

DOI: <https://doi.org/10.56349/emblecat.219>

Les *Silhouettes espagnoles* de René Puaux (2)

Eliseu Trenc Ballester

Catedràtic emèrit de la Universitat de Reims - Institut d'Estudis Catalans

eliseotrenc@noos.fr

Recepció: 19/12/2022; Acceptació: 3/5/2023; Publicació: 20/7/2023

Resum

Aquest estudi transcriu les *Silhouettes espagnoles* que René Puaux publicà a *Le Temps* l'any 1933, corresponents als músics Miquel Llobet, Isaac Albéniz i Enric Granados, que completen les publicades en el núm. 11 d'*Emblecat* sobre els artistes plàstics, així com una presentació i contextualització dels articles

Paraules clau: René Puaux, Miquel Llobet, Isaac Albéniz, Enric Granados, Música espanyola a París.

Resumen: *Les Silhouettes espagnoles de René Puaux*

En este estudio se transcriben las *Silhouettes espagnoles* que René Puaux publicó en *Le Temps* el año 1933, correspondientes a los músicos Miquel llobet, Isaac Albéniz y Enric Granados, que completan las publicadas en el núm. 11 de *Emblecat* sobre los artistas plásticos, así como una presentación y contextualización de los artículos

Palabras clave: René Puaux, Miquel Llobet, Isaac Albéniz, Enric Granados, Música española en París.

Abstract: *Les Silhouettes espagnoles by René Puaux*

In this study, Les *Silhouettes espagnoles*, published by René Puaux in *Le Temps* in 1933 and devoted to the musicians Miquel Llobet, Isaac Albéniz and Enric Granados, have been transcribed, and complete the ones published in *Emblecat* n°. 11, about plastic artists. They are accompanied by a presentation and contextualization of the articles.

Keywords: René Puaux, Miquel Llobet, Isaac Albéniz, Enric Granados, Spanish music in París.

En el número precedent de *Emblecat* (núm 11-2022) es van publicar les *Silhouettes espagnoles* de René Puaux,¹ editades l'any 1933 a *Le Temps*, dedicades als artistes plàstics Ignacio Zuloaga, Santiago Rusiñol, Xavier Gosé i Oleguer Junyent, i en aquest número 12, vaig a presentar i reproduir les tres *Silhouettes espagnoles* dedicades als músics Miquel Llobet, Isaac Albéniz i Enric Granados. Com ja vaig assenyalar, pels artistes plàstics hi ha una gran diferència de tractament entre la figura de Miquel Llobet (1878-1938) que és de la mateixa edat que René Puaux (1878-1936) i que va conèixer personalment els anys de bohèmia artística a Montparnasse, i les figures d'Albéniz (1860-1909) i de Granados (1867-1916), d'una generació anterior, que Puaux no havia tractat directament.

Com ho escriu a la *silhouette* dedicada a Llobet, Puaux conegué el guitarrista gràcies a Gosé: «Un soir, Gosé nous amena Llobet.» No sabem quan ni com Llobet i Gosé es van conèixer. Com que el pare de Llobet era daurador i Llobet estudià pintura, potser ja es coneixien de Barcelona. A París, però, segur que havien coincidit a casa de l'Albéniz, gran amic dels dos. En tot cas, l'article comença per donar-nos una informació important sobre un dels llocs de reunió del grup cosmopolita d'artistes de Montparnasse que girava entorn de René Puaux i Bernard Naudin (fig. 1), amb els catalans Gosé, Oleguer Junyent i Casanovas; els grecs Dragoumis i Galanis; el gal·lès Michael, o el letó Skilters, etc. Es tractava d'un petit pis amb jardí «rue d'Assas», molt a prop de la cèlebre «Closierie des Lilas», un pis de solter, a França «une garçonnière», un interior romàntic (no hi havia electricitat i la llum només venia d'espelmes), llogat per Puaux, on, amb companyia de dones, es van fer festes memorables, una de les quals fou la protagonitzada per la guitarra de Llobet. Puaux es va instal·lar en aquest pis al seu retorn de Londres, l'any 1905, i com que el primer recital de Llobet fora d'Espanya va tenir lloc, gràcies al pianista Ricard Vinyes, a París, el 26 de gener 1905, i que Llobet participà de nou al maig en un concert dedicat als músics catalans a la “Scola cantorum”, amb Ricard Vinyes i Blanche Seva, podem datar aquesta vetllada musical l'any 1905.

Com ho precisa Puaux, la guitarra era, en aquella època, un accessori clàssic dels tallers de Montparnasse. No s'ha estudiat prou, a parer meu, el paper de la guitarra, com element important de la sociabilitat dels medis bohèmics artístics i com a tema iconogràfic major de l'art de la Belle Époque. La quantitat de pintors i escultors que van tocar la guitarra és impressionant, començant per Bernard Naudin, que donava classes de guitarra per pagar els seus estudis de dibuix de l'Acadèmia Colarossi; l'aficionat Michael (que Puaux qualifica d'escocès quan en realitat era gal·lès), i seguint pels artistes catalans Ramon Casas, Enric Casanovas i Pau Gargallo, sense oblidar Darío de Regoyos. Llobet però

1. <https://doi.org/10.56349/emblecat.200>.



Fig. 1. Retrat de Bernard Naudin (c. 1910). Fotografia de Jenny de Vasson. Col·lecció particular.

era una altra cosa. Ja feia concerts d'ençà l'any 1901 a Espanya. Aquests concerts de Llobet a París el 1905 van representar una mena de resurrecció del prestigi de la guitarra i de la seva presència en l'estètica musical moderna.² Com escriu Puaux, tènicament Llobet era incomparable i, després de Tàrrega, i conjuntament amb Andrés Segovia, estava revolucionant la situació de la guitarra en el món musical de principis del segle XX.

