



Lundi 15 mai 2017
Halle aux Grains - 20h- Toulouse

NELSON FREIRE piano

Nelson Freire : Le piano de l'âme

Artiste pudique et sensible, Nelson Freire s'est imposé comme l'un des héritiers majeurs de la grande tradition pianistique. « Voilà un pianiste qui répond à toutes les attentes, il est né pour jouer du piano et il réalise le mariage entre la philosophie de Rubinstein – parce que son jeu est tout aussi naturel – et l'imagination d'Horowitz – parce qu'il est tout aussi électrisant. » (Ivan Davis). La liberté personnelle et l'intégrité ont toujours guidé sa démarche placée sous le signe de l'authenticité. Doté d'un jeu félin, souple comme les lianes amazoniennes de son Brésil natal, pur comme l'eau des torrents, sa puissance et sa sûreté d'instinct le placent au rang des interprètes visionnaires, comme en témoigne son admirable programme autour de quatre transcriptions de pages de Jean-Sébastien Bach pour le clavier dues à Siloti, Busoni et Dame Myra Hess, de la *Fantaisie* de Schumann, de quatre pépites de son cher compatriote Heitor Villa-Lobos et enfin de la lumineuse *Sonate n° 3* de Chopin.

Jean-Sébastien Bach - Transcriptions

Bach / Siloti – Prélude pour orgue en sol mineur BWV 535 (2'30).

Bach / Busoni – « Ich ruf zu Dir, Herr Jesu Christ » BWV 639 (2'50).

Bach / Busoni – « Komm, Gott Schöpfer, heiliger Geist » BWV 667 (2'00).

Bach / Dame Myra Hess – « Jesus, bleibet meine Freude » (« Jésus, demeure ma joie ») BWV 147 (3'00).

Le célèbre pianiste et chef d'orchestre Alexander Siloti (1863-1945) eut non seulement le privilège d'être le cousin de Serge Rachmaninov et son mentor à Saint-Petersbourg pendant ses jeunes années, mais surtout d'avoir profité pendant trois ans de l'enseignement de Franz Liszt à Weimar, ce qui le marquera pour le restant de ses jours. On lui doit de nombreuses transcriptions de préludes et de chorals de J-S. Bach. Le *Prélude pour orgue en sol mineur BWV 535*, probablement de 1709, attira particulièrement son attention. Il est constitué d'une introduction avec des accords arpégés qui couvrent tout le clavier. La transcription de Siloti demande non seulement au pianiste de s'abandonner aux balancements de l'harmonie, mais aussi à la mélodie. Le rêve ému prend ainsi des allures de berceuse arachnéenne.

Les activités de compositeur et de professeur rapprochent par bien des aspects Ferruccio Busoni (1866-1924) de son mentor Franz Liszt. Il fut également l'un des plus illustres

transcripteurs de l'histoire de la musique, recréant en quelque sorte les partitions de ses aînés. Sa démarche à la fois intellectuelle et artistique s'applique aux œuvres de J.-S. Bach tout autant qu'à celles de Mozart, Brahms, Chopin, Bizet, Mendelssohn, Offenbach ou Wagner. C'est pourtant au Cantor de Leipzig qu'il se consacra le plus pendant une trentaine d'années, adaptant maintes pages pour orgue ainsi que la fameuse Chaconne de *la Deuxième Partita pour violon seul*. Le *Choral-Prélude* « *Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ* » BWV 639 (« Je t'invoque, seigneur Jésus-Christ ») *en fa mineur* (1713 - 1716) est d'une simplicité formelle et provient de l'*Orgelbüchlein* (le Petit Livre d'orgue), bloc de 55 chorals, considéré par Albert Schweitzer comme le « dictionnaire du langage musical de Bach ». Cet arrangement, très respectueux du texte original, développe un chant sombre (main droite) accompagné par une succession ininterrompue de doubles-croches sur une basse obstinée (main gauche).

Durant ses dernières années, J.-S. Bach s'appliqua à remettre de l'ordre dans son abondante production de chorals pour orgue datant de Weimar et qu'il perfectionna à Leipzig entre 1747 et 1749. Atteint de cécité, il confia à son gendre Johann Christoph Altnickol le soin de terminer cette tâche, et la publication du *Choral* « *Komm, Gott Schöpfer, heiliger Geist* » BWV 667 (« Viens, Dieu, Créateur, Esprit saint ») fait partie de ce travail anthologique. Il s'inspire d'un tempo de gigue pour ensuite ouvrir un large espace, paraphrase de Luther sur le *Veni Creator Spiritus*. Sensible à sa dimension métaphysique, Busoni fait preuve d'une fidélité totale à l'original sans éviter pourtant de donner un caractère romantique à cette page inscrite dans la foi populaire.

