

Les « libres jeux » du pianiste-compositeur Carlos Roqué Alsina¹

Pierre Albert Castanet

Compositeur, Musicologue

Professeur à l'Université de Rouen

Professeur au Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris

« Chaque chose est l'Un,
mais, non pas sous le même mode »
Giordano Bruno, *Cause, principe et unité*

Résumé. L'article de Pierre Albert Castanet se focalise sur les "libres jeux" du pianiste-compositeur contemporain Carlos Roqué Alsina (né en 1941). Entre écriture musicale savante et improvisation collective au sein du New Phonic Art, l'étude musicologique tente de montrer les diverses facettes a priori antagonistes d'un musicien à part entière.

Mots-clés. Composition, improvisation, invention, philosophie de l'écoute, V. Globokar, L. Berio, C.R. Alsina.

Abstract. The article of Pierre Albert Castanet focalizes on the "free games" of the pianist-contemporary composer Carlos Roqué Alsina (born at 1941). Between classical musical writing and collective improvisation to the breast of the New Phonic Art, the musicologist study tries to show the diverse facets a priori antagonistic of a complete musician.

Keywords. Composition, improvisation, invention, philosophy of listening, V. Globokar, L. Berio, C.R. Alsina.

Le style direct et l'idée féconde

Étant donné la pluralité des activités (pianiste, concertiste, improvisateur, pédagogue et compositeur) de Carlos Roqué Alsina (né en 1941, à Buenos Aires), il est assez difficile de parler de l'unicité de son art sonore. Mais au travers de la diversité de ses engagements, ses musiques montrent toujours une inventivité sans faille, émaillant un catalogue qui dépasse à présent la centaine d'opus.

¹ Enrichi à souhait, ce texte émane d'une communication prononcée lors des *Rencontres Alsina* organisées par le CDMC à Paris, au Conservatoire à Rayonnement Régional, le 17 mars 2011.

Artiste connu et reconnu dans les milieux spécialisés, infatigable globe-trotter ayant donné des concerts dans le monde entier (à Buenos Aires, Berlin, Darmstadt, Hambourg, Rotterdam, Groningen, Amsterdam, Radenci, Tanglewood, New York, Paris, Avignon, Strasbourg, en Chine, Taiwan ou au Canada...), Alsina a figuré dans les programmes des plus grands festivals et a joué avec les orchestres les plus réputés. Et si l'on devait brosser un portrait de l'artiste en son premier temps de gloire, on évoquerait naturellement ses nombreuses invitations à la radio de Hambourg (*Symptom* créé par Bruno Maderna en 1969), au festival de Royan (*Omnipotens* en 1972 – Ensemble Musique Vivante dirigé par Diego Masson ; *Auftrag* en 1974 – Ensemble 2e2m, dir. Jean-Sébastien Berau ; *Themen* en 1975 créé par Gaston Sylvestre et qui constituait la pièce imposée lors de la Finale du festival en 1974 ; *Stücke* en 1977 – par l'orchestre de Baden-Baden – dir. Ernst Bour et Pierre Stoll...), au festival de Royan (*Schichten* conduit par Alsina lui-même en 1971), au festival de La Rochelle (*Unity* pour clarinette et violoncelle en 1973, *Señales* pour piano joué par le compositeur et un ensemble à cordes dirigé par Michel Tabachnik), au festival de Metz (*Décisions* en 1977, *Suite indirecte* en 1989), sans oublier les prestations au Domaine Musical à Paris (*Funktionen* créé en 1966 sous la direction de Gilbert Amy ou encore le *Klavierstück IV* par l'auteur en 1971) ou au « Passage du XXème siècle » que Pierre Boulez inaugure dès 1977 (premiers pas de l'IRCAM – Paris)...



Carlos Roqué Alsina lors d'un récital de piano

Le mythique *Klavierstück n°3* d'Alsina – opus 8 – de 1962-65 (créé à Berlin en 1966) a renouvelé fondamentalement l'écriture pour piano de la seconde moitié du XXème siècle. Dans le propre parcours du compositeur, cette pièce se positionne (depuis un

demi-siècle) comme la source mère de la recherche compositionnelle. En effet, tout semble continuer à émerger de cette pièce maîtresse pleine de feu, de vie et d'espérance. Il s'agit d'une redoutable étude portant sur la problématique virtuose d'une forme écrite (et jouée ensuite par un pianiste-compositeur). On sait qu'à cette époque, Umberto Eco avait pointé le recours des artistes à « l'informel », au désordre, au hasard, à l'indétermination des résultats², ce qui est foncièrement différent des pièces de Karlheinz Stockhausen qui portent le même nom à la même époque³. Mais soit dit en passant, et mise à part la fonction sérielle du matériau, le *Klavierstück XI* de Stockhausen n'a pas beaucoup intéressé Alsina, le mode d'ouverture de la proposition pianistique étant une « erreur » en ce qui regardait le type de réalisation, pensait le pianiste.

