

Verdi Requiem Carlos Païta

1. Requiem et Kyrie 09:57
2. Dies iræ 36:06
3. Dommine Jesu (Offertorium) 10:19
4. Sanctus 02:41
5. Agnus Dei 04:33
6. Lux æterna 06:46
7. Libera me 14:07

Durée totale : 84:29

Heather Harper, *soprano* - Josephine Veasey, *mezzo-soprano*
Carlo Bini, *ténor* - Hans Sotin, *basse*

London Philharmonic Choir, Maître de chœur : John Alldis

Carlos Païta dirige le Royal Philharmonic Orchestra

Enregistré en 1975 au Kingsway Hall, Londres

Tableau de couverture : Korin www.korinlaque.fr
Livret : André Hirt
Production : Eric Rouyer
Mastering : Alain Gandolfi

PDD063

STUDIO THEATRE ALEXANDRE PAÏTA

Domaine Bizot

© 2026 Le Palais des Dégustateurs

LE PALAIS DES DÉGUSTATEURS
lepalaisdesdegustateurs.com

L'effroi et la libération

I / Portez un instant votre regard sur ses portraits. On ose à peine croiser le sien tellement sa profondeur fait barrage ou bien vous engloutit. Un drame s'y joue, c'est le mot, car la vie est un drame, n'est-ce pas ?, qui se décline en moments et en circonstances tragiques dont la fin, en tous sens, ne possède pas la moindre signification. Tout Shakespeare était déjà là, présent dès le début, dans l'existence de cet homme de la campagne, passionné d'élevage et de cultures de la terre. Cela pour rappeler que Verdi, au théâtre, n'était ni un être ni un compositeur fasciné par le mythe comme le fut son strict contemporain Richard Wagner, mais un homme, là, simplement là, avec sa grandeur propre, seulement un homme du réel.

Shakespeare, en effet, est omniprésent, « *l'histoire pleine de fureur racontée par un idiot* » (*Macbeth*) et puis, peut-être pire encore, « *le monde entier est une farce* » (*Falstaff*, *Les Joyeuses commères de Windsor*). Cet effroi a connu sa traduction expressive dans les interprétations de Victor de Sabata, de Toscanini dans une autre et déjà un peu moindre mesure, et, ici, dans cette publication, avec Carlos Païta cette dimension terrifiante gagne un degré d'intensité de plus, sans que les exigences proprement artistiques soient négligées.

On s'en doute, nombreux sont les mélomanes qui ne supportent pas les fameux « plom…plom » du premier Verdi. On peut les comprendre. Mais qu'ils aillent aux œuvres qui suivent, nombreuses, qu'ils mesurent la qualité de ce musicien – en vérité sa qualité *de* musicien ! Et, surtout, qu'ils écoutent le *Requiem*, ce point de bascule de toute l'œuvre, sa *clef de voûte*, on l'affirmera avec certitude parce que tout, dans la vie de Verdi, y amène – lui qui se décida sans la moindre hésitation de composer l'œuvre inscrite dans un genre qui n'était manifestement pas celui dans lequel *a priori* il se représentait sa pratique de

musicien et d'homme de théâtre – et que tout y reconduit, jusqu'à l'adieu de la farce terminale dont *Falstaff* est en effet l'expression, parce que, décidément, hélas, le « *monde n'est qu'une farce* »…
Mais une messe des morts, un *Requiem* ! Comment cela pourrait-il se combiner avec une « farce » ? C'est, cela on le comprend, s'interroger sur la religion et son statut dans l'œuvre de Verdi.

De son propre aveu, Verdi était agnostique. En musique comme en littérature, peut-être plus généralement dans tous les autres arts comme dans la vie et la philosophie, les athées, pour prendre un terme générique, sont indéniablement ceux qui « parlent » le mieux de la religion, ne serait-ce que parce qu'ils s'attardent d'abord, eux, sur la problématique de fond, celle de la croyance, qu'elle soulève. En d'autres termes, les plus exigeants d'entre eux vont au fond des choses en y plongeant un regard sans concession. Car la religion n'est donc pas d'abord une affaire de croyance, mais une expérience. Croire ou ne pas croire, c'est de fait s'arrêter devant la *distance* de Dieu dans laquelle s'inscrit un sensible et tonal « pourquoi ? », celui que le Christ même a prononcé sur la croix.
La distance ? C'est la tension angoissée que connaît l'incroyance et, à l'inverse, elle se trouve abolie par et dans la croyance. Il reste que première est sans doute la tension que manifeste la musique elle-même par ses appels, ses intensités, ses traversées temporelles, ses écartèlements spatiaux, ses résonances et ses échos surtout, c'est-à-dire l'éloignement, l'espace creusé, celui qui désigne l'a-théisme autant que ce dernier le désigne, justement cette expérience de la perte, du délaissement, et en même temps de l'étouffement, cette sensation insupportable de chercher, comme on le fait de la respiration, une échappatoire.
L'effroi, donc, dont parlait le croyant Pascal, le même aussi qui aura traversé

