

Zeitschrift: Dissonanz : die neue schweizerische Musikzeitschrift = Dissonance : la nouvelle revue musicale suisse

Herausgeber: Schweizerischer Tonkünstlerverein

Band: - (1997)

Heft: 53

Artikel: Réminiscences du réformateur du tango : la dernière interview d'Astor Piazzolla = Erinnerungen des Erneuerers des Tangos : das letzte Interview mit Astor Piazzolla

Autor: Saavedra, Guillermo

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-928032>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 18.04.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Réminiscences du réformateur du tango La dernière interview d'Astor Piazzolla

Erinnerungen des Erneuerers des Tangos
Das letzte Interview mit Astor Piazzolla

Réminiscences du réformateur du tango La dernière interview d'Astor Piazzolla

Cette interview a été réalisée à Buenos Aires, en octobre 1988, dans des circonstances insolites : Piazzolla se remettait presque miraculeusement d'une intervention chirurgicale, durant laquelle il avait subi quatre pontages. Le musicien – normalement de mauvaise humeur, aux réponses sèches et hors de propos – se trouvait exceptionnellement disposé à converser, à évoquer des souvenirs et à philosopher de façon détendue. Peu après l'interview, Piazzolla reprit ses tournées, mais après un an et demi d'activité fébrile, il eut une hémorragie cérébrale dont il ne se remit pas, et finit par mourir presque deux ans plus tard, en 1992. Ce reportage est donc probablement le dernier accordé par le compositeur argentin dont la musique suscite un intérêt croissant en Europe aussi ces dernières années.

Erinnerungen des Erneuerers des Tangos
Das letzte Interview mit Astor Piazzolla
Dieses Interview fand im Oktober 1988 in Buenos Aires unter ungewöhnlichen Bedingungen statt: Piazzolla hatte sich erstaunlich gut von einem chirurgischen Eingriff, einer vierfachen Bypass-Operation, erholt. Sonst meist schlecht gelaunt und kurzangebunden oder ausweichend antwortend, war er diesmal bestens aufgelegt, um zu konversieren, Erinnerungen wachzurufen und in entspannter Weise zu philosophieren. Kurz nach dem Gespräch nahm Piazzolla seine Tournées wieder auf, aber nach anderthalb Jahren fieberhafter Aktivität erlitt er einen Hirnschlag, von dem er sich nicht mehr erholte, und starb schliesslich zwei Jahre später, im Jahre 1992. Dieser Bericht ist also wahrscheinlich der letzte, den der argentinische Komponist, dessen Musik in den letzten Jahren auch in Europa auf zunehmendes Interesse stösst, zuge-stand.

par Guillermo Saavedra

Personne ne saura jamais si le hasard fut plus fort que le destin ou si ce dernier, dans l'étrange biographie d'Astor Piazzolla, se dissimule derrière un coup de dés. Pour que cet homme change radicalement la musique de Buenos Aires et qu'il s'inscrive parmi les quelques musiciens vraiment originaux du 20^e siècle, plus d'une péripétie fut nécessaire. Ce furent des avatars, qui coïncidèrent avec des voyages – déplacements géographiques d'un homme qui allait découvrir, sans s'en douter, la traduction sonore précise de ces mutations.

« Je suis né en 1921, à Mar del Plata, ville à l'époque peu peuplée de la côte atlantique argentine, presque sauvage et où, selon les dires, seuls les bourgeois très fortunés passaient leurs vacances », rappelle aujourd'hui le musicien, installé dans un confortable appartement de l'avenue Libertador, dans le quartier élégant de Palermo Chico, juste en face de l'hippodrome. De ces premières années dans la cité maritime, Piazzolla se remémore l'odeur de l'air, les rites de la pêche et la couleur incomparable des fruits et légumes. Il avait à peine quatre

ans qu'il dut accompagner ses parents à New York, où ils voulaient tenter leur chance. Vicente Piazzolla et sa femme, Asunta Manetti, étaient des descendants d'immigrés italiens chassés de leur patrie par la misère et le désespoir. Une fois installés à la 8^e rue de Greenwich Village, quartier à l'époque bohème et assez prolétaire, les Piazzolla ne cessèrent pas d'être argentins, mais n'oublèrent pas non plus qu'ils étaient enfants d'Italiens. Après plusieurs années d'austérité et un essai infructueux de retour en Argentine, vers 1930, Vicente Piazzolla, alias Nonino, réussit à se mettre sous la protection de Nicola Scabutiello, patron d'un important salon de coiffure du West Side et de plusieurs billards clandestins – en fait un chef discret de la mafia.

