

DISCOGRAPHIE

Avant même la *Fantasia bética* de Falla et les *Goyescas* de Granados, le cycle d'*Iberia* représente la plus haute réussite de la musique espagnole pour clavier depuis les organistes du Siglo de oro. On n'oublie pas le jalon essentiel posé à l'Age classique par Soler à la suite de son maître Scarlatti, ni, plus près de nous, l'art sibyllin d'un Mompou. Mais les

Isaac ALBENIZ *Iberia*

rumeurs enfouies d'*Iberia* nous obsèdent ; en elles rôde l'âme de l'Espagne éternelle, comme le spectre du gitan amoureux hante le cœur de Candelas.



Et pourtant, c'est dans un vaste creuset qu'Albéniz (1860-1909) broya les couleurs de sa palette. Une jeunesse téméraire d'enfant prodige en rupture de famille, faite de tournées de concerts éparpillés entre l'Europe et les Amériques, ainsi que les influences hétérogènes de ses années d'apprentissage — mieux vaudrait dire « d'information » s'agissant d'un autodidacte par essence — à Barcelone, Paris, Madrid, Leipzig, Budapest, Weimar ou Bruxelles (!) lui forgèrent, outre une virtuosité ébouriffante, un langage aussi bigarré que généreux. Succédant à d'innombrables pièces isolées souvent rassemblées en suites « pittoresques » dans lesquelles le talent suppléait toujours au génie, les *Cantos de España* de 1897 et surtout, la même année, le prémonitoire *La Vega* proclamaient la mue artistique d'Albéniz. Les doigts forgés au feu lisztien, l'esprit captivé autant par la liberté de Debussy que par la rigueur de la Schola Cantorum, le pianiste fantasque, le compositeur dilettante devient un créateur majeur en écrivant *Iberia* entre Paris et Nice, de l'hiver 1905 à l'été 1907.

Ces « douze nouvelles impressions » se déclinent en quatre cahiers de trois pièces : « Evocación », « El Puerto », « Corpus Christi en Sevilla » (I) ; « Rondeña », « Almería », « Triana » (II) ; « El Albaicín », « El Polo », « Lavapiés » (III) ; « Málaga », « Jerez » (qu'Albéniz substitua à une *Navarra* alors en chantier et plus tard achevée par Séverac, tout comme Granados compléta *Azulejos*, autre chef-d'œuvre posthume), « Eritaña » (IV). Albéniz y adresse son salut amer à une Espagne suspecte d'ingratitude, dessinant les traits d'une improbable péninsule dont le centre de gravité plonge au sud, vers cette Andalousie *mora* dont le compositeur, pourtant Catalan, se sentait infiniment proche.

Les couleurs, les bruits, les remous et les odeurs renvoient implicitement à la tradition populaire, singulièrement celle du flamenco avec ses *guitarras* omniprésentes, ses *bulerías* rageuses et ses *coplas* lancinantes. Les titres, eux, brandissent explicitement les drapeaux des villes andalouses, Madrid la Castellane faisant exception avec « Lavapiés ». On entame donc un périple onirique entre Almería et Cadix (« El Puerto »), Grenade (« El Albaicín ») et Jerez, Málaga et Ronda (« Rondeña »), vers Séville surtout, avec ses processions (« Corpus Christi en Sevilla »), ses auberges (« Eritaña ») et ses quartiers animés (« Triana »).

Vissée à l'ossature rythmique de danses à peine stylisées, du *fandango* au *zapatéado* en passant par les *peteneras*, *siguiriyas*, *habaneras*, *tarantas*, *malagueñas* et autres *sevillanas*, l'écriture d'*Iberia* n'en attire pas moins la technique pianistique vers les temps de Messiaen, Ohana, Boulez ou Stockhausen. Car Albéniz *invente* empiriquement sa modernité en coulant le clavier de Liszt et l'héritage national ressuscité par son ami Pedrell dans une musique assoiffée de futur. S'il emprunte à un fonds immémorial, c'est en le sublimant au travers de la ligne dépouillée d'un Fauré, du langage minéral d'un Dukas. Avec *Iberia*, il projette le trait charbonneux de Goya et les aplats colorés de Manet sur un cadre dessiné par Picasso. Il tisse un discours dans lequel le traitement complexe des sonorités, l'imbrication des voix dans une harmonie audacieuse, les tournures modales comme les âpres dissonances confrontent leurs constructions hautement élaborées à un geste os-

tensiblement rhapsodique, à un folklore à demi mensonger qui en voilent le rêve abyssal.

