



WAGNER MAHLER Carlos PAÏTA

Richard WAGNER

Le Crépuscule des Dieux - "Götterdämmerung" - Extraits orchestraux

1. Voyage de Siegfried sur le Rhin 12:23
2. Mort de Siegfried et Marche funèbre 11:08

Philharmonic Symphony Orchestra, direction Carlos Païta

Enregistré en 1982 - 1983, Kingsway Hall de Londres

Gustav MAHLER *Symphonie n° 1 "Titan"*

3. I. langsam schleppend 13:51
4. II. kraftig bewegt 08:21
5. III. feierlich und gemessen ohne zu schleppen 10:44
6. IV. sturmisch bewegt 20:32

Royal Symphony Orchestra, direction Carlos Païta

Enregistré en 1977, Kingsway Hall de Londres

Mastering : Alain Gandolfi

Tableau de couverture : Korin www.korinlaque.fr

Graphisme : Alain Gandolfi

Production : Eric Rouyer

© 2026 Le Palais des Dégustateurs



Enfants de douleur

Associer la musique de Richard Wagner à celle de Gustav Mahler est une démarche artistique dont la logique dépasse la simple évidence chronologique. En effet, l'univers harmonique du second est intimement lié à celui du premier. En cette seconde moitié du 19^e siècle, aucun musicien ne peut alors se soustraire à l'emprise de l'écriture de Wagner, qu'il s'agisse de ses rivaux en matière esthétique dont le plus important demeure Johannes Brahms, ou des compositeurs français. Ces derniers oubliant le temps d'un pèlerinage à Bayreuth, leur détestation de l'Allemagne après la défaite humiliante de Sedan, en 1870. Jusqu'au plus nationaliste d'entre eux, Claude Debussy, ils découvrent la "Colline Sacrée".

Etudiant au Conservatoire de Vienne, Mahler se rallie à la révolution musicale wagnérienne qui s'inscrit à la fois dans une démarche esthétique et un acte social et politique de contestation. En effet, l'étudiant né en Bohême revendique son attirance pour les courants progressistes, vénérant Siegfried et Tristan, et par un saisissant raccourci de la pensée, la personnalité de Wagner qui passe alors pour un démocrate. Il succombe à ce qu'il faut bien nommer le fanatisme wagnérien ambiant. Il devient (pour un temps) végétarien parce qu'à la même époque, son idole diffuse une théorie selon laquelle manger de la viande est l'une des causes du déclin de la civilisation chrétienne...

Avec Mahler, nous ne songeons pas, a priori, à l'univers de l'opéra, mais aux cycles de lieder et aux dix symphonies, la dernière étant inachevée.

Se pose toutefois l'interrogation concernant l'absence de partitions lyriques dans le catalogue d'un jeune compositeur à ce point séduit par les ouvrages wagnériens. Il faut toutefois relativiser cette absence car Mahler se lance dans l'écriture de plusieurs opéras dont les manuscrits prennent systématiquement le chemin de l'âtre des cheminées. Il détruit ses essais : *Herzog Ernst von Schwaben* (1877), *Rübezahl* (1879) et *Die Argonauten* (1880). Par la suite, il ne revint plus au monde de l'opéra autrement qu'en dirigeant les ouvrages des autres. Il est certain que les contraintes de l'écriture d'œuvres aussi ambitieuses et plus encore leur réalisation représentent des obstacles infranchissables. En effet, tout au long de sa carrière, Mahler ne cessera d'affronter les chanteurs et les directeurs de salles d'Europe centrale jusqu'à l'Opéra de Vienne, un empire musical au sein même de l'Empire. Très tôt, l'univers de la symphonie s'impose au cœur de vie du compositeur.

Cela étant, le répertoire lyrique et tout particulièrement l'interprétation de la musique de Wagner occupent une place centrale dans la vie musicale de Mahler. Sa démarche artistique consiste à repenser totalement l'univers de l'opéra, des lumières aux décors et de la mise en scène au service de la psychologie des rôles. Son approche des partitions est novatrice car il est l'un des premiers à refuser toute coupure dans un opéra sous quelque prétexte que ce soit. « Tradition ist Schlamperei » (la tradition est une « cochonnerie ») affirme-t-il. Au fil de ses postes de plus en plus prestigieux, il engage un combat mené sans concessions. Pour l'œuvre de Wagner, cela débute à Leipzig où il s'oppose à Arthur Nikisch, l'un des plus grands chefs de l'époque, son aîné au prestige incomparable. A sa prise de fonction à Vienne,

en 1897, Mahler provoque une véritable révolution lors de sa première production de *Lohengrin*. Enfin, il engage une lutte dont il devine qu'elle est perdue d'avance contre les institutions, ainsi qu'une partie du public et de la critique viennoises qui regrettent que l'on confie le « Saint Graal » à un musicien juif (malgré sa conversion au catholicisme à son arrivée à Vienne).

