

CELLO TANGO

OPHÉLIE GAILLARD

JAQUI
CUELLO
DI PIERRO
SABATIER
MOSALINI
BORDALEJO
LES DEBUSSY(S)



1. OSVALDO PUGLIESE <i>Negracha</i> arr. William Sabatier	3'27
ÁSTOR PIAZZOLLA	
2. <i>Viaje de bodas</i> arr. Astor Piazzolla	3'24
3. <i>María de Buenos Aires: Yo soy María</i> with <i>Inés Cuello</i>	3'14
4. <i>Fuga y misterio</i>	3'56
5. <i>Vayamos al diablo</i>	2'19
6. <i>Las Cuatro Estaciones Porteñas: Otoño porteño</i>	6'20
7-8. <i>Milonga for Three</i> arr. William Sabatier	2'19 - 5'59
ALBERTO GINASTERA	
Puneña no. 2 op. 45	
9. <i>Harawi</i>	5'34
10. <i>Wayno Karnavalito</i>	3'12
Pampeana no. 2 op. 21	
11. I. <i>Lento rubato</i>	1'31
12. II. <i>Allegro</i>	2'29
13. III. <i>Lento ed esaltato</i>	3'23
14. IV. <i>Allegro vivace</i>	1'54

ÁSTOR PIAZZOLLA

15. Milonga sin palabras 5'27
16-17. Regreso al amor 3'23 - 3'25
18. La muerte del angel 3'29
19. Oblivion *with Agnès Jaoui* 4'27
arr. William Sabatier

20. **CARLOS GARDEL | ALFREDO LE PERA** Volver 5'56

21. **ROSITA MELO** Desde el alma (vals) 3'42

22. **JULIÁN PLAZA** Nocturna (Milonga) 3'34
arr. Juanjo Mosalini

23. **MERCEDES SOSA** La Zafretera 3'38

ALBERTO GINASTERA

Dos canciones op. 3 with Nahuel di Pierro

24. Canción al árbol del olvido 2'51

25. Canción a la luna lunanca 1'47

26. **GERARDO MATOS RODRÍGUEZ** La cumparsita 6'49
arr. Tomás Bordalejo

Ophélie Gaillard cello & direction

William Sabatier bandoneon

Juanjo Mosalini bandoneon

Tomás Bordalejo guitar

Romain Lecuyer double bass

Émilie Aridon-Kociotek piano

Inés Cuello voice

Nahuel di Pierro voice

Agnès Jaoui voice

Les Debussy(s)

Christophe Collette violin

Emmanuel Bernard violin

Vincent Deprecq viola



An interview with Ophélie Gaillard and William Sabatier

Ophélie, how did the project “Cello Tango” come about?

I have always loved the music and dance of Latin America, and my explorations since the double album “*Alvorada*”, released in 2015, turned out to be very fruitful, not least thanks to some exceptional fellow travellers. The continent is amazingly rich, with music ranging from Baroque to *bossa nova* in Brazil, from the splendour of the Codex Martínez Compañón (Peru) to contemporary Mexican styles...

I also grew up listening to the great voices of Víctor Jara and Violeta Parra of Chile, and those of the Cuarteto Cedrón, Atahualpa Yupanqui and the great Mercedes Sosa... which brings us to Argentina, a country I discovered first of all through its traditional music, before becoming fascinated by tango and the artistic avant-garde of the 1950s.

But the real starting point for this album was Alberto Ginastera, who composed several works for the cello, including a sonata (op. 49) and two concertos (opp. 36 and 50) – not included here –

written for the cellist Aurora Nátola, whom he met in 1969. She became his second wife and together they moved to Geneva, where he died in 1983. His grave can be seen there in the Cimetière des Rois. On this recording we hear his *Pampeana* no. 2, op. 21, for cello and piano, and *Puneña* no. 2, op. 45, for solo cello.

Although these two compositions – especially his *Puneña* – are often chosen as set pieces for international competitions because they are so formidably difficult, I have always felt that so-called “classical” musicians fail to capture their distinctive flavour altogether convincingly. So I set about trying to find new ways of going beyond our contemporary Western notation, which is inevitably imperfect, in order to give the best possible interpretation of this music. And, with the help of some fine connoisseurs of traditional Argentine music – in particular, the tango violinist and *charango*¹ specialist Alfonso Pacin, whom I would like to thank here – I found some amazing answers.

1 Shaped like a guitar, the *charango* is a small fretted lute of the Andean regions of Argentina, Bolivia and Peru.

To my mind, it isn't necessary to be born into a particular culture in order to be able to embrace it in an authentic manner. For musicians to find the right sound, the right tone, I think they need to cultivate an insatiable curiosity, as well as being resourceful, responsive to encounters, and open to new ideas. And maybe, by putting everything, body, heart and mind, into it, artists will be able to play fully that role as conveyers of emotion.

In any case, I love the idea of producing with my cello a whole kaleidoscope of colours and sounds.

William, how did you and Ophélie meet, and what made you both want to play together?

I remember being very impressed, when "*Alvorada*" was released, by the way Ophélie brought down the barriers between classical and traditional music. That's something we both care a lot about. Her feeling for groove and rhythm, which is so essential, made me want to work with her. The music of Latin America is so very rich and diverse; it offers an ideal playground in which to explore those links between classical and traditional music, and to capture all their subtleties.

What guided you in choosing the pieces for this programme?

