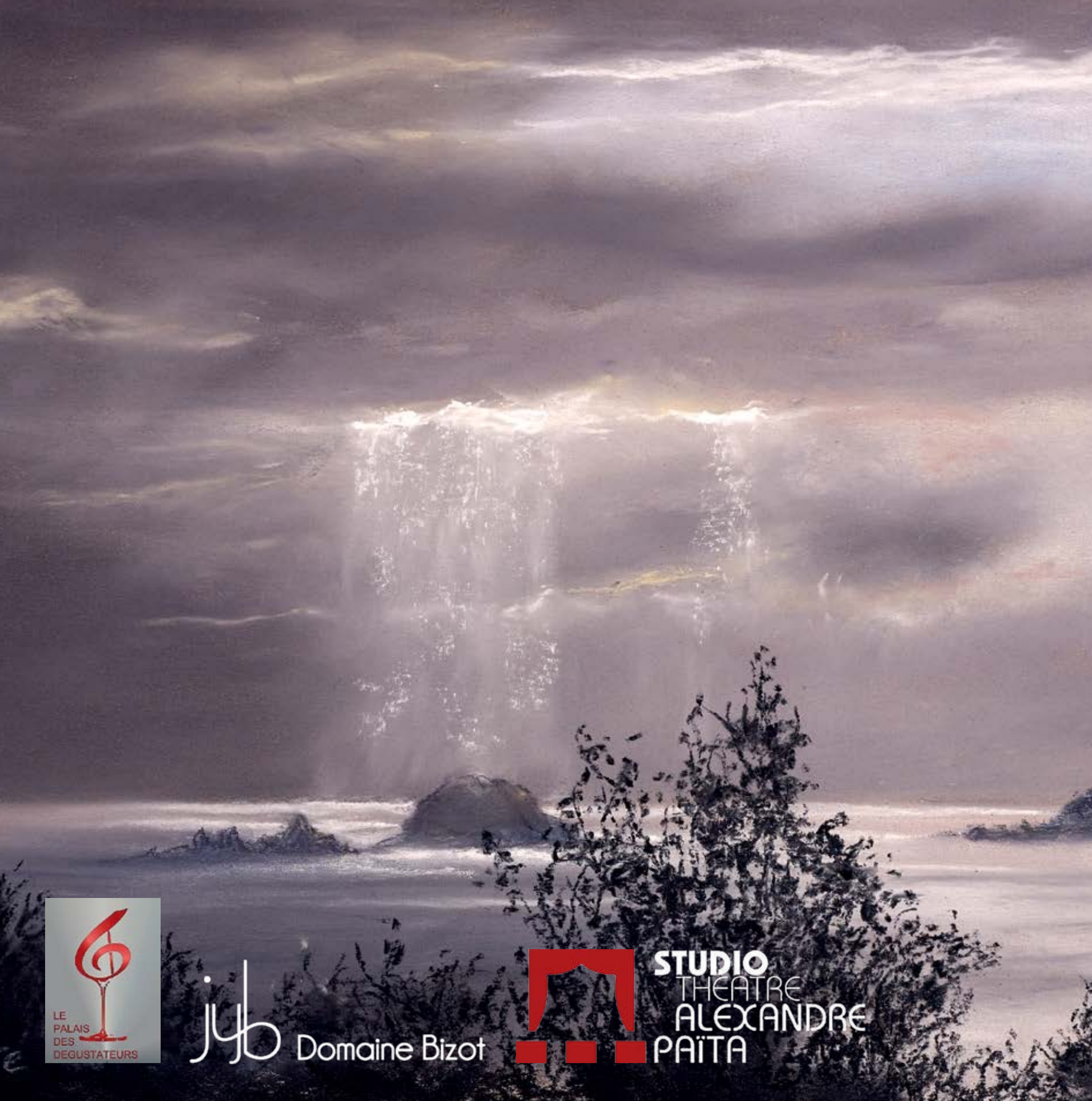

LE
PALAIS
DES
DEGUSTATEURS
Domaine Bizot
STUDIO
THEATRE
ALEXANDRE
PAÏTA

CARLOS PAÏTA

CD 1

Dmitri Chostakovitch - Symphonie n°8 op.65

1. Adagio en ut mineur 22:46
2. Allegretto en ré bémol majeur 06:18
3. Allegretto non troppo en mi mineur 06:50
4. Largo 07:48
5. Allegretto en ut mineur.....12:49

Direction Carlos Païta
Philarmonic Symphony Orchestra (PSO)
Enregistrement en public inédit de 1981

CD 2

Anton Bruckner - Symphonie n°8 (version Haas)

1. Allegro Moderato 13:11
2. Scherzo Allegro Moderato.....13:35
3. Adagio Feierlich Langsam.....25:53
4. Finale Feierlich, nicht schnell.....20:56

Direction Carlos Païta
Philarmonic Symphony Orchestra (PSO)
Réédition d'un enregistrement au Kingsway Hall de Londres en mai 1982

Éric Rouyer et sa maison d'édition, **Le Palais des Dégustateurs** rééditent le legs discographique du maestro Carlos Païta. Le premier volume, un coffret de deux CD comprend la Huitième Symphonie d'Anton Bruckner et la Huitième Symphonie de Dmitri Shostakovich. Cette dernière est un inédit.

Mon premier contact avec le maestro s'est fait à l'occasion du report en CD de cette Huitième de Bruckner. Quelques bruits de fond étaient apparus avec ce nouveau support, inaudibles sur le 33 tours ! Je décide d'envoyer un courrier à l'éditeur de l'époque pour signaler ce léger défaut. Et surprise, c'est le maestro en personne qui m'appelle ! Il me dit que ces quelques bruits sourds sont les coups de pied qu'il donnait sur l'estrade en dirigeant la symphonie ! Il faut avoir vu Carlos Païta diriger pour comprendre ! L'engagement total du maestro, physiquement hallucinant et visuellement tétanisant est unique dans l'histoire de la direction d'orchestre.

Nous sympathisons et nous nous promettons de garder le contact.