Au disque comme au concert, les interprètes d'*Iberia* se recrutent exclusivement parmi ceux que l'œuvre fascine... et n'épouvante pas. La difficulté d'exécution, l'extrême exigence artistique ainsi que la spécificité émotionnelle, culturelle de cette musique sont autant de sélecteurs impitoyables — pour les pianistes comme les auditeurs, du reste. Ce ne sont que des bribes de cycle que nous laissons jadis Arrau, Rubinstein, Tagliaferro ou plus récemment Freire, tandis qu'un Viñes et surtout une Blanche Selva, qui ne cessèrent de défendre ce recueil indomptable, n'en gravèrent rien à ce qu'il semble.

Parmi les intégrales disparues d'*Iberia*, on salue le souvenir des disques de Rena Kyriakou, Claude Helffer, Yvonne Loriod ou de Michel Block, mais ce sont d'abord ceux de Leopoldo Querol (Ducrotet-Thomson), Rosa Sabater (Columbia), Estebán Sanchez (Ensayo) ou d'Edvard Syomine (Melodiya) dont on aimerait applaudir la réédition. Restent huit enregistrements du cycle complet qui, on en avise le lecteur par avance, constituent autant de choix pertinents sinon équivalents. Un préalable qui éclairera nos remarques à venir : il ne se trouve *aucun* pianiste pour respecter la partition d'Albéniz de manière exhaustive. Celle-ci multiplie en effet les superpositions métriques, les hoquets des syncopes et les crissements des *acciacature* tout en définissant systématiquement la nature de l'attaque, le dessin de la ligne, la densité du son voire le toucher. Elle exige d'incessants croisements de mains et mobilise une échelle dynamique aussi capricieuse qu'extravagante, s'étendant du quintuple piano au quintuple forte (et « plus fort encore si possible » comme il est suggéré dans « Corpus Christi en Sevilla » !). Parallèlement à ces pièges intello-musculaires, Albéniz enserme l'interprète dans un cadre expressif au stimulus constant : à titre d'exemple, « El Polo » et son *cante grande* font l'objet de quarante (!) indications différentes, dont « doux en sanglotant », « effleurant les notes », « toujours fort et viril », « un peu indécis », « gracieux et piquant », etc.

Au terme de longues séries d'écoutes comparées, il est manifeste que le respect de la lettre ne peut

spremlacer l'esprit qui doit l'animer, mais aussi qu'entre deux interprètes parvenant à une caractérisation équivalente, c'est le plus exact qui l'emporte. Situation inextricable que pourraient résumer les vers déclamés autrefois par un maître du flamenco : « Est-ce l'œillet qui te rends belle ou toi qui embellis l'œillet ? »...

Si Alicia de Larrocha n'avait pas existé, à coup sûr Scarlatti, Mozart, Chopin, Schumann ou Ravel auraient été moins bien servis ; le piano espagnol, lui, ne s'en serait pas remis. On exagère à peine. Héritière de l'enseignement de Granados par l'intermédiaire de son maître Frank Marshall et maillon précieux d'une prestigieuse lignée de pianistes catalans illustrée par Joaquín Malats, Ricardo Viñes ou Rosa Sabater, Larrocha a marqué, au concert comme au disque, un répertoire agrégant à la tétralogie Albéniz/Granados/Falla/Mompou des compositeurs tels que Soler, Mateo Albéniz, Turina, Esplá, Montsalvatge, Nin-Culmell ou Rodrigo. Répertoire dont elle a régulièrement remis sur le métier les œuvres-phares, signant notamment trois enregistrements d'Iberia qu'on repérera par les signes I, II et III.

