



Païta Mozart Strauss

Wolfgang Amadeus Mozart (1756 – 1791)

Symphonie n° 40 en sol mineur

1.	I. Molto allegro.....	07:07
2.	II. Andante	08:37
3.	III. Menuetto.....	04:29
4.	IV. Finale	04:12

Enregistrement public Bruxelles 1968

Grand Orchestre Symphonique de la RTB-BRT

Richard Strauss (1864 – 1949)

Une vie de héros. Ein Heldenleben

5.	I. Le Héros	04:36
6.	II. Les adversaires du Héros	10:00
7.	III. La compagne du Héros	06:13
8.	IV. Le champ de bataille du Héros	10:00
9.	V. L'œuvre de paix du Héros	05:12
10.	VI. Le retrait du monde du Héros et son accomplissement.....	11:55

Enregistrement public Bruxelles 1969

Grand Orchestre Symphonique de la RTB-BRT

Durée totale : 72:20



Wolfgang Amadeus Mozart.

Symphonie N° 40 en sol mineur.

Depuis qu'il s'est installé à Vienne en 1781, Mozart n'a composé que trois symphonies dont aucune n'est destinée au public viennois. Entre juin et août 1788, il compose d'un coup trois nouvelles symphonies qui vont marquer l'histoire de la musique par leurs idées novatrices. Les raisons pour lesquelles elles furent composées restent inconnues. Elles ne semblent pas être le fruit d'une commande particulière. Il semble bien que Mozart les ait écrites pour un concert qu'il prévoyait de donner à Vienne. Cependant, ces trois symphonies n'ont sans doute jamais été données de son vivant.

Quand on lit le manuscrit de la Symphonie n° 40 en sol mineur, on s'aperçoit que l'auteur a ajouté des clarinettes non prévues au départ ! Pourquoi ? Des répétitions impromptues ont-elles eu lieu lors des voyages effectués de 1789 à 1790 ? La Symphonie n° 40 aurait pu être exécutée lors d'un concert à Leipzig, en mai 1789. Elle a sans doute été aussi donnée sous la direction de Salieri en avril à Vienne. Publiée en 1794, cette œuvre est aujourd'hui l'une des plus célèbres de Mozart, adorée du public et admirée par beaucoup de compositeurs.

Le premier mouvement molto allegro débute sur des batteries de croches jouées aux altos, puis le thème principal fait son entrée aux violons, ponctué d'harmonies dissonantes. Ce thème sera la signature de cette symphonie et assurera son succès planétaire. Apparaît ensuite un second thème, qui contraste avec le premier : plus optimiste, il est en mode majeur. Le

développement s'organise autour de tonalités tourmentées : c'est un voyage mouvementé où l'on retrouve principalement des bribes du premier thème, dont les premières notes répétées sont jouées avec insistance. Après ce trajet presque romantique, les deux thèmes du début sont énoncés à nouveau, mais le deuxième cette fois en mineur.

Après la frénésie dramatique de l'Allegro, le deuxième mouvement, andante, est un moment de repos, calme et gracieux. Le thème principal, constitué d'un saut suivi de notes répétées, est amorcé par les entrées successives des cordes en imitation : altos, seconds violons et finalement premiers violons. Mozart à partir de ses dernières symphonies est très attentif à la densité des cordes et la qualité des cuivres. La quarante et unième sous-titrée « Jupiter » illustre parfaitement cette idée. Elle ouvre la voie à Beethoven et son « Héroïque ». Au cours de la mélodie, il fait entendre un court motif rythmique de deux notes rapides (triples croches), motif qui sera ensuite le prétexte à un jeu d'échange entre les différents instruments de l'orchestre. C'est ce même motif qui, par la suite, sert de base au développement. La partie centrale du mouvement est d'un caractère plus dramatique, avec plusieurs incursions dans le mode mineur. Enfin, la réexposition fait entendre à nouveau le thème principal.

Le menuet de ce troisième mouvement est vif, court et très rythmique. Il contraste fortement avec le trio central, en sol majeur, plus léger et détendu, et qui accorde une place importance aux vents.

Le premier thème de l'allegro assai joue sur tous les contrastes : avec des

nuances alternées de piano et de forte *subito*, et dans l'effectif instrumental avec un dialogue entre les cordes et tout l'orchestre. Tout comme dans le premier mouvement, ce thème est porté par un rythme perpétuel de croches, qui passe d'instrument en instrument, et amène une certaine frénésie à l'ensemble. Apparaît le second thème, plus calme, plus chantant. Le développement qui suit fait entendre un rapide fugato. Après un silence soudain et surprenant, on retrouve les deux thèmes au cours de la réexposition.