Pour le **Courrier du Mélomane de Montpellier**, j'écris un long article sur le maestro. Son fils Alexandre le découvre à **La Boîte à Musique de Montpellier** et le transmet à son père. Nouveau coup de téléphone du maestro qui me pose mille questions sur ce que je fais dans la vie. Je lui dis que j'écoute de la musique depuis fort longtemps et que sa direction d'orchestre me fascine, comme m'a toujours fasciné celle d'Evgeny Svetlanov et de Léopold Stokowski qu'il avait croisé dans les studios de Decca London ! Je me souviens de cette phrase pleine de tendresse et d'humour : « vous me connaissez mieux que mon épouse ! »

Carlos Païta dégage la monumentale symphonie de Bruckner de ses pesanteurs, romantiques, religieuses et idéologiques. Après cette psychanalyse de choc, il apparaît enfin qu'Anton pouvait parler aux hommes autant qu'à Dieu ! L'adagio est d'une beauté plastique et cinétique ahurissante. L'apocalypse sonique du Finale restera dans toutes les mémoires… Les timbales ! La lecture que fait le maestro de cette Huitième est pleine de perspicacité et de conviction. Le grand adagio et le scherzo sont animés par un immense élan et un sens extrême de la pulsation qui évite

l'essoufflement et exclut la monumentalité narcissique d'autres interprétations. La présence hallucinée des cordes basses traduit tout cela. La musique vit et respire irrésistiblement. Pour ce qui me concerne, je suis certain qu'il s'agit là d'un des enregistrements les plus réussis de toutes les symphonies de Bruckner. Il devrait convaincre et réjouir tous les brucknériens et même ceux qui ne le sont pas !

Parfois, Carlos Païta parlait d'une sorte « d'ailleurs mental » lorsqu'il dirigeait certaines œuvres : « j'étais comme possédé, disait-il en riant ! » Mais c'est lui qui prenait possession de certaines œuvres comme personne ! Il était chez lui avec Beethoven, Bruckner, Wagner et Mahler. Et ses Dvorak, Berlioz, Brahms, Verdi et Tchaïkovsky étaient engloutissant !

Carlos Païta n'était pas un familier de l'œuvre de Dmitri Shostakovich. Il me disait : « Shostokovich est un océan de douleurs et de drame unique dans l'histoire de la musique. C'est très éprouvant à diriger ». Et un jour, son fils Alexandre me donna à écouter cette prodigieuse Huitième qu'il souhaitait éditer. Le choc ! Loin de la tradition russe, le maestro tire l'œuvre du côté des grands symphonistes occidentaux. Il trouve des accents mahlériens à cette symphonie de guerre qui raconte les malheurs et horreurs du peuple russe. L'histoire se glisse dans l'intime de chacun de nous pour se sublimer en une sorte de catalogue des drames de l'humain. Le terrible troisième mouvement, allegro non troppo est pris dans un tempo idéal : les menaces sont là, assourdissantes par leur silence et les percussions d'une violence inouïe, martèlent cette descente exponentielle dans les abîmes du néant… On reste cloué, tétanisé, hagard, une fois encore le son Païta a œuvré. Carlos souhaitait l'édition de cette Huitième. Sa volonté est enfin réalisée.

Chaque fois qu'il parlait de ses œuvres préférées, il répétait que « dans et derrière les œuvres, il est des hommes qui parlent aux hommes, des océans de douleur et aussi d'espérance qui rendent compte de l'humanité… »

L'art de Carlos Païta se caractérise tout d'abord par un total engagement dans les œuvres qu'il choisit de diriger. Il donne l'impression de ne pouvoir jouer que la musique qu'il ressent et qui vit en lui, plus

peut-être encore que celle qu'il admire esthétiquement. Chaque œuvre jouée l'est selon un dispositif subtil qui relève, à la fois, de la dramaturgie extravertie de l'opéra et d'une nomenclature des affects privée et mystérieuse. Le chef argentin n'arrange pas les partitions, contrairement aux apparences, mais il les dérange, au sens étymologique du terme. Autrement dit, il les bouscule pour les faire exploser, ou bien il les déstabilise par d'invraisemblables et périlleuses simulations d'implosion ! Apparaissent alors d'incroyables fluctuations de tempo qui lui permettent d'extirper l'essence charnelle de l'œuvre, son souffle interne et ses passions inavouées. Il fait preuve d'une science bien particulière des timbres, aussi maîtrisée qu'intuitive. Il les torture, et ce sont des éclats tonitruants des cuivres. Il les renverse, et ce sont des thèmes secondaires mis en évidence jusqu'à l'étourdissement et des écarts de dynamique faramineux. Il les flatte encore, et ce sont des sonorités uniques des cors et une présence énorme et inquiétante des cordes graves. On l'a compris, Païta dramatise tout ce qu'il dirige, extirpant de la musique ses secrets les plus enfouis et cette sensibilité frémissante, mystérieuse, universelle ou privée dont l'émotion devient alors le premier et l'ultime signifiant… Les moyens énoncés se retrouvent invariablement dans tous ses enregistrements et concerts.

La présence hypertrophiée des cuivres rend irréversible et irrespirable cette atmosphère de drame. Païta fait pénétrer l'auditeur par effraction dans l'univers de la passion, conçue et vécue comme l'ultime exutoire aux pesanteurs et douleurs de la vie. La musique devient alors destin, catastrophe humaine et expression. Elle nie, le temps d'un éclair, les trivialités de la vie. Son intensité est fabuleuse, et sa densité est celle du granit ! Expression sonore et métonymique des passions, elle sublime l'instant où elle est jouée pour mettre celui qui l'écoute dans un état d'incertitude émotionnelle extraordinaire, niant l'origine et le devenir de son temps intime. Il n'est pas question ici d'extase métaphysique ou de dislocation existentielle, mais de brûlure et d'angoisse. D'émotion à l'état pur ! Tel un diamant brut ! La musique se présente soudain comme le symptôme d'une fracture, réelle ou imaginaire, de l'être

tout entier, d'un indicible mot ou d'une arrogante césure peut-être… Elle glisse alors de l'intime à l'universel, transformant n'importe quelle vie en destin, et sublimant toute histoire en signe ! Pour le maestro, l'interprétation doit rendre tout cela lisible et ductile ! Certaines brutalités, remarquées surtout dans les attaques, ne relèvent pas du hasard, elles font partie intégrante de l'art de Païta. Le rôle des timbales est énorme. Leur présence envahissante et turbulente demeure à jamais dans la mémoire de l'auditeur. Païta exige de la part des timbaliers des crescendos vertigineux, des montées en puissance grandioses et furieuses. On ne peut imaginer, avant de l'avoir entendu, à quel point une dynamique d'orchestre peut être terrifiante et monstrueuse, quand elle est ainsi délibérément et savamment provoquée ! La présence de la grosse caisse aussi est souvent démesurée.