tous les arguments de l'athéisme afin de poser son pari. Verdi fait l'inverse, il part de la croyance commune, superstitieuse, dans ces contrées de ce qui sera l'Italie, pour se retrouver, à travers ses drames privés, non devant l'évidence de l'absence de Dieu, cela personne ne peut le soutenir dans ce sens comme dans l'autre, mais devant ce qu'on peut appeler le « sacré », ce que l'effroi, justement, à la fois recouvre et révèle. Car le sacré est bien ce nom exact dont le geste est celui du recouvrement d'un espace effectivement très spécial, tout un monde redoutable devant lequel on se trouve sans pouvoir y pénétrer et en retirer la moindre signification. Car la mort habite tout en le constituant ce monde, celui de la mort, ce Maître absolu dont parle Hegel, qui nous domine souverainement (« *Mors* ! », d'abord, puis « *Mors stupebit* !, la mort elle-même stupéfaite, vaincue par la venue du Christ – si seulement ! espère tout *Requiem* qui se respecte dans le *Tuba mirum* –, là où, en fin de compte, et tout à l'inverse, dans son œuvre Verdi isole, en y insistant, « *mors* », ce mot terrible, insensé !).

Revenons en arrière. On imagine le compositeur devant la tombe de Alessandro Manzoni tellement admiré, on voit Verdi méditatif, consterné surtout, songeant certes à l'immense écrivain et aussi à ses propre enfants et sa première épouse, morts si tôt. La mort a vaincu. Pourtant, la bataille avec elle n'est et ne sera jamais achevée, doit-il se dire. Mais il va ajouter quelque chose, déjà l'idée d'écrire une musique depuis cette mort, et contre elle. Il lui faudra rien moins que cent vingt choristes, cent instrumentistes et quatre solistes qui forment les points cardinaux du monde comme de l'existence pour condenser l'effroi qu'inspirent la mort et son insupportable haleine. Composer, se dira Verdi (croisez en le suivant, juste un moment, non plus son regard, mais son éclat, ce qu'il voit), est un combat, celui de la *finitude*, existentielle et aussi politique, contre l'infinité et l'abîme du sacré. Le mur de l'incompréhension

devant lequel se trouve Otello comme celui du tombeau derrière lequel périra Aïda signifie l'immaîtrisable. Si bien que c'est avec le sacré, l'immaîtrisable si l'on préfère, que les œuvres se font tout comme elles y trouvent leur raison et leur légitimité. Autrement dit, les œuvres sont autant des rapports que des défis.
Et même, avant d'aller à la mort, Verdi sait que d'abord nous provenons d'elle. Une œuvre d'art de cette trempe, qu'elle soit musicale ou littéraire, retourne la logique, apparente seulement, du temps. Ainsi, la naissance dont les œuvres participent proviennent, portées par l'effroi, de la mort. *Mors* !

Bien sûr, composer un Requiem, c'est affronter un texte. En principe, il ne laisse pas le choix, même si ce texte est pour le moins composite. Il faudrait adhérer à ses mots et ses injonctions dans le cadre d'un dogme, en l'occurrence catholique. On en retient des séquences, des syntagmes, le tout se rassemblant dans des idées, comme celle de sacré.
Ainsi, *Salva me* ! Une adresse. On attend une réponse. Viendra-t-elle ? Toujours est-il qu'une demande attend une promesse, bien qu'on sache que cette dernière se tient par-delà, au-delà même de la demande. Et *Salva me* peut se dire aussi sur un ton désespéré, ou encore dans le vide, et aussi, d'abord comme une parole vide à laquelle néanmoins on donne sa chance…
Le *Libera me*, premier, terminal et central s'énonce ici dans un Requiem, celui de Verdi, si peu catholique, autrement dit délivré des apparences, la musique de circonstance étant mise à nu et susceptible ainsi de rendre compte de la vérité de l'existence. La musique n'apporte pas de consolation comme peut l'être la croyance en un dogme ou l'adhésion à une idéologie, les deux se recouvrant souvent. Et la musique *seule* ne délivre pas en donnant à voir ce qu'il y aurait à voir (quoi ?). Mais au moins donne-t-elle à entrevoir le terrible à travers la beauté même qui en rend supportable la présence et l'imminence

(c'est sa fonction apotropaïque). Ce soutien, cette capacité d'appréhender ce qui ne se peut voir, constitue la musique, sa raison même et sa fonction. Elle seule semble prendre l'existence par le bras et l'épaule afin de l'aider dans sa réalité qui est de déréliction et son parcours qui ne connaît pas de finalité.

