

El Paganini de las junglas del Paraguay, Expressies van kosmopolitisme en nationalisme in de Ibero-Amerikaanse muziekwereld, Agustín Pío Barrios Mangoré (1885-1944)

Jip Boer
15-3-2023
Thomas Delpout
Bachelorwerkstuk Geschiedenis

Inhoudsopgave

Inleiding	3
Europese moderniteit en Ibero-Amerikaans muzikaal nationalisme	11
Barrios' identiteiten	19
Barrios' bereik in Europa	28
Conclusie	36
Appendices	38
Bibliografie	45

Inleiding

*Mi Guitarra*¹

Hay un hondo misterio en tu sonoro
Jardiniere corazón, guitarra mía.
Gozas pensando, y hay en tu alegría
Transportes de pasión, gotas de lloro.

Te dió su corazón el dulce moro,
El ibero te dió su alma bravía
Y la América Virgen, se diría,
Puso en tí, de su amor, todo el tesoro.

Por eso en tu cordaje soberano
Que vibra con acento casi humano
Es a veces, tu voz, como un lamento.

Como queja de tu alma solitaria
En cuya triste y mística plegaria
Florece sin cesar el sentimiento.

Mijn Gitaar (vert. J. Boer)

Er zit een diepte van mysterie in jouw geluid
Jardinière hart, gitaar van mij.
Je geniet van lijden, en in je vreugde
Ecstases van passie, tranen van het huilen.

De zachtaardige Moor gaf je jouw hart,
De Iberiër gaf je jouw ongetemde ziel
En maagdelijk Amerika, kan je zeggen,
Stopte in je, omwille van zijn liefde, alle schatten.

Daarom in je soevereine snaren
Die vibreren met een bijna menselijk accent
Is er, ten alle tijden, jouw stem, als een klaagzang.

Als je de zucht van je eenzame ziel
In wiens droevige en mystieke smeekbede
Het gevoel onophoudelijk bloeit.

¹ R. Stover, *Six Silver Moonbeams. The Life and Times of Agustín Barrios Mangoré* (Clovis 1992) 184.

Dit gedicht getiteld *Mijn gitaar* is geschreven door de virtuoze componist en gitarist van Paraguayaanse en Guaraní afkomst, Agustín Pío Barrios Mangoré (1885-1944). Hij leidde een tumultueus leven waarin hij bijna constant door Zuid-Amerika, Midden-Amerika en Europa reisde. Het gedicht laat zien dat Barrios zich bewust was van de lange en internationale geschiedenis van de klassieke gitaar en dat hij zichzelf aan het einde plaatste van een traditie die begon in Noord-Afrika en Spanje. Het laat ook zien dat Barrios een hartstochtelijk romanticus in hart en nieren was. Het feit dat Barrios opgegroeid was met zowel de hogere klasse Paraguayaanse als de Guaraní culturen, dat hij gedurende zijn leven veel heeft gereisd, en door zijn nauwe omgang met vele lokale mensen gedurende zijn reizen, maken Barrios een interessante casestudy om bij te dragen aan de historiografie over de expressie van verschillende identiteiten in de muziekwereld in de vroege twintigste eeuw.

Op welke manieren drukte de gitarist en componist Agustín Pío Barrios Mangoré zijn verschillende politieke en culturele identiteiten uit in zijn werk en in zijn omgang met andere artiesten gedurende zijn muzikale carrière tussen 1903 en 1944? Hoe kunnen we deze verschillende expressies verklaren? Met dit onderzoek probeer ik inzicht te geven in de werking van cultuurtransfers en hoe verschillende identiteiten werden gecreëerd en onderhouden door artiesten in de vroege twintigste eeuw. Een grote focus zal liggen op de kosmopolitische en nationalistische expressies van Barrios. Veel van de historiografie is gecentreerd op Europa en Noord-Amerika, door Barrios' leven en werk als casus te nemen kan dit inzicht geven in de vormen van nationalisme en kosmopolitisme in de muziekwereld van Ibero-Amerika en hoe deze zich verhouden tot Europa. Dit bachelorwerkstuk zal verscheidene facetten van Barrios' leven bestuderen: zijn reizen door Ibero-Amerika en zijn redenen hiervoor, de manieren waarop hij uiting gaf aan zijn 'Amerikaansheid' en Guaraní-achtergrond in zijn werk en zijn optredens en Barrios' reis door Europe en de perceptie van zijn werk daar.

Status Quaestionis

Dit onderzoek haakt in en draagt bij aan verschillende historiografische debatten. Als eerste dat van 'nationalisme' en 'nationalisme in muziek'. Binnen het debat over nationalisme in muziek moet er een belangrijk onderscheid worden gemaakt. Philip Bohlman beschrijft een duidelijke distinctie tussen 'nationale muziek' en 'nationalistische muziek'. Hij ziet nationale muziek als muziek die voortkomt uit een nationaal bewustzijn, vaak geïnspireerd door volksmuziek.² Joep Leerssen laat zien dat naast het incorporeren van motieven uit de

² Philip V. Bohlman, *The Music of European Nationalism. Cultural Identity and Modern History* (Santa Barbara 2004) 81-82.

volksmuziek er ook andere soorten muziek werden gebruikt om een nationale muziek te creëren. Hij ziet een duidelijke nationale invloed in de operamuziek van Europese landen, evenals het gebruik van bepaalde instrumenten, religieuze muziek en instrumentale orkestmuziek.³ Bohlman omschrijft het doel van nationale muziek als de creatie van een nationale esthetiek.⁴ Nationalistische muziek had volgens Bohlman een ander doeleinde. Dit was om de superioriteit van een natie uit te drukken in haar muziek. Dit zou het bewijs zijn dat een natie cultureel en moraal superieur is aan andere naties.⁵ Leerssen schrijft dat dit muzikaal nationalisme eigenlijk pan-Europees van aard was. Overal in Europa werd het unieke karakter van een natie op dezelfde manieren benadrukt. Hij omschrijft dit paradoxale idee als ‘universal exceptionalism’.⁶ Belangrijk is om te beseffen dat in compositie nationale en nationalistische muziek erg op elkaar kunnen lijken, maar dat de intentie van de componist, de context van de uitvoering door musici en de receptie door de luisteraars zijn van belang als we tussen de twee willen onderscheiden.

Voordat we de historiografie over kosmopolitisme induiken, moet dit begrip gedefinieerd worden. In dit werkstuk volg ik de definitie van de musicologen Dana Gooley en Sarah Collins: ‘[Cosmopolitanism is] an ethical-political stance,[...] Our interpretation invests a certain virtue in belonging to, or striving to belong to, a “larger” world as a way of keeping local and parochial attachments in check.’⁷ Kosmopolitisme wordt vaak gezien als diametraal tegengesteld aan nationalisme, maar dat klopt in veel gevallen niet. De meeste auteurs gebruiken hun eigen, enigszins verschillende definitie van het concept kosmopolitisme en zien het concept veranderen door de tijd heen in betekenis en connotaties.⁸ Dana Gooley schrijft over het feit dat in de late negentiende eeuw kosmopolitisme negatieve connotaties krijgt. Artiesten die zichzelf als kosmopoliet zagen gedurende deze tijd zouden *out of touch* zijn met hun lokaliteit en met de *Volksgeist* en ze zouden niet ‘authentiek’ zijn volgens contemporaine critici.⁹ In toenemende mate werd kosmopolitisme in oppositie van nationalisme gedefinieerd, voor nationalistes was de kosmopoliet de antagonist.¹⁰ Gooley betoogt dat deze oppositie in veel gevallen eigenlijk niet bestond. Hij omschrijft hoe musici van deze tijd geforceerd waren om te reizen, verschillende talen te leren en om internationale contacten te leggen om van

³ Joep Leerssen, ‘Romanticism, Music, Nationalism’, *Nations and Nationalism* 20:4 (2014) 606-621.

⁴ Bohlman, *The Music of European Nationalism* 81-82.

⁵ *Ibidem* 117-122.

⁶ Leerssen, ‘Romanticism, Music, Nationalism’ 610.

⁷ Sarah Collins en Dana Gooley, ‘Music and the New Cosmopolitanism: Problems and Possibilities’, *The Musical Quarterly* 99:2 (2016) 141.

⁸ Dana Gooley, ‘Cosmopolitanism in the Age of Nationalism, 1848-1914.’, *Journal of the American Musicological Society* 66:2 (2013) 523-529.

⁹ Gooley, ‘Cosmopolitanism in the Age of Nationalism’, 524.

¹⁰ Leon Botstein, ‘Notes From the Editor: On the Uses of the Concept of Cosmopolitan’, *Musical Quarterly* 99:2 (2016) 135-138.

belang te zijn als artiesten. Activiteiten die Gooley ziet als kosmopolitisch, omdat ze een kosmopolitisch wereldbeeld zouden aanmoedigen. Via deze contacten en in het leren van andere manieren van denken over muziek zijn veel musici geïnspireerd om gedreven voorstanders van muzikaal nationalisme te worden na terugkomst in hun thuisland.¹¹ Dit is een duidelijk voorbeeld waarop kosmopolitisme en nationalisme niet antagonistisch maar juist bevorderlijk ten opzichte van elkaar waren.

Gooley ziet dat mede dankzij de negatieve connotaties die kosmopolitisme had ontvangen door de tijd heen, veel auteurs nog steeds worstelen met het gebruik van het concept. Hij schrijft dat historici als Celia Applegate, die het concept van de ‘*cosmopolitan patriot*’ leent van Kwame Appiah en de auteur Homi Bhabha die de term ‘*vernacular cosmopolitanism*’ gebruikt, worstelen met het gebruik van kosmopolitisme als concept. Hij is kritisch op het feit dat ze de noodzaak zien om de betekenis van kosmopolitisme te veranderen of uit te breiden, ook al ziet hij in waarom ze dit wel hebben gedaan. Gooley stelt dat we kosmopolitisme als concept op een fundamenteel andere manier moeten benaderen. Ook is hij kritisch over het feit dat de term kosmopolitisme steeds meer wordt gebruikt om veel internationale en transnationale activiteiten te omschrijven, terwijl niet al deze activiteiten als kosmopolitisch moeten worden gezien. Gooley beschouwt de politieke en ethische dimensies van kosmopolitisme als cruciaal: iemand moet zich *bewust* zijn van het feit dat hij een kosmopoliet is of op het minst bewust zijn van een kosmopolitisch-achtige kijk op muziek. Zonder de componenten van *attitude* en *intentie* zouden we een persoon of bepaalde activiteiten volgens Gooley niet moeten karakteriseren als kosmopolitisch.¹²

De debatten over kosmopolitisme en nationalisme en hoe deze tot elkaar verhouden focussen grotendeels op Europa en Noord-Amerika. Ibero-Amerikaans kosmopolitisme in ons tijdperk van interesse was verschillend van dat van Europa. Christina Magaldi laat bijvoorbeeld zien in haar studie van kosmopolitisme in Rio de Janeiro dat musici en muziek hier inherent meer vatbaar waren voor kosmopolitisch denken. Veel van de artistieke elite keek naar Europa als voorbeeld voor hoe ze muziek moesten componeren en opvoeren. De Europese moderne stijl werd de maat van goede muziek in Rio de Janeiro.¹³ Benjamin Walton legt een andere vorm van kosmopolitisme in Ibero-Amerika bloot. In zijn studie van de opera-scène in Montevideo en Buenos Aires laat hij zien dat de nieuwe esthetische en ethische waarden zich vormden in tegenstelling tot de ‘oude’ en provinciale waarden van het oude Spaanse koloniale

¹¹ Gooley, ‘Cosmopolitanism in the Age of Nationalism’, 526.

¹² Ibidem 526-529.