[William:] My idea, in the pieces I arranged, was to use the cello's versatility and range of expression to highlight Ophélie's remarkable energy and all the variety she is capable of in her playing. The notion of groove within the ensemble, as well as a certain sound aesthetic, also influenced our research. From the start, there was no doubt about the fact that we wanted to preserve the sensuality and the specific character of each of the pieces, which we brought together with a view to striking a balance between rhythmic drive, expressiveness and emotional depth. Our aim is to offer a captivating experience, in which every note reveals the richness and vitality of these works.

And how did you go about choosing the artists?

[Ophélie:] The choice of artists was of prime importance, so it was our first consideration, and then we discussed the works together, took into account individual affinities, and so on.

It was, I felt, imperative to work again with Juanjo Mosalini and Romain Lecuyer – over the twelve years we have known each other, we have built up such a close understanding – and also to explore other aspects of Argentine music, in duo or trio, with the guitarist Tomás Bordalejo (also a brilliant composer in his own right) and the lyric

bass Nahuel di Pierro. For the Piazzolla pieces performed with Christophe Collette, Emmanuel Bernard and Vincent Deprecq of the Quatuor Debussy, we aimed for that warm, sensuous string colour that was so characteristic of the studios of the 1950s.

But tango is not only for men, as Haydée Alba proved so successfully during the heyday of the famous Paris tango club *Les Trottoirs de Buenos Aires*. And in an excerpt from Piazzolla's tango opera *María de Buenos Aires*, Inés Cuello portrays the title character with “perfect impudence, utter shamelessness, and pure joy of courage” – to borrow words used by the legendary Argentine writer Jorge Luis Borges in describing the “old tangos” of the early twentieth century. And Agnès Jaoui (also a well-known actress, screenwriter and film director) shares with us the intimacy of Ástor Piazzolla's *Oblivion*, a nostalgic *milonga* – “redolent of what is lost” (Borges, in his posthumously published talks on tango).

In your opinion, what special skills does a tango musician need to master?

[Ophélie:] That's a vast subject! Let me just mention “musical time”. It's particularly important

to master the art of *tempo rubato*, which I'm happy to say that I'm still learning. *Tempo rubato*, in which for expressive purposes the performer adjusts the tempo, temporarily departs from the pulse of the music – what is “robbed” (*rubato*) from some note or notes being “paid back” later, thus stretching and contracting time – while the musical flow remains perfectly controlled. It allows for a more eloquent and emotional interpretation, which of course influences the way the piece is danced. And *rubato* is also directly related to the art of *cortes* – those brief stops or “cuts” in the dance for dancers to show off their abilities², and which result in an exhilarating feeling of intoxication. Musical time plays a very important part in determining the subtlety and nuance of the dancers' movements. In his poem *El Tango*, Borges wrote:

This flurry, the tango, this mischief,
defies the busy years;
man, made of dust and time, is more
transient than the light melody,
which is only time. Tango creates a turbid
unreal past that is somehow true, [...].

2 *Cortes* were originally a men's preserve, but have now been taken up by women as well.

The names of Piazzolla and Ginastera immediately spring to mind when we think of Argentine music. What are their individual features, and what do they have in common?

[William:] Piazzolla and Ginastera are two of the most important figures in Argentine music, each representing a different but complementary aspect of the country's cultural identity.

Ástor Piazzolla came to tango as a bandoneon player in the popular cabarets of Buenos Aires, where he was recruited at the age of eighteen by the famous bandleader Aníbal Troilo. In 1954 he left for Paris, and henceforth built up a remarkable career, introducing the world to a form of artistic expression that has now become universal.

Alberto Ginastera, on the other hand, was a classical composer. Although he trained notably in the United States with Aaron Copland, his works, like those of Bartók, Stravinsky and Villa-Lobos, are deeply rooted in the popular traditions of his native land.

Did these two composers know each other? Did they get to meet?

[William:] From the age of nineteen, and for almost five years, Piazzolla took lessons with Ginastera, who was only five years older than he was. At twenty-four, Alberto Ginastera was just starting

out as a composition teacher. He introduced Piazzolla to the concepts of neo-classicism, and to the richness of modern harmony, and he encouraged him to be rigorous in his approach to form. "Ginastera was the teacher who gave me the foundation," Piazzolla later recalled. "With him I learned orchestration, still one of my strong points, and everything that I would further develop with Nadia Boulanger in Paris."

In this programme, *Vayamos al diablo* brings the two composers together. Piazzolla wrote this piece as a tribute to Ginastera for a concert given in 1965 at the Teatro San Martín in Buenos Aires. Virtuosity and a driving rhythm characterise this extraordinary work with its unremitting groove.

Ophélie, what motivated your choice for the works by Ginastera?

I follow my heart, and these pieces are among my favourites. In 1967 Ginastera divided his creative output into three periods – and one might add a fourth one, with the last decade in Geneva. He called them "objective nationalism" (1937-47), "subjective nationalism" (1947-57), and "neo-expressionism" (from 1958), but this third one, more influenced by dodecaphony, does not really concern us here. The composer experienced three years of artistic paralysis, until 1971, when he married Aurora Nátola, with whom he had

a warmly positive relationship, and the couple moved to Switzerland. Then, in a final creative phase, he turned once again to nationalism as a source of inspiration for his compositions.

The two *Canciones*, op. 3, published in 1938 and written almost at the same time as the *Danzas argentinas* for piano, op. 2, illustrate the simple, touching style of Ginastera's "objective nationalism". In these infinitely poetic pieces, showing great economy of means, we find the composer favouring tonality and using traditional rhythms: the slow *milonga* (considered a precursor of tango) for the *Canción al árbol del olvido* ("Song to the Tree of Forgetfulness") and the *malambo* (an Argentine folk dance associated with gauchos and danced by men) for the *Canción a la luna lunanca* (which means something like "Song to the lunar moon").

