

trentaine triomphante. Dédaignée pourtant par son auteur, elle reçoit ici une interprétation à la fois vibrante (*l'Allegro vivace*) et d'une élégance sans faille.

Dans l'*Opus 100* (1886) de Brahms, le cadre posé par le piano lumineux de Gonzalez Buajasan s'élargit. Une multitude de chemins se déploie, que sa partenaire emprunte d'un pas assuré et curieux. L'*Allegro amabile* se singularise par la sensualité de ses lignes, que souligne la proximité des micros. Après un mouvement lent jouant la nonchalance, le finale fait apparaître un splendide camaïeu d'or.

Le duo signe ensuite une lecture altière et ombrageuse de la *Sonate n° 3* (1886) de Grieg. L'expression et les climats sont gradués et bien sentis, à commencer par ce mouvement lent entre ciel et terre où le compositeur écrit l'une de ses plus belles mélodies. Une alternative, parmi les versions récentes, à Ibragimova chez Mendelssohn (*Hyperion*), Coeytaux pour Brahms (La Dolce Volta) ou Lozakovich chez Grieg (Warner). Cet *Allegro animato* de feu vaut en tout cas le détour et cela pourrait largement suffire à notre bonheur. On n'en goûte pas moins les trois raretés qui complètent l'album. Et l'on admire la sensibilité de Manon Galy qui signe là une *Berceuse* de Sibelius touchante d'intimité. **Marc Lesage**

JONAS KAUFMANN

TÉNOR

Ψ Ψ Ψ Ψ « *Magische Töne* ».

Airs et duos d'opérettes

et d'opéras de Kalman, Abraham, Lehar, Raymond, Dostal, Huszka, Erkel et Goldmark.

Nikola Hillebrand (soprano), Orchestre de l'Opéra d'Etat hongrois, Dirk Kaftan.

Sony. Ø 2025. TT : 1 h 21'.

TECHNIQUE : 4/5



Une grosse décennie a passé depuis la première incursion au disque de Jonas Kaufmann dans le répertoire léger (« *Du bist die Welt für mich* », Sony, cf. n° 628). Depuis, la voix a grisonné. Un air et un duo (avec le soprano souriant mais un rien pointu de Nikola Hillebrand) de *Comtesse Maritza* de Kalman donnent d'emblée le ton :

le style du ténorissimo témoigne toujours d'un raffinement exquis, la sensibilité est intacte, mais l'aigu se tend, le timbre s'assombrit. Pas sûr, d'autre part, que l'opulent accompagnement dispensé par l'Orchestre de l'Opéra de Budapest traduise idéalement l'insouciance de cette musique inscrite dans la mémoire des années folles – on ne risque pas d'oublier ici Anneliese Rothenberger et Nicolai Gedda chez Willy Mattes (Emi).

Trois autres pages de Kalman confirment ces qualités et défauts : un air de la même *Comtesse Maritza*, que l'artiste chante dans l'idiome original hongrois (bel effort) et un autre emprunté à *Der Teufelsreiter*, malgré leur douceur élégiaque, pâtissent de notes supérieures tour à tour détrembrées ou tendues ; dans « *Holdes berauschendes Bild* » de *Kaiserin Josephine*, Kaufmann s'incline devant le grand soleil attisé par l'insurpassable Fritz Wunderlich (SWR Music).

Après un duo de *Princesse Csardas* (toujours Kalman, et toujours en compagnie de la sympathique Nikola Hillebrand), le parcours se poursuit avec Franz Lehar. Là encore, hélas ! l'ombre de Wunderlich (labels divers) plane sur « *Allein, wieder allein!* » (*Der Zarewitsch*) comme sur « *O Mädchen, mein Mädchen* » (*Friederike*) ou « *Ich trete ins Zimmer* » (*Le Pays du sourire*). De ce dernier ouvrage, Kaufmann partage aussi un duo avec Miss Hillebrand – là, ils ne sauraient se comparer à Elisabeth Schwarzkopf et Nicolai Gedda, qui se livrent à un numéro d'esprit tout en chinoiserie austro-hongroise dans la gravure fameuse d'Otto Ackermann (Emi).