La galère new-yorkaise

« En quelque sorte, je dois ce que je suis à ces premières années à New York. C'était le monde que l'on voit dans le feuilleton 'Les incorruptibles' : pauvreté, solidarité entre compatriotes, prohibition, Eliot Ness, la mafia. Au fond, j'étais très indiscipliné, je n'aimais pas

beaucoup l'école ; je fus renvoyé plusieurs fois et, pour mes parents, il était chaque fois plus difficile de me faire accepter dans la suivante ; je traînais beaucoup dans les rues. Cette ambiance me rendit très agressif et me donna la dureté et la résistance nécessaires pour affronter le monde et surtout, les scandales qui, vingt-cinq ans plus tard, allaient marquer ma musique. »

Quels sons de cette ambiance de gangsters et d'alcool restèrent depuis lors gravés dans l'univers musical d'Astor Piazzolla ? — « Le jazz naturellement ; les orchestres de Duke Ellington et de Fletcher Henderson ; le soir, avec un ami, nous allions à Harlem, jusqu'à la porte du Cotton Club, écouter Cab Calloway. Nous l'écoutions bien sûr de la rue, parce que nous étions deux 'microbes' et qu'on ne nous laissait pas entrer. D'autre part, je me souviens de la première fois que mon professeur de musique m'a fait écouter Bach ; et, bien entendu, le tango, cette musique triste, pleine de nostalgie, que mon père mettait sur le gramophone et à travers laquelle j'ai connu Julio de Caro, Pedro Maffia, Carlos Gardel. »

Mais ce gringalet blond et de petite taille, que ses amis surnommaient Lefty (à cause de sa façon de sortir sa main gauche au cours des bagarres), allait connaître, comme un avant-goût de ce qui adviendrait plus tard, une forme précoce de consécration : « Un jour, mon père apprit dans le journal que Gardel venait à New York y tourner un film. Mon père, qui, outre l'écoute religieuse des disques de Gardel, avait pour passe-temps de confectionner des sculptures en bois, passa deux nuits blanches à sculpter un gauchon jouant de la guitare. Au bas, il grava : 'Au grand chanteur argentin Carlos Gardel, Vicente Piazzolla.' Il s'enquit de l'hôtel où logeait Gardel et me dit : 'Tiens, apporte-le lui et dis-lui qu'il vienne manger quelques raviolis. Ah, et n'oublie pas de lui dire que tu joues du bandonéon.' Il faut tenir compte d'une chose : quand Gardel arriva aux Etats-Unis, à New York, il devait y avoir quelque chose comme huit Argentins et trois Uruguayens — des gens qui se tuaient au travail, bien sûr, mon père au salon de coiffure de Scabutiello, dans l'arrière-boutique duquel se tenaient des jeux clandestins, ma mère s'occupant d'un salon de beauté, où, une moitié de la semaine, elle travaillait avec les femmes des gangsters italiens, et l'autre avec celles des gangsters juifs (s'il leur arrivait de se croiser, le tumulte éclatait), tous deux distillant de la liqueur dans la baignoire pour l'envoyer à nos 'cousins' du New Jersey. Voilà donc où débarqua Gardel, pour tomber sur un garçon — moi — qui lui parle espagnol, qui lui offre un cadeau d'un admirateur argentin et qui lui dit, pour comble, qu'il sait jouer du bandonéon. Gardel manqua de s'évanouir. Il me demanda

de revenir le lendemain avec le bandonéon. Moi, je jouais à peine quelques petites choses, parce qu'à ce moment, bien que mon père m'eût acheté le bandonéon pour que j'en joue comme Pedro Maffia et qu'il m'eût envoyé étudier la musique, je préférais le jazz et je rêvais d'avoir un harmonica et de faire des claquettes. Quoi qu'il en soit, ma maladresse sur l'instrument suffit à Gardel, qui m'inclut dans le film qu'il était venu tourner aux Etats-Unis,

Et l'ennui, comme je l'ai dit, des après-midi de Mar del Plata me prédisposait à espérer quelque chose. Je sentais que ma vie ne pouvait pas n'être que cela — marcher comme un somnambule dans les rues d'une ville semi-déserte. Soudain, un après-midi, alors que je me reposais sur mon lit, j'entendis à la radio le violoniste Elvino Vardaro et son sextuor. Je découvris alors une nouvelle manière de jouer le tango et je sentis que c'était vraiment ce que je voulais faire.



Piazzolla enfant tenant le rôle d'un crieur de journaux dans le film de Carlos Gardel « *El día que me quieras* ». Gardel est au centre de la photo.