Pampeana no. 2, op. 21, for cello and piano, dating from 1950, belongs to Ginastera's second creative period, that of "subjective nationalism". Its title refers to the Pampas, the vast plains that cover around twenty per cent of Argentina. Introduced by a long *declamato*, highly cadential and virtuosic, based on the Andean pentatonic scale, the piece develops over two traditional rhythms, those of the *chacarera* (a folk dance particularly popular in the rural parts of the country) and the *habanera* (a dance of Cuban

origin, in slow duple time). The latter is very sombre until the arrival of a striking and tragic melodic passage.

Puneña no. 2, op. 45, for solo cello, was written, the composer tells us, "in Geneva during February 1976", and "its title comes from the Quechuan word 'Puna', referring to the high Andean plateau in the north-west of Argentina, 4,000 metres above sea-level. It also means bare and arid ground, as well as the feeling of anguish one can have at high altitudes." This piece, one of the twelve commissioned by Rostropovich to celebrate the seventieth birthday in 1976 of his close friend, the Swiss conductor and patron Paul Sacher, represents a veritable tour de force for the soloist. Ginastera masterfully creates a palpable tension between virtuosic Western art music and the "re-creation of the sound world of that mysterious heart of South America that was the Inca Empire". The work is in two contrasting movements:

Harawi, meaning "melancholy love song", borrows its main theme from the letters that make up Sacher's name, transcribed into German notation as Es-A-C-H-E-Re, that is to say E flat-A-C-B natural-E-D. "Lyrical and ardent, but at the same time deep and magical, it evokes a haunting solitude, sounds of *quenás*, murmurs of the distant forest with imaginary birds singing

‘Sacher!...Sacher!...’, and the glittering of moon and stars.” The cello represents all these sounds, literally becoming a *quena*³, an *erke*⁴, birds and stars.

Then *Wayno karnavalito* is “a wild and tumultuous Carnival dance on the principal theme ‘Es-A-C-H-E-Re’, full of the rhythms of *charangos* and Indian drums, coloured costumes, ponchos and masks, as well as of Indian corn alcohol”. And the cello has to convey all this! I use here *charango* (and certainly not cello) techniques for the *pizzicati*, not to mention a few other culinary secrets that have very little to do with academic teaching! What we have here, is no longer objective or subjective nationalism, but rather, I believe, a magical realism quite similar to that of the Colombian writer Gabriel García Márquez and the Chilean Isabel Allende, two more heroes of my teenage years.

William, how important is the bandoneon in Argentina, and what is its role?

The bandoneon leads a double life in Argentina. It isn’t the national instrument, but it very soon became the instrument of tango, its urban

expression par excellence, deeply rooted in the cities of Buenos Aires and Montevideo. And it’s also present in the folk genres of northern Argentina, such as *chacarera*, *chamamé* and *zamba*, although the main instrument of those genres is the guitar.

Less well known is the fact that until the 1960s the bandoneon was very popular in Germany and Poland. Tango gave the instrument a real boost, especially with masters such as Aníbal Troilo, Leopoldo Federico and, of course, Ástor Piazzolla, who revealed to the full the instrument’s rich expressive possibilities.

There are many clichés associated with tango. What have you learned from studying the repertoire in such depth?

[William:] Delving deeply into the subject enables us to get away from the clichés – Carlos Gardel and his Borsalino hat, houses of ill repute, the stereotypical pimps and prostitutes... – all of which are exploited in the shows for tourists presented in the hotel lobbies of Buenos Aires. Such representations don’t do justice to all the wealth and complexity of this music.

3 An open notched flute of the Andes.

4 A very long side-blown trumpet, made of cane and with an animal-horn or metal bell, which, played pointed skywards, is used to accompany processions.

It's important to remember that tango is a form of expression specific to a limited geographical area, that of the Río de la Plata between Argentina and Uruguay, with Buenos Aires on one side and Montevideo on the other. Associating Argentine tango with the whole of Argentina would be as simplistic as associating flamenco with the whole of Europe! Tango isn't static, nor was it intended to be merely a tourist attraction. It's an art form that has been constantly developing since the 1920s.

[Ophélie:] I would add another typical feature of tango: the fact that *tangueros* have often been classical virtuosos. After playing with the orchestra of the Teatro Colón, say, or with some other classical orchestra, musicians would go and spend the rest of the evening playing tango in the cabarets. So tango musicians very often have a thorough understanding of classical playing and a taste for instrumental showmanship.

To take the case of Piazzolla, he came to France to attend the American Conservatory at Fontainebleau and, like many other composers⁵, also to study with Nadia Boulanger. But Piazzolla's experience with "Mademoiselle", as she was known, didn't last for long: very early on she

sensed that tango was his true vocation, and encouraged him to give free rein to his creativity and use his classical background to make the language of tango his own. He went on to reinvent the genre, with what is now termed "tango nuevo".

Apart from the compositions by Ginastera and Piazzolla, can you tell us a little about the other pieces on this programme? And perhaps also about the diversity of expression required of the cello in the programme as a whole?

[Ophélie:] Yes. We wanted to explore the diversity that exists in Argentina's music and culture. So, as well as compositions by Ginastera and Piazzolla – the main focus of our programme – we chose to include a variety of pieces representing different parts of that immense country. Pieces that have been arranged – or rather, re-interpreted – by three very different personalities: Juanjo Mosalini, Tomás Bordalejo and William Sabatier.