¹³ Cristina Magaldi, ‘Cosmopolitanism and World Music in Rio de Janeiro at the Turn of the Twentieth Century’, *The Musical Quarterly* 92:3-4 (2009) 329-364.

rijk.¹⁴ Deze kritiek op de oude koloniale waarden door ze te vervangen met nieuwe waarden geassocieerd met niet-Spaanse Europese muziek kan als een kosmopolitisch proces worden beschouwd volgens Collins en Gooley.¹⁵

Thomas Turino stelt dat deze vormen van kosmopolitisme in de muziekwereld van Ibero-Amerika onderdeel waren van wat hij omschrijft als ‘elite-nationalism’. Deze muziek werd gebruikt om iconiciteit te creëren met oudere en meer gevestigde staten in Europa. Verder fungeerde het gebruik van deze Europese muziek om een duidelijk cultureel klassenverschil te behouden tussen de groeiende groep elites en de non-elites.¹⁶ Turino stelt dat deze vorm van muzikaal nationalisme blijft bestaan terwijl er een ander soort muzikaal nationalisme ontstaat in de vroege twintigste eeuw in Ibero-Amerika. Dit nationalisme omschrijft hij als ‘reformist’ of ‘folkloric’ muzikaal nationalisme. Deze vorm van muzikaal nationalisme was vooral gebaseerd op folkloristische Ibero-Amerikaanse elementen en was breder toegankelijk voor de Ibero-Amerikanen. Massaproductie van deze muziek werd vooral in populistische Ibero-Amerikaanse staten aangemoedigd en de muziek kon later goed gedistribueerd worden over de radio.¹⁷ Turino identificeert wel dat bijna alle studies naar muzikaal nationalisme in Ibero-Amerika de natie als uitgangspunt nemen, dit bachelorwerkstuk neemt niet de natie als uitgangspunt maar het leven en werk van één Ibero-Amerikaanse musicus binnen de context van kosmopolitisme en nationalisme in Ibero-Amerika.

Beide vormen van muzikaal nationalisme hebben invloed gehad op Barrios en zijn werk, de oudere vorm vooral in zijn vroegere leven. Hij mocht dan niet uit een van de grote metropolen van Ibero-Amerika komen, toch is hij duidelijk beïnvloed door Europese klassieke en romantische componisten evenals voor deze tijd ‘moderne’ gitaar- en compositietechnieken. Voorbeelden van invloeden op Barrios’ muziek zijn componisten als Tárrega, Sor, Chopin en Bach. Hij was zich ook duidelijk bewust van deze ‘Europese’ invloeden op zijn muziek. In Barrios’ latere leven zien we echter een verschuiving. Met een meer expliciete articulatie van zijn Amerikaanse erfenis in zijn composities en voordrachten. Deze loopt in tandem met een verschuiving in de muzikale wereld van Ibero-Amerika in het algemeen naar een ‘eigen’ en ‘niet-Europese’ identiteit. Barrios’ latere werk kan dus als onderdeel worden gezien van Turino's folkloric nationalism. Er zal gedemonstreerd worden dat Barrios binnen deze beweging werd gezien als een van de belangrijkste pioniers in de creatie van deze ‘eigen’ Ibero-Amerikaanse esthetiek.

¹⁴ Benjamin Walton, ‘Italian Operatic Fantasies in Latin America,’ *Journal of Modern Italian Studies* 17:4 (2012) 460-471.

¹⁵ Collins en Gooley, ‘Music and the New Cosmopolitanism’ 152-153.

¹⁶ Thomas Turino, ‘Nationalism and Latin American Music: Selected Case Studies and Theoretical Considerations,’ *Latin American Music Review* 24:2 (2003) 178-180.

¹⁷ Turino, ‘Nationalism and Latin American Music’, 184-201.

Bronnen en methode

De belangrijkste primaire bronnen die gebruikt zijn voor dit onderzoek komen uit de biografie: *Six Silver moonbeams, The Life and Times of Agustín Barrios Mangoré* geschreven door de gitarist Richard Stover en uit Barrios' autografieënboek gepubliceerd door Richard Pinnell en Frederick Sheppard.¹⁸ Deze twee boeken dienen als bronnenedities voor dit onderzoek. In de biografie van Stover zijn veel bronnen over Barrios' leven opgenomen zoals concertprogramma's, manuscripten van Barrios' muziek, krantenartikelen, interviews, foto's en ander beeldmateriaal en verslagen van mensen die Barrios kenden gedurende zijn leven. Het belangrijkste doel van Stovers biografie is het in kaart brengen van het zeer gefragmenteerde erfgoed van Barrios' leven en een beeld te schetsen van het leven van de relatief onbekende Barrios. Om zo een context te kunnen leveren waarin we Barrios' muziek moeten analyseren en Barrios' motivaties kunnen begrijpen. Deze context is belangrijk voor het interpreteren van Barrios' muziek en heeft ook invloed op de manier waarop musici van nu muziek van Barrios spelen.

Het autografieënboek staat vol met korte reacties, gedichten, tekeningen, en langere opmerkingen over Barrios' concerten en zijn muziek. Barrios ontving dit met koperen wapenschilden gedecoreerde, in leer gebonden boek van de Venezolaanse president Juan Vicente Gómez in Caracas in 1932 na een concert. Barrios zou het tot 1939 meenemen naar de meeste van zijn concerten in Ibero-Amerika. Na een van zijn concerten konden schrijvers, dichters, musici, politici en anderen van belang in dit boek schrijven. Bij deze bron is het belangrijk om te beseffen dat er waarschijnlijk alleen mensen in hebben geschreven met goedkeuring van Barrios. Negatieve reacties en kritiek staan niet in het autografieënboek. Het boek is, met een uitgebreide inleiding en analyse door de musicologen en gitaristen Pinnell en Sheppard in 2020 gepubliceerd. De publicatie omvat een complete transcriptie van alles wat in het boek geschreven is. Voor dit onderzoek zijn vooral de reacties op Barrios' uitvoeringen en zijn muziek interessant. Veel van de reacties focussen bijvoorbeeld op de 'Amerikaansheid' van Barrios' muziek. Andere reacties schrijven over Barrios' romantische natuur of zijn meesterlijke controle van de gitaar als muziekinstrument.

Bepaalde elementen uit deze bronnen zijn van specifiek belang voor dit onderzoek. Het werk van Barrios is geanalyseerd door naar de volgende drie elementen te kijken: zijn

¹⁸ Stover, *Six Silver Moonbeams*.

Richard Pinnell en Frederick Sheppard, *The Concert Diary of Agustín Barrios Mangoré, (1932-1939): A Spanish – English Critical Edition* (Los Angeles, Brussel 2020).

composities, zijn performances en de perceptie van hem en zijn muziek. Om dit te kunnen doen zijn de bronnen op verschillende manieren in kaart gebracht. Er is een schematisch overzicht gemaakt van alle plaatsen waar Barrios heeft opgetreden in Ibero-Amerika en Europa. Alle bekende concertprogramma's zijn in een schema verwerkt om beter inzicht te krijgen in de muziek die hij speelde tijdens zijn concerten. Verder is er in het analyseren van de bronnen een speciale nadruk gelegd op hoe Barrios zichzelf en zijn muzikale agenda presenteerde. Hiernaast ligt er ook een focus op de cultuurtransfers en de reflexiviteit hiervan die te vinden zijn in de bronnen. Ook de verschillende vormen van muzikaal nationalisme, toe-eigening van Barrios en zijn werk en de wederzijdse invloed die deze op elkaar hebben gehad worden geanalyseerd.

In dit werkstuk wordt er nadrukkelijk aandacht besteed aan de cultuurtransfer die heeft plaatsgevonden in het werk van Barrios, bijvoorbeeld de vele elementen die hij uit de Europese gitaarmuziek overnam. Het alleen focussen op deze cultuurtransfer brengt echter problemen met zich mee volgend Peter van Dam. Het idee van de 'histoire croisée' biedt volgens hem een methode om deze transfers in context en perspectief te zien. Histoire croisée richt zich op de transnationale vervlechtingen die een belangrijke rol spelen in de geschiedenis. Dit voorkomt volgens van Dam dat er uitgegaan wordt van het nationale perspectief als uitgangspunt. Door in te zien dat deze transfers altijd plaatsvinden op een wederzijdse basis zorgt voor een breder, completer perspectief. Een transfer is nooit een eenzijdig proces waarin bepaalde ideeën van een kant komen, het is altijd een reflexief proces. Wanneer er sprake is van een cultuurtransfer vindt er altijd een vertaalproces plaats, dat gevolgd wordt door de toe-eigening van een bepaald element. Deze uitwisseling is afhankelijk van beide actoren die in dit proces delen.¹⁹

Dit bachelorwerkstuk is opgebouwd in drie hoofdstukken. Het eerste hoofdstuk zal ingaan op de muziekwereld die Barrios gevormd heeft in de eerste decennia van zijn leven en hoe hij later dezelfde muziekwereld heeft kunnen beïnvloeden. Het laat de verschuiving zien van de Ibero-Amerikaanse muzieksceñe van de fixatie op 'Europese', 'moderne' muziek naar het creëren van een eigen, Amerikaanse esthetiek, het opkomen van folkloric nationalism en hoe Barrios zich daartoe verhield tijdens verschillende stadia van zijn carrière. In het tweede hoofdstuk worden verscheidene van Barrios' identiteiten betrokken en wordt het spanningsveld tussen lokale, nationale invloeden en het pan-Amerikaans- en folkloric nationalisme belicht. De veranderende rol van Barrios hierin wordt ook toegelicht. In het laatste hoofdstuk wordt het belang van een reis door Europa belicht en wat de redenen en implicaties hiervan zijn. Barrios' persoonlijke motivaties voor de reis en de invloed die de reis op hem heeft gehad worden ook

¹⁹ Peter van Dam, 'Vervlochten geschiedenis. Hoe histoire Croisée de natiestaat bedwingt', *Tijdschrift voor Geschiedenis* 125:1 (2012) 97-109.

besproken. Hierna komt de sterk verschillende perceptie van zijn tour in Ibero-Amerika en Europa en de rol van Barrios hierin aan bod.

Europese moderniteit en Ibero-Amerikaans muzikaal nationalisme

Kosmopolitisme en nationalisme in muziek stonden niet altijd recht tegenover elkaar. In dit hoofdstuk zal gedemonstreerd worden dat kosmopolitische elementen uit de muziekcultuur, net als in de voorbeelden die Gooley geeft in de introductie van *Cosmopolitanism in the Age of Nationalism*, ook muzikaal nationalisme voedde in Ibero-Amerika. Magaldi heeft laten zien dat de ontstane muziekcultuur in Ibero-Amerika na zijn politieke bevrijding kosmopolitisch van aard was, zeker in de grote steden.²⁰ Na het uiteenvallen van het Spaanse rijk volgde er een reactie tegen de oude Spaanse orde en de hierbij geassocieerde muziek, er moest een nieuwe set van esthetische en ethische waarden komen. Later, na de jaren 1930, volgde er een reactie tegen de ‘Europese’ muziek die zo in de mode was geweest in Ibero-Amerika. In deze context zijn de innovaties van Francisco Tárrega Eixea in de gitaarmuziek verspreid naar Ibero-amerikaanse artiesten als Agustín Barrios. Hij gebruikte de technieken en innovaties van Tárrega om door Amerikaanse folklore geïnspireerde muziek te componeren die vaak voor nationalistische, Ibero-Amerikaanse doeleinden werd ingezet.

Aan de hand van de casestudy van Barrios’ composities, optredens en de receptie hiervan kunnen deze ontwikkelingen en de context van het Ibero-Amerikaans nationalisme goed worden toegelicht. Uit zijn werk en zijn geschriften blijkt dat Barrios zich bewust was van het feit dat hij bijdroeg aan het muzikale nationalisme van Ibero-Amerika en dat hij tegelijkertijd beïnvloed werd door het opkomende muzikale nationalisme. Daarnaast plaatste Barrios zichzelf in een lange traditie van gitaarmuziek die begon in Noord-Afrika en Iberië en via cultuurtransfers in Ibero-Amerika is beland. Hij leerde veel technieken van Europese gitaristen en trok inspiratie uit de muziek van de oudere Europese romantische en klassieke componisten. Een voorbeeld van Barrios’ bewustzijn is zijn gedicht *Mi Guitarra*, waar dit werkstuk mee aanving. In dit gedicht schrijft Barrios dat de ‘zachtaardige moren’ de gitaar zijn hart gaven, de Iberiërs zijn ongetemde ziel, en dat nu, maagdelijk Amerika uit haar liefde alle schatten op aarde in de gitaar stopte.²¹ Dit is natuurlijk beeldspraak, maar het feit dat hij in de descriptie van zijn gitaar noemt dat zijn hart en ziel zijn ingeblazen in de ‘oude wereld’ zegt iets over hoe Barrios de traditie van gitaarmuziek zag, in zijn ogen is de gitaar en Ibero-Amerikaanse gitaarmuziek tot stand gekomen door verscheidene cultuurtransfers. Hij was zich zowel bewust van het feit dat hij bijdroeg aan het muzikale nationalisme van Ibero-Amerika, als van het feit dat zowel de gitaar in het algemeen en veel van zijn muzikale inspiratie en technieken uit Europa kwamen.