C'est donc bien à l'univers de la symphonie que Mahler va consacrer toute son énergie. Pour autant, la voix y tient une importance essentielle et parfois même au sein d'une forme qui se métamorphose, hésitant entre la symphonie, le poème symphonique, ou bien la cantate. Sa personnalité s'affirme dès sa première page d'envergure : *Das Klagende Lied* (1880). Cette cantate dont le matériau aurait pu nourrir un opéra repose sur des comtes médiévaux. Les rythmes de marche, une fanfare majestueuse et triviale à la fois, la succession de chocs harmoniques, les effets naturalistes d'un orchestre émergeant du lointain font encore référence à Wagner, Albert Lortzing (l'auteur de *Zar und Zimmermann*) et le Franz Liszt des poèmes symphoniques.

A l'écoute du présent témoignage capté sur le vif, on pourrait rêver à comparer la direction de Carlos Païta avec celle de Mahler. Nous ne disposons pas de témoignages sonores du viennois, bien que les comptes-rendus de ses concerts soient nombreux sans oublier les témoignages des plus grands musiciens de l'époque, mais l'énergie de l'interprétation et la densité expressive de la direction du chef argentin dans les deux pages du *Crépuscule des Dieux* qui ouvrent cet album évoquent une dimension narrative de l'interprétation, que Bruno Walter et Otto Klemperer soulignèrent chez le

compositeur.

En quelques mesures, Carlos Païta nous fait entrer dans le drame du *Voyage de Siegfried sur le Rhin*. Nous voici à la troisième et dernière journée de la *Tétralogie*, créée à Bayreuth, le 17 août 1876. Ce passage est extrait du premier acte de l'opéra. Rappelez-vous : ayant découvert Brunehilde et demandé sa main, Siegfried part à l'aventure. Après le passage du *Lever du jour*, il fait ses adieux à Brunehilde et descend jusqu'au Château des Gibichung. Les pupitres de cordes décrivent la chaude ambiance de ce matin. Son voyage, *Allegro*, rappelle des motifs des journées précédentes. A son arrivée sur les bords du Rhin, l'orchestre traduit la fluidité du courant alors que de sombres accords prédisent les dangers qui attendent le héros. La *Mort de Siegfried* est inévitable ; il ne peut lutter contre la sournoiserie de Hagen, le fils d'Alberich. Celui-ci lui transperce le dos de sa lance. Mortellement blessé, Siegfried accueille Brunehilde, ce qui donne lieu à l'un des plus beaux airs de la *Tétralogie*. Puis, aux accents de la *Marche funèbre*, son corps est emporté. La musique semble naître de la brume et l'on sait déjà que le suicide de Brunehilde est inéluctable.

Carlos Païta conduit, au sens premier du terme, l'auditeur dans les allées du drame. Il joue des silences, suggère la sensualité des liens entre les personnages, allège puis brusquement épaissit jusqu'à l'étouffement, un orchestre gorgé de couleurs. Sa conception de l'œuvre est portée par une puissance massive et une urgence virile, aux antipodes de la marche funèbre que l'on entend douze ans plus tard dans la *Première Symphonie* de Mahler. On mesure alors, l'étonnante évolution du romantisme au post-romantisme.

Ce n'est plus seulement un rêve chargé des grands mythes humains que traduit Mahler. Il porte un regard acéré sur la Vienne de 1900, cette "Apocalypse joyeuse" que définit l'écrivain Max Brod. Les premières mesures de la *Symphonie* s'ouvrent ainsi sur un "sifflement" des cordes aiguës (une tenue de la note *La*). Nous entrons dans un chant de désespoir qui ne s'achèvera qu'en 1910 dans les esquisses du finale de la *Dixième Symphonie*, avec une autre marche funèbre, inspirée par la vision de l'enterrement d'un pompier dans les rues de New-York. Mahler se sait déjà condamné.

