

Bernard de Vienne

Contribution au livre d'Alexis Galpérine : *Carlos Roqué Alsina, Entretiens, Témoignages Documents*. Editions Delatour France

*Le texte qui suit a été rédigé à partir d'entretiens privés avec le compositeur.
Les guillemets introduisent ses propos.*

Le point de vue d'un compositeur sur Carlos Roqué Alsina

Introduction

Les soixante-dix ans de Carlos Roqué Alsina, né en 1941 à Buenos Aires, sont l'occasion de retracer avec plaisir, le parcours exemplaire d'un « compositeur, pianiste et pédagogue », comme il s'est toujours défini tout au long de ses cinquante années d'activités. Je connais personnellement Alsina et sa musique depuis les années soixante-quinze. Compositeur d'abord autodidacte, j'ai suivi ses cours de composition durant les années 1986 et 1987, me familiarisant ainsi avec son vocabulaire et son langage musical. A l'époque, de très grandes pages orchestrales, tel le *Concerto pour piano*, étaient déjà écrites. J'ai donc particulièrement suivi sa carrière de compositeur, mais aussi d'interprète. Un récital de piano d'Alsina est une leçon de musique inouïe. Il joue avec une précision, une virtuosité et une musicalité confondantes autant les compositeurs contemporains que classiques. Ses interprétations font ressortir toute la cohérence d'une œuvre, dégageant des plans sonores, des couleurs et des articulations de détails absolument fascinants. L'écoute de ses pages orchestrales est un véritable choc musical. Outre la vitalité et la puissance qui en émane, sa musique émeut en raison de sa réelle poésie, son propos humaniste et une qualité d'orchestration très impressionnante.

Alsina étapes par étapes

En retraçant les différentes étapes du parcours d'Alsina, j'en profiterai pour poser des jalons qui me paraissent essentiels et fondateurs de sa singularité. J'évoquerai certaines œuvres qui me semblent particulièrement novatrices au moment où il les a écrites. Cependant, Alsina insiste particulièrement sur le fait que les concepts fondamentaux qu'il a constitués, avant son arrivée en Europe, « faisaient partie de son être, se sont laissés enrichir au fil du temps et ont pu changer sa vision ici ou là. Mais, en aucun cas, ceux-ci n'ont été élaborés année après année ». Au contraire, une fois forgés et cohabitants dans le temps, ces concepts traversent toutes les époques et tous les genres abordés.

1^{ère} étape : L'Argentine et Buenos Aires - Les années de formation

Deux jalons importants

D'une part, sa culture musicale est principalement d'Europe centrale : Théodor Fuchs, son professeur en écriture et piano était allemand et transmettait le même bagage culturel que

celui de Schoenberg (1974-1951). Cette formation rigoureuse explique pourquoi Alsina pense la musique comme forme, au sens classique du terme, telle que l'Autriche/Allemagne envisageaient la musique jusqu'à la deuxième guerre mondiale. Le rapport des motifs et de la forme qu'ils engendrent est fondamental : l'organisation et la forme doivent être perceptibles. C'est donc *le* fondement et *le* fil conducteur de l'écriture d'Alsina, qui paradoxalement, en fait donc un compositeur d'Europe centrale attaché à ce type particulier d'écriture. « J'ai appris de la musique classique que rien n'est gratuit. Beethoven, Mozart, Brahms..., c'est un équilibre quasi cosmique, divin. J'ai appris de l'écriture classique plusieurs choses fondamentales :

- quel motif permet un développement, quel autre non
- à apprécier la durée entre le court et le long
- ce qu'est une transition simple ou élaborée
- que la forme doit être fluide
- qu'on ne peut rien retrancher à une œuvre, éventuellement ajouter
- que le rapport densité/tension, si souvent mal organisé en musique contemporaine, est primordial
- à organiser le discours musical au fur et à mesure de l'écriture comme l'écoute d'un instrumentiste, c'est-à-dire l'analyse en temps réel par l'oreille ».

D'autre part, sa précocité en piano et en composition lui permet à onze ans -alors qu'il jouait déjà comme pianiste soliste avec Otto Klemperer et Manuel Rosenthal- de décider de ne pas faire une carrière de pianiste et de se consacrer principalement à la composition. De six à douze ans, ses compositions seront la reproduction des styles qu'il jouait avec plaisir. Il composait avec un grand sérieux des *Fantaisies* d'inspiration libre « dans la veine de Chopin ou Liszt. Celles-ci contenaient déjà les éléments clefs d'une conscience de compositeur ». Vers douze/treize ans, découvrant l'atonalisme, il affirme son goût pour les œuvres de style plus contemporain et une prédilection pour l'École de Vienne : « 4^{ème} Symphonie de Mahler, *Kammersymphonie* de Schoenberg, Webern, etc. ». De plus, il était déjà informé de ce qui se passait en Europe : « je connaissais Berio, Stockhausen (*Gruppen*), Boulez (*Le Marteau sans Maître* et aussi *Pli selon Pli*, qui contient une belle partie d'orchestration) ». N'envisageant plus une carrière de pianiste - « instrument pas assez suffisant » - il se consacre à l'analyse et l'écriture, « les outils d'un vrai compositeur ». A dix-sept ans, il commence sérieusement à composer, grâce aux outils qu'il s'est forgés avec l'aide de son professeur.

2^{ème} étape : L'arrivée en Europe - L'affirmation de son style (de 1964 à 1969/70)

En 1964, lorsqu'il décide de quitter l'Argentine pour rejoindre Berlin, Alsina est un pianiste de vingt-trois ans, très reconnu et effectuant une brillante carrière. Il est de plus, chef répétiteur au Théâtre Colon de Buenos Aires et compositeur déjà confirmé. En composition, son style et son système de notation sont déjà établis : « mon opus 1 (1957/16 ans) était dans le style d'Alban Berg, l'opus 2, seule œuvre de rébellion était *pleine de clusters*. Mon opus 3, le *Klavierstück I* (1958/17 ans) est une préfiguration *plus osée* de ce que sera mon *Klavierstück III* ». Ses œuvres fondatrices, telles la 2^{ème} *Estudio* op. 6 (1960) pour piano et son *Quintette de bois* op. 9 (1960/62) -avec cor anglais et non cor- relèvent d'un style et d'un système de notation personnel déjà bien établis. L'année 1964 lui permet de finaliser son *Klavierstück III* op. 8 (1962-65) où la spatialisation et la notation des résonances sont particulièrement développées. Cette œuvre, amplement préparée par la 2^{ème} *Estudio* « tremplin pour le *Klavierstück III* », est véritablement en avance sur son temps. De grande difficulté

technique, elle renouvelle fondamentalement l'écriture pour piano du 20^e siècle. De surcroît, par-delà son extrême virtuosité, cette écriture libre -mais encadrée par des espaces délimités- pose les fondements d'une logique harmonique nouvelle et repose sur des rapports de densités inouïs jusqu'alors. Cette écriture contribue à « renouveler la construction formelle d'une œuvre, comme conséquence d'une relation élaborée d'actions instrumentales, et non d'une pensée structurale posée a priori. A l'époque, chaque compositeur essayait d'obtenir des degrés de densités différentes, avec une écriture propre à chacun. La 2^{ème} *Estudio* et le *Klavierstück III* réalisent au niveau de l'écriture, des chutes sonores de divers degrés (plus ou moins obliques, abruptes, etc.) et d'une grande complexité. « Ma contribution à cette manière d'écrire aura consisté à chercher un système visuel et technique permettant une interprétation instrumentale cohérente ».