A continuació, Puaux fa una breu història del desprestigi de la guitarra durant el Segon Imperi, que esdevé sinònima de música popular, fins l'aparició de Llobet i Asturias, hereus de la gran tradició dels guitarristes del segle XIX: Sor, Aguado, Huerta o Carcassi.

Després, en un capítol que deu molt al seu amic Henri Collet, hispanista i musicòlog, que tornarem a trobar com a font de les *silhouettes* d'Albéniz i Granados, Puaux relaciona la guitarra, vinguda d'Arabia, amb la música espanyola tradicional. Actualment, diu Puaux, la guitarra li sembla una companya d'insomnis. Es toca a les hores de solitud i de descans, per a si-mateix més que per als altres. Pot també servir per acompanyar una veu, pot bastar-se a si mateixa, com ho va demostrar Llobet, però sobretot és l'animadora de tot autèntic ball espanyol. Puaux acaba el seu article amb una evocació de la Feria de Sevilla, que sembla haver presenciada, i explica que el guitarrista és el mestre del ball, del flamenc, qui imposa la cadència, el ritme a les ballarines. La guitarra és l'únic instrument que correspon al caràcter de les «seguidillas, malagueñas» i tangos que és, per a ell, una mena d'embruix de la sensualitat femenina per una música que la embolcalla.

2. Vila (2018): 222.

René Puaux només va veure Albéniz una vegada gràcies a Xavier Gosé, que el va portar a la seva casa parisenca, al núm. 55 del carrer de Boulainvilliers, al final de la seva vida. El periodista ens explica que Albéniz, físicament, no es correspon a la seva música, que enlloc de trobar-nos amb un pàlid i sensible romàntic, com correspondria a les seves líriques composicions, ens trobem amb un «meridional», es a dir, un mediterrani o provençal més aviat gras, alegre i garlaire. Tot el que Puaux escriu a continuació sobre Albéniz deu molt, per la part biogràfica, al llibre primerenc de Antonio Guerra y Alarcón,³ i per la part musical al llibre del seu amic Henri Collet.⁴ La biografia de Guerra, com ho explica Walter Aaron Clark,⁵ ha estat la font de greus errors i equivocacions en la vida del compositor, ja que el mateix Albéniz es dedicà a millorar la seva vida per tal que fos més admirada pels altres. Albéniz, doncs, no va estudiar mai amb Franz Liszt, mai fou polissó en un vaixell a destinació de Cuba i no va recórrer tot Europa viatjant com un bohemí; ambdós viatges van ser planificats pel seu pare, Ángel Albéniz. Evidentment, l'any 1933, quan Puaux escriu el seu article, no podia conèixer tot això, ja que Collet en el seu estudi publicat l'any 1926, s'havia refiat dels datos publicats per Guerra y Alarcón. Puaux recull les principals etapes de la carrera de concertista d'Albéniz documentades per Henri Collet fins l'any 1892, quan el pianista-compositor s'instal·la a París i es dedica a escriure una música que té un caràcter d'improvisació excepcional.

La *silhouette* que René Puaux dedica a Granados (fig. 4) se centra en la tràgica desaparició del compositor català l'any 1916; cal recordar que el periodista francès era un especialista de la Primera Guerra Mundial, particularment del paper de l'exercit anglès, i que havia publicat l'any 1917 *La Course à la mer et la bataille des Flandres*. Comença doncs el seu article, donant-nos molta informació sobre la travessia de la Màniga pel vaixell correu *Sussex*, el divendres 24 de març del 1916 i el seu enfonsament per un submarí alemany, el salvament d'alguns passatgers i la desaparició de molts altres, entre els quals la parella Granados, que no fou mai trobada. A continuació Puaux presenta una biografia resumida de Granados, que deu molt al seu amic Henri Collet, insistint sobre els seus anys de bohèmia a París, 1887-1889, i la seva gran amistat i complicitat amb l'aleshores molt jove Ricard Vinyes, que estudiava piano al Conservatori (vivien en el mateix hotel de Cologne et d'Espagne, al núm 12, carrer de Trévise). Després d'uns anys a Barcelona, torna a París l'any 1895 on té molt d'èxit com a concertista (festival del 4 d'abril 1911 a la sala Pleyel) i com a compositor amb les seves célebres *Goyescas*. Durant la Guerra, Granados té l'oportunitat de poder fer representar la versió per a òpera de *Goyescas* al Metropolitan

3. Guerra y Alarcón 1886.

4. Collet 1925.

5. Clark 1999.

de Nova York (26 de gener de 1916), i és tornant a París des de Londres quan morirà. Segons Puaux, aquesta guerra submarina dels Alemanys en contra de vaixells comercials aliats serà una de les raons per la qual el president Wilson farà entrar els Estats Units en la guerra. El periodista acaba el seu article denunciant l'actitud de l'Alemanya que va tardar molt temps en reconèixer l'enfonsament del *Sussex*, i denunciant l'assessí de Granados, el tinent de navili, comandant del submarí U-C-66, que va fer torpedinar el *Sussex* sense avisar, sense identificar el vaixell, i que es deia Pustkuchen. I com que Puaux escriu aquesta *silhouette* l'any 1933, imagina que aquest oficial, si encara viu, deu ser hitlerià i deu despreciar, com a bon germano-arià, la música espanyola.

Els anys 1930, els compositors espanyols Albeniz i Granados eren molt més coneguts a París que els artistes plàstics recordats per Puaux en les seves *Silhouettes espagnoles*. Amb Manuel de Falla representaven la incorporació de la música espanyola al món musical europeu; havien integrat l'estatut dels grans compositors moderns, al costat de Ravel o Debussy, i el periodista francès només feia que corroborar aquest fet. Respecte a Miquel Llobet la situació era diferent. Aquest, més conegut com a instrumentista que com a compositor, anava caient en l'oblit. L'article de Puaux però, el que era en realitat era una síntesi del paper de la guitarra en la història de la música espanyola, insistint sobre el seu fonamental protagonisme.