Carlos Païta et Eric Rouyer en 1990

Carlos Païta est dans l'histoire de la direction d'orchestre complètement à part. Sa manière de faire sonner un orchestre est unique : sa respiration, ses cris de sorcière et ses soupirs de sainte en font un organisme vivant qui occupent longtemps nos mémoires ! Ses partis-pris sont tels qu'ils lui interdisent presque un répertoire plus vaste et contemporain. Je lui avais envoyé une œuvre d'un ami pour avoir son avis. « Max, je n'ai rien compris, je n'entends rien, ce n'est pas pour moi… » Il considérait que l'atonalité ne pouvait exprimer tout ce que l'humanité et ses passions contradictoires contenaient…

Le legs discographique n'est pas celui de ses pairs, mais il reste important et ne contient que des réussites : les Mahler, Berlioz, Dvorak, Tchaikovsky et Verdi sont des météorites soniques prêts à délivrer toutes les caldeiras du monde ! Âmes sensibles s'abstenir !

Merci à Alexandre Païta et à Éric Rouyer.

Max Trébosc

Éric Rouyer and his record label, **Le Palais des Dégustateurs**, are re-releasing the recordings of maestro Carlos Païta. The first volume, a two-CD set, includes Anton Bruckner's Eighth Symphony and Dmitri Shostakovich's Eighth Symphony. The latter is an original.

My first contact with the maestro was on the occasion of the CD release of his rendition of Bruckner's Eighth. Some background noises had appeared with this new medium, which were inaudible on the 33 tours! I decided to send a letter to the producer of the time to report this slight defect. And, quite the surprise, it was the maestro himself who called me! He told me that these few muffled sounds were the kicks he was giving on the platform while conducting the symphony! You have to have seen Carlos Païta conduct

to understand! The total commitment of the maestro, physically mind-blowing and visually paralysing, is unique in the history of conducting.

We got on well and promised to keep in touch.

I wrote a long article on the maestro for the Courrier du Mélomane de Montpellier. His son, Alexandre, discovered it at La Boîte à Musique in Montpellier and passed it on to his father. This led to another phone call from the maestro, who asked me a thousand questions about what I do for a living. I told him that I had been listening to music for a very long time and that his conducting fascinated me, as that of Evgeny Svetlanov and Leopold Stokowski, whom he had met in the Decca London studios, had always fascinated me too! I remember this phrase full of tenderness and humour: «You know me better than my wife!» »

Carlos Païta released Bruckner's monumental symphony from its weight: at once romantic, religious and ideological. After this shock psychoanalysis, it finally appeared that Anton could talk to men as much as to God! The adagio is of stunning malleable and kinetic beauty. The sonic apocalypse of the Finale will remain in everyone's memory... The timpani! The maestro's interpretation of this Eighth was full of insight and conviction. The grand adagio and the scherzo are animated by an immense momentum and an extreme sense of pulsation that avoids breathlessness and excludes the narcissistic monumentality of other interpretations. The hallucinatory presence of the bass strings translates all of this. The music lives and breathes irresistibly. As far as I am concerned, I am sure that this is one of the most successful recordings of all Bruckner's symphonies. It should convince and delight all Brucknerians and even those who are not!

At times, Carlos Païta spoke of a kind of «mental elsewhere» when he conducted certain works: «I was as if possessed,» he said with a laugh! But it was he who took possession of certain works like no one else! He was at home with Beethoven, Bruckner, Wagner and Mahler. And his Dvorak, Berlioz, Brahms, Verdi and Tchaikovsky were engulfing!

Carlos Païta was not familiar with the work of Dmitri Shostakovich. He said to me: «Shostakovich is an ocean of pain and drama unique in the history of music. It's very challenging to conduct.» And one day, his son Alexandre gave me this prodigious Eighth that he wanted to produce, so that I could listen to it. What a shock! Far from the Russian tradition, the maestro drew the work from the side of the great Western symphonists. He found Mahlerian accents in this war symphony, which recounted the misfortunes and horrors of the Russian people. History slips into the intimacy of each of us to sublimate into a kind of catalogue of human dramas. The terrible third movement, allegro non troppo is captured in an ideal tempo: the threats are there, deafening in their silence and the percussion of an incredible violence, hammer this exponential descent into the abyss of nothingness... We remain nailed, paralysed, haggard, once again the Païta sound worked. Carlos wanted to produce this Eighth. His wish has finally come true.

Whenever he spoke of his favourite works, he repeated that «in and behind the works, there are men who speak to men, oceans of pain and also hope that account for humanity...» »

Carlos Païta's art is characterised first and foremost by a total commitment to the works he chooses to conduct. He gives the impression of being able to play only the music that he feels and that lives in him, more so perhaps than the music that he admires aesthetically. Each piece played is played according to a subtle device that comes, at the same time, from the extraverted dramaturgy of opera and a private and mysterious nomenclature of affects. The Argentinean conductor does not arrange the scores, contrary to appearances, but rather he disturbs them, in the etymological sense of the term. In other words, he pushes them to make them explode, or he destabilises them by way of incredible and perilous simulations of implosion! Incredible fluctuations in tempo then appear, which allow him to extirpate the carnal essence of the work, its internal breath and its unacknowledged passions. He demonstrates a very particular science of timbre, which is as masterful as it is intuitive. He tortures

them, and they are thunderous bursts of brass. He reverses them, and these are secondary themes highlighted to the point of stunning and huge differences in dynamics. He still flatters them, and they are unique horn sounds and a huge and disturbing presence of low strings. As we have understood it, Païta dramatises everything that he conducts, pulling out of the music its most buried secrets and that quivering, mysterious, universal or private sensitivity of which emotion then becomes the first and the last signifier... The means set out are invariably found in all his recordings and concerts.

