

Entretien avec Gerardo Gandini : « Dans l'Argentine d'aujourd'hui, la composition est devenue une chose solitaire »

Interview with Gerardo Gandini: "In Today's Argentina, Composition has become a Solitary Activity"

Antonieta Sottile

Volume 17, Number 2, 2007

Plein sud : Avant-gardes musicales en Amérique latine au xx^e siècle

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/016841ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/016841ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les Presses de l'Université de Montréal

ISSN

1183-1693 (print)

1488-9692 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this document

Sottile, A. (2007). Entretien avec Gerardo Gandini : « Dans l'Argentine d'aujourd'hui, la composition est devenue une chose solitaire ». *Circuit*, 17(2), 73–81. <https://doi.org/10.7202/016841ar>

Article abstract

Gerardo Gandini est l'un des compositeurs les plus influents de l'Argentine. Plongé dans la dure réalité sociale de l'Argentine, Gandini parle, dans cet entretien, de sa vision de la composition. En raison de l'absence totale d'une politique culturelle de la part de l'État et de l'indifférence des *sponsors* privés ainsi que des médias, le travail de la composition se déroule, selon Gandini, dans un difficile isolement. Gandini jette aussi un regard particulier sur les enjeux du pouvoir dans le monde de la musique contemporaine. Enfin, Gerardo Gandini nous parle de ses expériences dans le champ de la musique populaire, notamment de sa collaboration avec Astor Piazzolla.

Entretien avec Gerardo Gandini : « Dans l'Argentine d'aujourd'hui, la composition est devenue une chose solitaire »

Antonietta Sottile

Gerardo Gandini est un des plus influents et des plus prolifiques compositeurs argentins actuels. Mais, à la différence de Kagel, Gandini vit toujours en Argentine. Né à Buenos Aires en 1936, il a été disciple d'Alberto Ginastera et de Goffredo Petrassi. Il a participé au Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales (CLAEM) del Instituto Torcuato Di Tella, à Buenos Aires, institution emblématique de la musique d'avant-garde et expérimentale en Amérique latine, créée en 1962 par Ginastera. L'œuvre vaste de Gandini inclut trois opéras, de nombreuses pièces pour piano, des pièces symphoniques, de la musique de chambre, du théâtre musical, ainsi que de la musique de scène et de film. Son œuvre a eu une grande influence sur des compositeurs argentins plus jeunes, tels Osvaldo Golijov ou Jorge Horst. Gandini a été récipiendaire de nombreux prix et distinctions, comme le prix national de musique (1996) pour son opéra *La ciudad ausente*, le prix Lyon d'or du Festival de cinéma de Venise (1998) pour la musique du film *La nube* du réalisateur argentin Fernando Pino Solanas, et enfin, le Grammy latino (2004) pour son disque *Postangos en vivo en Rosario*. En tant que pianiste, Gandini a fait partie de l'ensemble de tango d'Astor Piazzolla, accompagnant Piazzolla dans sa dernière grande tournée mondiale. Gerardo Gandini nous a accordé cet entretien au mois d'octobre dernier, dans son studio du quartier de Belgrano, à Buenos Aires.

Antonietta Sottile : Vous avez été disciple d'Alberto Ginastera, compositeur qu'on associe généralement au courant nationaliste. À l'époque où vous avez travaillé avec lui à l'Instituto Di Tella, dans les années 1960, était-il encore question de nationalisme, de créer une musique qui soit d'une certaine manière identifiée à un caractère national ?

