

L'autre Espagne

À la mémoire d'Antonio Ruiz-Pipó

La sonorité des castagnettes et la fiesta colorée ne semblent pas être l'apanage de la seule musique espagnole, elles semblent aussi refléter l'essence du caractère national. Ruth Ruiz-Pipó, la veuve du compositeur espagnol Antonio Ruiz-Pipó, estime que cette manière de voir l'Espagne et ses habitants leur fait du tort, car elle réduit la complexité ibérique à une frivolité éclipsant une mélancolie qui relève tout autant de la culture du pays.

Ruth Ruiz-Pipó raconte que l'ombre, camouflée derrière mille histoires drôles, est la compagne quotidienne lorsqu'on fréquente les Espagnols, ce qui se vérifiait également dans le cas de son mari. Réunissant des morceaux du compositeur né à Grenade et ayant grandi à Barcelone, ce CD les associe à deux autres grands noms de l'époque : Manuel de Falla et Federico Mompou. Leurs compositions témoignent de la richesse des facettes du pays, au cœur desquelles se côtoient la légèreté et la profondeur, la joie et la mélancolie.

Les œuvres ont vu le jour sur une période de plus de 15 ans, d'environ 1980 jusque peu avant la mort du compositeur à l'automne 1997. Ses **Variaciones sobre un tema Catalan**, qu'il a dédiées à sa femme, sont le plus ancien morceau de Ruiz-Pipó. Elles s'éloignent rapidement du thème simple et présenté non accompagné. Toutefois, ces figures sophistiquées, dissonantes, tournoyant autour de secondes et de septièmes, ne nous font jamais totalement oublier le regard sur le passé que le compositeur nous impartit.

Ce passé jouait un grand rôle dans le tout premier enseignement musical que le jeune Antonio reçut dans la manécanterie de l'ordre de Notre-Dame-de-la-Merci de Barcelone : il y aborda la musique médiévale, le chant grégorien et les modalités grégoriennes. Encore enfant, Antonio Ruiz-Pipó avait quitté avec sa mère et ses frères et sœurs sa ville natale pour Barcelone. Son père ayant disparu la même semaine que le poète Federico García Lorca dès les premiers troubles de la guerre civile en 1936, la famille fut privée de lui en des temps difficiles. Cependant le talent exceptionnel du jeune Antonio ne tarda pas à se faire remarquer et il reçut des leçons de piano auprès de la grande Alicia de Larrocha et des leçons de composition auprès de José Cercós et de Manuel Blancafort.

Barcelone abritait à l'époque une scène vivante de musique contemporaine, continuellement enrichie par des liens étroits avec la France. L'Institut français, par exemple, était un lieu de rencontres prépondérant des musiciens, entre autres grâce à une série de concerts sur le programme desquels ne tardèrent pas à figurer dès 1950 les premières œuvres de Ruiz-Pipó. Celui-ci connaissait et vénérât les grands Catalans, Xavier Montsalvatge et Federico Mompou, auquel il dédia la huitième variation galicienne, un morceau semblable à un hymne, composé de puissant blocs d'accords.

Dans les **Variaciones sobre un tema popular gallego** également, le compositeur fait

preuve de son art en altérant à l'extrême un simple chant de Noël, sans pour autant en modifier le caractère demeuré sous-jacent : *El noi de la mare* (*L'enfant de la mère*) tourne autour d'une visite à l'enfant Jésus et de ce qu'il se doit de lui apporter à manger. La mesure à six-huit de cette quasi berceuse, que tout Catalan est capable de chanter, reste dans l'oreille, peu importe avec quelle virtuosité Ruiz-Pipó aura voulu s'en éloigner.

Dans les œuvres d'art ibériques, comme celles du peintre Francisco de Goya, le contrepoint au cliché d'une Espagne allègre et jouant des castagnettes sont des scènes ténébreuses et complexes se présentant sous les traits de masques convulsés, d'apparitions inquiétantes ou d'« éclairs noirs ». Ce côté grave et sombre se retrouve également chez Manuel de Falla, qui peut passer pour le compositeur national : sa **Fantasia Baetica** est empreinte du « cante jondo », le chant rauque du flamenco. En 1920, de Falla la dédia au pianiste Arthur Rubinstein qu'il révérait, en espérant que celui-ci apprécierait le morceau autant que son brillant ballet *El amor brujo* (*L'Amour sorcier*), une œuvre nocturne chatoyante tournant autour de l'amour, de la mort et de la magie. Toutefois, Rubinstein a tout d'abord reculé devant les énormes difficultés techniques du morceau qui lui paraissait trop volumineux, trop âpre, trop profond... peut-être trop éloigné de cette superficialité espagnole évoquée plus haut. Cette œuvre pour piano, la plus impressionnante conçue par de Falla, est parsemée d'effets sonores abrupts imitant la guitare flamenco, et son langage musical impressionniste est traversé de sonorités archaïques, de soupirs et de répétitions précipitées.