There is a great tradition in tango of taking up a theme and either writing "in the manner of" – Aníbal Troilo, say, or Osvaldo Pugliese – or presenting a personal interpretation of that theme, which is what Juanjo, Tomás and William have done here. In leaving their own mark on these

⁵ Aaron Copland, Leonard Bernstein, Elliott Carter, Philip Glass, Quincy Jones, Michel Legrand, and many others studied with her.

pieces, without losing the character of the original composition, they are keeping the tradition very much alive!

As for the wealth of rhythms and timbres that are to be found in Argentina, one has only to listen to the cello in Ginastera, when it evokes the rhythms of the habanera, imitates the *rasgado*⁶ of the charango, brings out the pentatonic colours of a traditional song from the Andean highlands or copies the singing of an imaginary bird from Cuzco. The instrument quivers and glides in the tangos of Piazzolla, and evokes the voices of Carlos Gardel in *Volver* and of Mercedes Sosa in *La Zafra* (a *zamba*, a traditional dance from the northern provinces). It waltzes to *Desde el alma*, launches into the percussive rhythms of the milonga for *Nocturna*, and with the guitar revisits that iconic piece *La cumparsita*. Completed early in 1916, this traditional tango is usually played as the last dance at a tango event or *milonga*.⁷ Amusingly, it also brings to mind that memorable scene in *Some Like It Hot* (Billy Wilder) in which Jack Lemmon, in drag, dances with the ageing millionaire Osgood (“You’re leading again, Daphne...”)!

And a final word about tango?

[Ophélie:] The composer and lyricist Enrique Santos Discépolo famously declared: “Tango es un pensamiento triste que se puede bailar” (“Tango es un pensamiento triste que se puede bailar”), while Borges, who preferred the early type of tango, favoured the writer Leopoldo Lugones’s definition of the dance as a “reptile of the brothel” (*reptil de lupanar*). And he disagreed with Discépolo: “tango is not a thought, it is an emotion” and “it is not always sad, nor has it always been sad”. Charlie Chaplin, inimitable in his performance of *La Milonga de Buenos Aires* in *Modern Times*, would surely have agreed with the latter statement!

Translation: Mary Pardoe

⁶ *Rasgueado*: strumming.

⁷ *Milonga*, a term of African origin, has several meanings: it refers to a rhythm derived from the *habanera* (3-3-2); it can also mean a tango event (as here) or a venue of social tango dancing.

Entretien avec Ophélie Gaillard et William Sabatier

Ophélie, comment est né ce projet, « Cello Tango » ?

Ma passion pour les musiques et les danses latines est très vive, et mes explorations depuis le double album « *Alvorada* », paru en 2015, se sont avérées très fertiles, grâce notamment à des compagnons de route exceptionnels. Comment ne pas être impressionné par la richesse de la musique de ce continent, allant de la musique baroque à la *bossa nova* au Brésil, de la splendeur du “Codex Trujillo”, *alias* le Codex Martínez Compañón, du Pérou, jusqu’aux saveurs contemporaines du Mexique...

Les grandes voix du folklore latino-américain ont aussi bercé mon enfance : celles des Chiliens Víctor Jara et Violeta Parra, du Cuarteto Cedrón, de Atahualpa Yupanqui et de la grande Mercedes Sosa de l’Argentine – un pays que j’ai découvert d’abord par son folklore et sa musique populaire, avant de me passionner pour le tango et l’avant-garde artistique des années 50.

Mais à vrai dire, le point de départ de cet album est avant tout Alberto Ginastera, compositeur qui a consacré plusieurs œuvres au violoncelle, notamment la Sonate pour violoncelle et piano, op. 49, et les Concertos, op. 36 et 50,

écrits pour la violoncelliste Aurora Nátola, qu’il rencontre en 1969, avant de l’épouser et de s’installer avec elle à Genève, où il meurt en 1983 ; il repose d’ailleurs dans cette ville au cimetière des Rois. Sur ce disque, nous entendons sa *Pampeana* n° 2, op. 21, pour violoncelle et piano, et la *Puneña* n° 2, op. 45, pour violoncelle seul.

Bien que ces deux pièces, et surtout la *Puneña*, soient souvent imposées aux programmes des concours internationaux, tant leur exécution est redoutable, il m’a toujours semblé que leur saveur particulière n’était pas restituée de façon totalement convaincante par les interprètes dits « classiques ». J’ai donc humblement commencé à chercher de nouvelles pistes pour élucider les énigmes d’une notation contemporaine occidentale forcément imparfaite. Et j’ai trouvé des réponses étonnantes, grâce à de fins connaisseurs de la musique argentine, dont notamment Alfonso Pacin, violoniste de tango et spécialiste du *charango* (un instrument andin à cordes pincées), que je tiens à remercier ici.

À une époque où chacun semble parfois s’arc-bouter sur son identité, et où la légitimité dépend trop souvent de son appartenance,

je revendique au contraire une approche authentique et circonstanciée de musiques qui me paraissent à la fois lointaines et familières. Il me semble que l'interprète ne peut trouver le son et le ton justes que dans la mesure où il est mobile, doté d'une curiosité insatiable et sensible aux rencontres qui le façonnent, aux découvertes qu'il apprivoise. Et c'est peut-être grâce à cette mobilité du corps, du cœur et de l'esprit, que l'artiste peut pleinement jouer ce rôle de passeur d'émotions.