2ème Estudio op. 6
page 11 - systèmes 3 à 5

Les concepts novateurs d'Alsina (1)

Il est donc important de situer la formation d'Alsina dans un contexte autre qu'euro péen, bien qu'il ait joué dans sa jeunesse la 2^{ème} *Sonate* de Boulez, le *Klavierstück XI* de Stockhausen. Contrairement à ses contemporains, Alsina n'a pas eu besoin de se situer et réagir contre la théorie de structuration généralisée des paramètres musicaux, tels que formulées par

Messiaen, et illustrée par son emblématique étude, *Modes de valeur et d'intensité*. Pour plusieurs raisons qui se dégageront tout au long de ce texte, il est en marge de cette préoccupation, même si ses *cellules génératrices* participent de l'état d'esprit du moment que l'on peut qualifier de « déconstruction du phénomène sonore en paramètres distincts », qu'Alsina appelle des *qualités du son*.

Les cellules génératrices

« Définitivement formalisées avec le *Klavierstück III*, celles-ci sont un élément d'une construction plus ou moins reconnaissable quand elles reviennent. C'est un conglomérat de paramètres : hauteur, durée, intensité, timbre, direction, vitesse intérieure, densité, etc. Elles sont différentes du *motif* qui est une cellule reconnaissable et renvoie à une structuration ancienne et tonale de la forme musicale. Ces *cellules génératrices* permettent des développements plus complexes car elles juxtaposent plusieurs qualités du son et vont jusqu'à induire des parcours formels ». Leurs principales qualités sont :

- les rapports de densité et de tension (à ne pas confondre avec la tension/détente inhérente au déroulement de la forme). Ces densités sont engendrées par des situations qui font appel à des séquences de juxtaposition de combinaisons d'intervalles provoquant des tensions différentes. La tension fait référence à une « sorte de système, sensible à des rapports d'intervalles engendrant une attraction particulière sur le déroulement harmonique ».

KLAVIERSTÜCK N. 3

Op. 8

CARLOS ROQUE' ALSINA
(1962-65)

(Senza Ped.)

Klavierstück n°3
Trois premiers systèmes

Klavierstück n° 3
page 3 - systèmes 4 et 5

- la logique harmonique par modulation des intervalles, illustrée de façon magistrale dans le troisième mouvement de sa *Deuxième Symphonie*.
- le timbre et ses transformations. « La musique classique ne nous a pas donné cela sauf au début du 20^{ème} siècle grâce à Schoenberg, Debussy -dans les œuvres de la fin de sa vie- et Stravinsky -dans ses premières œuvres- ». Cet apport se trouve amplifié chez Alsinà, en ce sens qu'un timbre peut même transformer une cellule constitutive, en l'habillant ou l'enrichissant. Le timbre est alors ajouté à quelque chose de déjà perçu et provoque au niveau de la forme des parcours différents.

Un exemple analytique extrait du Klavierstück III

Cette œuvre commence par la note fa dièse, juste au milieu de l'ambitus de l'instrument, jouée mf et tenue 17''. Ce n'est pas à proprement parler une cellule, bien qu'apparentée. « Cette cellule est une *idée de longueur et répétition* (battements inhérents au son) liées à la sensation sonore des 17''. Mais on y lit aussi, un mode d'attaque ainsi qu'une qualité de timbre (mf et non sff par exemple), un decrescendo, et au niveau formel, une manière de « sortir » de cette tenue juste au moment où elle va s'éteindre, grâce à trois sons (le premier est accentué) joués successivement, mais résonants et ce, avec un changement de registre. A elle toute seule, cette cellule engendre plus loin dans la forme de la pièce :

- des longueurs

Musical score for Klavierstück n° 3, page 5, first system. The score consists of two staves. The top staff has a dynamic marking of *pp* and a *cresc.* marking. The bottom staff has a dynamic marking of *(pp) cresc.* and a *(Sempre Pedal)* instruction. There are various musical notations including notes, rests, and articulation marks.

Musical score for Klavierstück n° 3, page 5, second system. The score consists of two staves. The top staff has a dynamic marking of *(ff) (secco)*. The bottom staff has a dynamic marking of *(mf)* and a *(molto)* marking. There are various musical notations including notes, rests, and articulation marks.

Musical score for Klavierstück n° 3, page 5, third system. The score consists of two staves. The top staff has a dynamic marking of *ppp*. The bottom staff has a dynamic marking of *pppp* and a *(attacco impercettibile)* marking. There are various musical notations including notes, rests, and articulation marks.

Klavierstück n° 3
page 5

- des répétitions (variantes de la tenue) qui interviennent avec des rythmes différents pour des raisons musicales diverses

┘ (Senza Pedal)

Klavierstück n° 3
page 7

- Après le grand passage de clusters (« affreux pour un pianiste... »), variante éloignée des trois petites notes du début, ce sera une longue durée de récupération auditive introduisant un passage harmonique, qui est aussi un exemple de modulation

(Tempo 1°)

System 1 of the musical score. It consists of four staves. The top staff has a first ending marked '(1)'. Dynamics include *ppp*, *pp*, and *(pp)*. A *(poco)* marking is present at the end of the system. The bottom staff has a *(ppp)* marking and a *(pp)* marking. There are also some rhythmic markings like *(p)* and *(pp)*.

System 2 of the musical score. It consists of four staves. Dynamics include *p*, *mf*, and *pp*. A *(poco cresc.)* marking is at the beginning. There is a *(quasi p)* marking. A *Ped.* marking is at the bottom left. There are also some rhythmic markings like *(p)* and *(pp)*.