Le *Choral* « *Jésus, demeure ma joie* », dernière partie de la *Cantate* « *Herz und Mund und Tat und Leben* » BWV 147 (« Cœur et bouche, action et vie »), créé le 2 juillet 1723 à Leipzig, constitue l'une des mélodies les plus connues de toute la musique classique. La version originelle sur un lied de Martin Jhan (1661) exprime un message de paix universel et aussi symbolise la croyance de l'auteur dans le Dieu créateur. Cette ritournelle variée fut arrangée en 1926 par la légendaire pianiste britannique Dame Myra Hess (1890-1965) et connut un succès planétaire sous ses doigts, mais Dinu Lipatti en donna la version de référence au disque peu avant sa mort précoce le 2 décembre 1950. Son éthique : « Servir la musique, ne jamais s'en servir » correspond également à celle de Nelson Freire, toujours en quête d'absolu.

Robert Schumann – Fantaisie en ut majeur opus 17 (30'00).

A jouer d'un bout à l'autre d'une manière fantasque et passionnée – Modéré, toujours énergique – Lent et soutenu, à la manière du silence.

Schumann dut subir les pires tourments pour se faire accepter par le père de la jeune virtuose Clara Wieck dont il était amoureux. En 1836, Friedrich Wieck, ancien professeur de piano du compositeur, impose au futur couple une année de séparation douloureuse. Toutes les œuvres écrites à cette époque sont marquées par la personnalité de Clara (son absence et l'attente passionnée difficilement vécue). La *Fantaisie opus 17* est dédiée à Franz Liszt, l'un des rares musiciens susceptible alors d'apprécier l'œuvre à sa juste valeur. Pour le dixième anniversaire de la mort de Beethoven, le virtuose hongrois projette en effet de faire ériger à Bonn une statue du Maître. La *Fantaisie* (1836 - 1838) constitue la contribution de Schumann à cette entreprise, mais la stèle ne fut en fait érigée qu'en 1845. Doutant souvent de la qualité de sa production, Schumann considérait pourtant le premier mouvement de la *Fantaisie* comme la marque la plus éclatante de son génie. Avec le recul, on peut estimer qu'il s'agit d'une réussite absolue dans le domaine de la grande forme pour le clavier. L'immense premier

mouvement (« A jouer d'un bout à l'autre d'une manière fantastique et passionnée ») est le plus développé et le plus riche de contenu comme « une approximation de sonate » (Marcel Beaufils). En dépit de la violence du ton et des fréquentes ruptures du discours, dès l'ouverture s'installe une tension surhumaine « long cri d'amour envers Clara ». Le premier volet associe deux thèmes plus apparents qu'opposés « qui sonnent comme un large poème de la désespérance pétri d'angoisse mais aussi de secrète tendresse » (Jean Gallois). La dynamique, l'harmonie chargée, le mouvement régulier de la main gauche semblent précipiter la musique dans une puissante fuite en avant. Le climat passionné suscite un sentiment de désordre lié à l'existence d'un matériau souvent morcelé, entrecoupé d'épisodes instables sans que jamais la tonalité ne soit clairement affirmée. La mélodie à peine esquissée ensuite a l'allure d'une légende nostalgique et intime dont le secret sera explicité dans la coda. Plus lent, le développement débute comme un choral qui s'anime peu à peu. Par deux fois, la fameuse mélodie apparaît, puis le mouvement retrouve sa fièvre initiale pour culminer dans un paroxysme aux harmonies chromatiques. Après la réexposition vient enfin la résolution finale : la mélodie secrète réapparaît et se révélerait être une citation du lied « A la bien-aimée lointaine » de Beethoven dont Liszt avait réalisé une transcription pour piano. Un double hommage à la fois au compositeur et à Clara (car elle est réellement la bien-aimée lointaine !). Dans la reprise, la poésie affleure et Schumann, en une improvisation mystérieuse, traverse tous les registres de la tendresse et de la douleur. Le second mouvement suivant, (Modéré, toujours énergique), est un scherzo qui joue le rôle d'une transition roborative avec des accords héroïques introductifs, fanfare éclatante dans la tonalité de mi bémol (celle que Beethoven avait utilisée dans la *Symphonie « Héroïque »* et le *Concerto « L'Empereur »*). Le thème principal, caractérisé par son rythme décidé, affirme la virile tonalité, mais glisse rapidement vers des régions mineures jusqu'à une libre variation exaltée sur un trille. Le passage central, plus lent, correspond au trio traditionnel : son caractère lyrique devient rythmiquement instable en raison des accents sur les temps faibles comme si Schumann cherchait à déformer la mesure. Un épisode espiègle, « scherzando », intervient avant que ne ressurgissent les accords initiaux encore plus martelés. Une coda spectaculaire et orchestrale achève ce vaste crescendo par des sauts vertigineux qui ont effrayé plus d'un interprète. Le troisième mouvement, (Lent et soutenu, à la manière du silence), hymne à la nuit, d'une beauté extatique, rappelle la poésie de Novalis dont l'auteur faisait son miel. La paix est enfin conquise et, du statisme des arpèges initiaux, s'échappe un motif profond à la sonorité de violoncelle joué par le pouce de la main droite. Le thème principal – une tendre mélodie dans le registre aigu – n'est pas sans rappeler l'écriture de Chopin. La suite un peu plus animée serait ce chant que Schumann prétendait jouer et rejouer des heures durant pour évoquer le visage de Clara. Un moment de panique (poco a poco più agitato) emprunté à la 7^{ème} *Symphonie* de Beethoven n'apparaît que peu à peu, hésitant, avant de renouer avec le calme et de s'épanouir. Les arpèges se perdent enfin dans le silence (adagio en do majeur) telle une porte s'ouvrant sur l'infini. Peut-être est-ce là un ultime hommage à Beethoven dont la *Sonate opus 111* finit également dans le grave du piano sur un accord de do majeur. « Au-delà des Ténèbres, Clara est là, illuminant l'Univers de sa juvénile pureté » (Jean Gallois). En découvrant la partition en mai 1839, elle écrit à Robert : « Hier j'ai reçu ta merveilleuse Fantaisie. Aujourd'hui je suis encore à moitié transportée de ravissement ». Véritable journal intime, cette partition s'imposera définitivement comme un jalon essentiel du répertoire pianistique et comme l'étendard de l'âme romantique.