Bref, c'est le problème d'une bonne partie de cet album : Kaufmann s'y mesure à des références si écrasantes qu'il n'y convaincra que ses fans. On apprécie donc davantage des pépites moins fréquentées, en particulier celles ciselées par Paul Abraham, compositeur qui navigua entre sa Budapest natale et l'Allemagne : *Viktoria und ihr Husar* (1930) et *Die Blume von Hawaii* (1931) offrent des airs à la tessiture moins tendue où le chanteur se révèle autrement persuasif. Il emporte même une totale adhésion dans les délices d'un jazz hongrois tiré de *Julia* (1937), ainsi que dans une chanson au lyrisme bien tempéré composée pour

le film *Zigeuner der Nacht* (1932). Parmi les autres merveilles hongroises, un passage de *Bank ban*, opéra de Ferenc Erkel créé en 1861 et dont Janos Ferencsik grava une fort recommandable intégrale (Hungaroton), nous fait quitter les rives du pur divertissement et confronte à nouveau l'interprète à ses limites actuelles. En revanche, « *Magische Töne* » (*La Reine de Saba* de Goldmark) referme l'album sur un nuage de poésie où seul peut se hisser l'artiste hors norme que reste Jonas Kaufmann, par-delà les années.

Emmanuel Dupuy

GENEVÈVE LAURENCEAU

VIOLON

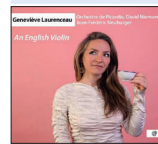
Ψ Ψ Ψ Ψ « *An English Violin* ».

Pièces de Creith, Elgar, Clarke et Walton.

Jean-Frédéric Neuburger (piano), Orchestre de Picardie, David Niemann.

NoMadMusic. Ø 2025. TT : 59'.

TECHNIQUE : 3,5/5



Geneviève Laurenceau, en découvrant le *Concerto pour violon en sol mineur* de Guirne Creith (1907-1996), s'est aussitôt intéressée, nous dit-elle, à cette « femme de tête aux multiples pseudonymes, aux vies extraordinaires et rocambolesques ». Après avoir étudié (notamment la direction d'orchestre avec Henry Wood) à la Royal Academy of Music, Creith se mit au piano sous la houlette d'Edwin Fischer puis forma un duo avec le violoniste Albert Sammons. C'est ce dernier qui créa, en 1930, le concerto.

Accompagnée par l'Orchestre de Picardie et David Niemann, Geneviève Laurenceau lui rend mieux justice que Lorraine McAslan en 2008 avec le Royal Scottish National, dirigé par Martin Yates (Dutton). La sonorité plus chaleureuse et ronde de la nouvelle venue se coule avec bonheur dans les méandres d'une partition que le connaisseur rangera entre les concertos de Delius (1916) et de Moeran (1941). Son lyrisme, volontiers capiteux, culmine peut-être moins dans un *Adagio* rêveur que dans l'épisode médian de son *Allegro vivace* final.

En parfaite complicité avec le pianiste Jean-Frédéric Neuburger, la

violoniste complète le programme par des pièces empruntées à quatre autres compositeurs insulaires. Entre quatre pages d'Elgar, dont une *Capricieuse* aux œillades irrésistibles, et deux « évocations subtiles de chants et danses oubliés » par Walton, trois pièces de Rebecca Clarke retiennent l'attention. Le fugace *Chinese Puzzle*, les frémissements harmoniques (quasi szymonowskiens) de *Midsummer Moon* et l'étrangeté inquiète d'une *Lullaby* nous ouvrent les portes d'un monde à part, hypnotique et dansé, ainsi que nous l'annonce Laurenceau dans la notice.

Thomas Deschamps

EVANGELINA MASCARDI

LUTH

Ψ Ψ Ψ Ψ « *Beyond Vivaldi* ».

Concertos pour luth de Krebs, Hagen, Kleinknecht, Vivaldi et Kohaut.

Estrovagante, Riccardo Doni.

Arcana. Ø 2024. TT : 1 h 12'.

TECHNIQUE : 4/5



Le concerto pour luth connut son heure de gloire pendant la seconde moitié du XVIII^e siècle dans

l'aristocratie des pays germaniques, en Bohême et à Vienne. Si Vivaldi lui dédia un concerto, c'est à la demande du comte Jan Josef Vrtba, lorsque le Vénitien séjourna à Prague en 1729-1730. Le genre allait faire des émules. Evangelina Mascardi, déjà remarquée par sa qualité de toucher et son éloquence dans l'œuvre pour luth de Bach (Arcana, *Diapason d'or*, cf. n° 711) et Weiss (Arcana, *Diapason d'or*, cf. n° 739), choisit Kohaut, Hagen et Kleinknecht, compositeurs que réunissait déjà Miguel Rincon tout récemment (Aparté, cf. n° 753).

Le *Concerto en ut majeur* de Kleinknecht (1722-1794) souligne leur divergence de conception. Stimulé par la tension dynamique créée par Il Pomo d'Oro, Rincon privilégie l'audace et le rythme au détriment du soin porté à la technique digitale. Dans l'*Allegro con brio*, cela fonctionne. Mais l'*Andante di molto* demande une maîtrise du timbre et une précision que Mascardi possède à la perfection.