The hypertrophied presence of the brass makes this atmosphere of drama irreversible and unbreathable. Païta brings the listener in by breaking and entering into the world of passion, conceived and lived as the ultimate outlet for the burdens and pains of life. Music then becomes destiny, human catastrophe and expression. It denies, for a moment, the trivialities of life. Its intensity is fabulous, and its density is that of granite! A sound and metonymic expression of the passions, it sublimates the moment in which it is played to put the listener in a state of extraordinary emotional uncertainty, denying the origin and future of their intimate sense of time. It is not a question of metaphysical ecstasy or existential dislocation, but rather of burning and anguish. Pure emotion! Like a rough diamond! Music suddenly presents itself as the symptom of a fracture, real or imagined, of the whole being, of an unspeakable word or an arrogant gap perhaps... It then slips from the intimate to the universal, transforming any life into destiny, and sublimating any story into a sign! For the maestro, the interpretation must make it all readable and ductile! Some brutality, noticed especially in attacks, is not random: it is an integral part of Païta's art. The role of timpani is huge. Their pervasive and turbulent presence remains forever in the listener's memory. Païta requires vertiginous crescendos from timpani makers, grandiose and furious increases in power. We cannot imagine, until we have heard it, how terrifying and monstrous an orchestra dynamic can be, when it is so deliberately and skilfully provoked! The presence of the kick drum is also often excessive.

Carlos Païta is a completely singular figure in the history of conducting. His way of making an orchestra sound is unique: his breathing, his sorcerer's cries and his saint's sighs make it a living organism that lives on in our memories for a long time! His biases are such that they almost forbid him a broader and contemporary repertoire. I had sent him a work from a friend to get his opinion. «Max, I dn't understand anything, I don't hear anything, it's not for me...»He considered that atonality could not express all that humanity and its contradictory passions contained...

The discographic legacy is not that of his peers, but it remains important and contains only successes: the Mahler, Berlioz, Dvorak, Tchaikovsky and Verdi are sonic meteorites ready to deliver all the calderas of the world! Not for the faint of heart!

Thanks to Alexandre Païta and Éric Rouyer.

Max Trébosc

Les ménestrels de Dieu et des Hommes

« On veut que j'écrive autrement. Je pourrais le faire sans doute. Mais je ne le dois pas. C'est moi que Dieu a distingué entre des milliers et c'est à moi qu'il a fait don de ce talent, à moi précisément. Un jour, je devrai lui rendre des comptes… » La certitude de la foi anime Bruckner dont le dialogue avec son Créateur rappelle celui qu'entretenait Jean-Sébastien Bach au quotidien avec Dieu, qu'il servait humblement et qui « lui devait tant » selon la géniale formule d'Emil Cioran.

Quelle place tiendrait alors Dieu dans le monde spirituel de Chostakovitch, terrifié par le passage à l'au-delà, lorsqu'il achève ses dernières symphonies, tout autant prières dédiées au pardon et offrandes à l'immortalité ?

En juxtaposant, ici, ce qui ne devrait pas l'être, tant par la nature dissemblable même des cultures, de l'histoire des peuples et de leurs douleurs, que par l'imaginaire sonore des musiciens, les deux œuvres révèlent, pourtant, l'expression commune d'un effort surhumain. En effet,

chez le musicien Autrichien, le combat affirme la prééminence et la victoire de la beauté attachée au sens profond de la vie. Sa quête passionnée met en lumière ce que les Hommes portent en eux - malgré leur trivialité - de désespérant et de divin à la fois.

Chez le musicien Russe, le combat est d'ordre moral et d'odeur charnelle, le sang affleurant la bouche figée dans le dégoût profond et terrifié de l'Humain, de ses horreurs en pleine Seconde Guerre mondiale. Quand Bruckner montre la bonhomie triviale d'un Scherzo de Haute-Autriche, Chostakovitch témoigne, dans un autre Scherzo, de la froideur d'un index crispé sur l'acier d'une gâchette et des horreurs réciproques que deux dictateurs infligent à leurs peuples respectifs.

Dans ces deux fresques monumentales, les moyens réunis sont tout aussi fantastiques si l'on en juge par la nomenclature des partitions. Le matériau est posé. A disposition. Plus exactement, il est laissé au libre-arbitre du chef d'orchestre. Sa vision peut ne s'en tenir qu'à celle des hymnes sans croix, des chevauchées infinies et panthéistes, privées de Credo, loin de la foi, mais aussi prenant distance avec l'Histoire qui a nourri les phrases déclamées et les rythmes brutaux. C'est la vérité de Carlos Païta. Une vérité aveuglante portée tout autant par des fanfares galvanisantes que par la réminiscence de requiems qui ne disent pas leur nom.

1885. L'année de ses soixante et un ans, Anton Bruckner connaît enfin la consécration grâce au triomphe de la création de sa Septième Symphonie en mi majeur. Le génial et fantasque chef d'orchestre Arthur Nikisch (1855-1922) a révélé l'œuvre à Leipzig, le 30 décembre 1884. Pour une grande part, il s'agit d'un nouvel hommage à Richard Wagner. La partition n'a pas encore brisé les réticences d'une partie de la presse hostile aux disciples du maître de Bayreuth. Le "clan" des "antiwagnériens" qui s'est regroupé autour de la figure emblématique de Johannes Brahms et dont le flambeau est porté par le redoutable critique musical Edouard Hanslick ne décolère pas contre la musique de Bruckner. Il fait en sorte qu'il soit joué le moins possible en Autriche et qu'il ne soit pas édité. Il est

vrai que la frilosité des éditeurs s'explique également par l'ampleur et le coût du matériel d'orchestre de chacune des symphonies. Le paradoxe est donc celui-ci : à la fin des années 1880, le musicien est joué davantage en Allemagne puis en Hollande, à Londres, à New York et à Chicago que dans son propre pays ! A son éditeur qui hésite à imprimer sa musique, Bruckner ne ménage guère ses propos : « vous publiez tant de m….., vous pouvez bien éditer ma musique » !

Bruckner connaît également les honneurs d'un artiste célébré. En 1884, il a inauguré l'orgue du Rudolfinum, la plus prestigieuse des salles de concert de Prague et l'année suivante, il est nommé membre honoraire de l'Académie Wagner. En 1886, la création de son Te Deum constitue un événement d'importance. La même année, il assiste, à Bayreuth, aux funérailles de Franz Liszt qui l'avait surnommé le Ménestrel de Dieu. Ces succès bien tardifs ne cachent pas la réalité : le compositeur n'a que peu de soutiens en dehors de quelques chefs d'orchestre qui osent programmer sa musique. Hélas, leur influence et leurs conseils auront parfois de funestes conséquences.