Toutefois, au fond, il est nécessaire d'y insister puisqu'il s'agit de *la* question, qu'y a-t-il ou que subsiste-t-il de sacré dans ce *Requiem* de Verdi ? Au-delà du caractère qui peut apparaître curieux de cette remarque, relevons le déplacement qu'elle impose à l'oreille et par suite au regard de la pensée. Au fond, nulle dimension de sacré n'est en tant que tel à voir dans cette œuvre. Seulement, plus proprement, un vide qui, comme l'ombre, qui n'est que le vide de toute chose à côté d'elle, est celui depuis lequel la musique provient. Et c'est ce vide autour duquel nous sommes construits en tant qu'êtres existants que se trouve ébranlé et qui se met à résonner, à appeler, à se plaindre et, parfois, à demander pitié la musique. Le vide est le nom que Verdi a donné musicalement au sacré. Sinon, on ne comprendrait guère, on n'entendrait pas la violence extrême du *Dies irae*.

À ce propos, on ne sait pas, bien qu'il soit impossible et même inconcevable de s'en empêcher, à qui demander pitié. Qui ne l'a jamais fait ? *Miserere eleison* ! L'adresse est inconnue, la musique en est malgré tout le moyen, sans doute même le seul. On ne peut que le répéter, la musique demande, supplie, se plaint, se réjouit aussi de la moindre lumière et parvient parfois à la sérénité.
Carlos Païta, à l'évidence, s'est arrêté à chaque station de ce chemin de croix que la musique accompagne. Le *Requiem* est une œuvre d'art totale. Carlos Païta n'aura interprété, quasiment, que des œuvres d'art totales, même à travers l'effroi. Et peut-être que nulle autre œuvre, une des deux ou trois, on le sait, avec laquelle il a débuté sa carrière, n'est à ce point en correspondance

avec l'idée qu'il se faisait de la musique. C'est ce que l'ouvrage qui lui est consacré et qui vient de paraître a, en particulier, voulu mettre en évidence * (Cf. la référence à la fin du texte).

II / En 1874, lors de la création du *Requiem*, Verdi aura bientôt soixante ans. C'est déjà l'âge du bilan, alors même que le compositeur a encore presque trois décennies à vivre ! Il se tient au milieu de la vie dont parle Dante, décidément ce point de bascule qui regarde autant vers le passé que dans l'avenir. Et cela finit avec Verdi par faire une boucle, une œuvre en somme dont le *Requiem* forme effectivement le point de bascule et en quelque sorte le bouclage, et même la monade en ce que l'œuvre entière s'y trouve représentée, reflétée et concentrée. Tous les opéras en constituent autant de fils.

« *Les grandes douleurs sont muettes* », confiait Pascal. C'est si vrai, mais le philosophe se doutait-il de cela, qu'elles sont certes inexprimables, en quelque sorte enfoncées dans la chair, mais surtout irreprésentables ? Autrement dit, elles sont projetées dans la musique, cette activité et cette passion extrêmes des hommes lorsqu'ils cherchent à s'approcher de ce qu'ils ignorent pour toujours et qu'ils font l'expérience du sacré.
À cet égard, le genre de l'opéra, en musique, est un compromis. Seulement un compromis. Nietzsche en avait plus que le pressentiment, et sa mise à distance du théâtre, sauf s'agissant de *Tristan* ou de *Carmen*, ces purs moments suspendus de l'existence, l'amour et la passion de la liberté, consistait de fait en un rejet des paroles, déjà fausses, qui écrasent la musique. Les mots ne sont pas ce que la musique ne sait ni ne peut exprimer, ils sont en vérité ce que la musique étrangle et parvient néanmoins, sur cette limite, à dire. Ce sont les mots qu'on entend, des mots de vérité, dans la musique du *Requiem* de Verdi.