ARTICLES ORIGINALS:

LLOBET

Le Temps, 30/04/1933.

Pour loger une immense banquette de chêne à haut dossier, achetée une guinée à Londres, mon père m'avait loué, dans le haut de la rue d'Assas, à proximité du domicile familial, un rez-de-chaussée sur cour d'un loyer de 400 francs. Cette banquette, de plus de deux mètres de long, était le principal ornement de cette « garçonnière » où avaient trouvé asile quelques meubles complémentaires de rebut. Comme au grand siècle, l'éclairage était, faute de gaz et d'électricité, exclusivement aux bougies. Les deux pièces donnaient, par des portes-fenêtres, sur un petit jardin planté de trois pieds de lilas. Ce modeste et romantique asile a disparu depuis longtemps, remplacé par un building de rapport.

Il y a trente ans, la possession d'un aussi somptueux pied-à-terre était un privilège apprécié dans le petit groupe d'artistes pauvres en la familiarité desquels je vivais, et il s'y donna des fêtes mémorables.

Des gâteaux secs achetés chez l'épicier, et un vin mousseux baptisé « Champagne Ivry », que mon frère aîné me procurait au prix de gros de 95 centimes la bouteille, alimentaient le buffet. On accrochait des lampions vénitiens dans les trois lilas et nul ne songeait à envier M. de Montesquieu et son simili-Trianon du Vésinet.

Un soir, Gosé nous amena Llobet.

La guitare était, en ce temps-là, un accessoire classique des ateliers de Montparnasse, Naudin en « touchait » avec une sensibilité aiguë, et Michael, avec ses grosses mains d'Écossais, frottait de son mieux des accords.

Je ne sais pas si Llobet avait atteint le sommet de sa gloire, mais il était déjà en possession d'un étourdissant métier. Ce que peut être le chant d'une guitare, ce jeu de notes argentées qui va de l'indéfinissable caresse au cliquetis d'épées et aux sonneries triomphales, nous fut révélé cette nuit-là.

Comme dans ce tableau que la chromolithographie et les cartes postales ont popularisé, nous demeurions religieusement silencieux, la tête dans les mains, groupés sur les marches des portes-fenêtres ; la fameuse banquette était réservée à des camarades du sexe faible, coiffées en bandeaux et vêtues, suivant l'esthétique de Burne-Jones, de robes sans taille.

Llobet était assis sur un tabouret provenant de la liquidation d'une juvénile entreprise d'art moderne, dont l'arrière-boutique était occupée, rue Monsieur-le-Prince, par le Mouvement socialiste aux destinées duquel Emile Buré présidait alors.

Parce que Chateaubriand, au cours de sa visite de l'Alhambra, fut excédé par un mendiant guitariste qu'il accusait d'être sourd comme un pot, et que les mondaines du second Empire, abandonnant la harpe, en avaient galvaudé l'esprit, ce merveilleux instrument, à la fin du siècle dernier, avait perdu de son prestige. Le parler populaire s'était emparé de son nom pour en faire le synonyme d'une monotone redite.

Et pourtant, quelle variété, quelle richesse dans la guitare ! Mais il fallait en pincer comme Llobet ou Ségovia, héritiers de la grande tradition des virtuoses du dix-neuvième siècle, les Sor, Aguado, Huerta, Carcani.



Fig. 2. Ramon Casas, *Retrat de Miquel Llobet* (c. 1909), carbonet i pastel/paper, 57 x 37 cm, MNAC, núm. del catàleg 027615-D. Foto: Web del Museu Nacional d'Art de Catalunya de Barcelona, www.museunacional.cat.

Ce qu'il nous joua dans cette nuit de printemps, proche de l'été, je n'en sais naturellement plus rien, si tant est que je l'aie jamais su. La Torre Bermeja d'Albeniz figurait-elle à son répertoire ? Vraisemblablement.

Quand, avec les années, j'ai fait plus ample connaissance avec la musique espagnole, il m'a semblé retrouver l'écho des choses entendues au temps de la jeunesse, de ces motifs si particuliers que M. Henri Collet musicien et hispanisant d'égale distinction, rattache à l'octosyllabe de la métrique espagnole et qui y puisent le secret inimitable de leur rythme, des toques jondo, des saetas sévillanes, des malagenas que Llobet avait fait chanter sur sa guitare. N'étant pas musicographe, je ne me hasarderai pas à dissenter des rapports de l'Orient arabe et des chansons andalouses.

Que, dans l'air de Cordoue, flotte encore et flottera toujours le souvenir des alcazars que le khalife Abder Rhaman III faisait chanter dans les jardins secrets plantés d'orangers de « la ville des fleurs » pour sa favorite Az Zehra et que les sikas ne soient que des ondes millénaires retrouvées, transmises ou captées, la chose n'a rien que de vraisemblable. Et la guitare, venue d'Arabie, était faite pour la perpétuer.

Dans notre conception théorique de l'Espagne, faite de spectacles d'opéra-comique et de traditions livresques, toute déclaration chantée au clair de lune sous les fenêtres d'une señorita salada s'accompagne de guitare. Je ne sais si cette tradition subsiste, car j'ai eu beau me promener de nuit dans Séville, je n'ai rencontré aucun hidalgo drapé dans une cape et jouant les comtes Almaviva ou les Figaro sous le mirador d'une Rosine.

Les sérénades inspirent sans doute quelque méfiance. On peut si aisément se tromper de maison et recevoir un pot, même d'eau propre, sur la tête !

