

À la recherche des racines : la vie et la carrière d'alcides lanza en Argentine
The Search for Roots: the life and career of alcides lanza in Argentina

Pamela Jones

Volume 10, Number 2, 1999

Les racines de l'identité

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/004676ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/004676ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les Presses de l'Université de Montréal

ISSN

1183-1693 (print)

1488-9692 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Jones, P. (1999). À la recherche des racines : la vie et la carrière d'alcides lanza en Argentine. *Circuit*, 10(2), 9–16. <https://doi.org/10.7202/004676ar>

Article abstract

The author, musicologist, explores the childhood and youth in Argentina of composer alcides lanza, citing several events that would have a marked influence on his work and future activities. She sees here the origin of his innate talent for drawing and his passion for music theater. The principle stages of his early music education with Julian Bautista in Rosario, then in the Faculty of Music at the Di Tella Institute in Buenos Aires, founded by Alberto Ginastera, demonstrate that his first influences were European but also American. A lively interest for experimental music rapidly brought lanza to electroacoustic music. A few of his works are briefly described. Professor at the Faculty of Music (McGill University) in Montreal since 1971, lanza continuously encourages a dialogue between North and South America.

À la recherche des racines : la vie et la carrière d'alcides lanza en Argentine

Pamela Jones

Il y a vingt-huit ans, le compositeur alcides lanza¹ choisissait de s'établir à Montréal. Il quittait ainsi l'Argentine et s'installait au Québec, apportant avec lui une richesse d'expérience culturelle qui a d'ailleurs marqué son pays d'adoption. Il avait quarante-deux ans, la moitié d'une vie. Aussi, si l'on veut comprendre la personnalité et l'œuvre du compositeur, il faut se pencher sur ses racines.

1. lanza a en horreur les majuscules. Aussi, depuis quarante ans, il n'en utilise plus aucune. Qu'il s'agisse de son nom, du titre de ses œuvres ou de ses publications, et même des débuts de phrases. [Circuit a respecté ce choix. N.d.É.]

alcides lanza est né le 2 juin 1929, à Rosario, la deuxième ville en importance d'Argentine, mais il fut élevé dans le petit village de Timbues. Sa famille est musicienne. Son père, durant sa jeunesse, gagnait sa vie en jouant de la guitare et en dirigeant un groupe de tango. Après son mariage, il décida qu'un homme marié devait exercer un métier plus respectable. Il a donc dissous son groupe pour se faire barbier.

La mère de lanza, Ernestina Ayala-Guana, a des ancêtres Guarani (une des nations autochtones d'Argentine). Certains des parents de lanza parlent d'ailleurs couramment le guarani. Il est possible que le teint un peu foncé, les pommettes saillantes et le visage imberbe de lanza proviennent de ses origines indigènes.

Les germes de sa future carrière apparaissent dès l'âge de neuf ans. Son père, Antonio Lanza, gagne une modeste somme à une loterie organisée par une compagnie de tabac. Argent en main, il demande à ses deux fils ce qui leur ferait plaisir. Edgardo, le plus vieux, rêve d'une bicyclette ; alcides, sans hésitation, demande un piano. Mais un autre événement déterminant était survenu lorsque l'enfant n'était âgé que de quatre ans. Il fut en effet frappé par une néphrite, maladie soignée aujourd'hui avec des antibiotiques, mais pour laquelle, en 1933, il n'existait aucun remède. Fièvre, sang dans l'urine, rétention d'eau, maux de tête extrêmes, troubles visuels : l'enfant est cloué au lit pendant huit mois et pour les neuf années suivantes, il lui est interdit de pratiquer quelque sport que ce soit.

lanza se prend alors de passion pour le dessin, ce que l'on décèle d'ailleurs aujourd'hui à la graphie méticuleuse et raffinée de ses partitions, et pour la musique. Sa cousine, Enriquetta Ayala-Gauna, se souvient qu'il jouait du piano toute la journée. Elle croit d'ailleurs que le piano a sauvé l'enfant et l'a aidé à accepter les restrictions que lui imposait sa maladie². L'on peut spéculer sur ce qu'une telle enfance a appris au compositeur : que la vie n'est pas chose facile et que certains problèmes ne trouvent pas nécessairement de solutions aisées ou rapides.