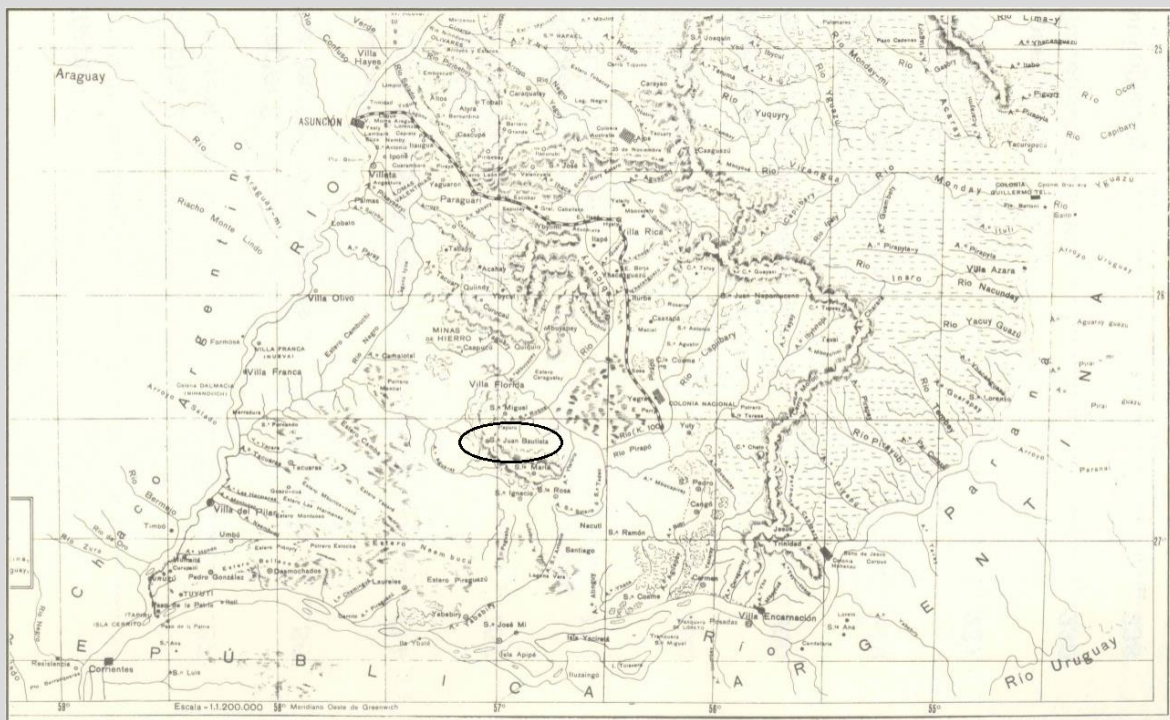
²⁰ Magaldi, ‘Cosmopolitanism and World Music in Rio de Janeiro’ 329-364.

²¹ Stover, *Six Silver Moonbeams* 185.

Diffusie van 'Europese' muziek

In de eerste twintig jaar van zijn leven maakte Barrios alleen kennis met pre-Tárrega gitaarmuziek en klassieke en romantische muziek uit Europa. Barrios Mangoré werd in 1885 geboren als Agustín Pío Barrios in San Juan Bautista, een kleine stad tweehonderd kilometer ten zuiden van Asunción. Zijn vader was de Argentijnse vice-consul van het Misiones district van Castiliaanse afkomst en zijn moeder was een schoollerares van lokale Guaraní afkomst. Beiden waren goed opgeleid met een voorliefde voor muziek, theater en cultuur. Samen met zijn zes broers attendeerde Barrios de hogere school in Asunción. Barrios stopte echter na twee jaar met de hogere school om een leven als gitarist na te streven. Vanaf een vroege leeftijd leerde Barrios gitaarspelen, hij werd redelijk vroeg ontdekt door de lokale gitarist Gustavo Sosa Escalada, die hem met zowel muziek van contemporaine Ibero-Amerikaanse componisten als de muziek en methodes van oudere Europese pre-Tárrega componisten liet kennismaken.²²

Een kaart van Zuid-Paraguay uit 1908, met San Juan Bautista, de geboorteplaats van Barrios, omcirkeld.



Richard Stover, *Six Silver Moonbeams, The Life and Times of Agustín Barrios Mangoré* (Clovis 1992) 8.

²² Stover, *Six Silver Moonbeams* 9-36.

Toen Barrios vijfentwintig was, reisde hij in 1910 voor het eerst naar het buitenland en kwam hij in Buenos Aires terecht waar hij kennis zou maken met modernere gitaarmuziek, dit is een belangrijk schakelmoment voor Barrios' werk. Buenos Aires was op dit moment hét centrum voor klassieke gitaarmuziek in Zuid-Amerika. Hier kwam hij voor het eerst in directe aanraking met professionele gitaristen uit de rest van Ibero-Amerika en Spanje als Miguel Llobet, Julio Salvador Sagreras, Domingo Prat en Antonio Jiménez Manjón.²³ Deze gitaristen waren in tegenstelling tot Barrios heel sterk beïnvloed door Tárrega. Tárrega is zeer invloedrijk geweest in de ontwikkeling van de klassieke gitaarmuziek. Hij populariseerde bijvoorbeeld het gitaarmodel zoals ontwikkeld door Antonio de Torres Jurado. Dit nieuwe gitaarmodel had een groter bereik en volume dan eerdere gitaarmodellen. Deze innovatie is belangrijk omdat pre-Torres gitaarmodellen een te gering volume produceerde om effectieve concertinstrumenten te zijn. Tárrega heeft hiernaast het repertoire van de klassieke gitaar vergroot en de gitaartechnieken geherformuleerd en gestandaardiseerd. Deze veranderingen waren nodig om de gitaar een serieus instrument voor klassieke muziek te maken en niet alleen een instrument voor het spelen van populaire volks- en dansmuziek.²⁴ Aanraking met de nieuwere post-Tárrega gitaarmuziek heeft een sterke invloed gehad op Barrios' verdere carrière en muziek.

De modernisering van de gitaarmuziek in Buenos Aires was onderdeel van een grotere muzikale ontwikkeling in Argentinië. Tegen het einde van de negentiende eeuw was Buenos Aires uitgegroeid tot een van de belangrijkste culturele en muzikale steden van Amerika. Het had een grote operascène en het was een populaire stad voor Europese artiesten die naar Zuid-Amerika afreisden. Met een door economische welvaart groeiende elite en een groot anti-Spaans sentiment was er in de laatste helft van de negentiende eeuw veel vraag ontstaan naar Europese muziek die niet geassocieerd werd met het oude Spaanse rijk.²⁵ Meer dan in Barrios' geboorteland Paraguay waar deze ontwikkeling pas enkele tientallen jaren later plaatsvond door middel van een cultuurtransfer, toen Paraguayaanse artiesten uit steden als Buenos Aires en Rio de Janeiro terugkeerden en dezelfde muzikale ontwikkelingen later in Paraguay verspreidden. Tárrega's werk, en enkelen van zijn studenten die naar Buenos Aires waren afgereisd vonden hun oorsprong wel in Spanje, maar werden door de recente ontwikkelingen die de gitaarmuziek had ondergaan wel als modern gezien. Tárrega componeerde veel nieuwe, originele stukken voor de gitaar en transcribeerde een aanzienlijke hoeveelheid muziek van

²³ Ibidem 37-38.

²⁴ Júlio Ribeiro Alves, *The History of the Guitar* (Huntington 2015) 102-112. David Tanenbaum, '11 Perspectives on the Classical Guitar in the 20th Century' in: *The Cambridge Companion to the Guitar*, ed. Victor Anand Coelho (Cambridge 2003) 182-185.

²⁵ Benjamin Walton, 'Italian Operatic Fantasies in Latin America 460-465.

zowel eigentijdse als oudere Europese componisten voor het eerst voor de gitaar. Dit, samen met de recente acceptatie van de gitaar als concertinstrument, zorgde ervoor dat klassieke gitaarmuziek als modern werd gezien en zeer populair werd in Buenos Aires. Het ontwikkelde zich tot het centrum voor de publicatie van gitaarmuziek en het werd de meest populaire bestemming voor concertgitaristen in Ibero-Amerika.²⁶

Buiten Argentinië had in de metropolen van Ibero-Amerika dezelfde muzikale ontwikkeling plaatsgevonden. Niet alleen in Argentinië was muziek die geassocieerd werd met het oude Spaanse koloniale rijk ongeliefd geworden. Het Spaanse imperiale rijk had altijd uit Spanje originerende muziek gepromoot in Ibero-Amerika. Nu de landen uit Ibero-Amerika hun onafhankelijkheid hadden verklaard, zocht de culturele elite naar een alternatieve set van esthetische en ethische waarden. Deze vonden ze bijvoorbeeld in Italiaanse opera. Deze werden dan niet als Italiaans gezien, maar eerder als ‘Europees’ of ‘geciviliseerd’. Europese of niet-Spaanse muziek vertegenwoordigde andere esthetische en ethische waarden dan de muziek die werd gepromoot door het oude Spaanse imperiale rijk.²⁷ Naast Buenos Aires hadden Rio de Janeiro en Caracas zich ook ontwikkeld tot belangrijke muzikale centra voor ‘moderne’ Europese muziek. Het was tot de eerste helft van de twintigste eeuw in de mode voor zowel de Noord- als Zuid-Amerikaanse culturele elite om naar Europa te kijken voor nieuwe trends in de muziek. Om een algemeen geaccepteerde musicus te zijn, moest iemand een langere tijd in Europa hebben gestudeerd en opgetreden. De politieke bevrijding van Amerika had al plaatsgevonden, maar de culturele bevrijding zou pas later volgen.²⁸

Barrios' muziekstijl

De twintig jaren na zijn eerste reis naar Argentinië was Barrios veelvuldig bekritiseerd op zijn romantische, folkloristische stijl van componeren. Een stijl die op dit moment niet populair was en als ‘ouderwets’ werd gezien. Critici uitten bovendien veel kritiek op het feit dat Barrios nog steeds op stalen snaren speelde, iets wat bijna geen enkele andere klassieke gitarist uit deze tijd nog deed. Dit feit in combinatie met Barrios' stijl zorgde ervoor dat critici hem vaak als provinciaal en ouderwets wegzette. Het enige waar de critici wel positief over waren was Barrios' talent in de beheersing van een gitaar.²⁹ Hij reisde veertien Ibero-Amerikaanse landen af, afhankelijk van introductiebrieven die vrienden en patronen voor hem schreven aan hun

²⁶ Pinnell en Sheppard, *The Concert Diary of Agustín Barrios Mangoré* 41-45.

Melanie Plesch, 'The Topos of the Guitar in Late Nineteenth- and Early Twentieth-Century Argentina', *Musical Quarterly* 92:3-4 (2009) 483-487.

²⁷ Benjamin Walton, 'Italian Operatic Fantasies in Latin America' 460-465.

²⁸ Pinnell en Sheppard, *The Concert Diary of Agustín Barrios Mangoré* 41-45.

²⁹ Stover, *Six Silver Moonbeams* 85-90.

welgestelde kennissen. Deze zorgden voor Barrios' onderhoud in zijn toekomstige verblijfplaatsen. De vele negatieve reacties en verscheidene onsuccesvolle concertreeksen zorgden ervoor dat Barrios een moeilijke tijd onderging. Barrios had ook een chronisch probleem met geld, omdat hij vaak anderen wou helpen waardoor hij in relatieve armoede leefde.³⁰ Barrios zou in 1929 gezworen hebben dat hij nooit meer terug zou keren naar Buenos Aires omdat hij genoeg had van de rejectie van zijn muziek door critici.³¹

Barrios had een voor deze tijd unieke stijl ontwikkeld die te beschrijven is als een mix van post-Tárrega moderne Europese klassieke muziek en sterk door Ibero-Amerikaanse folklore geïnspireerde, romantische muziek. Barrios' compositie *Danza Paraguaya* dient als een goed voorbeeld voor zijn stijl, de bladmuziek is toegevoegd in Appendix A. Het is een stuk dat hij waarschijnlijk in 1926 voor het eerst componeerde. Het is een Paraguayaanse Polka, oftewel *Polca* in D. Dansmuziek waar verschillende traditionele Paraguayaanse dansen op gedanst konden worden. Later zou Barrios' *Danza Paraguaya* worden gezien als een van zijn beste composities en een van de belangrijkste traditionele Paraguayaanse muziekstukken.³² Het bevat duidelijke elementen uit het klassieke en moderne, 'Europese' repertoire die door een cultuurtransfer bekend zijn aan Barrios. Hij laat in deze compositie zien dat hij een goede beschikking had over harmonieleer, iets waar Tárrega veel aandacht voor had in zijn werk. Barrios gebruikt ook veel gitaartechnieken die door Tárrega gestandaardiseerd zijn. In zijn *Danza Paraguaya* alleen al maakt hij gebruik van flageoletten, melodische bas, trills en veel glissando om bepaalde frases legato te kunnen spelen. Vooral deze laatste is een techniek waar Tárrega veel gebruik van maakte in zijn eigen composities.³³

Ibero-Amerikaans muzikaal nationalisme

In de eerste helft van de twintigste eeuw kwam er langzaam een nieuwe artistieke beweging op gang in Ibero-Amerika en werd Barrios muziek op een andere manier beoordeeld. Er kwam steeds meer aandacht voor eigen, Zuid-Amerikaanse, 'nieuwe' kunst en muziek. Muziek die niet Europees was maar 'eigen'.³⁴ Nog geen twintig jaar na keer op keer slechte recensies te

³⁰ Ibidem 9-191.

