità alla mano destra.

La parte forse più impegnativa, per la mano sinistra, è quella presente all'inizio della sezione B, battuta 9, dove la presenza al basso di un Fa# della durata di un ottavo, non garantisce alla mano sinistra un'esecuzione agevole della melodia.

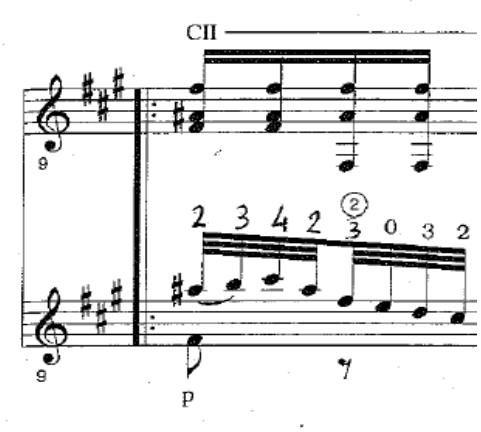
Battuta 9



Nel primo tempo di questa misura, la sequenza La# - Si – Do# - La# è vincolata dal Fa# al basso che dura, per l'appunto, un ottavo. La problematicità, con la diteggiatura proposta da Barrios, consiste nell'esecuzione delle note Si – Do# con il medesimo dito (4) che "scivola" da una nota all'altra, coprendo così una considerevole distanza (6 tasti) tra le dita 1 (sul Fa#) e 4 (sul Do#).

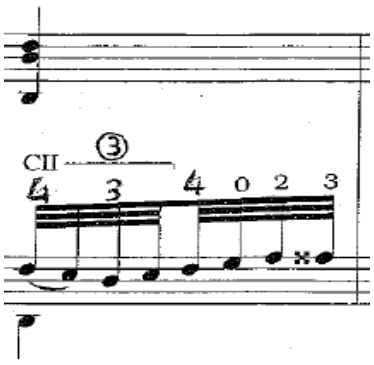
Appare, inoltre, un'incongruenza. Il secondo La# del primo gruppo melodico, in realtà, non può essere suonato con il dito 1 se il basso, suonato anch'esso con tale dito, deve essere mantenuto per tutta la durata di un ottavo; anche se di poco, utilizzando questa diteggiatura, il Fa# durerà per forza di cose un po' meno, in modo da consentire al dito 1 di collocarsi sul La#.

Una possibile modifica alla diteggiatura, forse maggiormente rispettosa della partitura, potrebbe essere quella proposta di seguito



Anche nel secondo tempo della battuta 9 la diteggiatura desta qualche perplessità, che nasce dalla presenza di un *barrée* al secondo tasto, il quale deve essere mantenuto per tutta l'esecuzione del primo gruppo di biscrome del secondo tempo e che contrasta con l'espressa indicazione di realizzare un Si_3 (2ª corda a vuoto[144]). Il *barrée* consiste nel posizionare il dito 1(indice) della mano sinistra, disteso trasversalmente lungo tutte le corde di un tasto, per avere prontamente disponibili tutte le note corrispondenti a quel tasto, singolarmente o insieme.

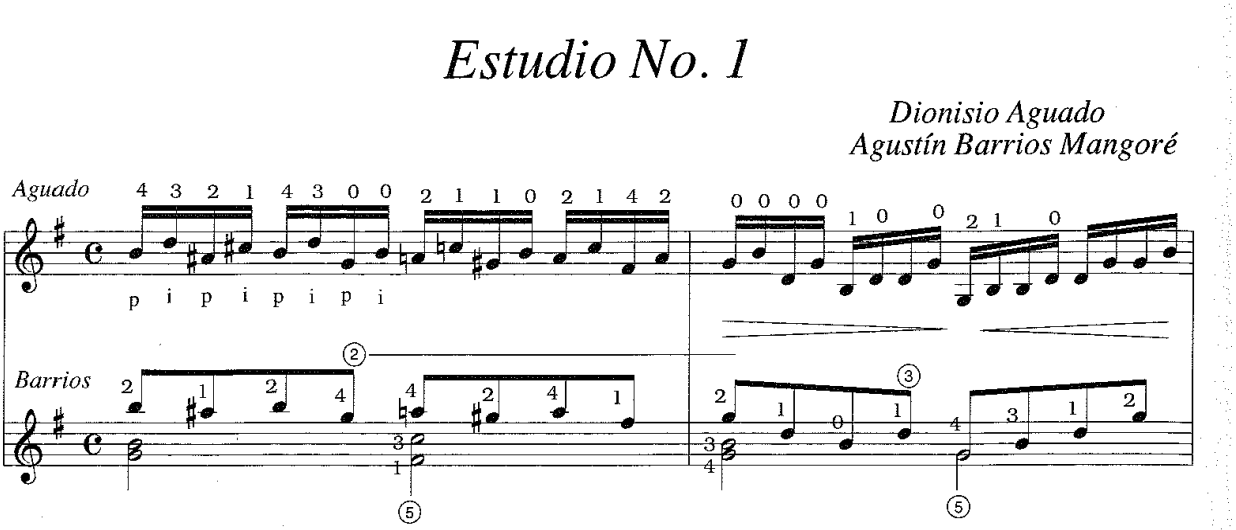
Non è possibile, quindi, se non sollevando il *barrée*, realizzare il Si che corrisponde alla seconda corda a vuoto. Anche in questo caso, la diteggiatura seguente potrebbe assicurare una maggiore aderenza a quanto scritto, per di più con una maggiore facilità per la mano sinistra.



[144] Per corda a vuoto si intende la corda libera, suonata senza premere alcun tasto.

Lo Studio n° 1 di Dionisio Aguado

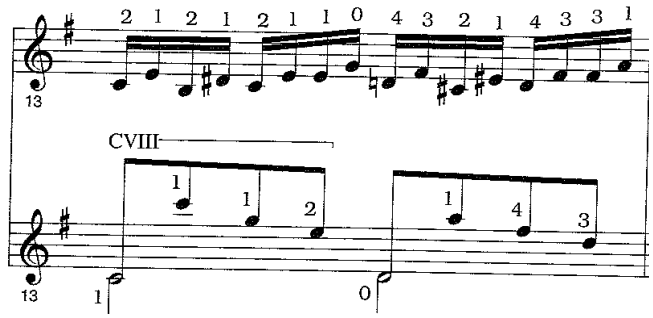
È uno tra gli studi personalizzati da Barrios che si presta maggiormente anche ad un'esecuzione contestuale delle due parti, in forma cioè di duetto, non tanto per un'attenta condotta delle voci, che registra comunque la sovrapposizione di medesimi gradi nelle due parti, quanto piuttosto per l'efficace incastro ritmico che si mantiene regolare per tutta la durata dello Studio.



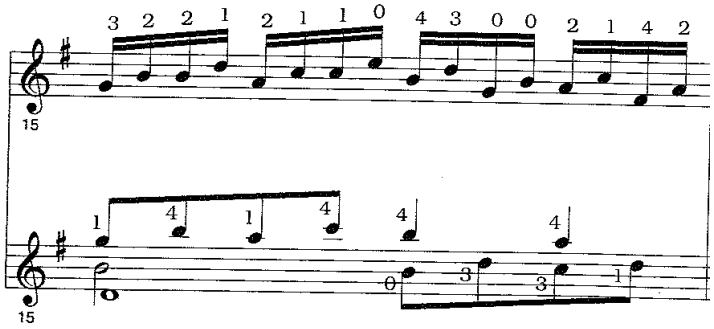
In questo brano in Sol magg., diviso in due parti ritornellate, l'obiettivo di Aguado è quello di esercitare l'alternanza *pollice–indice* della mano destra, molto importante non solo per l'esecuzione di note poste su corde diverse, come in questo Studio, ma anche, come è già stato evidenziato per alcuni autori soprattutto del primo Ottocento, per l'esecuzione delle scale, che prevedono ovviamente una naturale successione di note realizzate sulla stessa corda. L'opposizione delle due dita, di fatto, consente nell'esecuzione di passaggi melodici scalari, anche un maggiore controllo nel caso in cui sia richiesto un suono più "staccato" ed incisivo.

Aguado cerca di raggiungere questo fine inserendo nello Studio dei momenti isolati in cui questa azione continua *p – i* deve essere realizzata sulla medesima corda, come ad esempio nella battuta 2 o nelle battute 13 (Mi e Fa#) e 15 (Si e Do).

Battuta 13



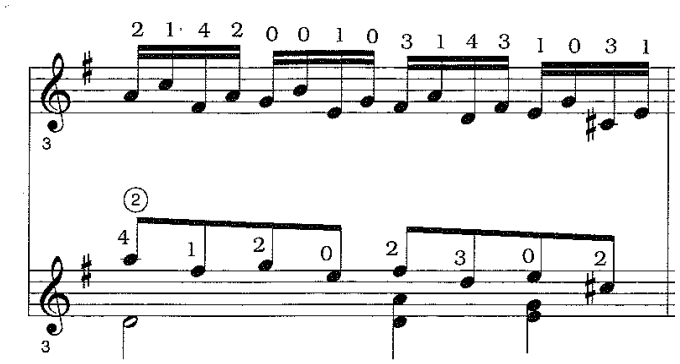
Battuta 15



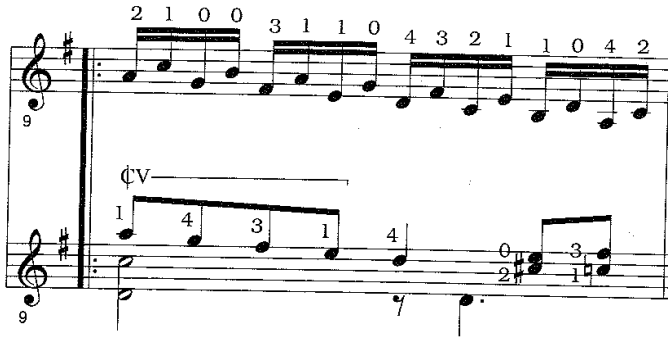
Barrios, riprendendo la parte melodica di Aguado suonata con il pollice, sviluppa un bel cantabile con una trasposizione all'ottava superiore ed inserendo una scansione ritmica in ottavi.

Ed è appunto l'esecuzione melodica, supportata da una parte armonica che si presenta con una certa uniformità al primo ed al terzo tempo di ciascuna battuta, a costituire l'elemento di studio in questo esercizio. Melodia che deve essere percepita distintamente, in rilievo, anche quando viene suonata insieme ad altre note, come nelle battute 1 e 2 ma anche in quelle a seguire.

Battuta 3



Battuta 9



È richiesta quindi una diversa forza e modalità di tocco distinte, per le dita che si trovano ad agire contemporaneamente.

Scrive Mauro Storti:

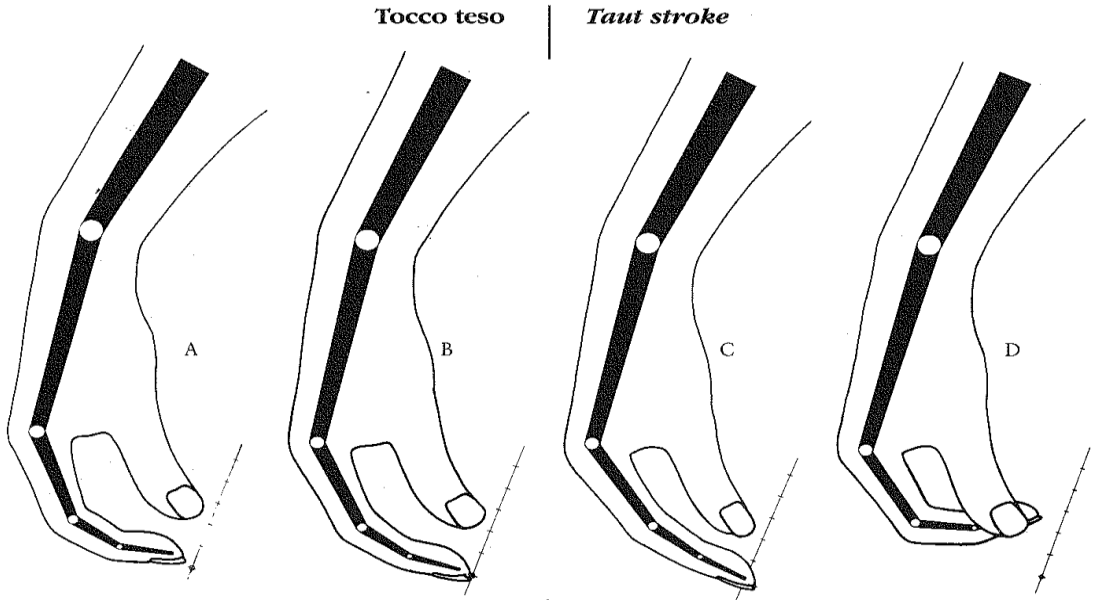
> *"L'impiego simultaneo di due tipi di tocco si rende particolarmente necessario quando la linea melodica nasce da una concatenazione di accordi. Qualunque sia la posizione della voce principale, acuta, media o bassa, la tecnica da impiegare per farla emergere è essenzialmente la*

stessa, ma, per maggiore chiarezza, sarà opportuno analizzare ogni singolo caso."[145]

È quindi auspicabile utilizzare un diverso tipo di tocco per enfatizzare la parte melodica, che si traduce nella scelta, a seconda delle situazioni, tra quello appoggiato, già illustrato precedentemente, e quello "teso".

Pur considerando il fatto che le modalità di tocco possano essere molteplici, difficilmente catalogabili e diverse a loro volta da esecutore a esecutore, il tocco teso può essere considerato una variante del tocco libero, ma viene impiegato *". . . ogni qualvolta sia impossibile l'uso del tocco appoggiato, ed in particolare, per dare risalto ad una melodia senza smorzare altre corde o per mettere in rilievo una determinata voce in accordi e arpeggi"*[146].

L'azione delle dita nel tocco teso è illustrata dalle immagini seguenti[147].



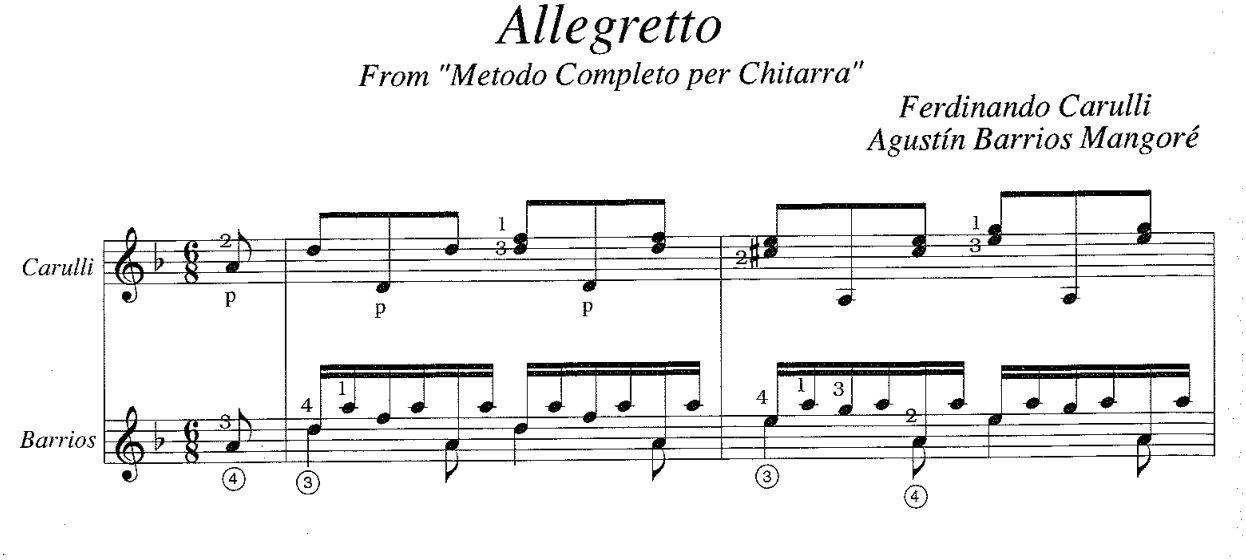
[145] MAURO STORTI, *L'arte della mano destra, tecnica fondamentale del tocco per chitarra*, Milano, Nuova Carisch S.p.a., 1990, p. 32.
[146] Ibid., p. 12.
[147] Immagini tratte da M. Storti, op. cit., p. 13.

In questo caso il dito che utilizza questa particolare modalità, prima di mettere in vibrazione la corda, la spinge verso la tavola armonica (fig. C); segue poi l'azione di svincolo del dito (fig. D) che permette la vibrazione, prima di ritornare nella posizione di riposo (fig. A).

È in qualche modo la pratica che Barrios suggerisce con questo *Estudio*.

L'Allegretto, dal *Metodo completo per chitarra* di Ferdinando Carulli

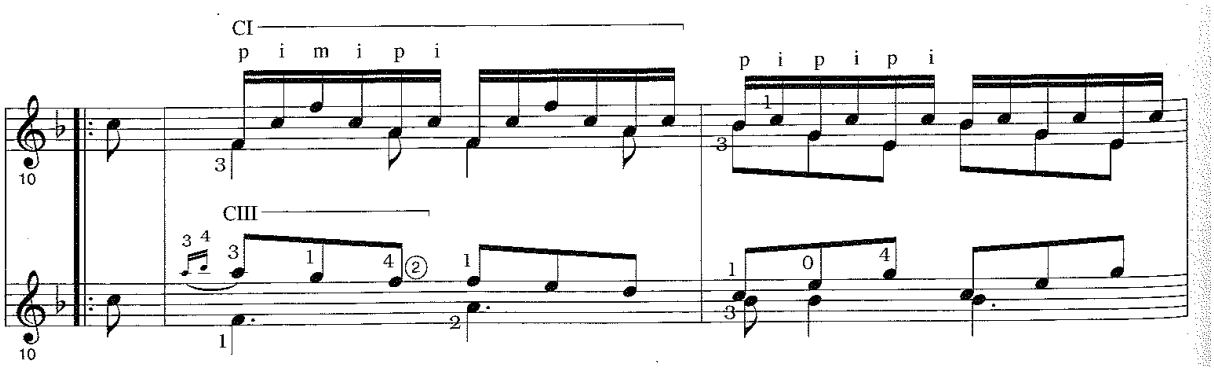
Il Metodo di Carulli prevede, nella prima parte, anche degli studi in varie tonalità, preceduti dalle relative scale e da alcune forme accordali, utilizzate prevalentemente per le cadenze. L'Allegretto preso in esame è quello relativo alla tonalità di Re min.



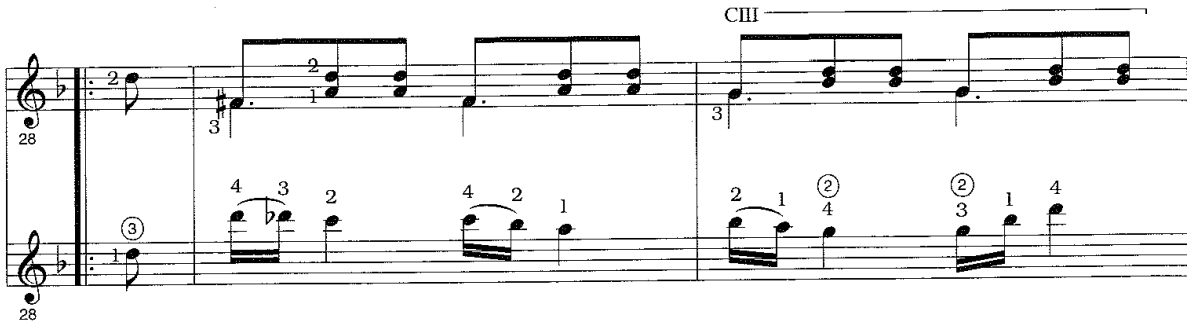
Coerente con lo spirito che ha guidato le precedenti elaborazioni, anche in questo caso Barrios opera una sorta di ribaltamento nelle prime due sezioni delle tre complessive che costituiscono lo Studio, realizzando nell'ultima parte, invece, una variazione che si profila più simile all'originale. Questa operazione rende maggiormente possibile un'eventuale esecuzione delle due parti in forma di

duetto, soprattutto nell'ultima sezione dove le due chitarre occupano registri ben separati.

Inizio seconda parte

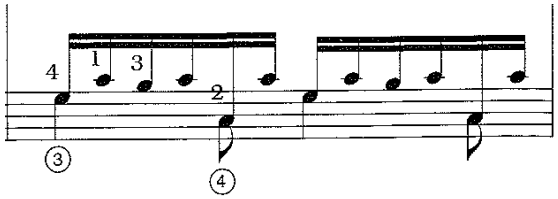


Inizio terza parte



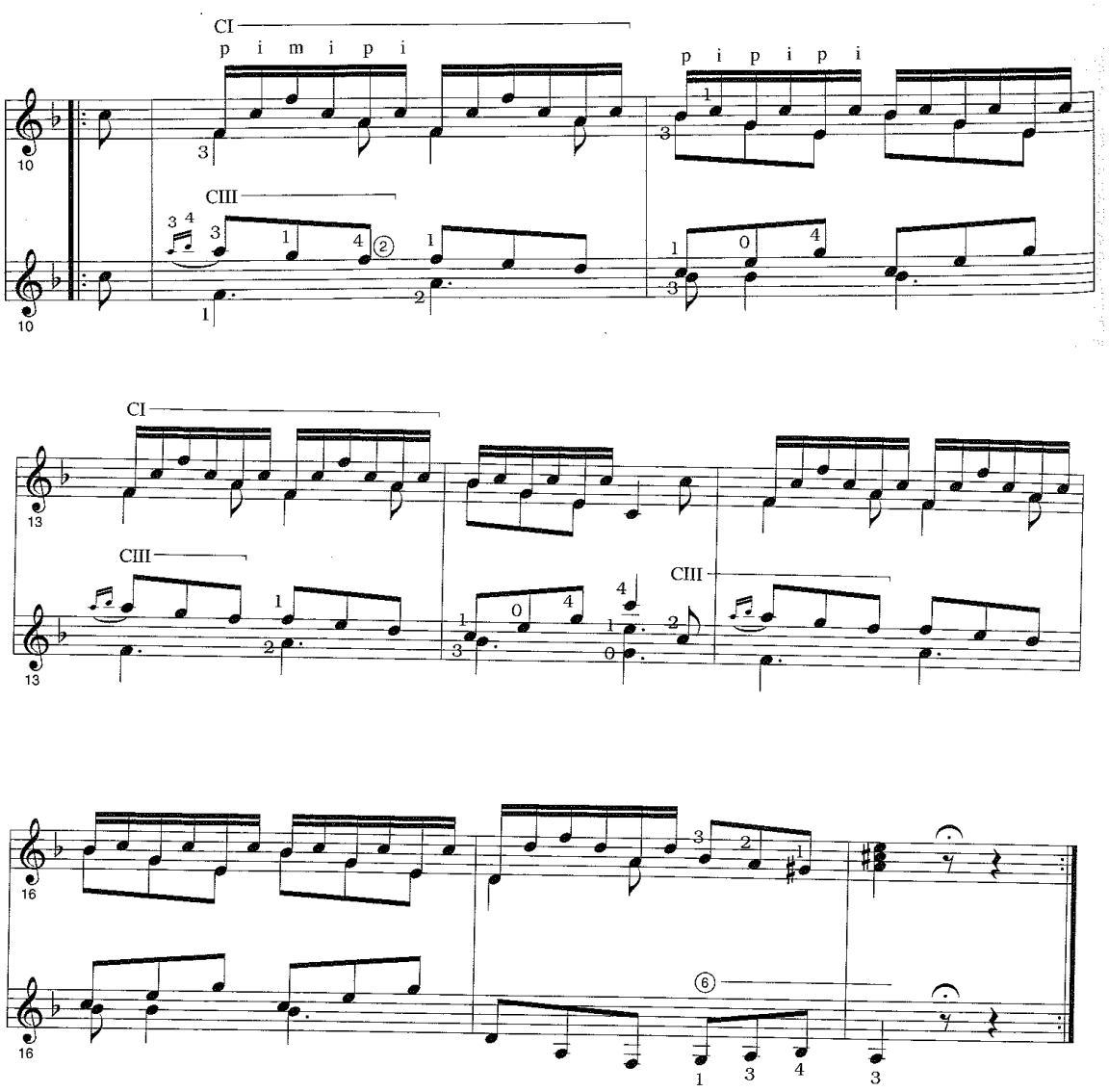
Rispetto a Carulli le parti in sedicesimi composte da Barrios registrano una presenza più consistente del pedale invertito, peculiarità stilistica del *Mangoré*, e le consuete diteggiature estese come quella della battuta 2.

Battuta 2



Non sembra invece particolarmente riuscita l'idea melodica della seconda sezione, in tonalità di Fa magg., soprattutto se confrontata con la bella introduzione di Carulli, in Re min. Quest'ultima, indipendentemente dalla scelta intervallare, presenta di fatto un andamento ritmico che conferisce un maggiore respiro alla parte melodica, dovuto alla regolare alternanza delle note del canto e del basso. Barrios utilizza invece una scansione ritmica regolare, con sequenze melodiche non prive di una certa ripetitività.

Sezione centrale

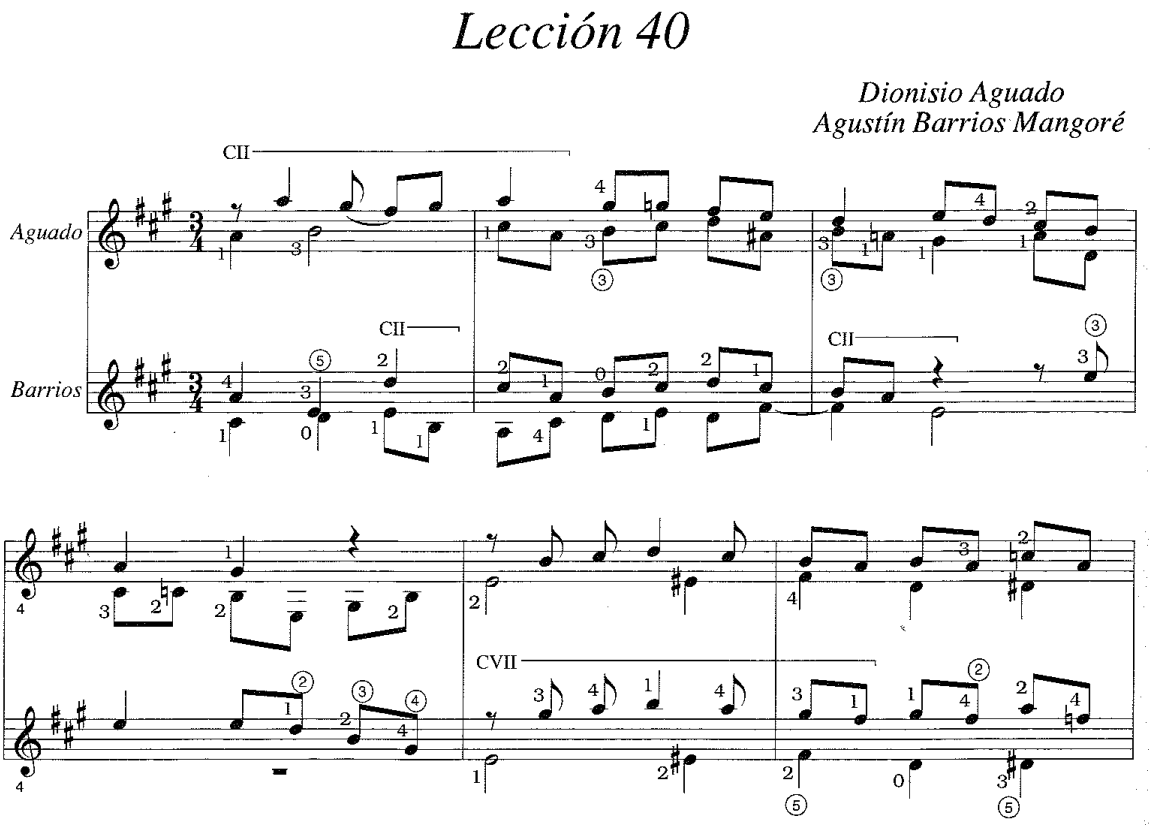


La Lezione 40, dal Metodo di Dionisio Aguado

L'opera di Aguado costituisce ancora una volta materiale di studio e di trasformazione per la ricerca didattica di Barrios.

La *Lecciòn* in La magg., tratta dal Metodo, è sicuramente lo Sudio che più di ogni altro fin qui descritto presenta un'efficace incastro tra le due parti, eseguibili contestualmente da due chitarre.

Non solo, con un'adeguata opera di fusione e sintesi, le stesse potrebbero sfociare in un unico esercizio, armonicamente più ricco e completo. E se non costituisce un intento didattico esplicito, Barrios lascia percepire questa possibilità allo studente, come un percorso possibile, un cammino da esplorare.



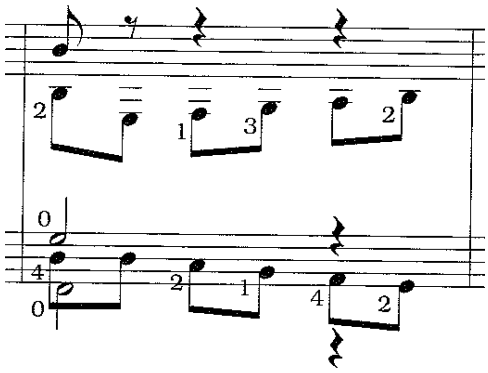
Non vi sono infatti particolari modifiche che comportino tecniche differenti rispetto a quelle utilizzate da Aguado; lo Studio prevede in gran parte del materiale musicale a due voci, con uno stile tipicamente contrappuntistico, in cui la voce al

canto deve essere messa in evidenza con una delle modalità di tocco già descritte in precedenza. Barrios rimane quindi fedele all'opera di Aguado.