Apaisé et élégant, l'ensemble Estrovagante n'affronte pas le luth, mais le porte délicatement. Les

phrasés sont ciselés par petites touches. Tout aussi éloquent est, dans le *Concerto en fa majeur* de Johann Ludwig Krebs (1713-1780), la comparaison avec l'interprétation de Konrad Ragossnig (Vox) – transcrit en *sol* majeur pour la guitare par Ruggero Chiesa. Le chant fluide de Mascardi musardant au détour d'un ornement sophistiqué, d'un accent impromptu, si spontané en apparence, fait la différence dans les longs solos du *Larghetto* où le temps est suspendu. Les deux inédits mettent en valeur le contrôle exigeant de la virtuosité. Mascardi y est impeccable. Si le *Ré mineur* de Joachim Bernhard Hagen (1720-1787) séduit par son style *Empfindsamkeit*, le sourire esquissé dans la cadence introductive du *Larghetto* du concerto de Karl Kohaut (1726-1784) console à peine de la tristesse du *Mi majeur*. Par le climat poétique qu'y installe notre soliste, son concerto de Vivaldi rejoint presque la réussite de Jakob Lindberg (Bis). Dommage que les violons soient ici doublés, mais c'est là une broutille.

Roger-Claude Travers

JAKUB JOZEF ORLINSKI

CONTRE-TÉNOR

Ψ Ψ Ψ Ψ « *If music...* ». **Airs**

de Purcell, Handel et Fux.

Michal Biel (piano).

Erato. Ø 2024. TT : 1 h 16'.

TECHNIQUE : 4/5



Le vrai héros de l'album, c'est le piano de Michal Biel. Il conclut le programme en solo (par l'arrangement signé Myra Hess du « *Jesus bleibet meine Freude* » de Bach) et c'est lui que partout on remarque dans ce répertoire baroque où il n'est plus de saison de lui confier l'accompagnement. Chez Purcell, cela surprend et nous renvoie à d'autres habitudes. Alors se produit l'effet sans doute recherché : la sonorité censément romantique (ou moderne) du piano contraste avec la vocacité non moins strictement baroque du chanteur, et nous oblige à une autre écoute. De cette confrontation, le texte sort vainqueur. Parce que chaque air sonne comme une mélodie chambriste, et aussi parce qu'Orłinski les aborde en diseur d'exception

qu'il est. Le brouillage des repères esthétiques semble ainsi libérer un surplus d'émotion et de sens – c'est saisissant parfois (« *What power art thou* »). Purcell après tout offre l'intériorité propre à cet exercice. Mais Handel ? Ni sublimé ni abîmé, mais transformé. Des prestiges de l'opéra ne restent que la trame d'une mélodie et d'un chant, une parole dépouillée et qui ne fait même plus signe vers son origine historique. Comme chez Purcell, nous n'avons qu'une option : écouter autrement, écouter mieux.

La dénaturation (très relative) ouvre d'autres portes, d'autres perspectives. « *Siam prossimi al porto* » (*Rinaldo*) n'est plus un lament d'opéra, mais un murmure quasi solipsiste. De même le caractère élégiaque de « *Voi che udite* » (*Agrippina*) fait étrangement songer, dans cette mouture, à une mélodie de Schubert par la nudité, le cri mat. Pas certain que les passages plus virtuoses (« *Un zeffiro spirò* ») ne souffrent pas davantage de la formule retenue – les philologues fronceront le sourcil, les autres se laisseront aller au bonheur simple de ces pages servies avec ferveur.

Sylvain Fort

TIMOTHY RIDOUT

ALTO

Ψ Ψ Ψ Ψ FAURÉ : 6 Mélodies

(transcr. Ridout). HONNORÉ :

Morceau de concert. BÜSSER :

Appassionato. ENESCO :

Concertstück. FRANCK : Sonate

pour violon et piano

(transcr. Ridout).

Jonathan Ware (piano).

HM. Ø 2025. TT : 1 h 03'.

TECHNIQUE : 4,5/5



C'est Théodore Dubois qui initia, comme directeur du Conservatoire de Paris, la commande de morceaux de concours destinés à faire ressortir les éventuelles qualités des candidats dans la virtuosité autant que dans l'expression. Le *Concertstück* demandé en 1908 à un Enesco de vingt-sept ans et l'*Appassionato* livré en 1910 par un Büsser quadragénaire sont de riches cadeaux pour les altistes. Conçu en 1904, le *Morceau de concert* du très oublié Léon Honnoré (1859-1930) paraît en regard bien creux.