Le jour où tu m'aimeras, où, non content de jouer de la musique, je tenais un rôle de vendeur de journaux. » Depuis cet instant, en 1934, et jusqu'à son retour définitif en Argentine, le jeune Piazzolla allait connaître le temps de l'amateurisme exotique : costumé en gauchon avec deux autres Argentins, il divertissait le public du cabaret *El Gaucho* sous le nom de « The Argentine boy-wonder of the bandonéon ». Ou bien il jouait de cet instrument typique pour une émission sur ondes courtes captée à Buenos Aires. Mais le blondinet au regard faussement innocent préférait encore se perdre dans les rues du district, échapper aux devoirs, jouer au base-ball et martyriser les chats du voisinage. Quand viendrait donc — échéance du destin ou ruse de la chance — l'amour de la musique, son exercice fébrile, sa propre voix se faisant entendre à travers le tissu serré du tango ? « Je crois que, pour en arriver là, il fallut l'ennui — l'ennui des après-midi d'été à Mar del Plata, où nous étions revenus avec mes parents en 1937. Moi, j'avais déjà eu plusieurs prémonitions d'une vocation en écoutant De Caro, Bach, Cab Calloway. Dès lors, bien que de façon confuse, je pressentais que ma musique serait un mélange de tout cela.

J'envoyai une lettre à Vardaro, qui me répondit de façon encourageante. Je formai un groupe avec quelques amis. Je choisis le répertoire et fis les arrangements. Je fréquentai un salon de thé où jouaient des orchestres de tango de Buenos Aires. Là, je me liai d'amitié avec le joueur de bandonéon Juan Sanchez Gorio, avec Enrique Mario Francini, Hector Stamonio... Ce dernier me convainquit d'aller à Buenos Aires. »

Influence d'Anibal Troilo

Entre les larmes prévisibles de madame Asunta et les conseils de Nonino, l'adolescent de seize ans monta à la capitale, où l'attendaient une chambre de pension, le travail avec un orchestre qui jouait au cabaret *Novelty*, et l'amertume de découvrir rapidement la sordidité de la vie nocturne de Buenos Aires ; Piazzolla se consola en étudiant la musique avec une rigueur prussienne, tout en s'évadant grâce au calme vert du billard. Après avoir joué, il se rendait religieusement au café Germinal écouter le bandonéoniste Anibal Troilo — « le meilleur de tous, à l'époque », affirme Piazzolla. Maintenant, blotti dans un fauteuil moelleux d'un appartement confortable, Piazzolla se souvient et semble

esquisser un sourire ému, comme s'il avait capté une image de son inconscience passée. « D'être tant allé l'écouter, je connaissais par cœur le répertoire de Troïlo et de son orchestre ; et je m'étais entiché de quelques-uns de ces musiciens, notamment du pianiste Orlando Goñi et du violoniste Hugo Baralis, dont je devins l'ami. Une nuit, Baralis arriva au *Germinal* avec une tête d'enterrement. 'Que se passe-t-il ?', lui demandai-je. — 'Aujourd'hui vendredi, comme par exprès, Toto est malade. Le Gros (il parlait de Troïlo) est furieux et il a raison : on ne peut plus jouer toute la fin de la semaine. 'C'était ma chance : Toto Rodriguez, un des joueurs de bandonéon, était hors de combat. Avec l'inconscience de la jeunesse, je priai Baralis de dire à Troïlo que je pouvais jouer. Baralis me regarda comme si j'étais devenu fou. 'Tu es sérieux ?' — 'Tout à fait ! Je connais tout le répertoire par cœur.' — 'C'est impossible, me dit-il en riant, tu es beaucoup trop jeune pour cela.' Je con-

A peu près à cette même époque — c'était en 1939 —, et avec une même audace, Piazzolla réussit à obtenir une entrevue avec le pianiste Arthur Rubinstein, de passage à Buenos Aires pour une série de récitals. « Je lui apportai un concerto pour piano que j'avais écrit. Lui, très aimablement, se mit à le jouer au piano. Quand il eut fini, il me dit avec sympathie : 'Vous aimez la musique ?' — 'Oui, Maître !' — 'Pourquoi ne l'étudiez-vous pas, alors ?' Il avait absolument raison. Sans perdre de temps, je commençai à étudier avec Alberto Ginastera. En fait, j'aurais voulu étudier avec Juan José Castro, mais lui ne pouvait pas me prendre et me recommanda à Ginastera, qui, à cette époque, était assez jeune, si bien que je fus son premier élève. Avec lui, j'étudiai frénétiquement entre 1939 et 1945 — c'est-à-dire plus ou moins le temps que je passai dans l'orchestre de Troïlo. Ainsi Le Gros devint mon banc d'essai. Chaque nouvelle chose que j'apprenais avec Ginastera en harmonie, contrepoint, instrumentation, je

Tant du point de vue de la qualité que de l'éclat et de l'originalité, Troïlo mena à leur aboutissement les innovations introduites dans l'orchestre de tango — depuis la moitié des années 20 — par des créateurs tels que Julio de Caro et Alfredo Gobbi. Son orchestre surprenait par l'excellence de ses solistes et par l'échange des rôles rythmique et mélodique entre le piano et le bandonéon ; en même temps, c'était un modèle d'équilibre entre une musicalité raffinée et la nécessité de satisfaire un public qui, dans les années 40 et 50, allait plutôt danser qu'écouter des musiciens et des chanteurs. De plus, Troïlo fut le maître de plusieurs instrumentistes et chanteurs, un des meilleurs bandonéonistes de toute l'histoire du tango et un compositeur raffiné, auteur de quelques-unes des pièces les plus remarquables du répertoire instrumental et vocal.