System 3 of the musical score. It consists of four staves. Dynamics include *p*, *mf*, and *pp*. A *cresc.* marking is present. There is a *Ped.* marking at the bottom left. There are also some rhythmic markings like *(p)* and *(pp)*.

(1) Alternare continuamente tra queste due possibilità.
Alternar continuamente entre estas dos posibilidades.

Klavierstück n° 3
page 10

- Toute l'œuvre est parcourue de ces longs sons qui changent au moment où ils vont s'éteindre. La fin est une variante de cette cellule initiale, où la tenue et la répétition (« comme une cloche ») sont simultanées

6

The score is a handwritten musical score for percussion instruments, numbered 6. It features multiple staves for different instruments and includes various musical notations such as dynamics (pp, p, f, ffff), articulation (accents, slurs), and performance instructions. The instruments listed on the left are: Fl (Flute), Vl (Violin), Tr (Trombone), Kl (Clarinet), Fg (Bassoon), Red. (K. Ta.) (Kettledrums), Perc (Percussion), 3 Timbales, Casacaes (Schellen), 3 PATTI SOBA (3 PATTI SOBA), 2. Perc (2. Percussion), 2 BONGOS, 4 Tom Tom, and a double bass line at the bottom. The score includes dynamic markings like *pp*, *p*, *f*, and *ffff*, and performance instructions such as "Senza Corda", "VIA CORDA", "a TAM TAM", and "Rit.". There are also numerical counts (1, 2, 3) and rhythmic markings (3/4, 3/2) at the top of the page.

Funktionen
signes du chef - page 6

27

13

Piano Susp.

Cascad. (Schellen)

Funktionen
signes du chef - page 27

Comme l'époque voulait que chaque capitale et grande ville européenne ait son ensemble de musique contemporaine - « véritables centres d'expérimentation de la musique contemporaine avec ensemble à géométrie variable de douze à vingt musiciens » -, *Funktionen* sera créée en 1966, à Paris, au *Domaine Musical* sous la direction de Gilbert Amy, puis reprise à Darmstadt, Berlin avec Bruno Maderna et enfin aux Etats-Unis sous la direction du compositeur lui-même. Durant cette période, Alsina réside principalement à Berlin. Toutefois,

il effectue plusieurs séjours aux Etats-Unis où jamais il n'aurait pu s'installer « car, la musique contemporaine de l'époque était en grande partie représentée par la musique répétitive, l'antithèse de tout ce à quoi je crois ». Cependant, grâce à Lukas Foss, ce pays lui offre la possibilité de diriger à de multiples reprises et d'avoir de très grands ensembles à sa disposition, « expérience extrêmement enrichissante » qui nourrit son rapport à l'orchestration et son appréciation de la durée exacte de chacun des moments d'une œuvre.

3^{ème} étape : le début d'une carrière

Alsina devient alors un compositeur protéiforme et, à la mesure de son talent, s'adonne à toutes les formes musicales : orchestre, opéra, ensemble, musique de chambre, œuvres solistes, solistes avec orchestre, théâtre musical, électroacoustique...

Le théâtre musical

Alsina estime qu'il n'a pas été influencé par le théâtre musical, mais qu'il a introduit certaines idées de celui-ci dans sa manière de faire. En Argentine, il a connu sommairement Kagel, son aîné de 10 ans et, de façon plus intime, en 1966 à Darmstadt. « J'ai toujours eu du respect, de l'amitié et de la reconnaissance pour sa sensibilité. J'ai certaines choses de lui en moi ».

Plusieurs de ses œuvres sont liées au théâtre musical :

- *Auftrag* (1967) pour 9 exécutants est une introduction à ce genre, tout au moins dans sa 2^{ème} partie
- *Trio 1967* opus 19 pour violoncelle, trombone et percussions est un travail très élaboré, de situations musicales d'écriture absolue et de théâtre. Le parcours théâtral est strictement indiqué sur la partition ainsi que les mouvements de scène qui correspondent à des moments précis de la musique.

(a) (einatmen) ca. 20"

Pos. *pp* *mp* *f* *p* *ff* *mp* *pp* *mp* *mf* *mf* *mf* *f*

b) (ausatmen)

(1) einatmen mit Ton; hier gleichzeitig Plunger schnell hintereinander kurz schließen (mit Schlaggeräusch).

(2) Ratsche ca. 20"

Perc. *mp* *mf* *ff* *mp*

(2) \ddagger Beide Zungen gleichzeitig etwas drücken, damit das Zahnrad sie nur ankratzen kann. Durch Variation des Druckes Lautstärke ändern. Stiel unregelmäßig drehen.
 \ddagger = Normaler „Ton“. (Zungen in normaler Position = $\ddagger\ddagger$)

(3) Ständige Veränderung des Blasens durch wechselnde Anteile von Luft bzw. Ton; je größer die Note desto mehr Tonanteil, je kleiner desto mehr Luftanteil. Die mittlere Linie, um die sich die Töne gruppieren, stellt das normale Mittelregister des Posaunisten dar.

(4) cri = Schrei: Mit nassen und geprüferten Lippen einatmen, wodurch eine Art Knirschen entsteht.

c) Rhythmus und Klangfarbe von Pos. und Ratsche nachahmen. ca. 20"

Vc. rechte Hand *pp* col. l.B. *mf*

linke Hand d) Mit den Fingern (1, 2, 3, 4) auf den Zargen anschlagen. Mit dem Daumen Saiten festhalten.

„tk“ (5) *pp* *mp*

Pos. *pp* *mf* *ff* *pp* *mf* *pp* *mf* *pp* *mf*

gelegentlich einzelne Töne „f“

Ratsche *p* *mf*

(6) Rhythmus und Klangfarbe der Posaune nachahmen.

(5) Der Inhalt des Rechtecks gibt die grundsätzliche Spielweise für das 2. und 3. System an; seine Elemente können beliebig angeordnet oder auch abgewandelt werden. Die mit kleinen Notenzeichen geschriebenen Einwüfse sollen kurz und schnell gespielt werden. Sie sind nur augenblickliche Störfaktoren der durchlaufenden Pfeile.

Vc. *quasi f* *mf* *p* *pp*

Pos. *quasi f* *mf* *p* *pp*

Ratsche *p* *pp*

(7) = Lautstärkeänderungen durch Heben und Senken des Instrumentes angeben.

(8) In den Lautstärkeänderungen sofort der Posaune folgen.