KLAVIERSTÜCK N. 3
Op. 8

CARLOS ROQUE ALSINA
(1962-65)

Début non mesuré du *Klavierstück n°3* de Carlos Roque Alsina
(Edition Suvini Zerboni)

A la même époque de ce *Klavierstück n°3* – opus 8 – de 1962-65 d'Alsina, notons pour mémoire les partitions pour piano suivantes :

- *Klavierstück X* de Karlheinz Stockhausen terminé en 1961 (partition aux relations combinatoires codifiées pour laquelle le compositeur allemand a essayé de trouver un moyen terme entre le désordre et l'ordre relatifs).
- Cette même année 1961 voit également la sortie du second livre des *Structures* pour deux pianos de Pierre Boulez.
- *Bloc-Notes*, opus 37 (1961) de Claude Ballif
- *Piano Piece* (1964) de Morton Feldman
- *Electric Music for piano* (1964) de John Cage
- *Résonance* (1964) d'Henri Dutilleux
- *Monologue* (1964) pour deux pianos de Bernd Alois Zimmermann

² ECO, Umberto: *L'Œuvre ouverte*, Seuil, Paris, 1965, pp. 90, 91, 117, 136.

³ A noter que durant ses nombreuses tournées, Alsina a joué le *Klavierstück XI* de Stockhausen même en Argentine.

- *Apostrophes et six réflexions* (1966) d'Henri Pousseur
- *Sequenza IV* (1966) de Luciano Berio

A l'inverse de l'orientation habituelle qui irait du ruisseau à l'écume d'un océan *in progress* ou qui partirait du sentier initial pour arriver aux multiples chemins de traverse⁴, on aurait plutôt tendance à évoquer, chez Alsina⁵, un trajet qui commencerait des folles arborescences des *Sixties* pour arriver toujours plus près d'un tronc unique, celui de la sagesse et de l'expérience. Une des forces paradoxales du *Klavierstück n°3* d'Alsina réside dans son niveau d'acrobatie gestuelle conjugué avec quelques commentaires archétypiques au niveau harmonique. Entre modernisme (résonance de l'œuvre pianistique d'Arnold Schoenberg) et avant-gardisme (connaissance des œuvres de pionniers tels Karlheinz Stockhausen, Pierre Boulez ou Luciano Berio), le compositeur désirait privilégier à tout prix l'invention⁶ au détriment de la complexification gratuite, voulant favoriser ardemment la rigueur de la progression plutôt que l'aléatoire du tout est possible.

Pensons par exemple à la fin de *Themen II* (1975) pour percussion et cordes où le compositeur a mis en place une « passacaille » dans la lignée contemporaine des modèles référents des ancêtres. De plus, pour cette pièce concertante, le musicien a désiré adapter les techniques digitales des Zarbs, Darboukas et autres Djembés aux instruments de la percussion contemporaine (peaux, bois, métaux). A noter qu'Alsina avait déjà écrit une *Étude pour zarb* en 1973, pièce qui mettait en relief la technique du gras du doigt ou de l'extrémité de la première phalange, de l'ongle ou de tous les doigts, la main étant au service d'une écriture somme toute spatiale. Roland Auzet qui a enregistré cette œuvre avoue que *Themen* est une pièce d'orfèvrerie. « Carlos propose au percussionniste une relation de bijoutier envers les instruments. C'est un virtuose du signe »⁷, explique-t-il.

Outre les origines non européennes et les pérégrinations menées par le compositeur, la multiplicité des sources d'inspiration peut aussi provenir d'un métissage pour lequel – ainsi que l'écrit Victor Segalen – « la sensation d'exotisme augmente la personnalité, l'enrichit, bien loin de l'étouffer »⁸. Comme dans certaines pages de Maurice Ohana, la première pièce de la *Suite indirecte* (1989) de Carlos Roqué Alsina laisse par exemple poindre sporadiquement des réminiscences stylisées de folklore andalou. L'esthétique communicationnelle⁹ du maître est donc très variée, car si certaines partitions émancipées ont versé, dès les années 1960, dans le théâtre musical (*Oratorio 1964*,

⁴ Comme chez Berio dont Alsina était l'élève et dont il appréciait notamment la *Sequenza* pour piano.

⁵ Comme chez Boulez dont Alsina connaissait aussi la *Première Sonate*.

⁶ Terme typique d'un de ses référents : Jean-Sébastien Bach (n'a-t-il pas écrit un *Omaggio a Bach* en 1986 pour piano et bande ?).

⁷ Roland Auzet répondant à Pierre Albert Castanet, *Percussion(s) – Le Geste et l'esprit*, Tschann Libraire, Paris, 2007, p. 248.