Presque une génération séparait de Falla de son cadet Federico Mompou, compositeur né à Barcelone, fils d'un Catalan et d'une Française. Comme de Falla et d'autres musiciens espagnols de son époque, citons au passage Isaac Albéniz, il passera une grande partie de sa vie à Paris. C'est de là que naîtra l'influence musicale réciproque des deux pays avant la Première Guerre mondiale : les sonorités de Debussy seront par exemple reprises dans des œuvres tardives d'Albéniz ou même dans la fantaisie de De Falla évoquée ci-dessus. Quant à la tradition espagnole, elle se manifeste dans la *Rapsodie espagnole* de Ravel, *Iberia* de Debussy ou *España* de Chabrier.

L'œuvre de Federico Mompou porte également l'empreinte de la grande ville à la renommée musicale qu'était Paris et nous transmet une image très équivoque, aux multiples facettes, de l'Espagne. Le modèle de Debussy, mais surtout les sonorités minimalistes d'Erik Satie résonnent dans ses morceaux pour le piano. Dans les **Impresiones intimas**, qu'il a écrites entre 1911 et 1914 et qui comptent parmi ses plus anciennes compositions, on reconnaît déjà le principe d'extrême réduction de Mompou : rien ici n'est extérieur, rien n'est superficiel. Ces petites pièces de caractère, terriblement intenses, déploient leur atmosphère dans un espace des plus confinés. Elles parlent de choses simples qui, dans le monde moderne, font office de messagers d'un temps révolu, comme le formula Mompou lui-même.

La veuve d'Antonio Ruiz-Pipó, qui vit à Paris, se rappelle que Federico Mompou et son mari se sont rencontrés à Barcelone. Qu'ils y aient évoqué les nombreuses

facettes des Espagnols est pour elle improbable, car si son mari exprimait le côté sombre de la culture espagnole, ce n'était pas par des mots, mais uniquement au travers de sa musique. Quand on écoute ses six **Ventanas** (*fenêtres*), il ne fait aucun doute que Ruiz-Pipó aurait eu l'occasion d'aborder la musique de Mompou. Ces illustrations à la fois les plus claires et les plus mystérieuses de ce qui fait le compositeur sont les instantanés d'un Espagnol, mais aucunement ceux de la musique espagnole telle qu'elle figure dans le livre du folklore. Il est donc captivant de combiner ces différentes perspectives sur la musique, qu'il s'agisse de l'accès personnel et biographique ou de celui contemplant les signes musicaux. Les *Ventanas* font partie des dernières œuvres de Ruiz-Pipó car il composa le numéro six deux mois avant sa mort seulement. Si, de loin en loin, il a joué à sa femme l'une ou l'autre bagatelle, jamais il ne les a jouées en tant que cycle entier. Elle a retrouvé les partitions en classant les œuvres posthumes de son mari.

Tous très courts, les morceaux font songer aux notices d'une journal intime et ne dépassent pas les quatre minutes, les numéros quatre et six ne durent quant à eux qu'une minute environ. Les *Ventanas* sont, tout comme les *Préludes* de Debussy, annotés brièvement en quelques mots comme un post-scriptum ou un titre. Les barres de mesure sont inexistantes, néanmoins points forts ou modulation découlent souvent du mouvement, à la manière d'Erik Satie, le maître de l'intériorité ambiguë. Assurément, ce flottement et cette liberté que l'on ressent en écoutant ces six petites merveilles sont dus à cette technique de notation. Le langage musical, post-impressionniste, rappelle la musique tardive de l'ami Mompou, parfois celle de Messiaen, et dans les passages plus rythmés, on pourrait songer à Bartók. Seuls les trois premiers morceaux sont munis d'une dédicace à un vieil ami et à sa femme, l'ingénieur du son Joel Perrot.