R1: Der Schlagzeuger verläßt seinen Aufbau und läuft langsam einmal um ihn herum, ständig weiter die Ratsche spielend. Währenddessen nähert er sich mit der Ratsche verschiedenen Instrumenten seines Aufbaus, so als könnte er damit neuartige Resonanzen hervorrufen. Er muß mit der Geschwindigkeit seiner Bewegungen der Lautstärke der Posaune entsprechend reagieren. Das gleiche gilt für das 3. System. (Bei „f“ sich schneller bewegen, usw.) Während dieses Ganges sind die körperlichen Bewegungen wichtiger als die Bewegung der Hände. Alles soll nicht übertrieben sondern eher geheimnisvoll dargestellt werden. (Letzteres gilt auch für Seite 5, 1+2. System.)

- *Überwindung* op. 25 (1970) pour quatre solistes (*New Phonic Art*) et orchestre est la grande œuvre de cette période qui s'achève en 1970. Elle sera créée cette même année au festival de Donaueschingen. Au cours de cette oeuvre « entièrement sérieuse », un court passage d'une minute demande aux quatre solistes d'élaborer une action théâtrale. Alors que l'orchestre continue à jouer, en une « sorte de match », à l'aide de grosses cloches à vaches accordées, les solistes font rouler de l'un à l'autre des grelots accordés. Le résultat sonore, de ce court moment à connotation théâtrale, est

Ritardando

(breathe out)

ca 50

hope
that you are
bout all the work you have
hope
you are not
Com-plain-ing
seems great, that you are
you are not com-plain-ing
Com-plain-ing
in such
a-bout all the work
seems great
the work

ca 54-60

de-mand
a-bout all the work
you have
that you are in such de-mand
quite a com-pli-ment
I would say
com-plain-ing a-bout all the work
you have
cresc.
cresc.
cresc.
cresc.
cresc.

(long)

(cresc.)
(cresc.)
(cresc.)
(cresc.)
(cresc.)

(1) Suono cantato per Fl. e Ob. (○) - suoni un'ottava bassa
Sung tone for Fl. and Ob. (○) - sounds 8a lower
(2) Suoni multipli, modulare con le labbra
Multiphonics, modulate with the lips

L'orchestre

Parallèlement au théâtre musical et aux préoccupations d'Überwindung qui fait intervenir des solistes, Alsina développe une autre idée de la composition : « le plaisir d'écrire pour orchestre, qui conditionne un type de recherche différent. La distance, entre formation avec soliste et formation sans soliste, est un espace abyssal. Les prémices à la base de l'écriture sont très différentes ». *Symptom* (1969), sa première oeuvre pour grand orchestre, révèle une

structuration sonore au-delà de la musique de chambre et ensemble. La recherche de la forme y est plus ambitieuse. Outre la multiplicité des composants, ce qui est singulier est le traitement de l'orchestre par blocs articulés ou désarticulés, moins malléables qu'avec des solistes.

L'écriture pour piano

Alsina écrit régulièrement des œuvres pour ou avec piano (*Klavierstücke I à VII* (2010), *Suite pour piano et bande magnétique*, *Concerto pour piano*, *Concertino pour piano et douze instruments*, *Segnales...*) que les pianistes lui sont gré d'avoir écrites tant elles enrichissent leur répertoire. Chacune de ces œuvres apporte au niveau de la technique du piano « un petit quelque chose de nouveau ». Par exemple dans la deuxième étude de son récent *Klavierstück VII*, trois études pour piano (*Tierces éphémères*, *Espace féérique*, *Tensions*), la répartition des notes entre la main droite et la main gauche est telle, qu'elle permet dans un espace sonore résonant, d'introduire une micro-dimension de timbre due à l'inégalité de toucher entre les deux mains. C'est une subtilité que seul un pianiste du niveau d'Alsina peut concevoir comme idée à la genèse d'une œuvre.

4^{ème} étape : Paris - l'âge d'or (de 1970 à 1991)

Cette étape est très complexe car elle a donné lieu, d'une part, à des œuvres assez claires comme concept (principalement des œuvres d'orchestre) et d'autre part, à des œuvres assez expérimentales dans le domaine de la musique d'ensemble (jusqu'à 20 musiciens).



L'ensemble *Musique Vivante*



C'est en 1973 qu'Alsina se fixe à Paris, « il s'y passait plus de choses qu'à Berlin ». Il trouve en France la possibilité d'exercer la musique au plus proche de la vision qu'il en a et rejoint, d'abord comme compositeur (*Omnipotenz et Schichten*), puis comme pianiste, l'ensemble *Musique Vivante* (1966–1990), dirigé par Diego Masson, le fils du peintre André Masson. Cet ensemble, ainsi que les ensembles qui lui étaient liés, tels le *New Phonic Art* et le *Trio Le Cercle*, ont été les lieux d'une création particulièrement riche et foisonnante (musique contemporaine, improvisation, free jazz, etc.) qui durant vingt années ont portés la création française et européenne à un niveau instrumental exceptionnel. « Le défi de se surpasser au travers d'œuvres toujours plus difficiles. L'état d'esprit très libertaire de ses membres » a permis aux instrumentistes qui le composaient, de faire une carrière brillante et exemplaire. Ils ont influé profondément et durablement sur la création contemporaine et se sont interrogés sur la manière de transmettre ces manières de faire.



Le *New Phonic Art*

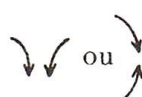
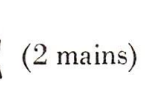

En tant qu'instrumentiste, Alsina fonde avec Vinko Globokar, Jean-Pierre Drouet et Michel Portal un ensemble d'improvisation, le *Free Music Group* (premier concert à Berlin en 1969) appelé à devenir le célèbre *New Phonic Art*, haut lieu d'expérimentation instrumentale, durant ses dix-huit années d'existence. Cette pratique est à la source de son goût pour les percussions qu'il intègre dans quasiment toutes ses œuvres. *Themen* pour un percussionniste ainsi qu'*Hinterland* pour piano, percussions et bande, développent des techniques instrumentales novatrices rarement rencontrées à une telle échelle, et reconnues comme telles par les percussionnistes les plus prestigieux. Ci-après, la notice explicative de *Themen* témoigne de cette richesse de modes de jeux.



CYMBALES


 = normal (au bord ou près du bord )


 = coupole (ou au bord de la coupole )

 = médium (moitié ou près du bord de la coupole )

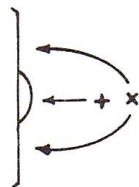
 ou  (2 mains) =  (étouffement en percutant)

aussi  (étouffement avec résonance) = percuter avec  et étouffer un peu avec la main au dessous du bord de la cymbale.

 = Léger étouffement en utilisant la main au dessous du bord de l'instrument ou éventuellement avec le corp.

* ou *  = étouffement sec (empêcher toutes sortes de vibrations)

GONG




TOM TOM

b. = bord



c. = centre


e. = étouffer


pr. = presser


 = jouer sur le fût

DOIGTS

 ou  = frapper avec le gras de la première phalange.