Alcune scelte possono sembrare discutibili, come ad esempio il Mi4 della battuta 3, da realizzarsi sulla terza corda al nono tasto. Provenendo da una posizione di *barrée* al secondo tasto, infatti, sarebbe stata più agevole l'esecuzione di tale nota sulla seconda corda al quinto tasto. Ciò soprattutto in considerazione del fatto che, nella battuta 4, almeno il secondo Mi deve necessariamente essere eseguito in questa posizione se si vuole rispettare la diteggiatura che segue, che prevede la successione Re – Si – Sol, rispettivamente su seconda, terza e quarta corda. Diversamente, pur tenendo in considerazione la particolare propensione di Barrios ad utilizzare la terza corda per l'esecuzione delle melodie, il salto di ben sette tasti per coprire la distanza tra il Mi sulla terza corda ed il Re sulla seconda, sarebbe eccessivo e non garantirebbe la necessaria fluidità del canto.

Una testimonianza di come Barrios ami la sonorità rotonda e piena della terza corda e cerchi di utilizzarla sovente, anche in brevi esercizi come questo, è possibile scorgere nella battuta 14, nella sequenza Si – Si – La – Sol.

Battuta 14



5.10 Considerazioni generali

Barrios non può essere definito un vero e proprio insegnante, almeno secondo il consueto significato attribuito al termine. Illuminante è quanto riportato da Robert Edgeworth Johnstone[148] che, in merito al suo metodo di insegnamento, riferisce come l'allievo potesse imparare molto più dall'ascolto e dal "vedere" il maestro all'opera, piuttosto che dall'apprendimento attraverso lezioni sistematiche e organizzate secondo la tradizione didattica, ben rappresentata, ad esempio, dall'opera di Emilio Pujol. Questo soprattutto prima degli anni Quaranta. Ma anche negli ultimi anni della sua vita, nei quali Barrios dedicherà invece la propria attività prevalentemente all'insegnamento, il metodo utilizzato non rispecchierà la tradizione.

L'analisi delle opere di carattere formativo ha probabilmente fatto emergere lo spirito, se non il consapevole obiettivo, con cui Barrios le ha realizzate. Le opere inventate o modificate dal *Mangoré*, lungi dall'essere riconducibili ad un *corpus* sistematico e progressivo per lo studio della chitarra, assumono più una funzione di testimonianza del proprio essere artista attraverso la chitarra. Spesso le tecniche utilizzate in alcuni Studi, sicuramente impiegate da egli stesso, rappresentano non tanto un dogma, un postulato tecnico inviolabile, ma semplicemente delle possibilità, degli angoli di visuale diversi rispetto alle abituali immagini fisse che forse egli vede cristallizzarsi sempre più.

Barrios mette tutto in discussione, sempre. Si spiega così la voglia di dilatare, di allargare le posizioni mediante diteggiature così anticipatamente inconsuete, oppure l'utilizzo di accordature diverse, insolite, soprattutto per i bassi, che aumentano l'estensione sonora della chitarra. Dove gli intenti didattici espressi da Sor, Aguado, Carulli, cercano determinati obiettivi, Barrios mostra che lo stesso materiale può essere utilizzato per altri scopi, anche profondamente diversi.

Proprio con Pujol la didattica per chitarra cerca di assimilare i medesimi principi sui quali si fondano le altre scuole strumentali; la "tecnica", dunque, viene sempre più spesso separata dalla "musica" (che della tecnica rappresenta la naturale conseguenza, il risultato finale). L'intento di questa separazione, aspetto presente

[148] Barrios impartì alcune lezioni a Robert Edgeworth Johnstone nel 1936, durante il suo soggiorno a Trinidad.

forse anche in modo più esasperato nella didattica della seconda metà del Novecento, sarebbe quello di "conservare" l'interesse del musicista nei confronti dei brani oggetto di studio, da proporre nelle proprie esibizioni, evitando l'eccessiva ripetizione degli stessi o delle parti particolarmente difficili ed impegnative. Per fare questo, gli esercizi puramente tecnici prendono in esame tutte le azioni possibili che le dita sono chiamate a svolgere, esercitandole a tal fine, in modo tale da poter affrontare più tranquillamente, e per minor tempo, le difficoltà dei brani.

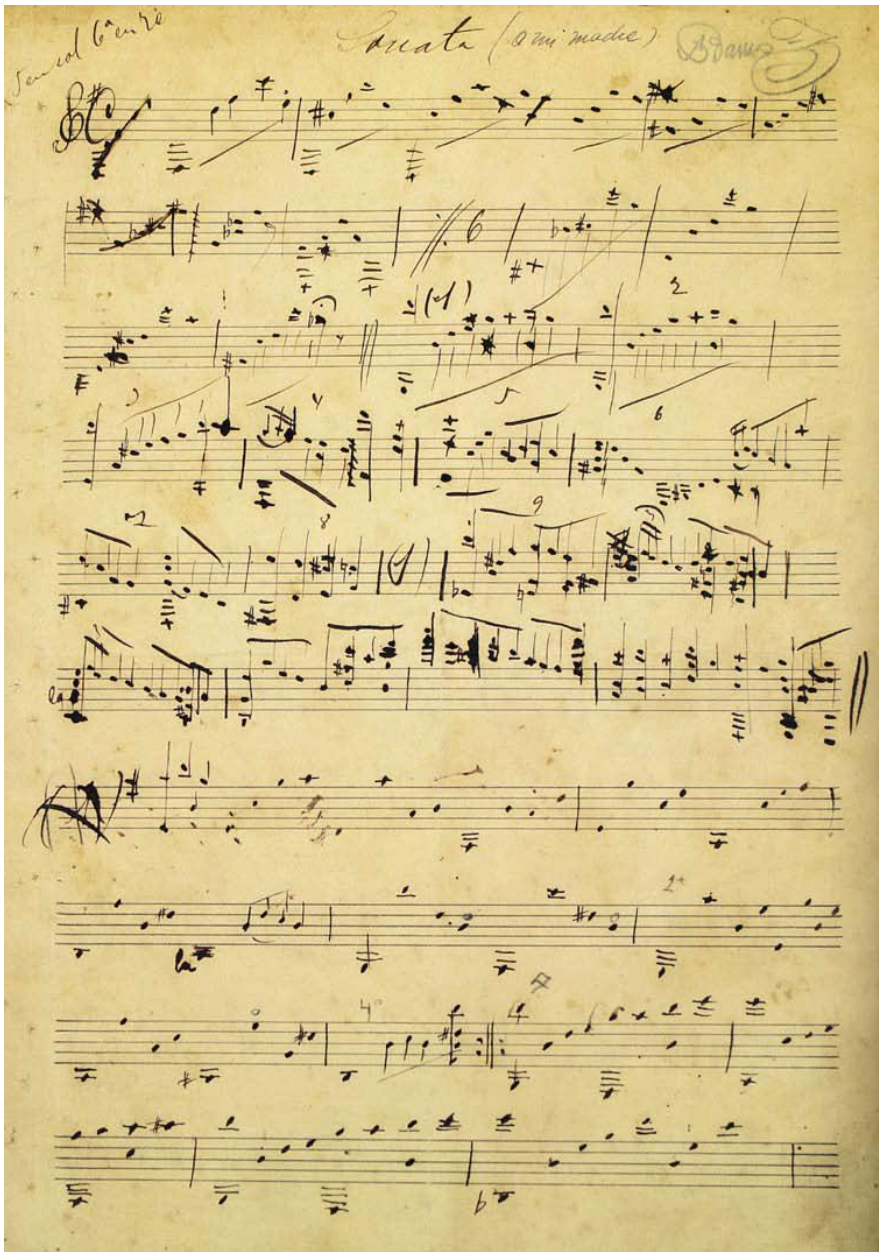
L'abilità tecnica di Barrios, ineguagliabile a detta di molti, nasce soprattutto da un confronto diretto con la musica; è la musica stessa a permettere l'evoluzione dell'artista che difficilmente si confronta con il solo gesto tecnico, avulso da un contesto musicale. Quando lo fa, ancora una volta, cerca di esplorare le ulteriori possibilità esecutive, lasciando intravedere i molteplici punti di vista che la chitarra, strumento poliedrico, offre.

In Barrios c'è la consapevolezza che per quanto completo, lo studio delle innumerevoli possibilità tecniche non potrà mai essere esaustivo nei confronti delle altrettanto illimitate ed imprevedibili eventualità che possono sorgere dallo studio diretto un'opera musicale. Per questo il suo metodo di studio[149] presenta connotazioni e rimandi molto più pregni dell'esperienza orientale dell'arte, anziché della volontà razionale e indagatrice occidentale, che cerca di sezionare, smembrare, ridurre ai minimi termini l'evento sonoro, con l'intento di comprenderne i meccanismi di funzionamento. Per Barrios quindi, e questo richiede una notevole sensibilità artistica, la ripetizione non esiste; il medesimo materiale musicale non potrà mai essere uguale a sé stesso. Ed è anche lo stesso motivo che sta alla base della sua naturale propensione a non scrivere le proprie composizioni, molto più simili a idee, a potenziali sonori in grado di rivelarsi sotto molteplici forme.

[149] Uno dei suoi allievi degli ultimi anni, José Càndido Morales, afferma che Barrios utilizzava durante lo studio, un sacchetto riempito con cento sassolini. Ogni qualvolta suonava per intero un brano senza errori, toglieva un sassolino dal sacchetto e ricominciava a suonare. Nel caso in cui avesse commesso un errore, la regola prevedeva che tutti i sassolini tolti fossero rimessi nel sacchetto, iniziando tutto da capo. Lo studio poteva ritenersi soddisfacente, se il pezzo fosse stato suonato cento volte di seguito senza errori. Da R. D. Stover, op. cit., p. 173.

Estremamente esemplificativo è il manoscritto autografo della Sonata *A mi madre*, il quale, oltre a contenere le tracce di un possibile metodo di lavoro del compositore paraguayano, mette in chiara evidenza come la musica nasca prevalentemente da suoni, da altezze preliminarmente slegate da ogni possibile organizzazione ritmica e, in quanto tali, suscettibili di innumerevoli versioni e modifiche.

Manoscritto autografo della Sonata *A mi madre*[150]



[150] Immagine tratta dal booklet allegato al CD *Agustín Barrios, The complete historical guitar recordings*, Heidelberg – Germany, Chanterelle, 2012.

6. L'OPERA DI TRASCRIZIONE

6.1 Premesse

La necessità di trascrivere opere composte per altri strumenti nasce nel momento in cui emerge chiaramente, soprattutto per i concertisti che operano a partire dai primi decenni del Novecento, il limitato repertorio esclusivo per chitarra.

Questa consapevolezza si concretizza quando l'evoluzione dello strumento determinata dalle idee innovative di Torres, consolidatesi nella seconda metà dell'Ottocento, pone la chitarra in una fase di transizione in cui il vecchio repertorio risulta limitante, ma allo stesso tempo le nuove peculiarità dello strumento non sono ancora state recepite al punto tale da generare uno specifico interesse da parte dei compositori dell'epoca.

Se anticipatamente, nella prima metà del diciannovesimo secolo, è Julian Arcas (1832 – 1852) ad interessarsi all'attività trascrittiva, nel periodo successivo è ancora Francisco Tárrega che cerca di risolvere la situazione effettuando una cospicua quantità di trascrizioni, soprattutto da opere del XIX secolo. È il primo passo verso la definizione di una ben precisa identità strumentale, che sarà fortemente voluta e cercata da Andrés Segovia.

Segovia, infatti, non avrebbe potuto destare l'interesse di compositori illustri verso lo strumento senza questo necessario passo preliminare che rivelò appieno le possibilità esecutive della nuova chitarra di Torres. Anch'egli realizza delle trascrizioni, e la sua ricerca lo conduce ad approfondire periodi storici anteriori a quelli maggiormente esplorati da Tárrega. Se anche quest'ultimo si occupa ad esempio della musica di Bach, il suo interesse è però rivolto soprattutto ai compositori romantici, come Albéniz, Chopin, Mendelssohn, Schumann, non rinunciando neppure al confronto con Verdi e Wagner[151]. Segovia, invece, si dedica approfonditamente alle opere di Bach[152]; non solo prendendo a riferimento le *Suites* per liuto, che ovviamente, viste le affinità organologiche degli strumenti ben si prestano ad essere adattate alla chitarra, ma anche le composizioni per

[151] Tárrega realizzo una trascrizione della *Melodia dai Vespri Siciliani* e una *Fantasia sui motivi della Traviata* di Verdi, e delle trascrizioni del *Coro dei Pellegrini* e della *Marcia* dal *Tannhäuser* di Wagner.
[152] Famosa è la sua trascrizione della *Chaconne* dalla *Seconda Partita in Re min.* per violino.

violino e violoncello. Per lo stesso motivo, anche la musica dei *vihuelisti* spagnoli del XVI secolo come Alonso Mudarra, Luis Milán, Luis de Narvaez diventa materia di studio e approfondimento per realizzare brani da eseguire in concerto.

Pur se apparentemente così lontano, anche il clavicembalo, probabilmente in virtù del medesimo principio di sollecitazione sonora, costituisce elemento di interesse per la trascrizione. Diventano frequenti nei *recitals* brani di Frescobaldi, Rameau e Couperin, ma soprattutto di Domenico Scarlatti. Come osserva Turnbull[153], Scarlatti fu notevolmente impressionato dalla musica spagnola del diciottesimo secolo, al punto tale da poter individuare nelle sue sonate, tecniche che si ispirano esplicitamente alla chitarra:

> *"La polifonia impressionistica è una delle più antiche tradizioni della musica per liuto e per chitarra (testimoni sono le trascrizioni per liuto nel sedicesimo secolo di musica vocale e strumentale). In un tessuto sonoro dominato dall'armonia verticale, il movimento delle voci, le loro entrate, le entrate dei soggetti e le imitazioni sono solo indicati, ma non portate completamente avanti. Non può essere mantenuta una stretta condotta orizzontale delle parti. La nettezza del disegno musicale è offuscata dalla necessaria rottura di accordi per l'impossibilità di suonare tutte le voci simultaneamente nei punti verticali di consonanza o dissonanza nei quali questi coincidono. Una vera e propria tecnica di arpeggi superiori ed inferiori, spezzati irregolarmente, si è dovuto sviluppare allo scopo di dare l'impressione che le parti stiano suonando contemporaneamente mentre in realtà esse sono assieme raramente. Chiunque abbia ascoltato Segovia suonare musica polifonica sulla chitarra saprà esattamente cosa voglio dire."*[154]

Ma è soprattutto il catalano Miguel Llobet (1878 – 1938), contemporaneo di Barrios a fare della trascrizione la colonna portante della propria *mission* artistica.

Llobet cresce in una famiglia dedita all'arte. Il padre, scultore, introduce il giovane Miguel alla pittura, complice anche l'ambiente casalingo, spesso frequentato da

[153] H. TURBULL, op. cit., p. 95.
[154] RALPH KIRKPATRICK, *Domenico Scarlatti*, Princeton, 1953.

artisti famosi. Sarà solamente un passaggio transitorio che traghetterà il giovane artista direttamente nel mondo dei suoni, mondo che abbraccerà definitivamente studiando violino e pianoforte prima ancora della chitarra[155]. Sarà uno zio a condurlo nel magico mondo delle sei corde, che sveleranno tutte le loro potenzialità all'undicenne Miguel durante un concerto tenuto a Barcellona dal virtuoso cieco Antonio Jiménez Manjon (1866 – 1919)[156].

La decisione di intraprendere seriamente lo studio della chitarra lo porta a rivolgersi prima al maestro Magin Alegre, insegnante a Barcellona, e successivamente a Francisco Tárrega, che diventerà l'unico e vero insegnate di Llobet.

Da Tárrega, Llobet recepisce oltre ai principi tecnici, così strettamente legati all'organologia del nuovo strumento, anche le infinite potenzialità sonore della chitarra. E' in questa consapevolezza che va forse indagata la predominante ricerca traspositiva di Llobet, il quale vede nel proprio strumento il realizzatore di possibili eventi acustici capaci di rinnovare e moltiplicare all'infinito la dimensione estesica di un potenziale sonoro spesso troppo ingabbiato in organici fissi e scontati. Come suggerisce Stefano Grondona, le trascrizioni "romantiche" di Llobet sono tali non tanto per il materiale oggetto di trascrizione, quanto per lo spirito e lo slancio appassionato proiettati verso un'autentica ricerca di nuove espressività, di nuove sonorità, queste sì tipicamente romantiche[157].

Spesso la critica si è interrogata sulla legittimità di portare a termine operazioni di *trasduzione* per uno strumento, di musica originariamente scritta per un altro, traendo sovente conclusioni negative, determinate da contenuti prevalentemente etici finalizzati al mantenimento di una idea originale, che si sgretola, si frantuma nel momento in cui viene proposta una diversa visuale dell'opera d'arte, da angolazioni diverse.

---

[155] MAURIZIO COLONNA, Chitarristi – compositori del XX secolo, Padova, Franco Muzzio Editore,1990, p. 15.

[156] Manjon si trasferisce dall'Europa al Sudamerica, a Buenos Aires, nel 1893. Stover riferisce di un incontro tra Barrios e Manjon a Montevideo nel 1912. Durante tale incontro organizzato per la stampa dal quotidiano *Diario de la Plata*, Manjon suonò le proprie composizioni terminando il programma con la sua *Canzone India*. Barrios non suonò nulla di particolarmente rilevante, tranne la sua sonata *A mi madre*. Barrios disse in quest'occasione che, dopo aver ascoltato Manjon, sarebbe stato per lui un sacrilegio protrarre ulteriormente la propria esibizione.

[157] STEFANO GRONDONA, *Sin Palabras. Le trascrizioni romantiche di Miguel Llobet*. Booklet allegato all'omonimo CD, Milano, Stradivarius, 2012, p.6.

Scrive Grondona[158]:

> *"Riassumendo in un una condanna la non ortodossia di questo processo si vedono inglobati nel giudizio totalitario tutti quei riferimenti collaterali che di un'azione di trascrizione potrebbero portare ad approfondire ed apprezzare l'autenticità dell'intuizione del trascrittore, lo spirito e la direzione del suo slancio emotivo, per non dire della qualità del lavoro svolto o della maggiore autenticità di quest'ultimo, proprio in quanto scaturito dall'interno di un determinato momento storico. Sta di fatto che nomi come Narvaez, Fuenllana, Bach, Listz, Schumann, Brahms, Busoni, Siloti, Saint-Saëns, Ravel, Stokowski continuano a vivere nelle emozioni del pubblico anche per mezzo del loro trascritto . . ."*

Non va poi sottovalutato il periodo storico ed il contesto in cui Llobet opera. L'arte della trascrizione come esplorazione continua dell'espressività chitarristica, quindi, non si alimenta solo di una sensibilità estetica nuova ed indagatrice, che poggia sull'intento neanche tanto velato di sensibilizzare il mondo musicale colto, di alto livello, nei confronti della chitarra. Questo potrebbe essere un elemento esaustivo in Tárrega. Llobet si confronta con l'importante movimento del modernismo catalano che si manifesta a cavallo tra i secoli diciannovesimo e ventesimo.

Questa corrente politico-culturale che trovò una maggiore espressione in ambito architettonico, si propose di operare una sorta di recupero degli elementi della cultura tradizionale catalana, riproponendoli in nuove forme, con una particolare attenzione a quanto stava succedendo nel resto d'Europa. È molto forte, in questo senso, la volontà anche politica di staccarsi dalla Spagna, vista ancora come un Paese esotico (come d'altronde anche l'Italia), per ricongiungersi culturalmente con l'area mitteleuropea. Il modernismo cerca una naturale corrispondenza con la tradizione classica europea, le cui opere maggiormente rappresentative vengono spesso eseguite per la prima volta a Barcellona proprio in questo periodo.

> *"Un enfatico afflato nazionalista, che edificando nel Palau de la Música il più puro tempio per le celebrazioni di questi sacri numi della storia si*

[158] S. GRONDONA, op. cit., p. 3.

creava un proprio riferimento per la riconquistata consapevolezza della essenza di una propria identità culturale nazionale"[159]*.*

In quest'ottica potrebbe essere anche riconsiderata la rivisitazione delle sedici melodie popolari catalane, riproposte da Llobet con un'armonizzazione degna della più radicata tradizione colta europea.

A ventitré anni Llobet inizia una brillante carriera concertistica che lo porterà a suonare nei teatri più prestigiosi del mondo. Dopo l'esperienza spagnola, nel 1904 si stabilisce a Parigi, esortato dal grande pianista Ricardo Viñes (1875 – 1909), interprete e divulgatore in quella città della nuova musica pianistica, nonché dedicatario o primo esecutore di opere di Debussy, Ravel e de Falla.

Il 1905 vede Llobet partire per il Sudamerica e gli Stati Uniti, a conferma di come l'attività concertistica fosse anche per questo chitarrista sicuramente più proficua che non la composizione o l'insegnamento.

Ritorna in Europa nel 1910 ma, allo scoppio della prima Guerra Mondiale, dopo un breve passaggio in Spagna, riparte per una *tournée* americana. Ritornerà nuovamente in Europa verso il 1920, e vi rimarrà fino alla fine, suonando in Spagna, Austria, Germania, Inghilterra e Italia.

Barrios ascoltò per la prima volta Llobet proprio nel 1910 in Argentina, prima del suo ritorno in Europa. Non fece la conoscenza del grande chitarrista catalano, ma negli anni successivi disse che Llobet *". . . era il più grande chitarrista che avesse conosciuto"*[160]*.*

A dimostrazione di quanto fosse elevato l'apprezzamento per Llobet, è esemplificativo il noto contenuto della lettera inviata da Barrios il 15 ottobre del 1921 a Martín Borda y Pagola. Il chitarrista paraguayano, raccontando al proprio sostenitore l'incontro avuto con Segovia a Buenos Aires, sull'onda di una entusiastica ed illusoria convinzione di avere stretto un sincero rapporto di amicizia

[159] S. GRONDONA, op. cit., p. 4.
[160] R. D. STOVER, *Sei raggi lunari d'argento: la vita e il tempo di Agustin Barrios Mangoré*, traduzione italiana Paolo Muzi, Guitart Guitar Collection, 2000, p. 37.

con il maestro spagnolo, conclude dicendo: *". . . Per concludere, fratello, ora che ho conquistato Segovia, rimane da conquistare il tuo amico Llobet."*[161]

Indipendentemente dal fatto che si tratti o meno di trascrizioni proprie, il contenuto del programma che si riporta di seguito è estremamente indicativo della necessità artistica di Llobet di programmare le proprie esibizioni con una particolare attenzione alla musica "altra", non riconducibile alla tradizione chitarristica

Programma di un concerto dato da Miguel Llobet nel 1931, in Italia[162]

Fernando Sor	*Minuetto* *Studio*
W.A. Mozart	*Andante (dal Don Giovanni)*
J.S. Bach	*Preludio*
F. Tárrega	*Rêve*
A. Broqua	*Echos du paysage*
Rogelio Villar	*Chanson del Leon*
F. Moreno Torroba	*Notturno*
I. Albéniz	*Torre Bermeja (trascr. Llobet)*
E. Granados	*Danza (trascr. Llobet)*

In considerazione e nella consapevolezza della posizione piuttosto scettica della critica nei confronti della trascrizione, soprattutto per gli autori "classici" come Beethoven, Mozart, Bach, ma con una bonaria indulgenza nei confronti dei successivi compositori spagnoli, in virtù della profonda e assoluta identificazione dello strumento con la nazione iberica, Llobet vive una sorta di amore proibito nei confronti dell'arte della trascrizione.

Giovanni Murtula (1881 – 1964), nel 1930 presidente della Società Chitarristica Italiana, racconta che durante il suo passaggio in Italia in quell'anno, Llobet: *". . . in*

[161] R.D. STOVER, *Sei raggi lunari d'argento: la vita e il tempo di Agustin Barrios Mangoré*, traduzione italiana Paolo Muzi, Guitart Guitar Collection, 2000, p. 69.
[162] M. COLONNA, op. cit., p. 19.

un convegno amichevole (e mi raccomandò di non farne cenno con alcuno) mi fece sentire certe sue trascrizioni di brani d'opera di Bizet, Massenet, di Mozart e perfino di Wagner"[163].

6.2 I concerti di Barrios

L'attività concertistica rappresenta il vero e unico obiettivo artistico di Barrios. Il *Mangoré* è un chitarrista che vuole esibirsi, sognando di raggiungere, un giorno, l'Europa.

D'altro canto questa è l'unica via che presenta concrete possibilità di acquisire fama e successo. L'insegnamento viene ancora considerato un'attività di ripiego, data la particolarità dello strumento e le relative ridotte possibilità di utilizzo in ambito musicale, e la composizione, per gli stessi motivi, non può costituire la strada per raggiungere la notorietà.

Nel corso di un'intervista rilasciata il 14 aprile 1921 a *La Razon*, Barrios risponde in questo modo alla domanda relativa ai suoi progetti di pubblicazione delle proprie composizioni[164]:

> *"Vari editori mi hanno contattato a Rio de la Plata, ma siccome la maggior parte delle mie opere è accessibile soltanto ai concertisti di buon livello, che si contano sulle dita di una mano, non vi è un immediato incentivo per realizzare un progetto simile. Senza dubbio, il mio fine è di pubblicare le mie opere complete negli U.S.A."*

Stover riporta in modo dettagliato i programmi di alcuni concerti di Barrios, a partire dal 1916[165]. Tale opera di sistematizzazione, pur nella consapevolezza che

[163] S. GRONDONA, op. cit., p. 5, citazione tratta da B. Tonazzi, *Miguel Llobet, chitarrista dell'impressionismo*, Ancona, 1966.
[164] R. D. STOVER, *Sei raggi lunari d'argento: la vita e il tempo di Agustin Barrios Mangoré*, traduzione italiana Paolo Muzi, Guitart Guitar Collection, 2000, p. 61.
[165] Per consentire un più rapido accesso alle informazioni relative alle esibizioni di Barrios, tutti i programmi citati da Stover sono stati riportati nelle tabelle presenti in Appendice.

ciò costituisca una rappresentazione parziale dell'intera e vasta attività concertistica, può in ogni caso essere considerata rappresentativa delle strategie esecutive adottate da Barrios. Per questo motivo il numero dei concerti e i relativi programmi, suddivisi in periodi di cinque anni, dal 1915 fino al 1944, anno della morte, sono stati utilizzati per alcune considerazioni.

Innanzitutto, in quanto al numero complessivo delle esibizioni, il quinquennio che va dal '31 al '35, registra il maggior numero di eventi, segno evidente di un'azione fortemente determinata a presentare al pubblico la nuova identità di *Nitsuga Mangoré.*

Il quinquennio precedente registra un lieve calo rispetto al periodo '21 – '25, forse probabile indice di un momento di incertezza e di riflessione che precede l'*exploit* degli anni Trenta.

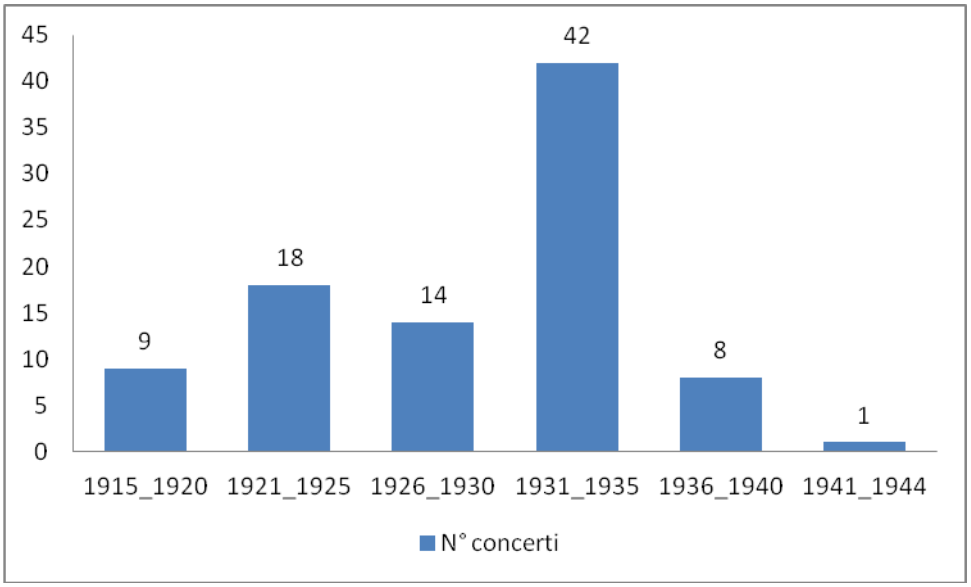


Grafico 1. Numero delle esibizioni suddivise per quinquennio.

Nei primi anni '10, a fronte di una tecnica impeccabile e per alcuni aspetti sorprendente, viene spesso criticato il repertorio, legato principalmente a temi e arie popolari. Le prime incisioni del 1913, effettuate per la *Atlanta & Artigas*, testimoniano una preminenza assoluta di *valzer, tango, milonga*, arie popolari, se

si escludono la trascrizione di *Lucia di Lammermour* (realizzata da Barrios) e le variazioni su temi di Chopin (realizzate da Garcia Tolsa)[166].

Una prima svolta si verifica per l'appunto intorno al 1916, quando nei programmi compare un numero sempre maggiore di trascrizioni di autori quali Bach, Beethoven, Chopin, Mendelssohn, Schumann, ma anche opere originali per chitarra scritte sia da Barrios, sia dai maggiori chitarristi-compositori del diciannovesimo secolo, come Aguado, Giuliani, Coste. Il grafico successivo illustra in che misura, rispetto alla totalità dei brani eseguiti, fossero presenti le composizioni scritte appositamente per chitarra.