Dès le numéro un, Ruiz-Pipó nous offre plusieurs perspectives sur le monde à plusieurs dimensions des *Ventanas*. Le tournoiement contemplatif donne jour à une douce mélodie qui se déploie en un battement régulier et en tierces. Des appoggiatures comme celles des castagnettes, d'un petit tambour ou même d'une voix d'oiseau, articulent le morceau à trois endroits. Les syncopes qui s'infiltrent dans le flux rappellent-elles un tango lent, dont l'exemple le plus célèbre est d'Isaac Albéniz ? Et que signifie la mention « À la longue barbe du Père Johannes » ? Ruth Ruiz-Pipó est certaine que l'on devrait ici songer à Brahms. Une de ces plaisanteries qui étaient à l'ordre du jour entre les deux amis Perrot et Ruiz-Pipó ? Ou une indication sur la passion que Brahms éprouvait pour les tierces ? Ou bien... ? Un rébus que, selon toute probabilité, nous ne pourrions plus résoudre.

Le numéro deux est un jeu avec des répétitions de notes. La légende est directe : «...celle qui répète... ». Qui répète quoi ? S'agit-il d'une cloche ? D'évoquer la sonnerie des cloches ? Les notes les plus souvent répétées sont *la*, *sol* dièse et *do* dièse, comme dans le fameux *Prélude en do dièse mineur* de Sergueï Rachmaninov ou comme dans le Prélude « goutte de pluie » de Frédéric Chopin.

Le numéro trois, au-delà du dédicataire Perrot, s'adresse à la mémoire du maître japonais de l'inaudible, Toru Takemitsu. La nouvelle de sa mort a dû atteindre Ruiz-

Pipó peu avant qu'il couche le morceau sur le papier. Il estimait énormément la musique intime et concentrée sur l'essentiel du Japonais. Le morceau, dont la légende est la suivante « ...Cinq et Six... », est une construction s'élevant principalement sur des miroitements entre quintes et sextes, ainsi que sur les frictions qui résultent de ces deux intervalles résonnant simultanément, dans différentes couleurs, par-delà les octaves du clavier.

Les rythmes de danse irréguliers de Bartók, empruntés à la musique populaire, ont certainement servi de modèle au numéro quatre. C'est la première fenêtre rapide, dans laquelle toutefois les groupes de croches régulières de Bartók, par exemple 3+3+2 ou 3+4, ne sont pas tenus. La nette référence à la dominante est encore renforcée par le titre « sur le do ». S'il s'agit là d'un jeu de mots dû à l'innocence enfantine que le compositeur garda toute sa vie, est difficile à prouver. En tout cas, la note *do* est soumise à rude épreuve dans ce petit scherzo !

Antonio Ruiz-Pipó a écrit de nombreux morceaux pour Narciso Yepes, les deux hommes se connaissaient et s'estimaient. Le titre « Le Bègue » devrait se rapporter au guitariste, affirme Ruth Ruiz-Pipó car il n'y avait personne d'autre avec cette particularité dans leur cercle d'amis. La date à laquelle le morceau a vu le jour, le 11 mai 1997, renforce cette hypothèse : Narciso Yepes était décédé une semaine auparavant. L'œuvre se caractérise par un tournoiement paisible et un unique débordement, prudent, en guise d'apogée du morceau : le tempo augmente, un crescendo – fermata, aspiration – puis s'ensuit une reprise à partir du berceement du début.

Pour finir, le résumé, mais aussi la perspective, l'attente de... de quoi, en fait ? « En attendant » figure sous le morceau, dont la notation précéda exactement de deux mois la mort du compositeur. Avant sa grave maladie déjà, sa propre mort ne lui échappait pas, il ne la perdait pas de vue. Cela se comprend au regard de l'histoire de sa famille, la nouvelle de la mort de son père disparu, même soixante ans après, aurait encore pu l'atteindre. Mais c'est aussi un trait de caractère très espagnol, si l'on songe à la présence et la froide somptuosité des tombeaux monumentaux. La dernière des *Ventanas*, avec sa concentration de timbres, sa quête dans les angles les plus éloignés du clavier (s'il l'avait pu, il est probable que Ruiz-Pipó serait allé au-delà), devient un vitrail. Un regard sur un autre monde qui laisse à penser que, même face à la mort, on ne peut mieux dévoiler son for intérieur qu'au travers de la musique.

Tilmann Böttcher
Traduction : Laurence Wullemin