Heitor Villa-Lobos – Brasileira n° 4, Prelúdio (2'00).

3 pièces extraites de A Prole do Bebê : Branquinha / Moreninha / Pobrezinha (14'00).

Selon Heitor Villa-Lobos (1887-1959), ses partitions mises bout à bout feraient le tour de la terre. En effet, rien de ce qui touche à la musique n'était étranger à celui qui se définissait comme « un Indien blanc ». Précoce et autodidacte, il se construira son propre langage au contact du terrain. Ne déclarait-il pas à Rio de Janeiro en 1957 : « Mon œuvre musicale est le fruit immédiat de ma destinée. Si elle est profuse, c'est parce qu'elle est le produit d'une terre immense, généreuse et chaude. Quiconque est né au Brésil, quiconque a formé sa conscience au cœur de ce pays, ne peut imiter le caractère et les manières d'autres pays, même s'il le souhaite, et ce bien que notre culture provienne essentiellement de par-delà les mers. » Pourtant, son identité musicale allait aussi se définir au contact de compositeurs tels J-S. Bach, Beethoven, Schubert, Chopin, Debussy, Ravel, Bartók, ou d'amis comme Varèse, Milhaud, Le Flem, dans ce melting-pot européen des années d'avant la Seconde Guerre Mondiale. Son éducation classique était bien plus profonde qu'il ne le laissait entendre si l'on en juge par une maîtrise de la forme et du style. Villa-Lobos n'avait jamais appris à toucher le clavier et se vantait de jouer sur trois doigts selon « une technique tridactyle ». Il rencontra sur sa route des interprètes dont Arthur Rubinstein, Aline van Barentzen, et ses compatriotes Magda Tagliaferro et Anna-Stella Schic qui surent réaliser son rêve instrumental. Les pièces pour piano « pullulent dans tous les sens » (Guy Sacre) et oscillent entre chefs-d'œuvre ambitieux et partitions plus convenues. Les 9 *Bachianas brasileiras*, comme l'indique leur titre, s'inspirent de l'esprit de J-S. Bach, mais le compositeur qui avait remarqué les affinités entre les tournures mélodiques de la musique brésilienne et celles du Cantor de Leipzig, introduit un paramètre nationaliste dans cette appropriation. « La "brésilianisation" par l'adjectif signe l'accréditation patriotique d'une musique sublimement métissée. » (Rémi Jacobs). De fait, composée pour piano entre 1930 et 1936, la *Bachianas n° 4* qui sera orchestrée en 1941 se réfère tout autant à l'exemple baroque qu'aux danses brésiliennes. Créée le 27 novembre 1939 par José Vieira Brandão, cette partition de quatre pièces flamboyantes débute par un *Prelúdio* au dessin mouvant proche de la modinha (danse nostalgique d'origine folklorique).