Quelques esquisses de la nouvelle Symphonie en ut mineur, la Huitième datent de 1884, mais c'est en 1887 et plus précisément le 7 juillet de cette année, que Bruckner achève le plan général de l'ouvrage. La composition avance beaucoup trop lentement à son gré car il est sans cesse distrait par d'autres travaux. En effet, à la même époque, il couche sur le papier les motifs d'une nouvelle symphonie, la Neuvième tout en révisant des œuvres antérieures. Malheureusement, le musicien est particulièrement influençable dès lors que l'on s'intéresse à ses œuvres. L'admiration sans borne qu'il témoigne au chef d'orchestre Hermann Levi (1839-1900) est compréhensible. En effet, celui-ci assure la promotion de la Septième Symphonie et il va jusqu'à rassembler l'argent nécessaire pour faire graver le matériel de la Quatrième Symphonie. Bruckner s'empresse de montrer la nouvelle symphonie à un ami aussi précieux. Hélas, Hermann Lévi juge la partition injouable et avec Franz Schalk, un autre chef d'orchestre,

tous deux l'encouragent à entreprendre d'importantes modifications. Bruckner est désespéré. Il remet en cause le plan même de la symphonie. Trois années vont ainsi être perdues en de multiples révisions, suppressions, ajouts… Sans le savoir, Bruckner sacrifie le peu de temps qu'il lui reste à vivre, ce qui amputera irrémédiablement l'achèvement de sa dernière symphonie.

Du fait de ces modifications, nous nous trouvons devant plusieurs éditions. Leopold Nowak publia en 1973 la première version de 1884-1887, après avoir édité la seconde en 1959. Entre-temps, Robert Haas avait choisi une voix intermédiaire, proposant la version de 1890 mais rétablissant également par souci d'équilibre, quelques passages supprimés de la première version. C'est celle qui est choisie par Carlos Païta.

L'épineuse question du choix des matériels qui concerne la plupart des symphonies de Bruckner se pose aujourd'hui à tous les chefs d'orchestre. Un siècle d'interprétations, de traditions a souvent travesti le message de la musique : les plus grands interprètes ont parfois moins servi la musique de Bruckner qu'ils ne l'ont utilisée au profit de leur notoriété ! L'étude musicologique des matériels impose une rigueur intellectuelle. Le choix est d'autant plus "cornélien" que Bruckner a toujours hésité entre plusieurs versions. Ainsi, au chef d'orchestre Felix Weingartner (1863-1942), il présente la mouture de 1890 comme une "concession à l'époque", lui suggérant de raccourcir lui-même le finale, de peur qu'il ne lasse l'auditoire !

La seconde version de la Huitième Symphonie est achevée le 10 mars 1890. A première lecture, on ne note aucune rupture stylistique avec la précédente symphonie. En revanche, l'orchestration s'est étoffée par rapport à la précédente symphonie : les bois de la petite harmonie sont par trois, huit cors, trois trompettes, trois trombones, un tuba-contrebasse, une ample percussion et trois harpes – pour la première fois dans une symphonie de Bruckner - et le grand quatuor de cordes témoignent de l'ampleur sonore de l'œuvre. Le thème de l'Allegro moderato de forme "sonate" rappelle le motif de Siegfried du Ring des Nibelungen

de Wagner. Son climat mystérieux et inquiétant est rompu par un second thème aux cordes. Après un sommet dynamique, le mouvement s'éteint dans un calme menaçant. L'atmosphère de ce mouvement est radicalement différente dans la première version, qui se clôt par une conclusion triomphale.

Sur le plan formel, la symphonie apporte une innovation notable en plaçant le scherzo en seconde position. Bruckner préserve ainsi l'équilibre dynamique entre les mouvements de la partition. La danse du scherzo, précisément, est de lointaine origine populaire ; elle s'enroule dans une spirale rythmique d'une étonnante virtuosité notamment pour les cuivres avant qu'une idylle pastorale mette au premier plan les harpes. Ce mouvement fut particulièrement remanié par Bruckner qui en changea radicalement la conception.

L'Adagio (feierlich langsam, doch nicht schleppend) revient au climat menaçant du début de la symphonie. Il développe un immense crescendo plusieurs fois brisé. Le finale possède un impact beaucoup plus direct, unifiant tous les pupitres dans un rythme de marche. Les thèmes développés précédemment se juxtaposent dans une progression contenue. La méditation et la résignation ont pris le pas sur une victoire illusoire contre le temps. Dans l'esprit du musicien, il s'agit d'une offrande sonore tournée vers le Ciel et que les pupitres implorent dans la tonalité conclusive d'ut majeur.

Bruckner dédia sa Huitième Symphonie à l'empereur d'Autriche François-Joseph 1er. L'hommage à la tradition, la révérence au souverain était un acte d'allégeance naturel, bien qu'il prête à sourire lorsque l'on connaît le peu d'intérêt de l'empereur à l'égard de la musique en général et de son époque en particulier. L'œuvre fut créée dans sa version "définitive" sous la direction de Hans Richter le 18 décembre 1892 au Musikverein de Vienne. Malgré la haine farouche d'Edouard Hanslik, reconnaissant du bout de sa plume "4 à 8 mesures de pure et personnelle beauté", la première fut un succès.

Quelles impressions nous laissent aujourd'hui cette Symphonie ? Devons-nous « succomber à ce flot de mysticisme » comme l'assura pendant des décennies

une certaine critique, notamment dans les pays latins ? Pouvons-nous jouir de la modernité de l'écriture de Bruckner, débarrassée enfin de tant de poncifs périmés : longueur démesurée, archaïsme de la forme, etc. ? Son œuvre puise assurément aux sources du romantisme germanique, peut-être davantage chez Schubert que chez Wagner, et cela malgré les apparences et l'admiration sans borne du musicien à l'égard de l'auteur de Parsifal. Hors de son époque, ni traditionaliste, ni progressiste, Bruckner exprime dans la Huitième Symphonie une confession intemporelle dans laquelle on découvre avec étonnement les procédés d'écriture flamboyants de l'époque baroque ainsi qu'une polyphonie austère et par conséquent sans âge. L'emploi de la technique contrapuntique, si présente dans les pupitres des cuivres qui sonnent comme des chorals d'orgue, est révélateur d'un esprit créateur indépendant des écoles dominantes de la fin du 19e siècle, issues de la tragédie wagnérienne et du poème symphonique lisztien. C'est précisément cette expression intemporelle portée par une architecture digne d'une cathédrale qui anime la conception de Carlos Païta. Il porte jusqu'au dernier souffle des masses sonores toutes réunies pour la première fois dans la coda. Ce sont alors les chorals de cuivres de la Renaissance que nous entendons dans l'harmonie fin de siècle, la révélation de l'humanisme naissant en ces temps brillants et exaltés. Le bonheur un instant entrevu.