J'aime en tout cas l'idée de produire avec mon violoncelle tout un kaléidoscope de couleurs et de sons.

William, comment vous êtes-vous rencontrés avec Ophélie ? Et qu'est-ce qui vous a donné à tous les deux l'envie de travailler ensemble ?

Je me souviens très bien de la sortie de l'album « *Alvorada* », qui m'avait marqué par la façon dont Ophélie abattait les frontières entre musiques savantes et populaires. C'est une idée qui nous tient à cœur. Son rapport au *groove* et au rythme, si essentiel et fondamental, m'a donné l'envie de jouer avec elle. Les musiques latines, avec leur richesse et leur diversité, offrent un terrain de jeu idéal pour explorer ces liens entre musiques savantes et populaires et en capter toute la subtilité.

Qu'est-ce qui a guidé les choix de ce programme ?

[William] Mon idée, en tant qu'arrangeur, était de mettre en lumière la variété de jeu et l'énergie singulière d'Ophélie, grâce à la polyvalence et l'expressivité du violoncelle. La notion de *groove* au sein de l'ensemble, ainsi qu'une certaine esthétique sonore, ont également conduit nos recherches. Dès nos premiers échanges, il était primordial de préserver la sensualité et le caractère propre à chacune de ces musiques, rassemblées dans un souci d'équilibre entre puissance rythmique, expressivité et profondeur émotionnelle. Notre objectif est de proposer une expérience captivante, où chaque note révèle la richesse et la vitalité des œuvres.

Et comment s'est fait le choix des interprètes ?

[Ophélie :] Je dirais que d'emblée le choix des interprètes a été primordial. Ensuite, la réflexion sur les œuvres s'est faite collectivement selon les affinités de chacun.

Il m'a semblé essentiel de développer la complicité que j'avais nouée avec Juanjo Mosalini et Romain Lecuyer depuis douze ans, et aussi d'aborder d'autres aspects de la musique argentine en duo ou en trio avec le guitariste Tomás Bordalejo, brillant compositeur par ailleurs, et la basse lyrique Nahuel di Pierro.

Pour les pièces de Piazzolla, avec la complicité des membres du Quatuor Debussy, nous avons cherché cette couleur de cordes chaleureuse et sensuelle si caractéristique des studios des années 1950.

Il ne manquait que les voix de femmes – car tango est aussi une affaire de femme, comme Haydée Alba l'a si bien démontré à Paris pendant les heures de gloire du fameux club *Les Trottoirs de Buenos Aires* ! Inés Cuello incarne une María de Buenos Aires « de pure effronterie, de pure insolence, de pur bonheur du courage », pour citer Jorge Luis Borges, parlant des premiers tangos du début du siècle dernier, tandis que Agnès Jaoui partage dans l'intimité les secrets d'*Oblivion*, cette *milonga* « qui a la saveur de ce qu'on perd » (Borges encore, dans ses conférences sur le tango, publiées de façon posthume).

Selon vous, est-ce qu'un interprète de tango doit cultiver des qualités particulières ?

[Ophélie :] Vaste question ! Je me contenterai d'évoquer la notion du temps musical, du rapport de l'interprète à la pulsation, en ce qu'elle ancre les corps dans un dialogue avec la gravité. Le temps musical est aussi le temps de la danse, et donc de l'espace qu'on apprivoise. Et, à ce sujet, je voudrais évoquer cet art si singulier du rubato dans le tango, auquel je continue de

m'initier avec bonheur aujourd'hui. L'interprète flirte avec les limites de la pulsation, semble même s'en échapper parfois, et pourtant le flux musical reste parfaitement maîtrisé. L'on ressent, dans la danse *tanguera*, cette sensation de vertige, de syncope au sens premier. L'art des *cortes*, ces ornements ou variations un temps réservés aux hommes, mais dont les femmes se sont heureusement emparées depuis, procure une ivresse jubilatoire. Le poète Borges écrit encore à propos du tango :

*« Cette rafale, le tango, ce sortilège,
défie les années encombrées ;
fait de poussière et de temps, l'homme dure
moins que la légère mélodie,
qui n'est que temps. Le tango crée un passé
trouble et irréel qui en quelque sorte est vrai,
[...] »*

Quand on pense à la musique argentine et à ses compositeurs, Piazzolla et Ginastera s'imposent à l'esprit. Quelles sont leurs singularités, et qu'est-ce qui les unit ?

[William :] Piazzolla et Ginastera occupent une place essentielle dans la musique argentine, chacun incarnant une facette différente mais complémentaire de l'identité culturelle de ce pays.

Ástor Piazzolla a d'abord pratiqué le tango comme bandonéoniste dans les cabarets populaires de Buenos Aires, recruté dès l'âge de dix-huit ans dans le fameux orchestre de Aníbal Troilo. En 1954, il part à Paris d'où il bâtira bientôt une carrière remarquable et offrira au monde une forme d'expression artistique devenue universelle.

Alberto Ginastera, quant à lui, est l'incarnation du compositeur de musique savante. Formé notamment aux États-Unis auprès de Aaron Copland, il déploie pourtant une œuvre profondément ancrée dans les traditions populaires de son pays, tout comme le firent Bartók, Stravinski ou encore Villa-Lobos.

Se sont-ils rencontrés, fréquentés ?

[William :] À partir de dix-neuf ans, et pendant presque cinq ans, Piazzolla prend des cours avec Ginastera, son aîné de seulement cinq ans. À vingt-quatre ans, Alberto Ginastera commence tout juste à enseigner l'écriture musicale et initie son tout jeune élève aux concepts du néoclassicisme, à la richesse de l'harmonie moderne et à une approche rigoureuse de la forme. « Étudier avec Alberto Ginastera avait changé ma vie », écrira Piazzolla.