D'origine Hispavox mais publié sous étiquette Erato au temps du microsillon puis chez EMI Odeon sur CD, le premier (1961) expose une pianiste à la fois jeune, enthousiaste et stylistiquement mûre. Il est vrai que lorsqu'on a donné son premier récital à cinq ans... On prévient que c'est, avec celui de Muraro, celui qui nous est le plus cher quoique sans doute le moins incontestable. Honte aux techniciens originaux ainsi qu'aux responsables de la réédition numérique effectuée en 1992 ! Voilà un instrument qu'on devine magnifique mais que dénaturent souffle de bande, sifflements, saturations, timbres colorés et dynamique tronquée. Du coup, les libertés prises par Larrocha I avec les nuances se voient artificiellement soulignées tandis que la vigueur d'un jeu déjà musclé reçoit une amplification inutile. Et pourtant, les couleurs bistres, les attaques hargneuses (« El Puerto »), la sève éclatante (« Rondeña ») de ce piano extraverti nous captivent. C'est une vraie bailara qui se cambre en lançant des éclaboussures de rire (« Triana »). Qu'importent alors la restitution sonore (d'ailleurs « moins pire » au casque que sur enceintes) et les irrévérences qu'elle pointe du doigt comme ces pppp qui sonnent mezzoforte voire forte dans « Corpus Christi en Sevilla », qu'importe la fébrilité implacable qui sacrifie le chant de « Málaga » ? On tient ici la lecture la plus crépitante et la plus vivante qui soit.

Dans sa première gravure effectuée pour Decca en 1972, Larrocha II se montre bien plus respectueuse des nuances — quoique jamais esclave du texte — et affiche, déjà, un rien moins d'acuité rythmique, un moindre engagement physique dans les bombardements de fortissimos. Mais ceux qui ont négligé cet enregistrement au profit de la mouture ultime feraient bien de le réévaluer à la lumière d'un extraordinaire « Lavapiés » qui laisse flotter couleurs et parfums dans l'air léger, s'écouler les plaisanteries galantes échangées au son des castagnettes... Cette version mé-

diane représente peut-être le meilleur compromis interprétation/restitution sonore des trois car, si elle se révèle un peu moins capiteuse ou visionnaire que la plus ancienne, elle entretient une splendeur pianistique qui n'a d'égale que celle d'Orozco ou de Larrocha elle-même en 1986, tout en ménageant une liberté (« Evocación »), une nervosité mordante et surtout un sens de la caractérisation que ne retrouvera plus l'enregistrement Decca.

Quatorze ans plus tard, en effet, le jeu de Larrocha III s'est encore affiné, poli, décanté. La prise de son numérique, quoique trop réverbérée, laisse « passer » les pppp les plus soyeux (« Evocación »), les accords les plus parfumés (cf. l'ineffable *ut* majeur joué *sonoro e pieno ma non forte* à la mesure 84 de « Almería ») et le galbe chaleureux du toucher (« Málaga »). Mais si *doña* Alicia rend toujours admirablement compte de la

séduction délicieuse des *siguiriyas* de « Triana » ou de l'élégant brio d'« Eritaña », sa vision s'est sensiblement apprivoisée et, curieusement, matérialisée. Les nuages dolents d'« Evocación » paraissent soudain... terrestres, les *peteneras* de « Rondeña » se déroulent sans un sourire, les trios de double croches dans « El Albaicín » s'arrachent d'un geste fort peu *strepitoso*., tout comme les laborieuses gammes en triples croches de « Jerez ». Cette ultime lecture à l'éclat quelque peu terni et à la lassitude perceptible raconte une *Iberia* plus stylisée, moins sanguine que jadis, mais même ce chant étouffé (quand il fut déployé) ces accents timides (quand ils furent dévastateurs) relèvent toujours d'un art incomparable. À noter que seule Larrocha, par trois fois, a joint à ses enregistrements d' *Iberia* celui de *Navarra*., pièce « rapportée » mais certes pas négligeable.