La guitare, dans l'Espagne d'aujourd'hui, à ma très restreinte connaissance tout au moins, m'est apparue comme une compagne de rêveries. On la décroche aux heures de repos et de solitude. On joue pour soi-même plus que pour les autres, par un atavisme de poésie, pour répondre à ce démon familier de danse et ce qui caractérise la race, la raza si magnifiquement célébrée par Salvador Rueda, le poète andalou qui vient de mourir, l'auteur de la Cópula et des Lenguas de Fuego et qui avait fait de la Guitarra le sujet d'une de ses œuvres de théâtre.

Le chant de la guitare ne peut être qu'une de ces improvisations légères, faites de quelques accords et arpèges tressés qui donnent aux poèmes intérieurs une manière de cadence.

Il peut être le soutien d'une voix.

Il peut, comme nous le révéla Llobet, se suffire à lui-même.

Il est, enfin, l'animateur de toute vraie danse espagnole.

Nos salles de spectacle parisiennes ont accueilli, depuis la Soledad, la Macarona et l'Anita qui triomphèrent en 1889 et 1900, toutes les étoiles des danses gitanes et la plupart d'entre elles avaient amené leur ou leurs guitaristes, comme les cantatrices ont leur accompagnateur attitré.

Mais, sur ces scènes trop vastes, qu'il faut remplir par des allées et venues arbitraires, le caractère tendu, fiévreux, conduisant par sa frénésie progressive à l'extase finale semblable à celle des derviches, de ces danses qui sont un jeu du corps plus que des variations de pas, se disloque et s'évapore.

Soyez, par contre, conviés, une nuit de feria, dans une de ces casetas de toile édifiées le long du Prado de San-Sebastian à Séville. La piste n'a pas cinq mètres carrés. Un envol de jupes décoiffe les invités du premier rang. Les longs godets de manzanille circulent, groupés par six ou par douzaine dans les paniers de métal. Le clair vin d'Espagne, sec et liquoreux à la fois, fait claquer la langue aux palais en une esquisse de castagnettes. La fumée des cigares et des cigarillos tourbillonne en volutes et Lolita Astolfi, Pilar Molina, Soledad la Mejorana ou leurs émules, acclamées de « ohé ! » rivalisent de souplesse féline, de coups de reins, de piétinements scandés.

Dans ce cadre étroit, dans cette atmosphère énervée, le guitariste devient un tyrannique maître à danser. Il impose ses nuances, accélère les rythmes, dicte aux mains leurs ondulations descriptives avec une précision d'autant plus étonnante que les notes n'ont parfois que la ténuité d'un effleurement.

On comprend alors que tout autre instrument, tout essai orchestral ne correspondraient plus au caractère des seguedilles, des malaguènes, des tangos, sorte d'envoûtements de la sensualité féminine par une musique qui l'enveloppe d'ordres et de caresses.

Accompagnatrice de danses ou de sérénades, la guitare, même quand elle n'a point un complément, est messagère d'amour. Elle peut être triste jusqu'aux larmes ou frivole comme un madrigal sans espérances.

Dans le petit jardin aux trois pieds de lilas, un soir de printemps, proche de l'été, au temps où l'art et la beauté nous semblaient devoir être les seuls buts de la vie, Llobet jouait ...

RENÉ PUAUX

ISAAC ALBENIZ

Le Temps, 04/07/1933

Dans la pièce voisine, Annette travaille. Les accords s'égrènent en un allegretto endiablé et voluptueux tout à la fois. Je connais cette mélodie et ce rythme-là. Une porte entr'ouverte. Une réponse un peu rageuse de quelqu'un qu'on dérange : « Sous le palmier, d'Albeniz. Voyons ! » Il y a quelques jours les éphémérides artistiques du Heraldo de Madrid, son « Calendrier de Talia », me rappelaient que ce musicien admirable était né à Gérone le 29 mai 1860. Coïncidence ou mystérieux appel ? Je ne l'avais vu qu'une fois, quand Gosé m'avait conduit chez lui, au 55 de la rue de Boulainvilliers, dans un appartement meublé donnant sur le désuet chemin de fer de Ceinture où ne passaient – rarement – que des trains vides. Mon cher Gosé, si prématurément disparu, était – il m'en fit confidence – très amoureux de la jeune fée du logis, l'incomparable Laura, et les visites au papa compositeur, alors malade, n'étaient pas entièrement désintéressées.

Albeniz n'était pas l'homme de sa musique, dont l'étonnante sensibilité le parait, dans mon imagination, de boucles romantiques et d'une pâleur à la Chopin. Un Méridional aux joues pleines, à la barbe fleurie, fait pour trinquer avec Bezuquet et Costecalde, jouer aux boules sur le mail et en conter de « biens bonnes » à la terrasse d'un café de la Cannebière. Son œil malicieux, sous la barrière des gros sourcils, était illuminé de tendresse, mais nous sommes dévoyés par l'optique du théâtre. Un virtuose, pour crisper les nerfs, et un poète, pour faire chavirer les cœurs, ne peuvent être comme tout le monde. Il leur faut des mèches retombant sur leur nez et des yeux, en extase, fixant le ciel. Je ne l'ai connu qu'à la fin de sa vie – car il mourut en 1909, au moment où la maladie, qui devait l'emporter, le clouait déjà dans son fauteuil, autour duquel Paul Dukas, Gabriel Fauré, Marguerite Long, Mme Chausson, Déodat de Séverac, Pierre Lalo, Gustave Samazeuilh, s'empresaient avec une affectueuse anxiété.