Dans ce programme, la pièce *Vayamos al diablo*, écrite par Piazzolla en hommage à Ginastera à l'occasion d'un concert

au Teatro San Martín de Buenos Aires en 1965, sert de trait d'union entre les deux compositeurs. Virtuosité et rythmique obsessionnelle caractérisent cette œuvre singulière au *groove* implacable.

Ophélie, qu'est-ce qui a motivé votre choix des œuvres d'Alberto Ginastera ?

Mes choix sont toujours ceux du cœur et ces pièces font partie de mon répertoire de prédilection. L'on distingue trois périodes dans l'écriture de Ginastera, presque quatre avec la dernière décennie genevoise. Lui-même revendique un nationalisme qu'il qualifie d'abord d'*objectif* durant la première période (1937-1947), puis de *subjectif* pour sa deuxième période quelques années plus tard (1948-1958). La troisième période, plus influencée par le dodécaphonisme, s'éloigne de la thématique de notre projet. Après trois ans d'arrêt, le compositeur connaît une dernière phase créatrice, probablement déclenchée par son coup de foudre en 1969 avec Aurora Nátola, et renoue en quelque sorte avec l'imaginaire du folklore.

Les deux *Canciones*, op. 3, publiées en 1938 et quasiment contemporaines des *Danzas argentinas* pour piano, op. 2, appartiennent à cette première manière touchante et simple. Avec une grande économie de moyens et une

infinie poésie, le compositeur privilégie la tonalité et utilise des rythmes traditionnels, comme la *milonga* lente pour la *Canción al árbol del olvido* (Chanson à l'arbre de l'oubli) et plutôt le *malambo* pour la *Canción a la luna lunanca* (Chanson à la lune lunée, titre intraduisible et c'est tant mieux !).

La *Pampeana* n° 2, op. 21, pour violoncelle et piano date de 1950 et date de sa deuxième période. Son titre fait référence à la vaste région des plaines de la pampa, qui couvre environ vingt pour cent du territoire argentin. Introduite par un long *declamato*, très cadenciel et virtuose, basé sur la gamme pentatonique typique des hauts plateaux andins, une gamme beaucoup moins lisse que les Occidentaux ne le perçoivent généralement, la pièce se développe sur deux rythmiques traditionnelles, celle de la *chacarera* et celle de la *habanera*, très sombre, d'où émerge une mélodie tragique et saisissante.

La *Puneña* n° 2, op. 45, fut écrite à Genève au cours de mois de février 1976. Son titre dérive étymologiquement de la *Puna*, mot quechua qui désigne les hauts plateaux andins situés à 4.000 mètres d'altitude et décrit, selon Ginastera, « une terre nue et aride, ainsi que l'angoisse que l'on ressent en altitude ». Cette pièce, commandée par Rostropovitch et dédiée à Paul Sacher pour son soixante-dixième anniversaire, représente

un véritable tour de force pour l'interprète. Ginastera crée de façon magistrale une tension palpable entre une écriture occidentale savante et virtuose et la « recreation du monde sonore de ce cœur mystérieux d'Amérique du Sud qu'a été l'Empire inca » (le compositeur encore). Deux mouvements, que tout oppose, s'enchaînent :

Harawi, chant mélancolique d'amour, emprunte son thème aux lettres constituant le nom de Sacher, soit *mi* bémol, *la, do, si* bécarre, *mi, ré*, et surgit comme une mélodie anthropomorphe mêlée de « murmures d'oiseaux imaginaires échappés de la forêt lointaine dans un scintillement de lunes et d'étoiles ». Le violoncelle se métamorphose littéralement en *quena* (la flûte traditionnelle des Andes), en *erke* (un instrument traditionnel proche du cor des alpes, qui développe les harmoniques naturelles du son et est utilisé pour annoncer une cérémonie), ainsi qu'en « oiseau magique et en poussières d'étoiles ».

Puis le *Wayno carnavalito*, basé sur les mêmes lettres du nom de Sacher, développe une « danse tumultueuse et folle de carnaval pleine de rythmes de charangos et de tambours indiens, de couleurs de costumes, ponchos et masques, ainsi que d'alcool de maïs ». À dire vrai, j'utilise pour les pizzicati des techniques de *charango* et surtout pas de violoncelle, sans parler de

quelques autres secrets de cuisine assez éloignés des enseignements académiques !

Dans ce mouvement, le violoncelle, souvent tendu comme un arc, devient *charango*, *bombo*, ou autre tambour, comme si l'interprète musicalisait un texte imaginaire puissant et suscitait la transe au risque de se briser. On n'en sort pas indemne, interprète comme auditeur ! L'interprète y (re)trouve une fonction sacrée et initiatique de chaman, de passeur à la lisière entre deux mondes. Il ne s'agit plus de nationalisme objectif ou subjectif, mais plutôt, je crois, d'un réalisme magique assez proche de celui du Colombien Gabriel García Márquez et de la Chilienne Isabel Allende, autres héros de mon adolescence.

William, que représente le bandonéon en Argentine, et quelle place tient-il ?

Le bandonéon a une double vie. En Argentine, il n'est pas l'instrument national, mais devient très vite celui du tango, dont il est l'expression urbaine par excellence, profondément enraciné dans les villes de Buenos Aires et de Montevideo. Il est également présent dans le folklore du nord du pays, notamment dans des genres comme la *chacarera*, le *chamamé* ou la *zamba*, bien que la guitare reste l'instrument central de ce folklore.