Gerardo Gandini : Non, au Di Tella, on n'avait pas cette préoccupation, et, à cette époque-là, Ginastera ne s'adonnait plus à ce type de nationalisme. Malgré sa réputation de nationaliste et de réactionnaire, Ginastera avait en fait un esprit très ouvert et voyait clairement l'évolution de la musique. En tant que directeur du CLAEM, il a invité des compositeurs comme Luigi Nono ou John Cage à donner des cours, personnes avec lesquelles Ginastera n'avait pas grand-chose en commun. Je crois que la volonté d'écrire une musique nationaliste a cessé d'exister pour des raisons historiques, bien qu'il puisse toujours y avoir des compositeurs qui s'y intéressent encore. Toutefois, je trouve qu'il existe une identité argentine chez beaucoup de compositeurs, mais elle est tout à fait indéfinissable et involontaire. Nous sommes argentins malgré nous. Ce n'est pas parce que quelqu'un utilise le folklore ou le tango qu'il en tire une identité argentine. J'ai moi-même joué du tango, et je ne crois pas être plus argentin à cause de ça.

A. S. : Ginastera a souvent utilisé des citations dans sa musique. Est-ce que cela peut vous avoir influencé, vous qui êtes son disciple, et pour qui la citation apparaît comme un élément tellement important ?

G. G. : Non, je ne crois pas. Dans le cas de Ginastera, il me semble qu'il s'agissait surtout de citations involontaires. Dans mon cas, c'est une question beaucoup plus élaborée et plus intellectuelle. En fait, je n'ai jamais pratiqué la citation à proprement parler. En 1969, j'ai écrit la pièce *Piagne e sospira*, dont le titre provient d'un madrigal de Monteverdi, où j'utilise ce madrigal comme matériau musical, sans que le madrigal n'apparaisse jamais textuellement cité. Puis, en 1970, je devais écrire une pièce pour piano et orchestre qui allait être jouée aux États-Unis, et toutes les idées qui me venaient à l'esprit étaient les formules typiques de la musique en vogue à cette époque-là (les clusters, etc.), et je me suis dit : « Ça ne marche pas, qu'est-ce que je peux faire d'autre ? » Alors, comme il s'agissait d'une pièce pour piano et orchestre, j'ai tout de suite associé le piano avec Chopin, Chopin que je connaissais bien étant moi-même pianiste, et je me suis mis à transformer des musiques de Chopin que je connaissais par cœur, je n'ai regardé aucune partition. Le résultat a été une

pièce entièrement basée sur des œuvres de Chopin, dans laquelle on ne reconnaît pourtant aucune citation de Chopin. Tout ce qui reste est une sorte de « parfum » de Chopin, mais si je n'étais pas parti de ces œuvres de Chopin, je n'aurais pas pu composer ma pièce. C'est-à-dire que j'ai commencé à utiliser dans ma musique des citations, ou plutôt des matériaux d'autres compositeurs ou des matériaux historiques, afin de réagir aux clichés de l'avant-garde. C'est vrai qu'une fois sorti d'un cliché, il y a un nouveau cliché qui s'installe, et il faut encore imaginer autre chose, et on passe toute sa vie comme ça... En effet, je suis persuadé que tout matériau musical a déjà été utilisé, ce qui pourrait être désolant parce que ça revient à dire qu'on ne peut rien inventer, mais au contraire, je crois que c'est très enrichissant si l'on est conscient que, quand on utilise des matériaux déterminés, on utilise non seulement la sonorité de ces matériaux mais également la mémoire, la signification historique de ces matériaux, signification qui change avec le temps. Je crois que tout cela révèle un nouveau territoire, que j'ai essayé d'explorer dans certaines de mes œuvres.

A. S. : À propos de l'avant-garde, Astor Piazzolla disait dans une interview qu'il avait beaucoup de difficulté à comprendre la musique de Xenakis ou de Boulez, qu'il les respectait beaucoup mais que leur musique ne le touchait pas. Pourtant, il ajoutait qu'il avait réussi à s'entendre très bien avec vous. Comment s'est passée votre collaboration avec Piazzolla ?

G. G. : Piazzolla était un cas très particulier, et ma relation avec lui a été très particulière. Quand il m'a appelé pour me demander de jouer avec lui, il m'a dit : « Je sais que tu ne joues pas du tango, mais je veux que tu joues avec moi parce que je t'ai entendu dire dans une interview que tu aimes la musique populaire. » Moi, je ne me rappelais pas avoir jamais dit ça, mais bon, j'ai joué avec Piazzolla pendant une année, d'ailleurs on est allés deux fois à Montréal, dont une fois au Festival de Jazz, en 1989. En fait, Piazzolla était un type qui n'avait pas une grande culture musicale. Quand il voulait que j'improvise un solo un peu plus étrange que d'habitude, il me disait d'« ajouter une petite touche de Scriabine », dont il ne connaissait que le nom...