Quand on apprécie, avec le recul des années, la faveur d'avoir, ne serait-ce qu'une fois, approché l'un de ces êtres exceptionnels auxquels la divine inspiration a donné l'immortel baiser, on cherche à grouper et à raffiner ses souvenirs. Mais, dans l'ambiance de la vingtième année, ce souci d'éternité n'existe pas. La mort est une éventualité avec laquelle on ne compte pas. Albeniz était encore jeune. Les médecins le guériraient. Et de cette visite, il ne me reste qu'une image estompée où les meubles ripolinés de l'appartement anonyme se détachent en un plus clair relief.



Fig. 3. Ramon Casas, *Retrat d'Isaac Albéniz* (c. 1897-1899), carbonet i tinta polvoritzada/paper, 60 x 26,5 cm, MNAC, núm. del catàleg 027630-D. Foto: Web del Museu Nacional d'Art de Catalunya de Barcelona, www.museunacional.cat.

Ce qui subsiste, je l'avoue, de plus saillant, c'est cette déception puérile de n'avoir point pu faire cadrer mon anticipation de l'auteur des Chants d'Espagne avec sa réalité.

La musicalité merveilleuse d'Albeniz l'extrait de sa patrie pour lui assurer une immortalité internationale, comme c'est le cas pour Chopin, Fauré et Schumann. Tant qu'il y aura des pianos et des doigts déliés pour se poser sur leurs touches blanches et noires, l'emprise émotive se perpétuera. Je ne le comprenais pas encore et je souffre rétrospectivement de n'avoir été que le compagnon, un peu amorphe, d'un visiteur amoureux et ami.

Je ne sais si le livre de mon excellent ami Henri Collet, sur Albeniz et Granados, publié dans la collection dirigée par Jean Chantavoine, secrétaire du Conservatoire, a eu le rayonnement qu'il méritait. Son analyse technique de l'œuvre des deux maîtres disparus de la moderne école musicale espagnole, assez riche pour grouper le nom de Falla, Oscar Espla, Fernandez Pacheco, Gomis, Larregla, López Chavarri, F. Monpou, Sanchez Jimenez, Alvarez, F.-D. Obradors, Malats, Barbieri, Chueca, Breton, Chapi y Usandizaga, Turina et d'autres que j'oublie, dépasse mon appréciation, mais que de révélations sur la vie du « Rubinstein espagnol », qui fut, au-delà du génie, un être d'une attendrissante qualité ! Comme l'a conté don Antonio Guerra y Alarcon, Isaac Albeniz manifesta, dès l'aurore de sa vie, un tel appétit que son père dut, par une nuit d'orage, l'emporter, roulé dans sa cape, à la recherche d'une nourrice qui le rassasierait. Il avait une telle fougue qu'il « passait déjà le pouce » à l'âge où on la tête généralement, et donna un concert à quatre ans. Son père exploita ces dons prodigieux et le cloua si bien au piano qu'Isaac Albeniz apprit à lire sur les affiches annonçant ses récitals. A six ans il vint à Paris où il fut l'élève de Marmontel. Il serait entré au Conservatoire si, dans son exubérance, il n'avait cassé, en jouant à la balle, une vitre du vénérable édifice, ce qui lui valut l'ostracisme des austères dirigeants de cette institution. C'était un souvenir qu'il aimait à évoquer quand, plus tard, membre du jury de piano aux côtés de Gabriel Fauré et d'Alfred Bruneau, il déjeunait en leur compagnie dans un petit restaurant italien de la rue Bergère, entre deux séries impitoyables de mazurkas ou de polonaises.

Avec sa sœur Clémentine, il parcourut l'Espagne du Nord en donnant des concerts. Sa mère lui avait confectionné un petit costume de mousquetaire, avec une rapière, déguisement qui mettait une note pittoresque dans son exhibition d'enfant prodige. Ce petit bonhomme, ne pouvant tenir en place, s'enfuit de chez lui, monta sur des

estrades avec une imperturbable audace, improvisant, se faisant lancer des thèmes par l'assistance, paraphrasant Liszt ou Chopin et s'embarquant clandestinement pour Buenos-Aires (il avait douze ans) en offrant de payer en concerts à bord le prix de son passage. Il parcourut l'Argentine, l'Uruguay, le Brésil, récolta une dizaine de mille francs et retrouva son père à Cuba ; l'ancêtre s'inclina devant son rejeton phénomène et, renonçant à le reprendre sous son aile, le laissa s'embarquer pour les Etats -Unis. Si l'Amérique latine avait fait fête au niño Albeniz en son costume un peu râpé de mousquetaire, les Yankees ne comprirent rien à son génie prime-sautier. Il connut la misère et gagna son pain quotidien en portant des valises au débarquement des transatlantiques espagnols et en tenant le piano dans des salons du port. Il ne reconstitua un semblant de fortune que par un tour de music-hall en jouant, adossé au piano, les mains derrière le dos et renversées. C'était en 1874. Après bien d'autres vicissitudes, il revint en Espagne, où le comte de Morphy s'intéressa à lui et l'envoya au directeur du conservatoire de Bruxelles, M. Gevaert. Il remporta le prix d'excellence et devint le professeur du fils de l'ambassadeur d'Espagne Merry del Val ... Il offrait alors ces curieux contrastes d'un enfant resté enfant par la puérité de ses amusements – il avait la passion des soldats de plomb – et d'un être qui a déjà prodigieusement vécu, ayant parcouru seul les deux Amériques, ayant connu les hauts et les bas de la fortune. Quelle différence avec ses jeunes camarades conduits par leurs parents au conservatoire et qui ne savaient rien de la vie !