Virtuoses, spontanées, les trois suites *Prole do Bebê* (Famille du Bébé) de 1918 et dédiées par l'auteur à sa femme Lucilia se réfèrent à des thèmes enfantins brésiliens mais requièrent des moyens superlatifs. La première suite se compose de huit miniatures décrivant les poupées de la collection du compositeur avec leurs humeurs et leurs tempéraments opposés. Arthur Rubinstein, leur créateur le 5 juillet 1922 à Rio de Janeiro en fut un prosélyte et contribua à les populariser. Nelson Freire joue ici trois extraits de ce cycle. La première pièce, *Branquinha* (La petite blanche), poupée en porcelaine, offre à partir d'un motif délicat un exemple d'une écriture raffinée avec les grelots du début, la basse bourdonnante, le chassé-croisé des mains, le petit thème enfantin (« Dorme, nenê ») jusqu'au suraigu final qui sonne comme une cloche. *Moreninha* (La petite brune), poupée en papier mâché, se montre plus décidée et obstinée. Son caractère colérique est exprimé avec force jusqu'à l'arpège et les accords brillants de la coda. *Pobrezinha* (Petite pauvre) est traité comme un chiffon oublié dans un coin. Les accords monotones, le rythme et la mélodie sur cinq notes répétées en sens contraire et la basse mélancolique et lente créent un portrait d'une étonnante vacuité.

Frédéric Chopin – Sonate n° 3 en si mineur, opus 58 (23'00).

Allegro maestoso – Scherzo (molto vivace) – Largo – Finale, Presto non tanto

Chef-d'œuvre de la maturité, la *Troisième Sonate en si mineur* de l'été 1844 montre clairement tout le chemin parcouru par Chopin sur le plan stylistique. Vers la fin de sa vie, son langage devient plus complexe, les chromatismes plus osés annoncent même *Tristan et Isolde* et le contrepoint s'avère savant, signe d'une pratique quotidienne du *Clavier bien*

tempéré de J-S. Bach. En dépit des progrès de la phtisie, les pages de ces années où le compositeur se place encore sous la protection de George Sand sont relativement moins tragiques que précédemment. Les grands tourments de la *Sonate « Funèbre »* ou du *Deuxième Scherzo* semblent révolus pour laisser place à la gaîté du *Quatrième Scherzo* et à la *Sonate en si mineur*. L'idée selon laquelle Chopin, maître des petites formes, montrerait une incapacité à se plier aux contraintes des grandes architectures, paraît démentie par cette page merveilleusement équilibrée. L'Allegro maestoso introductif débute par un motif d'une extrême simplicité : un arpège descendant s'oppose à des accords ascendants. Le discours s'anime très vite, chromatisme et polyphonie jouant un rôle déterminant. Après un passage mouvementé en doubles croches, apparaît un deuxième thème très chantant dont la courbe mélodique est empruntée à l'opéra italien culminant en un accord énergique. L'exposition s'achève avec fluidité dans l'esprit de Schumann. Le développement, fiévreux, est constitué de cellules thématiques très courtes qui se répondent : la mobilité harmonique annonce l'écriture en leitmotiv de Wagner. Contrairement à la *Sonate « Funèbre »*, Chopin développe aussi le second thème mais omet la réexposition du premier, ce qui lui permet de maintenir la tension. Le Scherzo (molto vivace), page virevoltante pleine de fougue, fait preuve d'une réelle richesse d'invention avec des traits véloces. La partie centrale est formée d'un contrepoint très étudié à quatre voix avant le retour de l'ambiance du début. Les quatre premières mesures du Largo semblent improvisées avec un hommage à l'opéra italien et ses effets de mélodie infinie qui ont assuré la célébrité de Bellini dont Chopin était l'un des admirateurs. La seconde partie repose sur des harmonies rêveuses, puis une série de subtiles variations annonce l'impressionnisme debussyste. Le thème principal revient, soutenu par le bercement d'un accompagnement poignant par sa nudité. Le Finale, Presto non tanto, gorgé d'énergie, agité, presque halluciné, laisse émerger un motif dans le grave du clavier, bien que le sentiment d'urgence soit brièvement entrecoupé par d'admirables effets sonores. Le tumulte revient, traité en rondo ; à chaque apparition l'accompagnement se fait de plus en plus fébrile jusqu'à atteindre une puissance lisztienne. Une coda virtuose conclut avec optimisme cette partition où l'emportement et la joie dominent.

Michel Le Naour

Bibliographie :

- Guy Sacre : *La Musique de piano, Tomes I et II*, Bouquins, Robert Laffont, 1998.
Albert Schweitzer : *J-S. Bach, le Musicien-poète*, Breitkopf & Härtel, 1913.
Jean Gallois : *Schumann*, Classiques Hachette, 1972.
Marcel Beaufils : *La Musique de piano de Schumann*, Larousse, 1951.
Rémi Jacobs : *Heitor Villa-Lobos*, Horizons, Bleu nuit éditeur, 2010.
Tadeusz A. Zielinski : *Frédéric Chopin*, Fayard, (1995 pour la traduction française).