A. S. : Pourtant Piazzolla disait qu'il pouvait très bien comprendre la musique de Stravinsky et de Bartók. D'ailleurs, on remarque l'influence de ces deux compositeurs dans la musique de Piazzolla.

G. G. : Oui, Stravinsky et Bartók, ça il connaissait, et le jazz, car la musique de Piazzolla a subi une grande influence du jazz.

A. S. : Alors a-t-il voulu que vous soyez dans son groupe pour trouver un style plus contemporain ?

G. G. : Pourquoi m'a-t-il appelé ? C'est encore un mystère pour moi... mais on s'est très bien entendus, surtout quand j'ai commencé à tout improviser et à faire des choses de plus en plus bizarres, il aimait bien ça. C'était peut-être l'effort pour se moderniser un peu. Je crois que la musique la plus intéressante de Piazzolla est sa musique populaire, tout ce qu'il a fait avec le Quintette ou le Sextette. Par contre, ses œuvres symphoniques, comme le *Concerto pour bandonéon et orchestre*, ce n'est pas bien fait...

A. S. : Et qu'est-ce que ça vous a apporté de travailler avec lui ?

G. G. : Tout d'abord, ça m'a sauvé sur le plan économique, c'était au moment de la crise de l'hyper-inflation en Argentine. Puis, j'ai trouvé fascinant le fait d'être continuellement en tournée mondiale, et de faire partie d'un milieu très particulier, comme celui du tango, que je ne connaissais pas du tout, et pour lequel, je pourrais même dire, j'avais auparavant un certain mépris. Connaître le monde du tango de la main d'un type comme Piazzolla — c'est vrai que c'était le monde du tango cultivé, mais du tango quand même — ça m'a beaucoup enrichi. Pour autant, je ne crois pas que cette expérience avec Piazzolla ait marqué ma musique érudite. Au contraire, c'était plutôt la musique érudite qui s'infiltrait dans les improvisations que je faisais avec Piazzolla, et même dans le disque de tango que j'ai fait plus tard, les *Postangos*, qui a obtenu le Grammy en 2004. On ne peut pas échapper à toute l'information qu'on possède, j'ai écouté beaucoup de musiques qu'un pianiste normal de tango n'écoute pas.

A. S. : Par ailleurs, cette expérience avec Piazzolla vous a fait connaître du grand public, ou en tout cas d'un public plus large que celui de la musique contemporaine.

G. G. : Je suis conscient que ce que le public connaît de moi, c'est le fait que j'ai joué avec Piazzolla, ou que j'ai enregistré les *Postangos*, ou encore, que j'ai composé la musique pour un film de Pino Solanas. Or, ce que le public connaît beaucoup moins est la seule chose que je respecte vraiment : mon œuvre comme compositeur. De toute façon, j'ai eu beaucoup de plaisir à faire de la musique populaire, ça m'a permis un contact beaucoup plus direct avec le public, et de jouer devant 5000 personnes, ce qu'on ne voit jamais dans la musique contemporaine, et c'est très bien que ce soit comme ça, car la musique contemporaine n'est pas une musique de masse. Pour tout ce que j'ai fait, j'ai l'image d'un type qu'on ne peut pas considérer comme élitiste, et cette image que j'ai de « type sympa » peut mener une certaine partie de ce grand public à vouloir également connaître ce que je fais comme compositeur de musique érudite.

A. S. : Mais le problème pour accéder à votre musique est que, contrairement à ce qu'on pourrait croire, il en existe très peu d'enregistrements. Actuellement, le projet de l'Ensemble Sünden est d'enregistrer votre œuvre de musique de chambre, dont il n'existe jusqu'à présent aucune version disponible...

