

ayant célébré, dans des contextes différents, une des figures les plus fascinantes des Évangiles : Marie-Madeleine.

Le programme érudit s'ouvre avec les musiques inédites qui ponctuaient la *sacra rappresentazione* en cinq actes d'Andreini, représentée à Mantoue pour le mariage du duc Ferdinando Gonzaga. Le somptueux prologue de Monteverdi, forgé sur le modèle de *L'Orfeo*, alterne un *ritornello* à cinq parties (ici richement orchestré et varié) et sept stances pour ténor solo, interprétées par Nicolas Achten lui-même, avec un admirable raffinement dans l'expression et l'ornementation. Les intermèdes de Muzio Effrem et d'Alessandro Guizzani opposent un duo de sopranos, un trio masculin et une vaste polyphonie madrigalesque au style suave et aux surprises harmoniques saisissantes. Enfin, ces *Musiche di eccellentissimi Musici* s'achèvent par une délicieuse *villanella* de Salomone Rossi, au caractère dansant.

La variété d'écriture de ces musiques festives du premier baroque contraste avec l'unité stylistique du grave « oratorio du sépulcre » de Bertali. Ce musicien véronais compte parmi les nombreux Italiens engagés au XVIII<sup>e</sup> siècle à la cour viennoise des Habsbourg. Maître de chapelle de 1649 à 1669, il a laissé cinq oratorios. L'influence des modèles opératiques romains (en particulier Luigi Rossi) transparait dans sa *Maddalena* au pathétisme sobre. L'œuvre offrant peu de parties instrumentales, Nicolas Achten a étoffé un continuo coloré : un modèle de réalisation polyphonique, aux antipodes du fouillis étincelant qui fait aujourd'hui florès parmi les ensembles « à la mode ». Les chanteurs servent leurs parties avec intelligence et style – il est permis de préférer le velours des deux ténors à la présence trop effacée de la basse. Deux voix féminines judicieusement contrastées se prêtent aux deux « Marie » : la mère explorée s'incarne idéalement dans le mezzo profond et la digne éloquence de Luciana Mancini, tandis que la pécheresse repentie est transfigurée par le lumineux soprano de Deborah Cachet. Cette dernière révèle un ultime visage de la Madeleine, à travers le madrigal spirituel de Mazzocchi, *Lagrime amare*, publié à Rome en 1638. Autrement magnifié au disque par Maria Cristina Kiehr (Ricercar) et l'ensemble Tragicomedia (Teldec), il trouve ici une nouvelle incarnation, entre déchirements et intériorité, fulminations virtuoses et dépressions chromatiques. **Denis Morrier**

## Ferdinando Bertoni

1725-1813

Ψ Ψ Ψ Orfeo.

Vivica Genaux (*Orfeo*), Francesca Lombardi-Mazzulli (*Euridice*), Jan Petryka (*Imeneo*), *Chœur de l'Accademia di Santo Spirito de Ferrare, Ensemble Lorenzo Da Ponte, Roberto Zappellon*. Fra Bernardo. Ø 2014. TT : 1 h 10'.

TECHNIQUE : 2/5



Composé pour Venise quatorze ans après *L'Orfeo* viennois de Gluck, celui de Bertoni (1776) connut une gloire européenne, malgré l'accusation de plagiat (on reconnaît maintes pages du Chevalier Gluck, notamment dans le chœur homophonique des Furies, « *Chi mai dell'erebo* », et surtout dans le dialogue suivant que celui-ci entretient avec Orfeo). L'œuvre, plus resserrée, comporte un changement de taille : Bertoni substitue à l'Amore de Gluck, rôle dévolu à un soprano enfant, un Imeneo plus mûr et ténor. Le style reste celui de la seconde réforme, riche en récitatifs accompagnés et agrémenté des éléments de la tragédie française (chœurs, ballet et ses effets spectaculaires). Le chant noble et poignant connaît cependant des inflexions galantes, aussi bien dans la ligne vocale que dans l'accompagnement musical, plus pauvre mais aussi plus délié que chez Gluck. Voyez « *Che fiero momento* », dont la fureur est atténuée par le chant mélismatique hérité du genre *seria*, ou « *Che farò senza Euridice* », lamenté aux multiples changements de tonalité.

L'enregistrement de Claudio Scimone (Arts, 1994), avec une Cecilia Gasdia en verve mais loin des canons de l'orthodoxie du chant « historiquement informé », s'efface derrière le *live* venu de Ferrare. Le timbre androgyne de Vivica Genaux fait merveille dans le rôle-titre, même si la mezzo américaine privilégie le mordant de la déclamation au détriment du pathos élégiaque. Francesca Lombardi-Mazzulli a la voix gracile qui convient à la discrète Euridice, mais manque parfois de stabilité dans l'aigu. Dans le rôle mineur d'Imeneo, nouveau *Deus ex machina* chargé de préparer le *lieto fine*, le ténor Jan Petryka pêche par un chant nasalisé peu amène et avance à tatillon dans son air d'entrée. Si le chœur est impeccable de diction, l'Ensemble Lorenzo Da Ponte affiche, sur le vif, tant de problèmes de justesse que l'on regrette presque

les cordes un tantinet sirupeuses de Claudio Scimone. Pour rendre tout son éclat à cet *Orfeo* et ainsi le sortir de l'ombre intense de son illustre modèle, il faut un orchestre mieux préparé... **Jean-François Lattarico**

## Johannes Brahms

1833-1897

Ψ Ψ Ψ Ψ Concerto pour piano n° 1. Ballades op. 10.