Je ne saurais suivre Albeniz dans son aventureuse existence. Henri Collet a recueilli, après de patientes recherches, une passionnante moisson d'anecdotes et de témoignages qui nous le montrent triomphant à Barcelone, allant à Budapest étudier auprès de Liszt, l'accompagnant à Weimar et à Rome, repartant pour Cuba, le Mexique, l'Argentine, jouant indistinctement Bach, Haendel, Scarlatti, Rameau, Couperin, Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert, Weber, Mendelssohn, Chopin, Schumann, Rubinstein, Liszt, Grieg, et ajoutant à ses programmes une cinquantaine d'œuvres personnelles, dont la célèbre « Pavane », les non moins classiques « Suite espagnole » et « Suite mauresque » et les deux « Caprices andalous ».

Cette carrière de virtuose dura jusqu'en 1892. Il avait 32 ans. Cette perpétuelle course à travers le monde, riche d'aventures et d'expériences, avait calmé sa débordante vitalité. Il s'installa à Paris l'année suivante.

Cette jeunesse d'Albeniz étonnera sans doute bien des jeunes filles qui, déchiffrant

les Seguidillas, Córdoba, l'Alborada ou la Rapsodie, des cahiers jaunes au cadre rouge de l'Union musicale franco-espagnole, n'imaginaient certes pas ainsi leur auteur.

D'autres apprendront, avec non moins de stupeur, que l'un des premiers éditeurs barcelonais lui payait sa célèbre « Sérénade » trois pesetas 75 la page. Il est vrai qu'il l'improvisa dans la boutique même. Comme l'un de ses admirateurs s'en indignait plus tard : « Evidemment, dit Albeniz, ce n'était pas cher, mais je faisais cela très vite. »

Il y a dans cette musique d'une couleur exceptionnelle, précisément ce caractère de l'improvisation fulgurante. Pianiste virtuose qu'aucune difficulté technique ne pouvait arrêter, Albeniz, compositeur, a pu librement exprimer toute la mélodie naissant dans son imagination et fleurissant sur la pointe de ses nerfs.

Il a créé et écrit, comme doivent – hypothétiquement – chanter les anges qui n'ont pas à accorder leurs harpes et mettre des doigtés sur des portées musicales.

La señorita doña Rosina Jordana, qu'Albeniz avait épousée à Barcelone en 1883, lui avait donné trois enfants : un fils, Alfonso, et deux filles, Enriqueta et Laura, l'incomparable Laura, qui devait être la secrétaire, la joie vivante de son père, celle que mon cher Gosé admirait si profondément et si tendrement.

Je n'ai point le dessein et encore moins les moyens de tracer une biographie complète de ce maître de la musique moderne. Ces notes ne sont qu'un petit bouquet de violettes déposé dans le jardin où dorment déjà tant de mes chers et purs souvenirs.

RENÉ PUAUX

GRANADOS

Le Temps, 04/08/1933.

Le vendredi 24 mars 1916, à 1h 25 de l'après-midi, le Sussex, courrier de la Manche, larguait ses amarres à Folkestone. La correspondance de Londres avait amené un lot cosmopolite de passagers français, anglais, belges, italiens, russes, espagnols, américains et un prince persan, qui s'installa dans le salon des premières. La mer était calme et la traversée s'annonçait comme favorable. La fille du professeur Baldwin, Elisabeth, alla s'accouder au bastingage de l'avant en compagnie d'étudiants d'Harvard, admirateurs du père autant que de sa charmante enfant. Dans les chaises longues-transatlantiques la conversation allait son train. Depuis un mois la résistance des Français à Verdun émerveillait le monde et une conférence interalliée était à l'ordre du jour.



Fig. 4. Ramon Casas, *Retrat d'Enric Granados* (c. 1897-1899), carbonet i tinta polvoritzada/paper, 60 x 28 cm, MNAC, núm. del catàleg 027628-D. Foto: Web del Museu Nacional d'Art de Catalunya de Barcelona, www.museunacional.cat.

On naviguait depuis un peu plus d'une heure et la falaise anglaise n'était plus qu'une mince ligne à l'horizon, quand un brusque coup de barre étonna. Quelques secondes plus tard un choc effroyable secouait le navire, une trombe d'eau s'abattait sur l'avant dans un fracas de mât qui s'écroulait. Une torpille venait d'atteindre le Sussex par bâbord. L'eau s'engouffrait dans le salon des troisièmes. Des cris de douleur déchiraient le silence et déjà des êtres jetés à la mer appelaient à l'aide. Le premier canot descendu, plein de femmes et d'enfants, chavira et des naufragés se cramponnaient à des radeaux.

M. Samuel Th. Bomis, étudiant américain, recueilli sur l'un d'eux, vit un homme d'une cinquantaine d'années quitter précipitamment ce refuge et nager vers une femme qui se débattait. Il eut le temps de l'atteindre, passa son bras autour de sa taille, lutta. Ce fut assez court. La femme étreignit son sauveur, paralysa ses mouvements et tous deux disparurent enlacés. Mais il sembla à M. Bomis que ce fut sans angoisse, sans efforts désespérés, comme dans une extase.

L'épave du Sussex, grâce aux cloisons étanches, flotta. Il fallut attendre 11 heures du soir pour voir apparaître le chalutier français Marie-Thérèse et des torpilleurs britanniques. On ramena les blessés à Boulogne et à Folkestone et l'appel commença.

