

Jose Luis -

CONVERSATIONS DE JLCAMPANA AVEC MARIE -BERNARDETTE CHARRIER
(Saxophoniste, Professeur de Musique de Chambre Contemporaine au CNR de
Bordeaux et Directrice de l' Ensemble Proxima Centauri).

EXTRAITS

MBC.

Tu parles souvent de l'intérêt que portent les compositeurs européens sur la manière de structurer les « hauteurs », ce qui a modifié ta manière de composer.

JLC.

Je viens d'une formation classique , très influencée par l'école russe , j'ai étudié à Buenos Aires avec un professeur qu'avait l'école de Rimsky Korsakof pour la composition et de Auer en violon , donc , j'ai écrit sous sa direction des oeuvres de musique de chambre , vocales et symphoniques, dont la hauteur était pour moi un héritage.

Je connaissais les auteurs contemporains , mais je n'avait jamais expérimenté d'autres organisations de la hauteur, puis, venir à Paris , m' a permis de connaître la musique spectrale, le post-serialisme , la musique électroacoustique, le microtonalisme etc...Alors, j'ai eu le besoin d'expérimenter des formes musicales différentes, même si ces pièces modestes étaient plus des exercices de style qu'autre chose, celles-ci me permettaient d'utiliser une orchestration différente, d'autres organisations de hauteurs, des organisations rythmiques et des timbres jusqu'alors nouveaux pour moi.

L'IRCAM et le GRM de Paris ainsi que l'expérience casi permanente avec les instrumentistes , m'ont ouvert des horizons jusqu' à ce moment là inconnus pour moi.

Bien plus tard , je me suis intéressé tout particulièrement au rythme et, principalement, à des « musiques de tradition orale », afin d'expérimenter d'autres sources d'inspiration , ainsi qu'à d'autres techniques à appliquer à mes propres compositions.

MBC.

En fait , au regard de ton oeuvre , nous pouvons remarquer qu'il y a une relation étroite avec les musiques de ton pays d'origine et l'écriture musicale européenne.La musique argentine a -t-elle profondément influencé ta création ?

JLC.

Dépuis mes débuts dans la composition , vers la moitié des années 60 et jusqu' aux années 90 environ , je n'ai jamais employé des éléments de la musique de mon pays d'origine, plutôt je les rejetais , mon seul contact avec la musique argentine était à travers des disques d'Astor Piazzolla et des récitals de lui avec son quintette.

Au début des années 80, j'ai connu A. Piazzolla à Paris tout à fait par hasard. Depuis et jusqu'à sa mort, nous sommes devenus très proches, nous nous voyons très souvent et nous discutons sur toute sorte de musique. Un jour, sans aucune raison apparente, il me dit : « tu devrait écrire pour le bandonéon et continuer à développer mes recherches sur la musique argentine, composer pour l'orchestre par exemple ».

Sa proposition m'a profondément touché, je me suis senti très fier, venant de sa part... mais je n'avait absolument pas envie d'entrer dans un domaine nouveau pour moi, je voulais rester seulement auditeur et admirateur, je me sentais absolument incapable de faire une musique intéressante avec une technique assez peu connue et non expérimenté par moi-même. Je connaissait beaucoup des compositeurs qui faisaient une caricature de la musique de Piazzolla, et je ne voulais, dans aucun cas, faire partie de cette liste.

Probablement, le décès de Piazzolla m'a autorisé à utiliser, dans les années 90 et pendant une dizaine d'années, des cellules rythmiques issues de sa musique, ce qui m'a permis de créer des « patrons rythmiques » soumis à des transformations par l'emploi de techniques de développement rythmique, utilisés plus au moins dans les 30 dernières années du XX siècle, même à l'aide de l'ordinateur, j'ai réalisé des pièces mixtes dans ce domaine, particulièrement j'ai développé ces dernières techniques dans des oeuvres que j'ai créées au GRM de Paris et à l'IRCAM.