⁸ SEGALÉN, Victor : *Essai sur l'exotisme*, Fata Morgana, Paris, 1978, p. 67.

⁹ A ce propos, lire la position d'artisan passeur d'Alsina dans : GALPERINE, Alexis : *Carlos Roqué Alsina – Entretien – Témoignages – Documents*, Delatour France, Sampzon, 2011, p. 166.

Text I et II en 1965-66...)¹⁰, d'autres propositions proches du sérialisme ambiant ont semblé plus sérieuses (même si elles n'en suivent aucunement les règles et les interdits). Si les unes ont flirté avec la consonance (2^{ème} *symphonie* de 1991), d'autres ont fait usage du traitement électroacoustique en temps réel de l'IRCAM (*Klavierstück n°5* de 1982 ; *Phares et Rayonnements* de 2001). A l'image de la conscience tonale relevée en son temps dans le geste schönbergien (y compris dans les phases atonales), le mélomane attentif notera toujours chez Alsina un contrôle rigoureux de l'oreille et une réelle caution du cœur¹¹.

Des critères subjectifs de tension et de détente avec divers degrés de prégnance ont créé souvent un environnement systémique de travail, un artisanat furieux qui sait finement sculpter le matériau basique et mouler l'enveloppe générale de la forme terminale. La dimension de la poétique et les contreforts de la plastique sont également à relever et à revendiquer dans l'univers sonore alsinien. Voulant peindre l'atmosphère de *Themen II*, Roland Auzet a par exemple évoqué « un cadre, aux apparences informelles avec une structure poétique imparable. Ce « don » du temps n'est pas l'œuvre d'un [...] abstrait »¹², a-t-il conclu. Tenant foncièrement de l'ordre du sensible, ce repérage à l'oreille d'une échelle de tension provient à n'en point douter de l'étude de la méthode d'Arnold Schoenberg consistant à passer du tonal à l'atonal sans perdre les saveurs de la « science » ancestrale. Au reste, pensant fermement qu'un « enseignement auditif » doit s'imposer, Carlos Roqué Alsina a toujours fait preuve d'une fibre d'excellence envers ses élèves pour trouver la couleur adéquate pour tel ou tel passage circonstancier, vu l'exigence contextuelle de l'esthétique et de l'entendement considérée.

La réalité du discours devant suggérer ses dimensions internes, la forme a toujours inspiré le guide suprême de toute entreprise discursive. Ainsi, pour chaque pièce, des logiques internes propres aux gestes et aux densités, au contrepoint ou à la structure (éléments micro-formels ou totalité macro-dynamique) devaient ainsi se mettre quasi instinctivement en place – en dehors donc de cette simple pensée combinatoire ou intellectuelle qui régnait dans ces années 1960-70 en Europe. Pour Carlos Roqué Alsina, au centre d'un réseau où les « données émotionnelles » sont reines, praxis et mimesis sont allées de pair, le faire et l'entendre étant les fers de lance d'une expression artistique directe et efficace. Comme le remarquait le compositeur Luigi Nono, « la forme est le moment où se manifestent le plus haut degré de liberté inventive et la prise de conscience créatrice, par le compositeur, du matériau comme moyen expressif de contenu. En ce sens, l'enseignement de Schoenberg est pour moi fondamental »¹³.

¹⁰ Scénarios qualifiés parfois par Claude Rostand de « fantaisistes » (cf. ROSTAND, Claude : *Dictionnaire de la musique contemporaine*, Larousse, Paris, 1970, p. 10).

¹¹ Écoutez par exemple *Tan Tango* – trio de 2002 –, partition dont la mosaïque thématique plante un décor à la lisière du mode mineur et de l'expression atonale, où chants et contrechants, temps et contretemps, jeux à l'octave et envolées lyriques, solo de bandonéon et polyphonie dense forment l'apanage des contours typiques de la danse d'Amérique latine.

¹² AUZET, Roland : *Op. Cit.*, p. 249.

¹³ NONO, Luigi : *Ecrits* (sous la dir. de L. Feneyrou), Contrechamps, Genève, 2007, p. 183.

La question structurelle reste donc très importante chez Alsina qui a défendu farouchement les fondements actifs d'une forme engendrant la base même du discours à comprendre, à saisir *sui generis*. Comme dans sa *Deuxième symphonie* (1991) qui lui a pris onze mois d'écriture, il aime ce concept aventureux qui permet de casser l'idée de la configuration formelle en tant qu'entité de structure fermée ou de combinaison coercitive. En effet, jouant sur l'idée de la relativité et de l'expérience, l'architecture de la musique doit toujours être en devenir surprenant. Ainsi, subséquemment, la composition alsinienne suit les sentiers improbables d'une espèce de rite de passage¹⁴. De plus, amateur de grands espaces et de monts enneigés, le compositeur a pu examiner par exemple ce sentiment de dualité chez l'homme qui observe au préalable la globalité montagnarde avant de la gravir. Le grimpeur calcule ainsi en amont les contextes de difficulté de contournement tout en tentant de cerner les problèmes de distance, de faisabilité du passage... Mais la plupart du temps, en fin de compte, les calculs approximatifs peuvent se montrer scabreux ou inefficaces, l'action officielle ne révélant pas vraiment la prétendue vérité prévue par la théorie, sur le papier. Dans ce domaine sportif comme dans la sphère de la composition musicale, il s'agit alors de réaliser un parcours structuré en fonction de la forme circonstanciée mais également par rapport à l'expérience primordiale du vécu. Comme disait le compositeur Michel Philippot : « après tout, il est sans doute plus important de marcher que d'arriver »¹⁵.