Pour une aussi courte traversée, le purser n'a pas l'habitude de dresser de liste nominative. Le service des passeports, plus minutieux en temps de guerre, fut mis à contribution. Les chiffres ne concordaient pas : 380 ? 325 ? passagers ? Les noms des rescapés étaient estropiés. Baldwin était devenu Baldevine. Les familles affolées, incertaines sur le bateau pris par des êtres chers, doutant encore, accourraient aux renseignements. De Paris, le peintre Sert, attendant ses amis Granados, retour d'Amérique, et qui s'étaient annoncés pour le dit vendredi soir, partit pour Boulogne. Peut-être avaient-ils été recueillis et transportés, comme d'autres blessés, à Wimereux ? Toutes les recherches furent vaines. M. et Mme Granados avaient pourtant bien pris le train à Londres le matin. Le visa de sortie avait été timbré à Folkestone. Les témoins interrogés donnèrent quelques précisions. L'étudiant Bomis confirma que l'homme qu'il avait vu se jeter à l'eau pour sauver une femme avait de fortes moustaches, une abondante chevelure et répondait au signalement de Granados. On scruta les plages, à la marée montante, dans le triste espoir de recueillir au moins les dépouilles des disparus. Les jours passèrent. La mer ne rendit jamais sa proie.

L'homme qui venait de périr, victime de la lâcheté barbare d'un Allemand, était l'un

des plus délicieux créateurs de la musique moderne. Avec Albeniz et de Falla, il représentait ce que l'Espagne avait, depuis l'effort régénérateur de Philippe Pedrell, produit de plus original et même, sans abuser de la valeur des termes, de génial.

Enrique Granados était né le 17 juillet 1867 à Lérida. Son père, Calixte Granados, était de la Havane, et sa mère, Enriqueta Elvira Campina, était originaire de Santander.

Lérida, où Enrique passa sa première enfance, en recevant ses premières leçons de piano du capitaine don José Junceda, est sous la protection de sainte Cécile, dont la fête rappelle la levée du siège fameux mis par le grand Condé.

L'homme de guerre étranger avait fait ouvrir les tranchées au son des violons. La patronne de la musique voulut-elle châtier cet affront au plus pacifique des arts en donnant la victoire aux assiégés et en rendant du même coup la Catalogne à la monarchie espagnole ? En tout cas, nulle ville n'était mieux destinée à donner le jour à un parfait musicien.

Enrique poursuivit ses études à Barcelone, où il fut l'élève de Pujol et remporta, à seize ans, en 1883, le premier prix de piano à son académie, avec la sonate en sol mineur de Schumann. Il passa également par les mains de Pedrell. Il commença à gagner sa vie en jouant chez des particuliers et en tenant le piano au Café de las Delicias (les Délices), sur la Rambla de Capuchinos, les « grands boulevards » de la ville.

Granados partit en 1887 pour Paris, dans le dessein d'entrer au Conservatoire. Ce n'est plus, comme Albeniz, un gamin qui casse des vitres à coups de balles. C'est un grand garçon de vingt ans qui s'installa, avec son ami Ricardo Viñes, à l'hôtel de Cologne et d'Espagne, au 12 de la rue de Trévis. Mais une fièvre typhoïde l'empêche de se présenter aux examens, et il ne peut qu'assister à quelques cours et prendre des leçons particulières avec de Bériot, le maître réputé de l'époque.

Granados passera deux années à Paris, pris dans le tourbillon de la vie de bohème, s'essayant à la peinture, aux lettres, vivant dans ce monde enchanté où tout est espoir, enthousiasme, efforts de beauté, dans la générosité fébrile de l'adolescence. S'il a brossé des toiles et vu l'aurore se lever sur la butte Montmartre, Enrique a travaillé passionnément son piano et composé quelques œuvres, entre autres la Sérénade espagnole et l'Arabesque, dont il donnera une première audition à Barcelone en 1890. Il a déjà commencé la série des Danses qui enthousiasmeront Massenet et Saint-Saëns pour lesquels elles sont la révélation d'une musique spécifiquement

espagnole, n'ayant de pendant, en originalité nationale, que les danses russes.

En 1893, Granados épouse la señorita Amparo Gal, qui lui donnera six enfants : Eduardo, Soledad, Enrique, Victor, Natalia et Francesca. Dans l'ouvrage que j'ai déjà cité de M. Henri Collet sur Albeniz et Granados, on peut suivre, année par année, l'activité du virtuose et du professeur – il faut vivre – et l'œuvre créatrice du jeune maître qui s'affirme et fera représenter, en 1898, son premier opéra, *Maria del Carmen*, que Joaquim Malats comparait à *Lakmé*.

Le Granados de ce temps-là, c'est un jeune père de famille de trente ans, qui lutte courageusement pour subvenir aux besoins des siens, qui peine tout le jour à donner des leçons et, la nuit, se livre à son inspiration. Joaquim Nin, qui était son ami et devait devenir son interprète favori, dépeint son « exubérante imagination, ses délicieux quiproquos, son imprévu déconcertant, sa noblesse, ses élans tragico-comiques, ses grands yeux toujours prêts à pleurer, à rire, à admirer ou à s'étonner de tout, son mélange bigarré d'ironie et de candeur, de raffinement et de naturisme, d'élégance et de liberté, d'activité et de contemplation, d'humour et de gravité, d'inquiétude et de sérénité ».

En 1905 il revient à Paris, interprète Chopin de telle sorte que Risler lui demande de jouer avec lui à deux pianos, expérience qu'il renouvellera avec Saint-Saëns à Barcelone en 1908. La gloire est venue, elle ira grandissant jusqu'au festival du 4 avril 1914 chez Pleyel, où le Tout-Paris musical l'acclame. Il a révélé ses *Tonadillas*, chantées par Mme M. Polack et sa *Sérénade* pour deux violons (MM. Costa et Zighera) et piano (qu'il tient lui-même).

Ses *Goyescas*, saisissantes interprétations des scènes populaires de Goya, ont un tel succès qu'il songe à en lier la suite sous forme d'opéra. Notre Académie nationale en accepte d'enthousiasme le projet. Le grand rêve va se réaliser. Le nom de Granados flamboiera dans les cadres de bronze de l'Opéra de Paris.