 = frapper avec l'extrémité de la 1ère phalange (comme pour le piano).

 = ongle (jouer avec l'ongle en articulant le doigt bloqué au préalable avec le pouce).

 = frapper avec tous les doigts ou avec la main.

m.d. = main droite

m.g. = main gauche

 = étouffer les vibrations

A trente-deux ans, la carrière d'Alsina est donc définitivement lancée. Sous la direction de chefs tels que, Michel Tabachnik, Ernest Bour, Gilbert Amy, etc., ses œuvres sont jouées en France, au *Domaine Musical* et lors des festivals de Royan, Metz, La Rochelle...ainsi qu'à l'étranger. Année après année, il écrit des œuvres d'une facture toujours plus aboutie dont certaines, véritables chefs d'œuvres, méritent de devenir des classiques du 20^e siècle (*Stücke pour orchestre, Seconda Sinfonia, Concerto en deux mouvements, Concerto pour piano, Fantaisie pour clarinette et orchestre*).

Les œuvres d'ensemble (jusqu'à 20 musiciens)

L'œuvre emblématique est *Schichten* op. 27 (1971) pour orchestre de chambre. Ce chef d'œuvre d'écriture très complexe met en évidence les expériences accumulées pendant des années avec le *New Phonic Art*. Toutefois, Alsina ne demande pas aux musiciens d'improviser. Au contraire, ceux-ci doivent réaliser musicalement des actions musicales liées à une *improvisation constructive*, ce qui n'était pas l'optique du *New Phonic Art*. *Schichten* veut avoir une portée pédagogique. En mettant en évidence, c'est à dire en intégrant et en prévoyant dans l'écriture même, le degré de réaction d'un musicien par rapport à un autre, l'écriture dépasse la simple imitation. Un des objectifs de l'œuvre est de développer, chez celui qui imite, sa manière de percevoir une sonorité donnée comme modèle par un autre instrumentiste. Celui-ci doit intégrer, copier et développer alors que les improvisations du *New Phonic Art* se basaient uniquement sur la fait que, si un des instrumentistes apportait un élément sonore plus intéressant, c'était aux autres de s'intégrer à celui-ci en l'enrichissant, le détruisant, l'accompagnant, ou alors en se taisant. Dans les faits, *Schichten* « régleme et approfondit cette manière de réagir ».

Les concepts novateurs d'Alsina (2)

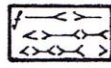
L'improvisation constructive

Celle-ci est une imitation, enrichie ou déformée, intégrée dans un parcours. Le mot clef c'est la réaction par rapport à la complexité ou la simplicité d'un modèle donné (action musicale), et aussi par rapport à la vitesse demandée.

- Un musicien joue et l'autre musicien, ne connaissant pas son choix, réagit. Chaque meneur d'un groupe (5 meneurs) doit choisir une note entre trois ainsi que sa nuance. Le reste du groupe imite (le plus fidèlement possible et ce, avec plus ou moins de réussite). Par la suite, le spectre harmonique change, le jeu continue, mais le chef intervient en modulant les nuances.

3 2/8 1 2 3 3

Prendere fiato (o cambiare d'arco) liberamente ma irregolarmente.
 Einatmen (oder Bogenwechsel) frei, jedoch unregelmäßig vorzunehmen.



Il direttore dà ai quattro ottoni (tre trombe, corno, trombone) cominciando dalle trombe, attacchi a distanze diverse. Lo strumento d'ottone indicato volta per volta suona *fff* una delle note messe tra parentesi. Tutti gli altri strumenti imitano subito tale suono in diminuendo, solo i tre rimanenti ottoni: imitano il suono con una dinamica costante tra *mf* e *f*. Gli strumenti che non possono eseguire l'altezza del suono da imitare, devono eseguire un'altezza il più vicino possibile a quello del suono da imitare. Il direttore può dare allo stesso ottone attacchi successivi in questo caso però lo strumento può eseguire al massimo tre volte la medesima nota, dopodiché deve cambiare se viene ancora chiamato a suonare. Tuttavia si raccomanda di non dare allo stesso strumento più di quattro attacchi consecutivi. La durata tra i singoli attacchi è relativamente libera, ma all'inizio, come indicazione orientativa, si dovrebbe osservare la proporzione 1 cm = 1 sec. Le note nei riquadri A, B, C, devono essere suonate rispettivamente solo dopo il sedici, quindici e ottavo attacco del direttore.

Der Dirigent gibt den 4 Blechinstrumenten (3 Sax., Tr., Hr., Posa.) beginnend mit der Tr. Einsätze in verschiedenen Abständen. Das jeweils bezeichnete Blechinstrument spielt einen der in Klammern gesetzten Töne "ff". Alle anderen Instrumente imitieren am raschesten abnehmend diesen Ton; nur die restlichen 3 Blechinstrumente imitieren den Ton in einer zu anderen "mf" und "f" abnehmenden Intensität. Diejenigen Instrumente, die die zu imitierende Tonhöhe nicht herbeiführen können, sollen die Tonhöhe spielen, die dem zu imitierenden Ton am nächsten kommt. Der Dirigent kann demselben Blechinstrument mehrere aufeinander folgende Einsätze geben; in diesem Fall kann dieses Instrument bis zu 3 mal denselben Ton wiederholen, dann muss es jedoch erschöpfen, wenn es weiter beauftragt wird. Es empfiehlt sich jedoch, demselben Instrument nicht mehr als 4 Einsätze hintereinander zu geben. Die Zeitdauer zwischen den einzelnen Einsätzen ist relativ frei. Zu Beginn soll jedoch als Orientierungshilfe die Proportion 1 cm = 1" beachtet werden. Die Noten in den Kästchen A, B, C, sind erst nach dem 16., bzw. 15., 8. Einsatzzeichen zu spielen.

Schichten

- Cette progression d'improvisation constructive trouve son apogée lorsque les instrumentistes jouent les quatorze structures écrites pour des formations diverses et les deux structures tutti. Le chef donne le départ de chaque structure et dispose de trois signes caractérisant trois modes de réaction différents. Il indique ces modes à d'autres musiciens qui doivent réagir auditivement à l'ordre reçu (intégration en imitation, intégration avec élaboration d'un développement, intégration au 5ème groupe - percussions et piano-).

LEFT

(Gr. 1 und 4)

(nur C und Strukturen)

2. Schl.
Pf
4. Schl.

⑥

②

⑤

4-60

2/4

Fl.
Ob.
Vi.
Fag.