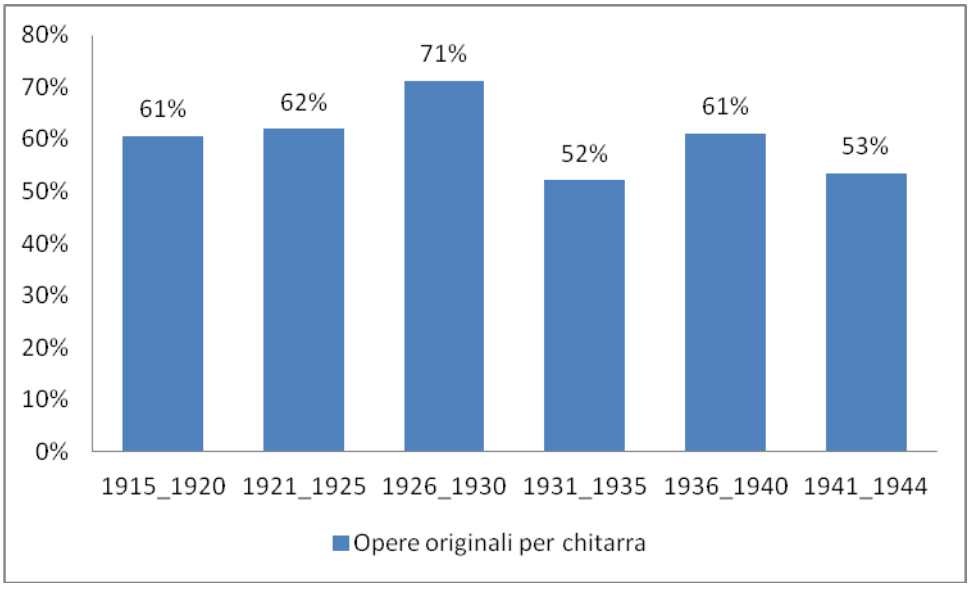


Grafico 2. Percentuale delle opere originali per chitarra presenti nelle esibizioni di Barrios.

Rispetto al numero complessivo di opere scritte per chitarra, la percentuale di quelle realizzate da Barrios è indicata nel grafico successivo.

[166] R. D. STOVER, *Sei raggi lunari d'argento: la vita e il tempo di Agustin Barrios Mangoré*, traduzione italiana Paolo Muzi, Guitart Guitar Collection, 2000, p. 47.

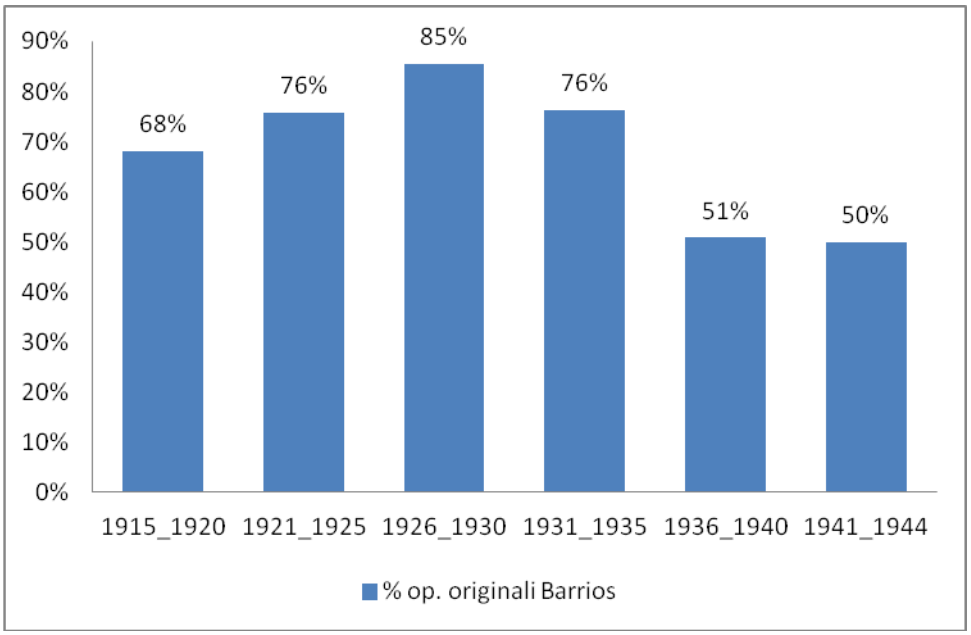


Grafico 3. Percentuale delle opere scritte da Barrios.

È possibile notare come a partire dagli anni Venti, la presenza della musica scritta da Barrios acquisti sempre più importanza all'interno dei propri concerti, rivelando in tal modo la fiducia del chitarrista nel proprio lavoro, sicuramente alimentata dal generale progressivo riconoscimento da parte del pubblico.

I programmi dei primi anni Trenta, quelli relativi alla metamorfosi in *Nitsuga Mangoré*, rivelano delle interessanti variazioni, che si prestano ad alcune considerazioni. Come si evince dal grafico 2, dal 1915 al 1930 circa, si registra un progressivo aumento della presenza di musica scritta appositamente per la chitarra, che trova l'apice nel quinquennio '26 – '30, nel quale la percentuale di materiale trascritto si riduce al 29%. Nel periodo immediatamente successivo, quello appunto nel quale Barrios si presenta al pubblico in costume da indio *guaranì*, tale percentuale aumenta notevolmente, arrivando fino al 48%.

Nel 1931, il 16 marzo, il programma del concerto dato a Fortaleza nel *Club dos Diarios* è il seguente:

Parte Prima:
1. Brazilian National Anthem
2. Confessione (Barrios)
3. Danza Española n. 5 (Granados)
4. Romanza (Napoleao)
5. Allegro Brillante (Barrios)

Parte seconda:
1. Traumerei (Schumann)
2. Canzonetta (Mendelssohn)
3. Momento musicale (Schumann)
4. Minuetto (Paderewsky)
5. Concerto il La minore (Arcas)

Parte Terza:
1. Paraguayan National Anthem
2. Sevilla (Albéniz)
3. Canzone Triste (Tchaikowsky)
4. Pantheismo (Barrios)
5. Gran Jota Aragonesa (Barrios)

Tale programma presenta la consueta suddivisione in tre parti e testimonia l'aumentata presenza di trascrizioni di composizioni classiche di musicisti europei, prevalentemente organizzate in un *corpus* unico centrale. Altresì, i brani scritti da Barrios sono generalmente distribuiti tra la prima e la terza parte. Non che questo risulti una costante, potendo individuare brani trascritti ed opere originali anche in altre parti del programma.

Vista la rilevante presenza dell'elemento simbolico in questa fase del percorso artistico di Barrios, non è inappropriato rilevare nel consapevole aumento dei classici europei, un preciso intento artistico. Si potrebbe quindi avanzare l'ipotesi che nel momento in cui Barrios si presenta sotto le vesti di indio *guaranì*, voglia nel contempo rendere maggiormente evidente il suo legame con la musica colta, di alto livello, richiamando così la leggendaria predisposizione naturale della razza

indiana nei confronti della musica, così fortemente radicata nella natura di queste popolazioni in grado di dominare anche linguaggi artistici non propri.

Per quanto concerne la musica trascritta, Bach, Beethoven e Chopin, sono i compositori più eseguiti, anche a testimonianza della significativa influenza da loro esercitata sullo stile compositivo di Barrios. Il grafico seguente indica la distribuzione delle loro opere rispetto alla totalità delle composizioni trascritte, nei vari periodi presi a riferimento.

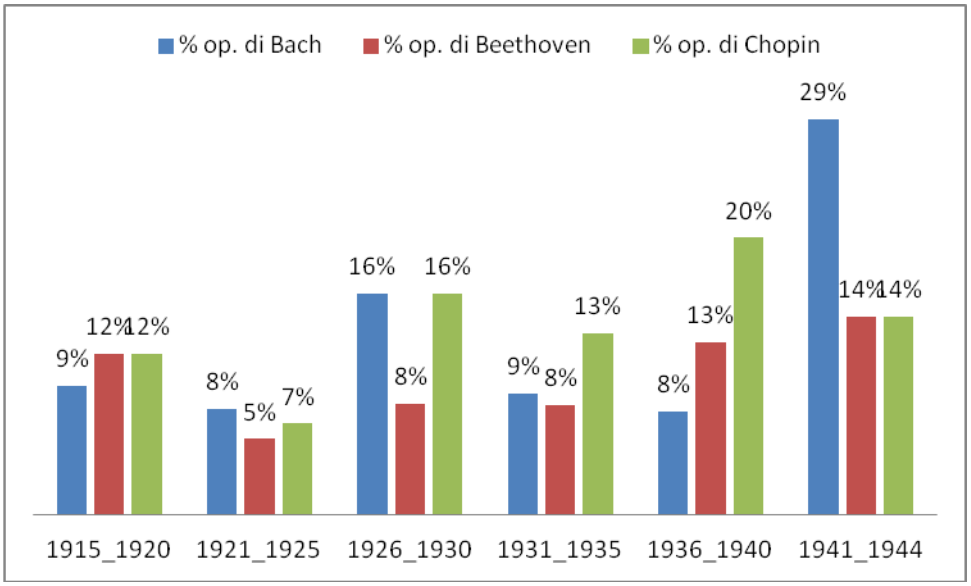


Grafico 4. Distribuzione in percentuale delle opere dei maggiori compositori eseguiti da Barrios

6.3 La Gavotte en Rondeau di Johann Sebastian Bach

È difficile ormai considerare le opere di Bach trascritte alla chitarra come un qualcosa di innaturale, come un'operazione artificiale di adattamento. E ciò non vale solamente nei confronti delle *suites* per liuto, per le quali la naturale similarità degli strumenti fornirebbe un'immediata risposta a chi si interrogasse sull'efficacia sonora che tali opere esprimono sulla *"sei corde".* Anche le composizioni trascritte dalle *Sonate* e *Partite* per violino solo, ad esempio, hanno rivelato in modo così

autentico alcune nuove identità dell'idea musicale bachiana, al punto da entrare di diritto nel repertorio chitarristico di sempre.

Che la musica non fosse per Bach indissolubilmente legata ad uno strumento o ad un organico, è dimostrato dallo stesso maestro di Eisenach, che trascrisse molte delle sue composizioni per altri strumenti, diversi da quelli previsti in origine. È il caso ad esempio della *Seconda Sonata* BWV 1003 che tradusse per il clavicembalo (BWV 964), del preludio della *Terza Partita* BWV 1006 che riprese per le sinfonie delle cantate *Wir danken dir Gott* (BWV 29) e *Herr, Gott, Beherscher aller Dinge* (BWV 120/a), e della fuga della *Prima Sonata* BWV 1001 che trascrisse sia per liuto (BWV 1000) che per organo (BWV 539)[167].

Anche in questo caso, per quanto riguarda la chitarra, il precursore è Tárrega, che realizza proprio la trascrizione della Fuga tratta dalla *Prima Sonata* BWV 1001; questo rappresenta il primo passo verso un'intensa attività trascrittiva che culminerà con la famosa *Ciaccona* tratta dalla *Partita* n. 2 in Re min., BWV 1004, realizzata da Segovia nel 1935.

Le tre sonate e le tre partite per violino solo, senza basso accompagnato, rappresentano la sommità delle opere cameristiche di Bach, concepite prevalentemente come *". . . studi o approfondimenti del linguaggio musicale e della tecnica strumentale"*[168]. Il manoscritto autografo, datato 1720, alterna le due forme che, per quanto riguarda le sonate, seguono lo schema in quattro movimenti (adagio o grave, fuga, andante, allegro); per quanto riguarda le partite, invece, lo schema è costituito dalla consueta successione di danze, tipicamente composta da *allemanda – corrente – sarabanda – giga*, con la presenza di eventuali danze intermedie o finali, oppure, proprio nel caso di Bach, con la presenza iniziale del Preludio, spesso con forma indipendente dalle danze che seguono.

Nelle esecuzioni di Barrios compare spesso, inserita solitamente all'inizio della seconda parte del programma, la *Gavotte en Rondeau*, tratta dalla *Terza Partita* BWV 1006. Essendo un brano trascritto ed eseguito frequentemente in concerto anche da Segovia, risulta particolarmente interessante il confronto dei due lavori, anche in rapporto con l'originale.

[167] A. BASSO, op. cit., pp. 130-131.
[168] Ivi.

La *Terza Partita* BWV 1006 in Mi magg., rispetto alla sequenza sopra indicata, presenta alcuni inserimenti aggiuntivi, che portano l'intero insieme delle danze alla seguente configurazione, nella quale la *Gavotte en Rondeau* occupa il terzo movimento :

1. *Preludio*
2. *Loure*
3. *Gavotte en Rondeau*
4. *Menuet I*
5. *Menuet II*
6. *Bourrée*
7. *Gigue*

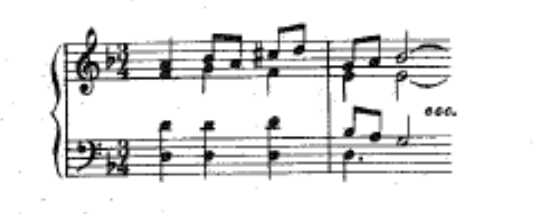
Generalmente, le forme di danza che costituiscono la *Partita* o la *Suite*, distribuite in modo tale da alternare idealmente quelle a movimento moderato o lento con quelle a movimento mosso o rapido, presentano una struttura formale piuttosto semplice, con due parti distinte (bipartita) e con la presenza di un solo tema (monotematica). La prima parte, espositiva, composta dalla successione di alcuni brevi periodi, prevede solitamente una modulazione conclusiva ad un tono vicino (in genere la dominante per le tonalità maggiori oppure la relativa maggiore per le tonalità minori). La seconda parte, di ripresa, utilizzando gli elementi tematici della prima parte nella tonalità vicina, ritorna gradualmente verso la tonalità di impianto. Quest'ultima parte non può però essere considerata come una semplice variazione della prima; spesso è invece dotata di varianti e di sostituzioni talmente importanti da renderla un momento musicale autonomo, che offre una duplice identità alla danza.

Bach, nella ripresa, è solito spostare il tema dal registro acuto al grave e viceversa, utilizza delle armonizzazioni diverse, espone la sequenza melodica in modo rovesciato, soluzioni che consentono di esprimere una diversa e forte caratterizzazione del materiale musicale esposto nella prima parte. Ad esempio, come evidenzia Renato Dionisi[169], nella *Sarabanda* della *Suite Francese n. 1 in Re*

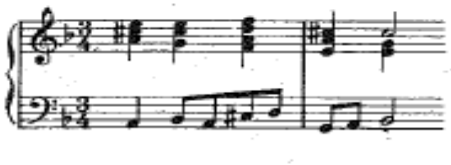
[169] RENATO DIONISI, *Appunti di analisi formale*, Milano, Ed. Curci, 1987 (XV edizione), p. 17.

min. BWV 812 per clavicembalo, il tema, nella ripresa, viene riesposto nel registro grave e con una diversa armonizzazione:

Inizio della *Sarabanda*

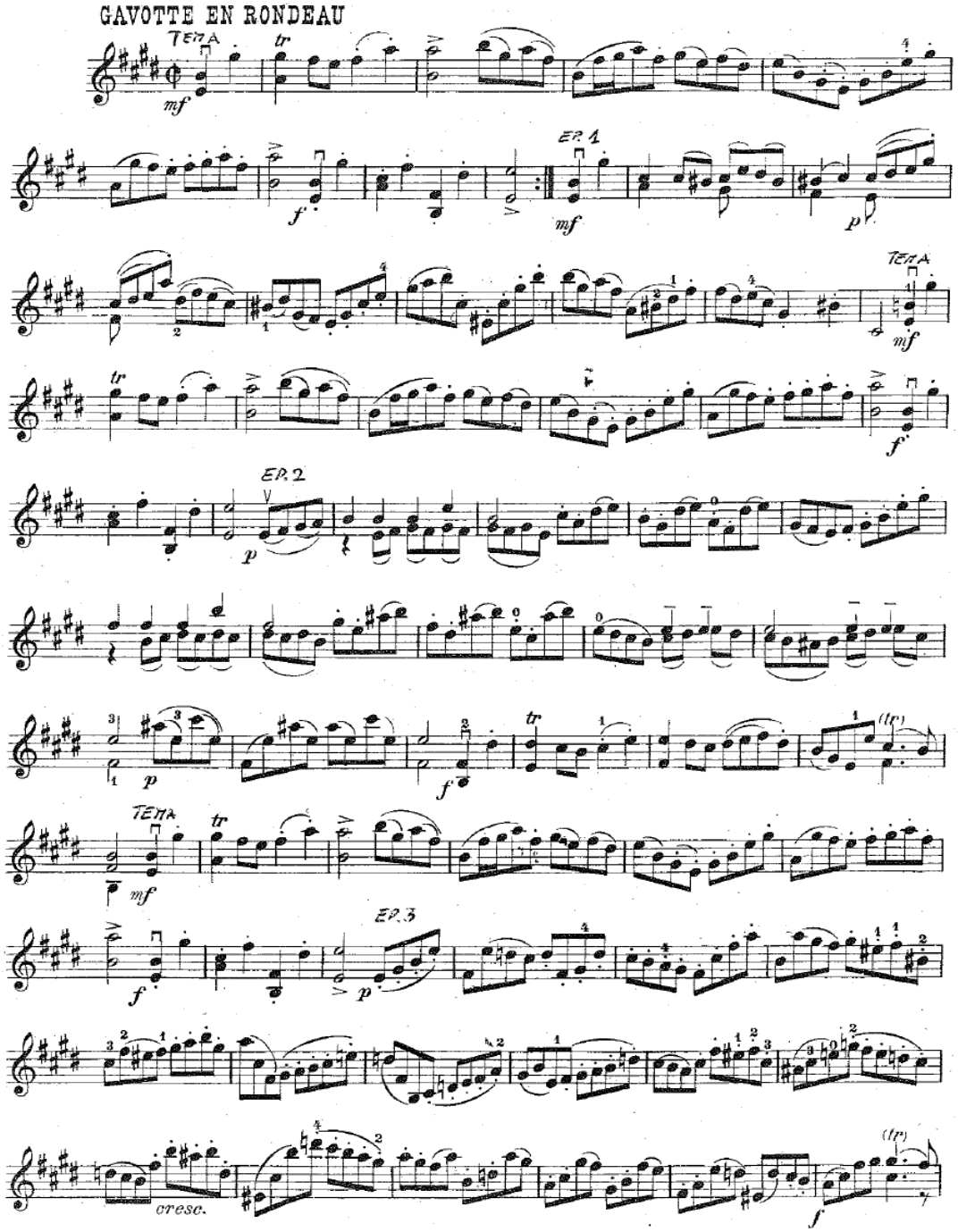


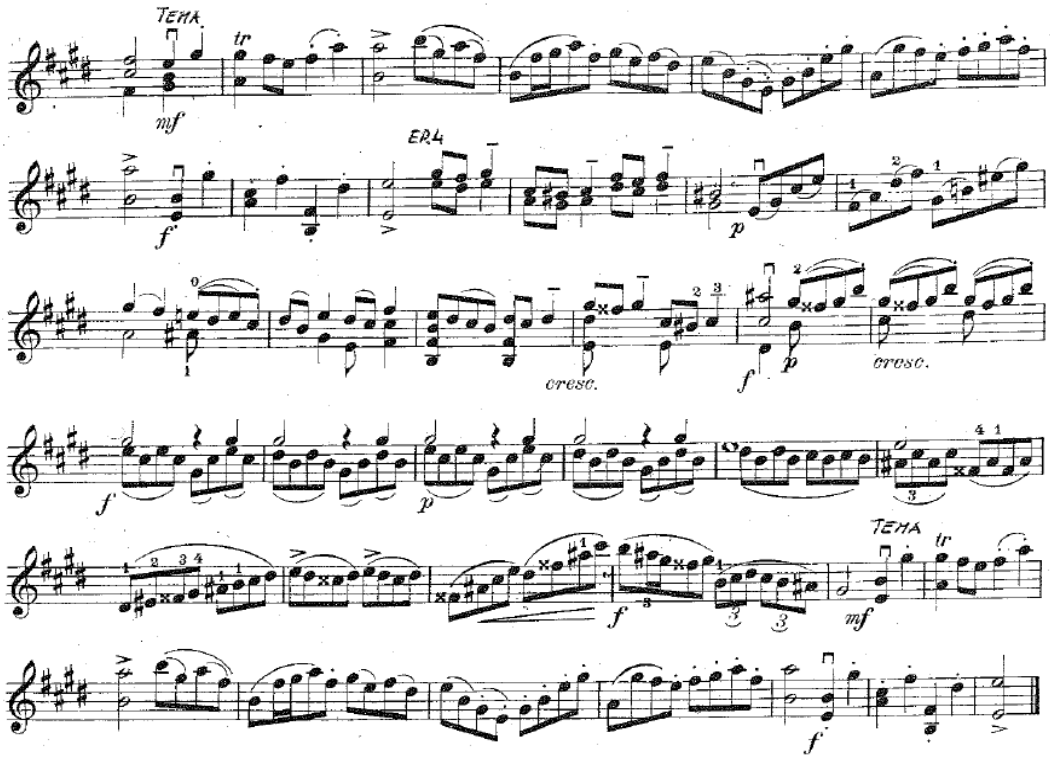
Ripresa



Relativamente alla danza oggetto di analisi, la struttura del brano mantiene alcune caratteristiche della danza francese, con il tempo binario e l'*incipit* in levare. Il titolo lascia però percepire una forma particolare, ovvero una *Gavotte* in forma di *Rondeau.* Infatti, il tema principale delle prime otto misure, esposto per due volte, viene riproposto nella ripresa come ritornello, intervallato da alcuni episodi *(couplets)*, quattro per l'esattezza, che progressivamente occupano 8, 16, 16 e 20 battute. La seconda parte, quindi, assume la caratteristica struttura ritornellata del *rondeau*, riassumibile nella forma A B A C A D A E A

.


GAVOTTE EN RONDEAU
TEMA
mf
tr
f
EP. 1
mf
p
TEMA
mf
tr
f
EP. 2
p
p
f
tr
(tr)
TEMA
mf
f
EP. 3
p
cresc.
f
(tr)



Per l'analisi si è presa a riferimento, come versione originale, la revisione di Gioacchino Maglioni pubblicata dalla Ricordi[170], considerato che il revisore, come dichiarato nella Prefazione dell'opera, ha realizzato il proprio lavoro sulla base di una copia fotografica del manoscritto di proprietà della *Preussiche Staatsbibliothek* di Berlino.

Nel confronto tra le trascrizioni operate da Barrios e da Segovia, la prima evidenza, immediatamente riscontrabile, è che quest'ultimo mantiene la tonalità originale in Mi magg., mentre Barrios la trasporta in Re magg., indicando inoltre l'abbassamento della sesta corda da Mi_2 a Re_2. E' nota la propensione di Barrios a cercare l'estensione verso il grave, modificando il registro abituale della chitarra, intervento reso tecnicamente realizzabile e acusticamente più efficace grazie alla maggiore tensione delle corde in metallo da lui utilizzate (l'espressa indicazione di abbassare la sesta corda in Do_2, in alcune sue composizioni, sarebbe stata sicuramente problematica con le corde in budello allora impiegate); in questo caso, se da un lato tale scelta potrebbe essere sbrigativamente catalogata come

[170] JOHANN SEBASTIAN BACH, *Sonate e partite per violino*, revisione di G. Maglioni, Milano, Ricordi, 1956 (ristampa del 1984).

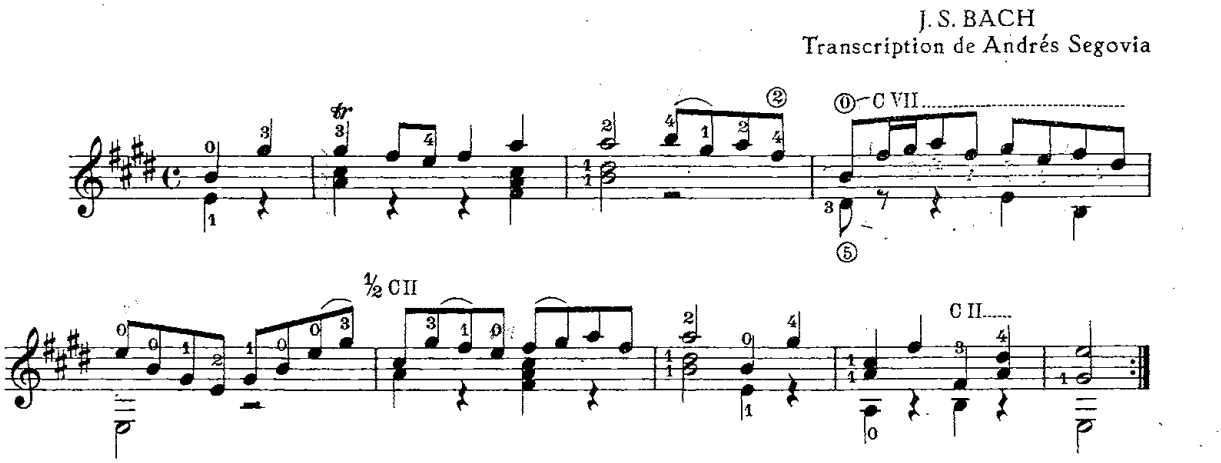
un’operazione filologicamente discutibile, non rispettosa delle intenzioni *bachiane*, dall’altro emerge altresì, senza indugio, il significato del trascrivere per Barrios. Anche per il maestro paraguayano, sicuramente vicino al pensiero di Llobet, la chitarra rappresenta semplicemente la sperimentazione di altre possibilità, l’opportunità di dare nuova vita ad un archetipo sonoro in grado di rivelarsi sotto molteplici forme. La chitarra non deve “fingersi” violino per rispettare l’idea del compositore, ma deve essere sé stessa fino in fondo, per regalare un abito diverso allo stesso modello. Se di coerenza si deve parlare, l’approccio di Barrios è da questo punto di vista sicuramente più vicino al concetto che Bach ha della musica.

Per un confronto più agevole l’analisi metterà in relazione sistematicamente le varie sezioni del brano originale per violino, partendo dal tema e proseguendo con le parti variate, con i lavori di Segovia prima e di Barrios poi, evidenziando le caratteristiche di ciascuna trascrizione mediante la comparazione delle parti chitarristiche.

Il tema *(refrain)*

Nella prima parte, Segovia non si allontana molto dalla composizione di Bach; alcune integrazioni, ovviamente derivanti dalle maggiori possibilità armoniche della chitarra, definiscono con maggior precisione le funzioni di alcuni accordi. È il caso, ad esempio della battuta 1, dove il primo accordo con l’aggiunta del Do# nel primo tempo e del Fa# nel quarto, assume in maniera sempre più decisa il ruolo di secondo grado con funzione armonica di sottodominante, che anticipa il V7 della seconda battuta. Bello l’effetto del Sol al canto sul La al tenore, *mediante* dell’accordo di Fa# min., che presenta l’interessante sonorità dell’accordo minore con la 9ª.

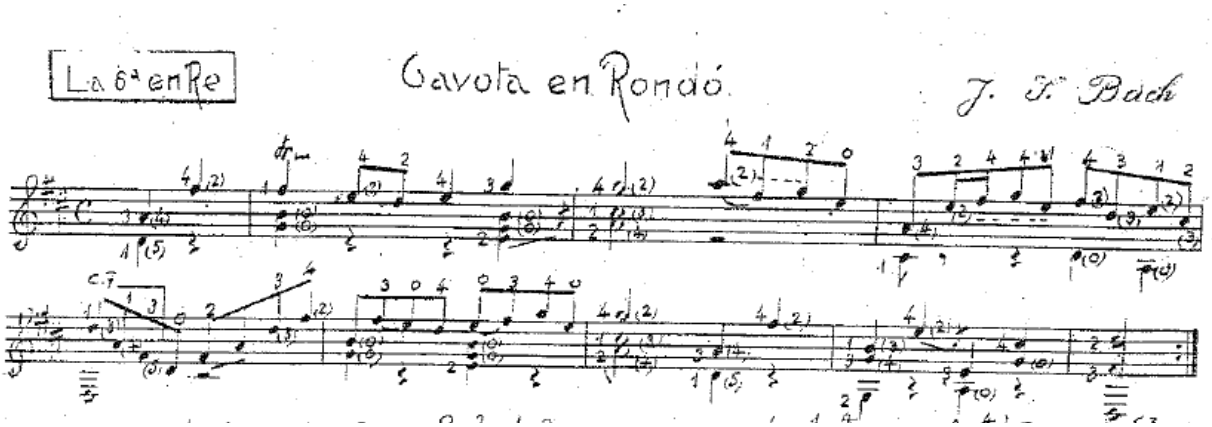
GAVOTTE



Le numerose legature di portamento presenti sulla partitura originale, tipiche della scrittura per violino, che permettono di conseguire la caratteristica fluidità sonora dello strumento, sono, naturalmente dove possibile, abbastanza rispettate dal lavoro di Segovia; un'eccezione è riscontrabile alla battuta 3, dove la sequenza melodica Fa# - Sol# - La – Fa#, non viene legata. Anzi, trovando peraltro conferma nelle numerose registrazioni del maestro di Linares, è prevista un'esecuzione con suoni decisamente staccati, in parte anche a causa del salto che la mano sinistra si trova a compiere passando dal bicordo Re# - Si al *barrée* indicato al VII tasto.

Il lavoro di Barrios, con la tonalità di Re magg. che usufruisce anche della maggiore estensione dovuta al Re_2 al basso, dona tutta un'altra atmosfera al brano, che acquisisce immediatamente un maggiore senso di solennità. Si potrebbe ritenere che l'intento di Barrios fosse quello di restituire sonorità più vicine a strumenti a tastiera piuttosto che a quelle penetranti del violino.

Il manoscritto di Barrios è datato 24 dicembre 1943 e, come suggerisce Stover, si tratta di un probabile dono per un allievo particolarmente dotato.