L'élaboration de la *Première Symphonie* achevée en mars 1888, l'une des partitions les plus populaires du compositeur avec les *Quatrième* et *Cinquième* dura une décennie. Elle comportait alors cinq mouvements et se révéla « trop puissante, jaillissant comme un torrent de la montagne ! » d'après le compositeur lui-même. La création eut lieu à Budapest, le 20 novembre 1889. Le fiasco fut retentissant. Par la suite, Mahler délaissa la première partie, mais garda la seconde qui devint la marche funèbre ainsi que le finale. La création de la nouvelle partition eut lieu à Hambourg en 1893. Le public fut enthousiaste, mais la critique féroce. Le sous-titre de la partition était évocateur : *Symphonie "Titan"*, en référence au roman de Jean Paul, pseudonyme de l'écrivain Paul Richter (1763-1825). Nullement avare de titres, Mahler songea à intituler le mouvement lent "à la manière de Callot". Les œuvres du graveur français ainsi que les *Pièces fantasques* de E.T.A Hoffmann l'avaient frappé. Puis il évoqua "les Funérailles du chasseur". Le second mouvement devint *Blumine*, rappelant les débuts de compositeur à l'époque de l'écriture de la musique de scène *Der Trompeter*

von Säckingen. Blumine, cette “fleurette” disparut par la suite, pour être utilisée ultérieurement dans le matériau de la *Seconde Symphonie*.

Il ne restait donc plus que quatre mouvements. Avec le temps, Mahler supprima tous les titres et commentaires, reconnaissant que la musique se suffisait à elle-même.

Langsam, schleppend, Wie ein Naturlaut (Lent, traînant comme une voix de la Nature) est le tempo du premier mouvement de la symphonie. Mahler y définit des “souvenirs de jeunesse”, ceux d’une ville de province dans laquelle les lointains échos de la Nature – on reconnaît le coucou dont la mélodie est tirée des *Lieder eines fahrenden Gesellen* – et d’une fanfare militaire ainsi que des bruits de la rue. L’ensemble compose une étrange polyphonie. Dans cet orchestre fait de bric et de broc, les couleurs se transforment avec les changements de tonalités. Le thème s’égare dans une succession d’épisodes, de digressions dramatiques. L’univers mental et sonore de Berlioz nous paraît d’autant plus proche dans la lecture enflammée de Carlo Païta.

Kräftig bewegt, doch nicht zu schnell (énergique et animé, mais pas trop vite) est l’indication du second mouvement. Il s’agit, une fois encore, de l’emploi détourné d’un lied de jeunesse : *Hans und Grete*. La danse est digne d’un robuste pas de ländler d’Europe Centrale. Est-il d’origine morave, tchèque ou allemande ? L’empire austro-hongrois, le seul que connut Mahler toute sa vie durant, mêle intimement les cultures, dépassant les revendications nationalistes bien qu’elles soient en partie à l’origine de l’anéantissement du régime. Carlos Païta allège la pâte sonore tout en accentuant l’angulosité des traits. C’est tout le panache d’une victoire qui semble gagnée d’avance.

La marche funèbre qui suit – *Bruder Martin* d’un côté du Rhin, *Frère Jacques* de l’autre côté du fleuve, énoncée par la contrebasse montre à quel point Mahler s’avère un génial orchestrateur. La danse qui se déploie (*Feierlich und gemessen, ohne zu schleppen / Solennel et mesuré, sans traîner*) use de la “parodie” notée comme telle dans la partition. Les deux trompettes s’apitoient sur leur sort, les rengaines de villages sont travesties. Le bastringue d’une fête s’amplifie jusqu’à revenir à l’esprit du lied, puis à des phrases d’une banalité assumée. La kermesse prend de l’ampleur, entre musique klezmer et suprême élégance de la Vienne impériale pour s’achever dans le silence. Loin de céder aux volutes enivrantes de la fête, Carlos Païta impose le respect d’une architecture sans faille. Les éléments épars prennent alors une dimension expressive des plus saisissantes.