Sich den Spielern Ob., Vi. und Fag. anpassen

⑦

10

④

1 2 3 4 5

B-kf.
Kb.
Pos.

⑨

③

1 2 3 4 5

B-kf.
Kb.
Pos.

①

1 2 3 4 1 2 3 4 5

Vi.
Fag.
B-kf.
Kb.
Pos.

⑧

4

Fl.
Ob.
Vi.
Fag.
B-kf.
Kb.
Pos.

Le strutture verranno dirette secondo le possibilità una di seguito all'altra, cosicché praticamente non si verificano interruzioni. (Il direttore dà con indicazione della mano il numero della struttura desiderata). Possono essere dirette contemporaneamente alcune strutture da sinistra e da destra (come per esempio 2 1 rispetto mensile 1 2, 1 1, 1 3, ecc.). Altre strutture possono essere eseguite anche senza il direttore (p. c. 6.5 "Ad). La ripetizione di una struttura non deve essere diretta dal direttore (3, 3). I simboli cerchiati servono come inseriti nel gioco e rappresentano 3 diverse specie di reazione:

- ① integrarsi con gli esecutori indicati dal direttore;
- ② integrarsi, ma elaborare in uno svolgimento nuovo gli elementi caratteristici della struttura integrata;
- ③ adeguarsi al comportamento del gruppo 3.

Die Strukturen werden nach Möglichkeit hintereinander dirigiert, sodass praktisch keine Unterbrechungen eintreten. Der Dirigent gibt durch Handbewegungen die von ihm gewünschte Struktur bekannt. Es können auch einige links und rechts Strukturen gleichzeitig dirigiert werden (wie zum Beispiel 2 1 bzw. 1 2, 1 1, 1 3, etc.). Andere Strukturen können auch ohne Dirigenten ausgeführt werden (p. c. 6.5 "Ad). Die Wiederholung einer Struktur braucht vom Dirigenten nicht dirigiert zu werden (3, 3). Die in Kreise gesetzten Symbole werden als Einschaltzeichen in das Spiel eingesetzt und stellen drei verschiedene Arten von Reaktionen dar:

- ① sich den vom Dirigenten angezeigten Spielern integrieren.
- ② sich integrieren, jedoch die charakteristischen Spiellemente der integrierten Struktur in einer Durchführung realisieren.
- ③ sich in m. Spiel der Gr. 3 anpassen.

Alle Spieler
(ke. Ring via adies)

Schichten

RIGHT

(Gr. 3 und 2)

Si consiglia di cominciare l'esecuzione con la struttura n. 8 e terminarla con la struttura n. 9. Il direttore fa attaccare il n. 9 quando si accorge che il tamburo piccolo (2° percussione) ha raggiunto una maggiore intensità. Dopo aver chiusa questa struttura, il segno (10) è da dare a tutti gli esecutori, (Adaptarsi prima di tutto al tamburo piccolo). Al segno d'interruzione del direttore tutti gli esecutori cominciano a cantare a bocca quasi chiusa (a forza media e bassa): solo il gruppo 5 mantiene l'altezza che ha raggiunto al momento dell'interruzione. Il direttore modula lentamente le singole voci cantanti - sempre rimanendo "pp" - in su e in giù, finché risulta un accordo armonico chiaramente percepibile. Dopo dare il segno (1).
 Es empfiehlt sich, das Spiel mit der Struktur Nr. 8 zu beginnen und mit der Struktur Nr. 9 zu beenden. Der Dirigent gibt die Struktur Nr. 9 an, wenn er bemerkt, dass das Spiel der kl. Trommel (2. Schlag) eine größere Lautstärke erreicht hat. Nach Abschluss dieser Struktur ist das Zeichen 10 für alle Spieler anzugeben. (Sich vor allem der kl. Trommel integrieren). Beim Abbruch Zeichen des Dirigenten beginnen alle Spieler mit fast geschlossenen Mund zu singen (zwischen mittlerer und tiefer Stimmlage); nur Gruppe 5 bleibt bei der Stimmlage, die sie im Augenblick des Abbruch Zeichens erreicht hatte. Der Dirigent moduliert die einzelnen Gesangstimmen - immer im "pp" - beidseitig - nach oben bzw. nach unten bis sich ein klar hörbarer harmonischer Akkord ergibt. Dann ist das Zeichen "1" zu geben.

Schichten

Les œuvres d'orchestre

Approach (1973) et *Stücke* (1977) sont de magnifiques œuvres orchestrales où Alsina se révèle un orchestrateur fin, habile et inventif ayant assimilé tous les savoir-faire traditionnels. Les *Stücke* sont six courtes pièces, chacune construite avec des éléments caractéristiques récurrents, mais provoquant des résultats sonores toujours différents. Non sans un certain humour, la deuxième pièce possède une écriture à la lisière de la caricature musicale. La cohérence de l'ensemble est assurée par un contexte où la conduite d'une pièce prépare l'apparition de la suivante (comme une sorte de parcours régulièrement interrompu).

La Prima Sinfonia (1983) est une œuvre qui a beaucoup compté pour Alsina. La particularité de celle-ci est d'introduire dans le troisième mouvement un texte d'Ernst Bloch entièrement déconstruit en phonèmes, consonnes et voyelles. Ce traitement du texte est à la base de l'écriture musicale. Il est à l'origine d'une structuration sonore très particulière, qui amène les trois solistes à produire des bruitages et sonorités semblables à un véritable langage reconstitué, totalement incompréhensible. Pour les instruments, cette déconstruction du texte a permis de développer des sonorités spécifiques. Inspirer et expirer à l'intérieur de certains instruments provoque un intervalle proche d'une 7^{ème} majeure. « A l'instar d'une symphonie de Bruckner, j'ai écrit une montée de 7^{ème} à la fin de ce troisième mouvement ».

Cette manière d'envisager les choses doit au fait qu'Alsina a travaillé à de multiples reprises pour le théâtre, en Hollande, en Allemagne et en Belgique. Il ne faut pas négliger cette très riche expérience avec des comédiens/chanteurs. Elle lui a beaucoup appris sur le rapport voix/instrument/action musicale et sa conséquence sur la conduite de la forme musicale.