Piazzolla n'a jamais cessé de le reconnaître. A la mort de Troïlo, il composa une des ses œuvres des plus personnelles et émouvantes : la *Suite troileana* (1976). Aujourd'hui, en cet après-midi orageux, il est capable d'affirmer : « Ce qu'il faisait lui en 1940 était complètement lié au Buenos Aires de l'époque, ville sans télévision, moins bombardée par la publicité, et passionnée de bals. Si tu regardes un journal de cette époque, tu te rendras compte que tous les jours, on annonçait des douzaines de bals : par l'orchestre de De Angelis, celui de D'Agostino, de Canaro, de Pugliese — une centaine d'orchestres de tango, qui donnaient des bals tous les jours. D'Agostino ou D'Arienzo travaillaient beaucoup plus que Troïlo, parce qu'ils faisaient une musique plus simple, plus populaire ; mais moi, avec Troïlo, je réussis à donner trente-cinq bals en un mois. De plus, comme il y avait moins d'intermédiaires, il y avait une relation très intime entre les musiciens et le public. Et une quantité de créateurs extraordinaires : Manzi, Francini, Cadicano, les frères Esposito, Discepolo, Troïlo, Stamponi, Catulo Castillo, Mores... De telle sorte que, toutes les nuits, on donnait un tango en première audition et que, littéralement, le matin suivant, c'était déjà un 'tube'. »



Piazzolla (deuxième depuis la gauche), Aníbal Troïlo (à droite) et des amis. Troïlo, dit « Pichuco », fut l'un des plus grands spécialistes du tango. Tout à la fois compositeur, joueur de bandonéon et chef d'orchestre exceptionnel, celui-ci a exercé une influence décisive sur le développement de la carrière de Piazzolla.

tinuai à insister jusqu'à ce que Baralis, un peu appréhensif, allât parler à Troïlo. Le Gros me regarda, mi-amusé, mi-stupéfait, et me demanda si j'étais assez sûr de moi pour jouer sur-le-champ. Je lui dis que oui, que je connaissais la musique classique et que je savais ses tangos au point de pouvoir les jouer les yeux fermés. Troïlo fit un signe de la tête, on me tendit un bandonéon, je montai sur scène d'un bond et, à sa demande, je commençai à jouer. J'avais tellement confiance en moi que je jouai tous les tangos comme si on m'avait demandé une berceuse. Quand j'eus terminé, Troïlo resta un moment silencieux, puis il s'approcha de moi et la seule chose qu'il dit fut : 'Ce costume ne te va pas, gamin ; trouves-en un bleu, car tu commences cette nuit.' »

l'essayais avec l'orchestre. Et Le Gros me retenait, me demandant si j'étais fou ou si je voulais que les musiciens m'assassinent à la fin du spectacle, disant que ce que je proposais n'était pas dansable. De toute façon, Troïlo m'aimait bien ; je réussis à devenir son premier bandonéoniste et, durant les deux dernières années que je passai avec lui (1943-44), je fis presque tous les arrangements. Bien sûr, c'était une lutte constante : sur dix notes que j'écrivais, Le Gros en supprimait six. » Mais l'empreinte musicale et affective qu'Aníbal Troïlo (Buenos Aires, 1914-1975) alias « Le Gros », « Pichuco » ou « le plus grand bandonéoniste de Buenos Aires », a laissée sur Piazzolla a été plus puissante que les divergences professionnelles dues aux circonstances.

L'enrichissement du tango

Piazzolla, qui, comme d'autres avant lui, poursuivait une forme que son style ne trouvait pas, arriva à Buenos Aires — comme par un coup de chance ou un trait du destin — pour changer de vie. Peut-être la fureur de la mer dans ses oreilles, les sons du Cotton Club et les fugues de Bach au piano d'un lointain maître hongrois survolaient-ils depuis toujours ce paysage trop paisible qu'était le tango pour lui.