Armonicamente non vi sono variazioni rispetto alla trascrizione di Segovia, solo l'esatta trasposizione un tono sotto. Considerato che questa caratteristica, come sarà illustrato successivamente, è riscontrabile in quasi tutto il brano, a parte qualche lieve differenza, ci si chiede se Barrios abbia effettivamente trascritto il brano dall'opera originale o se, piuttosto, abbia utilizzato il lavoro di Segovia come guida per la realizzazione del proprio lavoro che, a questo punto, potrebbe definirsi più una rielaborazione che una trascrizione vera e propria.

Basandosi esclusivamente sulle fonti, rappresentate dai programmi dei concerti raccolti da Stover, emerge come Barrios suonasse Bach già negli anni '10, ma non la *Gavotte en Rondeau*[171], brano che compare per la prima volta nel programma dell'esibizione del 6 luglio 1920, a Montevideo.

In quello stesso anno, il 25 luglio, sempre a Montevideo, Segovia esegue un concerto nel *Teatro Solis*, con il seguente programma[172], nel quale compare anche il brano di Bach, indicato però solamente come *Gavotte*.

Parte Prima: 1. Sonata: andante – allegretto – minuetto e rondò (Sor)
2. Capriccio arabo (Tárrega)

[171] Vengono indicate una *Bourrée* ed una *Sarabanda*, peraltro non riconducibili a precise opere.
[172] R. D. STOVER, *Sei raggi lunari d'argento: la vita e il tempo di Agustin Barrios Mangoré*, traduzione italiana Paolo Muzi, Guitart Guitar Collection, 2000, p. 58.

Parte seconda: 1. Gavotte (Bach)
2. Canzone popolare e piccolo studio (Schumann)
3. Preludio n. 15 (Chopin)

Parte Terza: 1. Andantino, Preludio e Allegro (Tárrega)
2. Studio (Vieuxtemps)
3. Mazurca (Tchaikowsky)
4. Sevilla (Albéniz)

È quindi concretamente ipotizzabile che Segovia abbia suonato la *Gavotte* anche nei precedenti concerti tenuti in Argentina e Uruguay, trovandosi in quei luoghi dall'anno precedente per la sua prima tournée sudamericana, resa possibile con il finire della prima Guerra Mondiale[173]. Non è escluso, quindi, che sia stato lo stesso Segovia a suscitare l'interesse di Barrios nei confronti del brano di Bach.

Quello che purtroppo non è invece possibile sapere, non essendo disponibili altri manoscritti o registrazioni, è se Barrios suonasse la *Gavotte* utilizzando la trascrizione di Segovia, nell'originale tonalità di Mi magg., oppure se già dalle prime esibizioni utilizzasse un proprio lavoro, con l'eventuale trasporto del brano in Re magg., come nel manoscritto del '43.

L'ipotesi, tenendo anche in considerazione la personalità di Barrios emersa analizzando le opere didattiche del grandi chitarristi dell'Ottocento modificate dal *Mangoré*, è che il chitarrista paraguayano, venuto inevitabilmente in contatto con la versione di Segovia, abbia in qualche modo seguito la sua traccia, soprattutto per rispetto e sincera devozione vista l'elevata statura artistica di Segovia già consolidata nel periodo storico preso in esame[174], per apportare il suo contributo stilisticamente inconfondibile.

[173] Se si escludono alcune registrazioni sperimentali fatte verso la metà degli anni '20, Segovia realizzò la prima incisione discografica nel 1927, per la *His Master's Voice* di Londra, registrando proprio la *Gavotte en Rondeau*, insieme alle *Variazioni su un tema di Mozart*, op. 9 di Fernando Sor

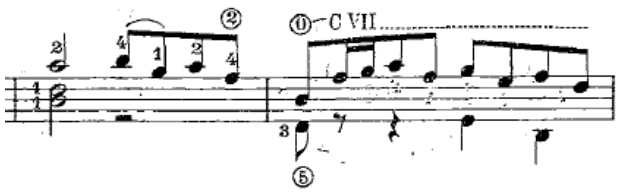
[174] Nella medesima lettera inviata da Barrios a Borda y Pagola il 15 ottobre del 1921, più sopra richiamata in merito all'estrema considerazione che Barrios aveva per Llobet (R.D. Stover, op. cit., pp. 68-69), Barrios dice di Segovia dopo il loro primo incontro " . . . il suo modo di suonare m'incanta e provo ad imitarlo, senza perdere, comunque, la mia personalità".

Ecco che allora, rispettando l'armonizzazione segoviana, Barrios lavora sulla sonorità complessiva del brano, trasportandolo un tono più in basso, e ottenendo in questo modo uno spostamento del canto sulle corde intermedie, capaci di generare suoni a lui particolarmente cari. Come è già stato rilevato in altre occasioni, non è una novità la particolare predilezione di Barrios per la sonorità di Re magg. Anche per la *Loure*, brano tratto dalla *Suite* per violoncello in Do magg. BWV 1009[175], presente in molti concerti, Barrios, come testimonia l'incisione discografica del 18 aprile 1928[176], effettua una trasposizione in tonalità di Re magg.[177]

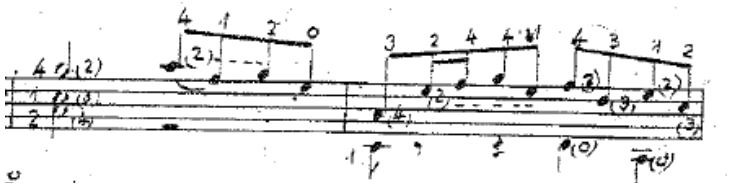
Nella parte introduttiva della *Gavotte en Rondeau*, l'accordo iniziale è presentato in quinta posizione, con la dolce sonorità del Fa# sulla seconda corda, che viene però successivamente messa in discussione dal suono più brillante della medesima nota sulla prima corda, che ben si presta all'esecuzione del trillo, previsto dallo stesso Bach e rispettato anche da Segovia. Il canto prosegue sempre sulla seconda corda, tranne nell'ultimo tempo della seconda battuta (II grado minore). Il Sol del successivo accordo di settima di dominante, viene realizzato nuovamente sulla seconda corda e qui, forse in modo più efficace della versione di Segovia, la diteggiatura prosegue in modo tale da garantire, nella battuta successiva, una maggiore facilità esecutiva, priva di salti che, per quanto poco, possono compromettere la fluidità della frase. Infatti, la sequenza Mi – Fa# - Sol - Mi, presente all'inizio della battuta 3, pur se realizzata senza le legature dell'originale, rimanendo pertanto conforme alla trascrizione segoviana, può essere eseguita senza necessariamente abbandonare velocemente il bicordo Do# - La (nella trascrizione di Segovia deve essere per forza di cose effettuato per spostarsi in posizione di *barrée* al VII tasto).

[175] In realtà il brano è definito come *Bourrée*, V movimento della *Suite.*
[176] Ancora una volta non è possibile non notare come Segovia abbia rappresentato per Barrios, relativamente a Bach, un punto di riferimento inequivocabile. Barrios registra solamente questo brano di Bach, nonostante alla data del 1928 avesse già realizzato molte incisioni discografiche, e lo fa esattamente un anno dopo che Segovia, nella sua prima incisione ufficiale, registra proprio un brano di Bach (per l'appunto la *Gavotte en Rondeau*).
[177] Se la registrazione non ha apportato significativi cambiamenti di pitch, il brano risulterebbe in Reb, a testimonianza del fatto che Barrios fosse solito accordare la chitarra mezzo tono sotto l'accordatura standard, per evitare eccessive tensioni date dall'utilizzo delle corde in metallo.

Battute 2 e 3 della trascrizione di Segovia

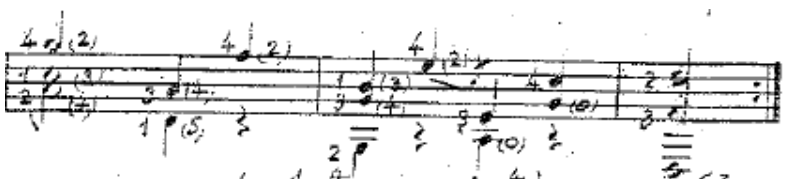


Battute 2 e 3 della trascrizione di Barrios



Questa tranquillità esecutiva dona una maggiore cantabilità alla frase, tratto stilistico sempre molto presente in Barrios. Altra particolarità *mangoréana*, come già evidenziato nei capitoli riguardanti la tecnica, è lo "scivolamento" dello stesso dito nell'ambito di sequenze scalari, in questo caso il mignolo nell'esecuzione delle note Fa# e Sol.

Una maggiore omogeneità timbrica è avvertibile anche nelle ultime tre misure del tema, dove si realizza la cadenza I – II – V – I, in cui le note al canto Fa#, Mi e Do#, rispettivamente mediante del I grado, tonica del II e mediante del V, sono eseguite con un movimento discendente sulla seconda corda, prima di raggiungere il Re, tonica della tonalità d'impianto, anch'esso eseguito sulla medesima corda.

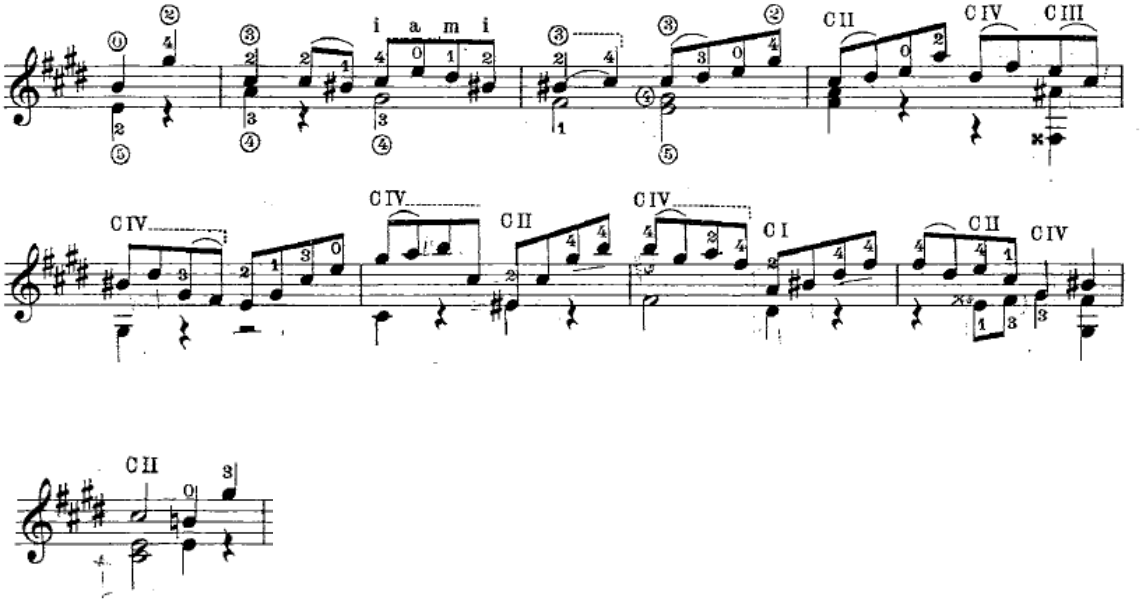


Episodio n. 1

Nella prima variazione, in tonalità di Do# min. (relativa minore), Segovia non apporta modifiche significative rispetto all'originale, se non i consueti arricchimenti armonici individuabili a partire dalla battuta 11.

Quello che invece compie Segovia è un cambiamento di timbro, rispetto al tema, iniziando l'episodio, già dalla battuta 9, in settima posizione ed eseguendo il Sol# sulla seconda corda. Anche in questo caso sono ridotte al minimo le legature di portamento, previste solo in qualche passaggio che consente l'esecuzione di più note del canto sulla medesima corda.

Battute da 9 a 17 della trascrizione di Segovia



Questo timbro più morbido, come emerge dall'ascolto delle registrazioni del brano, permette al maestro di esprimere al meglio il suo ineguagliabile tocco, per il quale è giustamente diventato famoso.

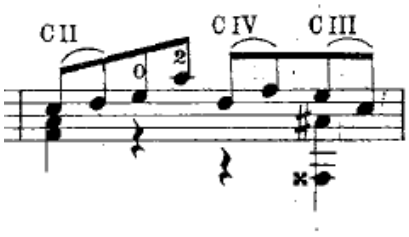
Dalla battuta 10 la melodia si sposta prevalentemente sulla terza corda, con sporadiche note eseguite anche sulla prima e sulla seconda. Ciò nonostante, sarebbe stata possibile un'ulteriore omogeneità sonora, evitando ad esempio il Mi

del terzo tempo sulla prima corda a vuoto, ed eseguendolo invece sulla seconda corda (V tasto), in modo da mantenere lo stesso timbro per la sequenza Mi – Re#.

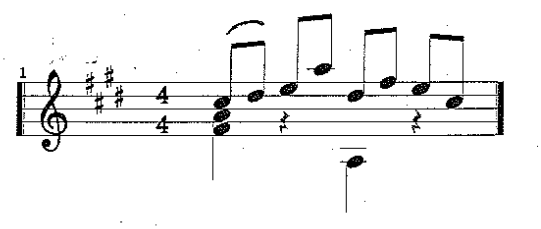
Inoltre, passando alla battuta successiva, sarebbe stato preferibile, per evitare il brusco salto tra il Sol# eseguito al IX tasto sulla seconda corda e l'accordo di Fa# min. in seconda posizione, sempre nel rispetto di una maggiore omogeneità timbrica della melodia, eseguire tale Sol# sulla prima corda. In tal modo, infatti, il Mi – Sol# alla fine della battuta 11, sarebbe stato più simile alla sonorità del Mi – La della battuta successiva. Ovviamente, il basso ed il tenore (Mi – Sol#) del terzo tempo della battuta 11 non avrebbero potuto durare 2/4, ma ciò sarebbe stato altresì più fedele alla scrittura bachiana.

A questo punto, diventa però necessaria una precisazione. Le incisioni discografiche di Segovia, anche la prima del 1927, riportano in questa sezione del brano alcune variazioni rispetto alla parte scritta, un po' meno complesse e sicuramente più rispettose della partitura originale. In particolare, la battuta 12 riporta le seguenti modifiche:

Battuta 12 della trascrizione di Segovia

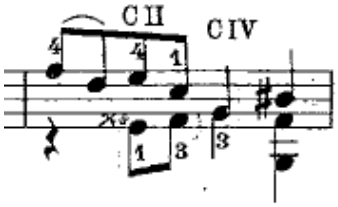


Battuta 12 come emerge dall'ascolto delle esecuzioni di Segovia

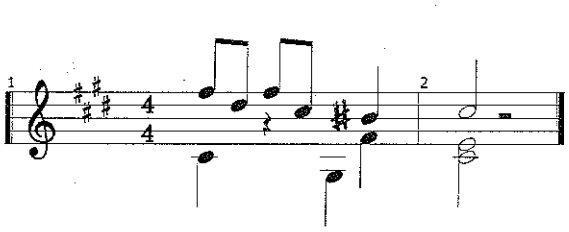


Mentre la battuta 16, le seguenti:

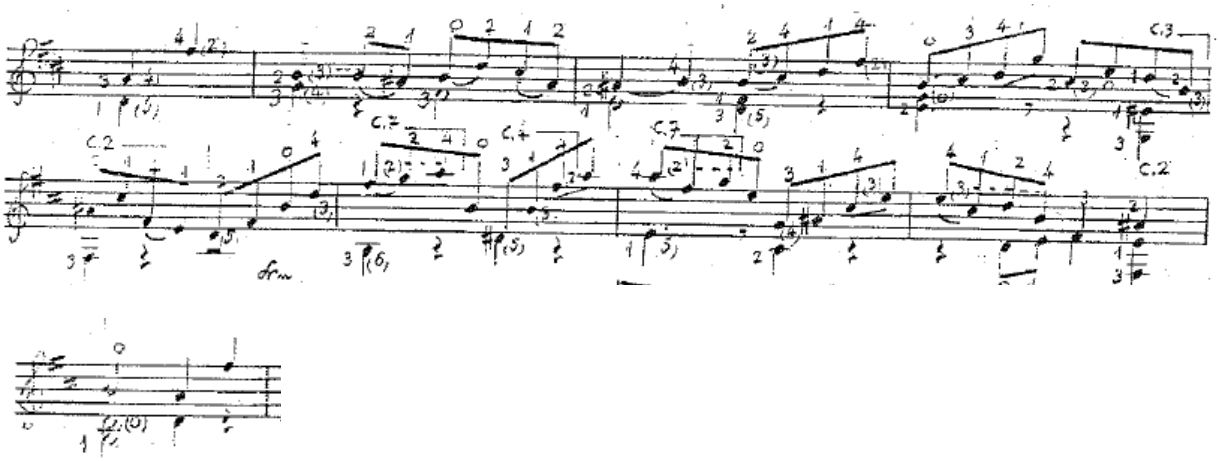
Battuta 16 della trascrizione di Segovia



Battuta 16 come emerge dall'ascolto delle esecuzioni di Segovia

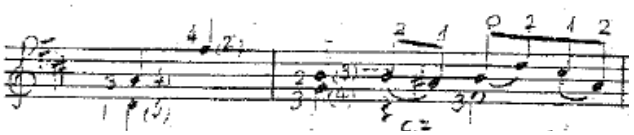


Barrios comincia la variazione nella medesima posizione con cui inizia il tema. In questo punto, che precede la modulazione verso la tonalità di Si min., la condotta delle parti, l'omogeneità timbrica delle voci, la facilità di esecuzione, rendono queste prime quattro battute della variazione un esempio magistrale di tecnica chitarristica finalizzata all'espressione musicale.



Di particolare effetto la linea di basso che, anticipata dal La al tenore nella battuta 9, sulla quarta corda, prosegue con il Sol, il Fa# ed il Mi, sempre sulla medesima corda, con un disegno discendente di estrema efficacia sonora.

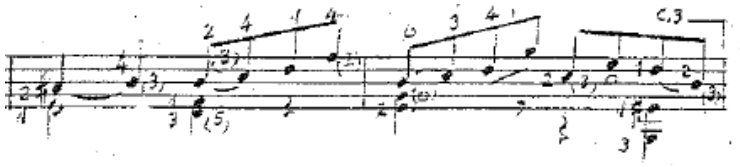
Battute 9 e 10



Nel terzo tempo della battuta 11, l'accordo di tonica in primo rivolto, peraltro raggiunto con estrema facilità mediante un semplice scivolamento delle dita 1 e 2 dal precedente bicordo delineante il V7, con maggiore aderenza alla partitura originale, ha una durata inferiore rispetto alla trascrizione di Segovia che, come già osservato, allunga tale accordo per una durata complessiva di 2/4.

Inoltre, l'esposizione melodica che si innesta su tale accordo viene realizzata tra la terza e la seconda corda, quindi in modo molto più coeso con quanto avviene all'inizio della battuta successiva, sull'accordo di Mi min.

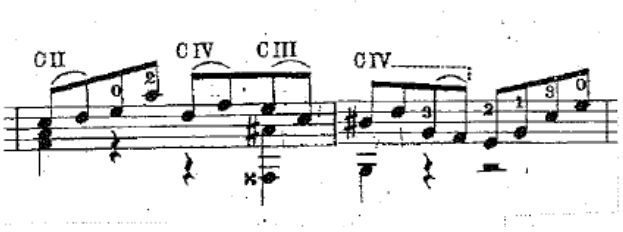
Battute 11 e 12



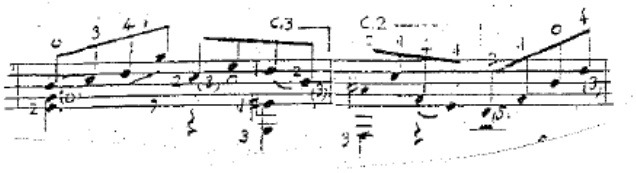
È già stata considerata la difformità tra quanto emerge dalle incisioni discografiche di Segovia e quanto riportato nella battuta 12 della sua trascrizione. A supporto dell'ipotesi che vede Barrios prendere a riferimento il lavoro di Segovia per la propria rielaborazione, è interessante osservare come il *Mangoré*, nella battuta 12, si mantenga in linea con la parte scritta da Segovia, arricchendo armonicamente l'ultimo tempo della misura ed utilizzando la medesima soluzione armonica, che

prevede l'innalzamento cromatico del quarto grado trasformando il relativo accordo in sensibile di dominante che precede la cadenza V – I. L'unica differenza, però, è che Segovia lascia la sensibile (Fa doppio diesis) al basso, che sale cromaticamente verso il dominante Sol#, Barrios lascia invece la sensibile nella voce di tenore, con il Sol al basso che scende cromaticamente verso il dominate Fa#.

Battute 12 e 13 della trascrizione di Segovia



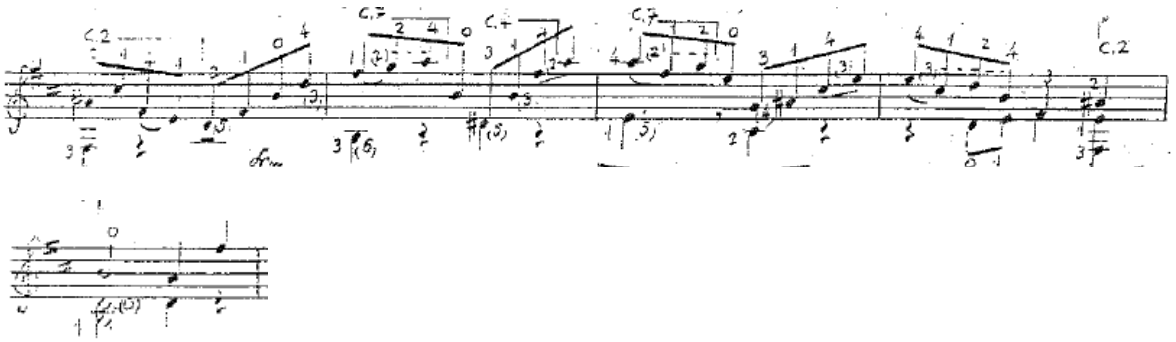
Battute 12 e 13 della trascrizione di Barrios



L'accordo di dominante della battuta 13 è raggiunto tramite un semplice spostamento discendente di un tasto, che permette di mantenere una perfetta omogeneità timbrica al canto.

L'andamento del brano, nelle battute successive (14, 15 e 16), registra un continuo, alternato spostamento tra la quarta e la settima posizione, che assicura, anche dal punto di vista timbrico, un'efficace contrapposizione così come richiesta dallo stile imitativo presente in queste misure.

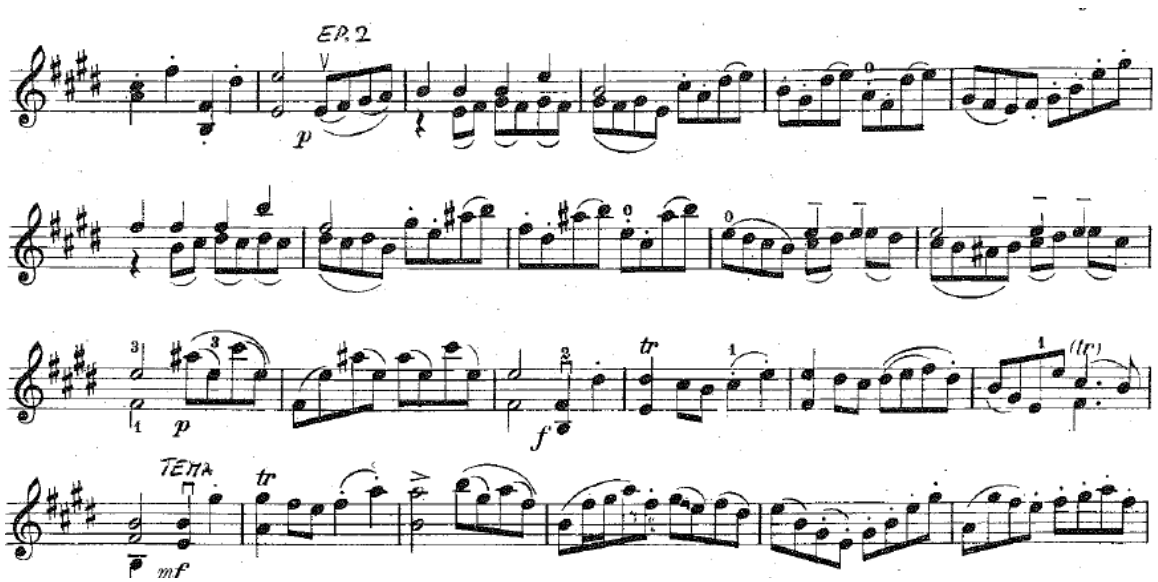
Battute 13, 14, 15, 16 e 17



Episodio n. 2

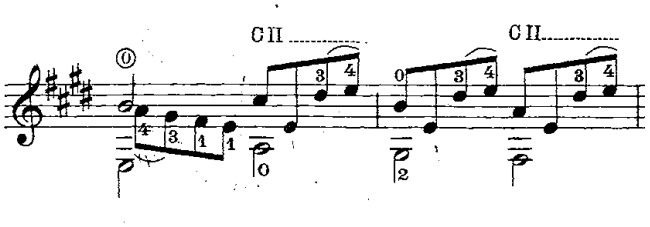
Nella seconda variazione, della durata di sedici misure (il doppio della precedente), Bach utilizza i principi della fuga per elaborare il materiale presente in questa sezione. Rimanendo nella tonalità di impianto, infatti, è possibile individuare il soggetto a partire dalla battuta 26, e la risposta reale alla dominante dalla misura 30.

Battute da 24 a 46 dell'opera originale



Anche in questa parte il lavoro di Segovia risulta abbastanza rispettoso della composizione bachiana. Apporta solamente alcune modifiche ad un paio di battute del soggetto, che si ripetono in egual modo nella risposta. L'inizio dell'esposizione è fedele a quello realizzato da Bach ma, nelle battute 27 e 28, Segovia introduce le seguenti variazioni rispetto all'originale.

Battute 27 e 28 della trascrizione di Segovia

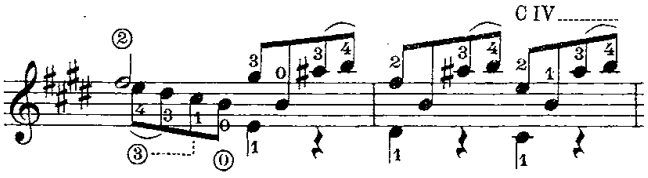


Nei primi due tempi della misura 27, la sequenza Sol# - Fa# - Sol# - Mi, nella quale il Fa# costituisce una semplice nota di volta inferiore alla *mediante* dell'accordo di tonica, viene sostituita dal frammento scalare che partendo dal La, interpretabile quale ritardo della *mediante*, arriva alla tonica Mi.

Nell'ultima parte di questa misura ed in quella successiva, Segovia, sfruttando appieno la maggiore estensione della chitarra, modifica il terzo tempo della battuta 27, nonché il primo e il terzo della 28, portando nel basso la progressione La – Sol# - Fa#, anticipandola di un ottavo e suonandola congiuntamente al canto Do# - Si – La; colma il vuoto lasciato da tale anticipazione inserendo, quasi con una funzione di pedale, la nota Mi che, nonostante la progressione armonica IV – III – II, mantiene costantemente il richiamo alla tonalità di impianto, il cui primo grado viene raggiunto all'inizio della battuta 29.

Tale procedimento viene utilizzato anche nelle battute 31 e 32.

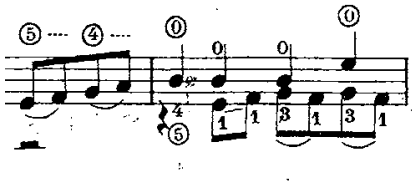
Battute 31 e 32



La parte rimanente non presenta altre variazioni di rilievo rispetto all'originale.

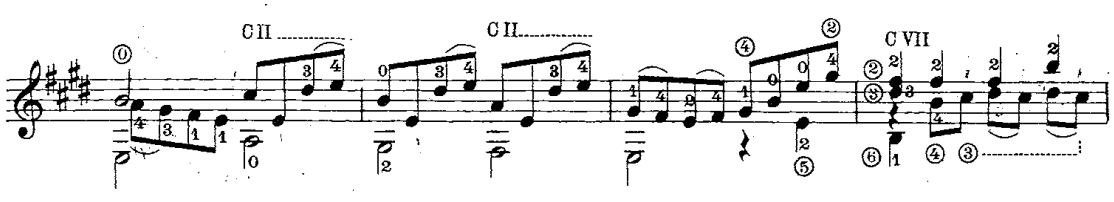
Dal punto di vista esecutivo, Segovia individua, in questa sezione, delle soluzioni tecniche particolarmente riuscite. L'esposizione inizia con la sonorità piena della quinta corda, che rimane a sostegno del soggetto, in contrappunto, anche nella battuta 26.