5^{ème} étape : le rapport entre l'harmonie et la forme (de 1992 à 2000)

Les deux œuvres qui représentent au mieux cette période sont le *Concerto en deux mouvements* (1999) pour quintette à vent et orchestre et sa *Deuxième Symphonie* (1992). Celle-ci est un moment très important dans la production du compositeur car, plutôt qu'ouvrir un nouveau parcours, Alsina s'exprime à un très haut niveau sur son terrain propre : le rapport de l'harmonie et de la forme. A l'instar de Schoenberg, « qui n'a jamais perdu son oreille tonale même dans sa période atonale », cette œuvre, tout au moins dans son troisième mouvement, lui permet de réaffirmer sa profonde conviction que la musique tonale n'est pas l'adversaire de l'atonalisme, et réciproquement. Mais il y a une condition à cela : « que l'introduction d'un accord tonal soit intimement liée aux autres intervalles et non « plaqué » en lui-même. La cohérence est au prix d'une lutte contre l'envie d'obtenir une harmonie n'appartenant pas aux intervalles choisis ». Une autre logique interne à ce troisième mouvement tient à la nature des intervalles eux-mêmes. « Plus ceux-ci sont étendus, plus leur tension est extrêmement riche et influe sur le déroulement de la forme. Ce mouvement ouvre sur une vision de l'écriture et du développement toujours présente en moi, mais devenue alors claire et transparente ». Dans les pas de Schoenberg, qu'Alsina considère « comme un modèle résumant à lui seul plusieurs siècles de musique savante occidentale », le troisième mouvement de sa *Deuxième Symphonie* est une recherche d'un sérialisme adapté directement aux tensions harmoniques. C'est une intégration parfaite du tonal et du sériel. « J'ai depuis l'enfance une écoute sérielle des intervalles et de leurs complémentarités ». Dans le troisième mouvement, cela se traduit par la succession d'une octave et d'une quinte (à connotation byzantine) dans le grave et d'un petit thème provenant d'un cluster de quatre notes, qui par développement chromatique (modulations), permutations d'intervalles, passage à l'octave,

etc., sert à la formation de mélodies, avec apparition de nouveaux intervalles. Cette manière de composer contribue à un renouvellement continu de la musique au service d'une forme en mouvement. Cette manière d'envisager l'écriture orchestrale est profondément liée à la formation initiale d'Alsina à Buenos Aires. « A mon sens, même sans mes expériences avec le New Phonic Art et certaines pièces d'ensemble, mes oeuvres d'orchestre auraient existé tels qu'elles sont ». En fonction du genre et de la formation instrumentale, les optiques initiales d'Alsina se trouvent donc distinctes.

6^{ème} étape : la musique de chambre (de 2000 à aujourd'hui)

Durant cette période, Alsina a principalement écrit pour la musique de chambre. Cette étape permet de souligner la singularité de son parcours. Le compositeur insiste particulièrement sur le fait que chez lui les trois activités d'instrumentiste, de pédagogue et de compositeur sont indissociables tout au long de ses cinquante années de pratique artistique. N'ayant pas opté pour la direction d'ensemble ou d'orchestre, le point de contact avec les autres instrumentistes -là où il peut échanger, communiquer ses idées sur la musique- est la pratique de la musique de chambre, conjonction de ses trois activités. Cela se traduit de la façon suivante : que ce soit avec des élèves ou des professionnels, le *pianiste* envisage le jeu instrumental dans l'extrême précision du moindre détail (articulations, dynamiques, etc.), le *compositeur* recherche l'équilibre sonore et la cohérence formelle, et enfin, le *pédagogue* aide l'instrumentiste qu'il fait travailler, ou avec lequel il joue, à atteindre l'exigence singulière du texte en s'affranchissant des contingences purement instrumentales. De plus, « la musique de chambre est trop souvent considérée comme le parent pauvre de la composition, occupant la place d'une certaine facilité comparativement à l'orchestre ». S'inscrivant en faux vis-à-vis de ces assertions (« une œuvre de musique de chambre peut apporter autant si ce n'est plus de nouveauté qu'une œuvre d'orchestre »), Alsina n'aura de cesse de jouer et composer pour musique de chambre et ce, particulièrement ces dix dernières années. Pour mémoire, il n'est que de citer *Passages*, *Rendez-vous*, *Voie avec voix* son premier quatuor à cordes (en attendant le suivant qu'il écrira prochainement), *Quatuor* pour flûte, clarinette, violon et violoncelle, *Une Main* pour soprano, contrebasse et piano, *Tan tango*, et son dernier *Klavierstück VII*, entre autres. Celles-ci n'ont rien à envier à ses œuvres orchestrales en ce qui concerne la facture, la cohérence formelle et la profondeur du propos. Dans cet esprit, il fonde en 2002 l'ensemble *Musicavanti*, afin d'organiser avec un groupe d'amis instrumentistes des concerts de musique de chambre dans un répertoire tant classique que contemporain.

En guise de conclusion

Sa pensée esthétique

Ce qui différencie Alsina de la plupart de ses contemporains est sa pensée esthétique qu'il définit en ces termes : *écriture et cohérence dans la forme, aboutissement et moteur essentiels de la construction d'une œuvre*. Dans la lignée historique qu'il se donne, « Brahms, Debussy, Schoenberg, Webern, Berio, Stockhausen », l'œuvre de Schoenberg est fondatrice. « Il m'a appris le respect de la conscience harmonique et de la forme ». Bien que sa conception musicale implique un plaisir auditif et instrumental, Alsina insiste particulièrement sur le fait que son activité d'instrumentiste n'a pas provoqué son type d'écriture. Il considère sa culture comme « historique et durable. Je ne vends pas un concept. Je n'ai jamais été en rupture. Je n'avais pas besoin de faire *table rase* du passé ». Peut-être faut-il voir là le rapport d'amitié profonde qu'il a entretenu avec Bruno Maderna et Luciano Berio et leur manière de vivre et

penser la musique. « Berio n'a jamais été un professeur pour qui que ce soit. Il n'était pas intéressé par la pédagogie. C'est sa richesse artistique, culturelle et humaine, teintée d'une certaine distance voisinant, qui m'ont beaucoup apporté. Berio rayonnait d'une vaste culture. En lui montrant une partition, d'un seul coup d'œil, il voyait ce qui était bien élaboré ou non ».

Compositeur polyglotte, Alsina parle cinq langues. Il a beaucoup voyagé, joué et été joué à l'étranger. « Le constat est que je me suis développé différemment car je n'ai pas résidé uniquement en France. Les voyages et rencontres sont un enrichissement de ma base éducative. Apprendre plusieurs langues permet de pénétrer l'idiosyncrasie des individus et ce qu'ils font de leur culture. Pénétrer les structures de pensée et penser, par exemple comme un allemand tout en gardant mon mode de pensée, est ce qui m'intéresse ». Ce distinguo subtil révèle très exactement comment le compositeur se situe vis-à-vis de son rapport à la forme musicale. La mise en forme d'une œuvre relève de procédés et/ou concepts fondamentaux qui sont, moins une influence directe que la captation et mise en œuvre de « modes de faire » des différents compositeurs, styles, cultures, etc. Cette ouverture culturelle est probablement la raison pour laquelle Alsina est emblématique d'un courant en marge des différentes écoles plus ou moins structuralistes ou portées sur le timbre. A ce courant se rattachent plusieurs compositeurs de l'après-guerre pour lesquels l'expérience instrumentale est prédominante dans le processus de composition, tant sur le plan de l'oreille harmonique que dans la conduite de la forme où « le plaisir sonore est fondamental ».