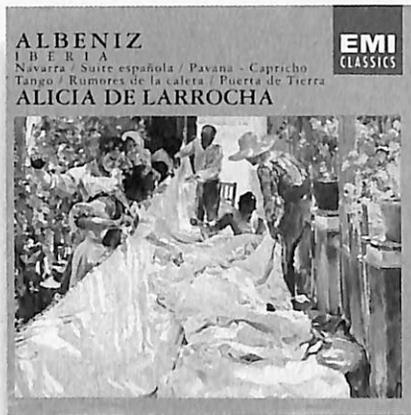
Aldo Ciccolini s'est signalé dès le début de sa carrière en promouvant un répertoire éclectique où Mozart, Schumann et Liszt côtoyaient Satie, Kabalevski ou Séverac. Fervent défenseur de la musique française, il ne pouvait manquer de succomber au tropisme hispanique qui avait jadis agi sur Debussy, Ravel ou Chabrier. En 1956, il enregistrait déjà des pièces de Mompou et d'Albéniz (*España op. 165*). Dix ans plus tard, c'était le tour des *Goyescas* et d'*Iberia*. Le piano capté Salle Wagram par les ingénieurs de Pathé Marconi sonne un peu grêle, très clair de timbre, accentuant le classicisme altier et le trait acéré qui caractérisent cette lecture d'*Iberia*. Ciccolini est, avec Heisser, l'interprète le plus constamment fidèle aux nuances indiquées par le compositeur, à de rares exceptions près (cf. les déta-

chés/liés et les *sforzandos* d'« Almería »). On est impressionné par le geste volontaire, le profil ascétique (« Rondeña »), la tenue rythmique impeccable, l'élégance supérieure de cette lecture. Mais ce jeu d'une violente lucidité semble souvent détaché de son objet (cf. les *siguiriyas* bien peu sensuelles de « Triana ») et ce piano aristocratique paraît celui d'un esthète français amoureux de l'Espagne (cf. la façon de faire ressortir le *melancólico* d'« El Polo »), qui la scruterait à la lunette par-dessus les Pyrénées ! Il suffit pour s'en convaincre d'entendre Larrocha I juste après Ciccolini dans « Lavapiés » : un maître de danse vous a appris les pas du tango dans une salle parisienne, puis vous débarquez en Argentine et les odeurs des trottoirs de Buenos Aires vous assaillent...

En écoutant Ricardo Requejo, on est partagé entre l'admiration et le doute, tant le pianiste semble balancer lui-même entre différentes attitudes, réussissant dans chacune et ne convaincre entièrement dans aucune. Il introduit dès l'abord une dimension méditative, nostalgique (« Evocación ») que soulignent les sonorités moelleuses de son Bösendorfer — quand tous les autres touchent des Steinway, semble-t-il —, tout en s'attachant à faire saillir les aspérités de l'écriture avec une nervosité (« Rondeña »), un lyrisme (« Málaga ») remarquables. Simultanément, on déplore une certaine imprécision (les pianissimos de « Triana » deviennent des forte, les gammes en triple croches de « Jerez » sont jouées en détaché et non liées...), tandis que les rythmes toujours bien dessinés (écoutez les *sevillanas* d'« Eritaña »), l'engagement (« El Puerto »), la chaleur (« Almería ») de cette lecture laissent entrevoir un tempérament velléitaire. Car l'accentuation de « Corpus Christi en Sevilla » manque de sécheresse, la cambure un rien typée d'« El Albaicín » semble dessinée à fleur de note plutôt que vécue en profondeur, à l'instar de la malice assez reconstituée de « Lavapiés ». Requejo le Basque aurait-il voulu se faire plus Espagnol que nature, fondre dans son interprétation l'exubérance catalane, la fierté castillane tout

comme la ténébreuse mélancolie andalouse, mais sans sacrifier à l'ivresse des sens ? L'ancien élève de Vlado Perlemuter au Conservatoire de Paris aurait-il voulu accentuer la noblesse de l'architecture, le dessin hautain, la rigueur de pensée d'*Iberia*, mais sans renoncer à la trivialité improvisante qui la sous-tend ? Toujours est-il que sa vision, quelque part inaboutie, demeure l'une des plus attachantes.

On n'en a pas fini avec les paradoxes, grâce à Rafael Orozco ! Artiste secret prématurément disparu, cet Andalou de Cordoue façonne sur un instrument superbement capté — avec une légère et très agréable réverbération — une pâte ronde et ductile aux reflets de jade. Mais il déploie ses couleurs en une palette de pastels hédonistes qui désarçonnent quelque peu. Cette « Evocación » à la morose langueur n'évoque pas grand-chose, se dit-on ; les fortissimos qui



RÉPERTOIRE ...
juin 1998