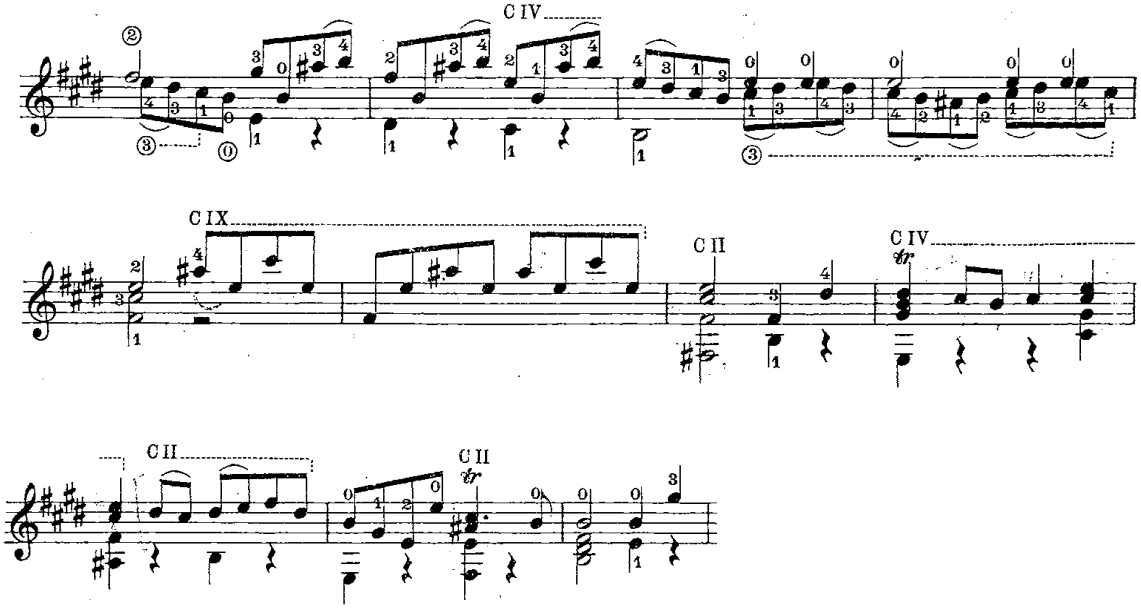
Battute 25 e 26



La sezione continua nel seguente modo

Battute da 27 a 41



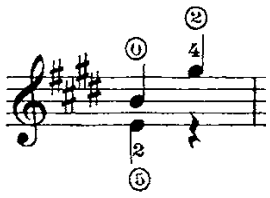


È presente un certo contrasto timbrico che si realizza con continui spostamenti tra le prime posizioni e le zone comprese tra il settimo ed il nono tasto, in questo caso mai repentini, ma sempre collegati con diteggiature di passaggio che rendono estremamente fluidi questi movimenti.

L'inizio della battuta 27 registra uno di questi momenti di "congiunzione", con il frammento scalare sulla quarta corda, che porta al Mi mantenuto poi in seconda posizione anche nella battuta seguente.

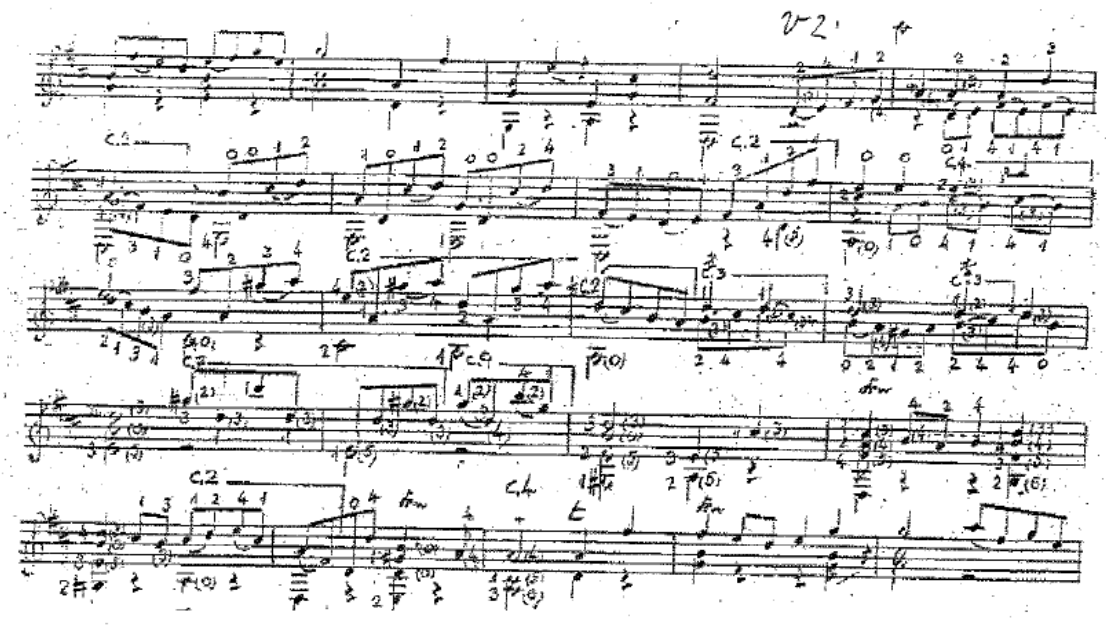
Nell'ultimo tempo della battuta 29, la successione Si (con al basso il Mi3) – Sol#, può essere considerata come un fondamentale punto di snodo che congiunge la parte bassa e alta della tastiera. La medesima diteggiatura è presente anche nella battuta 9, all'inizio della prima variazione.

Battuta 9



Barrios inizia questo episodio in modo del tutto simile a Segovia, mantenendo le medesime variazioni che quest'ultimo apporta all'opera bachiana.

Battute da 22 a 43



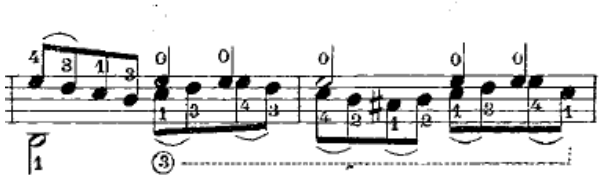
Il frammento scalare della battuta 25 comincia sulla quinta corda per finire sul La3 della quarta corda al settimo tasto. In questo punto, però, Barrios è costretto a spostarsi subito, per l'esecuzione della successiva medesima nota del secondo tempo della battuta, sulla terza corda al secondo tasto (battuta 26), al fine di utilizzare la quarta corda a vuoto (Re3) per il controsoggetto. Questo salto è tuttavia compensato dall'imminente successiva introduzione, nella battuta 27, della piena sonorità dell'accordo di tonica con la fondamentale al basso (6ª corda a vuoto). Il basso di Re, peraltro, dà il via alla solida sequenza Sol – Fa# - Mi e nuovamente Re, tutte suonate sulla medesima corda.

L'aderenza alla trascrizione segoviana permane sostanzialmente per tutto l'episodio. Soltanto nelle battute 33 e 34 è possibile registrare un lieve

scostamento, che però desta un particolare stupore, soprattutto se si considera la consueta diteggiatura “allargata” di Barrios.

Segovia, in queste due battute, mantiene distinto il Mi al canto del quarto tempo, da quello della voce inferiore, prevedendo l’esecuzione di due note suonate all’unisono, una sulla corda a vuoto e l’altra sulla seconda corda al quinto tasto.

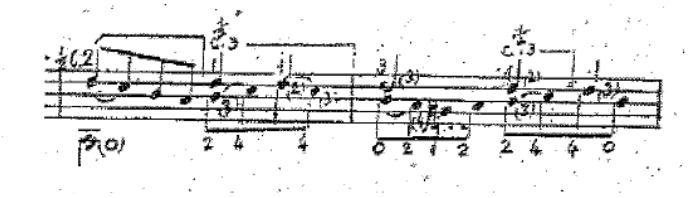
Battute 33 e 34 della trascrizione di Segovia



Questa soluzione permette di mantenere nettamente percepibili le due voci che si sovrappongono, all’unisono, nell’ultimo tempo delle misure.

Barrios, invece, non utilizza questa possibilità e riassume in un unico suono, il Re in questo caso, il convergere delle due voci.

Battute 33 e 34 della trascrizione di Barrios



Quello che per l’appunto contrasta con l’abituale scrittura *mangoréana*, è che l’esatta trasposizione del lavoro di Segovia, sicuramente più efficace in queste battute, si sarebbe potuto fare, proprio utilizzando quell’allargamento digitale a cui

Barrios ci ha spesso abituati nelle sue opere. Sarebbe infatti possibile l'esecuzione dei due Re, uno sulla seconda corda al terzo tasto (come previsto da Barrios), e l'altro sulla terza corda al settimo tasto, inserendo nel contempo quel caratteristico "scivolamento" del quarto dito, proprio per raggiungere quest'ultima nota. In virtù della presenza estensiva di questa particolarità tecnica nelle composizioni di Barrios, si ritiene che la sua omissione, in tal caso, non sia casuale. Barrios, sembra quindi voler sfruttare quell'unico Re per proporre qualcosa di diverso. Il Re ed il Do# dell'ultimo tempo della battuta 33, difatti, nella loro essenzialità acustica, costituiscono un ponte, un agevole collegamento in grado di far percepire in modo più netto l'inversione timbrica del successivo bicordo Si – Re all'inizio della battuta 34, che si ripropone in modo diverso rispetto allo stesso bicordo del terzo tempo della battuta 33.

Se in quest'ultima battuta, per l'appunto, il Si è suonato sulla terza corda ed il Re sulla seconda, nella battuta 34 quest'ordine si inverte, ed il Si viene suonato a vuoto sulla seconda corda, mentre il Re viene eseguito sulla terza corda al settimo tasto.

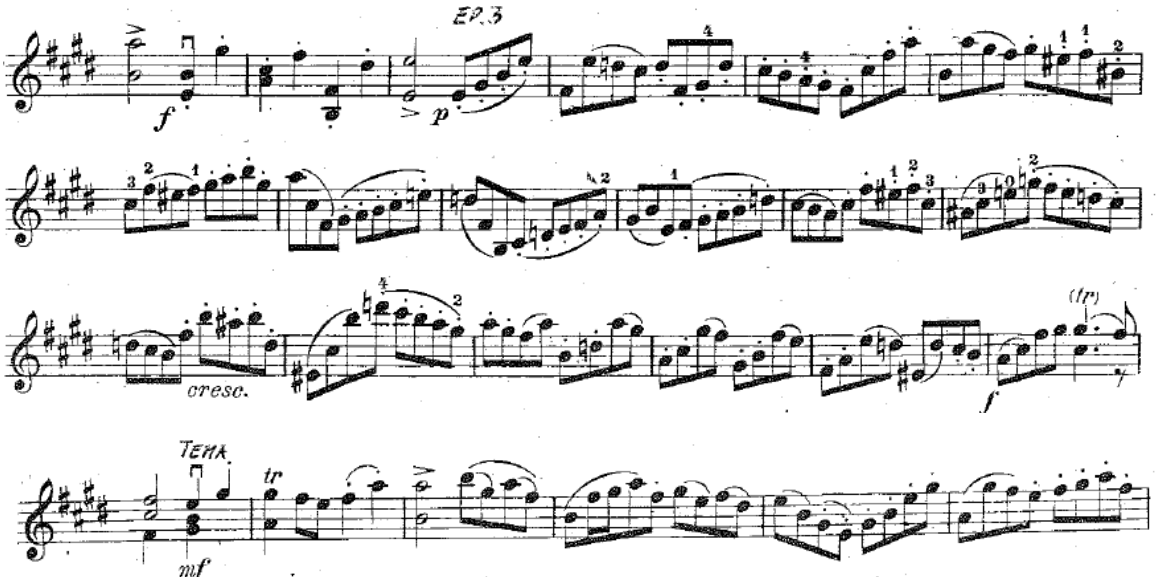
Episodio n. 3

È forse la sezione più ricca armonicamente. L'accordo iniziale, tonica della tonalità di Mi magg., prosegue con una modulazione verso il La magg., il cui primo grado è raggiunto nella battuta 51, tramite la sequenza II – V della battuta precedente. La seconda parte della battuta 51 vede la presenza dell'accordo di Fa# min., relativo minore della tonalità di La magg., che introduce ed anticipa tale nuova tonalità, verso la quale il brano modula nelle successive misure utilizzando la concatenazione del IV grado alterato della battuta 52 (con il Si#, sensibile della dominante e con il Re# derivante dalla scala minore melodica di Fa# min.), con l'accordo di dominante nella battuta 53 e quello di tonica nella battuta 54.

Le battute seguenti, partendo dalla 54 e fino alla 57, vedono alcuni passaggi in stile imitativo che passano attraverso un apparente II – V – I in tonalità di La

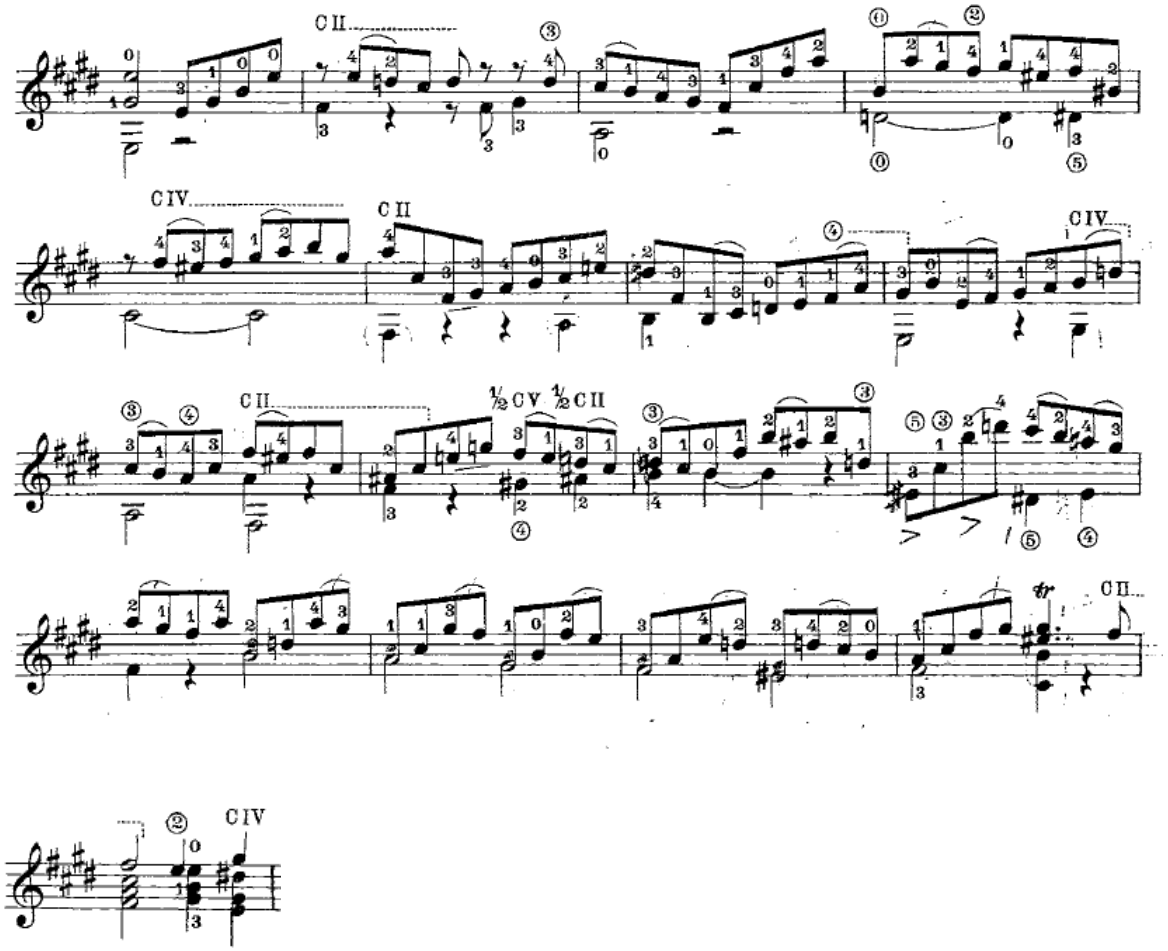
magg., subito però ricondotto a III grado della tonalità di Fa# min., che a sua volta, nel modo maggiore presente nella battuta 58, diventa accordo di dominante della nuova tonalità di Si min., affermata nella battuta 59. Nella battuta 60, l'accordo di Do#7/9, riporta verso la tonalità di Fa# min.; una progressione con il consueto stile imitativo, poggiante sui gradi IV, I, VII, VI, V e I, conduce alla cadenza finale delle battute 64 e 65.

Battute da 47 a 70 dell'opera originale



Forse proprio in virtù della maggiore complessità e completezza di questo episodio, Segovia sembra muoversi con maggiore discrezione e, nel suo lavoro, si limita ad aggiungere dei bassi a sostegno dell'evoluzione melodica. Unica eccezione, la formulazione più estesa dell'accordo di Do#7 nella cadenza finale.

Battute da 49 a 65 della trascrizione di Segovia



Questa sezione si muove in modo molto equilibrato, con una particolare presenza delle sonorità legate alle prime posizioni, in genere fino alla quarta o alla quinta, e con brevi escursioni in regioni più avanzate della tastiera, come ad esempio nelle battute 59 e 60.

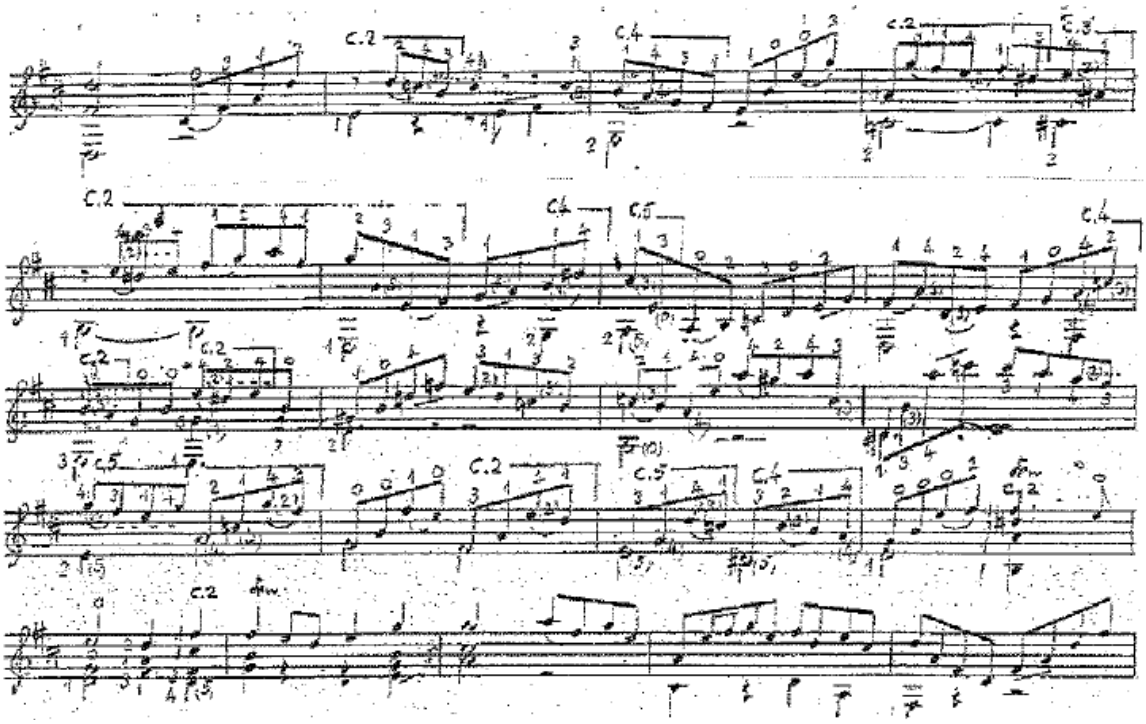
La successione dei suoni è rigorosamente controllata da una logica diteggiatura che esprime pienamente, forse più che in altri momenti del brano, lo stile legato insito nelle peculiarità organologiche dello strumento per cui è stata composta questa *Gavotte en Rondeau*.

Di particolare efficacia, da questo punto di vista, le prime battute, dalla 50 alla 53, in cui ogni movimento, ogni spostamento, sembrano costituire la naturale ed unica conseguenza di quelli precedenti.

Barrios sembra cogliere pienamente la forte caratterizzazione di questa sezione, così profondamente legata all'identità sonora dello strumento ad arco, mantenendo una rilevante presenza di legature di portamento[178], anche ottenute con il semplice abbassamento energico del dito sulla corda, come nel caso del Do del secondo tempo della battuta 50[179].

Nel complesso, la diteggiatura è forse meno organica e logica rispetto a quella di Segovia, anche se nella scelta dei suoni non si discosta molto da questa. È anzi possibile affermare che la segua fedelmente, ad accezione delle battute 58, 59 e 60, in cui Barrios alleggerisce ulteriormente il materiale musicale, eliminando alcune note nella linea di basso e risultando in tal modo anche più rispondente all'opera originale.

Battute da 49 a 65 della trascrizione di Barrios

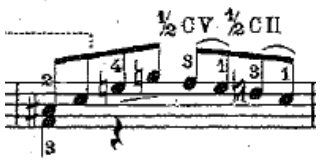


[178] Come considerazione di carattere generale, rispetto a quella di Segovia, l'intera versione di Barrios registra una maggiore presenza di suoni legati.
[179] Questa tecnica, in inglese, viene definita *hammer on.*

L’ascolto di questo episodio, nella famosa registrazione segoviana del 1927, desta qualche perplessità, che nasce ancora una volta dalla difformità tra la parte scritta e quella eseguita.

Non si tratta di lievi variazioni che possono normalmente verificarsi durante l’esecuzione; si tratta invece di evidenti omissioni che stupiscono ancor di più perché presenti proprio nelle battute 58 e 60, quelle dove Barrios, per l’appunto, si discosta dalla partitura di Segovia. E anche lo stesso Segovia, nell’esecuzione, elimina proprio quelle note della linea di basso che Barrios già prevede nella sua trascrizione. In particolare, nella battuta 58 sopprime le note Sol# e La#, rispettivamente del terzo e quarto tempo, e in egual modo, nella battuta 60, il Re# ed il Mi dei medesimi tempi.

Battuta 58 come emerge dall’incisione discografica del 1927



Battuta 60 come emerge dall’incisione discografica del 1927

Non è ovviamente possibile dire se tale scelta sia stata in qualche modo influenzata dall’ascolto della versione *mangoréana,* oppure se si sia trattato di una decisione autonoma, peraltro mai riportata sulla carta. Ribaltando la riflessione, potrebbe invece essere stato lo stesso Barrios ad utilizzare proprio la registrazione di Segovia, per testimoniare nello spartito questa variazione esecutiva,

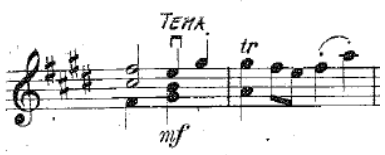
sicuramente ritenuta più efficace dal maestro paraguayano. In entrambi i casi, nell'impossibilità di stabilire quale dei due artisti abbia ispirato l'altro, a chi scrive piace considerare queste due trascrizioni come una testimonianza scritta di un possibile dialogo, un confronto a distanza tra le due personalità più rappresentative di questo strumento.

Non mancano in questo episodio alcune delle ormai note caratteristiche della diteggiatura *mangoréana*, in particolare le consuete posizioni allargate della mano sinistra, riscontrabili nella battuta 57, con la posizione di barrée al secondo tasto ed il Sol al quinto, eseguito con il terzo dito, oppure nella battuta 60, tra le note Re# e Si.

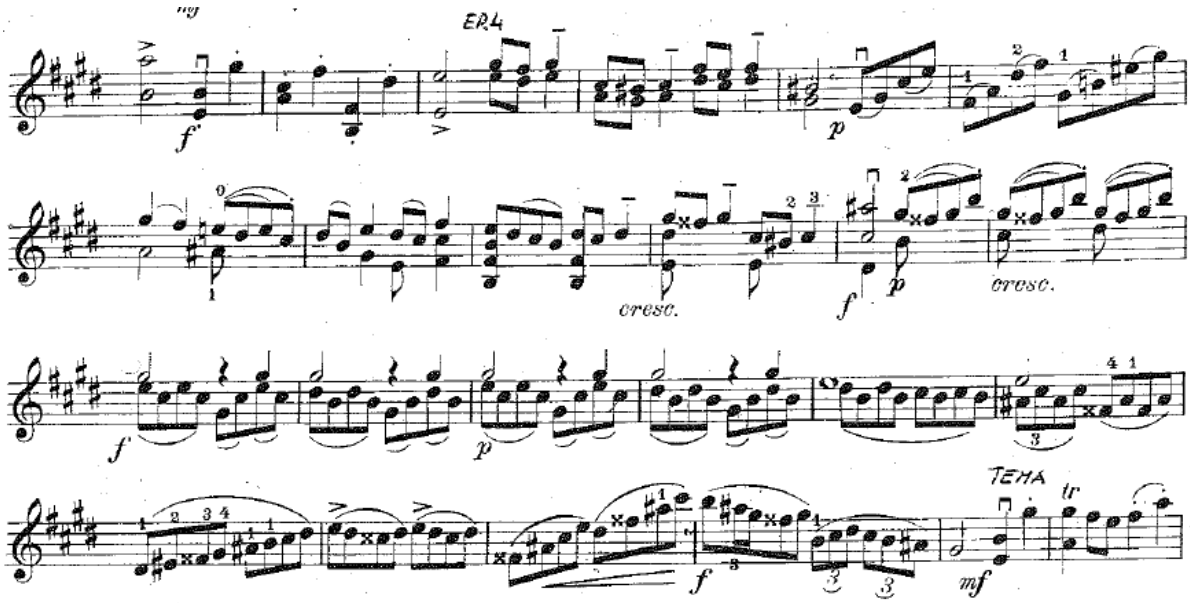
Episodio n. 4

L'avvio alla conclusione del brano viene in qualche modo già annunciato dal penultimo *refrain* che precede il quarto episodio. Il Si del terzo tempo della battuta 65 *(mediante* della tonalità), è armonizzato in modo più ricco e suonato con più solennità, quasi rallentato, unica differenza rispetto ai ritornelli precedenti, a preannunciare l'imminente chiusura.

Battute 65 e 66 versione originale



Il quarto episodio si sviluppa nel seguente modo (l'inizio si trova alla battuta 73).



Comincia con un accenno di progressione di quinta discendente (battuta 73), tipica del periodo barocco e riscontrabile in moltissima musica di Bach, Händel e Vivaldi[180], che conduce ad una modulazione verso la tonalità di Do# min., relativa minore della tonalità di impianto. La sequenza armonica prevede la successione della tonica e della sottodominante di Mi magg., con l'introduzione in quest'ultimo accordo, come nota di volta inferiore e di passaggio, del Si#, sensibile della nuova tonalità (battuta 74). Negli ultimi due tempi della battuta 74 e nella battuta 75, l'armonia prosegue con la cadenza IV – V – I di Do# min.

Nella battuta 76, con la medesima disposizione delle voci dell'accordo di tonica della battuta precedente, Bach, utilizzando sempre degli stilemi armonici caratteristici del barocco, inserisce le triadi diminuite di Re**#** e Mi**#**, quest'ultima sensibile della passeggera tonalità di Fa# min., accordo che si trasforma subito nella dominante di Si magg., tonalità che permane fino alla battuta 79, dalla quale inizia, con modalità simili a quelle iniziali, la modulazione verso la relativa minore (Sol# min), tonalità che si mantiene fino al termine dell'episodio.

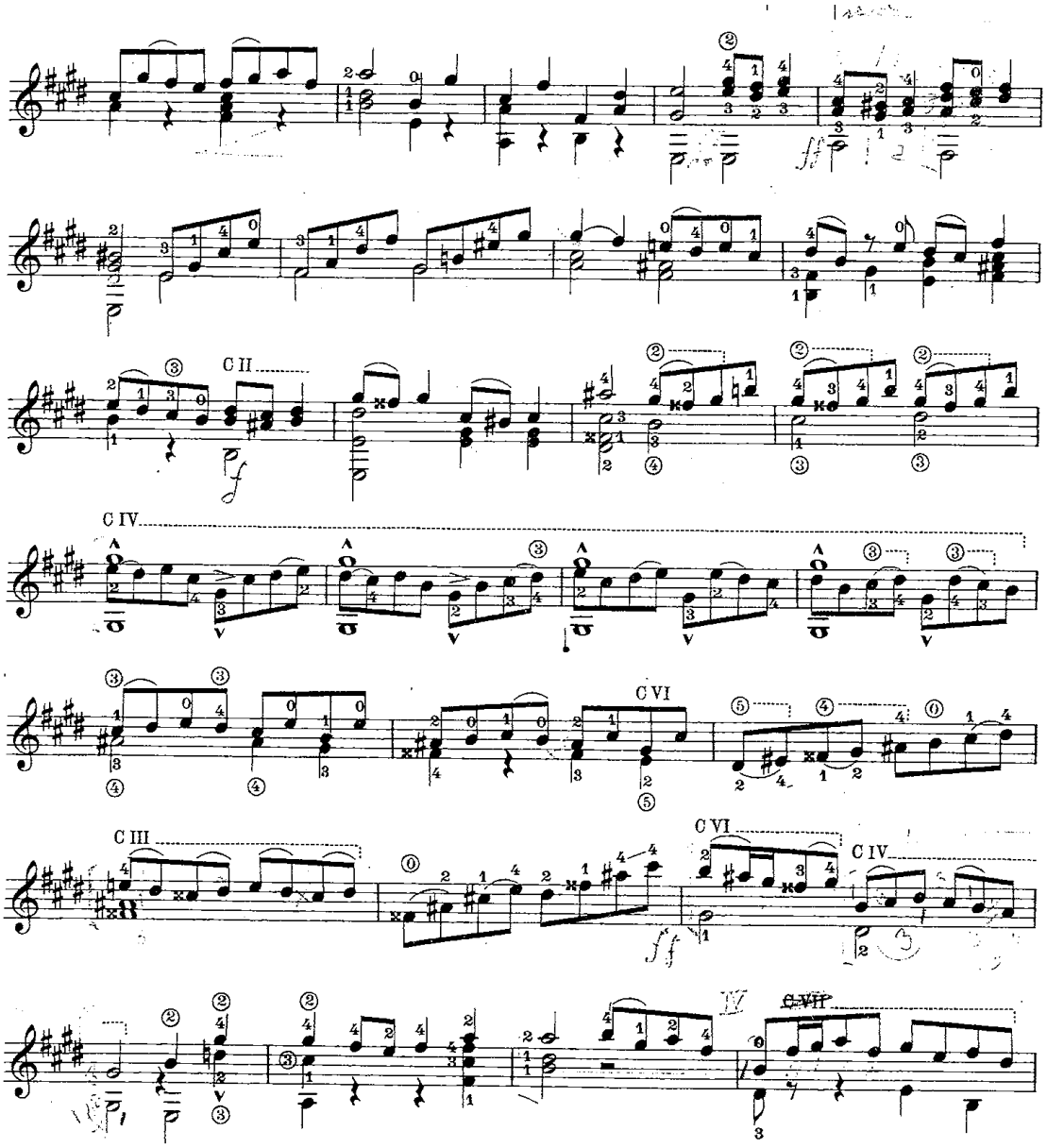
L'inizio della quarta variazione, nella trascrizione segoviana, conferma l'intento minimamente invasivo del maestro, come d'altronde riscontrato anche nella precedente sezione del brano; dalla battuta 73 alla 75, Segovia introduce

[180] DIETHER DE LA MOTTE, *Manuale di Armonia*, Roma, Casa Editrice Astrolabio, 2007, pp. 155 – 156.