³¹ Ibidem 103.

³² Victor M. Oxley, "Danza Paraguaya" Patrimonio del acervo folklórico popular y culto universal de la nación Paraguaya (Mei 2013) (geraadpleegd 17 december 2022).

³³ Een opname van *Danza Paraguaya* gespeeld door Barrios is overgebleven en geüpload naar Youtube, <https://www.youtube.com/watch?v=6ny4a1dbIWk&t=851s>.

³⁴ Pinnell en Sheppard, *The Concert Diary of Agustín Barrios Mangoré* 41-45.

ontvangen was er veel voor Barrios veranderd. In een door Barrios geschreven artikel in een San Salvadoraanse krant in 1933 bespreekt hij zijn gedachten over de veranderde houding ten opzichte van Europese muziek:

‘Overall in de Amerika's is er op dit moment een tendens naar nationalisme.[...] We [Ibero-Amerikanen] zijn moe van imitaties en we gaan terug naar wat van ons zelf is. Europa is onweerlegbaar op haar laagste eb van decadentie terwijl wij naar grote hoogten aan het klimmen zijn. De Amerika's beschikken over een glanzende toekomst en dit manifesteert zich nu in de kunsten, in de literatuur, sculptuur, beeldende kunsten en muziek.’³⁵ [vert. J. Boer]

Dit schreef hij twee jaar nadat hij eindelijk wijdverbreide roem had vergaard na zijn zeer succesvolle concertreeks in Caracas en nu algemeen bekend stond als een van de beste gitaristen in Zuid- en Midden-Amerika. Na twintig jaar lang regelmatig bekritiseerd te zijn voor zijn stijl en zijn gebrek aan Europese stijl en ‘moderniteit’ werden Barrios en zijn muziekstijl nu algemeen geaccepteerd en zelfs aangemoedigd in Ibero-Amerika.

De nadruk in de perceptie van Barrios kwam na 1931 heel duidelijk te liggen op zijn connectie met Ibero-Amerika en zijn Guaraní achtergrond, iets waar Barrios Mangoré actief aan bijdroeg. Dit blijkt bijvoorbeeld uit het autografieënboek dat Barrios bij een van zijn concerten in Caracas cadeau kreeg van de Venezolaanse president in 1932. In de komende acht jaar nam Barrios dit boek mee naar de meeste van zijn concerten. Schrijvers, politici, dichters, journalisten en musici schreven lovende reacties op Barrios concerten in dit boek, veel met een speciale focus op wat Barrios en zijn muziek Amerikaans maakte. Het commentaar van Moisés Moleiro, pianist en hoogleraar aan het conservatorium van Caracas is een goed voorbeeld voor de focus op een ‘eigen’ Amerikaanse muziek: ‘[Ja, er *is* kunst in Amerika [...] in deze prestigieuze huidige realiteit is hij Mangoré, voorganger van de grootse toekomst van Amerikaanse muziek.]’³⁶ [vert. J. Boer]. Het commentaar van de violinist F. Samoza benadrukt

35 Ibidem 42-43, het originele artikel is in het Spaans: ‘*A lo largo de las Américas en este momento hay una tendencia al nacionalismo.[...] Estamos cansados de imitaciones y estamos regresando a lo que es nuestro. Europa indiscutiblemente está a la cabeza de la decadencia mientras nosotros estamos en ruto de escalar grandes alturas. América posee un brillante futuro y esto se manifiesta en las artes, en literatura, escultura, artes pictoriales y música.*’

36 Pinnell en Sheppard, *The Concert Diary of Agustín Barrios Mangoré* 263, origineel in het Spaans: ‘*Sí, hay Arte en América [...] en esta prestigiosa realidad presente que es Mangoré, avanzado del gran porvenir Americano de la música.*’

de tegenstelling tot Europese muziek: '[Aan Mangoré Barrios, hij is geen Europeaan; hij is een waardige vertegenwoordiger van het inheemse ras met een grootse artistieke ziel.]'³⁷ [vert. J. Boer]. Dit zijn slechts twee van de reacties die gekozen hebben om expliciet Barrios' 'Amerikaansheid' te benoemen.

De Venezolaanse journalist Manuel de Goya benadrukte dat Barrios' muziek het resultaat was van zowel Ibero-Amerikaanse als Europese invloeden:

'Inheems ras! Veroverend ras*! Twee werelden ontrafeld! Twee zielen in fusie! Twee volken in fusie! Indiaans atavisme! Iberische herinneringen! Wonderbaarlijke Amerikaanse natuur! Spaanse artistieke afkomst! Goddelijke samensmelting die de vormen van onze materie doorbreekt om zo door middel van de kunst de geest te manifesteren, die de behendige vingers van Mangoré Barrios heeft gezalfd met de suprême melodieën die hij op zijn gitaar zingt!'³⁸ [vert. J. Boer]

Dit laatste citaat van De Goya legt nadruk op het feit dat Barrios juist het resultaat van een samensmelting van de Europese en Amerikaanse muziekculturen was. De Goya's gebruik van de term 'atavisme' suggereert dat de inheemse cultuur van Amerika voor een lange tijd verloren is geweest en dat Barrios, met behulp van de Iberische muzikale elementen de inheemse Amerikaanse cultuur weer wilde laten herrijzen. Deze expliciete benoeming van atavisme laat zien dat dit actueel speelde in de Ibero-Amerikaanse muziekwereld en het opkomend 'folkloric nationalism'.

Barrios droeg actief bij aan de veranderde nadruk in deze perceptie, in 1932 adopteerde Barrios officieel de naam en het karakter Mangoré. Mangoré was een legendarisch stammenhoofd, oftewel *cacique*, van het Timbúes volk dat verspreid over Zuid-Amerika leefde. Mangoré's legende is bekend omdat hij in de naam van zijn liefde voor een Spaanse vrouw een aanval op een Spaanse nederzetting zou hebben geleid in 1527. Hij kwam om bij de aanval en werd later een soort volksheld van de Timbúes.³⁹ Zijn volledige pseudoniem luidde:

³⁷ Ibidem, origineel in het Spaans: '*Para Mangoré Barrios, No es un europeo; es un digno representante de la raza indígena con una gran alma de artista.*'

³⁸ Ibidem, 261, origineel in het Spaans: '*Raza aborigen! Raza conquistadora*! Dos mundos despasados! Fusión de almas! Fusión de pueblos! Atavismo indio! Reminiscencias ibéricas! Pródiga naturaleza americana! Abolengo artístico hispano!*

¡Divina amalgama que la romper los moldes de la materia para manifestar el espíritu por medio del Arte, ha ungido los ágiles dedos de Mangoré Barrios, con las supremas melodías que canta su guitarra!

* conquistadora heeft andere connotaties in het Spaans dan het Nederlandse veroverend omdat het ook zinspeelt op het Spaanse koloniale project in Amerika.

³⁹ Stover, *Six Silver Moonbeams* 113-114.

cacique Nítsuga Mangoré, zijn voornaam omgedraaid en de naam en titel van het legendarische stammenhoofd. Om deze performance van identiteit compleet te maken nam hij voor veel van zijn concerten en promotiemateriaal een mix van de traditionele Guaraní kledingstijl en de traditionele kledingstijl uit het amazone-bassin aan, compleet met een uiterst kleurrijke en geveerde tuniek en hoofdtooi. Twee voorbeelden van Barrios' promotiemateriaal zijn opgenomen in appendix B. Rond deze tijd kreeg Barrios ook de bijnamen 'el Paganini de las junglas del Paraguay' en 'La maravilla aborigen' oftewel 'de Paganini uit de oerwouden van Paraguay' en 'het inheemse wonder'.⁴⁰ De nadruk in de perceptie van Barrios lag nu duidelijk op zijn inheemse Amerikaanse achtergrond.

⁴⁰ Stover, *Six Silver Moonbeams* 111-156.

De ontwikkeling van Barrios' pan-Amerikaanse identiteit

Barrios had in zijn leven veel verschillende al dan niet conflicterende identiteiten. Hij was Paraguayaans, Guaraní en Castiliaans, theosoof, christen, nationalist, pan-Amerikaan, niet-Europees, Ibero-Amerikaans, inheems, 'Indiaan', gitarist, romanticus en folklorist.⁴¹ Er zijn meerdere landen die Barrios en zijn werk claimen als nationaal erfgoed. El Salvador claimt het omdat Barrios hier zijn laatste jaren doorbracht en een volgende generatie gitaristen instrueerde. Venezuela omdat hij hier het toppunt van zijn carrière bereikte. Hij is door de Uruguayaanse president tot ere-Uruguayaan benoemd. En uiteraard zijn geboorteland Paraguay, waar Barrios vernoemd staat op nummerborden van auto's, enkele van zijn composities na Barrios' dood tot 'canción nacional' of 'nationaal lied' zijn uitgeroepen en waar er nog jaarlijks een muzikaal festival in zijn naam wordt gehouden.⁴² Deze verscheidene landen eigenen Barrios en zijn werk op een bepaalde manier toe. In dit hoofdstuk worden deze verschillende identiteiten van Barrios besproken, welke verhoudingen ze tot elkaar hadden, hoe deze door de tijd heen veranderde en hoe deze zijn wereldbeeld beïnvloedde.

Barrios' liefde voor optreden en zijn romantische natuur waren belangrijke redenen voor zijn constante rondzwerven door Ibero-Amerika. Hij heeft zichzelf meermaals omschreven als een rondtrekkende troubadour of pelgrim in dienst van de kunst. Een verloren romanticus die in de verkeerde tijd was geboren. Hij zag zijn carrière en zijn muziek als in dienst van de mensheid, om meer van de mensheid te bereiken moest hij rondtrekken.⁴³ Om geld en roem te vergaren was het geen logische zet om zoveel te reizen als Barrios deed, het veelvoud aan kleine plaatsen en steden die hij bezocht met geen muziekcène van betekenis werden bijna nooit aangedaan door musici van zijn niveau.⁴⁴ Zij reisden vooral af naar de grote muzieksteden als Buenos Aires, Rio de Janeiro, Mexico-stad, Caracas of grote steden in Europa als Madrid, Londen en Parijs.⁴⁵ Barrios zou ook naar verscheidene van deze steden afreizen maar deed dit niet exclusief. Zijn motivatie hiervoor is terug te vinden in de manier waarop hij

⁴¹ Stover, *Six Silver Moonbeams* 9-218.

⁴² Victor M. Oxley, "Danza Paraguaya" Patrimonio del acervo folklórico popular y culto universal de la nación Paraguaya, <https://barriosmangore.blogspot.com/2013/05/danza-paraguaya-patrimonio-del-acervo.html> (Mei 2013) (geraadpleegd 20 december 2022).

Ambrosio Rodríguez, Tabaré Hackenbruch en Guillermo Álvarez, DIARIO DE SESIONES DE LA CÁMARA DE REPRESENTANTES, <https://web.archive.org/web/20100413192927/http://www.parlamento.gub.uy/sesiones/AccesoSesiones.asp?Url=%2Fsesiones%2Fdiarios%2Fcamara%2Fhtml%2F20031111d0067.htm>. (geraadpleegd 22-1-2023).

Stover, *Six Silver Moonbeams* 34.

⁴³ Stover, *Six Silver Moonbeams* 42, 83, 176-177.