Ce que l'on sait moins, c'est que le bandonéon fut longtemps très populaire en Allemagne et en Pologne jusque dans les années 1960. C'est le tango qui lui a offert une véritable ascension, sublimée par des maîtres tels que Aníbal Troilo, Leopoldo Federico et, bien sûr, Ástor Piazzolla, qui ont révélé toute sa richesse expressive.

De manière générale, il existe tout un imaginaire lié à l'Argentine, avec, notamment, le tango. En plongeant de façon approfondie dans ce répertoire et cette culture, qu'est-ce que vous avez pu découvrir ? Quelles ont été vos surprises au fil de cette exploration ?

[William :] Plonger dans le tango et la culture argentine permet de dépasser les clichés qui bien souvent entourent ce genre musical : Gardel et son Borsalino, les maisons closes, les figures stéréotypées des « putains et maquereaux » largement exploitées par les spectacles touristiques dans les halls d'hôtels à Buenos Aires. Ces démonstrations ne rendent pas justice à la richesse et à la complexité de cette musique.

Il est important de rappeler que le tango est une expression, spécifique du Río de la Plata, partagée entre Buenos Aires et Montevideo, sur un territoire limité. Parler de « tango argentin » pour toute l'Argentine serait aussi réducteur que

de qualifier le flamenco de musique de toute l'Europe. Le tango n'est pas une musique figée ou folklorique, mais un art en perpétuel mouvement depuis les années 1920.

[Ophélie :] J'ajouterais que le tango a une spécificité : les *tangueros* ont souvent été des virtuoses dans le domaine classique, et nombreux sont ceux qui finissaient les soirées au cabaret après avoir joué au Teatro Colón ou plus généralement dans des orchestres classiques. Il y a donc souvent une grande connaissance du langage classique et un goût de la performance instrumentale chez ces musiciens de tango.

Pour parler du cas Piazzolla : lorsqu'il arrive en France c'est pour fréquenter le Conservatoire Américain de Fontainebleau et aussi pour étudier auprès de Nadia Boulanger, tout comme un grand nombre de compositeurs, dont Aaron Copland, Leonard Bernstein, Quincy Jones ou Michel Legrand. Mais son expérience avec « Mademoiselle » sera brève, car elle pressent très vite la vocation singulière de Piazzolla, et l'encourage à libérer son écriture, à s'approprier le langage du tango dont il bouleversera bientôt les codes.

Il est évident que le tango dépasse très largement les clichés véhiculés souvent par les touristes. C'est un art de vivre, et de mourir aussi...

Outre les compositions de Ginastera et de Piazzolla, pouvez-vous nous parler des autres pièces qui figurent sur ce programme ?

[Ophélie:] Notre projet argentin a pour ambition d'explorer la diversité des territoires et des traditions de cet immense pays, et c'est pour cette raison que nous avons choisi des pièces très contrastées autour de l'axe principal Ginastera-Piazzolla. J'ai d'ailleurs choisi trois personnalités très différentes pour réaliser les arrangements, qui sont en fait plutôt des relectures. C'est en effet une grande tradition dans le tango que de s'emparer d'un thème et d'écrire soit « à la manière » d'un autre maître – Troilo ou Pugliese, par exemple –, soit d'en proposer une interprétation, en apposant sa propre signature en quelque sorte. C'est ainsi qu'écrivent Juanjo Mosalini, Tomás Bordalejo et William Sabatier. On reconnaît leur « patte » autant que celle du morceau d'origine, ce qui permet à la tradition de rester vivante et toujours en mouvement.

Quant à la richesse des timbres et des rythmes de l'Argentine, il suffit pour la percevoir d'écouter le violoncelle de Ginastera évoquer les rythmes de la *habanera*, imiter le *rasgado* (battement) du *charango*, reprendre les couleurs pentatoniques du chant traditionnel des hauts plateaux andins ou développer la mélodie d'un

oiseau imaginaire de Cuzco. Dans les tangos de Piazzolla, le violoncelle vibre et se cabre, mais il évoque aussi la voix de Carlos Gardel dans *Volver*, ou de Mercedes Sosa pour *La Zafra* (une *zamba*, genre dansant typique des provinces du nord). Il danse la valse-tango dans *Desde el alma*, lance les rythmiques percussives de la milonga dans *Nocturna*, et revisite avec la guitare ce morceau iconique, *La cumparsita* : écrit fin 1915-début 1916, ce tango traditionnel clôt d'ordinaire toutes les milongas¹ du monde, et joue parfois les prolongations, comme dans le génial *Some Like It Hot* de Billy Wilder.

Et un dernier mot sur le tango ?

Tandis que Enrique Santos Discépolo écrit « le tango est une pensée triste qui se danse », Borges, quant à lui, préfère la définition visionnaire de Leopoldo Lugones : « le tango, ce reptile de lupanar ». Et il contredit même la citation de Discépolo car, dit-il dans ses conférences, « le tango n'est pas une pensée, c'est une émotion ! ». D'ailleurs cette émotion « n'est pas toujours triste, et ne l'a pas toujours été ». Ce n'est pas Charlie Chaplin, danseur hors

pair de *La Milonga de Buenos Aires* dans les *Temps Modernes*, qui l'aurait contredit !

¹ Le terme *milonga*, un mot d'origine africaine, désigne ici une soirée ou un bal où l'on danse le tango. C'est aussi le nom du rythme de la danse binaire, dérivée de la habanera (3/3/2), caractéristique des premiers tangos.