URSS. Eté 1943. A défaut de bonheur, l'espoir renaît. Mais à quel prix… Stalingrad a résisté et la bataille de Koursk qui s'achève en août et annonce la fin du Reich "millénaire". La nouvelle symphonie de Chostakovitch, la Huitième transpose sur la partition, la puissance de forces contradictoires qui se devaient de célébrer l'héroïsme dans la tonalité d'ut mineur, celle de la Symphonie n°5 de Beethoven. Malgré ce devoir moral, l'œuvre prend les allures d'un oratorio sans paroles dont le désespoir ne peut en aucun cas accompagner un sursaut de patriotisme. Quel étonnement de penser que cette partition ait été à ce point méprisée par l'avant-garde occidentale qui n'y vit que le témoignage simpliste d'un compositeur

"officiel" du régime soviétique !

La guerre est, à l'évidence, un paravent monstrueux derrière lequel Chostakovitch reprend progressivement son indépendance face au pouvoir soviétique. Il ment avec constance aux autorités qui le pressent de composer des pages grandioses destinées à promouvoir le régime. Aux antipodes d'une partition de commande, la Symphonie n°8 témoigne de la terreur inspirée tout autant par la barbarie du nazisme que par le stalinisme. Les censeurs ne s'y trompent pas, déconseillant dans les années suivantes, la programmation de la symphonie d'un « pessimisme invétéré et trop insistant sur les aspects sombres et pénibles de la réalité ». Un avis que partagea pleinement et ironiquement le compositeur, affirmant par la suite à ses proches que « l'œuvre était encore plus subversive que ne le pensaient ses juges ».

La conception de la partition est digne des plus vastes symphonies de Mahler. Cinq mouvements s'organisent en une fresque dans laquelle lambeaux de marches, courses à l'abîme, sonneries, juxtapositions de timbres, dissonances et hurlements avec l'emploi de deux piccolos dans l'Adagio encadrent des mélodies qui pourraient être inventées de nos jours.

La musique est sale. Résolument "sale" et jouable ainsi à la condition expresse d'en respecter les équilibres sauvages, les sarcasmes destructeurs, le souffle au bord des larmes. Chostakovitch ne feint pas comme tant d'autres compositeurs et habiles faiseurs de la même époque. Il ne parle pas en uniforme, mais comme un Russe de la rue, c'est-à-dire de survie dans un chaos. Il y a de la folie dans ces pages construites par blocs, dans un matériau qui brise les dimensions propres de la symphonie romantique. L'orchestre semble littéralement s'ouvrir en deux, explorer les extrêmes quand, par exemple, le piccolo se heurte à une pédale de tuba. Dans l'audace orchestrale, Chostakovitch entretient une filiation avec Berlioz, Liszt, Mahler et bien entendu Tchaïkovski dont il cite l'un des thèmes de son Manfred. La démesure crée la forme jusque dans la danse infernale (Allegro non troppo) – non plus celle de Faust – mais des corps démembrés qui ne se comptent désormais plus. Dans leur pulsation,

les alti apparaissent comme la voix du compositeur, les confidents secrets, ceux à qui il livre quelques-unes des plus belles pages de ses quatuors à cordes, mais aussi le chef-d'œuvre de la Sonate pour alto et piano. La machine est lancée, infernale, le massacre inéluctable, grotesque par son ignominie avec cette trompette échappée d'une fanfare honorant le « Petit Père des peuples ».

Là où Chostakovitch rejoint Bruckner par l'élévation de l'âme, c'est peut-être dans le Largo dont le thème douze fois énoncé et par conséquent varié s'inspire de la technique de la passacaille baroque. L'écriture est complexe et comme à chaque fois que la complexité depuis Beethoven s'affirme, le choix d'une forme ancienne s'impose paradoxalement. Forme ancienne et douleur de l'Humanité souffrante, comme si quelques rares moments de paix encadraient une guerre perpétuelle.

Au sommet du mouvement, l'air se raréfie, l'immobilité s'ornemente des roucoulements de la petite harmonie. Le pastoralisme, décor en stuc apporte dans le finale aux tempi sans cesse mouvants, l'illusion de la banalité dansant sur un champ de ruines. Une banalité que la douceur des larmes vient contrarier dans les dernières mesures qui se refusent à mourir en silence et que Carlos Païta restitue magistralement dans cette gravure inédite au disque.

Stéphane Friédérich

The minstrels of God and men

'They want me to write differently. Certainly I could, but I must not. God has chosen me from thousands and given me, of all people, this talent. It is to Him that I must one day hold myself accountable...' Bruckner's steadfast faith drove him, fostering a dialogue with his Creator that resonates with the daily communion Johann Sebastian Bach shared with God, whom he humbly served and to whom, as Emil Cioran eloquently put it, 'he was deeply indebted'.

In the spiritual realm of Shostakovich, fraught with terror at the prospect of the afterlife, one wonders what position God might occupy, especially during the composition of his final symphonies—works that function as both prayers for absolution and offerings to eternal life.

Through the deliberate juxtaposition of seemingly disparate elements—both in the distinct cultural backgrounds, the histories of the people, and their enduring struggles, as well as in the auditory inventiveness of the musicians—these two pieces, nonetheless, unveil a shared expression of superhuman endeavour. Indeed, for the Austrian musician, the struggle affirms the pre-eminence and victory of beauty linked to the profound meaning of life. His passionate quest sheds light on what is both desperate and divine in human beings, despite their triviality.

For the Russian musician, the battle is moral and carnal, the blood coming out of the mouth frozen in deep, terrified disgust at mankind and its horrors in the midst of the Second World War. While Bruckner shows the trivial bonhomie of a Scherzo from Upper Austria, Shostakovich bears witness, in another Scherzo, to the coldness of an index finger clenched on the steel of a trigger and the reciprocal horrors that two dictators inflict on their respective peoples.