Celui de Verdi, donc, exemplairement, le plus terrible qui soit – loin de son opposé, apaisé, apollinien de Fauré, qui verra le jour un peu plus tard, loin même de celui de Mozart, si secret malgré tout, loin de l'exaltation débridée de celui de Berlioz – allait trouver avec Carlos Païta un interprète à sa mesure. À la fois solide, fier, sur ses pieds, et enflammé, ravageant l'inessentiel sur son passage, le chef argentin est ici au sommet de son art. N'oublions pas que c'est avec ce *Requiem*, succédant à une 2ième Symphonie de Gustav Mahler, qu'il se fit connaître en l'exécutant en mémoire de John F. Kennedy qui venait d'être assassiné en novembre 1963. Et, au disque, c'est peut-être, parmi ses enregistrements parus à l'époque sous le label Lodia, grâce à cet enregistrement verdien qu'il fit (presque), à juste titre, l'unanimité en sa faveur, là où les habitudes d'écoute le retenaient dans l'ombre. Cette nouvelle édition par le Palais des dégustateurs rend enfin et définitivement justice à cette interprétation hors-norme.

La lumière, se dit Verdi, ne meurt pas, cependant, elle qui est comparable à la musique sortant de la nuit et la brisant. La nuit, la mauvaise nuit est celle de la mort. Insupportable, elle est celle que chacun doit supporter à l'instant de la disparation de l'être aimée. Comme Verdi, perdant son épouse et ses enfants, si tôt, si scandaleusement. La mort est un scandale métaphysique qu'aucune foi ne peut racheter, que seule la célébration, en l'occurrence musicale, peut affronter en étreignant les êtres aimés afin d'exprimer l'amour qu'on leur porte pour toujours. La musique n'est en rien le culte de la mort et de l'évanouissement, mais celui, *areligieux*, y compris dans le texte canonique de la religion chrétienne comme ici dans le *Requiem* de Verdi, du sens qui excède par l'intemporalité la brutalité de l'instant de la mort.
Verdi savait cela. Lui, l'agnostique, mais aussi, on l'a rappelé et résumons une fois pour toutes le contexte de la création du Requiem, l'adorateur d'Alessandro

Manzoni pour lequel, en pensée, il fut écrit. Et nul doute que c'est en relisant Les *Fiancés* de Manzoni que Verdi pense à sa première épouse Margherita Barezzi décédée en 1840 à l'âge de 26 ans et en songeant à tous les drames qui nous menacent dans l'existence et qui risquent sans cesse, si on n'est pas fidèle à soi-même comme avec les autres, comme il le fut du reste avec la seconde épouse, la cantatrice Giuseppina Strepponi (décédée en 1897) d'arracher de nos pensées toute possibilité de sens tout en les abandonnant à un immense et interminable frisson d'effroi. Si on porte un regard large sur l'œuvre de Verdi, ses livrets, l'intensité musicale impliquée, la science qui permet de scruter la psychologie des individualités jusqu'à parvenir à composer leur couleur et à établir leur tonalité vraie, alors on concédera que son art fut une confrontation entre l'absurdité des choses et de leurs cours, et l'exigence d'un sens que la tenue seule, la rigueur intellectuelle et morale exclusivement permettent de maintenir à flot.

En composant, cette fois-ci officiellement, son *Requiem* en mémoire de Rossini, il pense à ces drames passés, présents et avec certitude à venir, puisque c'est la logique cruelle à la fois de l'existence, de l'Histoire et du monde. La sensibilité au drame est omniprésente chez Verdi, la preuve en est que le *Libera me* du *Requiem*, prévu pour rendre hommage en compagnie de douze autres compositions par des musiciens italiens au maestro décédé, Rossini, avait déjà été entièrement déposé sur le papier. Verdi devait ressentir combien il fallait déployer ce *Libera me*, combien il était essentiel et même décisif pour lui-même, existentiellement, et pour toute son œuvre.

III / *Libera me*, délivre-moi ! La musique de ce *Requiem* fut la délivrance. Il faut comprendre en quoi et de quoi. Une fois composé, le *Requiem* connut sa

création à San Marco de Milan le 22 mai 1874. Et, par ailleurs, nul doute que ces mois de composition ouvrirent définitivement la voie empruntée avec la *musique* de *Aïda* en 1871 à une nouvelle séquence de l'art de Verdi, un Verdi *musicien* qui allait excéder en lui l'homme de théâtre. Car c'est la musique qu'il faut voir dans l'écoute, et ce n'est pas l'écoute à travers ce qu'on voit qui se montre susceptible d'exprimer quelque vérité. En somme, ce que le *Requiem* avance, c'est sinon l'ambivalence qui lui est propre du moins la difficulté inhérente au théâtre musical (une difficulté, cela va de soi qui n'engage pas le théâtre en tant que tel, ce qui n'est du reste guère le sujet ici).