On imagine aisément que le finale (*Stürmisch bewegt / orageux et animé*) ait donné tant de mal au compositeur. L’explosion d’énergie (*fortissimo*) des premières mesures est telle, que Mahler tenta de nombreuses esquisses pour en contenir la violence et assurer la cohérence de l’ensemble du mouvement. Ce voyage de l’enfer au paradis est un combat singulier qui s’achève par la victoire de la vie sur la mort. Il révèle ce que le public et la critique ne purent accepter : la naissance d’une nouvelle esthétique. En effet, l’orchestre n’est plus employé pour la seule révélation de la beauté. Berlioz, le premier, avait imaginé dans la *Symphonie fantastique* qui marqua profondément Mahler, que la laideur sonore était nécessaire si elle se justifiait par une pensée artistique originale. A son tour, Mahler montra dans son langage musical la complexité de l’âme humaine. Dans sa conception, Carlos

Païta fait référence à Berlioz et plus encore à Mendelssohn : la brillance et la démesure suggérée du chaos semblent échapper à la raison. N'est-ce pas le souvenir du *Songe d'une nuit d'été* composé soixante ans plus tôt ? Enfin, au cœur du mouvement, le lyrisme de la mélodie si amoureusement ciselée se tourne, une dernière fois peut-être chez Mahler, vers l'écriture de Wagner.

Editée en 1898, la partition supprimait définitivement le mouvement *Blumine*. Peine perdue. Jusqu'à la fin de sa vie, la *Symphonie en ré majeur* "cet enfant de douleur" comme aimait à le dire Mahler, demeura l'une de ses œuvres les plus incomprises.

Stéphane Friédérich



Gustav Mahler (Emil Orlik)



Children of pain

Bringing together the music of Richard Wagner and Gustav Mahler is an artistic endeavour with a logic that goes beyond simple chronological evidence. Indeed, the harmonic universe of the latter is closely linked to that of the former. In the second half of the 19th century, no musician was able to escape Wagner's influence, whether they were his aesthetic rivals, the most important being Johannes Brahms, or French composers. During a pilgrimage to Bayreuth, they forgot their hatred of Germany following the humiliating defeat at Sedan in 1870. Even the most nationalistic among them, Claude Debussy, discovered the «Sacred Hill».

As a student at the Vienna Conservatory, Mahler threw his support behind Wagner's musical revolution, which was both an aesthetic endeavour and a social and political act of protest. Indeed, the Bohemian-born student professed his fondness for progressive movements, admiring Siegfried and Tristan, and, in a striking leap of thought, Wagner's personality, who was then considered a democrat. He succumbed to what can only be described as the prevailing Wagnerian fanaticism. For a time, he became a vegetarian because, at the same time, his idol was spreading a theory that eating meat was one of the causes of the decline of Christian civilisation...

With Mahler, we do not immediately think of the world of opera, but rather of his lied cycles and ten symphonies, the last of which remains unfinished. However, questions arise as to the absence of operatic scores in the catalogue of a young composer so captivated by Wagner's works. However,

this absence should be put into perspective, as Mahler embarked on writing several operas, the manuscripts of which were systematically thrown into the fire. He destroyed his drafts: *Herzog Ernst von Schwaben* (1877), *Rübezahl* (1879) and *Die Argonauten* (1880). After that, he never returned to the world of opera except to conduct the works of others. It is certain that the constraints of writing such ambitious pieces, and even more so of performing them, represent insurmountable obstacles. Indeed, throughout his career, Mahler never ceased to clash with singers and theatre managers across Central Europe, right up to the Vienna State Opera, a musical empire within the Empire itself. Very early on, the world of symphonic music became central to the composer's life.

That said, the operatic repertoire, and particularly the interpretation of Wagner's music, played a central role in Mahler's musical life. His artistic approach involves completely rethinking the world of opera, from lighting to sets and staging, in order to better serve the psychology of the roles. His approach to scores is pioneering, as he is one of the first to refuse any cuts in an opera under any circumstances. «Tradition ist Schlamperei» (tradition is «rubbish», he asserts. Throughout his increasingly prestigious appointments, he engaged in an uncompromising battle. For Wagner's work, it began in Leipzig, where he clashed with Arthur Nikisch, one of the greatest conductors of the time, his superior with unrivalled prestige. When he took up his post in Vienna in 1897, Mahler caused a veritable revolution with his first production of *Lohengrin*. Finally, he embarked on a struggle that he knew was doomed to fail against the institutions, as well as against part of

the Viennese public and critics who regretted that the «Holy Grail» had been entrusted to a Jewish musician (despite his conversion to Catholicism upon his arrival in Vienna).