Le type d'écriture

Ouvrir pour la première fois une partition d'Alsina, c'est être surpris de la minutie et de la précision avec laquelle tout est ordonné. Cette généralisation d'une écriture libre, mais encadrée par des espaces de temps définis, est d'une grande cohérence entre le visuel et l'audible. Rien n'est arbitraire car le résultat sonore est toujours guidé par l'oreille, le critère de tous ses choix musicaux au fur et à mesure de l'élaboration d'une œuvre. Il règne dans ses partitions une complexité évidente pour l'instrumentiste qui doit jouer, mais aussi une clarté du propos qui s'impose comme ne pouvant être autrement.

La calligraphie

Alsina ne veut pas que ses conducteurs soient gravés. Avant même de les entendre, esthétiquement, ses manuscrits sont particulièrement beaux à voir. Ce particularisme est à mettre en regard avec son goût pour la photo, les paysages et les femmes, autant de reflets de sa nature poétique et sensible à la source même de ses concepts, même les plus théoriques. Les titres de certaines de ses œuvres en sont le témoignage (*Décisions, Voie avec voix, Phares et Rayonnements, Pénombres, Reflets en trio, Deux Phases*).

La place qu'il occupe(ra)

En jouant à un tel niveau, en renouvelant fondamentalement l'écriture musicale, en se plaçant à l'extrême avancée de la pensée musicale savante depuis les années soixante-dix, en formant ses élèves avec une telle rigueur pointilleuse, on peut dire qu'il y a un avant et un après Alsina en ce qui concerne la réflexion sur la musique et tout ce qui s'y réfère. Celui-ci se révèle un acteur fondamental et incontournable en raison de ses constantes préoccupations. Alsina

synthétise à un très haut niveau le propre de l'époque où il aura exercé. De la première à la dernière, ses œuvres sont homogènes et de grande facture.

Dans cette période où il est de bon ton de rouvrir la page des années soixante à quatre-vingt, il convient de s'interroger sur le pourquoi et les conséquences d'une telle réouverture : est-ce un droit d'inventaire ? Une recherche de ce qui « fonctionne » et de ce qui est à rejeter ? La mise en place d'un « politiquement correct » dans la création contemporaine ? Les prémisses d'un nouveau solfège et bases analytiques de ce qui s'est fait durant cette période ? Quoi qu'il en soit, les nombreuses pistes ouvertes durant ces cinquante années d'après-guerre porteront les cinquante prochaines. Ces années futures seront probablement classificatoires et l'analyse des œuvres n'aura de sens que sur la base des concepts propres à chacun des compositeurs. Il est probable que les années à venir se chargeront de regrouper les différents compositeurs -et leurs concepts qui nous apparaissent aujourd'hui si opposés-, non en grandes lignées encore distinctes aujourd'hui, mais en écoles. Celles-ci regrouperont et synthétiseront diverses manières de faire qui, *in fine*, participent du même horizon de pensée. La manière dont aujourd'hui l'École de Vienne, Debussy et la forme cyclique sont considérés comme un même mode de pensée est une bonne illustration de ce processus. L'analyse des œuvres d'Alsina n'aura donc de sens qu'en replaçant ses concepts propres et sa réflexion sur la forme dans leur contexte historique et musical. L'analyste devra retrouver les *cellules génératrices* -souvent exposées en début d'œuvre-, leurs différentes variantes et combinaisons possibles (même si Alsina ne s'ingénie pas à toutes les éprouver car ce n'est pas son propos), comprendre leurs conséquences sur le développement de la forme, etc. Il rendra justice à l'originalité, la profondeur et le sérieux de son engagement en le considérant comme un des plus illustres représentants du dernier tiers du 20^e siècle. Celui-ci nous laisse nombre de chefs-d'œuvre que la postérité n'a pas fini de (re)découvrir tant le potentiel de prémonition et de sémination future est grand pour certain d'entre eux.

Par-delà les lignées et écoles, une des caractéristiques de la musique savante occidentale est sa capacité à penser et mettre en forme le rapport des parties au tout, et ce, quel que soit le média et les techniques employées. En posant en ces termes ce qu'est la composition savante occidentale, en récusant les débats actuels -très nationaux et clos sur eux-mêmes- concernant les divers courants, lignées et autres moyens employés, Alsina atteint ce qui fondamentalement, est le propre de notre culture. Tous les artistes n'ont pas, ou pas eu l'envie ou la capacité de se revendiquer de cet état d'esprit « en dehors de toutes modes ». Même s'il a toujours été perméable aux avancées les plus actuelles, à l'inverse de la plupart de ses contemporains, en revendiquant ouvertement cet héritage formel classique, Alsina a pleinement assumé celui-ci en le renouvelant de l'intérieur et en « apportant un petit quelque chose de nouveau dans chacune de ses œuvres ».

Épilogue

Je terminerai par une note plus personnelle.

J'ai donc travaillé la composition avec Carlos Roqué Alsina il y a maintenant vingt-cinq ans. Dans le domaine de l'écriture musicale, c'est un homme sans concession. Eu égard à la richesse des questionnements lors des cours, ceux-ci étaient une épreuve à laquelle seule ma force intérieure m'a permis de résister pendant presque deux années. Par-delà cette anecdote s'il en fut, ce point révèle une grande part de sa psychologie et de ses convictions, que je qualifierais, d'extrêmes. Outre un bagage technique très étendu, celui-ci m'a transmis le bien

le plus précieux qu'il soit : l'acharnement à la tâche, croire « entre vents et marée » (titre de l'une de ses œuvres électroacoustiques) à la qualité de mon travail, savoir prendre des décisions et aller au bout des conséquences de mes idées dans un souci de cohérence.

C'est probablement dans ce fait que réside *la* clef de l'écoute de son Œuvre qui demande, comme pour la jouer, de vouloir se dépasser.

Bernard de Vienne

Compositeur.

A étudié la composition avec Carlos Roqué Alsina durant les années 1986/87. Il a depuis écrit environ quatre-vingt œuvres pour instrument ou voix soliste, musique de chambre, chœur, orchestre symphonique, etc.