« J'ai toujours su que ma voie était le tango, mais un tango au-delà du conformisme et de la paresse de la plupart des *tangueros* (professionnels du tango). A

un certain moment, je sentis qu'il fallait mélanger ce tango endormi à d'autres choses, qu'il fallait l'enrichir, le remplir de risques et de surprises. Quand je faisais les arrangements pour Troilo, je ne pensais pas à quelque chose de facile, qui ferait danser les gens, mais plutôt à créer quelque chose qui serait très personnel et en même temps très lié à cette musique familière. Cela, Troilo ne pouvait le comprendre. Le plus étrange est qu'il ne se rendait même pas compte que, quand il jouait des tangos comme *Quejas de bandoneón*, *Chique* ou *Inspiración*, le public arrêta de danser et s'approchait pour écouter. Troilo était convaincu que ce qui payait était le tango à danser. Quand parfois, avant d'aller jouer, nous nous réunissions avec Goñi et quelques autres pour jouer à la manière de Julio de Caro un tango plus romantique, plus musical, Le Gros voulait nous tuer : ' Ne jouez pas cela, vous allez prendre de mauvaises habitudes. Jouez ce que nous jouons, nous ', disait-il. Cependant, quand il composait, il avait une relation très personnelle, très élaborée, avec la musique. Chacun de ses tangos – *Garúa*, *La última curda*, *Che*, *bandoneón* – était un petit bijou. De la même manière que le furent les tangos de Mariano Mores ; lui aussi était un créateur exceptionnel, jusqu'au jour où il se fatigua et commença à écrire de tête... C'est que le monde de la musique a été très dur pour tous. Pour moi, il continue à l'être encore maintenant, parce que je ne peux me retenir, je ne peux me résigner ; après un certain temps, il me faut tout détruire et recommencer. Et ça a toujours été ainsi depuis que j'ai quitté l'orchestre de Troilo : changer, affronter la résistance des gens, des musiciens de tango ultraconservateurs qui me méprisaient, qui me repoussaient, qui m'insultaient comme si j'avais été le diable. »

Première hérésie, d'après ses détracteurs : avoir quitté, à fin de 1944, Troilo, le « Gros Pigeon », qui avait été comme un père pour lui. Ensuite, diriger un orchestre que le grand chanteur et bandoneoniste Francisco Fiorentino avait lancé et que tout le monde considérait à l'époque en pleine décadence. En 1946, Piazzolla monte son premier orchestre *típica* (c'est ainsi que l'on nomme les formations qui ont un répertoire exclusif de tango) et inaugure lentement mais fermement la ronde des sacrilèges, comme d'insérer des groupes ternaires dans les carrures jusque-là inamovibles, ou d'introduire des contrepoints, des fugatos, des harmonies inouïes.

« Dès lors », se souvient-il aujourd'hui, « je commençai à essayer d'être Piazzolla. Je commençai à composer, à faire des arrangements plus personnels. Bien entendu, nous avions toujours moins de travail. A cette époque, on jouait pour faire danser – or personne ne pouvait danser sur ma musique. On m'attaquait, on ne parlait pas de moi ou on se mo-

quait de moi. Dans le cabaret où je jouais, un jour les femmes qui travaillaient là se mirent à danser sur la pointe des pieds, comme si elles étaient en train de rêver au *Lac des cygnes*. Moi, je crevais d'indignation et de faim. En 1950, je quittai l'orchestre et lâchai presque le bandoneón. Je me mis à étudier comme un fou. Je formai un orches-

Là, c'était une fête, un divertissement : le saxo jouait, la batterie sonnait, puis c'était le tour du trombone... et ils étaient heureux. Parce que là, il y avait bien des arrangements, un chef, mais aussi une place pour l'improvisation, pour la jouissance et l'éclat de chacun des musiciens. Je me dis que c'était ce que je voulais pour le tango. Et effec-



« Que bientôt je vous revoie à la même place, cher Astor Piazzolla » (dédicace de Nadia Boulanger, Paris 14 février 1955)

tre à cordes, avec lequel je fis quelques disques. Malgré l'insuccès, je sentais que je n'avais pas encore trouvé ma voie. »

Etudes avec Nadia Boulanger

Le tournant – explosif, radical, presque cataclysmique, selon les premiers fidèles de Piazzolla, et apocalyptique pour presque tout le milieu du tango – allait survenir lors de son séjour de 1954 à Paris, où il étudia un peu moins d'un an avec Nadia Boulanger. En plus de l'apprentissage technique avec le célèbre professeur d'Aaron Copland et de Leonard Bernstein, il découvrit grâce à elle que sa voie n'était pas la composition savante, mais l'enrichissement que les formes classiques, le jazz et ses propres intuitions pouvaient apporter à cette musique surgie au bord du Rio de la Plata.

« Quand j'allai à Paris, deux choses m'ouvrirent littéralement l'esprit : l'une, d'étudier avec Nadia Boulanger, d'avoir trouvé en elle la confirmation d'un chemin à suivre ; l'autre, d'écouter Gerry Mulligan et son groupe ; cela me rendit complètement fou – non seulement à cause des excellents arrangements de Mulligan et de la façon dont ils jouaient tous, mais aussi, et fondamentalement, parce que je perçus le bonheur qui animait ce milieu. Ce n'était pas comme les orchestres de tango que j'avais l'habitude d'entendre et qui ressemblaient à une procession funèbre, à une réunion de gens aigris.