G. G. : La plupart de mes œuvres enregistrées sont des pièces qui n'ont été jouées qu'une fois en concert, et ont été enregistrées en direct. Et ces enregistrements ne sont pas disponibles sur le marché, je les ai chez moi.

A. S. : Il est difficile en général de se procurer des enregistrements de musique contemporaine argentine. Qu'est-ce qu'il faudrait faire, à votre avis, pour améliorer cette situation ?

G. G. : Je n'imagine pas de solution. L'Argentine manque complètement d'une politique culturelle. Et, en plus, pour utiliser un mot à la mode, le *sponsor* privé n'existe pas dans le domaine de la musique contemporaine, il y a des *sponsors* pour d'autres activités mais pas pour la musique contemporaine, parce qu'il n'y a pas de marché pour cette musique. Donc, on est dans un cul-de-sac. Par exemple, les compositeurs qui sont en Europe ou aux États-Unis peuvent vivre de commandes. Ici la commande n'existe pas, moi j'en ai eu parfois mais c'est un cas exceptionnel. C'est pour ça qu'un compositeur doit faire autre chose en parallèle pour gagner sa vie. En ce qui me concerne, je suis le pianiste de l'Orchestre symphonique national depuis trente-trois ans, et c'est mon unique salaire.

A. S. : Avez-vous jamais pensé à vivre à l'étranger, comme tant d'autres compositeurs argentins, Mauricio Kagel, Martín Matalón, etc. ?

G. G. : J'ai plusieurs fois eu l'occasion de m'installer à l'étranger... mais je suis toujours resté ici, je ne saurais pas dire pourquoi...

A. S. : Et dans la situation actuelle du pays, avec 40% de la population sous le seuil de la pauvreté, croyez-vous que la culture puisse être une question prioritaire ?

G. G. : Non, je crois que la culture ne peut pas être prioritaire pour le gouvernement. Qui va s'intéresser à la culture, s'il faut d'abord régler tout le bordel terrible de la politique argentine ?

A. S. : En regardant un peu l'histoire de la musique contemporaine en Argentine depuis les années 1960, on remarque la discontinuité de tous les projets...

G. G. : Tout ce que j'ai fait, les ateliers de composition, les cycles de concerts, les ensembles que j'ai créés ou dirigés, à l'Institut Goethe, à la Fondation San

Telmo, avec les Classiques du xx^e siècle, avec la Sinfonietta, etc., tout est né et mort sans laisser de traces, ce pays n'a pas de mémoire pour ce type de choses. Mais bon. Je ne veux pas non plus tomber dans la plainte continuelle, mais je peux dire que dans la dégradation culturelle dans laquelle nous vivons, la composition est devenue une chose solitaire.

A. S. : Et étant donné que, de façon générale, les œuvres ne sont jouées qu'une fois en concert, ne devient-il pas difficile de choisir les œuvres les plus représentatives de la musique contemporaine argentine, et d'établir ainsi une sorte de canon pour la musique argentine des trente ou quarante dernières années ?

G. G. : Ce sont seulement les spécialistes, les compositeurs, qui connaissent les œuvres, et encore, certaines œuvres sont sûrement passées inaperçues même pour les spécialistes. De toute façon, je ne crois pas qu'il y ait suffisamment d'œuvres importantes pour pouvoir établir un canon. On pourrait parler, en tout cas, d'un « *canoncito* »...

A. S. : Est-ce qu'il y a une tendance esthétique dominante qui se dégage de la production actuelle en Argentine ?

G. G. : Non, il y a des personnalités individuelles. C'est comme ça dans tous les arts. On est dans un moment très particulier de l'histoire des arts et de la musique où il n'y a pas de style officiel. Dans les années 1950, si tu n'écrivais pas de la musique sérielle, tu étais *out*. Maintenant, on peut faire tout ce qu'on veut. En tout cas, on pourrait dire qu'il y a deux grands courants : ceux qui utilisent la technologie et ceux qui ne l'utilisent pas. Moi-même, je n'ai jamais utilisé la technologie, mais je respecte ceux qui l'utilisent, il y a de bons et de mauvais compositeurs dans les deux courants.