Cette symphonie quarante de Mozart, derrière une clarté joyeuse et une légèreté d'apparence, laisse se développer et vivre une réalité plus mordorée. La puissance de l'œuvre qui n'est pas sans rappeler celle du « Don Juan » est immense. Le style de l'enfant prodige s'est durci, complexifié, ouvert au futur, comme si l'appel de l'éternité s'était fait entendre...

Le maestro Carlos Païta a peu joué Mozart. Mais cette Quarantième est un moment suspendu. Le chef qui exige soixante cordes pour jouer Beethoven à partir de « l'Héroïque » va la diriger en pensant au maître de Bonn et aux grands chefs du passé. On pense à Bruno Walter pour la clarté et à Wilhem Furtwängler pour la puissance ! Le célèbre thème, premier de la symphonie qui signe cette symphonie semble à l'évidence devenir celui qui annonce le second plus tragique. Carlos Païta va sans cesse jouer sur ce contraste. L'œuvre devient alors un adieu à un style, à un monde, à une innocence sincère et feinte à la fois en laquelle Mozart s'est longtemps réfugié.

Richard Strauss. "Une vie de héros" - "Ein Heldenleben"

Richard Strauss est âgé de 34 ans lorsqu'il écrit « Ein Heldenleben » (« Une vie de Héros »). Il inaugure ainsi une nouvelle série de pièces symphoniques qui ne sont désormais plus fondées sur un prétexte littéraire. L'œuvre compose avec la « Sinfonia Domestica » et « Don Juan » une trilogie de l'intime : Strauss avec un brio étourdissant et un humour caustique raconte sa vie domestique. Sans doute la tyrannie et le caractère hystérique de son épouse ont été une des causes et le cœur essentiel de ces œuvres on ne peut plus originales. N'oubliions jamais ce mot de Strauss : « Je ne suis pas un héros. Je n'en ai pas la force. Je ne suis pas fait pour le combat. Je préfère rester à l'arrière-plan, dans un endroit tranquille. »

Il achève une première version de la « Vie d'un Héros » en décembre 1898, mais retravaille le final peu après, la version définitive étant terminée début 1899. La première a lieu à Francfort-sur-le-Main le 3 mars 1899 sous la direction du musicien. Le héros est en fait le compositeur lui-même dont il fait une description quelque peu martiale qu'il faut souvent prendre au second degré. L'œuvre se termine de manière apaisée et il existe des moments d'indicible tendresse (solo de violon symbolisant sa femme Pauline dans la troisième partie). La neuvième partie (travail pour la paix) est en fait une reprise d'un certain nombre de thèmes de ses œuvres antérieures. L'œuvre comporte neuf parties qui se jouent sans interruption et son exécution dure un plus de quarante minutes.

Partie I : Le Héros

Partie II : Les Adversaires du Héros

Partie III : La Compagne du Héros

Partie IV : Le Champ de bataille du Héros

Partie V : L'Œuvre de paix du Héros

Partie VI : Retrait du monde du Héros et son accomplissement

Les titres des parties ne sont pas du compositeur lui-même, mais ont été donnés *a posteriori* par l'auteur et critique musical Lawrence Gilman, à l'issue de différents entretiens avec Strauss.

« Ein Heldenleben » fut qualifié par Debussy de « *livre d'images quasi cinématographique* ». Cela prouve à quel point l'imagerie de Strauss est éloquente ; il déclara d'ailleurs qu'un programme n'était pas nécessaire : « *Il suffit de savoir qu'il s'agit d'un héros qui se bat contre ses ennemis.* » L'œuvre se lit comme l'histoire de la vie artistique et personnelle du compositeur, mais en approfondissant la biographie et les œuvres, on découvre le thème universel qui se dissimule derrière le rideau de l'ironie : le combat titanique de l'individu pour la liberté dans un monde hostile et complexe.

Sa magistrale orchestration englobe une palette de timbres variée, des teintes les plus sombres aux coloris les plus éclatants et rutilants. Dans cette œuvre Richard Strauss a créé des myriades de textures, depuis des passages solistes et de la musique de chambre intimiste jusqu'à des tutti orchestraux virtuoses.