Paul Lewis (piano), Orchestre symphonique de la Radio suédoise, Daniel Harding.

HM. Ø 2014 et 2016. TT : 1 h 12'.

TECHNIQUE : 4/5



D'où vient qu'après plusieurs écoutes, on ne soit pas transporté par cette interprétation du *Concerto n° 1*, alors qu'au fil même de l'audition on est en admiration devant la direction de Daniel Harding et le jeu de Paul Lewis ? Le chef n'a pas son pareil pour créer une atmosphère, pour diriger de façon à éclairer les pupitres, dont le sens du détail et du phrasé ciselé se double d'une splendide homogénéité. Les cordes atteignent un degré de raffinement et d'écoute mutuelle vraiment au-dessus de tout éloge. Les contrebasses chantent comme les basses d'un chœur moscovite, et la captation colle à cette esthétique : le son est doux et patiné bien que transparent.

Le *Concerto en ré mineur* perd sa douleur comme sa fougue schumanienne. Le premier aspect a été illustré à la perfection par Arrau (avec Giulini puis Haitink, mais aussi en public avec Kubelik), le second par Freire avec Chailly (Decca) ou par Rubinstein avec Reiner (RCA). La quête du beau son, sans climax paroxystique, sans attaque orchestrale violente, unifie le dialogue superbe de Lewis et Harding. On observe ces beautés sans entrer dans le paysage. Et le jeu du soliste suit la même esthétique : d'une maîtrise d'articulation, de sonorité, d'écoute de l'orchestre idéale. Cette lecture chambriste, serine plus que douloureuse, culmine dans le deuxième mouvement. Il aurait fallu enregistrer en public : ce qui se produit enfin dans les dernières mesures du finale aurait alors peut-être animé ce qui se passe avant... Lewis lisse les quatre *Ballades op. 10*, qui perdent ainsi de leur singularité tout en étant magistralement réalignées. Nous sommes loin, par exemple, de Geoffroy Couteau (La Dolce Volta,

*cf. supra*) dont la réussite est exceptionnelle dans cet opus, et évidemment de Claudio Arrau (Decca), Arturo Benedetti Michelangeli (DGG) ou Michel Dalberto (Erato/Warner). **Alain Lompech**

Ψ Ψ Ψ Ψ L'œuvre pour piano seul.

Geoffroy Couteau (piano).

La Dolce Volta (6 CD).

Ø 2015. TT : 6 h 32'.

TECHNIQUE : 4/5



Les intégrales en cours du piano de Brahms se bousculent : Barry Douglas (Chandos, un peu décevant), Jonathan Plowright (Bis, souvent excitant), Nima Sarkechik (dont les « *live au Triton* » pourraient créer la surprise). Geoffroy Couteau livre tout en une fois, et organise les six CD selon la chronologie. Le coffret se renferme donc avec les fascinantes *Opus 116 à 119*, cahiers dans lesquels Couteau s'aventurerait il y a huit ans pour son premier disque (choix singulier !). La comparaison nous montre des pièces lentes moins figées dans la contemplation – l'*Opus 116 n° 4* passe de 5' 43" à 4' 15". L'expression en bénéficie chaque fois. L'instrument et la captation sont en outre plus chaleureux. Dans toutes ces confessions ultimes, le pianiste français se montre exceptionnel. Son approche n'est en rien ascétique ni décharnée : les *Capriccios* de l'*Opus 116* sont animés avec un souffle puissant, l'*Opus 117* est exemplaire de rigueur sensible, l'*Opus 118 n° 6* fait l'effet d'une traversée des profondeurs, comme on en a rarement entendu. Dans le même recueil, on applaudit la *Ballade*, pour son autorité superbement domptée, et les deux premiers *Intermezzi*, parfaits de décontraction rêveuse et de phrasés irréguliers.

Les *Ballades op. 10* signent une autre grande réussite. Par ses dosages et son climat, la troisième nous évoque Michelangeli. Et quelle manière captivante a Geoffroy Couteau d'habiter le flux et reflux de la quatrième, de fusionner ses timbres ! Le musicien de trente-sept ans se révèle un artiste subtil, particulièrement à l'aise dans les ambiances entre chien et loup, celles aussi des *Variations sur un thème original op. 21 n° 1*. Mentionnons également les *Variations Paganini*, délicates, fouillées, d'une saine transparence. On lui sait gré de débarrasser, par son geste alerte, certaines d'entre elles (IV et XII du deuxième cahier) de leur côté

« salonnard », et d'insuffler vie et noblesse aux *Valses* (un délice que la onzième).