Mahler would therefore devote all his energy to the world of symphonic music. Nonetheless, the voice plays an essential role, sometimes even within a form that is undergoing a metamorphosis, wavering between symphony, symphonic poem, or cantata. His personality asserts itself from the very first page of his major work: *Das Klagende Lied* (1880). This cantata, the material for which could have been used to create an opera, is based on medieval tales. The marching rhythms, a majestic yet trivial fanfare, the succession of harmonic clashes, and the naturalistic effects of an orchestra emerging from afar still echo Wagner, Albert Lortzing (the author of *Zar und Zimmermann*) and Franz Liszt's symphonic poems.

Listening to this live recording, one might be tempted to compare Carlos Païta's conducting with that of Mahler. We have no audio recordings of the Viennese composer, although there are many accounts of his concerts, not to mention testimonials from the greatest musicians of the time. However, the energy of the performance and the expressive density of the Argentine conductor's direction in the two pages of *Götterdämmerung* that open this album evoke a narrative dimension of the interpretation, which Bruno Walter and Otto Klemperer highlighted in the composer's work.

In just a few bars, Carlos Païta draws us into the drama of *Siegfried's journey down the Rhine*. Here we are on the third and final day of the *Tetralogy*,

which premiered in Bayreuth on 17 August 1876. This passage is taken from the first act of the opera. Remember: having discovered Brünnhilde and asked for her hand in marriage, Siegfried sets off on an adventure. After *the dawn breaks*, he bids farewell to Brunehilde and descends to the Gibichung Castle. The string sections capture the warm atmosphere of this morning. His journey, *Allegro*, recalls motifs from previous days. Upon arriving at the banks of the Rhine, the orchestra reflects the fluidity of the current, while sombre chords foreshadow the dangers awaiting the hero.

Siegfried's death is inevitable; he cannot fight against the cunning of Hagen, Alberich's son. He stabs him in the back with his spear. Mortally wounded, Siegfried welcomes Brunehilde, giving rise to one of the most beautiful arias in the *Tetralogy*. Then, to the strains of the *Funeral March*, his body is carried away. The music seems to emerge from the mist, and we already know that Brunehilde's suicide is inevitable.

Carlos Païta leads the listener, in the truest sense of the word, through the twists and turns of the drama. He plays with the silences, suggesting the sensuality of the relationships between the characters, lightening then suddenly deepening the sound until it becomes suffocating, an orchestra bursting with colour. His conception of the work is carried by a massive power and a virile urgency, the polar opposite of the funeral march heard twelve years later in Mahler's *First Symphony*. We can then appreciate the astonishing development from Romanticism to Post-Romanticism. Mahler no longer captures only a dream steeped in great human myths. He takes a sharp look at Vienna in 1900, that «joyful apocalypse» as defined by the

writer Max Brod. The first bars of the *Symphony* thus open with a «whistle» from the high strings (a sustained A note). We enter into a song of despair that will only end in 1910 in the sketches for the finale of the *Tenth Symphony*, with another funeral march, inspired by the sight of a firefighter's funeral in the streets of New York. Mahler already knew he was doomed.

Completed in March 1888, the *First Symphony*, one of the composer's most popular scores along with the *Fourth* and *Fifth*, took a decade to compose. It then consisted of five movements and proved to be «too powerful, gushing forth like a torrent from the mountain's peak!» according to the composer himself. The premiere took place in Budapest on 20 November 1889. The fiasco was spectacular. Mahler subsequently abandoned the first movement, but retained the second, which became the funeral march and finale. The premiere of the new score took place in Hamburg in 1893. The audience was enthusiastic, but the criticism was fierce. The score's subtitle was evocative: «*Titan*» *Symphony*, a reference to the novel by Jean Paul, the pseudonym of the writer Paul Richter (1763–1825). Never one to shy away from titles, Mahler considered naming the slow movement «à la manière de Callot» (in the style of Callot). The works of the French engraver and E.T.A. Hoffmann's *Fantastic Pieces* had made a deep impression on him. Then he referred to «the Hunter's Funeral». The second movement became *Blumine*, reminiscent of the composer's early days when he wrote the incidental music for *Der Trompeter von Säckingen*. *Blumine*, this «little flower», later disappeared, only to be used later in the material for the *Second Symphony*. So there were only four movements left. Over time, Mahler removed all

titles and comments, recognising that the music was enough on its own.