Le langage de Strauss dans ses poèmes symphoniques est l'affirmation

d'un style particulier qui doit peu à Wagner ou Brahms, et de surcroît indirectement. La maîtrise éblouissante de l'orchestre, son utilisation totale et la beauté frémissante et misandre des thèmes est la marque indéfectible de son langage. Il semble que ce langage soit établi pour l'éternité ! Pourtant en 1905, il fait sensation avec « Salomé » d'après la pièce d'Oscar Wilde. L'œuvre fit scandale un peu partout auprès des élites bien pensantes, mais reçut la faveur d'un public qui avait soif de nouveauté. La partition regorge de trouvailles harmoniques qui ne seront surpassées que dans son opéra suivant, fruit d'une première collaboration avec le poète allemand von Hoffmannstahl, « Elektra ». Dans cet opéra, Strauss pousse son langage aux extrêmes limites de la tonalité ! L'apréte du propos et la violence du chant et de l'orchestre sont inouïes ! Jamais plus, Strauss n'ira aussi loin dans son langage... Ces confins troublants et modernes, attirants et sulfureux d'un langage nouveau l'ont en quelque sorte perturbé au point sans doute de refouler en lui et à jamais, une possible suite à « Elektra »... Il suffit d'écouter les merveilleuses dernières œuvres, comme les Quatre derniers Lieder, ou les « Métamorphoses », authentiques testaments anachroniques, pour ne pas avoir trop de regrets aujourd'hui, même si on peut se demander pourquoi Strauss est revenu en arrière musicalement. Sans doute, était-il nettement conscient de sa place dans l'histoire. Il se voyait comme l'héritier légitime de Wagner et de Liszt et il savait qu'il devait sa notoriété au monde qui l'avait fait, c'est-à-dire à la Prusse et à l'Empire austro-hongrois. Il ne se reconnaissait pas vraiment dans cette Allemagne et cette Autriche affaiblies après la cuisante défaite de la Première Guerre mondiale. On peut concevoir qu'il ait préféré s'en tenir au souvenir de l'époque glorieuse des empires.

Strauss appartenait bien à cette aristocratie qui l'avait élevé très tôt au rang de génie et a sans doute souffert de se sentir hors de son époque au moment de l'émergence de nouveaux courants musicaux, comme le dodécaphonisme de Schönberg et le primitivisme de Stravinsky.

Le maestro Carlos Païta, fidèle à son style généreux, amène la partition à un premier degré d'écoute stupéfiant ! L'auditeur est plongé dans un drame dont les personnages sont la rutilance de l'orchestre et ses effets totalement soniques. Carlos Païta se retrouve dans l'œuvre autobiographique de Richard Strauss. Le maestro se déplace dans cette orgie sonore avec une aisance confondant, comme il le faisait dans la « Symphonie Fantastique » de Berlioz. Mais il n'oublie jamais ni ne néglige ces moments suspendus, chambristes et intimes où l'humanité du héros est là : fragile, frémissante, presque épuisée...

On sait que Strauss aimait beaucoup Mozart et qu'il adorait le diriger. Sur cet album, Carlos Païta crée un lien entre un Mozart qui entre dans l'avenir et l'histoire et un Strauss qui va quitter pour un temps son monde pour se risquer dans celui de la modernité. Si la modernité n'était pas la priorité du maestro Païta, sa perspicacité quant aux moments cruciaux de l'esthétique musicale était évidente : il lui suffisait pour l'exprimer totalement que la forme ne tienne pas lieu de fond et que l'humanité ne s'efface jamais devant l'histoire...

Max Trébosc

Wolfgang Amadeus Mozart. Symphony n° 40 in G minor.

Since settling in Vienna in 1781, Mozart composed only three symphonies, none of which were intended for the Viennese public. From June to August 1788, he composed three new symphonies in quick succession, which would go on to make musical history with their groundbreaking ideas. The reasons why they were composed remain unknown. They do not seem to have been produced as a specific commission. It seems that Mozart wrote them for a concert he planned to give in Vienna. However, these three symphonies were probably never performed during his lifetime.

When we read the manuscript of Symphony n°40 in G minor, we realise that the author added clarinets that were not originally planned! Why? Did impromptu rehearsals take place during the trips made from 1789 to 1790? Symphony n°40 could have been performed at a concert in Leipzig in May 1789. It was most likely also performed under Salieri's direction in April in Vienna. Published in 1794, this work is today one of Mozart's most famous, adored by the public and admired by many composers.

The first movement, *molto allegro*, begins with a series of eighth notes played on the violas, then the main theme enters on the violins, punctuated by dissonant harmonies. This theme would become the signature of this symphony and ensure its global success. A second theme then appears, contrasting with the first: more optimistic, it is in a major key. The development is structured around turbulent keys: it is a stormy journey in which fragments of the first theme reappear, with the initial repeated notes

played insistently. After this almost Romantic passage, the two opening themes are stated again, but this time the second appears in a minor key.