Écoutez par exemple le premier mouvement de cette *Deuxième symphonie* qui matérialise un long parcours au terme duquel le non initié croit que cela se termine, avant de se rendre compte que ce n'était pas la fin. De même, la partition de *Tango* montre un développement clair mais avec des repères différents, des éclairages divers, ce qui présente une évolution insaisissable grâce à des tournants improbables et des bifurcations mélodiques, autant de motifs qui possèdent tous un air de famille mais qui en réalité sont dissemblables. En dehors de la cohérence du propos, la confusion perceptive est donc relativement prégnante. Faites le test également avec l'audition de la troisième pièce de la *Suite indirecte* dont le déroulement « se décide à chaque moment critique, selon cette forme de « nécessité intérieure » qu'invoquait Kandinsky »¹⁶. Logique et cohérence, sensation d'inévitable et effet de surprise sont ainsi les maîtres-mots de l'univers singulier de Carlos Roqué Alsina. Ainsi, résonne l'écho des paroles de Paul Valéry : « Ce qui est (déjà) n'est pas (encore) – voici la Surprise. Ce qui n'est pas (encore) est (déjà) – voilà l'attente »¹⁷.

La liberté du geste et l'esprit du jeu

Pianiste de renommée internationale, Carlos Roqué Alsina a été aussi membre fondateur du groupe *New Phonic Art* (fondé en 1969). Au sein de cet ensemble expérimental créé à l'initiative de Vinko Globokar, il jouait du piano, de l'orgue

¹⁴ Voir l'idée de *passagio* chère à Luciano Berio, compositeur qui déclarait en substance qu'une flèche pouvait indiquer une randonnée possible. A ce propos, Carlos Roqué Alsina a comparé un jour la composition musicale au mode de pensée de l'alpinisme (on sait que tout jeune, il s'est orienté un temps vers les sciences naturelles).

¹⁵ Livret du CD *Solstice* 50 CD 120, p. 3.

¹⁶ Jean-Louis Leleu, livret du coffret de 12 Cd WWE31899, CD Col legno, München, 1996, p. 104.

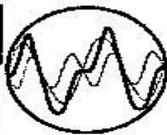
¹⁷ VALÉRY, Paul : « Temps », in *Cahiers I*, coll. La Pléiade, Gallimard, Paris, 1973.

électrique, de la percussion, de la flûte folklorique et du zurle (hautbois macédonien). Les autres protagonistes étaient Michel Portal (clarinettes et saxophones), Vinko Globokar (trombone, cor des Alpes, zurle) et Jean-Pierre Drouet (toutes sortes de percussions). Ce statut de musicien intervenant (évitons peut-être le mot « improvisateur » qui lui pose problème) a nourri une part annexe de ses activités, Alsina ayant toujours voulu a priori dissocier les deux disciplines. Même si le jeu au sein du collectif de « free improvisation » (qui brûlait toutes conventions) a manifesté un affairément en marge de ses préoccupations d'artiste, il a néanmoins pu contribuer à élargir la connaissance de l'écriture (notamment de la percussion) grâce à ces diverses expériences de groupe. Toutefois, cet atelier d'expérimentation a, selon lui, été un passage de sa vie qui n'a pas affecté son mode d'écriture, qui n'a donc aucunement troublé ni le compositeur ni le pianiste dans ses fonctions de représentation officielles.



Affiche annonçant un concert « free improvisation » du *New Phonic Art*

Selon Carlos Roqué Alsina, le mot « improvisation » (qui a fait l'objet semble-t-il de trop de tergiversations) n'est pas valable pour l'art musical que le quatuor complice tentait de réaliser. Au reste, cet ensemble éclectique jouait toutes les musiques. Lors des premiers concerts initiés en Allemagne (Berlin, Baden Baden), le programme montrait par exemple en première partie des pièces d'Igor Stravinsky, Arnold Schoenberg, Alban Berg... Mauricio Kagel, Luciano Berio, Karlheinz Stockhausen, Renaud François... Vinko Globokar ou Carlos Roqué Alsina.