Langsam, schleppend, Wie ein Naturlaut (Slow, drawn out like the voice of Nature) is the tempo of the first movement of the symphony. Mahler defines them as «memories of youth», those of a provincial town in which the distant echoes of Nature – we recognise the cuckoo, whose melody is taken from *Lieder eines fahrenden Gesellen* – and a military band, as well as street noises, can be heard. The whole composition creates a strange polyphony. In this eclectic orchestra, the colours change with the shifts in tone. The theme wanders through a succession of episodes and dramatic digressions. The mental and musical universe of Berlioz seems all the more familiar to us in Carlo Païta's impassioned interpretation.

Kräftig bewegt, doch nicht zu schnell (energetic and lively, but not too fast) is the direction for the second movement. Once again, this is a misappropriation of an early lied: *Hans und Grete*. The dance is reminiscent of a robust Central European ländler step. Is it of Moravian, Czech or German origin? The Austro-Hungarian Empire, the only one Mahler knew throughout his life, intimately combined cultures, transcending nationalist claims even though these were partly responsible for the regime's downfall. Carlos Païta lightens the tonal texture while accentuating the angularity of the lines. With all the panache of a victory that seems a foregone conclusion.

The funeral march that follows – *Bruder Martin* on one side of the Rhine, *Frère Jacques* on the other side of the river, played by the double bass – demonstrates Mahler's genius as an orchestrator. The dance that unfolds

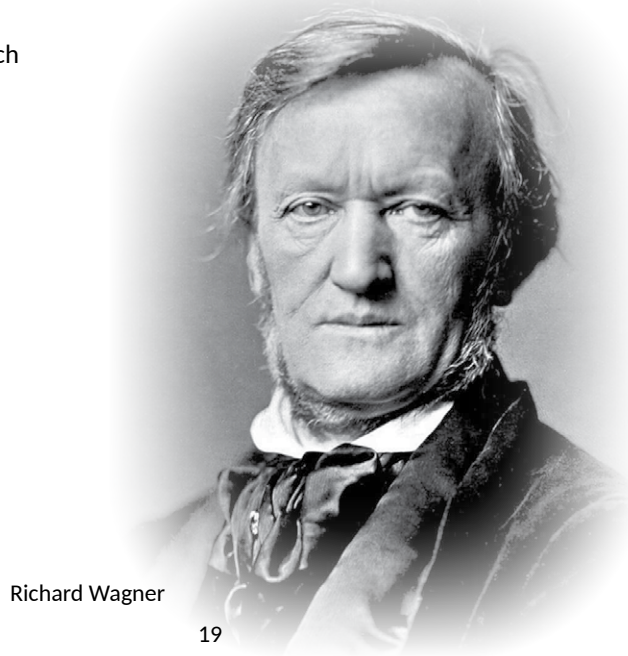
(*Feierlich und gemessen, ohne zu schleppen / Solemn and measured, without lingering*) uses «parody» as noted in the score. The two trumpets lament their fate, the tunes of the villages are distorted. The revelry of a party intensifies until it returns to the spirit of the song, then to deliberately banal phrases. The kermesse grows in intensity, between klezmer music and the supreme elegance of imperial Vienna, before ending in silence. Far from succumbing to the intoxicating fervour of the festivities, Carlos Païta commands respect with his flawless architecture. The scattered elements then take on a most striking expressive dimension.

It is easy to imagine that the finale (*Stürmisch bewegt / stormy and animated*) caused the composer so much difficulty. The explosion of energy (*fortissimo*) in the opening bars is such that Mahler attempted a number of sketches in order to contain its power and ensure the coherence of the entire movement. This journey from hell to paradise is a singular struggle that ends with the victory of life over death. It reveals what the public and critics could not accept: the birth of a new aesthetic. Indeed, the orchestra is no longer engaged solely for the purpose of revealing beauty. Berlioz was the first to imagine, in his *Symphonie fantastique*, which had a profound effect on Mahler, that sonic brutality was necessary if it was justified by an original artistic concept. In turn, Mahler demonstrated the complexity of the human soul in his musical language. In his conception, Carlos Païta refers to Berlioz and even more so to Mendelssohn: the brilliance and suggested excess of chaos seemingly defy reason. Is this not reminiscent of *A Midsummer Night's Dream*, written sixty years earlier? Finally, at the heart of the movement, the

lyricism of the lovingly crafted melody turns, perhaps for the last time in Mahler's work, towards Wagner's style of composition.

Published in 1898, the score permanently omitted the *Blumine* movement. A wasted effort. Until the end of his life, the *Symphony in D major*, «this child of pain» as Mahler liked to refer to it, remained one of his most misunderstood works.

Stéphane Friédérich



Richard Wagner