À neuf ans, il part vivre chez son oncle, Velmiro Ayala-Gauna, à Rosario. Cet homme remarquable était professeur de langues et l'auteur renommé de romans et de pièces de théâtre. Innovateur, il inventa un genre théâtral qu'il nomma *teatro de lo esencial*, dont les thèmes invitaient à la réflexion et qui, en cela inspiré du théâtre de marionnettes, laissait voir les mains des comédiens seulement et faisait un emploi minimal de la musique et de la lumière. Le drame était porté uniquement par les intonations vocales et la gestuelle des mains. Ce type de théâtre influença probablement lanza, puisque lui-même deviendra un compositeur reconnu à travers le monde pour son théâtre musical, qui se caractérise par une économie de moyens musicaux, l'importance donnée à la voix et un contenu dramatique fort.

Pendant ces années passées à Rosario, lanza étudie la théorie musicale, le contrepoint et le piano au conservatoire de Nicolas Alessio. Après ses études secondaires, il s'inscrit à la Faculté d'architecture de l'Université de Rosario. Il y reste un certain temps, mais sa passion pour la musique l'emporte. Il déménagera à Buenos Aires, centre culturel de l'Argentine et même de l'Amérique du Sud, pour étudier la composition avec le compositeur espagnol Julian Bautista. Au cours des années qui suivront, celui-ci l'encouragera à explorer différents styles musicaux. Ainsi, sa *toccata* pour piano (1957) fait appel à des variations rythmiques par addition, des ostinati et des modes aux inflexions chromatiques qui rappellent ceux de Bartók, alors que dans *transformaciones* (1959), pour orchestre de chambre, il utilise un langage néo-classique dodécaphonique influencé par le dodécaphonisme de *Agon* de Stravinsky.

« À cette époque, nous dit le compositeur, je cherchais un moyen de m'exprimer, un langage musical dans lequel je me sentirais à l'aise³. » Peu après, le compositeur et pianiste Gerardo Gandini lui donne ce conseil : « Ton écriture est trop difficile, il doit y avoir des moyens plus simples pour obtenir les sons que tu cherches. Sois toi-même⁴. »

Ces propos ne resteront pas sans échos. lanza compose bientôt *plectros I* (1962), la première œuvre vraiment caractéristique de son style. « J'ai commencé à explorer l'intérieur du piano, le son pour le son, sans aucune référence aux hauteurs. L'œuvre était plus graphique, plus théâtrale. J'ai réalisé que j'imaginai des couleurs musicales, des situations timbrales et non des intervalles⁵ », se souvient lanza. Dans cette pièce pour deux pianistes, l'un des deux interprètes actionne

2. Entretien avec Enriquetta Ayala-Gauna, octobre 1996, Rosario. [NDLR : tous les entretiens que Pamela Jones a eus avec lanza ont été enregistrés. Les cassettes seront déposées, après la publication du livre qu'elle lui consacre et qui est en cours, dans le fonds lanza, archives de musique MacKimmie, Calgary.]

3. Entretien avec Alcides Lanza, 4 mai 1996, Montréal.

4. *Ibid.*

5. *Ibid.*

les touches et les pédales, pendant que l'autre pince les cordes, les frappe ou les tapote avec des baguettes de timpani, la paume des mains, ou bien encore avec des plectres. Tout au long de l'œuvre, le sens métrique est obscurci. *plectros I* est la première œuvre dans laquelle le compositeur s'intéresse davantage aux qualités purement sonores qu'à l'organisation des sons, et où se manifestent deux éléments qui deviendront caractéristiques de son style : l'absence de toute sensation de barres de mesure et la production de sons non conventionnels par des instruments traditionnels (exemple 1).

Cette pièce est remarquée par le compositeur Alberto Ginastera qui, connaissant très bien le directeur de la maison Boosey & Hawkes à Buenos Aires, a usé de son influence afin que *plectros* soit éditée⁶. Ginastera était un visionnaire et rêvait de fonder en Argentine une école où les jeunes compositeurs pourraient étudier la musique contemporaine d'Europe et d'Amérique du Nord. En 1962, grâce à une subvention du gouvernement, il réalise son rêve avec l'ouverture de la Faculté de musique de l'Institut di Tella. Le financement est si généreux qu'il permet d'inviter des professeurs renommés tels Olivier Messiaen, Ricardo Malipiera, Aaron Copland et Bruno Maderna à donner des classes de maître. lanza, que *plectros I* a fait connaître, est parmi les douze compositeurs sélectionnés pour y prendre part. Les autres viennent du Brésil, du Pérou, de la Bolivie, de Colombie, du Mexique et d'Argentine. lanza y fait donc la connaissance de compositeurs de toute l'Amérique latine.