⁴⁴ Zie onderstaande kaart met alle bevestigde plaatsen die Barrios heeft bezocht in Ibero-Amerika.

⁴⁵ Pinnell en Sheppard, *The Concert Diary of Agustín Barrios Mangoré* 37-50.

zichzelf en zijn werk zag, om de mensheid van dienst te zijn kon je niet alleen concerten opvoeren in de grote metropolen voor geld en beroemdheid. Dit waren echter niet de enige redenen voor zijn nomadische levensstijl.

Kaart van Barrios' bekende verblijfplaatsen



Elk punt is een plaats in Ibero-Amerika waar Barrios met zekerheid heeft opgetreden. Volgens Stover zijn er aanwijzingen in bijvoorbeeld brieven dat Barrios veel kleinere plaatsen heeft bezocht waar geen krant of theater was. Hierdoor kan Stover niet met zekerheid zeggen waar Barrios precies is geweest maar hij is zeker dat Barrios de volgende plaatsen heeft aangedaan. Barrios zou mogelijk ook in Ecuador zijn geweest en hij is vrijwel zeker door Nicaragua gekomen maar er zijn geen primaire bronnen die dit bevestigen.

Paraguay

Caragatay, San Juan Bautista, Asunción, Villarica, Paraguarí, Mbuyapey, Carapeguá, Ypacaraí

Argentinië

San Juan, Córdoba, Buenos Aires, Rosario, Entre Rios, Salta

Perú

Lima, Cuzco

Uruguay

Montevideo, Cerro de las Cuentas, Salto, Cerro Chato, Fraile Muerto, Rivera

Chili

Santiago

Brazilië

Porto Alegre, Rio de Janeiro, Pelotas, São Paulo, Curitiba, Manaus, Belem (Barrios zou 3 maanden hebben doorgebracht in de amazone tussen Belem en Manaus), Santos, Sorocaba, Salvador, Bahia, Aracaju, Maceió, Recife, Fortaleza, Natal, São Luís

Frans-Guyana

Cayenne

Frankrijk (Martinique)

Fort-de-France

Trinidad

Port of Spain

Venezuela

Caracas, Valencia, Macaraibo, Merida, San Cristobal, Carora, Trujillo

Colombia

Cucutá, Bogota, Tunja, Girardot, Popayán, Cali

Panama

Panama-stad

Costa Rica

Cartago, San Jose

El Salvador

San Salvador, Sosonate, Santa Ana, Abuachapán, Santa Tecla

Honduras

Tegucicalpa, San Pedro Sula, La Ceiba

Guatemala

Guatemala-stad

Cuba

Havana

Mexico

Mexico-stad

Hoewel Barrios niet heel politiek geëngageerd was in zijn vroege jaren in Paraguay, ondervond hij wel negatieve effecten van conflicten in de Paraguayaanse politiek.

Uitbarstingen van politiek geweld waren sinds Paraguay's onafhankelijkheidsverklaring van Spanje als eerste Zuid-Amerikaanse land vrij frequent. In 1904 had er een gewelddadige liberale revolutie plaatsgevonden in Paraguay en al snel brak deze liberale coalitie op in verschillende rivaliserende partijen. Deze verdeling zou uiteindelijk leiden tot meerdere burgeroorlogen in de jaren 1910, '20 en '30.⁴⁶ Barrios was toen hij nog in Asunción verbleef een onderdeel geworden van de onofficiële *Farmacía París* groep. Dit was een culturele groep van artiesten, schrijvers en musici die regelmatig samenkwam in een gelijknamige apotheek en café in Asunción. Deze groep was vooral cultureel georiënteerd, maar toch werden ze in 1908 geforceerd om op te breken door een factie van de liberale overheid. Toen er in 1910 grootschalig politiek geweld uitbrak dat uiteindelijk zou leiden tot een burgeroorlog in 1912 werden veel van de voormalige leden van de *Farmacía París* groep, waaronder Barrios, gedwongen om Paraguay te verlaten.⁴⁷

Barrios' muzikale agenda

Toen Barrios twaalf jaar later voor het eerst wederkeerde naar Paraguay begon hij zijn nationale muzikale agenda voor Paraguay vorm te geven, Barrios wilde Paraguayaanse muziek op de kaart zetten. Hij had nu al enige bekendheid verkregen als gitarist in het buitenland. Alle concerten die hij in Paraguay gaf waren grote successen en hij werd in bijna alle recensies bekroond tot beste gitarist van zijn tijd, een recensie claimde zelfs dat hij Tárrega had overstegen en geen enkele contemporaine gitarist, uit Ibero-Amerika of Europa kon tippen aan Barrios.⁴⁸ Het platform dat Barrios had verkregen door zijn bekendheid gebruikte hij om een muzikale beweging te stimuleren. In 1924 formuleerde Barrios zijn visie op de toekomst van Paraguayaanse muziek in een krant uit Asunción:

‘Paraguayaanse muziek heeft statuten van artistieke nobiliteit nodig om te kunnen overwinnen in de centra van beschaving van de wereld. Onze nationale musici zouden de patriottische plicht op zich moeten nemen om de prachtige inheemse muziek te bewerken, om ze in nieuwe vormen te zetten, om haar zo te redden uit het terrein van primitiviteit en routine waarin ze nu wordt gezien.’⁴⁹ [vert. J. Boer]

⁴⁶ Dannin M. Hanratty, ‘Liberal Decades’ in: Dannin M. Hanratty en Sandra W. Meditz eds., *Paraguay: A Country Study*. (Washington D.C. 1988).

⁴⁷ Stover, *Six Silver Moonbeams* 26-37.

⁴⁸ *Ibidem* 71-77.

⁴⁹ Stover, *Six Silver Moonbeams* 92.

Dit kleine stukje commentaar laat zien wat Barrios als zijn ‘patriottische plicht’ zag. Hij probeerde Paraguayaanse muziek te moderniseren zodat deze internationale erkenning zou krijgen in de twintigste eeuw. Terugkijkend vanuit 2023 is hem dat gelukt. In de jaren 1920 bleek dit echter niet het geval, in Paraguay werd hij wel gezien als wereldklasse gitarist maar in het buitenland was dit nog niet het geval en zijn ‘Paraguayaanse’ muziek kon nog niet op internationale erkenning rekenen. De vraag blijft echter of het hier gaat om een oproep tot het creëren van nationale muziek of nationalistische muziek.

Er zijn verschillende manieren om te kijken naar Barrios achterliggende motivaties. Uit het citaat in de krant lijkt het duidelijker te gaan om een oproep tot het eleveren of creëren van de nationale muzikale esthetiek, iets wat onder Bohlman's definitie van nationale muziek zou passen. Hij doet een beroep op patriottische plicht maar er is geen element van exclusie of differentiatie in te herkennen. Barrios heeft het niet over het aantonen dat Paraguayaanse muziek beter is dan de muziek uit andere landen. Barrios heeft later ook andere stukken geschreven waaruit een andere motivatie blijkt, bijvoorbeeld zijn commentaar in een krant in San Salvador opgenomen in het vorige hoofdstuk.⁵⁰ Hier heeft hij het over het feit dat Amerikanen moe zijn van de imitaties van Europese muziek en dat er een nieuwe, betere muziek aan het ontstaan was in Ibero-Amerika waar Europese muziek niet aan kon tippen. Uit Barrios' autografieënboek blijkt hetzelfde, Pinnell stelt dat alle reacties bijna unaniem positief en lovend waren over Barrios' Amerikaans geïnspireerde muziek, vooral omdat hij de filosofische en politieke agenda voor nationale en inheemse representatie bevredigde die populair was geworden in de jaren 1930.⁵¹

De rol die Barrios vervulde als muzikaal vertegenwoordiger veranderde tussen 1924 en 1932. In 1932 had Barrios zich ook op internationaal niveau bewezen als musicus en kon hij het grotere platform dat hij hiermee had verkregen, gebruiken voor een bredere, pan-Amerikaanse boodschap. Uit de promotieposter in appendix C blijkt dit heel duidelijk, Barrios, gekleed in traditionele klederdracht, kwam 'hun' muziek spelen voor andere Ibero-Amerikanen in traditionele klederdracht. In tegenstelling tot veel van zijn collega's had Barrios in bijna alle Ibero-Amerikaanse landen opgetreden, en niet alleen in de grote steden. Tijdens zijn verblijf in deze landen componeerde hij ook muziek gebaseerd op de lokale muzikale folklore, bijvoorbeeld zijn nummer *Maxixe*, gebaseerd op een Braziliaanse volksdans, een voorganger van de Samba.⁵² Dit maakte mogelijk dat hij na 1932 niet langer alleen de boodschapper en

⁵⁰ Pinnell en Sheppard, *The Concert Diary of Agustín Barrios Mangoré* 42-43.

⁵¹ *Ibidem* 21-22.

⁵² Richard Stover, 'Barrios and Segovia, Part 2' *Classical Guitar*, <https://classicalguitarmagazine.com/read-part-2-of-rico-stovers-2011-cg-article-barrrios-and-segovia/> (Geraadpleegd 21-1-2023).

Een opname door Barrios is overgebleven en geüpload naar Youtube, <https://www.youtube.com/watch?v=6ny4a1dbIWk&t=1905s>.

vertegenwoordiger van Paraguay en de Guaraní was maar een boodschapper van alle Ibero-Amerikanen. Hij werd vanaf die tijd door anderen ook bijna uitsluitend aangeduid met zijn geadopteerde naam Mangoré.⁵³ Dit paste beter bij het grootse personage dat hij was geworden en de rol die hij vervulde. Zijn Castiliaanse, christelijke naam en deftige smoking hadden plaatsgemaakt voor cacique Nítsuga Mangoré, vertegenwoordiger van het Guaraní ras én alle Ibero-Amerikanen. In deze verschuiving naar pan-Amerikaans vertegenwoordigerschap zit een duidelijke kosmopolitische dimensie. Barrios en andere musici zagen de muzikale nationale bewustwording van landen in Ibero-Amerika en pan-Amerikanisme niet als per se tegenstrijdig. Ze waren onderdeel van elkaar omdat ze niet in tegenstelling tot elkaar waren ontstaan, maar in tegenstelling tot de daarvoor dominante Europese muziek.

In verschillende aspecten lijkt Barrios' muzikale agenda voor Paraguay en Ibero-Amerika veel op die van de Duitse musicus Carl Friedrich Zelter zoals deze omschreven is door Celia Applegate.⁵⁴ Toen de Spaanse hegemonie in Ibero-Amerika uit elkaar viel, liet dit een gigantische politieke chaos achter. De negentiende eeuw was voor Ibero-Amerika een eeuw vol oorlogen en burgeroorlogen, bijna alle landen maakten aanspraak op het territorium van een ander, voor Paraguay was de uitkomst hiervan het meest desastreus. Tussen 1864 en 1870 vocht het een vernietigende oorlog tegen een drievoudig bondgenootschap tussen Brazilië, Argentinië en Uruguay. Tot op de dag van vandaag is dat het meest bloedige conflict bevochten in Ibero-Amerika. Paraguay werd bezet, land werd afgenomen en er kwamen honderdduizenden Paraguayanen om het leven, bijna twee derde van de hele populatie overleefde het conflict niet. Zoals eerder besproken bleef het hier niet bij en was er in de meeste landen net als in Paraguay ook nog langdurig politiek geweld en burgeroorlogen.⁵⁵ Het is in deze context dat we Barrios werk moeten bekijken. Barrios zag net zoals Zelter een rol voor muziek in het natievormingsproces van Duitsland zag, eenzelfde rol voor muziek in dit proces voor Paraguay en Ibero-Amerika. Hij trad bijvoorbeeld vaak op als arbiter voor vrede bij conflicten tussen tribale facties en was een voorvechter voor eenheid binnen de 'bronzen broederschap' van groter Amerika.⁵⁶

Perceptie van Barrios' muziek

⁵³ Ibidem 22.

⁵⁴ Celia Applegate, 'How German Is It? Nationalism and the Idea of Serious Music In the Early Nineteenth Century', *19th-Century Music* 21:3 (1998) 289-296.

⁵⁵ Dannin M. Hanratty, 'The War of the Triple Alliance' in: Dannin M. Hanratty en Sandra W. Meditz eds., *Paraguay: A Country Study*. (Washington D.C. 1988).

⁵⁶ Pinnell en Sheppard, *The Concert Diary of Agustín Barrios Mangoré* 44.