**SM
CQ**  **SOCIÉTÉ DE
MUSIQUE
CONTEMPORAINE
DU QUÉBEC**

DIMANCHE 20 MAI 1973, 20 h 30
53^e concert — HORS-SÉRIE — 7^e saison

**NEW
PHONIC
ART**

CARLOS ROQUÉ ALSINA
Piano, orgue électrique, percussions

JEAN-PIERRE DROUET
Percussions

VINKO GLOBOKAR
Trombone, cor des Alpes, zurna

MICHEL PORTAL
Saxophones et clarinettes

GLOBOKAR: CORRESPONDENCES
KAGEL: ATEM (für einen Bläser)
ALSINA: RENDEZ-VOUS
LIBRE JEU D'ENSEMBLE
par le **NEW PHONIC ART**

L'ensemble New Phonic Art existe depuis avril 1968. Son premier concert a eu lieu à Berlin. Il a fait diverses tournées dans le plupart des pays européens. «... Pas de musique, même partiellement écrite, aucune indication écrite, verbale ou visuelle, aucun accord préétabli et surtout aucun essai de s'influencer mutuellement par des mots ou des attitudes... Libre choix des sources sonores... uniquement le désir de faire de la musique sur une base de «tolérance» mutuelle, où l'instinct musical de chacun est seule juge du devenir. Cette tolérance, dont chaque exécutant doit faire preuve envers les autres peut être expliquée par les mots de G. Lévi-Strauss: « La tolérance n'est pas une position contemplative, dispartant les indulgences à ce qui fut ou à ce qui est. C'est une attitude dynamique, qui consiste à prévoir, à comprendre et à promouvoir ce qui veut être... »

SALLE CLAUDE-CHAMPAGNE
220 avenue Vincent-d'Indy

Billets: \$3 — Étudiants: \$2

EN VENTE: PLACE DES ARTS
ED. ARCHAMBAULT INC., 500 est. rue Ste-Catherine
Librairie **RENAUD-BRAY**, 6219, Côte-des-Neiges, et
à l'entrée le soir du concert

RENSEIGNEMENTS et RÉSERVATIONS:
SMCQ, 4858, Côte-des-Neiges, App. 1403, Montréal 247
TÉL. 739-5329 (de 10 h à 15 h, du lundi au vendredi)

Affiche d'un concert donné à Montréal en 1973
dans lequel figurent en première partie du concert du *New Phonic Art*
des partitions de Vinko Globokar, Mauricio Kagel et Carlos Roqué Alsina

Les joutes à quatre se sont petit à petit détachées de supports strictement écrits pour aboutir à « un libre jeu d'ensemble » demandant de faire sonner les instruments sans aucune instruction préalable, en tenant simplement compte du complexe dans lequel les improvisateurs se trouvaient. « Notre devise : *libre jeu d'ensemble*, était une façon de caractériser l'exécution sans recourir à la notion galvaudée d'improvisation. Nous étions, en effet, dans une période où mille expériences d'improvisation avaient créé des situations de mensonge. Marchant sur les traces d'un Cage ou d'un Earle Brown – faire surgir de la musique à partir de graphismes, de signes, schémas ou dessins – beaucoup de gens douteux s'étaient engouffrés dans la brèche de la facilité et de l'imposture. Nous tenions, nous, à la clarté des concepts¹⁸ », a précisé Alsina. A terme, sur la seule connaissance de la personnalité de l'autre, des autres, de leurs dons virtuoses et aussi de leurs limites, l'aventure musicale devait se frayer un chemin nécessaire, conquérant et convainquant. « Quoique le problème de la liberté soit insoluble, nous pouvons toujours en discourir, nous mettre du côté de la contingence ou de la nécessité »¹⁹, rêvait à sa manière Emil Michel Cioran.

¹⁸ Propos rapportés dans : GALPERINE, A. : *Carlos Roqué Alsina... Op. Cit.*, pp. 77-78.

¹⁹ CIORAN, Emil Michel : « Double visage de la liberté », in *Précis de décomposition*, Gallimard, Paris, 1949, p. 80.