tivement, quand je revins à Buenos Aires, je formai le premier Octeto (1955), qui fut alors une véritable révolution. Là, j'utilisai tout ce que j'avais appris avec Ginastera et Nadia, plus quelques phrases et procédés instrumentaux caractéristiques du jazz. J'introduisis une idée absolument novatrice dans le tango : le swing. Et, fondamentalement, l'idée du contrepoint : jouer à l'Octeto était comme chanter dans une chorale ; chacun avait sa partie et dialoguait avec les autres ; chacun pouvait jouir de ce qu'il jouait, chacun pouvait profiter et s'amuser avec la musique qu'il faisait. Et cela était fondamental, parce que si la musique manque de distraction, elle ne sert à rien. Bien sûr, il y avait tout ce que j'avais appris dans mes cours, surtout Stravinsky, Bartók, Ravel et Prokofiev, mais il y avait aussi la veine plus agressive et tranchante du tango de Pugliese, le raffinement de Troilo et d'Alfredo Gobbi, qui, vers la fin des années 40, avait été pour moi le *tanguero* le plus intéressant. »

Scandales, concerts finissant par des horions, et le poing gauche du petit Lefty – plus si petit que ça – se chargeant de défendre une musique qui changeait au rythme de la ville, Buenos Aires entrant alors en pleine modernisation.

« Bien entendu, les *tangueros* ultraconservateurs ne me supportaient pas. A une époque où l'on passait du tango sur toutes les ondes radio, ma musique était systématiquement ignorée et moi accusé d'assassiner le tango, de trahir je ne

sais quelle cause. Enfin, il y avait quand même une petite élite qui comprenait ce que je faisais. Ma musique a toujours été destinée à un cercle d'initiés ; à cette époque, ils étaient peut-être cinq mille, dans les années 60 quelque dix mille, à l'heure actuelle peut-être un million, mais ce sont toujours des initiés. D'un autre côté, je n'étais pas le seul à vivre

différent ou moderne, on *est* différent ou moderne, sinon ce n'est pas la peine d'essayer de le devenir de force. Quand j'entends dire, par exemple, que Juan Carlos Baghetto est le *tanguero* du rock argentin, ça me fait sourire. Cela n'a rien à voir. Les musiciens se servent du nom de Gardel ou de celui de Goyeneche par commodité, pour attirer un autre

gato, la chacarera... et il n'en sort pas. Le tango, en revanche, je dirais que c'est presque comme le jazz : il a du mystère, de la profondeur, du drame. Il est religieux, il peut être romantique et peut atteindre une agressivité que le folklore n'aura jamais, sauf la chacarera. Quand nous débutâmes avec l'*Octeto*, par exemple, nous semblions appartenir à un groupe de combat. Nous étions huit guerriers montés sur scène. Moi, je cassais le bandonéon toutes les nuits et Le Gros (Leopoldo) Federico aussi. Chacun, au lieu d'un instrument, tenait un bazooka. Nous avions transformé la scène en ring. »

Plus tard viendraient différentes formations de chambre, la collaboration avec la chorégraphe argentine Ana Itelman, le ballet-tango et une période obscure, douloureuse, aux Etats-Unis où, plus de vingt ans après, il dut recommencer à se déguiser – cette fois en bandit argentin – pour pouvoir jouer. Les années 60 à Buenos Aires apportèrent un nouveau public. « Une nouvelle génération de jeunes, intelligents, qui attendaient une musique comme la mienne » – aux séances déjà mythiques du bar *Jamaica* et surtout aux rencontres du numéro 676 de la rue Tucuman, avec des musiciens de la trempe de Joao Gilberto, Stan Getz, Maysa Matarazzo et Gary Burton, où Piazzolla débuta avec son premier quintette, « la formation musicale avec laquelle je me suis toujours senti le plus à l'aise ». Son association avec le poète Horacio Ferrer pour écrire *Maria de Buenos Aires* (1968) et *Las Baladas*, chanté par Amelita Baltar (1969) ; la rencontre historique avec Gerry Mulligan (1974), son début avec Georges Moustaki (1977), la musique de film, ses collaborations avec des musiciens européens, nouveaux pour l'époque – après plus de trente ans de travail, de patience, de polémique et de privation (« avec *Maria de Buenos Aires*, tout alla si mal que je dus vendre la maison et la voiture pour payer les dettes ») – enfin la consécration définitive et une certaine aisance économique.