De Guaraní achtergrond van Barrios is belangrijk geweest in de perceptie van zijn werk. Volgens Stover is Barrios de eerste artiest met een oorspronkelijk-Amerikaanse achtergrond die een groot niveau van succes heeft bereikt.⁵⁷ In zijn vroegere jaren leidde dit tot een perceptie van een ‘exotische indiaan’ die Europese gitaartechnieken gebruikte, een Europese Torrès-gitaar bespeelde en Europese muziek speelde en deze op hoog niveau kon uitvoeren. Later was die perceptie veranderd en was hij de grote cacique Nítsuga Mangoré, nog steeds de ‘exotische indiaan’ maar nu profileerde Barrios zichzelf heel sterk als dusdanig. Hij gebruikte nog steeds dezelfde technieken in opvoeren en componeren maar daar lag de focus niet meer op. Barrios koos er bijvoorbeeld zelf voor om de traditionele Guaraní klederdracht aan te trekken tijdens veel van zijn concerten en op promotiemateriaal.⁵⁸ Had hij dit twintig jaar eerder gedaan voor hij zichzelf had ‘bewezen’ door het spelen van Europese muziek in een smoking op hoog niveau had het resultaat in perceptie waarschijnlijk sterk verschild.

Barrios’ repertoire evolueerde door de tijd heen maar de verhouding tussen de klassieke, romantische en contemporaine Europese muziek en de stukken die door Barrios en zijn Ibero-Amerikaanse collega's zijn gecomponeerd nooit significant veranderd. Zijn concerten waren vaak in twee delen opgedeeld. In de volgorde van de stukken die hij opvoerde maakte hij geen duidelijk onderscheid (met uitzondering van enkele concerten) tussen zijn originele composities, Europese muziek en muziek van andere Ibero-Amerikaanse componisten. Barrios speelde muziek van zichzelf, muziek van Europese componisten en soms muziek van andere Ibero-Amerikaanse componisten door elkaar heen, ook na 1931. Wel is het duidelijk dat als hij geen originele stukken speelde hij vooral muziek van Europese componisten speelde. In appendix F voor een schematisch overzicht van de hoeveelheid stukken die Barrios van andere componisten speelde. Hierbij moet wel opgemerkt worden dat veel van de composities die aan Barrios toegeschreven werden sterk zijn beïnvloed door andere Ibero-Amerikaanse muziek en componisten.⁵⁹ De perceptie van zijn repertoire lijkt wel door de tijd heen te zijn veranderd. In zijn vroegere carrière werd er vooral geschreven over zijn meesterlijke bevoegdheid in het spelen van Europese muziek, zijn originele composities werden meer dan eens afgeschilderd als overdreven folkloristisch en provinciaal. In zijn latere carrière, en tot op grote hoogte ook in de nagedachtenis aan Barrios tot op de dag van vandaag ligt de focus in perceptie veel duidelijker op zijn originele folkloristische composities en vertegenwoordigerschap van Amerikaanse muziek. Hij had vanaf het begin dezelfde muzikale inspiraties maar pas later in zijn leven werden deze onderdeel van het nieuwe ‘folkloric nationalism’ in Ibero-Amerika.

⁵⁷ Stover, *Six Silver Moonbeams* 74.

⁵⁸ Zie Appendix B.

⁵⁹ Stover, *Six Silver Moonbeams* 245-258

Barrios' filosofische en religieuze overtuiging

Barrios' aanhanging van de theosofische leer kan ook hebben bijgedragen aan een kosmopolitische houding. Barrios was diepreligieus en zou veel door religie geïnspireerde muziek componeren. Bijvoorbeeld het driedelige *La Catedral* en *Una Limosna por el Amor de Dios* die nu twee van zijn bekendste werken zijn. De inspiratie voor de eerste twee delen van *La Catedral* kreeg hij toen hij in 1921 een bezoek deed aan de kathedraal in de Uruguayaanse hoofdstad Montevideo en een organist stukken van Bach hoorde oefenen. Als een echte romanticus wilde Barrios het gevoel dat hij had bij het binnenkomen en het luisteren naar de muziek in de grandioze kathedraal in muziek zetten. Wat zijn precieze religieuze affiniteiten waren deed Barrios nooit echt uit de doeken. In 1931 gaf hij dit korte commentaar met betrekking tot zijn geloof:

‘Ondanks een strenge religieuze opvoeding heeft mijn primitieve pantheïsme me in de directie van de theosofie gewezen, de meest menselijke en rationele van alle filosofische concepten. Ik geloof in de onbeweegbare wetten van de natuur. En Menselijkheid en Goed impregneren mijn geest als het ethische einde van al het bestaan.’⁶⁰ [vert. J. Boer]

In zijn tijd als jonge man in Asunción had hij de intellectueel Viriato Díaz Pérez leren kennen. Deze heeft Barrios geïntroduceerd aan de doctrines en overtuigingen van de theosofie.⁶¹ De theosofie is een religie of filosofische stroming* die stelt dat er een universele basis of ‘essentiële waarheid’ is die ten grondslag ligt aan alle wereldreligies en filosofieën.⁶² Theosofisch denken en aanhang van een andere religie sluiten elkaar dus niet per se uit. Als we uitgaan van de definitie van Gooley en Collins van kosmopolitisme kan je stellen dat theosofisch denken een kosmopolitische houding stimuleert.

⁶⁰ Stover, *Six Silver Moonbeams* 197.

⁶¹ Ibidem 32-33.

⁶² Theosophy – Theosophy wiki, <https://theosophy.wiki/en/Theosophy> (geraadpleegd 5-1-2023).

*Afhankelijk van wie je het vraagt wordt het gezien als religie of filosofische stroming, onder theosofen heerst een algemene consensus dat het geen religie betreft maar een filosofie.

Europees succes als keurmerk

De motivaties en de verschillende percepties van Barrios' tour door Europa kunnen ons veel vertellen over de relatie tussen de Ibero-Amerikaanse en Europese muziekwerelden. Uiteraard is 'de Europese muziekwereld' geen monoliet maar het Ibero-Amerikaanse publiek zag dit vaak wel zo. Het Ibero-Amerikaanse publiek beschouwde bijvoorbeeld Italiaanse muziek en muziekcultuur niet als Italiaans maar als Europees of geciviliseerd. Als iets uit Europa kwam was het voor Ibero-Amerikanen Europees en niet Italiaans, Engels of Frans.⁶³ Een succesvolle concert tour door Europa was nog steeds zeer belangrijk voor een musicus van Ibero-Amerikaanse afkomst als deze van grote significantie wilde zijn. Vanuit de Europese muziekwereld werd er op veel manieren neergekeken op Ibero-Amerikaanse muziek, imperialisme en racisme speelde hierin een belangrijke rol. Zoals Barrios' casus laat zien kon de perceptie van een tour door Europa sterk verschillen in Ibero-Amerika en Europa. De redenen hiervoor en Barrios' eigen invloed hierin worden in dit hoofdstuk verder uiteengezet omdat ze de verhoudingen tussen de Europese en Ibero-Amerikaanse muziekwerelden kunnen belichten.

Alhoewel er een verandering aan het plaatsvinden was in Ibero-Amerika bleef Europa nog steeds een plaats van grote betekenis voor Barrios en voor de Ibero-Amerikaanse muziekwereld. Het was de geboorteplaats van de gitaar en de romantici waar Barrios zich zo verbonden mee voelde. Barrios had om deze redenen al vanaf vrij vroeg in zijn carrière een reis naar Europa willen maken.⁶⁴ In een interview met de Uruguayaanse krant *La Razón* in 1921 zei hij het volgende over een mogelijke reis naar Europa:

'Een Europese tour is, van nature, iets wat mij in grote mate zou plezieren en het zou een logische zet zijn na mijn bezoek aan de grote republiek van het noorden. [Amerika]'⁶⁵ [vert. J. Boer]

Opvallend aan dit citaat is het feit dat Barrios een bezoek aan de Verenigde Staten noemt maar hij is hier voor dit interview nooit geweest. Barrios heeft op verschillende momenten dezelfde claim gemaakt over een bezoek aan Europa terwijl hij hier nog niet was geweest.⁶⁶ Dit laat wel zien dat Barrios op zijn minst bewust was van het belang van een succesvolle Europese tour.

⁶³ Walton, 'Italian Operatic Fantasies', 460-471.

⁶⁴ Pinnell en Sheppard, *The Concert Diary of Agustín Barrios Mangoré* 42.

⁶⁵ Stover, *Six Silver Moonbeams* 60-61.

⁶⁶ *Ibidem* 113, 117, 120.

Uit deze opmerkingen is op te maken dat succes in Europa op zichzelf niet het doel van Barrios was, anders had hij niet herhaaldelijk gesteld dat hij al in Europa was geweest. Zijn einddoel was het verkrijgen van een bepaalde status in Ibero-Amerika die verbonden was aan een succesvolle Europese tour.

De dekolonisatie van de Ibero-Amerikaanse muziekwereld had ondanks het opkomende discours rond Ibero-Amerikaans nationalisme nog niet volledig plaatsgevonden. Barrios zelf, en reacties in zijn autografieënboek spraken van de opkomst van een eigen, Ibero-Amerikaanse muziek, die specifiek anders was dan Europese muziek. Zelfs voor Barrios, die actief deelnam aan de opkomst van het ‘folkloric nationalism’ in Ibero-Amerika, was het van belang om naar Europa af te reizen, of te beweren dat hij al in Europa was geweest. Dit laat zien dat er nog steeds een duidelijke hiërarchie bestond tussen de twee regio's, een erfenis van Europees kolonialisme en imperialisme. Deze zelfde factoren zouden er deels voor zorgen dat Barrios niet heel succesvol was in Europa. Na terugkomst van zijn reis beweerde Barrios echter het tegenovergestelde, later in dit hoofdstuk worden Barrios' reis door Europa, zijn beweringen hierover en zijn motivaties verder uiteengezet en geanalyseerd.

Kaart van Barrios' verblijfplaatsen in Europa



De enige bekende verblijfplaatsen van Barrios in Europa zijn in volgorde: Brussel, Berlijn, Parijs, Barcelona en Madrid.

Perceptie in Europa

Er was een groot verschil in de reacties op de ‘Europese’ muziek en de originele composities die Barrios speelde. Het eerste concert dat Barrios in Europa gaf was in België aan het Koninklijk Conservatorium Brussel, waar slechts enkele maanden eerder een concert door Segovia was gegeven.⁶⁷ Volgens de Paraguayaans-Duitse dokter en musicus Max Boettner was het concert een succes. Gedurende de eerste helft, waar Barrios Bach, Chopin en Beethoven speelde zou er weinig enthousiasme in het publiek zijn geweest, volgens Boettner zou er zelfs veelvuldig gegaapt zijn. Toen Barrios in de tweede helft van het concert enkele van zijn originele composities speelde was er volgens Boettner een hele andere reactie. Volgens Boettner was er een staande ovatie en werd er ‘bravo’ geroepen door de “[geleerde professoren van het conservatorium]”.⁶⁸ Alhoewel we Boettner als bron niet volledig kunnen vertrouwen (hij was zelf ook een groot voorstander van folkloristische Paraguayaanse en inheemse muziek) is het grotendeels geloofwaardig. Waarschijnlijk overdrijft hij de tegenstelling in reactie maar het is niet ondenkbaar dat een groep Europese muziekhoogleraren relatief ongeroerd bleven door rendities van klassieke en romantische composities vergeleken bij Barrios’ eigen composities geïnspireerd door de volksmuziek van Ibero-Amerika. Muziek waar ze waarschijnlijk nog maar weinig of geen ervaring mee hadden en een nieuwigheid was in Brussel.

Uit Barrios’ ontmoeting en vriendschap met Stravinsky in Brussel blijkt een duidelijke kosmopolitische houding van Barrios in Europa. Stravinsky verbleef op hetzelfde moment als Barrios ook in Brussel en gedurende deze tijd zouden ze een vriendschap hebben opgestoken. Er is een brief van Stravinsky aan Barrios overgebleven met de volgende boodschap in het Frans:

‘Ik wens je een gelukkig en goed nieuwjaar, veel geld en succes, zeven zonen, en ik ben zeer dankbaar voor je interesse in Russische aangelegenheden bevestigd door jouw melodieuze muziek.’⁶⁹ [vert. J. Boer]

Uit deze brief kunnen we opmaken dat Barrios en Stravinsky het over folkloristisch geïnspireerde muziek uit hun respectievelijke landen moeten hebben gehad. Deze ontmoeting

⁶⁷ Stover, *Six Silver Moonbeams* 151.