A. S. : L'Argentine a longtemps souffert d'être un pays périphérique, d'être éloignée des centres principaux de la culture occidentale. Dans le monde globalisé d'aujourd'hui, éprouve-t-on encore ce sentiment de distance quand on vit en Argentine ?

G. G. : Je crois qu'on est maintenant plus éloignés qu'auparavant... Mais moi, ça ne m'inquiète pas, parce que je crois qu'il y a deux types de compositeurs : ceux qui composent et ceux qui s'occupent des relations publiques. Ces derniers ont beaucoup de contact avec le monde. Par contre, celui qui compose n'a pas le temps de se faire des contacts. L'idéal, je trouve, ce serait un type capable de s'occuper de tout. Si tu prends par exemple les festivals de musique contemporaine, c'est toujours le même monde qu'on trouve d'un festival à un autre, toi tu m'invites à ton festival, moi je t'invite à mon tour au festival que j'organise...

A. S. : Mais au-delà des relations sociales, les festivals ne donnent-ils pas l'occasion de se tenir plus au courant, d'avoir plus d'information sur ce qui se produit un peu partout dans le monde ?

G. G. : Avec l'internet, tout le monde a accès à l'information. En fait, on est tous informés. Or, la plupart des gens reçoivent de l'information, et ils n'en produisent pas. Ceux qui génèrent l'information sont ceux qui sont, d'une manière ou d'une autre, subventionnés, ce sont ceux qui ont le pouvoir, et s'occupent des relations publiques. Ça a toujours été comme ça, mais maintenant ça devient plus évident.

A. S. : Et ceux qui ont le pouvoir imposent certaines tendances dominantes dans la musique ?

G. G. : Dans le cas de Boulez, par exemple, c'est évident : il décidait ouvertement ce qu'on devait faire et ce qu'on ne pouvait pas faire dans la musique en France. Puis, il y en a d'autres qui ont aussi ce pouvoir, comme Donatoni... À un moment donné, tout le monde écrivait comme Donatoni. Maintenant tout le monde veut écrire comme Lachenmann, qui est par ailleurs un type très gentil, ou comme Fernyough, que je ne connais pas mais que je respecte beaucoup, bien que sa musique me semble un peu trop compliquée. Mais il y a aussi tous les compositeurs qui, ayant une bonne connaissance de la musique du passé et de la musique actuelle, veulent suivre leur propre chemin, et à mon avis, c'est la position la plus respectable.

A. S. : Et quel rôle joue la critique musicale dans la consécration d'un compositeur ?

G. G. : À une certaine époque, les maisons d'édition, qui n'existent pratiquement pas en Argentine, demandaient aux critiques d'écrire sur les compositeurs dont elles publiaient les partitions. Je crois que si des types comme Boulez, Lachenmann ou Donatoni, qui ont évidemment une grande qualité comme compositeurs, sont plus connus ou plus renommés que d'autres, c'est parce qu'il existe une littérature sur eux et sur leurs œuvres. L'avant-garde des compositeurs français, par exemple, a été soutenue par un grand appareil de critiques et de publications, mais je ne dis pas que cela soit né de manière délibérée. Il y avait la revue *Musique en jeu*, et je me souviens d'avoir appris à lire le français pour pouvoir lire cette revue. En Argentine, il y a quelques critiques compétents mais il n'y a pas ce qu'on pourrait appeler une critique spécialisée, qui soit contenue dans une revue musicale. On a fait l'essai avec la revue *Lulú* qui malheureusement, comme tout dans notre pays, n'a pas duré longtemps. On n'a publié que quatre numéros. Mon premier concert présentant

les *Postangos* a été donné pour réunir des fonds pour sortir le quatrième numéro de la revue, après ça, il n'y a plus eu d'argent. La revue *Lulú* a été la seule tentative sérieuse de faire une publication sur la musique contemporaine.