« Ce qui se passe, c'est que je n'ai jamais pensé à l'argent en priorité, mais plutôt à faire la musique que je considère nécessaire. En tout cas, je me suis toujours arrangé pour que les musiciens gagnent bien leur vie. Un jour, en discutant avec l'un des musiciens d'Osvaldo Pugliese, j'appris qu'ils travaillaient en coopérative, chacun pointait en fonction de sa participation et était payé selon son pointage. Dès lors, j'ai toujours travaillé de cette manière. Quand il n'y a pas d'argent, il n'y en a pour personne : quand il y a beaucoup d'argent, il y en a beaucoup pour tout le monde. Il est fondamental que le musicien se sente concerné par ce qu'il fait, et cela n'est pas valable seulement pour la musique, mais aussi pour la participation aux gains quand la musique commence à rapporter. »

GRUPO INTER-AMERICANO DE LA SOCIEDAD ROERICH
PRESENTS
AN EVENING IN ARGENTINA

A MUSICAL EXTRAVAGANZA IN THREE ACTS

AT

ROERICH HALL

Riverside Drive and 103rd Street
New York City

THURSDAY, DECEMBER 29th, 1932

at 8:30 P.M.

Here is a synopsis of the three acts:

FIRST ACT —Midnight in the Pampas. Fireside Gaucho songs. Dawn. Typical countryside dances, with the sweetest music you ever heard:

Ranchera
Gato
Malambo

And songs that will pull a string in your heart, as the notes flow from the twinkling guitars:

Valse
Estilo
Vidalita

SECOND ACT—The underworld. The slums of Buenos Aires harbour many of these haunts, where the Argentine apaches and their women meet.

The *Milonga*, one of their typical songs.

The *underworld Tango*, sung with all the studied effrontery of the apache's girl.

The *underworld Tango*, danced as only the Argentine apaches can dance it.

THIRD ACT —Night life in Buenos Aires. A cosmopolitan night club, where young blades and French girls pretend to be bored to death. A glorification of the real, genuine Tango, as it is very seldom seen in New York. A melange of diverse songs and an exceptional exhibition of Tangos.

Featuring Hebe Marin, petite Argentine singer; Carlos and Greta, Tango artists; Ayala and Caceres, Agustin Cornejo, Velazquez and Pichardo, Argentine guitarists and singers; D'Aquila and his Tango Band, including Astor Piazzola, the Argentine boy wonder of the "bandoneon," and an exceptional supporting cast.

Under the direction of C. J. Videla-Rivero, of the Grupo Inter-Americano

Annnonce d'un concert avec la participation d'Astor Piazzolla, « l'enfant prodige argentin du bandonéon »

cette mutation ; il y avait aussi des gens comme Eduardo Rovira et d'autres, embarqués dans des recherches analogues. De plus, pendant ces années, notamment pendant la décennie de 1960, toute la culture argentine changea ; la littérature, le cinéma, la sculpture et la danse se transformèrent pour accompagner les changements d'une société qui n'était plus à l'image du tango des années 40. Il faut qu'une chose soit claire : le tango en tant que chant et danse est mort progressivement au milieu des années 50. Je n'en fus pas le bourreau, cela se produisit absolument tout seul. Qu'un Eduardo Rovira et un Piazzolla aient existé est la conséquence d'un processus, parce que les choses se déroulent pour chacun inévitablement. Quelqu'un ne peut prétendre être

public, qui suit Goyeneche ou Gardel. Mais sa musique n'a rien à voir avec le tango, c'est du rock pur. »

Que pense aujourd'hui du rock un homme qui, dans les années 70, se rapprocha amicalement du rock argentin et réussit même à jouer en direct avec le groupe *Alas* ? — « J'aime beaucoup les jeunes, surtout ceux qui ont des préoccupations et qui font des choses, qui essaient de trouver leur chemin. Aujourd'hui encore, je n'ai jamais entendu personne qui me surprenne. J'ai entendu certaines choses de Lito Vitale qui m'ont beaucoup plu, mais je constate qu'il a tendance à se répéter. Le problème est qu'il travaille avec le folklore et que le folklore argentin est moins riche que le tango. Le folklore se retrouve dans une série de rythmes comme la samba, le

Violenter l'instrument

L'homme qui, il y a presque soixante ans, reçut de son père son premier bandonéon, avec la recommandation d'en jouer comme personne, assis maintenant dans un immense fauteuil, repense à cette caisse de métal et de nacre remplie d'air, et dit : « Avant tout, le tango ne fonctionne pas, à mon avis, sans bandonéon. Je n'approuve pas le tango avec un saxophone en soliste. Le bandonéon est l'instrument par excellence du tango. Quelquefois, en concert, je raconte sa curieuse histoire : le bandonéon est né dans une église ; des églises européennes, il est passé aux bordels de Buenos Aires, de là dans les cafés, et aujourd'hui il est entré dans les salles de concert. C'est dire qu'il a fait le tour complet. Pour moi, personnellement – pour un autre musicien, ça sera tel instrument différent –, ce n'est pas la moitié de moi-même, c'est quatre-vingt-dix-neuf pour cent de moi-même. Pour un musicien, l'instrument importe plus qu'une femme, qu'un enfant. On aime son instrument de tout son cœur. Moi, j'aime le bandonéon. Et quand je joue, quand je chante une mélodie, je l'aime plus au travers des doigts. Le bandonéon, il faut le jouer avec un peu de colère, de violence. Il faut le violenter, le battre, tout exiger de lui. Je ne conçois pas que l'on joue du bandonéon comme si on était un gamin en train de pisser, il faut en jouer avec tout ce qu'on a dans le ventre. J'écoute jouer, par exemple, Alejandro Barletta, et pas un de mes cheveux ne bouge ; par contre j'écoute jouer Leopoldo Federico, Roberto Di Filippo ou Nestor Marconi, et c'est un autre bandonéon. On ne peut pas en jouer comme si c'était un clavecin : il faut employer un autre type de force, c'est quelque chose de plus physique. Comme dit Le Gros (Leopoldo) Federico, il faut jouer avec tout le poids du cœur ; lui, avec ses cent vingt kilos, il le démolit. Il ne faut pas en jouer, comme le disent les fans de la technique, en tirant et en poussant. Poussé, le ban-