Mais la guerre éclate. Il est en Suisse chez son ami Schelling, orchestrant ses *Goyescas*. Les lumières de Paris s'éteignent, le drame de l'invasion brise et éloigne toutes les espérances. L'œuvre, cependant, est prête. Ce sera le Metropolitan de New-York qui la jouera. Granados, sa femme et ses filles partent pour les Etats-Unis. Le jeune maître est soucieux. Des témoins rapportent qu'à bord du transatlantique il sanglota, déclarant qu'il avait peur soudaine de ne jamais revoir ses fils restés en Espagne. Est-ce sensibilité d'artiste ? – il pleurait en écoutant *Tristan* – est-ce pressentiment ?

La première des Goyescas, le 26 janvier 1916, est l'événement de la saison new-yorkaise. Le président Wilson l'invite à venir jouer à la Maison Blanche. Le voyage à Washington, si court fut-il, fait manquer à Granados le paquebot espagnol qui devait le conduire directement à Barcelone. Il prend un steamer anglais, traverse Londres, s'embarque sur le Sussex ...

Au lendemain de sa première il écrivait à son ami Amadeo Vives : « Enfin, j'ai vu mon rêve réalisé. Il est vrai que j'ai la tête pleine de cheveux blancs et que je commence à peine mon œuvre, mais je suis confiant et travaille avec enthousiasme ... Toute ma joie actuelle, je la ressens plus pour ce qui doit venir que pour ce que j'ai fait jusqu'ici. Je songe à Paris et je nourris un monde de projets. »

Le torpillage du Sussex marque une des dates fatidiques de la guerre. Il devait provoquer la fameuse note du 19 avril, adressée par le président Wilson à l'Allemagne, protestant contre la guerre sous-marine et déclarant que l'Amérique ne supporterait pas un attentat de plus. Granados avait joué à la Maison-Blanche, moins de quinze jours avant. Ce souvenir précis a peut-être été l'impondérable qui a déclenché l'action américaine.

A Berlin, on ergote. Le maréchal Hindenburg, quelques jours auparavant, a cyniquement déclaré : « Nous nous réjouissons que l'ennemi soit combattu par nos marins avec succès ! » La Wilhelmstrasse se réfugie derrière ses mensonges habituels. Aucun sous-marin allemand n'a torpillé de vaisseau étranger le 25 mars, à 3 heures de l'après-midi. (Or le Sussex avait été touché le 24). Ramené aux faits, Berlin avoue qu'il y a bien eu torpillage, mais d'un vaisseau porte-mines dont la silhouette ne correspondait pas à celle du Sussex. M. de Jagow, recevant le chargé d'affaires d'Espagne, lui parle avec une lyrique émotion du tricentenaire de Cervantès que l'Allemagne célébrera avec enthousiasme. Quant à la disparition de Granados, elle est bien fâcheuse, s'il se confirme qu'un sous-marin allemand en porte la responsabilité.

L'Espagne n'accepte pas un apitoiement aussi détaché. Dans l'Imparcial de Madrid, M. Mariano Cavia demande qu'on ne joue plus une note de musique allemande tant que réparation du crime n'aura pas été accordée.

La Wilhelmstrasse désespérée, sentant la réprobation universelle s'appesantir, finit par offrir une indemnité aux orphelins. C'est trop tard. La mort de Granados a révolté le monde. L'Allemagne, de ce jour-là, a perdu la partie.

L'assassin de Granados - on put l'établir - était le lieutenant de vaisseau Pustkuchen, commandant l'U-C-66. Il avait lancé sa torpille sans avertissement, sans identifier le navire, à l'aveuglette, dans la seule joie de détruire.

Je n'ai pas découvert ce qu'il est devenu. A-t-il été lui-même, à son tour, coulé bas ? A-t-il pris paisiblement sa retraite, décoré de la croix de fer et de l'ordre pour le mérite, avec les étoiles de contre-amiral ?

Je voudrais que tel fût le cas, qu'il se soit marié et qu'il ait eu une fille qui, quelque soir, lui ait dit : « Père, venez, que je vous joue quelque chose d'admirable ! » et qu'il ait lu sur la partition Goyescas. Mais je romantise sans doute en imaginant qu'il a blêmi, s'est enfui et est allé pleurer loin des regards.

Il est plus vraisemblablement devenu hitlérien, fredonne inlassablement les Horst Wesel Lied et considère que la musique espagnole n'étant pas purement nordique, germano-aryenne et belliqueuse, n'offre aucun intérêt et peut être sans remords supprimée.

Il s'appelait Pustkuchen...

RENÉ PUAUX

REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

- Puaux, René, «Silhouettes espagnoles: LLOBET», *Le Temps*, 30/04/1933.
Puaux, René, «Silhouettes espagnoles: ISAAC ALBENIZ», *Le Temps*, 04/07/1933
Puaux, René, «Silhouettes espagnoles: GRANADOS», *Le Temps*, 04/08/1933.

FONTS BIBLIOGRÀFIQUES

- Collet, H. (1926), *Albéniz et Granados*, Paris, Librairie Felix Alcan.
Guerra y Alarcón, A. (1886), *Isaac Albéniz. Notas crítico-biográficas de un eminente pianista* Madrid, Escuela Tipográfica del Hospicio, 1886. Ed. facs., Madrid, Fundación Isaac Albéniz, 1990.

BIBLIOGRAFIA

- Clark, W. A. (1999), *Isaac Albéniz. Portrait of a romantic*, New York, Oxford University Press,
Clark, Walter Aaron (2017), *Enrique Granados. Poeta del piano*, Barcelona, Boileau.
Persia, J. de (2003), *Voilà la véritable Manola. En torno a lo español en la música del siglo XX*, Granada, Diputación de Granada.
Vila, M. C. (2018), *Rêve d'Espagne. Musique espagnole en France*, Paris, Fayard.