⁶⁸ *Ibidem* 151-152.

⁶⁹ *Ibidem* 256

heeft waarschijnlijk ook veel invloed gehad op Barrios, een gelijkgestemde musicus uit een ander deel van de wereld die zijn muziek kon waarderen. Stravinsky was net als Barrios al sinds vroeg in zijn carrière bezig met het maken van door folklore geïnspireerde muziek in een gebied in de periferie van Europa. Het feit dat ze waardering konden opbrengen en een duidelijke interesse hadden in elkaars muziek is vanuit dit oogpunt niet verassend.

Racisme en fascisme hebben ook invloed gehad op Barrios' tour door Europa. In Berlijn heeft Barrios bijvoorbeeld geen concerten kunnen geven. De deelstaat Brandenburg werd op dit moment bestuurd door de NSDAP en er is een grote kans dat deze Barrios op raciale grond hebben verhinderd in het spelen van concerten in Berlijn. Wel heeft hij twee keer op de radio gespeeld, een keer voor het programma *Klingendes Kunterbunt* (melodische variatie) op de *Deutschlandsender* en enkele maanden later voor het radioprogramma *Klingende Miniatur* (melodische miniatuur) op *Radio Berlin*. Beide programma's waren bestemd voor *Unterhaltungsmusik* of amusementsmuziek, niet voor klassieke muziek of *ernste Musik* (serieuze/echte muziek). Op dezelfde programma's werd *Schlager*, jazz en dansmuziek gespeeld.⁷⁰ Dit feit zal niet verloren zijn gegaan aan Barrios. Het was ongetwijfeld een ontgoocheling dat hij naar Europa kwam om eindelijk ook in Europese cirkels serieus genomen te worden om vervolgens in tien maanden tijd slechts twee keer te spelen voor 'ordinaire' amusementsradioprogramma's omdat hij van inheemse Amerikaanse afkomst was.

Barrios had het doel om zijn reis te 'redden' door succesvol te eindigen in Spanje. In 1935 was Spanje nog steeds het belangrijkste centrum in Europa voor de klassieke gitaarmuziek. Salomoni keerde met zijn familie terug naar Paraguay en gaf Barrios genoeg financiële middelen om nog een half jaar in Spanje te kunnen verblijven.⁷¹ Barrios heeft voor zover bekend helaas maar één concert kunnen spelen, in Madrid. Sila Godoy, een klassiek gitarist en historicus ook afkomstig uit Paraguay claimt dat Barrios in Madrid enige tijd kennis heeft gemaakt met de Spaanse gitaarvirtuoso Regino Saínz de la Maza y Ruiz en de dichter Federico García Lorca. Barrios zou ook in een minder officiële setting gespeeld hebben voor de Spaanse koningin Victoria Eugenia, die hem bij deze aangelegenheid een gitaar aanbood van een van de beste luthiers in Spanje.⁷² Toen het eindelijk de goede kant op leek te gaan met Barrios' Europese tour moest hij jammerlijk genoeg ook dit land vroegtijdig verlaten omdat er een burgeroorlog aan het uitbreken was.

Blijvende invloed

⁷⁰ R.W. Bailey, *Performing for the Nazi's, Foreign Musicians in Germany, 1933-1939* (Masterscriptie, University of Calgary, Calgary 2015) VIII-XI.

⁷¹ *Ibidem* 156

⁷² *Ibidem* 156, 255.

Barrios' bereik in Europa is uiteindelijk vrij gelimiteerd gebleven. In zijn anderhalf jaar in Europa heeft hij slechts een handvol concerten kunnen geven, verscheidene in Brussel, alleen twee radio-uitzendingen in Duitsland en voor zover bekend maar één officieel concert in Spanje. De recensies van de concerten die hij heeft gegeven waren wel eensgezind. De Europese muziek in zijn repertoire kon niet op veel speciale waardering rekenen maar zijn originele composities gebaseerd op Ibero-Amerikaanse volksmuziek waren een hit. Dit moet Barrios beïnvloed hebben in de manier waarop hij zijn muziek beoordeelde, mogelijk versterkte het zijn beeld over de verhouding tussen Ibero-Amerikaanse en in zijn ogen 'Europese' muziek. Een grote impact op de Europese muziekwereld en de gitaarwereld specifiek heeft zijn tour niet gehad. Alhoewel Barrios in Ibero-Amerika de bekendste gitarist was bleef hij in Europa veelal onbekend tot de gitarist John Williams zijn muziek populariseerde buiten Ibero-Amerika in de jaren 1970.⁷³

Na zijn terugkomst in Ibero-Amerika beweerde Barrios het tegenovergestelde, dat zijn tour een groot succes was geweest en een grote invloed had gehad in Europa. Op de vraag hoe zijn tour in Europa was verlopen door een Cubaanse journalist in 1937 gaf hij het volgende antwoord:

'Ik ben nu een tour door de Antillen aan het realiseren, na in verschillende Europese landen te hebben opgetreden, waar ik mijn composities en de composities van andere componisten gebaseerd op Indo-Amerikaanse folkloristische motieven in bekendheid heb gebracht, deze waren erg populair en hebben een soort van muzikale revolutie teweeggebracht in de Europese muziekwereld.'⁷⁴ [vert. J. Boer]

Het is vrij moeilijk om vast te stellen waar en hoe deze 'soort van revolutie' precies zou hebben plaatsgevonden. In de Europese gitaarmuziek lijkt deze in ieder geval niet te hebben plaatsgevonden. Het feit dat Barrios grotendeels onbekend is geweest in Europa voor de komende veertig jaar versterkt deze conclusie.⁷⁵

Er zijn verschillende redenen waarom Barrios deze beweringen deed na zijn terugkomst in Ibero-Amerika. Ten eerste was er een bepaalde verwachting van iemand met zijn bekendheid

⁷³ Pinnell en Sheppard, *The Concert Diary of Agustín Barrios Mangoré* 64-72.

⁷⁴ Stover, *Six Silver Moonbeams* 160.

⁷⁵ Pinnell en Sheppard, *The Concert Diary of Agustín Barrios Mangoré* 64-72.

in Ibero-Amerika die naar Europa afreisde. Barrios wilde uiteraard niet teleurstellen, een Ibero-Amerikaanse artiest die met Ibero-Amerikaanse muziek succesvol was in Europa kon deze ‘hun’ muziek op de kaart zetten en diende als een bron van trotsheid in Ibero-Amerika. Ten tweede was het van groot belang voor Barrios’ carrière in Ibero-Amerika om een succesvolle Europese tour gemaakt te hebben. Het idee dat een artiest van de hoogste orde succesvol moest zijn geweest in Europa bestond nog steeds onder veel van de elites in Ibero-Amerika, een blijvende erfenis van Europees kolonialisme. Zoals in het eerste hoofdstuk is gedemonstreerd stelde Barrios in 1933, vóór zijn reis naar Europa, dat de verhoudingen tussen Europese muziek en Ibero-Amerikaanse muziek waren omgedraaid. Het feit dat Barrios alsnog zijn reis naar Europa maakte, en vervolgens beweerde succesvol te zijn terwijl hij dat niet was, laat zien dat er in de praktijk nog veel waarde werd gehecht aan de Europese muziekwereld. Een derde reden is dat het deels *wishful thinking* van Barrios’ kant is geweest. De ervaringen die Barrios heeft gehad bij zijn geringe volume aan concerten waren zeer positief, zijn eigen door volksmuziek geïnspireerde composities waren immers verantwoordelijk voor het applaus dat hij mocht ontvangen na zijn concerten. Dit verschil in populariteit van de muziek die hij speelde zal ook zijn eerdere idee hebben versterkt dat Europese muziek in een dal zat en Ibero-Amerikaanse muziek nieuwe hoogtes aan het bereiken was.

Stover en de Cubaanse gitarist Leo Brouwer schrijven Barrios’ gebrek aan herkenning buiten Ibero-Amerika toe aan zijn romantische natuur en het feit dat er een anti-romantisch stigma heerste in de Europese klassieke muziekwereld van Barrios’ tijd.⁷⁶ Racisme, overblijfselen van imperialisme en afwijzing van Barrios’ zelfrepresentatie hebben minstens een even grote rol gespeeld. Segovia's invloed op de gitaarwereld is vrij moeilijk te overschatten en hij heeft een belangrijke rol gespeeld in het afwijzen van Barrios’ muziek. Hij heeft zich meermaals uitgesproken tegen het personage van Nítsuga Mangoré en de kleding die Barrios als Nítsuga Mangoré aanhad. Over hun laatste ontmoeting in 1944 had Segovia het volgende te zeggen:

‘Barrios wilde zichzelf vernietigen maar kon dit niet, omdat hij geniaal was. Hij vernietigde zichzelf door zijn naam te veranderen, zijn manier van kleding aan te passen, door plastische chirurgie te ondergaan, zijn lichamelijke gezondheid te verzieken, en door zijn carrière niet fatsoenlijk te structureren.’⁷⁷ [vert. J. Boer]

⁷⁶ Stover, *Six Silver Moonbeams* 177-179.

⁷⁷ Richard Stover, ‘Barrios and Segovia, Part 2’ *Classical Guitar*, <https://classicalguitarmagazine.com/read-part-2-of-rico-stovers-2011-cg-article-barrios-and-segovia/> (Geraadpleegd 8-1-2023).

Segovia noemt Barrios hierin wel geniaal, ongetwijfeld op de verdienste van zijn muziek maar hekelt de manier waarop Barrios zichzelf presenteerde als cacique Nítsuga Mangoré. Segovia heeft in zijn hele carrière geen enkel stuk van Barrios gespeeld, ook al herkende hij Barrios' genie in zijn composities. Hiernaast verbood Segovia zijn vele studenten om muziek van Barrios te spelen.⁷⁸ John Williams, in zijn vroege jaren een student van Segovia en de gitarist die later Barrios' muziek populariseerde buiten Ibero-Amerika heeft het volgende gezegd over Segovia's mening van Ibero-Amerikaanse muziek:

‘Segovia was zeer, zeer -snobistisch is het beste woord- als het op Latijns-Amerikaanse muziek aankwam, tenzij het Villa-Lobos of Ponce waren. [...] Er zijn verschillende redenen die er mee te maken hadden, oude Spaanse imperialistische neerbuigendheid naar Latijns-Amerikaanse muziek, hoge Spaanse cultuur die neerkeek op het populaire Latijns-Amerikaanse; dat had er allemaal mee te maken, plus nog vele andere dingen.’⁷⁹
[vert. J. Boer]

Jammer genoeg voor de gitaarmuziek heeft Barrios Segovia nooit kunnen overtuigen en zou het nog bijna veertig jaar duren voordat hij en zijn muziek erkenning kregen in Europa. Barrios is in relatieve vergetelheid op meer dan vijfduizend kilometer van zijn geboorteplaats in San Salvador komen te overleiden, als de kampioen van Ibero-Amerikaanse muziek.

⁷⁸ Ibidem.

⁷⁹ Ibidem.

Conclusie

Dit werkstuk heeft het leven en werk van Barrios Mangoré en de context van de Ibero-Amerikaanse muziekwereld als casestudy onderzocht om bij te dragen aan de historiografie over kosmopolitisme en nationalisme in de muziekwereld. Hierbij zijn Barrios' werk en bezigheden afgezet tegen de veranderende muziekcène van Ibero-Amerika en de verschuiving van het importeren van Europese muziek en muziekcultuur naar het creëren van een eigen nationale en pan-Amerikaanse muziek als onderdeel van het groeiende 'folkloric nationalism'. Barrios' gebruik van zijn identiteit in zijn muziekcarrière, de context waarin deze is gevormd en de perceptie hiervan in Ibero-Amerika door de tijd heen zijn geanalyseerd om zijn motivaties en zijn agenda toe te kunnen lichten. Ten slotte is Barrios' reis naar Europa, de context, de invloed en de perceptie van zijn werk in Europa en Ibero-Amerika geanalyseerd en zijn deze percepties met elkaar vergeleken.