donéon ne pourra jamais faire de phrases, on ne peut rien en faire. Moi, je peux dire que je ne joue même pas le dix pour cent de mes notes en poussant. J'utilise la pousse simplement pour respirer avec la caisse, mais pour chanter une mélodie, je dois le faire en tirant. De cette manière, on prend plaisir à ce qu'on joue. En poussant, on ne jouit pas du tout ; pousser, au bandonéon, c'est zéro, c'est rien. »

Astor Piazzolla – 67 ans au moment de cet entretien –, qui a subi quatre pontages récents pour que son cœur puisse continuer à secouer cette caisse aux sons miraculeux, assis dans un fauteuil par un après-midi orageux, pense qu'il a fait ce qu'il devait. Que sa musique a attendu le temps nécessaire pour atteindre le cœur d'autrui.

« Si j'avais connu le succès depuis le début, je me serais méfié. » Il croit en Dieu, aime la mer, la pêche au requin, la terre humide et les pommes vertes. Il affirme que, s'il revenait au monde, il serait de nouveau bandonéoniste. Qu'il aimerait bien que cela arrive – pourquoi pas ? Mais cette tentation faustienne s'explique par sa soif de perfection : « J'aimerais bien vivre cent ans de plus – pas pour végéter ou expier quelque chose de mal fait ou d'inaccompli, mais pour continuer à composer, pour écrire de la musique chaque fois meilleure. Evoluer, c'est condenser – Mozart, par exemple, écrivait toujours mieux parce qu'il devenait plus clair, plus pur. Plus l'œuvre est nette, plus on l'écoute. Condenser, c'est ce qu'il y a de plus difficile en art. »

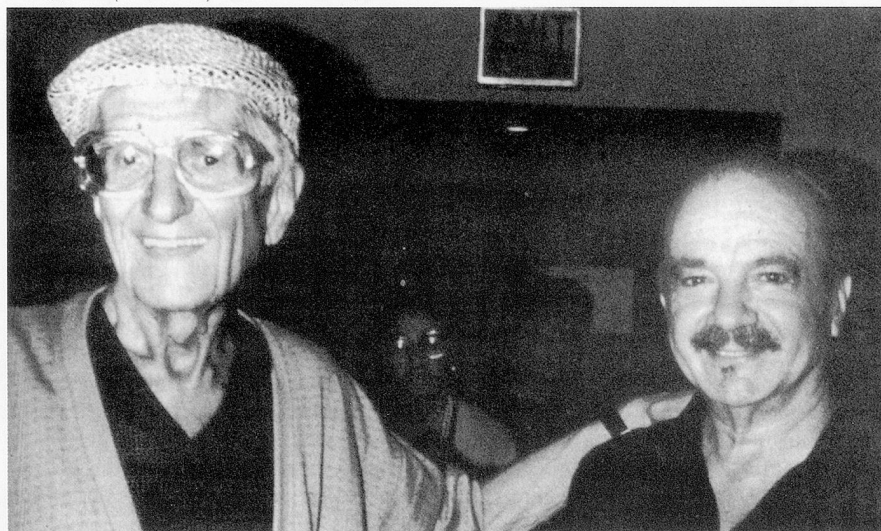
Guillermo Saavedra

Traduit de l'espagnol par Carmen Perrin
et adapté par Jacques Lasserre

Le texte original de cet entretien a été publié partiellement dans le journal *El pais* de Montevideo (Uruguay).

Guillermo Saavedra parlera de la musique et de la poésie argentine dans le cadre du festival *Neue Musik Rümelingen*, les 23 et 24 août. Le festival a pour thème « Zwieliicht – media luz » ; le programme comporte plusieurs musiques d'Argentine et d'autres pays d'Amérique du Sud.

Piazzolla (à droite) et Gil Evans, New York 1986



Im künstlerischen Bild den Zustand der Welt reflektieren Ein Porträt des Komponisten Victor Fenigstein

Reflet du monde, réflexion sur le monde
Le compositeur Victor Fenigstein