A. S. : Vous avez été très lié au Théâtre Colón de Buenos Aires, qui est l'un des théâtres d'opéra les plus importants au monde. Quelle a été votre expérience au Colón?

G. G. : J'ai été directeur musical du Colón, j'ai aussi été chef de l'Orchestre philharmonique, j'ai dirigé pendant douze ans le Centro de Experimentación en Ópera y Ballet del Teatro Colón (le CETC), dont j'ai été le fondateur, et j'y ai également été compositeur résident en 2003. Après tout cela, je peux te dire que le Colón est un énorme problème sans solution. Même si c'est difficile à croire, le Colón n'a pas l'appui du gouvernement, il n'existe aucune politique culturelle pour gérer le Théâtre Colón. Et maintenant qu'on dit qu'il sera fermé pendant une année pour rénovation, on verra si on va effectivement le rouvrir en 2008 pour célébrer son 100^e anniversaire... Moi, j'ai démissionné comme directeur musical parce que je ne pouvais plus supporter les pressions. Ce type de poste n'est pas du ressort artistique, il faut surtout s'occuper de l'administration, et les artistes ne sont pas faits pour gérer la culture. Le fonctionnaire de la culture doit être un type cultivé mais pas nécessairement un artiste.

A. S. : Et c'était difficile de faire une place à la musique contemporaine dans la programmation du Colón?

G. G. : Moi j'ai programmé plusieurs pièces contemporaines, et c'est bien passé. Au CETC, on a produit pendant douze ans des créations d'artistes argentins, et la salle a toujours été pleine. En fait, à Buenos Aires, il existe un public pour la musique contemporaine. Mon opéra *La ciudad ausente*, basé sur le roman de Ricardo Piglia, a eu un succès exceptionnel auprès du public. C'est vrai que ce n'était pas seulement le public de la musique contemporaine, il y avait aussi des gens qui venaient du milieu de la littérature ou du théâtre, bref, un public cultivé. On peut faire des choses au Colón, si on peut compter au moins sur un petit peu de soutien. Je me rappelle que, quand on a voulu monter *Mahagony Songspiel* de Kurt Weill, on a appris à la dernière minute qu'il n'y avait pas d'argent pour payer l'orchestre. Alors on a décidé de le faire seulement avec piano, on n'a pas touché un sous pour le concert, et le résultat musical a été très bon. C'est loin d'être la manière idéale de travailler, mais c'est ce qu'on peut faire.

A. S. : Comment vous voyez l'enseignement de la composition?

G. G. : Ce que je fais depuis longtemps, ce sont des ateliers avec des jeunes compositeurs, dans lesquels je présente mes œuvres et ils présentent les leurs, d'égal

à égal. Donc, il ne s'agit pas strictement de l'enseignement de la composition. J'apprends moi-même beaucoup, et eux, ils apprennent beaucoup à regarder nos œuvres tous ensemble, à les analyser et à les critiquer. D'ailleurs, ils sont souvent beaucoup plus critiques envers mon travail que moi envers le leur. Tous ceux qui ont participé à ces ateliers mènent actuellement des carrières importantes, comme par exemple, Osvaldo Golijov, qui a un grand succès aux États-Unis. Je trouve que le fait d'enseigner la composition à l'université est insensé, que quelqu'un obtienne un diplôme en composition ne veut absolument rien dire. Aux États-Unis, tu peux savoir, juste en écoutant une pièce, si le compositeur vient de Harvard ou de Princeton, tant les compositeurs sont marqués par les universités, et par conséquent, leurs œuvres sont souvent sans intérêt. En revanche, dans les universités de Montréal, je crois qu'il y a des compositeurs plus intéressants, comme John Rea, Alcides Lanza, ou Bruce Mather qui est un compositeur très singulier. Enfin, soit tu es compositeur, soit tu ne l'es pas. Et ce n'est pas à l'université qu'on pourra t'apprendre le métier.