En outre, Luciano Berio a entrevu dans la philosophie du groupe hybride une part idéale, « un aspect para-politique », qui peut nous faire apparaître « le New Phonic Art, non seulement comme un petit groupe de musiciens superbes, mais aussi comme un petit *commando* d'une guérilla musicale qui s'infiltré dans les lignes ennemies pour semer le désordre dans les rangs des abonnés de concerts et inciter les jeunes à la révolte [...] Je crois vraiment que ces quelques « improvisants » qui existent encore sont le dernier vestige de l'arrière-garde de la vieille avant-garde... »²⁰. Dans ces conditions, même si parfois il fallait palier aux faiblesses momentanées des partenaires, seule la préscience auditive immédiate des phénomènes musicaux devait jouer (« l'oreille en temps réel » s'est plu à m'expliquer Carlos Roqué Alsina). Alors, toujours sous tension, les membres du *New Phonic Art* devaient savoir anticiper psychiquement les divers événements à venir. Dans ce périple au contexte insondable et imprévisible, chacun devenait leader-guide de l'instant. Ainsi, l'improvisateur pouvait accepter le changement de flux et se soumettre au courant dominant (parfois « on déployait même des stratégies impertinentes afin de montrer que l'on n'était pas d'accord », m'a ainsi confié le pianiste²¹). Par exemple, les signes de rébellion pouvaient circuler au travers de phases percussives pour attirer l'attention sur la mésentente (taper comme un sourd subitement sur un tambour ou à l'inverse insérer pseudo-candidement un accord tonal au beau milieu d'un discours atonal ou d'une trame bruitiste).

Néanmoins, proche du groupe, Luciano Berio a avoué avoir toujours éprouvé un sentiment de malaise à l'écoute d'une improvisation collective : « comme si je m'étais trompé de porte – confiait-il – et que j'étais forcé de regarder de braves gens, un peu fous peut-être en train de faire des choses très privées et qui les regardent seuls [...] Même les improvisations de groupes homogènes et formés de musiciens excellents, comme le New Phonic Art, ont toujours un caractère privé, justement parce qu'ils ne peuvent pas se placer, en tant qu'improvisateurs, dans une dimension suffisamment vaste et objective de l'expérience musicale²² ». Chacun sait que dans une improvisation de ce type, soit la finalité réussit par magie à émerveiller l'ensemble aux aguets (les participants comme les auditeurs), soit l'osmose se cherche et ne se concrétise pas. Dès lors, il reste la trace de l'écart, de l'insignifiant, de l'inachevé, de l'échec, du rebut, du déchet à recycler. Au reste, en tout état de cause, le geste de l'improvisation musicale ne doit-il pas embrasser avec générosité ce que Carl Dahlhaus appelait « l'expression et le moyen d'une émancipation de la conscience et du sentiment »²³ ?

Ce camaïeu sonore (improbable et ingérable) a fait les beaux jours de la musique du *New Phonic Art* durant quatorze ans, un art sonore à nul autre pareil qui a certes évolué avec le temps, mais qui a toujours été unique. Même si sporadiquement les amateurs zélés ont pu percevoir quelques parfums de jazz provenant des propositions

²⁰ BERIO, Luciano : *Entretiens avec Rossana Dalmonte*, Lattès, Paris, 1983, pp. 115 et 116.

²¹ Entretien du 11 mars 2011 réalisé au domicile parisien du compositeur.

²² BERIO, Luciano : *Entretiens avec Rossana Dalmonte... Op. Cit.*, pp. 112 et 113.

²³ DAHLHAUS, Carl : « Composition et improvisation », in *Essais sur la Nouvelle Musique*, Contrechamps, Genève, 2004, p. 191.

portaliennes, il était possible de saisir ici et là des réminiscences de percussions digitales extra-européennes, des effets dynamico-rythmiques d'ordre répétitif chez Drouet ou des clichés instrumentaux liés au « trombonisme » contemporain de Globokar²⁴. Actionneur de ce kaléidoscope aux couleurs incessantes et imprévisibles, homme de clavier et compositeur émérite, Carlos Roqué Alsina semblait alors apporter au discours musical des lignes de force structurantes, des idées de cadre architectural. Mais dans ce monde d'expressions multiples, il dit n'avoir jamais confondu l'aspect solitaire de la composition avec la part solidaire de l'improvisation à quatre.

Il est vrai que dans ce genre d'aventure, la question de la forme en devenir peut être préoccupante. En effet, en bon musicien responsable, que faire de propos non préparés en amont et vécus sur l'instant ? A l'évidence, l'instantané de l'improvisation ne peut se comparer à l'activité de longue haleine de la composition. On sait que le geste compositionnel dépend d'un acte isolé et strict alors que l'improvisation résulte d'un faisceau irrationnel d'impulsions et d'intuitions (en l'occurrence au sein d'un quatuor hétérogène qui devrait s'entendre comme une seule et unique entité et non comme une hydre à quatre têtes dépareillées). Trouvant que l'action sonoro-ludique présentait quelques problèmes, Luciano Berio affirmait encore : « l'improvisation divise l'espace musical de manière assez grossière. Elle tend, tout au plus, à une segmentation en « syllabes » et non, comme dans la musique écrite, en « phonèmes », c'est-à-dire en unités primaires et de nature psychomotrice, et non en unités dérivées et qui évoluent »²⁵. La règle d'or de Carlos Roqué Alsina était alors : « ne pas jouer pour soi-même mais créer collectivement quelque chose ».