Comme je te disais, j'ai employé ces techniques dans plusieurs formations, presque uniquement dans la musique de chambre avec ou sans électronique, plus tard, je me suis intéressé à d'autres « musiques du monde » qui m'ont servi comme sources d'inspiration en ce qui concerne, non seulement les rythmes, mais aussi la hauteur, l'articulation, des modes de jeux instrumentaux, les timbres...

MBC.

Donc, comme tu l'expliques, dans certaines de tes oeuvres un dispositif électroacoustique est intégré à la formation instrumentale.. Comment conçois-tu la composition pour ce type de formation mixte ?

JLC.

Les techniques électroacoustiques sont devenues avec le temps, de plus en plus indispensables pour ma musique.

Pour moi, elles font partie des techniques actuelles, indissociables des formations acoustiques, même si je ne les utilise pas dans toutes mes partitions, très souvent je compose des partitions pour instruments et électronique en « Live » ou électronique enregistré sur CD. Ces techniques me procurent la découverte de nouveaux horizons sonores, l'exploration de nouveaux traitements des paramètres du son, même, souvent, pour que les auditeurs puissent mieux apprécier certaines, résonances, certains couleurs et modes de jeux instrumentaux, je ressens le besoin d'amplifier les instruments acoustiques, cette nouvelle perspective je l'ai appris de K. Stockhausen, à qui j'ai connu au CNSM de Paris lors d'une de ses master-classes.

MBC.

D'après ce que tu me dis , nous pouvons déduire que ,en ce qui te concerne , le « son » lui même ,est très souvent à la base de toute recherche musicale appliqué à ta musique ...

JLC.

Je pense que le « son » est à l'origine de toute expression humaine , qu'il soit utilisé pour communiquer en produisant d' échos entre une tribu et une autre , dans des cérémonies religieuses, musiques de tradition orale ou écrites..

Donc , pour moi, la première démarche : « d'abord le son » , l'écouter, se familiariser avec lui, l'analyser , l'ausculter, le tester , le muter, le décomposer, le re-composer,étudier son evolution dans le temps et l'espace musicale...

La deuxième démarche est de lui donner du « sens » , l'ordonner , faire en sorte qu'il soit « porteur »d'idées et des structures musicales, lui imprimer une direction , lui octroyer des trayectoires perceptibles dans un discours musical , par l'emploi d'organisations paramétriques connus(spectres harmoniques ou inharmoniques , mise en mouvement, dynamiques et densités , polyphonies/mixages, colorations...

Notre partenaire dans notre processus compositionnel est donc le « son ».Il nous guide , se présente et s'ouvre à nous, nous livre ses secrets, nous renseigne sur les meilleurs choix qu' il peu nous offrir concernant les techniques par les quelles nous devrions l'aborder, soit acoustiques , électroacoustiques ou sur support numérique seul (CD).

Il me semble que, seulement et uniquement, si ces conditions sont entièrement accomplies dans tout processus compositionnel , la réussite de l'oeuvre serait assuré.

MBC.

Comment voi-tu le paysage musical à l'orée du XXI siècle ?

JLC.

Je crois que , les musiques actuelles, ces qui sont écrites , se développent et fussionent de plus en plus avec d'autres type de musiques , ainsi qu'avec d'autres disciplines artistiques .

Aujourd'hui , nous avons la possibilité d'écouter toute sorte de musiques , à travers des enregistrements ou des récitals de groupes jouant des musiques de tradition oral, de même , les musiques dites de « variétés »(« téchnos » ou autres...), intègrent depuis très longtemps déjà les nouvelles technologies.La musique électroacoustique prend de plus en plus de place dans l'enseignement et dans l'esthétique des jeunes créateurs, lesquels échangent avec d'autres étudiants d'autres villes européennes ou américaines,enfin..., je crois qu'il y aura de moins en

moins des frontières entre les musiques dites « d'écriture contemporaines », des « variétés » ou des « musiques du monde », sans oublier les productions « multimedias ».

Particulièrement , très souvent , je suis surpris de constater cette transformation progressive et rapide de notre paysage musicale contemporain.