Pendant ces années passées à Buenos Aires, lanza et d'autres membres de l'institut fondent l'Agrupación Música Viva, un ensemble dédié à l'interprétation de la musique contemporaine d'Amérique latine. Avec ses collègues de l'Institut di Tella, lanza écoute de nombreux enregistrements de musique contemporaine. « Nous étions plus intéressés à la musique expérimentale de New York et de la Californie qu'à la musique venant d'Europe. On ne s'est pas rencontré dans les cafés pour se demander : " Rejetterons-nous l'Europe ? " Non, c'est arrivé d'une façon naturelle⁷ », se souvient lanza.

En 1963, lanza compose sa première œuvre de théâtre musical, *let's stop the chorus*, une commande du chœur de l'Institut di Tella, dont le texte consiste en une série de phrases difficiles à prononcer et de surcroît dites dans plusieurs langues. Dans cette pièce, le chef prononce la première phrase et lorsqu'il l'a maîtrisée, il invite le chœur à la répéter. Quand il estime que celui-ci a réussi, il passe alors à la phrase suivante, et ainsi de suite. L'une des difficultés résidait dans le fait que le chef du chœur de l'Institut di Tella, Antonio Tauriello, avait une dent brisée, ce qui entravait son élocution et, pour couronner le tout, une énorme moustache lui couvrait la bouche. lanza comptait en fait sur les échecs continuels de celui-ci, qui se prêta d'ailleurs au jeu avec plaisir. Mais pour des raisons politiques, Ginastera, luttant constamment contre des gouvernements tyranniques et contradictoires, annula l'exécution de cette œuvre, pourtant déjà en répétition, parce que celle-ci respirait l'anarchie. Le danger était réel. Quelques années plus

6. Éditions Barry, Boosey & Hawkes, Buenos Aires, 1962.

7. Entretien avec alcides lanza, janvier 1997, Montréal.

Exemple 1, *plectros 1*, pour 2 pianistes, page 3, New York, Boosey & Hawkes, 1962.

III-Quasi ad libitum

III-Quasi ad libitum

senza pedal!

gliss. lento (recl. bl y neg.)

IV- Presto ed accelerando al fine

IV- Presto ed accelerando al fine

con sprd.

11:8

ppp

p

pp

f

ppp

ppp

accel

atac

tard, le général Juan Carlos Onganía, le dictateur militaire de l'époque, ordonne d'ailleurs la fermeture de la Faculté de musique de l'Institut di Tella, estimant que celle-ci promouvait des idées gauchistes et anarchistes⁸. Depuis ce jour, elle n'a jamais rouvert ses portes.

Ainsi, la première expérience en théâtre musical de Lanza s'est mal terminée et cette œuvre est aujourd'hui perdue, mais le compositeur avait abordé un genre musical qui lui convenait parfaitement et qui le fera d'ailleurs connaître internationalement.

En 1964, le premier cor de l'orchestre du théâtre Colón lui commande une œuvre pour quatre cors. L'instrumentation, un peu limitée, inspire le compositeur qui écrira *cuateto iv*, une pièce en trois mouvements d'une difficulté extrême, car l'ambitus est de plus de quatre octaves, ce qui oblige les exécutants à jouer dans tous les registres de leur instrument et dans toutes les nuances (de pppp à ffff). Il cherchera également, et de façon caractéristique, à modifier, avec une grande variété de moyens, le timbre du cor. Ainsi il aura recours, entre autres, à des sourdines, des sons cuivrés et bouchés, des glissandi, des vibratos extrêmes, des quarts de ton, le tout afin de créer des interférences acoustiques entre les instruments. Habituellement, Lanza utilise une notation précise qui impose, de par sa complexité rythmique, des contraintes extraordinaires aux interprètes. Mais dans cette pièce, la notation graphique de Lanza, résolument tourné vers l'avenir, explose en deux moments culminants. Cette œuvre est donc en tout point magistrale et traduit un haut degré de maturité. Elle impressionnera d'ailleurs son premier auditoire et fera dire plus récemment à Gerardo Gandini que « c'est tout simplement la meilleure œuvre jamais écrite en Argentine⁹ ».

Le vif intérêt de Lanza pour la musique expérimentale l'oriente tout naturellement vers la musique électroacoustique. Le premier studio d'Argentine fut fondé par Francisco Kroepfl à l'Université de Buenos Aires, en 1958. Kroepfl, un disciple de Juan-Carlos Paz, était toutefois surtout intéressé par le sérialisme intégral. Lanza ne pouvait que rejeter un système aussi rigide, puisqu'il voulait utiliser les sons électroniques de façon intuitive et expressive.