In het eerste hoofdstuk is gedemonstreerd dat in het geval van Barrios en de Ibero-Amerikaanse muziekwereld nationalistische sentimenten en kosmopolitisme elementen elkaar in de hand konden werken net zoals Gooley demonstreert in Europa. Cristina Magaldi en Walton hebben laten zien dat dit het geval was in de muziekcultuur die ontstaan was in Ibero-Amerika na het uiteenvallen van het Spaanse koloniale rijk. De Ibero-Amerikaanse culturele elites keken naar de metropolitische Europese muziekcultuur voor moderniteit om zich zo te kunnen differentiëren van de oude Spaanse orde. Aan de hand van de veranderde perceptie van muziek met sterke Ibero-Amerikaanse invloeden, waaronder de muziek van Barrios, zien we dat deze trend veranderde en er meer vraag kwam voor een 'eigen' muziek. In Barrios' werk zien we een duidelijke fusie van deze twee ideeën. Hij gebruikte veel Europese innovaties in de gitaarmuziek om stukken te componeren met sterke folkloristische invloeden. Kortom, hij gebruikte Europese innovaties en ontwikkelingen om een 'eigen' Ibero-Amerikaanse muziek te maken.

Het tweede hoofdstuk ging dieper in op de manier waarop Barrios zichzelf representeerde, zijn motivaties en doelen hiervoor, en de percepties van zijn zelfpresentatie. In zijn vroege jaren pleitte hij voor het eleveren van de Paraguayaanse muziek, om deze op de internationale kaart te zetten. Later in zijn leven, toen hij bekend was in heel Ibero-Amerika breidde hij de omvang van zijn boodschap uit. Zijn zelfpresentatie als de cacique Nítsuga Mangoré zorgde ervoor dat de perceptie van zijn muziek veranderde. De focus kwam veel duidelijker te liggen op zijn inheemse achtergrond. Zijn muziek is onderdeel geworden van het opkomende folkloric nationalism in Ibero-Amerika. Barrios was niet langer een 'indiaan in een smoking' die op een meesterlijke wijze Europese muziek kon toepassen en spelen maar hij was

de grote Nítsuga Mangoré die Europese technieken gebruikte om Ibero-Amerikaanse muziek te componeren. Barrios zag dat muziek een rol kon spelen bij het natievormingsproces in Paraguay en breder Ibero-Amerika. In dit opzicht lijkt zijn agenda voor Ibero-Amerika op die van Carl Friedrich Zelter voor Duitsland zoals omschreven door Celia Applegate.⁸⁰

Het laatste hoofdstuk analyseerde Barrios' reis door Europa, zijn invloed op de Europese muziekcène en de perceptie van zijn reis in Europa en in Ibero-Amerika. Barrios invloed in Europa is zeer beperkt gebleven. Zijn gelimiteerde hoeveelheid concerten en imperialisme en racistische sentimenten hebben hier een belangrijke rol in gespeeld. Teruggekomen in Ibero-Amerika beweerde Barrios het tegenovergestelde. Ook in een tijd waar er in Ibero-Amerika een vraag naar 'eigen' muziek was ontstaan was een succesvolle tour in Europa nog steeds een belangrijk punt van prestige voor artiesten uit Ibero-Amerika. Hierin zien we dat de Ibero-Amerikaanse muziekwereld nog lang niet gedekoloniseerd was en Europa nog een significante betekenis had. Barrios presenteerde zichzelf om deze reden als succesvol en invloedrijk in Europa. De concerten die Barrios gaf waren wel een succes maar ze waren te weinig om een grote impact te kunnen hebben op de Europese gitaarmuziek.

Dit bachelorwerkstuk heeft inzicht gegeven in de verschillen tussen de werking van kosmopolitisme en nationalisme in Ibero-Amerika en Europa. Europa speelde in een significante rol in beide processen. Eerst als de plaats waar 'moderne', 'niet-Spaanse' muziek vandaan kwam. Later was Europa niet zozeer de bron van muziek maar fungeerde het als idee waar artiesten zich van af konden zetten. Hierdoor zien we dat de muzikale nationalistische context heel anders is in Ibero-Amerika dan in Europa. In Ibero-Amerika is er een vorm van gedeeld nationalisme omdat er een gezamenlijke erfenis van Europees kolonialisme en imperialisme is waartegen wordt afgezet. Dit nationalisme is niet tot stand gekomen door oppositie onder Ibero-Amerikaanse naties onderling maar door een oppositie met Europa. Tegelijkertijd leidde deze fixatie op Europa en het latere pan-Amerikanisme tot een bepaalde kosmopolitische houding van Ibero-Amerikaanse artiesten.

⁸⁰ Celia Applegate, 'How German Is It?' 289-296.

Appendix A

Agustín Barrios Mangoré, 'Danza Paraguaya' in: Richard Stover ed. *The Complete Works of Agustín Barrios Mangoré Vol. 1* (Pacific 2003) 100-103.

Appendix B

Richard Pinnell en Frederick Sheppard, *The Concert Diary of Agustín Barrios Mangoré, (1932-1939): A Spanish – English Critical Edition* (Los Angeles, Brussel 2020) 38.

Een foto van Barrios in traditionele klederdracht genomen in Venezuela in 1931 of 1932. Het was onderdeel van promotiemateriaal voor zijn concerttour door Venezuela. Barrios heeft deze specifieke outfit waarschijnlijk voor het eerst gedragen in 1931 in Frans Guayana en er zitten naast elementen uit de Guaraní klederdracht ook elementen uit de klederdracht van inheemse volken uit de amazone-bekken in.

Carlos Salcedo Centurión, *Santo de la Guitarra*, <https://www.youtube.com/watch?v=h1MELGTxoSM> Dit is een documentaire uit 2011 gemaakt over het leven van Barrios.

Dit is een promotie poster voor een concert dat Barrios in 1934 in Mexico-Stad heeft gegeven. Het onderschrift betekent letterlijk vertaald: Mangore, de tovenaars van de gitaar. Op de tekening is Mangoré te zien die in traditionele kleding gitaar speelt voor een groep van zes inheemse Ibero-Amerikanen van wie er een uit een hut van gras komt om naar hem te luisteren.

Appendix C

Richard Stover, *Six Silver Moonbeams, The Life and Times of Agustín Barrios Mangoré* (Clovis 1992).

Schematische weergave van de hoeveelheid stukken die Barrios van verschillende componisten heeft gespeeld in 45 concerten tussen 1910 en 1941 gebaseerd op concertprogramma's opgenomen in Stovers biografie:

Barrios Mangoré	215	Luis Calvo	4
Fernando Sor	28	Anton Rubinstein	4
Frédéric Chopin	25	Francisco Suavageot de Depuis (Dupuy)	4
Francisco Tárrega	24	Franz Schubert	3
Isaac Albéniz	20	Joaquín Turina	3
Johann Sebastian Bach	19	Pedro Morales Pino	3
Ludwig van Beethoven	16	Mauro Giuliani	3
Felix Mendelssohn	16	Vincenzo Albano	3
Napoléon Coste	14	Antonio Jiménez Manjon	3
Robert Schumann	13	Gaetano Donizetto	2
Carlos García Tolsa	11	Frederico Moreno Torreba	2
José Viñas	9	Edvard Grieg	2
Ignacy Paderewski	9	Miguel Llobet	2
Julian Arcas	8	Antonio Cano	2
Enrique Granados	8	Pyotr Ilyitch Tchaikowski	2
Bernardo Murillo	7	Enrico Toselli	1
Arthur Napoleão	7	Frederico Chueca	1
Juan Parga	6	Jules Massenet	1
Martin Borda y Pagola	6	Juan Gutiérrez	1
Wolfgang Amadeus Mozart	5	Joseph Haydn	1
Antonio Podestá	5	Marco Aurelio Zani de Ferranti	1
Giuseppe Verdi	5	Frederico Bufaletti	1
Felipe Gutiérrez y Espinosa	5	Gustavo Sosa Escalada	1
Joaquim Malats	5	Georg Friedrich Händel	1
Alfons Czibulka	5	Pinho?	1
Émile Waldteufel	5		
Dionisio Aguado	5		

Bibliografie

Behandelde bronnen

Godoy, S., en Szarán, L., *Vida y obra de Agustín Barrios* (Asunción 1994).

Pinnell, R., en Sheppard, F., *The Concert Diary of Agustín Barrios Mangoré, (1932-1939): A Spanish – English Critical Edition* (Los Angeles, Brussel 2020).

Rodríguez, A., Hackenbruch, T., en Álvarez, G., DIARIO DE SESIONES DE LA CÁMARA DE REPRESENTANTES,
<https://web.archive.org/web/20100413192927/http://www.parlamento.gub.uy/sesiones/ AccesoSesiones.asp?Url=%2Fsесiones%2Fdiarios%2Fcamara%2Fhtml%2F20031111d0067.htm>.

Salcedo Centurion, C., *Santo de la Guitarra; Documentario de Agustín Barrios Mangoré*.

Stover, R.D., *Six Silver Moonbeams, The Life and Times of Agustín Barrios Mangoré* (Clovis 1992).

Stover, R.D., ed. *The Complete Works of Agustín Barrios Mangoré Vol. 1* (Pacific 2003).

Secundaire literatuur

Applegate, C., 'How German Is It? Nationalism and the Idea of Serious Music In the Early Nineteenth Century', *19th-Century Music* 21:3 (1998) 274-296.

Bailey, R.W., *Performing for the Nazi's, Foreign Musicians in Germany, 1933-1939* (Masterscriptie, University of Calgary, Calgary 2015).

Bohlman, P.V., *The Music of European Nationalism. Cultural Identity and Modern History* (Santa Barbara 2004).

Botstein, L., 'Notes From the Editor: On the Uses of the Concept of Cosmopolitan', *Musical Quarterly* 99:2 (2016) 135-138.

Collins, S. en Gooley, D., 'Music and the New Cosmopolitanism: Problems and Possibilities', *The Musical Quarterly* 99:2 (2016) 139-165.

- Dam, P. van, 'Vervlochten geschiedenis. Hoe histoire Croisée de natiestaat bedwingt', *Tijdschrift voor Geschiedenis* 125:1 (2012) 96-109.
- Gooley, D., 'Cosmopolitanism in the Age of Nationalism, 1848-1914.', *Journal of the American Musicological Society* 66:2 (2013) 523-550.
- Hanratty, D.M., en Meditz, S.W., eds., *Paraguay: A Country Study*. (Washington D.C. 1988).
- Leerssen, J., 'Romanticism, Music, Nationalism', *Nations and Nationalism* 20:4 (2014) 606-627.
- Magaldi, C., 'Cosmopolitanism and World Music in Rio de Janeiro at the Turn of the Twentieth Century', *The Musical Quarterly* 92:3-4 (2009) 329-364.
- Mckenna Ward, A., *Agustín Barrios Mangoré: A Study in the Articulation of Cultural Identity* (Adelaide 2010).
- Oxley, V.M., "'Danza Paraguaya" Patrimonio del acervo folklórico popular y culto universal de la nación Paraguaya, <https://barriosmangore.blogspot.com/2013/05/danza-paraguaya-patrimonio-del-acervo.html> (Mei 2013) (geraadpleegd 20 december 2022)
- Plesch, M., 'The Topos of the Guitar in Late Nineteenth- and Early Twentieth-Century Argentina', *Musical Quarterly* 92:3-4 (2009) 483-487.
- Ribeiro Alves, J., *The History of the Guitar* (Huntington 2015).
- Scott, D., 'Cosmopolitan Musicology' in: Elaine Kelly, Markus Mantere en Derek Scott eds., *Confronting the National in the Musical Past* (London 2018) 17-30.
- Stover, R., 'Barrios and Segovia, Part 1', Classical Guitar, <http://classicalguitarmagazine.com/guitaristand-barrios-expert-richard-rico-stover-passes-away-at-73-read-his-barrios-and-segovia-article/>.
- Stover, R., 'Barrios and Segovia, Part 2' Classical Guitar, <https://classicalguitarmagazine.com/read-part2-of-rico-stovers-2011-cg-article-barrios-and-segovia/>.
- Summerfield, M.J., *The Classical Guitar: Its Evolution, Player and Personalities Since 1800*

(Milwaukee 2003).

Tanenbaum, D., '11 Perspectives on the Classical Guitar in the 20th Century' in: *The Cambridge Companion to the Guitar*, ed. Victor Anand Coelho (Cambridge 2003) 182-206.

Theosophy – Theosophy wiki, <https://theosophy.wiki/en/Theosophy>.

Turino, T., 'Nationalism and Latin American Music: Selected Case Studies and Theoretical Considerations', *Latin American Music Review* 24:2 (2003) 169-209.

Wade, G., *Traditions of the Classical Guitar* (London 2012).

Walton, B., 'Italian Operatic Fantasies in Latin America', *Journal of Modern Italian Studies* 17:4 (2012) 460-471.