Following the dramatic frenzy of the Allegro, the second movement, *Andante*, provides a moment of rest, calm and grace. The main theme, consisting of a leap followed by repeated notes, is introduced by the successive entries of the strings in imitation: violas, second violins and finally first violins. From his later symphonies onwards, Mozart paid close attention to the density of the strings and the quality of the brass. The Forty-First Symphony, nicknamed Jupiter, perfectly illustrates this idea. It paved the way for Beethoven and his "Eroica". Throughout the melody, a short rhythmic motif of two rapid notes (triplets) can be heard, which later serves as the basis for an exchange between the various instruments of the orchestra. It is this same motif that subsequently serves as the basis for development. The central section of the movement is more dramatic, with several excursions into the minor key. Finally, the recapitulation restates the main theme.

The Minuet of the third movement is lively, short and highly rhythmic. It strongly contrasts with the central Trio, in G major, which is lighter, relaxed, and gives prominence to the winds.

The first theme of the Allegro assai plays with all contrasts: alternating sudden piano and forte dynamics, and instrumental contrast through dialogue between the strings and the full orchestra. As in the first movement, this theme is carried by a perpetual eighth-note rhythm that passes from instrument to instrument, creating a sense of frenzy throughout. The second

theme then appears, calmer and more lyrical. The following development features a brief fugato. After a sudden, surprising silence, both themes return in the recapitulation.

Mozart's Fortieth Symphony, beneath its joyful clarity and apparent lightness, allows a deeper, more intense reality to emerge. The work's power, reminiscent of "Don Giovanni", is immense. The prodigy's style has grown harder, more complex, and forward-looking, as if the call of eternity had been heard...

Maestro Carlos Païta has rarely performed Mozart. But this Fortieth is a suspended moment. The conductor, who requires sixty strings to perform Beethoven from the Eroica onwards, directs it with thoughts of the Bonn master and the great conductors of the past. One thinks of Bruno Walter for clarity and Wilhelm Furtwängler for power! The famous opening theme, the first of the symphony, evidently becomes the one that foreshadows the more tragic second theme. Carlos Païta constantly plays on this contrast. The work then becomes a farewell to a style, to a world, to a sincere and feigned innocence in which Mozart has long taken refuge.

Richard Strauss. "A Hero's Life" – "Ein Heldenleben"

Richard Strauss was 34 years old when he wrote "Ein Heldenleben" ("A Hero's Life"). With this work, he inaugurated a new series of symphonic pieces that were no longer based on a literary pretext. Together with "Sinfonia Domestica" and "Don Juan", the piece forms a trilogy of the intimate: Strauss, with dazzling brilliance and caustic humour, recounts his domestic

life. Undoubtedly, the tyranny and hysterical character of his wife were among the causes and the essential heart of these extremely original works. Let us never forget Strauss's own words: "*I am not a hero. I don't have the strength. I'm not cut out for fighting. I prefer to remain in the background, in a quiet place.*"

He completed a first version of A Hero's Life in December 1898, but revised the finale shortly thereafter, with the definitive version finished in early 1899. The premiere took place in Frankfurt am Main on 3 March 1899, conducted by the composer. The hero is, in fact, the composer himself, portrayed in a somewhat martial manner, and often to be taken with a grain of salt. The work concludes peacefully and contains moments of indescribable tenderness (a violin solo symbolising his wife, Pauline, in the third section). The ninth section (The Hero's Work for Peace) reprises several themes from his earlier works. The composition has nine movements, performed without interruption, and lasts just over forty minutes.

Part I: The Hero

Part II: The Adversaries of the Hero

Part III: The Companion of the Hero

Part IV: The Battlefield of the Hero

Part V: The Hero's Work for Peace

Part VI: The Hero's Retirement from the World and Fulfilment

The titles of the movements were not assigned by Strauss himself, but were given retrospectively by the author and music critic Lawrence Gilman, following several interviews with Strauss.

"Ein Heldenleben" was described by Debussy as a "quasi-cinematic picture book", demonstrating how eloquent Strauss's imagery is. Strauss himself declared that a programme was unnecessary: "*It is enough to know that it is about a hero fighting his enemies.*" The work can be read as the story of the composer's artistic and personal life, but by delving deeper into the biography and the works, we discover the universal theme that lies behind the curtain of irony: the titanic struggle of the individual for freedom in a hostile and complex world.

His masterful orchestration encompasses a varied palette of timbres, from the darkest hues to the most vibrant and resplendent colours. In this work, Richard Strauss created a myriad of textures, from solo passages and intimate chamber music to virtuoso orchestral tutti.