© Julien Benhamou



© Carlos Furman



© Carole Mathieu-Castelli



© Julien Benhamou

ÁSTOR PIAZZOLA

3. María de Buenos Aires: Yo soy María

Horacio Ferrer

Yo soy María de Buenos Aires.
De Buenos Aires María, ¿no ven quién soy yo?
María tango, María del arrabal,
María noche, María pasión fatal,
María del amor, de Buenos Aires soy yo.

Yo soy María de Buenos Aires.
Si en este barrio la gente pregunta quién soy
pronto muy bien lo sabrán
las hembras que me envidiarán,
y cada macho a mis pies
como un ratón en mi trampa ha de caer.

Yo soy María de Buenos Aires.
Soy la más bruja cantando y amando también.
Si el bandoneón me provoca, tiará, tatá,
le muerdo fuerte la boca, tiará, tatá,
con diez espasmos en flor que yo tengo en mi ser.

Siempre me digo: "Dale María"
cuando un misterio, me viene trepando la voz.
Y canto un tango que nadie jamás cantó
y sueño un sueño que nadie jamás soñó,
porque el mañana es hoy con el ayer después,
che!

Yo soy María de Buenos Aires.
De Buenos Aires María yo soy, mi ciudad,
María tango, María del arrabal,
María noche, María pasión fatal,
María del amor, de Buenos Aires soy yo.

ÁSTOR PIAZZOLA

19. Oblivion

Horacio Ferrer

Él es oblivion, fe del jamás y el no,
fe brutal de olvidar por la eternidad.
Él es oblivion, ley de la ingratitud,
hechicero astral.
Matón de la desmemoria
y el sin recuerdo es oblivion rey.

Es como un pozo en pasión de enterrar
que florece al sangrar
los estigmas del corazón.
Luz degollada de un tiempo tan feliz
hoy oblivion vas a borrarme a mí.
Él, reto agotador, vuelve a cero igual
lo real, lo mejor, lo fatal.
Él te hipnotiza con dolorosa miel
del ausente amor,
para ultimar, ebrio, amargo y vil,
el sagrado ayer, oblivion rey.

ALBERTO GINASTERA

24. Dos canciones op. 3

Canción al árbol del olvido

Fernán Silva Valdés

En mis pagos hay un árbol
que del olvido se llama,
al que van a despenarse,
vidalitay,
los moribundos del alma.

Para no pensar en vos
bajo el árbol del olvido
me acosté una nocecita,
vidalitay,
y me quedé bien dormido.

Al despertar de aquel sueño
pensaba en vos otra vez,
pues me olvidé de olvidarte,
vidalitay,
encuantito me acosté.

25. Dos canciones op. 3

Canción a la luna lunanca

Fernán Silva Valdés

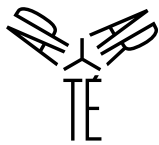
Al corral del horizonte
va entrando la nocecita
está tan aquerenciada
porque entra todos los días.

Así estoy aquerenciado,
en el corral de tus brazos
y en el fuego de tus ojos
estoy como encandilado.

Noche de luna lunanca,
noche de cielo estrellado,
las horas tienen perfume
y son los besos más largos.

Ha aparecido la luna
sobre el gran claro del cielo
abarcando todo el campo,
como un perfume un pañuelo.

Así apareció una moza
en el tropel de mis días,
ella para mí es la luna
que abarca toda mi vida.



Enregistré par Little Tribeca du 21 au 23 octobre 2024 au Pavillon de la Sirène, Paris et le 4 décembre 2024 aux Lion Studios, Savigny

Direction artistique : Nicolas Bartholomé

Prise de son : Ambroise Helmlinger

Montage & mastering : Émilie Ruby

Mixage : Nicolas Bartholomé

Enregistré en 24 bits/96kHz

Photos et couverture : Bernard Martinez

[LC] 83780

AP368 Little Tribeca © 2025 Aparté · Musiques en Savoie © 2025 Aparté, a label of Little Tribeca

1 rue Paul Bert, 93500 Pantin

apartemusic.com **opheliegailard.com**

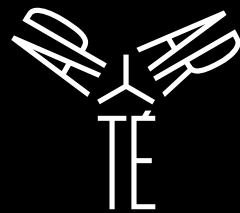


Un grand merci à toutes les personnes ayant contribué de près ou de loin à cet album :

Alfonso Pacin et Cyril Garac pour leurs conseils précieux, Marcel Quillévéré pour ses émissions radio et sa passion, Tomás Bordalejo, William Sabatier et Juanjo Mosalini pour leur musique, leurs arrangements et leurs conseils, Leonardo García-Alarcón pour son inspiration et son studio magique, Anaïs Crestin et Marcela Roggeri qui ont tant contribué à ma découverte de l'Argentine, Facundo Agudin pour ma rencontre avec Inés Cuello, Émilie Aridon-Kociołek pour ma rencontre avec Agnès Jaoui, Francesco Coquoz pour son superbe atelier.

Et tous les musiciens qui me bouleversent : le Cuarteto Cedrón, Atahualpa Yupanqui et Mercedes Sosa qui ont peuplé mon adolescence, Gardel, Pugliese, Piazzolla, Troilo, Sandra Rumolino, Mosalini père, Mariana et Vitor Flores, Nahuel di Pierro et tant d'autres.

Cet album est aussi dédié à tous les milongeros qui se lanceront des miradas sur nos musiques !



apartemusic.com