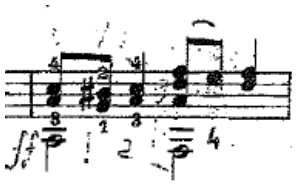
solamente una linea di basso molto discreta, che prevede delle minime regolarmente alternate tra il primo ed il terzo tempo di ogni battuta, a delineare in modo più deciso l'inizio del modulo progressivo. La partitura, alla battuta 75, riporta un errore, corretto peraltro nelle registrazioni[181]. Non è corretto, infatti, il Mi al basso dell'accordo di dominante Sol#, in evidente contrasto, bensì la nota esatta è il Sol#, come ripetizione della tonica di tale accordo. Di conseguenza, l'accordo viene realizzato con una diversa diteggiatura che prevede, in forma di *barrée* al quarto tasto, l'esecuzione del Si# sulla terza corda, del Sol# sulla quarta e del Re# sulla quinta.

[181] Viene sempre fatto riferimento alla prima registrazione del 1927 per la *His Master's Voice* di Londra

Battute da 70 a 96. L'inizio del 4° episodio è alla battuta 73

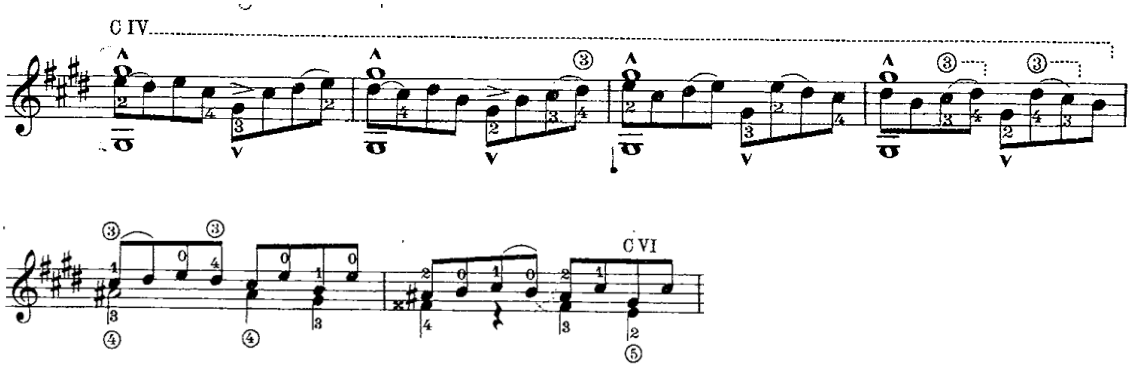


Anche nell'ultima parte della battuta 74 vi è una differenza tra la parte scritta e quella registrata. Sarebbe stata difficile l'esecuzione della sequenza Fa# - Mi – Fa#, abbandonando la posizione di *barrée* al secondo tasto, per ritornarvi velocemente dopo l'esecuzione del bicordo Do# - Mi. L'esecuzione segoviana prevede invece la seguente modifica, che elimina di fatto il Do#, forse il primo caso in cui Segovia toglie una nota presente nella partitura originale.

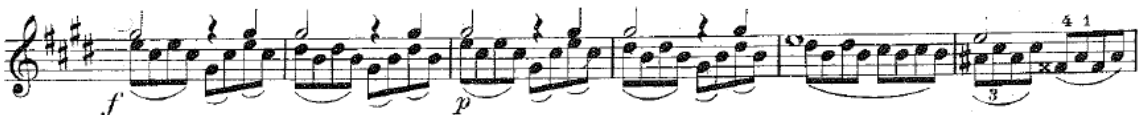


Un importante scostamento si verifica invece dalla battuta 83 alla battuta 88, in cui Segovia modifica sostanzialmente sia il canto, al quale toglie la ripetizione del Sol# del terzo tempo (fino alla battuta 86), sia la voce di contralto, che disegna un diverso modello rispetto a quanto composto da Bach.

Trascrizione di Segovia. Battute da 83 a 88



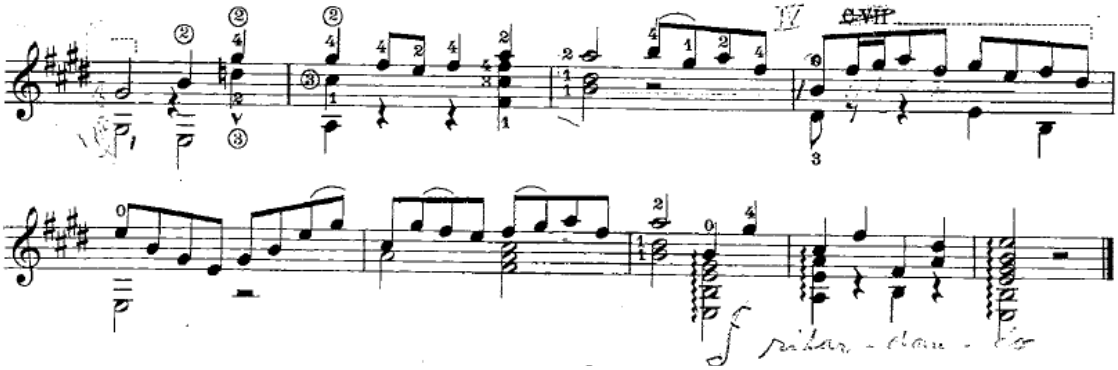
Opera Originale. Battute da 83 a 88



In particolare, Segovia sostituisce il primo Do# del modello con un Re#, nota di volta inferiore tra i due Mi; lo stesso Re# viene inserito tra il Do# ed il Mi nell'ultimo tempo della battuta. Il medesimo procedimento viene impiegato nelle battute

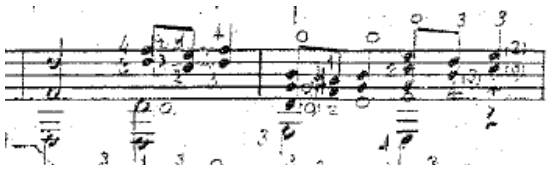
successive. Una modifica ancor più sostanziale riguarda le battute 87 e 88 nelle quali, sempre con un processo speculare, modifica completamente il disegno melodico prima di riagganciare le ultime quattro battute dell'episodio che conducono alla riesposizione tematica iniziale, il cui incipit risulta lievemente diverso, con il canto realizzato sulla seconda corda, come pure la progressione armonica della cadenza finale, con accordi più pieni.

Riesposizione finale nella trascrizione di Segovia



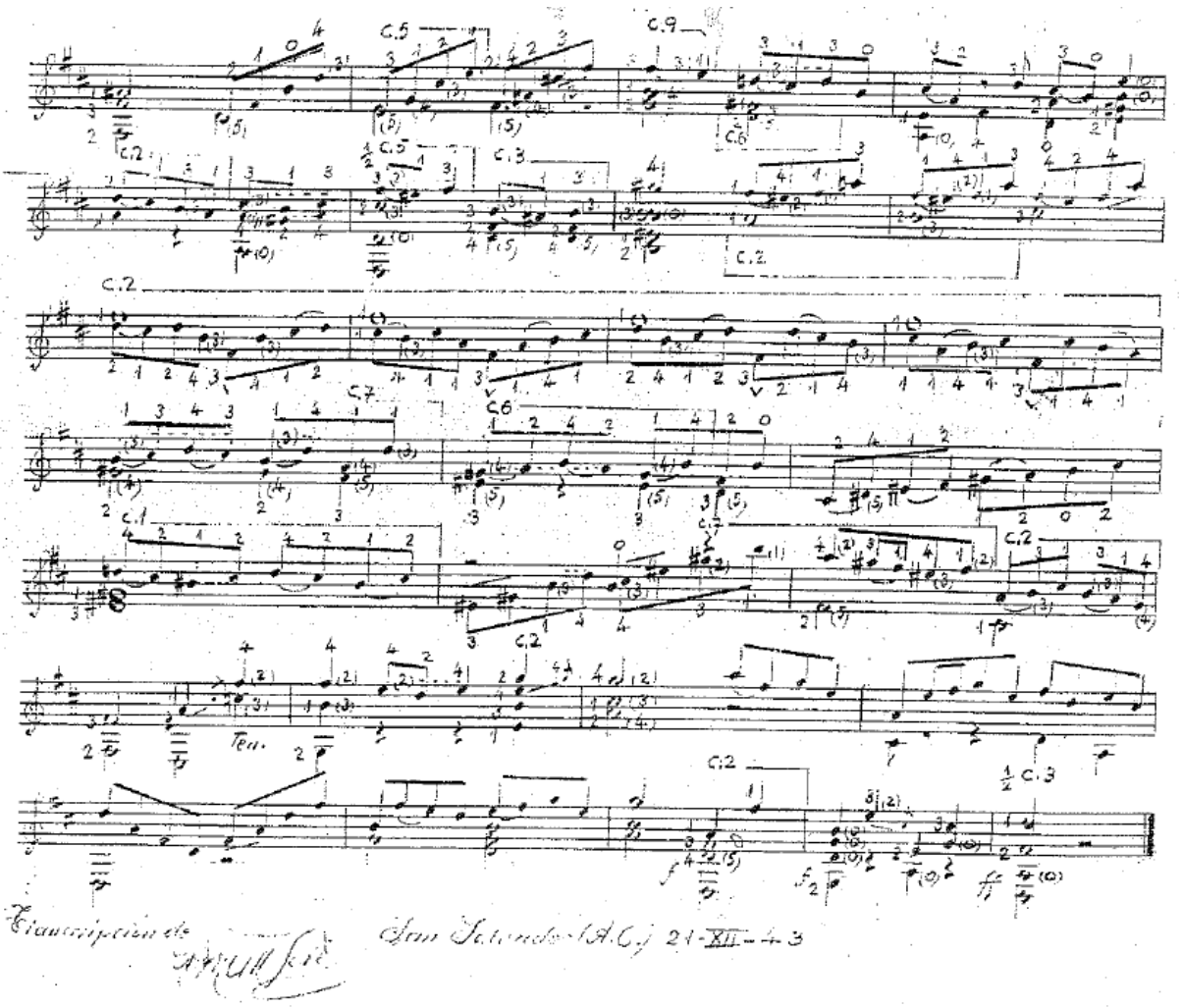
Analizzando la versione di Barrios, e partendo proprio dalla controversa battuta 74, unico esempio di "omissione" segoviana, si riscontra invece una diteggiatura che consente di mantenere il bicordo di passaggio, quindi con la realizzazione, in questo caso, della nota Si (terzo tempo della battuta).

Battute 73 e 74



Si riporta di seguito la rimanente parte della trascrizione di Barrios, comprensiva anche dell'ultima riesposizione tematica.

Battute da 75 a fine



Nel primo tempo della battuta 75, punto in cui la partitura di Segovia riporta l'errore nella nota al basso (Mi al posto del Sol#), Barrios prevede invece, correttamente, il Fa#.

La trascrizione, dalla battuta 75 alla battuta 82, corrisponde fedelmente a quella di Segovia. Sono tuttavia le battute seguenti a rivelare ancora una volta l'intreccio, il perpetuo rincorrersi delle idee artistiche dei due maestri, in un continuo gioco di specchi nel quale è ormai impossibile stabilire quale delle due immagini si rifletta

grazie alla presenza dell'altra. Dalla battuta 83 e fino alla battuta 86, Barrios segue in modo preciso la variazione melodica apportata da Segovia, segno evidente della vicinanza, del contatto tra i due lavori, ma, rimanendo in tal senso fedele all'originale bachiano, elimina i bassi operando così una sorta di sintesi tra l'opera autentica e quella segoviana.

La sequenza scalare che precede l'ultima esposizione tematica, dalla battuta 89 alla battuta 92, è perfettamente rispondente alla versione di Segovia. Negli ultimi due tempi della battuta 92, peculiarità tecnica *mangoréana*, si riscontra la consueta diteggiatura "allargata", nell'esecuzione delle terzine che conducono all'accordo di tonica della battuta 93, anche se da questo punto di vista le battute 81 e 82 risultano sicuramente più impegnative.

La riesposizione del tema, nella sua introduzione probabilmente più leggera, più soave rispetto alle altre, conferma il senso di solennità già emerso durante tutto il brano. Anche nella cadenza finale gli accordi, perfino più spogli di quelli di Segovia, usufruiscono della maggiore estensione verso il basso con il Re della sesta corda, donando una completezza sonora forse ancor più incisiva.

Giunti alla fine di questa analisi, è possibile sintetizzare lo scostamento tra le due trascrizioni che, come indicato nella seguente tabella, risulta in ambito melodico – armonico molto contenuto. Per presunto ordine temporale, tra l'altro rispettando il metodo già utilizzato nel corso dell'analisi, è presa a riferimento la trascrizione di Segovia, riportando nell'ultima colonna le modifiche fatte da Barrios.

Sezione	**Battute oggetto di modifica**	**Descrizione della modifica**
Tema	Nessuna modifica apportata	
1° Episodio	Battuta 11	Diversa durata dell'accordo del terzo

Sezione	**Battute oggetto di modifica**	**Descrizione della modifica**
		tempo (più simile alla partitura originale).
	Battute 12 e 13	Modifica della linea di basso.
2° Episodio	Battute 33 e 34	Eliminazione di una voce.
3° Episodio	Battute 58, 59 e 60	Eliminazione di alcune note nella linea di basso.
4° Episodio	Battuta 74	Barrios mantiene una nota nel terzo tempo della battuta, eliminata invece da Segovia rispetto all'originale.
	Battute da 83 a 86	Eliminazione di alcune note nella linea di basso.

Non sono molti, quindi, gli elementi musicali diversi. Dovendo esprimere un giudizio globale sui due lavori, evidenziando punti di forza e di debolezza, non si ritiene di doverli cercare nemmeno nelle soluzioni tecniche adottate, considerato che ciascuna trascrizione, pur se in sezioni diverse, alterna momenti di particolare felicità traduttiva ad altri meno riusciti, facendo propendere per una complessiva, sostanziale parità. Ovviamente, le peculiarità dei due lavori risiedono invece nelle differenti sonorità date dalle diverse tonalità che, come già evidenziato nei riguardi del pensiero di Miguel Llobet, concretizzano due manifestazioni acustiche di una stessa idea musicale, due referenze sonore di uno stesso segno interpretato diversamente.

È sempre difficile utilizzare il linguaggio per esprimere la percezione che un evento acustico determina in un soggetto che ascolta. Viene per forza di cose utilizzata una terminologia che risiede in altri campi semantici. Così, nella necessità di dover descrivere le opere analizzate, quella di Segovia potrebbe essere definita più *leggera*, più *ariosa*, più *eterea*; quella di Barrios più *profonda*, più *solenne*, più *terrena*.

Infine, a conclusione del presente lavoro, possiamo soffermarci proprio su questi aggettivi che, forse, possono essere attribuiti non solo alla musica ma anche alla complessa personalità umana e artistica del *Mangoré*, e che emergono in modo così nettamente evidente se posti in relazione alle caratteristiche dell'altro fondamentale chitarrista qui preso a riferimento. Le radici, la propria condizione esistenziale, l'elemento empirico e viscerale non vengono mai abbandonati e sono sempre presenti nella musica di Barrios, anche quando si tratti di trascrivere Bach, là dove Segovia invece cerca di spiccare il volo verso l'alto, verso il trascendente, verso una dimensione ideale difficilmente percepibile nella realtà.

La spiritualità di Barrios è piuttosto quella che nasce dall'individuo, esso stesso strumento, epifania di bellezza, nel momento in cui entra in sintonia con la natura e con l'indefinibile mondo dei suoni, procedendo nell'inarrestabile cammino verso la ricerca della propria identità.

7. APPENDICE

Nel corso del presente lavoro sono stati spesso citati i programmi dei concerti di Barrios, riportati da R. D. Stover nel suo *Sei raggi lunari d'argento: la vita e il tempo di Agustin Barrios Mangoré.* Si è ritenuto utile raccogliere ed ordinare cronologicamente tali programmi, per una immediata consultazione degli stessi, fornendo nel contempo una rapida visione dell'evoluzione delle scelte artistiche operate nel tempo dal *Mangoré*.

Nelle pagine seguenti sono pertanto riportate le tabelle di sintesi con data, luogo di esecuzione, programma e autori dei brani. È inoltre presente un campo note con ulteriori utili indicazioni.

Anno	Data	Città	Parte	Brani	Autore	Note
1916	01-ago	Rio de Janeiro	1	Marcia Eroica	Giuliani	
			1	Chanson de Printemps	Mendelssohn	
			1	Ricordi del Pacifico	Barrios	
			1	Rondò brillante	Aguado	
			1	Sarabanda	Bach	
			1	Meditazione	Garcia Tolsa	
			1	Concerto in La min	Arcas	
			2	Notturno Op. 9 n. 2	Chopin	
			2	Fantasia su un motivo della Traviata	Verdi - Arcas	
			2	Andante e Studio	Coste	
			2	Chant du paysan	Grieg	
			2	Bicho Feo	Barrios	
			2	Rapsodia Americana	Barrios	
			2	Jota Aragonesa	Barrios	
1918	18-mag	Sorocaba	1	Marcia Eroica	Giuliani	
			1	Chanson de Printemps	Mendelssohn	
			1	Ricordi del Pacifico	Barrios	
			1	Meditazione	Garcia Tolsa	
			1	Rapsodia Espanhola	Parga	
			2	Concerto in La min	Arcas	
			2	Notturno Op. 9 n. 2	Chopin	
			2	Gavotta Romantica	Czibulka	
			2	Bicho Feo	Barrios	
			2	Jota Aragonesa	Barrios	
1918	19-mag	Sorocaba	1	Rondò brillante	Aguado	
			1	Berceuse	Schumann	
			1	Souvenir d'un reve	Barrios	
			1	Tarantella	Albano	
			2	Capricho Arabe	Tárrega	
			2	Bourrée	Bach	
			2	Rapsodia Americana	Barrios	
			2	Il Trovatore	Verdi	
			2	Marcha Paraguaya	Dupuy	
1918	25-mag	Sorocaba	1	Polonese Fantastica	Arcas	
			1	Adagio cantabile	Beethoven	
			1	Meditazione	Garcia Tolsa	
			1	Jota Aragonesa	Barrios	
			2	Fantasia Moresca	Espinosa	
			2	Gavotta Romantica	Czibulka	
			2	Bicho Feo	Barrios	
			2	Adieu	Barrios	

Anno	Data	Città	Parte	Brani	Autore	Note
			2	Pot Pourry Lyrico	Barrios	
			2	Marcha Paraguaya	Dupuy	
1918	12-dic	Santos	1	Fantasie Variée	Sor	
			1	Adagio cantabile	Beethoven	
			1	Rondò brillante	Aguado	
			1	Gavotte Madrigal	Barrios	
			1	Meditazione	Garcia Tolsa	
			1	Rapsodia Espanhola	Parga	Nel manifesto risulta attribuita a Barrios
			2	Grande Fantasia da Concerto	Arcas	
			2	Capricho Arabe	Tárrega	
			2	Chant du paysan	Grieg	
			2	Pagina de Album	Barrios	
			2	Minuetto	Bufaletti	
			2	Pot Pourry Lyrico	Barrios	
			2	Gran Jota	Barrios	
1920	03-lug	Montevideo	1	Serenata Espanola	Parga	
			1	Minuetto	Beethoven	
			1	Flores Murchitas Vals	Barrios	
			1	Romanza	Napoleao	
			1	Meditazione	Garcia Tolsa	
			1	Pot Pourry Lyrico	Barrios	
			2	Bourrée	Bach	
			2	Air del Ballet	Ferranti	
			2	Notturno Op. 9 n. 2	Chopin	
			2	Romanzaad imitazione del violoncello	Barrios	
			2	L'Anima di Maria Ester (Mazurka Apasionata)	Barrios	
			2	Gran Jota	Barrios	
1920	06-lug	Montevideo	1	Canzoneta	Barrios	
			1	Berceuse	Schumann	
			1	Preludio	Tárrega	
			1	Capricho Arabe	Tárrega	
			1	Romanza	Mendelssohn	
			1	Souvenir d'un reve	Barrios	
			1	Tarantella	Albano	
			2	Gavotte ed Rondo	Bach	
			2	Claire de lune Adagio	Beethoven	
			2	Due Preludi	Chopin	

Anno	Data	Città	Parte	Brani	Autore	Note
			2	Canzone Triste	Tchaikowsky	
			2	Minuetto	Bufaletti	
			2	Grande Marcia Eroica	Barrios	
1920	08-lug	Montevideo	1	Romanza ad imitazione del violoncello	Barrios	
			1	A mi madre	Barrios	
			1	Valzer n. 3	Barrios	
			1	Allegro Sinfonico	Barrios	
			2	Danza Macabra	Barrios	
			2	Souvenir d'un reve	Barrios	
			2	Cajita de Musica	Barrios	
			2	El Carrousel	Barrios	
			2	Due Studi da Concerto	Barrios	
			3	Lorely	Barrios	
			3	Mazurka Apasionata	Barrios	
			3	Gavota Madrigal	Barrios	
			3	Gran Jota	Barrios	
1920	08-ago	Montevideo	1	Serenata Espanola	Parga	
			1	Romanza	Napoleao	
			1	Rondo in A	Aguado	
			1	Valzer n. 3	Barrios	
			1	Estudio de Concerto	Barrios	
			1	Allegro Sinfonico	Barrios	
			2	Romanza	Mendelssohn	
			2	Minuetto	Beethoven	
			2	Melodia in F	Rubinstein	
			2	Valzer n. 7	Chopin	
			3	Rapsodia Espanola	Parga Barrios	
			3	Souvenir d'un reve	Barrios	
			3	Gavota Madrigal	Barrios	
			3	Mazurka Apasionata	Barrios	
			3	Gran Jota	Barrios	
1921	16-apr	Montevideo	1	Variazioni su un tema di Mozart	Sor	
			1	Traumerei	Schumann	
			1	Valzer della Primavera	Barrios	
			1	Rondo in A	Aguado	
			2	Gavotta	Bach	
			2	Cuento de Amor	Manjon	
			2	Due Studi da Concerto	Barrios	
			2	Danza delle ore	Ponchielli - Borda	

Anno	Data	Città	Parte	Brani	Autore	Note
			3	Danza n. 5	Granados	
			3	Recuerdos de la Alhambra	Tárrega	
			3	Minuetto	Tárrega	
			3	Mazurka Apasionata	Barrios	
			3	Gran Jota	Barrios	
1921	17-apr	Montevideo	1	Studio espressivo di portamento	Manjon	
			1	Romanza	Napoleao	
			1	Melodia in F	Rubinstein	
			1	La Cattedrale - Andante Religioso	Barrios	
			1	La Cattedrale - Allegro Solenne	Barrios	
			2	Andante	Sor	
			2	Granada	Albéniz	
			2	Preludio in G min	Barrios	
			2	Humoresque	Barrios	
			2	Tarantella	Albano	
			3	Capricho Espanol	Barrios	
			3	Valzer n. 7	Chopin	
			3	Souvenir d'un reve	Barrios	
			3	Allegro Sinfonico	Barrios	
1921	18-ott	Buenos Aires	1	Traumerei	Schumann	
			1	Minuetto	Beethoven	
			1	Chiaro di Luna - Adagio	Beethoven	
			1	Romanza	Mendelssohn	
			1	Canzonetta	Mendelssohn	
			2	Melodia in F	Rubinstein	
			2	Notturno Op. 9 n. 2	Chopin	
			2	Minuetto	Tárrega	
			2	Andante	Sor	
			2	Tarantella	Barrios	
			3	La Cattedrale - Andante Religioso	Barrios	
			3	La Cattedrale - Allegro Solenne	Barrios	
			3	Danza in D min	Barrios	
			3	Valzer della Primavera	Barrios	
			3	Souvenir d'un reve	Barrios	
			3	Gran Jota	Barrios	

Anno	Data	Città	Parte	Brani	Autore	Note
1922	27-ago	Asuncion	1	Minuetto	Sor	
			1	Romanza	Mendelssohn	
			1	Valzer n. 3	Barrios	
			1	Tarantella	Barrios	
			2	Granada	Albéniz	
			2	Capricho Arabe	Tárrega	
			2	Notturno Op. 9 n. 2	Chopin	
			2	Pot Pourry arreglo	Barrios	
			3	Danza Espanola n. 5	Llobet - Granados	
			3	Aires Sudamericanos	Barrios	
			3	Souvenir d'un reve	Barrios	
			3	Gran Jota	Barrios	
1922	31-ago	Asuncion	1	Chiaro di Luna - Adagio	Beethoven	
			1	Serenata Espanola	Barrios	
			1	Valzer da Concerto	Barrios	
			1	Variazioni su un tema di Mozart	Sor	
			2	Bourrée	Bach	
			2	Cuento de Amor	Manjon	
			2	Mazurka Apasionata	Barrios	
			2	Minuetto	Paderewsky	
			3	Sevilla	Albéniz	
			3	Recuerdos de la Alhambra	Tárrega	
			3	Danza in D min	Barrios	
			3	Marcia Eroica	Barrios	
			3	Cerro Corà	Melodia Paraguaiana	
1922	17-set	Asuncion	1	Traumerei	Schumann	
			1	Canzone della Primavera	Mendelssohn	
			1	Due Preludi	Chopin	
			1	Notturno Op. 9 n. 2	Chopin	
			1	Andante	Sor	
			2	Danza Mora	Tárrega	
			2	Mazurca in G	Llobet	
			2	Studo da Concerto	Coste	
			2	Lucia di Lammermoor Finale	Donizetti	
			2	La Samaritana	Barrios	
			2	Capricho Espanol	Barrios	

Anno	Data	Città	Parte	Brani	Autore	Note
			2	Valzer n. 2	Barrios	
			2	Pot Pourry Lyrico	Barrios	
			2	Cielo Santa Fé	Arrangiamento Barrios	
1923	15-apr	Asuncion	1	Loure	Bach	
			1	Valzer n. 4	Barrios	
			1	Cancion de mi Madre	Barrios	
			1	Variazioni su un tema di Mozart	Sor	
			1	Romanza ad imitazione del violoncello	Barrios	
			1	Jha Che Valle	Barrios	
			2	Gran Solo	Sor	
			2	Preludio	Cano	
			2	Zaida Mercedes - polacca	Sosa Escalada	
			3	Andante n. 8	Cano	
			3	Studio da Concerto	Coste	
			3	Arie Nazionali	Arrangiamento Barrios	
			3	El Delirio	Arcas	
1923	24-ott	Buenos Aires	1	Minuetto in A	Barrios	Critica di Juan Anido sulla rivista *La Guitarra* nel dicembre dello stesso anno
			1	Romanza ad imitazione del violoncello	Barrios	
			1	Danza in D min	Barrios	
			1	Valzer n. 4	Barrios	
			2	Serenata Morisca	Barrios	
			2	Gavota Madrigal	Barrios	
			2	Las Abejas	Barrios	
			2	Arabescos	Barrios	
			2	Aires Sudamericanos	Barrios	

Anno	Data	Città	Parte	Brani	Autore	Note
			3	Habanera	Barrios	
			3	Mazurka Apasionata	Barrios	
			3	Contemplacion	Barrios	
			3	Gran Jota	Barrios	
1923	06-nov	Buenos Aires	1	Minuetto in D	Barrios	Solo programmato, non eseguito
			1	Aire de Zamba	Barrios	
			1	Valzer della Primavera	Barrios	
			1	Leyenda Guaranì	Barrios	
			2	Preghiera della sera	Barrios	
			2	Confesion	Barrios	
			2	Nderesà Porà	Arrangiamento Barrios	Aria Paraguaiana
			2	Rojhechaga-ù	Arrangiamento Barrios	Aria Paraguaiana
			2	Capricho Espanol	Barrios	
			3	La Samaritana	Barrios	
			3	Studio da Concerto	Barrios	
			3	Souvenir d'un reve	Barrios	
			3	Marcia Eroica	Barrios	
1923	08-nov	Buenos Aires	1	Il Figliol Prodigo	Barrios	Solo programmato, non eseguito
			1	Minuetto in E	Barrios	
			1	Valzer n. 3	Barrios	
			1	La Cattedrale - Andante Religioso	Barrios	
			1	La Cattedrale - Allegro Solenne	Barrios	
			2	A mi madre	Barrios	
			2	Cajita de Musica	Barrios	
			2	La Calesita	Barrios	
			2	El Arroyo	Barrios	
			2	Tarantella	Barrios	
			3	Danza Macabra	Barrios	
			3	Aire Paraguayo	Barrios	
			3	Tremolo	Barrios	
			3	Allegro Sinfonico	Barrios	
1923	22 e 23 nov.	Minas	1	Loure	Bach	
			1	Capricho Espanol	Barrios	
			1	Il Cigno	Saint Saens	Duo con Eduardo Fabini
			1	Serenata	Drila	Duo con Eduardo Fabini