A ce propos, amis musicologues, méfions-nous des sources non vérifiées. Car si on lit le texte de la pochette du disque 33 tours du *New Phonic Art* (de 1971²⁶), on y voit placée en exergue cette phrase de Werner Goldschmidt qui fait office de manifeste du groupe : « Pas de musique partiellement fixée, aucune indication verbale, écrite ou visuelle, aucun accord préventif et surtout aucun essai de s'influencer mutuellement par des mots ou des attitudes ; libre choix des sources sonores ; uniquement le désir de faire de la musique sur une base de tolérance mutuelle, où l'intuition de chacun est seule juge du DEVENIR »²⁷. Je dois avouer qu'à l'origine, cette règle paradoxale du jeu du *New Phonic Art* qui n'est pas anodine m'a toujours intéressé (ayant moi-même passablement travaillé à l'université de Rouen et au Cefedem de Normandie dans le domaine de l'improvisation collective). Mais, il n'en est rien : lors de notre entretien du 11 mars 2011 à Paris, Carlos Roqué Alsina a bel et bien démenti cette profession de foi gravitant autour de l'idée de tolérance. Pour sa part, Michel Portal (qui était connu pour jouer sans distinction des concertos classiques et des standards de jazz, du Mozart comme du Boulez) disait que le *libre jeu d'ensemble* du *New Phonic Art* demandait d'« improviser sans le moindre thème, sans la moindre discussion ou forme

²⁴ Vinko Globokar a créé la *Sequenza* pour trombone de Luciano Berio en 1966.

²⁵ BERIO, Luciano : *Entretiens avec Rossana Dalmonte... Op. Cit.*, pp. 111-112.

²⁶ Disque Wergo WER 60 060 (collection Studi Reihe Neuer Musik).

²⁷ Pochette du disque 33 tours Wergo, WER 60060.

de préparation préalable et sans analyse a posteriori. Nous ne nous interdisions rien »²⁸.

New Phonic Art

Carlos Roqué Alsina – Jean-Pierre Drouet – Vinko Globokar – Michel Portal



Extrait de la pochette du disque 33 tours Wergo
New Phonic Art de 1971

Pour Alsina, l'improvisation a agi en fait au niveau de la pratique instrumentale et non dans le cadre de la pensée musicale. Si Globokar a cherché quelque fois à transférer l'expérience de l'improvisation dans celle de la musique écrite, cela n'était pas le cas pour le pianiste-compositeur (rappelons qu'il a commencé sa carrière de soliste dès l'âge de six ans), même s'il a très bien pu improviser en apportant – à dessein ou pas – des citations intéressantes, des idées prometteuses, prenant conscience de la part d'éphémère inhérente à l'unicité de chaque événement. Parfois, la situation conjoncturelle faisait qu'il n'y avait rien à dire, néanmoins le geste instinctif restait activé, le discours étant alors automatiquement nourri pour mieux tendre finalement vers une quête d'excellence (autre maître-mot alsinien). Comme disait le vieux Gioseffo Zarlino, « l'expression est la récompense de la perfection »²⁹. D'autres, comme Luciano Berio, y ont plutôt vu la prosopopée de la malice et du dédoublement de personnalité. « Je connais bien tous les musiciens qui forment le New Phonic Art et ce sont tous de très bons amis ; deux d'entre eux ont même été mes élèves – et je les admire énormément. Mais quand je vois Vinko Globokar, Michel Portal, Carlos Roqué Alsina et Jean-Pierre Drouet faire sur scène des choses extravagantes, accomplir des

²⁸ Propos rapportés dans : GALPERINE, A. : *Carlos Roqué Alsina... Op. Cit.*, pp. 185-186.

²⁹ Cité par Patrick Choquet, livret du CD Solstice 50 CD 120, p. 2.

actions hilarantes et produire des sons inhabituels, c'est-à-dire toutes choses qu'ils ne font pas normalement, je ne puis m'empêcher de constater que celles-ci gardent uniquement pour moi un semblant de signification si je les situe par rapport à leur vie musicale, à leur histoire musicale personnelle, à eux en tant qu'amis personnels (et naturellement par rapport au son et au jeu « normaux » des instruments dont ils se servent) »³⁰.