In these two monumental pieces of work, the resources brought together are just as fantastic, if the list of partitions is anything to go by. The components are in place. At your service. More specifically, at the conductor's discretion. Their vision may be limited to that of hymns without crosses, of endless, pantheistic rides, devoid of belief, far from faith, but also distanced from the history that nourished the recited phrases and brutal rhythms. This was true of Carlos Païta. A blinding truth carried as much by rousing fanfares as by the echoes of requiems that remain unspoken.

1885. In the year of his sixty-first birthday, Anton Bruckner finally achieved fame with the triumphant premiere of his *Seventh Symphony in E major*. The brilliant and whimsical conductor Arthur Nikisch (1855-1922) premiered the piece in Leipzig on 30 December 1884. For the most part, it was

yet another tribute to Richard Wagner. The score had not yet overcome the reticence of a section of the press hostile to the disciples of the Bayreuth master. The group of 'anti-Wagnerians,' rallying around the prominent figure of Johannes Brahms, with the formidable music critic Edouard Hanslick as their flagbearer, were not overly fond of Bruckner's music. The latter made sure that Bruckner's music was played as little as possible in Austria, and that it was not published. It is true that the publishers' reluctance can also be explained by the scale and cost of the orchestral components for each of the symphonies. The paradox is this: at the end of the 1880s, the musician was played more in Germany, then in Holland, London, New York and Chicago than in his own country! To his hesitant publisher, Bruckner minced no words: 'You print so much s..., you might as well publish my music!'

Bruckner also enjoyed the honours of a celebrated artist. In 1884, he inaugurated the organ of the Rudolfinum, Prague's most prestigious concert hall, and the following year he was made an honorary member of the Wagner Academy. In 1886, the premiere of his *Te Deum* was a major event. That same year, he attended the funeral in Bayreuth of Franz Liszt, who had nicknamed him the *Minstrel of God.* Despite these delayed successes, the stark reality remained: the composer received minimal support, with only a handful of daring conductors willing to include his music in their programmes. Unfortunately, their influence and advice sometimes had disastrous consequences.

Some drafts of the new *Symphony in C minor,* the *Eighth*, date from 1884, but it was in 1887, on 7 July of that year to be precise, that Bruckner completed the general plan for the piece. The composition was progressing far too slowly for his liking, as he was constantly distracted by other work. In fact, at the same time, he was writing down the motifs for a new symphony, the *Ninth*, while revising earlier works. Unfortunately, the musician was particularly impressionable when it came to his pieces. The boundless admiration he had for the conductor Hermann Levi (1839-1900) is understandable. Indeed, he promoted

the *Seventh Symphony* and even raised the money needed to print the *Fourth Symphony*. Bruckner was quick to show the new symphony to such a cherished confidant. Unfortunately, Hermann Lévi considered the score unplayable, leading him and fellow conductor Franz Schalk to urge the composer to make major changes. Bruckner was despairing. It called into question the very plan of the *symphony*. Three years would be wasted on multiple revisions, deletions, additions, and so on. Unbeknownst to him, Bruckner was sacrificing the little time he had left to live, which would irreparably cut short the completion of his last symphony.

As a result of these changes, we are presented with several editions. Leopold Nowak published the first version of 1884-87 in 1973, after editing the second in 1959. In the meantime, Robert Haas chose an intermediary solution, proposing the 1890 version but also reinstating, for the sake of balance, some passages deleted from the first version. This is the one that Carlos Païta chose.

The thorny question of choice of components, which concerns most of Bruckner's symphonies, is one that all conductors face today. Over the course of a century, various interpretations and traditions have often obscured the true essence of the music, with some of the most renowned performers leveraging Bruckner's compositions more for personal acclaim than for honouring the music itself! The musicological study of components requires intellectual rigour. The choice is all the more 'Cornelian' in that Bruckner always hesitated between several versions. To the conductor Felix Weingartner (1863-1942), for example, he presented the 1890 version as a 'concession to the times', suggesting that he himself shorten the finale lest it bore the audience!

The second version of the *Eighth Symphony* was completed on 10 March 1890. On first reading, there was no stylistic break with the previous symphony. Conversely, the orchestration had notably expanded in contrast to the preceding symphony. The petite harmonie featured tripled woodwinds, accompanied by eight horns, three trumpets, three trombones, a tuba-contrabass, a comprehensive array

of percussion, and, for the first time in a Bruckner symphony, the inclusion of three harps. The substantial string quartet further attested to the grand breadth of sound of the piece. The sonata-form theme of the *Allegro moderato* recalls the *Siegfried* motif from Wagner's *Ring des Nibelungen*. Its mysterious, eerie mood is broken by a second theme in the strings. After a dynamic climax, the movement fades into an ominous calm. The atmosphere of this movement is radically different in the first version, which closes with a triumphant conclusion.

In structural terms, the symphony introduced a notable innovation by placing the *scherzo* in second position. Bruckner thus preserved the dynamic balance between the movements in the score. The dance within the scherzo, in actuality, derives from a distant folk origin, meandering through a rhythmic spiral of remarkable virtuosity, especially notable in the brass section, before transitioning into a pastoral idyll that brings the harps to the fore. Bruckner reworked this movement in particular, radically changing its conception.

The *Adagio (feierlich langsam, doch nicht schleppend)* returns to the menacing mood of the symphony's opening. It builds to a huge crescendo that is broken several times. The *finale* has a much more direct impact, uniting all the sections in a marching rhythm. The themes developed previously are juxtaposed in a restrained progression. Meditation and resignation take precedence over an illusory victory over time. In the musician's mind, it is an offering of sound turned towards Heaven, implored by the sections in the concluding key of C major.

Bruckner dedicated his *Eighth Symphony* to the Austrian Emperor Franz Joseph the 1st. While paying homage to tradition and showing reverence to the sovereign was a natural act of allegiance, it's an amusing juxtaposition when considering the emperor's general disinterest in music during his era in particular. The piece was premiered in its 'definitive' version, conducted by Hans Richter, on 18 December 1892 at the Musikverein in Vienna. Despite Edouard Hanslik's fierce hatred of the piece, which he conceded in his own words *to be '4 to 8 bars of pure,*

personal beauty', the premiere was a success.