Anno	Data	Città	Parte	Brani	Autore	Note
			2	Aire de Zamba	Barrios	
			2	Minuetto	Paderewsky	
			2	Reverie	Schumann	Duo con Eduardo Fabini
			2	Sogno d'Amore	Kreisler	Duo con Eduardo Fabini
			3	Contemplacion	Barrios	
			3	Rapsodia Americana	Barrios	
			3	Siciliana	Francoeur	Duo con Eduardo Fabini
			3	Rigodòn	Francoeur	Duo con Eduardo Fabini
			3	Carnevale di Venezia	Paganini	Duo con Eduardo Fabini
1923	24-nov	Minas	1	Minuetto	Beethoven	
			1	Variazioni su un tema di Mozart	Sor	
			1	Danza Espanola n. 5	Granados	Duo con Eduardo Fabini
			1	Valzer	Kreisler	Duo con Eduardo Fabini
			2	Poesie di Martin Barrios		
			3	Souvenir d'un reve	Barrios	
			3	Pot Pourry Lyrico	Barrios	
			3	Il Cigno	Saint Saens	Duo con Eduardo Fabini
			3	Mazurca	Segura	Duo con Eduardo Fabini
			3	Zapateado	Sarasate	Duo con Eduardo Fabini
1924	15-nov	Asuncion Tuyucuà	1	Fantasia Imitacion al piano	Vinas	
			1	Aconquija	Barrios	
			1	Jha Che Valle	Barrios	
			1	Cielo Santa Fé	Arrangiamento Barrios	
			1	L'Anima della mia città	Poesia di M. Barrios	
			2	Capricho Arabe	Tárrega	
			2	Valzer n. 2	Barrios	
			2	Aires Americanos	Barrios	
			2	La nostra piccola casa	Poesia di M. Barrios	
			3	Souvenir d'un reve	Barrios	

Anno	Data	Città	Parte	Brani	Autore	Note
			3	Marcia Paraguaiana	Pinho	
			3	Gran Jota	Barrios	
			3	Racconti in Guaranì	M. Barrios	
1924	22-nov	Asuncion Tuyucuà	1	National Anthem		
			1	Rapsodia Espanola	Barrios	
			1	Mamà Kumandà	Arrangiamento Barrios	Aria popolare
			1	Ad una innamorata Paraguaiana	Poesia di M. Barrios	
			2	Misere da il Trovatore	Verdi	
			2	Valzer da Concerto	Barrios	
			2	Londòn Carapé	Arrangiamento Barrios	Aria popolare
			2	Episodi di un Correntino	Poesia di M. Barrios	
			3	Minuetto	Paderewsky	
			3	Potpourrì di polche nazionali	Arrangiamento Barrios	
			3	Variazioni su Campamento Cerro Leon	Barrios	
			3	Epàc-mì - Guaranì	Poesia di M. Barrios	
1924	30-nov	Vista Alegre	1	National Anthem		
			1	Scherzo	Coste	
			1	Nieke los Cuna	Barrios	
			1	Ascoltando Beethoven	Poesia di M. Barrios	
			2	Cadiz	Albéniz	
			2	Valzer n. 3	Barrios	
			2	Mamà Kumandà	Arrangiamento Barrios	Aria popolare
			2	L'ultima lettera	Poesia di M. Barrios	
			3	A mi madre	Barrios	
			3	Pericon por Maria	Podestà	
			3	Mosaico di Arie Nazionali	Barrios	
			3	Episodi di un Correntino	Poesia di M. Barrios	
1925	06-feb	Asuncion	1	Serenata Espanola	Parga	
			1	Scherzo	Coste	

Anno	Data	Città	Parte	Brani	Autore	Note
			1	Valzer da Concerto	Barrios	
			1	Variazioni su Campamento Cerro Leon	Barrios	
			2	Danza delle ore	Ponchielli	
			2	Chopì	Arrangiamento Barrios	Danza Nazionale popolare
			2	L'eroina sconosciuta	Poesia di M. Barrios	
			2	Nino Ara - Guaran'	Poesia di M. Barrios	
			3	Leyenda de Espana	Barrios	
			3	Arie Nazionali	Arrangiamento Barrios	Popolare
			3	Insonnia	Poesia di M. Barrios	
			3	Voto di un Correntino alla Vergine di Caacupé - Guaranì	Poesia di M. Barrios	
1925	17-ott	Montevideo	1	Andante	Mozart	
			1	Minuetto	Beethoven	
			1	Scherzo	Coste	
			1	La Cattedrale - Andante Religioso	Barrios	
			1	La Cattedrale - Allegro Solenne	Barrios	
			2	Sarabanda	Bach	
			2	Preludio	Bach	
			2	Romanza	Mendelssohn	
			2	Contemplacion	Barrios	
			2	Capricho Espanol	Barrios	
			3	Leyenda	Albéniz	
			3	Reverie	Schumann - Borda y Pagola	
			3	Zamba	Barrios	
			3	Aconquija	Barrios	
			3	Variazioni su Campamento Cerro Leon	Arrangiamento Barrios	
1925	18-ott	Montevideo	1	Corale	Haendel	
			1	Minuetto	Sor	
			1	Loure	Bach	

Anno	Data	Città	Parte	Brani	Autore	Note
			1	Romanza ad imitazione del violoncello	Barrios	
			1	Variazioni su un tema di Mozart	Sor	
			2	Preludio	Barrios	
			2	Scherzo - Valzer	Barrios	
			2	Notturno Op. 9 n. 2	Chopin	
			2	Danza Espanola n. 5	Granados	
			2	Souvenir d'un reve	Barrios	
			3	Danza Mora	Tárrega	
			3	Granada	Albéniz	
			3	Triste	Barrios	
			3	Cueca	Barrios	
			3	Saltenita	Barrios	
			3	Aire Brasiliano	Barrios	
			3	Gran Jota	Barrios	
1927	15-nov	Entre Rios	1	Variazioni su un tema di Mozart	Sor	
			1	Romanza ad imitazione del violoncello	Barrios	
			1	Diana Historica Paraguaya	Dupuy	
			1	Tarantella	Barrios	
			2	Preludio	Barrios	
			2	Loure	Bach	
			2	Valzer n. 3	Barrios	
			2	Notturno Op. 9 n. 2	Chopin	
			2	Armonie Americane	Barrios	
			3	Leyenda	Albéniz	
			3	Contemplacion	Barrios	
			3	Aconquija	Barrios	
			3	Triste	Barrios	
			3	Gran Jota	Barrios	
1927	15-nov	Entre Rios	1	Reverie	Schumann - Borda y Pagola	
			1	Mazurka Apasionata	Barrios	
			1	Serenata Morisca	Barrios	
			1	La Cattedrale - Andante Religioso	Barrios	
			1	La Cattedrale - Allegro Solenne	Barrios	

Anno	Data	Città	Parte	Brani	Autore	Note
			2	Scherzo	Coste	
			2	Gavota Madrigal	Barrios	
			2	Minuetto	Paderewsky	
			2	Souvenir d'un reve	Barrios	
			3	Granada	Albéniz	
			3	Valzer Brillante	Barrios	
			3	Cordobesa	Arrangiamento Barrios	
			3	Cueca	Arrangiamento Barrios	
			3	Capricho Espanol	Barrios	
1928	07-giu	Buenos Aires	1	Variazioni su un tema di Mozart	Sor	
			1	Loure	Bach	
			1	Scherzo	Coste	
			1	Allegro Brillante	Barrios	
			2	Danza Espanola n. 5	Granados	
			2	Sevilla	Albéniz	
			2	Romanza	Barrios	
			2	Pais de Abanico	Barrios	
			2	Souvenir d'un reve	Barrios	
			3	Notturno Op. 9 n. 2	Chopin	
			3	La Cattedrale - Andante Religioso	Barrios	
			3	La Cattedrale - Allegro Solenne	Barrios	
			3	Aconquija	Barrios	
			3	Capricho Espanol	Barrios	
1928	20-giu	Buenos Aires	1	Andante	Mozart	
			1	Mazurca	Tárrega	
			1	Minuetto	Tárrega	
			1	Confesion	Barrios	
			1	Tarantella	Barrios	
			2	Traumerei	Schumann	
			2	Gavotta	Bach	
			2	Chiaro di Luna - Adagio	Beethoven	
			2	Cueca	Barrios	
			2	Pericon	Barrios	
			3	Asturias	Albéniz	
			3	Preludio	Barrios	
			3	Contemplacion	Barrios	

Anno	Data	Città	Parte	Brani	Autore	Note
			3	Diana Paraguaya	Barrios	
1928	07-lug	Buenos Aires	1	Gavota Madrigal	Barrios	
			1	Minuetto in B magg	Barrios	
			1	Valzer n. 3	Barrios	
			1	Armonie Americane	Barrios	
			2	Preghiera della sera	Barrios	
			2	Mazurka Apasionata	Barrios	
			2	Danza in D min	Barrios	
			2	Romanza	Barrios	
			2	Souvenir d'un reve	Barrios	
			3	Due Studi	Barrios	
			3	Aire Paraguayo	Barrios	
			3	Aire de Zamba	Barrios	
			3	Gran Jota	Barrios	
1929	22-mag	Rio de Janeiro	1	Serenata Morisca	Barrios	
			1	Valzer	Barrios	
			1	Notturno Op. 9 n. 2	Chopin	
			1	Souvenir d'un reve	Barrios	
			1	Pot Pourry Lyrico	Barrios	
1929	13-lug	Pelotas	1	Serenata Morisca	Barrios	
			1	La Cattedrale - Andante Religioso	Barrios	
			1	La Cattedrale - Allegro Solenne	Barrios	
			1	Gavota Madrigal	Barrios	
			1	Capricho Espanol	Barrios	
			1	Asturias	Albéniz	
			1	Armonie Americane	Barrios	
			1	Luar do Sertao	Cearense - Arrangiamento Barrios	
			1	Valzer n. 3	Barrios	
1929	14-lug	Pelotas	1	Andante	Barrios	
			1	Allegretto	Moreno Torroba	
			1	Cueca Chilena	Barrios	
			1	Allegro Vivace	Barrios	
			2	Romanza	Napoleao	
			2	Danza Espanola n. 5	Granados	
			2	Mazurka Apasionata	Barrios	
			2	Pot Pourry Lyrico	Barrios	
			3	Sevilla	Albéniz	
			3	Capricho Arabe	Tárrega	

Anno	Data	Città	Parte	Brani	Autore	Note
			3	Contemplacion	Barrios	
			3	Alvorada Historica Paraguaya	Barrios	
1929	19-lug	Pelotas	1	Scherzo	Coste	
			1	Valzer Brillante	Barrios	
			1	Confesion	Barrios	
			1	Tarantella	Barrios	
			2	Allegretto Sonata XIV	Beethoven	
			2	Novellette	Schumann	
			2	Choro Brasileiro	Barrios	
			2	Notturno Op. 9 n. 2	Chopin	
			2	Minuetto	Paderewsky	
			3	Granada	Albéniz	
			3	Tremolo	Tárrega	
			3	Studio	Tárrega	
			3	Aconquija	Barrios	
			3	Gran Jota	Barrios	
1929	13-ott	San Paolo	1	Serenata Morisca	Barrios	
			1	La Cattedrale - Andante Religioso	Barrios	
			1	La Cattedrale - Allegro Solenne	Barrios	
			1	Gavota Madrigal	Barrios	
			1	Capricho Espanol	Barrios	
			2	Preludio	Bach	
			2	Loure	Bach	
			2	Minuetto	Beethoven	
			2	Variazioni su un tema di Mozart	Sor	
			2	Notturno Op. 9 n. 2	Chopin	
			3	Sevilla	Albéniz	
			3	Souvenir d'un reve	Barrios	
			3	Armonie Americane	Barrios	
			3	Alvorada Historica Paraguaya	Barrios	
1929	18-ott	San Paolo	1	Confesion	Barrios	
			1	Mazurka Apasionata	Barrios	
			1	Valzer n. 3	Barrios	
			1	Allegro Brillante	Barrios	
			2	Courante	Bach	
			2	Gavotta	Bach	
			2	Mazurca	Chopin	
			2	Danza Espanola n. 5	Granados	

Anno	Data	Città	Parte	Brani	Autore	Note
			2	Concerto in La min	Arcas	
			3	Romanza	Napoleao	
			3	Cueca Chilena	Barrios	
			3	Contemplacion	Barrios	
			3	Gran Jota	Barrios	
1929	28-nov	Rio de Janeiro	1	La Samaritana	Barrios	
			1	Minuetto in B magg	Barrios	
			1	Valzer n. 3	Barrios	
			1	Allegro Brillante	Barrios	
			2	Traumerei	Schumann	
			2	Mazurca	Chopin	
			2	Canzonetta	Mendelssohn	
			2	Fandanguillo	Turina	
			2	Leyenda	Albéniz	
			2	Gran Fantasia in La	Arcas	
			3	Choro da Saudade	Barrios	
			3	Pagina de Album	Barrios	
			3	Contemplacion	Barrios	
			3	Gran Jota	Barrios	
1930	12-ago	Bahia	1	Un sogno nella foresta	Barrios	
			1	Valzer n. 3	Barrios	
			1	Gavota Madrigal	Barrios	
			1	Rapsodia Andalusa	Barrios	
			2	Loure	Bach	
			2	Variazioni su un tema di Mozart	Sor	
			2	Minuetto	Beethoven	
			2	Notturno Op. 9 n. 2	Chopin	
			3	Capricho Arabe	Tárrega	
			3	Leyenda	Albéniz	
			3	Poema Americano	Barrios	
			3	Alvorada Guaranì	Barrios	
1930	20-ago	Bahia	1	Serenata Morisca	Barrios	
			1	Confesion	Barrios	
			1	Danza Chilena	Barrios	
			1	Tarantella	Barrios	
			2	Traumerei	Schumann	
			2	Danza Espanola n. 5	Granados	
			2	Romanza	Napoleao	
			2	Allegro Brillante	Barrios	
			3	Studio n. 22	Coste	
			3	Contemplacion	Barrios	

Anno	Data	Città	Parte	Brani	Autore	Note
			3	Bicho Feo	Barrios	
			3	Gran Jota	Barrios	
1931	07-gen	Recife	1	Serenata Morisca	Barrios	
			1	La Cattedrale - Andante Religioso	Barrios	
			1	La Cattedrale - Allegro Solenne	Barrios	
			1	Capricho Arabe	Barrios	
			1	Rapsodia Espanola	Barrios	
			2	Loure	Bach	
			2	Variazioni su un tema di Mozart	Sor	
			2	Minuetto	Beethoven	
			2	Notturno Op. 9 n. 2	Chopin	
			3	Leyenda	Albéniz	
			3	Valzer n. 3	Barrios	
			3	Un sogno nella foresta	Barrios	
			3	Alvorada Guaranì	Barrios	
1931	11-gen	Recife	1	Scherzo	Coste	
			1	Confesion	Barrios	
			1	Romanza	Napoleao	
			1	Allegro Brillante	Barrios	
			2	Gavotta	Bach	
			2	Traumerei	Schumann	
			2	Canzonetta	Mendelssohn	
			2	Minuetto	Paderewsky	
			2	Alvorada Guaranì	Barrios	
			3	Sevilla	Albéniz	
			3	Poema Americano	Barrios	
			3	Contemplacion	Barrios	
			3	Gran Jota	Barrios	
1931	22-gen	Recife	1	Granada	Albéniz	Solo di Barrios
			1	Rapsodia Espanola	Barrios	Solo di Barrios
			1	Allegro Brillante	Barrios	Solo di Barrios
			2	Na chuva	choros tipici	Duo Barrios/Madeiros
			2	Muzurka	choros tipici	Duo Barrios/Madeiros
			2	Maiby	choros tipici	Duo Barrios/Madeiros
			3	Iracema		Chuna (vocalista) accompaganto da Madeiros e Campos

Anno	Data	Città	Parte	Brani	Autore	Note
			3	Unico Amor		Chuna (vocalista) accompaganto da Madeiros e Campos
1931	28-gen	Recife	1	Andante	Mozart	
			1	Allegretto	Moreno Torroba	
			1	Minuetto	Paderewsky	
			1	Valzer n. 7	Chopin	
			1	Notturno Op. 9 n. 2	Chopin	
			2	Oyendo a Beethoven	Poesia di Martin Barrios con interpretazioni musicali di Barrios	
			2	Labbra di pietra	Poesia di Martin Barrios con interpretazioni musicali di Barrios	
			2	Un poema de amor	Poesia di Martin Barrios con interpretazioni musicali di Barrios	
			2	Salomé	Poesia di Martin Barrios con interpretazioni musicali di Barrios	
			3	Un sogno nella foresta	Barrios	
			3	Alvorada Guaranì	Barrios	
			3	Due choros tipici		Suonati da Madeiros
			3	Valsa Nortista		Suonato da Madeiros
1931	26-feb	Fortaleza	1	Serenata Morisca	Barrios	
			1	La Cattedrale - Andante Religioso	Barrios	
			1	La Cattedrale - Allegro Solenne	Barrios	
			1	Valzer n. 3	Barrios	
			1	Rapsodia Espanola	Barrios	
			2	Preludio e fuga	Bach	
			2	Minuetto	Beethoven	

Anno	Data	Città	Parte	Brani	Autore	Note
			2	Variazioni su un tema di Mozart	Sor	
			2	Notturno Op. 9 n. 2	Chopin	
			3	Asturias	Albéniz	
			3	Un sogno nella foresta	Barrios	
			3	Poema Americano	Barrios	
			3	Alvorada Guaranì	Barrios	
1931	16-mar	Fortaleza	1	Brazilian National Anthem		
			1	Confesion	Barrios	
			1	Danza Espanola n. 5	Granados	
			1	Romanza	Napoleao	
			1	Allegro Brillante	Barrios	
			2	Traumerei	Schumann	
			2	Canzonetta	Mendelssohn	
			2	Momento Musicale	Schumann	
			2	Minuetto	Paderewsky	
			2	Concerto in La min	Arcas	
			3	Paraguayan National Anthem		
			3	Sevilla	Albéniz	
			3	Canzone Triste	Tchaikowsky	
			3	Pantheismo	Barrios	
			3	Gran Jota	Barrios	
1931	28-mar	Natal	1	Serenata Morisca	Barrios	
			1	La Cattedrale - Andante Religioso	Barrios	
			1	La Cattedrale - Allegro Solenne	Barrios	
			1	Valzer n. 3	Barrios	
			1	Pot Pourry Lyrico	Barrios	
			2	Preludio e fuga	Barrios	
			2	Minuetto	Beethoven	
			2	Variazioni su un tema di Mozart	Sor	
			2	Notturno Op. 9 n. 2	Chopin	
			3	Asturias	Albéniz	
			3	Un sogno nella foresta	Barrios	
			3	Poema Americano	Barrios	
			3	Alvorada Guaranì	Barrios	
1931	28-mar	Natal	1	Contemplacion	Barrios	
			1	Variazioni su un tema di Mozart	Sor	

Anno	Data	Città	Parte	Brani	Autore	Note
			1	Romanza	Napoleao	
			1	Allegro Brillante	Barrios	
			2	Notturno Op. 9 n. 2	Chopin	
			2	Capricho Arabe	Tárrega	
			2	Gloria e Amor	Barrios	
			2	Pot Pourry Lyrico	Barrios	
			2	Alvorada Guaranì	Barrios	
1931	11-giu	Belem	1	Serenata Morisca	Barrios	
			1	La Cattedrale - Andante Religioso	Barrios	
			1	La Cattedrale - Allegro Solenne	Barrios	
			1	Valzer n. 3	Barrios	
			1	Pot Pourry Lyrico	Barrios	
			2	Preludio e fuga	Bach	
			2	Minuetto	Beethoven	
			2	Variazioni su un tema di Mozart	Sor	
			2	Notturno Op. 9 n. 2	Chopin	
			3	Asturias	Albéniz	
			3	Un sogno nella foresta	Barrios	
			3	Poema Americano	Barrios	
			3	Alvorada Guaranì	Barrios	
1931	01-set	Manaus	1	Serenata Morisca	Barrios	
			1	La Cattedrale - Andante Religioso	Barrios	
			1	La Cattedrale - Allegro Solenne	Barrios	
			1	Valzer n. 3	Barrios	
			1	Pot Pourry Lyrico	Barrios	
			2	Preludio e fuga	Bach	
			2	Minuetto	Beethoven	
			2	Variazioni su un tema di Mozart	Sor	
			2	Notturno Op. 9 n. 2	Chopin	
			3	Asturias	Albéniz	
			3	Un sogno nella foresta	Barrios	
			3	Poema Americano	Barrios	
			3	Alvorada Guaranì	Barrios	
1931	02-dic	Fort de France	1	Serenata Morisca	Barrios	
			1	La Cattedrale - Andante Religioso	Barrios	

Anno	Data	Città	Parte	Brani	Autore	Note
			1	La Cattedrale - Allegro Solenne	Barrios	
			1	Valzer n. 3	Barrios	
			1	Rapsodia Espanola	Barrios	
			2	Preludio e fuga	Bach	
			2	Minuetto	Beethoven	
			2	Variazioni su un tema di Mozart	Sor	
			2	Notturno Op. 9 n. 2	Chopin	
			3	Elegia	Massenet	
			3	Asturias	Albéniz	
			3	Un sogno nella foresta	Barrios	
			3	Pot Pourry Lyrico	Barrios	
1931	05-dic	Fort de France	1	Capricho Arabe	Tárrega	
			1	Danza Chilena	Barrios	
			1	Mazurka Apasionata	Barrios	
			1	Tarantella	Barrios	
			2	Reverie	Schumann	
			2	Canzonetta	Mendelssohn	
			2	Minuetto	Paderewsky	
			2	Allegro Brillante	Sor	
			3	Momento Musicale	Schubert	
			3	Sevilla	Albéniz	
			3	Contemplacion	Barrios	
			3	Diana Guaranì	Barrios	
1932	11-gen	Porto di Spagna	1	La Cattedrale - Andante Religioso	Barrios	
			1	La Cattedrale - Allegro Solenne	Barrios	
			1	Valzer n. 3	Barrios	
			1	Pot Pourry Lyrico	Barrios	
			1	Capriccio Fantastico		Solo al clarinetto di G.F. Colloca
			2	Preludio e fuga	Bach	
			2	Minuetto	Beethoven	
			2	Variazioni su un tema di Mozart	Sor	
			2	Notturno Op. 9 n. 2	Chopin	
			2	Violino solo		di McD. Carpenter
			3	Minuetto	Paderewsky	
			3	Asturias	Albéniz	
			3	Un sogno nella foresta	Barrios	

Anno	Data	Città	Parte	Brani	Autore	Note
			3	Diana Guaranì	Barrios	
1932	19-gen	Porto di Spagna	1	Preludio e fuga	Bach	
			1	Minuetto	Beethoven	
			1	Notturno Op. 9 n. 2	Chopin	
			1	Allegro Brillante	Sor	
			1	Violino solo		di McD. Carpenter
			1	The Lass with a Delicate Air		Vocalist A.J. Turner
			2	Capricho Arabe	Tárrega	
			2	Gavota Madrigal	Barrios	
			2	Tarantella	Barrios	
			2	Capricho Fantastiso		Solo al clarinetto di G.F. Colloca
			3	Il Trovatore - Miserere	Verdi	
			3	Canzonetta	Mendelssohn	
			3	Contemplacion	Barrios	
			3	Diana Guaranì	Barrios	
1932	25-feb	Caracas	1	Serenata Morisca	Barrios	
			1	La Cattedrale - Andante Religioso	Barrios	
			1	La Cattedrale - Allegro Solenne	Barrios	
			1	Valzer n. 3	Barrios	
			1	Capricho Espanol	Barrios	
			2	Preludio e fuga	Bach	
			2	Minuetto	Beethoven	
			2	Variazioni su un tema di Mozart	Sor	
			2	Notturno Op. 9 n. 2	Chopin	
			3	Capricho Arabe	Tárrega	
			3	Asturias	Albéniz	
			3	Un sogno nella foresta	Barrios	
			3	Diana Guaranì	Barrios	
1932	28-feb	Caracas	1	Romanza	Napoleao	
			1	Danza Chilena	Barrios	
			1	Confesion	Barrios	
			1	Tarantella	Barrios	
			2	Traumerei	Schumann	
			2	Canzonetta	Mendelssohn	
			2	Minuetto	Paderewsky	
			2	Preludio	Chopin	
			2	Valzer	Chopin	

Anno	Data	Città	Parte	Brani	Autore	Note
			3	Sevilla	Albéniz	
			3	Contemplacion	Barrios	
			3	Zapateado	Barrios	
			3	Pot Pourry Lyrico	Barrios	
1932	01-mar	Caracas	1	Minuetto in A	Sor	
			1	Romanza ad imitazione del violoncello	Barrios	
			1	Mazurka Apasionata	Barrios	
			1	Allegro Brillante	Barrios	
			2	Bourrée	Bach	
			2	Andante	Mozart	
			2	Canto di Primavera	Mendelssohn	
			2	Momento Musicale	Schubert	
			3	Danza n. 5	Granados	
			3	Gavotta Romantica	Czibulka	
			3	Meditazione	Tolsa	
			3	Gran Jota	Barrios	
1932	05-mar	Caracas	1	Lucia di Lammermoor Finale	Donizetti	
			1	Mazurka Apasionata	Barrios	
			1	Corale	Haendel	
			1	Reverie	Schumann	
			2	Preludio n. 7	Chopin	
			2	Valzer in C diesis Min.	Chopin	
			2	Canti di Spagna	Albéniz	
			2	Capricho Arabe	Albéniz	
			2	Tarantella	Barrios	
			3	Minuetto	Beethoven	
			3	Gavotta Romantica	Czibulka	
			3	Un sogno nella foresta	Barrios	
			3	Diana Guaranì	Barrios	
1932	31-mar	Caracas	1	La Cattedrale - Andante Religioso	Barrios	
			1	La Cattedrale - Allegro Solenne	Barrios	
			1	Andante	Mozart	
			1	Preludio	Chopin	
			1	Valzer	Chopin	
			1	Poloneise	Arcas	
			1	Minuetto	Paderewsky	
			2	Fuente Morisca	Borges	
			2	Sevilla	Albéniz	

Anno	Data	Città	Parte	Brani	Autore	Note
			2	Gavotta Romantica	Czibulka	
			2	Danza Paraguaiana	Barrios	
			2	Il Delirio	Arcas	
			2	Diana Guaranì	Barrios	
1932	04-nov	Bogotà	1	Fantasia in Mi	Vinas	
			1	Romanza	Napoleao	
			1	Scherzo	Coste	
			1	Moraima	Espinoza	
			2	Bourrée	Bach	
			2	Courante	Bach	
			2	Minuetto	Beethoven	
			2	Variazioni su un tema di Mozart	Sor	
			2	Notturno Op. 9 n. 2	Chopin	
			3	Asturias	Albéniz	
			3	Gavotta Romantica	Czibulka	
			3	Un sogno nella foresta	Barrios	
			3	Diana Guaranì	Barrios	
1932	05-nov	Bogotà	1	Serenata Morisca	Barrios	
			1	Confesion	Barrios	
			1	La Cattedrale - Andante Religioso	Barrios	
			1	La Cattedrale - Allegro Solenne	Barrios	
			1	Capricho Espanol	Barrios	
			2	Traumerei	Schumann	
			2	Preludio	Chopin	
			2	Valzer	Chopin	
			2	Canzone Triste	Tchaikowsky	
			2	Minuetto	Paderewsky	
			3	Danza Espanola n. 5	Granados	
			3	Contemplacion	Barrios	
			3	Cueca	Barrios	
			3	Pot Pourry Lyrico	Barrios	
1932	08-nov	Bogotà	1	Andante Largo	Sor	
			1	Romanza ad imitazione del violoncello	Barrios	
			1	Valzer n. 3	Barrios	
			1	Festa della luna nuova	Barrios	
			2	Preludio e fuga	Bach	
			2	Minuetto	Beethoven	
			2	Notturno Op. 9 n. 2	Chopin	

Anno	Data	Città	Parte	Brani	Autore	Note
			2	Gran Fantasia da Concerto	Arcas	
			3	Granada	Albéniz	
			3	Zapateado	Barrios	
			3	Recuerdos de la Alhambra	Tárrega	
			3	Diana Guaranì	Barrios	
1932	17-nov	Bogotà	1	Madrigale	Barrios	
			1	Romanza ad imitazione del violoncello	Barrios	
			1	Mazurka Apasionata	Barrios	
			1	La Cattedrale - Andante Religioso	Barrios	
			1	La Cattedrale - Allegro Solenne	Barrios	
			2	Bourrée	Bach	
			2	Adagio sostenuto	Beethoven	
			2	Preludio	Chopin	
			2	Valzer	Chopin	
			2	Fantasia in La min	Arcas	
			3	Granada	Albéniz	
			3	Meditazione	Tolsa	
			3	El Guatecano	Murillo	
			3	Gran Jota	Barrios	
1932	25-nov	Bogotà	1	La Cattedrale - Andante Religioso	Barrios	
			1	La Cattedrale - Allegro Solenne	Barrios	
			1	Contemplacion	Barrios	
			1	Valzer n. 4	Barrios	
			1	Zapateado	Barrios	
			2	Variazioni su un tema di Mozart	Sor	
			2	Andante	Haydn	
			2	Minuetto	Paderewsky	
			2	Allegro Brillante	Barrios	
			3	El Guatecano	Murillo	
			3	Intermezzo n. 1	Calvo	
			3	El Poema del Rancho bambuco	Murillo	
			3	Diana Guaranì	Barrios	
1932	29-nov	Bogotà	1	Allegro al Antico	Sor	