Etonnamment, c'est moins l'alto, somme toute assez indolent, qui capte ici l'attention, mais le piano plus ciselé et subtil de Jonathan Ware qui, partout, tire son épingle du jeu. Timothy Ridout apparaît, lui, plus à son avantage dans les transcriptions qu'il a réalisées de six mélodies de Fauré principalement choisies parmi les opus de jeunesse. *Le Papillon et la fleur*, *Mai*, *Après un rêve*, *Nell*, *Les Berceaux*, comme le plus tardif *Clair de lune*, conviennent aux sonorités chaudes et sensuelles de l'alto et sont traduites avec une belle sensibilité poétique. Ridout a-t-il eu raison de s'approprier la sonate de Franck ? Ne cherchez pas ici l'intensité, l'incandescence d'un Oïstrakh. Si ce sont les mêmes notes que dans l'original, elles se parent à l'alto de teintes ambrées qui contrastent, là encore, avec le nerf et l'éclat du piano de Ware. Une curiosité.

Jacques Bonnaure

XAVIER SABATA

CONTRE-TÉNOR

Ψ Ψ Ψ Ψ « *Furioso* ». **Extraits**

et airs d'opéras de Porpora, Fux,

Handel, Vivaldi et Steffani.

Le Concert de l'Hostel Dieu,

Franck-Emmanuel Comte.

Aparté. Ø 2025. TT : 1 h 03'.

TECHNIQUE : 4/5



Achévé en 1532 par l'Arioste, *Roland furieux* a particulièrement inspiré compositeurs et librettistes de l'époque baroque. Vivaldi y a ainsi puisé ses *Orlando finto pazzo* (1714) et *Orlando furioso* (1727), Handel ses *Orlando* (1733), *Alcina* (1735) et *Ariodante* (1735)... C'est que le poème épique de l'Arioste, vivier inépuisable d'intrigues, de sentiments et de passions, offre un laboratoire de l'expressivité musicale. En se concentrant sur la seule figure d'Orlando, Franck-Emmanuel Comte et Xavier Sabata entendent sonder les états d'âme du héros. « La frustration qu'éprouve Orlando face à son incapacité à atteindre un amour idéalisé le conduit à la folie. Je comprends cette folie comme une solution indispensable, un moyen de survivre dans une réalité qui le rejette », écrit le contre-ténor dans la notice. Loin de la pure pyrotechnie

vocale recherchée dans certaines interprétations, ce dernier s'attache d'abord à décrire la multiplicité du personnage. A cet égard, son chant bénéficie d'un timbre quelque peu assombri par les années, mais qui le place sur une ligne de crête, entre des aigus veloutés et des graves intenses, avec des poitrinages particulièrement bien conduits. C'est sans doute cette couleur, cette vulnérabilité qui rendent ce récital plus attachant que celui, assez comparable, de Filippo Mineccia (« *Orlando* », Glossa, 2020).

Virtuose, Sabata sait aussi l'être dans « *Nel profondo cieco mondo* » de Vivaldi, sans l'excès parfois écerelé d'un Nicolò Balducci (« *Amore dolore* », Bis, 2023). Ses vocalises y sont certes moins légères, mais ses ornements dans la reprise ne manquent ni de brillant, ni surtout de lyrisme. La scène qui ouvre l'album, empruntée à *L'Angelica* (1720) de Porpora, est un morceau de choix où Roland expose ses tourments dans un long récitatif sans cesse changeant et interrompu par de brefs airs enflammés ou plus contemplatifs.

Dans le genre du *recitativo accompagnato*, il faut absolument écouter le splendide « *Lo dunque senz'armi* » détaché de *l'Orlando generoso* (1691) de Steffani. Le phrasé du contre-ténor allié à la délicatesse de l'accompagnement tend ces pages magnifiques sur le fil, jusqu'à l'interminable « *miserie fortunata* » central, frère point de bascule musical autant que psychologique. Signalons, parmi les pauses instrumentales, l'*Aria per le furie* de Fux où les musiciens du Concert de l'Hostel Dieu s'illustrent dans des figuralismes endiablés.

Adrien Cauchie

GABRIEL SMALLWOOD

CLAVECIN

Ψ Ψ Ψ Ψ « *Juvenilia* ». **Œuvres**

de Buxtehude, Bach, Böhm,

Reincken, Ritter et anonyme.

Ramée. Ø 2024. TT : 1 h 14'.

TECHNIQUE : 4/5



C'est une évocation de l'univers du jeune Bach que propose, pour son premier album, Gabriel Smallwood, lauréat des concours de Bruges et Milan. Projet ambitieux, mais bien ficelé. « On