Geoffroy Couteau est-il aussi convaincant dans la grande forme ? Les trois sonates sont indéniablement maîtrisées. Il se joue facilement de leurs difficultés techniques – parfois extravagantes, comme dans le finale de la première. La sonorité est ample, dense, jusqu'à des moments de véritable plénitude expressive (passage *grandioso* du troisième mouvement de la *Sonate n° 2*). Et Couteau a l'élégance de prendre les volets lents sans traîner. Deux petits bémoles : les scherzos n'ont pas toute l'énergie féroce attendue et les mouvements les plus développés n'avancent pas autant qu'on le voudrait (finale de la 2<sup>e</sup>, *Allegro maestoso* de la 3<sup>e</sup>). On aurait aussi apprécié que la franchise déployée dans la seconde des *Rhapsodies op. 79* emporte également la première.

Des réserves qui pèsent peu à l'échelle d'une intégrale absolument remarquable – dotée d'une notice très soignée, ce qui n'est pas un luxe. Le sens de l'atmosphère, le soin extrême accordé à la réalisation, l'évident travail en profondeur, la richesse de la pâte sonore, le lyrisme généreux et simple, sont la marque d'un musicien exceptionnel. **Bertrand Boissard** RÉFÉRENCES pour une intégrale : Katchen (Decca), Rösler (Berlin Classics).

Ψ Ψ Ψ Ψ Les trois sonates pour piano.

François-Frédéric Guy (piano).

Evidence (2 CD). Ø 2016. TT : 1 h 33'.

TECHNIQUE : 2,5/5



Le rendu sonore de cet album suscite d'emblée un bémol de taille. Le Yamaha CFX présente-t-il vraiment des timbres si peu chaleureux et des basses carvénées, mais sans vraie profondeur ? François-Frédéric Guy a déjà enregistré dans les années 1990, pour le label anglais Meridian, les *Sonates n° 2 et 3*, cette dernière étant une vieille connaissance puisqu'elle figurait à son programme au Concours de Leeds. Les nouvelles gravures, bien qu'assez similaires de caractère, se signalent par des tempos légèrement plus rapides dans les mouvements vifs et plus allants dans les lents. Ainsi l'introduction du finale de la *Sonate n° 2* gagne, de manière heureuse, vingt-cinq secondes : le lyrisme d'une des plus belles

inspirations de Brahms peut alors se déployer, matiné, sous les doigts du pianiste, d'une pudeur certaine. L'*Andante con espressione* est plus creusé qu'hier.

C'est dans la *Sonate n° 1* que François-Frédéric Guy apparaît le moins à l'aise. Un peu massif, l'*Allegro* initial gagnerait à plus d'élan, tandis que les contours du finale ne possèdent pas toujours la netteté espérée. Geoffroy Couteau (*cf. supra*), plus ardent, y est préférable. Sommet du disque, la *Sonate n° 3* nous vaut un magnifique *Scherzo* (main gauche d'un relief souverain), un *Intermezzo* aux accords pleins et rayonnants, un finale irréprochable. **Bertrand Boissard** RÉFÉRENCES : Katchen (Decca) pour les trois sonates ; Kissin (RCA), Gelber (Denon/Piano Classics), Freire (Sony), Lupu (Decca) pour la 3<sup>e</sup>.

## Max Bruch

1838-1920

Ψ Ψ Ψ Quatuor à cordes n° 1.

Danses suédoises pour violon et piano. Quintette avec piano.

Quatuor Goldner, Piers Lane (piano).

Hyperion. Ø 2015. TT : 1 h 17'.

TECHNIQUE : 4,5/5



Le texte de présentation érudit de Tully Potter, traduit comme un manuel de robot ménager chinois, situe l'essentiel du projet : rendre justice à une production chambriste confidentielle dans la longue trajectoire de Max Bruch. Réduite à des pages de jeunesse tombées dans l'oubli et à une floraison plus tardive qui n'a trouvé son chemin qu'en recourant à des combinaisons rares (*Huit pièces pour clarinette, alto et piano op. 83*), elle reste donc à découvrir.

Hyperion a fait appel à des musiciens australiens chevronnés : Piers Lane et le Goldner Quartet, dont le primarius, Dene Olding, est à l'honneur dans les *Danses suédoises*.

Le *Quatuor op. 9* en *do* mineur, déjà découvert chez CPO dans de bonnes conditions, est un excellent devoir d'étudiant composé à dix-huit ans. Ce pourrait être le « *Quatuor n° 7* » de Mendelssohn, et c'est un compliment : même qualité d'écriture, mais pas toujours d'inspiration. Si le récitatif qui ouvre le premier mouvement apparaît étrangement fragile, l'exécution se révèle ensuite irréprochable, les quatre archets témoignant d'une solide connivence (vingt ans d'activité tout de même). Interprétation et facture impeccables : le problème