Toutes les œuvres de Lanza sont fondamentalement théâtrales et même quand elles ne sont pas dotées d'un programme explicite, on en perçoit toujours un. Pour un artiste dont les compositions ont un caractère aussi dramatique, la découverte de la musique électronique est une expérience libératrice. D'autant plus qu'il écrit déjà ses pièces en notation graphique, amesurée, et que son utilisation peu conventionnelle des instruments fait en sorte que sa musique « sonne » comme de l'électroacoustique.

L'Institut di Tella ouvre un studio en 1964, mais il est si rudimentaire que Lanza en cherche un autre, mieux pourvu. L'année suivante, il déménagera à New York pour étudier au Columbia-Princeton Electronic Music Center, où il va d'ailleurs enseigner pendant six ans. En 1970, il présente deux œuvres dans un festival de

8. Entretien avec Francisco Kroepfl, octobre 1996, Buenos Aires.

9. Entretien avec Gerardo Gandini, octobre 1996, Buenos Aires.

musique contemporaine à Madrid. Bruce Mather est présent, qui sait que l'université McGill cherche un compositeur pour diriger son studio de musique électro-acoustique ; il l'incite à poser sa candidature. Lanza obtient le poste et s'installe à Montréal.

Lanza a consacré une grande partie de sa carrière à promouvoir le dialogue entre l'Amérique du Nord et l'Amérique latine. Pourtant, bien que « les lignes de communication entre l'Europe et les Amériques soient ouvertes depuis des siècles, la route entre le Nord et le Sud est un chemin moins fréquenté », dit le compositeur. « même aujourd'hui on se connaît si peu l'un l'autre¹⁰ ». Dans le but d'améliorer cette situation, Lanza joue chaque année des œuvres canadiennes en Amérique latine et vice versa, des œuvres d'Amérique du Sud au Canada. Il a d'ailleurs invité, dans une série de sept festivals de musique contemporaine, des compositeurs du Sud à donner des concerts et des cours à l'université McGill. Il a également enseigné l'histoire de la musique d'Amérique latine à McGill, alors qu'en Argentine il donnait des conférences sur la musique canadienne et en a jouée lors de tournées à travers le Canada, les États-Unis, l'Europe et l'Amérique du Sud. De plus, Lanza a produit huit disques de musique des Amériques. Effort constant et considérable¹¹ dont les retombées au Québec sont encore difficiles à évaluer.

Sa grande expérience d'interprète et d'organisateur de concerts et de festivals, doublée de son infatigable dévouement, comptent d'ailleurs parmi les richesses les plus importantes qu'il transmet, depuis son arrivée en 1971, à ses étudiants. Sous une direction minimale, ceux du GEMS (Group of Electronic Music Studio) de l'université McGill sont en effet responsables de toute l'organisation des concerts de ce groupe, incluant notes de programmes, mise en scène, horaires de répétition, aspect promotionnel, etc., ce qui illustre magistralement la pensée de Lanza : « Il faut que chaque compositeur sache organiser ses propres concerts, cela fait partie du métier¹². »

Ainsi la vie de Lanza est une succession d'étapes importantes : l'Argentine des années cinquante, le New York des années soixante, et depuis 1971, le Québec. Un de ses étudiants déclarait récemment : « Les leçons de composition avec lui n'ont ni début ni fin. On peut être dans la rue, dans un restaurant, dans le foyer d'une salle de concert, n'importe où. Ses vastes connaissances en musique, en art, en histoire rayonnent constamment. C'est une leçon continue¹³. »

Lors d'une réception en l'honneur de Lanza, Gilles Tremblay déclara à son sujet : « Ses œuvres aux titres évocateurs — *penetrations, eidesis, acufenos, plectros* — témoignent à la fois de recherches poussées et d'un mode de pensée très intuitif, voire frénétique : une sorte de frénésie organisée. Si j'avais à l'associer à l'un des quatre éléments que sont la terre, l'air, l'eau et le feu, c'est sûrement le feu que je choisirais¹⁴. » Tremblay a sans doute choisi cet élément tant en raison de l'énergie inépuisable du compositeur que du caractère passionné

10. Entretien avec Lanza, avril 1998.

11. En 1996, l'Organisation des États américains et le Conseil interaméricain de musique lui ont décerné le Diplôme d'honneur avec très grande distinction pour sa promotion de la musique des Amériques.

12. Entretien avec Alcides Lanza, janvier 1997, Montréal.

13. Entretien avec Osvaldo Budon, mai 1997, Montréal.

14. Discours prononcé à l'université McGill, décembre 1996, Montréal.

de sa musique. L'on pourrait peut-être également opter pour l'eau, fluide généreux et porteur de vie, à l'image du compositeur qui consacre une grande partie de son temps à interpréter les œuvres des autres et à parfaire la formation de ses étudiants.