What impressions does this *Symphony* make on us today? Should we 'succumb to this flood of mysticism', as some critics, particularly in Latin countries, claimed for decades? Can we enjoy the modernity of Bruckner's writing, freed at last from so many outdated clichés: excessive length, archaic form, etc.? His work certainly draws on the sources of German Romanticism, perhaps more from Schubert than from Wagner, despite appearances and the musician's boundless admiration for the composer of *Parsifal*. Transcending his era, neither traditionalist nor progressive, Bruckner expresses a timeless confession in the *Eighth Symphony*, in which we discover with astonishment the flamboyant writing techniques of the Baroque period, as well as austere and consequently ageless polyphony. The use of contrapuntal technique, so evident in the brass sections that sound like organ chorales, reveals a creative spirit that is independent of the dominant schools of the late 19th century, stemming from Wagnerian tragedy and the Liszt symphonic poem. It is precisely this timeless expression, supported by architecture worthy of a cathedral, that drives Carlos Païta's creation. It carries to the last breath the masses of sound all united for the first time in the coda. We hear Renaissance brass chorales in fin-de-siècle harmony, the revelation of humanism emerging in those brilliant and exalted times. A fleeting moment of happiness.

USSR. Summer 1943. When happiness eludes, hope is reborn. But at what cost… Stalingrad held out and the Battle of Kursk, which ended in August, heralded the end of the 'thousand-year' Reich. Shostakovich's new symphony, the *Eighth*, transposes onto the score the power of contradictory forces that were meant to celebrate heroism in the key of C minor, that of Beethoven's *Symphony No. 5*. Despite this moral obligation, the piece assumes the essence of a wordless oratorio, its despair incompatible with any surge of patriotism. It is astonishing to think that this score was so despised by the Western avant-garde, who viewed it merely as a simplistic testimony from an

'official' composer of the Soviet regime!

The war was clearly a monstrous screen behind which Shostakovich gradually regained his independence from Soviet power. He consistently lied to the authorities, who urged him to write grandiose pages designed to promote the regime. Far from being a commissioned score, *Symphony No. 8* bears witness to the terror inspired as much by the barbarity of Nazism as by Stalinism. The censors were firm in their decision, cautioning against the inclusion of the symphony in subsequent programming due to its 'deep-seated pessimism and excessive emphasis on the darker, painful facets of reality'. An opinion that the composer wholeheartedly and ironically shared, later confiding to those close to him that 'the work was even more subversive than its critics had realized'.

The score is worthy of Mahler's most extensive symphonies. Five movements are organised into a grand composition in which shreds of marches, races into the abyss, bell sounds, juxtapositions of timbres, dissonances, and screams with the use of two piccolos in the *Adagio* frame melodies that could have been invented today.

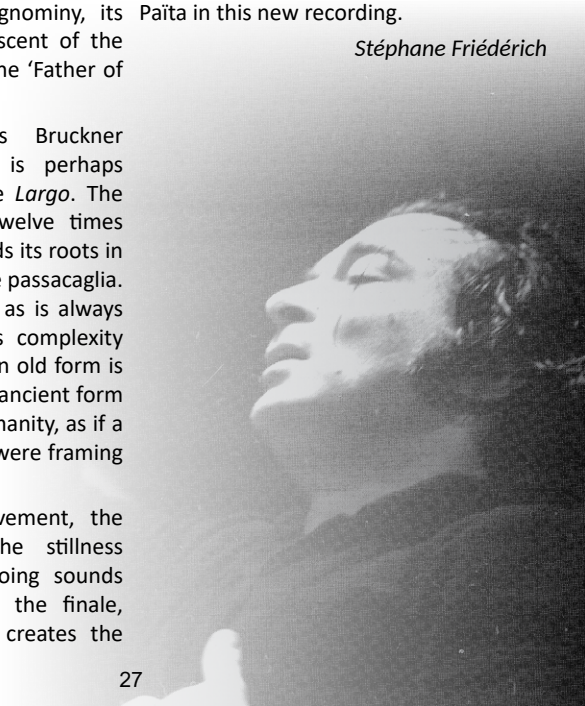
The music is raw. Resolutely 'raw' and incredibly playable, provided that one respects the delicate balance of its wild elements, the cutting sarcasm, and the emotional edge teetering on the brink of tears. Unlike many other composers of the same era, Shostakovich avoided any pretence in his work. His voice was not that of an officer, but rather akin to that of a Russian on the streets, speaking of survival amidst chaos. Madness resides within these pages, constructed in parts of the work that shatters the traditional dimensions of the Romantic symphony. The orchestra literally seems to split in two, exploring extremes when, for example, the piccolo collides with a tuba pedal. In his orchestral audacity, Shostakovich maintains a filiation with Berlioz, Liszt, Mahler and, of course, Tchaikovsky, from whom he quotes one of the themes in his *Manfred*. Excessiveness creates form, right up to the infernal dance (*Allegro non troppo*) – no longer Faust's – but of dismembered bodies that can no longer be counted. The pulsing violas are like the

composer's voice, his secret confidants, to whom he delivers some of the most beautiful pages of his string quartets, as well as the masterpiece *Sonata for Viola and Piano*. The machine roars into action, hellish, the massacre inescapable, a grotesque spectacle of ignominy, its brass trumpet eerily reminiscent of the bands that once honoured the 'Father of nations'.

Where Shostakovich joins Bruckner in transcending the soul is perhaps most notably evident in the *Largo*. The recurring theme, echoed twelve times and consequently varied, finds its roots in the technique of the Baroque passacaglia. The writing is complex and, as is always the case when Beethoven's complexity asserts itself, the choice of an old form is paradoxically imperative. An ancient form and the pain of suffering humanity, as if a few rare moments of peace were framing a perpetual war.

At the climax of the movement, the atmosphere thins, and the stillness is adorned by the soft cooing sounds from the wind section. In the finale, the pastoral, stucco decor creates the illusion of banality whimsically dancing amid a field of ruins, its tempo constantly shifting. The banality is contrasted by the poignant sweetness of the tears within the concluding bars, refusing to dissipate into silence, masterfully restored by Carlos Païta in this new recording.

Stéphane Friédérich



© BGE, Centre d'iconographie genevoise