Il est intéressant de noter que ce « quatuor joyeux »³¹ (dont les membres étaient tous par ailleurs compositeurs à l'époque) se retrouvera entre autre dans le cadre de morceaux d'ensemble de musiques contemporaines. En dehors d'une petite pièce que Luciano Berio leur a dédié, il me revient à l'esprit ce concert d'octobre 1973 organisé dans le cadre des *Donaueschinger Musiktage* où l'Ensemble Musique Vivante donnait *Laboratorium* de Globokar (dans le groupe de onze musiciens, on reconnaissait Alsina, Drouet, Globokar et Portal)³². Je me souviens également de ce disque 33 tours paru chez Deutsche Grammophon³³ sur lequel Alsina, Drouet et Portal – entre autres – jouaient « Kommunion und Intensität » extraits d'*Aus sieben Tagen*, partition verbale signée par Stockhausen, en mai 1968. Et puis, dans le catalogue d'Alsina, notons la partition de *Rendez-vous*³⁴ – opus 24 – de 1970 composée pour le collectif du *New Phonic Art* ; l'opus 25 étant *Überwindung* (1970) conçu également pour nos quatre solistes et orchestre. La création de cette pièce avec structures d'orchestre *ad libitum* (et citation de *Rendez-vous*) a eu lieu au festival de Donaueschingen, sous la direction d'Ernest Bour. Sans parler de l'audition d'*Approach* d'Alsina lors du Cinquième festival de Lille avec en solistes Carlos Roqué Alsina au piano et Jean-Pierre Drouet aux percussions... (ayant suivi ce mémorable concert de mes propres oreilles, je peux témoigner que les ententes et les connivences étaient véritablement légion).

En conclusion, je dirais qu'à l'image des Liszt, Chopin, Scriabine, Rachmaninov et autres compositeurs pianistes virtuoses plus jeunes (comme Michael Levinas...), Carlos Roqué Alsina est un artiste qui a cherché toute sa vie un réel idéal artistique, grâce à l'habileté et l'efficacité du geste et à une certaine philosophie de l'écoute. Comme le pensait Karlheinz Stockhausen : « l'homme qui fait de la musique apporte sa propre personnalité à l'intérieur du matériel sonore. Plus son degré de conscience est élevé, plus sa musique reflétera ce qu'il a pensé et ressenti »³⁵. A la suite de cette génération de compositeurs-improvisateurs, Alsina reste avec bonheur sans cesse en porte-à-faux entre le faire et l'entendre, l'agir et le sentir. Le philosophe Patrice Loraux a ainsi analysé la mobilité de la pensée créatrice qui agit, réagit et interagit au fur et à mesure que le jeu – ici le « libre jeu » – progresse : « l'improvisation se doit d'engendrer pas à pas le fil conducteur qu'elle suit et qui la guide, mais qui signale aussi, à chaque

³⁰ BERIO, Luciano : *Entretiens avec Rossana Dalmonte... Op. Cit.*, pp. 113-114.

³¹ Expression de Globokar (Cf. GALPERINE, A. : *Carlos Roqué Alsina... Op. Cit.*, p. 177).

³² Cf. coffret de 12 Cd WWE31899, München, CD Col legno, 1996.

³³ Cf. disque 33 tours D.G. n°2530256.

³⁴ « L'un des points remarquables de cette œuvre est d'avoir intégré une connaissance parfaite des instrumentistes, et pas seulement des instruments », a remarqué Michel Portal (propos rapportés dans : GALPERINE, A. : *Carlos Roqué Alsina... Op. Cit.*, p. 186).

³⁵ Cf. TISSOT, Henri (sous la dir. de) : *La Musique du XXème siècle*, Robert Laffont - Grammont, coll. GT n°22, Paris, 1975, p. 14.

instant, qu'il peut se couper et se perdre. Mais c'est aussi le moment où la pensée est la plus vivante et la plus excitante, quand elle s'improvise »³⁶.

Alors, si le compositeur allemand Wolfgang Rihm avoue que « l'improvisation me joue. L'improvisation joue un grand rôle pour moi, la saisie de l'instant, et je sais bien sûr que ce que je saisis est une écriture qui va à ma rencontre. Cela peut être un piège... »³⁷, ce genre de chausse-trappe n'a jamais effleuré la pensée compositionnelle de Carlos Roqué Alsina. Nonobstant, ne rejetant pas forcément le bénéfice sourcier de l'expression improvisatrice, il est aisé d'avancer que, d'une certaine manière, réfléchir à une future pièce tient pour ce musicien tout autant de l'improvisation introspective que de l'invention créatrice. En dehors de la phénoménologie complexe de l'*inventio*, la création dépend d'un choix qui a besoin d'états, mettant alors en (libre) jeu les parts complémentaires de l'éducation, de la formation, de la culture, des divers acquis de la vie... autant de strates complémentaires empilées qui forment le fondement pertinent d'une personnalité.

In fine, je mentionnerais que chez Carlos Roqué Alsina, la composition musicale semble être la cristallisation approfondie d'une ou de plusieurs idées improvisées à l'origine uniquement par la pensée, car il faut rappeler que pour lui : « la création est un acte d'improvisation »³⁸.

³⁶ LORAUX, Patrice : « Une séance d'improvisation », *L'Inactuel, Moments excitants à penser* n°13, 2005, p. 30.

³⁷ Cf. Programme du festival *Musica*, Strasbourg, Musica, 18 septembre - 3 octobre 2009, p. 24.

³⁸ Entretien du 11 mars 2011 réalisé au domicile parisien du compositeur.