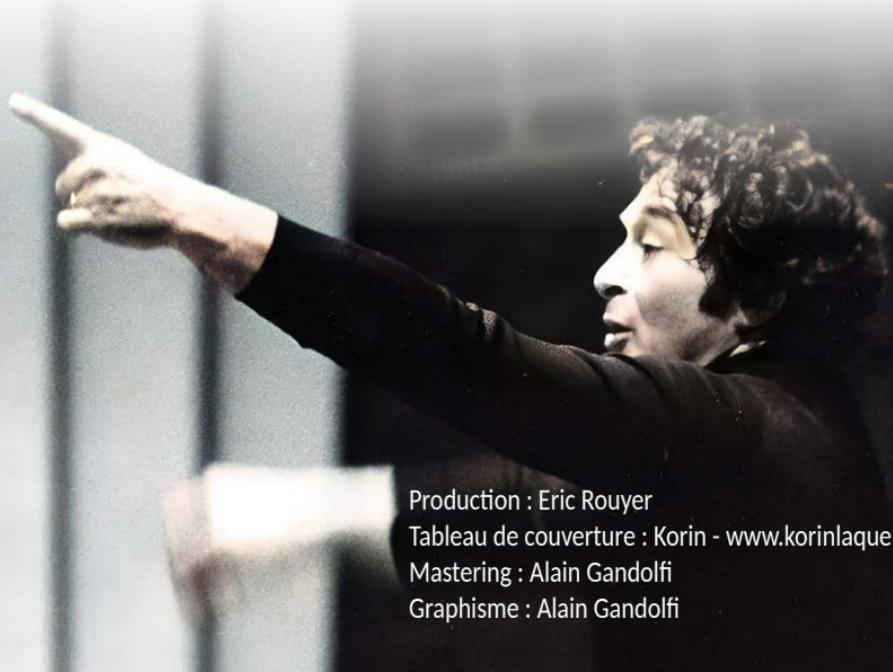
Strauss's language in his symphonic poems asserts a distinctive style, indebted little to Wagner or Brahms, and only indirectly. His dazzling mastery of the orchestra, total utilisation of its resources, and the quivering, often misandric beauty of the themes are hallmarks of his idiom. This language seems established for eternity! Yet in 1905, he caused a sensation with "Salomé" based on the play by Oscar Wilde. The work scandalised conservative elites but delighted an audience hungry for novelty. The score is full of harmonic discoveries that would only be surpassed in his next opera, the result of a first collaboration with the German poet von Hofmannsthal, "Elektra". In this opera, Strauss pushed his musical language to the extreme limits of tonality. The intensity of the subject matter and the violence of both vocal and orchestral writing are unprecedented! Strauss would never

venture so far again in his musical language... These disturbing, modern, alluring, and provocative frontiers of a new musical language perhaps unsettled him to the point of permanently shelving a potential continuation of "Elektra"... Listening to his final masterpieces, such as the Four Last Songs or "Metamorphosen", authentic anachronistic testaments, we can have little regret, even if one wonders why Strauss musically looked back. Likely, he was fully aware of his place in history. He saw himself as the legitimate heir of Wagner and Liszt and knew that he owed his notoriety to the world that shaped him – that is, Prussia and the Austro-Hungarian Empire. He did not identify with the weakened Germany and Austria after the crushing defeat of World War I. It is understandable that he preferred to dwell in memory of the glorious era of empires. Strauss belonged to this aristocracy, which had elevated him early to genius, and undoubtedly suffered from feeling out of step with his time, as new musical currents emerged, such as Schoenberg's twelve-tone system and Stravinsky's primitivism.

Maestro Carlos Païta, faithful to his generous style, brings the score to a strikingly immediate level of listening! The listener is immersed in a drama whose characters are the brilliance of the orchestra and its fully sonorous effects. Carlos Païta inhabits the autobiographical work of Richard Strauss. The maestro moves through this sonic orgy with bewildering ease, as he did in Berlioz's "Symphonie Fantastique". Yet he never forgets or neglects the suspended, intimate chamber-like moments where the hero's humanity is evident: fragile, quivering, almost exhausted...

We know that Strauss loved Mozart and adored conducting him. On this album, Carlos Païta creates a link between a Mozart stepping into the future and history and a Strauss who temporarily leaves his world to venture into modernity. While modernity was not Païta's priority, his insight into crucial moments of musical aesthetics was clear: it was enough for him to express it fully that form should never replace substance, and that humanity never yields to history...

Max Trébosc



Production : Eric Rouyer

Tableau de couverture : Korin - www.korinlaque.fr

Mastering : Alain Gandolfi

Graphisme : Alain Gandolfi