Anno	Data	Città	Parte	Brani	Autore	Note
			1	Oraciòn de la tarde	Barrios	
			1	Set of Waltzes	Garcia Tolsa	
			1	Polacca Fantastica	Arcas	
			2	Preludio e fuga	Bach	
			2	Andante	Mozart	
			2	Novelletta	Schumann	
			2	Momento musicale	Schubert	
			3	Intermezzo n. 1	Calvo	
			3	El Poema del Rancho	Murillo	
			3	Trèmolo estudio	Barrios	
1932	02-dic	Bogotà	1	Minuet in A	Sor	
			1	Reverie	Garcia Tolsa	
			1	Valzer n. 3	Barrios	
			1	Lucia di Lammermoor – aria finale	Donizetti	Trascrizione di Barrios
			2	Traumerei	Schumann	
			2	Canzonetta	Mendelssohn	
			2	Fandanguillo	Turina	
			2	Alegrìa de España	Moreno Torroba	
			3	Serenata	Toselli	
			3	Cancion Popular Paraguayo	Barrios	
			3	Bicho Feo	Barrios	
			3	El Delirio	Arcas	
1932	04-dic 6:15 PM	Bogotà	1	Romanza	Napoleao	
			1	Scherzo	Coste	
			1	Vals Tropical	Barrios	
			1	Por Marìa	Podestà	
			2	Danza gitana	Granados	
			2	Melodia in F	Rubinstein	
			2	Sevillanas	Albéniz	
			2	Fiesta de la luna nueva	Barrios	
			3	Il Trovatore	Verdi	
			3	Duo de los Paraguas	Chueco	
			3	Divagación	P. Morales Pino	
			3	Minuet	Paderewsky	
1932	04-dic 9 PM	Bogotà	1	Minuet in C	Sor	
			1	Madrigal	Barrios	
			1	Elegie	Massenet	
			1	Moraima	Espinosa	
			2	Gavotte	Bach	
			2	Chiaro di Luna	Beethoven	
			2	Serenata Española	Malats	

Anno	Data	Città	Parte	Brani	Autore	Note
			2	Notturno Op. 9 N. 2	Chopin	
			3	Un sogno nella foresta	Barrios	
			3	Iris – Pasillo	Pino	
			3	El Trapiche	Murillo	
			3	Diana Guaraní	Barrios	
1933	18-apr	San José	1	Serenata Morisca	Barrios	
			1	Cueca Chilena	Barrios	
			1	Valzer n. 3	Barrios	
			1	La Cattedrale - Andante Religioso	Barrios	
			1	La Cattedrale - Allegro Solenne	Barrios	
			2	Gavotta	Bach	
			2	Minuetto	Beethoven	
			2	Variazioni su un tema di Mozart	Sor	
			2	Notturno Op. 9 n. 2	Chopin	
			3	Granada	Albéniz	
			3	Sonatina	Tárrega	
			3	Un sogno nella foresta	Barrios	
			3	Diana Guaranì	Barrios	
1933	20-apr	San José	1	Fantasía imitación al Piano	Viñas	
			1	Scherzo	Coste	
			1	Madrigal	Barrios	
			1	Zapateado	Barrios	
			2	Traumerei	Schumann	
			2	Canzonetta	Mendelssohn	
			2	Mazurka	Chopin	
			2	Minuet	Paderewsky	
			3	Leyenda de Asturias	Albéniz	
			3	Meditación	Garcia Tolsa	
			3	Danza Paraguaya	Barrios	
			3	Poutpourri Lirico	Barrios	
1933	22-apr	San José	1	Minuet	Sor	
			1	Romanza	Napoleao	
			1	Mazurka Apasionada	Barrios	
			1	Fiesta de la luna nueva	Barrios	
			2	Chiaro di luna	Beethoven	
			2	Andante	Mozart	
			2	Sad Song	Tchaikowsky	
			2	Valzer n. 7	Chopin	
			3	Intermezzo N. 1	Calvo	
			3	Gavota Romantica	Czibulka	

Anno	Data	Città	Parte	Brani	Autore	Note
			3	Contemplación	Barrios	
			3	Gran Jota Aragonesa	Barrios	
1933	23-apr	San José	1	Minuet	Sor	
			1	Romanza en imitación al Violoncello	Barrios	
			1	Skater's Waltz	Waldteufel	
			1	Pericón	Podestà	
			2	Chanson de Printemps	Mendelssohn	
			2	Momento Musicale	Schubert	
			2	Sevilla	Albéniz	
			2	Moraima	Espinosa	
			3	Recuerdos de la Alhambra	Tárrega	
			3	El Guatecano	Murillo	
			3	El Sueño de la Muñequita	Barrios	
			3	Tarantella	Barrios	
1933	01-mag	Cartago	1	Fantasía imitación al Piano	Viñas	
			1	Cueca	Barrios	
			1	Skater's Waltz	Waldteufel	
			1	Capricho Español	Barrios	
			2	Courante	Bach	
			2	Minuet	Beethoven	
			2	Variazioni su un tema di Mozart	Sor	
			2	Notturno in Eb	Chopin	
			3	Gavota Romantica	Czibulka	
			3	Zapateado	Barrios	
			3	Un sogno nella foresta	Barrios	
			3	Diana Guaranì	Barrios	
1933	03-mag	Cartago	1	Serenata Morisca	Barrios	
			1	La Catedral – Andante religioso	Barrios	
			1	La Catedral – Allegro Solenne	Barrios	
			2	Intermezzo N. 1	Calvo	
			2	Leyenda de Asturias	Albéniz	
			2	Moraima	Espinosa	
			2	Minuet	Paderewsky	
			3	Il Trovatore	Verdi	
			3	Danza Paraguaya	Barrios	
			3	Bicho Feo	Barrios	
			3	Diana Guaranì	Barrios	
1933	01-lug	San Salvador	1	Serenata Morisca	Barrios	
			1	Cueca	Barrios	

Anno	Data	Città	Parte	Brani	Autore	Note
			1	Valzer n. 3	Barrios	
			1	La Cattedrale - Andante Religioso	Barrios	
			1	La Cattedrale - Allegro Solenne	Barrios	
			2	Gavotta	Bach	
			2	Minuetto	Beethoven	
			2	Variazioni su un tema di Mozart	Sor	
			2	Notturno Op. 9 n. 2	Chopin	
			3	Granada	Albéniz	
			3	Sonatina	Tárrega	
			3	Un sogno nella foresta	Barrios	
			3	Diana Guaranì	Barrios	
1933	02-lug 6 PM	San Salvador	1	Minuet	Sor	
			1	Romanza en Imitación al Violoncello	Barrios	
			1	Skater's Waltz	Waldteufel	
			1	Chanson de Printemps	Mendelssohn	
			1	Moraima	Espinosa	
			2	Sevilla	Albéniz	
			2	Recuerdos de la Alhambra	Tàrrega	
			2	El Guatecano	Murillo	
			2	El Sueño de la Muñequita	Barrios	
			2	Recuerdos de Nápoles - Tarantela	Barrios	
1933	02-lug 9 PM	San Salvador	1	Fantasía imitación al Piano	Viñas	
			1	Scherzo	Coste	
			1	Madrigal	Barrios	
			1	Zapateado	Barrios	
			2	Traumerei	Schumann	
			2	Canzonetta	Mendelssohn	
			2	Mazurka	Chopin	
			2	Minuet	Paderewsky	
			3	Leyenda de Asturias	Albéniz	
			3	Meditación	Garcia Tolsa	
			3	Danza Paraguaya	Barrios	
			3	Poupourri Lirico	Barrios	
1933	20-lug	San Salvador	1	Salvadorean National Anthem	Aberle	
			1	Preghiera della sera	Barrios	
			1	Mazurka Apasionata	Barrios	

Anno	Data	Città	Parte	Brani	Autore	Note
			1	Trés Jolie Valzer	Waldteufel	
			1	Lucia di Lammermoor Finale	Donizetti	
			2	Paraguayan National Anthem		
			2	Fuga	Bach	
			2	Canzonetta	Mendelssohn	
			2	Notturno Op. 9 n. 2	Chopin	
			2	Minuetto	Paderewsky	
			3	Confesion	Barrios	
			3	Las Abejas	Barrios	
			3	Un sogno nella foresta	Barrios	
			3	Diana Guaranì	Barrios	
1933	09-sett	San Salvador	1	Allegro al Antico	Sor	
			1	Romanza	Napoleao	
			1	Valzer n. 3	Barrios	
			1	Rapsodia Española	Barrios	
			2	Chanson de Printemps	Mendelssohn	
			2	Minuet	Paderewsky	
			2	La Catedral – Andante religioso	Barrios	
			2	La Catedral – Allegro solenne	Barrios	
			2	Fiesta de la Luna Nueva	Barrios	
			3	Serenata Española	Barrios	
			3	Aire Indigeno	Murillo	
			3	Trémolo Estudio	Barrios	
			3	Gran Jota – variaciones	Barrios	
1933	10-sett	San Salvador	1	Fantasia ed Mi	Viñas	
			1	Capricho Arabe	Tárrega	
			1	Skater's Waltz	Waldteufel	
			1	Tarantela	Barrios	
			2	Preludio e Fuga	Bach	
			2	Minuet	Beethoven	
			2	Prelude	Schumann	
			2	Gran Fantasia	Viñas	
			3	Fandanguillo	Turina	
			3	Gavota Romántica	Czibulka	
			3	Un sogno nella foresta	Barrios	
			3	Diana Guaranì	Barrios	
1934	04-mar	Città del Messico	1	Studio in Sib	Sor	

Anno	Data	Città	Parte	Brani	Autore	Note
			1	Polacca Fantastica	Arcas	
			1	Mazurka Apasionata	Barrios	
			1	La Cattedrale - Andante Religioso	Barrios	
			1	La Cattedrale - allegro Solenne	Barrios	
			2	Gavotte en Rondò	Bach	
			2	Variazioni su un tema di Mozart	Sor	
			2	Momento Musicale	Schubert	
			2	Minuetto	Paderewsky	
			3	Torre Bermeja	Albéniz	
			3	Studio in La magg	Tárrega	
			3	Un sogno nella foresta	Barrios	
			3	Gran Jota	Barrios	
1934	N.D.	Città del Messico	1	Variazioni su un tema di Mozart	Sor	
			1	Minuet	Beethoven	
			1	Notturno	Chopin	
			1	Leyenda	Albéniz	
			1	Sevilla	Albéniz	
			2	Intermezzo	Calvo	
			2	El Guatecano	Murillo	
			2	Aire Popular Paraguayo	Barrios	
			2	Un sogno nella foresta	Barrios	
			2	Diana Guaranì	Barrios	
1936	08-apr	San Fernando	1	Andantino	Sor	
			1	Reverie	Tolsa	
			1	Allegro Brillante	Barrios	
			1	Violino solo		di McD. Carpenter
			1	Valzer n. 5	Barrios	
			1	Serenata Espanola	Malats	
			1	Studio n. 22	Coste	
			2	Minuetto	Paderewsky	
			2	Minuetto	Beethoven	
			2	Il Trovatore - Miserere	Verdi	
			2	Violino solo		
			2	Bicho Feo	Barrios	
			2	Un sogno nella foresta	Barrios	
			2	Diana Guaranì	Barrios	
1939	29-mar	San José	1	Studio n. 8	Coste	
			1	Studio n. 22	Coste	

Anno	Data	Città	Parte	Brani	Autore	Note
			1	La Cattedrale - Andante Religioso	Barrios	
			1	La Cattedrale - Allegro Solenne	Barrios	
			1	Danza Mora	Tárrega	
			1	Polo y Solea	Parga	
			2	Minuetto	Haendel	
			2	Adagio Chiaro di luna	Beethoven	
			2	Variazioni su un tema di Mozart	Sor	
			2	Valzer n. 3	Chopin	Trascrizione di Barrios
			2	Notturno Op. 9 n. 2	Chopin	Trascrizione di Barrios
			3	El Duelo de la Patria	Chavez	
			3	Invocazione alla luna	Barrios	
			3	Contemplacion	Barrios	
			3	Punto Guanacasteco	Barrios	
1939	25-lug	San Salvador	1	La Catedral - Preludio	Barrios	
			1	La Catedral - Andante religioso	Barrios	
			1	La Catedral - Allegro solenne	Barrios	
			1	Danza Mora	Tárrega	
			1	Polo y Solea	Parga	
			2	Minuetto	Haendel	
			2	Adagio Chiaro di luna	Beethoven	
			2	Allemanda e Corrente	Bach	
			2	Preludio n. 4	Chopin	
			2	Notturno Op. 9 n. 2	Chopin	
			3	Fandanguillo	Turina	
			3	Danza n. 5	Granados	
			3	Contemplacion	Barrios	
			3	Invocazione alla luna	Barrios	
1939	26-lug	San Salvador	1	Gavota	Barrios	
			1	Barcarola	Barrios	
			1	Capricho Arabe	Tárrega	
			1	Estudio Brillante	Coste	
			2	Andante	Mozart	
			2	Minuet	Beethoven	
			2	Preludio n. 20	Chopin	
			2	Valzer n. 7	Chopin	

Anno	Data	Città	Parte	Brani	Autore	Note
			3	Meditación	Garcia Tolsa	
			3	Torre Bermeja	Albéniz	
			3	Aire de Quena	Barrios	
			3	Zapateado	Barrios	
1939	27-lug	San Salvador	1	Fantasia Capricho	Giuliani	
			1	Preludio n. 5	Tárrega	
			1	Studio in La magg.	Tárrega	
			1	Granada	Albéniz	
			1	Serenata Española	Malats	
			2	Gavotte en Rondó	Bach	
			2	Andante	Haydn	
			2	Variazioni su un tema di Mozart	Sor	
			2	Minuet	Paderewsky	
			3	Triste aire argentino	Barrios	
			3	Danza Paraguaya	Barrios	
			3	Un sogno nella foresta	Barrios	
			3	Diana Guaranì	Barrios	
1939	13-ago	San Salvador	1	Andantino	Sor	
			1	Minuet in C	Sor	
			1	Estudio n. 22	Coste	
			1	Meditación	Garcia Tolsa	
			2	Fandanguillo	Turina	
			2	Sonatina - Allegretto	Moreno Torroba	
			2	Sonatina - Andante	Moreno Torroba	
			2	Sonatina - Allegro	Moreno Torroba	
			3	Pericón por Maria	Podestà	
			3	Alma Llanera	Gutierrez	
			3	El Guatecano	Murillo	
			3	El Delirio	Arcas	
1939	18-ago	San Salvador	1	Madrigal Gavota	Barrios	
			1	Vals Romantico	Barrios	
			1	Aconquija	Barrios	
			1	Recuerdos de Andalucia	Barrios	
			2	Loure	Bach	
			2	Chiaro di Luna	Beethoven	
			2	Romanza Op. 38 n. 3	Mendelssohn	
			2	Valzer n. 3	Chopin	
			2	Notturno in Eb	Chopin	
			3	Danza Española n. 10	Granados	
			3	Preludio Español	Albéniz	

Anno	Data	Città	Parte	Brani	Autore	Note
			3	Contemplación	Barrios	
			3	Diana Guaranì	Barrios	
1939	20-ago	San Salvador	1	Fantasia Imitación al Piano	Viñas	
			1	Studio in A	Coste	
			1	Capricho Arabe	Tárrega	
			1	Skater's Waltz	Waldteufel	
			2	Madrigal Gavota	Barrios	
			2	Meditación	Garcia Tolsa	
			2	Serenata Española	Malats	
			2	Gran Jota Aragonesa	Barrios	
			3	Pericón por Maria	Podestà	
			3	Alma Llanera	Gutierrez	
			3	Aire Popular Paraguayo	Barrios	
			3	Diana Guaranì	Barrios	
1943		San Salvador	1	Madrigale Gavotta	Barrios	Chitarrista Luis M. Samayoa
			1	Recuerdos de la Alhambra	Tárrega	Chitarrista Luis M. Samayoa
			1	Preludio	Barrios	Chitarrista Jesus Quiroa
			1	Capricho Arabe	Tárrega	Chitarrista Jesus Quiroa
			1	Tre Studi	Aguado	Chitarrista Jesus Quiroa
			1	Zapateado	Barrios	Trio Samayoa, Quiroa, Urrutia
			2	Due Preludi	Bach	Chitarrista Luis M. Samayoa
			2	Preludio e fuga	Bach	Chitarrista Luis M. Samayoa
			2	Minuetto	Beethoven	Chitarrista Luis M. Samayoa
			2	Canzonetta	Mendelssohn	Chitarrista Luis M. Samayoa
			2	Notturno Op. 9 n. 2	Chopin	Chitarrista Luis M. Samayoa
			3	Danza Castellana	Torroba	Chitarrista Barrios
			3	Asturias	Albéniz	Chitarrista Barrios
			3	Moraima	Espinoza	Chitarrista Barrios
			3	Gran Jota	Barrios	Chitarrista Barrios

8. BIBLIOGRAFIA

DIONISIO AGUADO, *Collecciòn de Estudios para Guitarra*, Madrid, Aguado, 1820.

DIONISIO AGUADO, *Méthode Complète pour la Guitare . . . traduite en Français . . . par F. De Fossa*, Paris, L'Auteur, 1826.

DIONISIO AGUADO, *Nouvelle Méthode de Guitare* Op.6, Paris, L'Auteur, 1834.

ENRICO ALLORTO, *L'organologia,* in *La Chitarra*, a cura di Ruggero Chiesa, Torino, E.D.T., 1990, pp. 3–96.

ALBERTO ARMANI, *Città di Dio e Città del Sole. Lo "Stato" gesuita dei Guaranì (1609 – 1768)*, Roma, 1977.

CARL PHILIPP EMANUEL BACH, *Saggio di un metodo per la tastiera*, trad. it. a cura di Gabriella Gentili Verona, Milano, Curci, 1973.

ALBERTO BASSO, *L'età di Bach e di Haendel*, V ristampa,Torino, EDT, 1986, (prima edizione 1976).

MATTEO CARCASSI, *Méthode Complète pour la Guitare op. 59*, Paris, l'Auteur – Troupenas, 1836.

FERDINANDO CARULLI, *Méthode Complète (pour guitare ou lyre) op. 27*, Paris, Carli, 1810.

FERDINANDO CARULLI, *Méthode Complète (pour guitare ou lyre) Suivie de 44 Morceaux graduellement progressifs et six Etudes, op. 241*, Paris, Carli, 1825.

CARLOS R. CENTURIÓN, *Historia de la Cultura Paraguaya*, Asunciòn, Bibl. Ortiz Guerrero, 1961.

STEFANO CINGOLANI e RENATO SPAGNOLO, *Acustica Musicale e Architettonica*, IX ristampa, Novara, De Agostini, 2012, (prima edizione 2008).

MAURIZIO COLONNA, *Chitarristi – compositori del XX secolo*, Padova, Franco Muzzio Editore, 1990.

MARIO DELL'ARA, *Metodi e Trattati* in *La Chitarra*, a cura di Ruggero Chiesa, Torino, E.D.T., 1990, pp. 235–274.

RENATO DI BENEDETTO, *L'Ottocento I*, III ristampa,Torino, EDT, 1988, (prima edizione 1982).

MARIA GABRIELLA DIONISI, *Storia e miti del Paraguay in Augusto Roa Bastos*, Roma, Bulzoni Editore, 1989.

RENATO DIONISI, *Appunti di analisi formale*, XV edizione, Milano, Ed. Curci, 1987.

CHARLES DOISY, *Principes Généraux de la Guitare*, Paris, 1801.

SATURNINO FERREIRA PÉREZ, *Agustin Barrios – Su entorno, su epoca y su drama*, Asunciòn, Paraguay, Ediciones Comuneros, 1990.

FLAVIO FIORANI, *I Paesi del Rio de la Plata*, Firenze, Giunti, 1992.

ANGELO GILARDINO, *La tecnica della chitarra. Fondamenti meccanici*, Ancona, Bèrben, 1981.

MAURO GIULIANI, *Studio per la chitarra*, Wien, Artaria, 1812.

SILA GODOY & LUIS SZARÀN, *Mangoré: Vida y Obra de Agustín Barrios,* Asunciòn, Paraguay, 1994.

STEFANO GRONDONA, *Sin Palabras. Le trascrizioni romantiche di Miguel Llobet*, Booklet allegato all'omonimo CD, Milano, Stradivarius, 2012.

JOHANN HERCZOG, *Orfeo nelle Indie, i Gesuiti e la musica in Paraguay (1609 – 1767)*, Lecce, Mario Congedo Editore, 2001.

RALPH KIRKPATRICK, *Domenico Scarlatti*, Princeton, 1953.

RICHARD KONETZKE, La colonizzazione ispano – portoghese, Vol. 1 di *America centrale e meridionale,* Milano, Feltrinelli, 1968.

GIACOMO MERCHI, *Le Guide des écoliers de guitarre, oeuvre VII*, Paris, l'Auteur, 1761.

GIACOMO MERCHI, *Traité des agrémens de la musique exécutés sur la guitarre, oeuvre XXXV*, Paris, l'Auteur, 1777.

ELENA MODENA, *Strumenti musicali antichi a raccolta*, Roma, Aracne, 2010.

SIMON MOLITOR, *Versuch einer vollständigen metodischen Anleitung zum Guitarrespielen*, Wien, Chemischen Drückerei, 1812.

GEORGE LACHMANN MOSSE, *La nazionalizzazione delle masse: simbolismo politico e movimenti di massa in Germania (1815 – 1933)*, trad. it. di Livia De Felice, Bologna, Il Mulino, 1975.

DIETHER DE LA MOTTE (1997), *Manuale di Armonia*, trad. it. 2007, Roma, Casa Editrice Astrolabio.

JEAN JAQUES NATTIEZ, *Musicologia Generale e Semiologia*, trad. it. Francesca Magnani,Torino, EDT, 1989.

VICTOR M. OXLEY, *Agustín Pío Barrios Mangoré: Ritos, Culto, Sacrilegios y Profanaciones*, Asunciòn, Paraguay, Servi Libro, 2010.

Paraguay: la storia, il territorio, la gente: antologia di racconti, a cura di Maria Gabriella Dionisi, Roma, Pellicani, 2001.

LEON PLANTINGA, *La musica romantica, storia dello stile musicale nell'Europa dell'Ottocento*, trad. it. di F. Sgrignoli, Milano, Feltrinelli, 1989.

EMILIO PUJOL, *Escuela razonada de la guitarra*, Buenos Aires, Ricordi americana, 1933 – 1971.

HUGO RODRÍGUEZ – ALCALÁ, *Augusto Roa Bastos y el bilingüismo paraguayo*, in "*Cuadernos Americanos"*, genn-febbraio 1976 n. 1.

FRANCO ROSSI, *Il liuto a Venezia dal Rinascimento al Barocco*, Venezia, Arsenale Editrice, 1983.

ANDRÉS SEGOVIA, *Diatonic major and minor scales*, Washington, Columbia Music Co., 1953.

FERNANDO SOR, *Méthode de Guitare*, Paris, l'Auteur, 1830.

MAURO STORTI, *L'arte della mano destra, tecnica fondamentale del tocco per chitarra*, Milano, Nuova Carisch, 1990.

RICHARD DWIGHT STOVER, *Sei raggi lunari d'argento: la vita e il tempo di Agustin Barrios Mangoré*, trad. it. Paolo Muzi, Guitart Guitar Collection, 2000.

RICHARD DWIGHT STOVER, *The complete Works of AgustÍn Barrios Mangoré*, Vol. 2, Pacific U.S.A., Mel Bay, 2003.

ALEXANDER WHEELOCK THAYER, *Thayer's Life of Beethoven*, revisione di E. Forbes, Princeton, 1964.

HARVEY TURNBULL, *La chitarra dal Rinascimento ai nostri giorni*, trad. it. di F. Rizzoli, Milano, Edizioni Curci, 1982.

9. INDICE DEI NOMI

Nell'indice non sono stati considerati i nomi degli autori inseriti nella bibliografia, che nel presente lavoro compaiono esclusivamente nel campo note.

AGUADO Dionisio, 17, 43, 44, 45, 46, 50, 61, 62, 70, 71, 72, 73, 115, 121, 125, 126, 127, 128, 131, 132, 138, 139, 140, 151.

ALBÉNIZ Isaac, 143, 148, 153, 163.

ALMIRÓN Baptiste, 73.

ALMIRÓN Lalyta, 73.

ARCAS Julian, 17, 43, 64, 143, 153.

BACH Johann Sebastian, 17, 97, 113, 143, 146, 148, 151, 154, 155, 156, 160, 162, 163, 164, 171, 172, 183, 186, 191.

BAEZ ALLENDE Amadeo, 11, 12, 14, 16.

BARRIOS Agustín, 3, 4, 5, 11, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 24, 25, 26, 30, 31, 33, 34, 41, 42, 43, 44, 45, 47, 50, 51, 52, 53, 55, 61, 70, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 80, 81, 82, 83, 84, 87, 88, 89, 93, 94, 96, 97, 99, 101, 102, 105, 106, 109, 110, 114, 115, 118, 119, 121, 122, 123, 125, 126, 127, 128, 129, 131, 132, 135, 136, 137, 138, 139, 140, 141, 144, 147, 149, 150, 151, 152, 153, 154, 155, 159, 160, 161, 162, 163, 164, 165, 168, 169, 170, 175, 176, 177, 180, 181, 187, 188, 189, 190, 191, 192.

BARRIOS Doroteo, 6, 12, 13, 43.

BARRIOS Martín, 17, 25, 26, 31.

VAN BEETHOVEN Ludwig, 76, 148, 151, 154.

BERLIOZ Hector, 22, 23.

BIZET Georges, 149.

BORDA Y PAGOLA Martín, 25, 26, 74, 147, 163.

BRACAMONTE Francisco, 78.

BRACAMONTE Roberto, 78, 80, 81.

BREAM Julian, 5.

CARBALLO Antonio, 78.

CARCASSI Matteo, 43, 58, 60, 62, 85, 94.

CARULLI Ferdinando, 58, 59, 121, 135, 136, 137.

CASTELNUOVO TEDESCO Mario, 3.

CHOPIN Fryderyk, 17, 72, 77, 81, 143, 151, 154, 163.

CISNEROS Benjamin, 78.

CORTÉS Andrino, 75, 78.

CORTÉS René, 75, 78.

COSTE Napoléon, 17, 74, 92, 151.

COUPERIN François, 144.

CRISTOFORI Bartolomeo, 48.

DEBUSSY Claude, 147.

EDGEWORTH JOHNSTONE Robert, 77, 140.

DE FALLA Manuel, 3, 70, 147.

FARIÑA NÚÑEZ Eloy, 27.

FERREIRA Martina, 6.

FRANCIA José Gaspar, 8.

FRESCOBALDI Girolamo, 144.

DE GANTE Pedro, 37.

GARCÍA Enrique, 53.

GIULIANI Mauro, 17, 58, 59, 62, 94, 95, 97, 98, 115, 121, 151.

GRIEG Edvard, 17.

GUANES Alejandro, 27.

HERNANDEZ MARTÍNEZ Maximiliano, 77.

HERNANDEZ Santos, 50.

HERRERA KLINGER Miguel, 47, 52.

HOFFMANN Ernst Theodor Amadeus, 20.

JIMÉNEZ MANJÓN Antonio, 15, 43.

JUNKER Carl Ludwig, 76.

LICHNOWSKY Karl Alois, 76.

LLOBET Miguel, 5, 15, 50, 144, 145, 146, 147, 148, 160, 190.

LÓPEZ Carlo Antonio, 8.

LÓPEZ Francisco Solano, 9, 17.

MARINUZZI Gino, 52.

MASSENET Jules, 149.

MENDELSSOHN Felix, 17, 74, 143, 151, 153.

MILÁN Luis, 144.

MOLITOR Simon, 57.

MORALES José Candido, 78.

MOZART Wolfgang Amadeus, 17, 72, 148, 149.

MUDARRA Alonso, 144.

MURTULA Giovanni, 148.

DE NARVAEZ Luis, 144.

NOVALIS (Georg Friedrich Philipp Freiherr Von Hardenberg), 20.

PELLEGRINI Nicolino, 14.

PONCE Manuel, 3.

PUJOL Emilio, 5, 70, 71, 72, 104, 105, 106, 140.

QUIROA Jesus, 78.

RAMEAU Jean Philippe, 144.

RICKE Jodoco, 37.

ROA BASTOS Augusto, 30, 35.

RODRIGO Joaquín, 3.

DE ROSAS Juan Manuel, 7.

SAINZ DE LA MAZA Regino, 5.

SAMAYOA Luis, 78.

SCARLATTI Domenico, 144.

SCHUMANN Robert, 143, 146, 151, 153, 163.

SEGOVIA Andrés, 3, 4, 5, 47, 50, 79, 143, 144, 147, 148, 155, 159, 160, 161, 162, 163, 164, 165, 166, 167, 168, 169, 170, 172, 173, 175, 176, 178, 179, 180, 181, 183, 185, 186, 187, 188, 189, 190, 191.

SEPP Anton, 41.

SOR Fernando, 17, 43, 45, 50, 61, 62, 63, 73, 73, 92, 93, 94, 109, 121, 122, 123, 124, 125, 140, 148, 162.

SOSA ESCALADA Gustavo, 13, 14, 33, 34, 43, 73.

STROESSNER Alfredo, 29.

VAN SWIETEN Gottfried, 76.

TÁRREGA Francisco, 5, 15, 43, 44, 50, 64, 67, 69, 143, 145, 146, 148, 155, 162, 163.

TOLSA Garcia, 43, 151.

TORRES Antonio, 64, 66, 69, 143.

TORROBA Federico Moreno, 3, 148.

TRÁPANI Carlos, 47, 75.

TREJOS Juan De Dios, 78.

TURINA Joaquín, 3.

URQUILLA Ruben, 78.

URRUTIA Manuel, 78.

VERDI Giuseppe, 17, 143.

VILLA LOBOS Heitor, 3.

VIÑES Ricardo, 147.

WACKENRODER Wilhelm Heinrich, 20.

WAGNER Richard, 143, 149.

WILLIAMS John, 5, 45, 81, 82.

WINCKELMANN Johann Joachim, 19.

ZIPOLI Domenico, 38, 39.