Et c'est bien le point sur lequel il convient d'insister à nouveau, on a amplement développé l'idée que le *Requiem* de Verdi n'était que du « théâtre intérieur ». Ce qu'il est effectivement. Sauf que ce théâtre est lui-même ramené à sa source qui est la musique. La musique, disait Hegel, est l'art le plus intérieur, le plus proche de l'âme. Il est vrai que le philosophe y voyait encore une insuffisance, celle du langage et du concept. La longue vie créatrice de Verdi démontre l'inverse, car elle fut un mouvement passionné vers la musique, et même la musique pure. Ainsi, *Falstaff* s'écoute comme une fugue, par laquelle au demeurant l'art de Verdi achève son opéra et sa vie créatrice. Partant, on doit mettre en parallèle l'écriture du *Requiem* avec celle de l'unique mais remarquable quatuor à cordes par lequel le musicien démontrait dans le genre le plus exigeant ses capacités et son inventivité. Verdi devait être absolument conscient de sa quête : devenir un mur musicien et non un livrier d'opéras. Verdi voulait (se) prouver son talent musical. Désormais, il n'avait plus rien à prouver. Et la musique, logiquement, devait constituer sa seule et unique religion.

Carlos Païta, tout particulièrement dans l'enregistrement présenté ici, *mime*

cet état d'esprit, lui le grand chef qui n'a quasiment jamais dirigé d'opéra (on parle seulement d'une *Damnation de Faust*, dont on a perdu toute trace). Rien, cependant, *décidément*, n'a fait obstacle au très étrange, purement musical et pourtant agnostique sentiment du sacré qui apparaît jusque dans les *Quatre pièces sacrées*, cette œuvre tardive 1897, contemporaine de la mort de Giuseppina Strepponi qui accompagna souvent en en étant l'interprète toute l'œuvre dramatique de Verdi. On l'a suggéré plus haut, on ressentait indéniablement la même impression déjà dans *Aïda*, même dans *Otello*, à chaque fois que la pensée musicale se trouvait devant l'impossible, un mur donc, une obsession, le réel en somme. Ou encore le Dieu doublement caché, *absconditus* répétait Pascal : d'une part dans l'intériorité subjective dans laquelle la prière s'adresse à une présence absente, ou à la redoutable présence de l'absence ; d'autre part dans l'ordre de l'être ou rien d'un Dieu n'apparaît et qui ne connaît que le retrait et la disparition dans la mort.

Dans le *Requiem*, ces morts, toutes ces morts, cette ponctuation insupportable de l'existence sont traduites dans le *Dies irae* qui les concentre. La musique n'avait peut-être jamais connu de tels paroxysmes, chez Berlioz peut-être dans la *Grande messe des morts*, dans la *Fantastique* déjà, chez Wagner avec le mort de Siegfried dans *Le Crépuscule des dieux*, mais on se souvient aussi chez Verdi des intensités, de ces montées de violence, de furie et de folie comme dans *Macbeth*, *Otello* à nouveau, pour ne prendre que les moments les plus connus.

IV / Mais ce qu'enfin on s'efforce de suggérer avant tout tient à cette conviction que Verdi est un très grand musicien, et que cette tension fut celle de son existence. Verdi tendait vers la musique, la musique pure, la pure musique.

Il savait qu'elle contenait et dépassait les drames et la tragédie. Une parenté avec Nietzsche, aussi curieux, ou imprévu que cela puisse paraître, se révèle définitivement lorsqu'on réfléchit en se représentant cette longue carrière de compositeur : la traversée du théâtre vers la musique, la sérénité, la farce terminale… « *Il me semble que je suis devenu quelqu'un de sérieux, et que je ne suis plus un batteur d'estrade, qui crie au public : « Errez, entrez, Mesdames et Messieurs…* ». Ce sont des mots de Verdi lui-même.

Une telle musique, « sans église », dirons-nous, comme « sans théâtre », et non, comme on le répète à satiété pour qualifier celle du *Requiem*, relevant de l'opéra intérieur, aura porté Verdi dans et vers sa libération. Si, en effet, l'œuvre théâtrale et opératique a pour une grande partie eu pour thématique de fond la liberté politique, elle glissa progressivement, à partir de ce tournant qu'exprima le *Requiem*, vers la libération intérieure, de l'artiste et du musicien bien sûr, et aussi de l'homme. *Libera me*, on s'en souvient, ils s'agit des mots ultimes du *Requiem*, sont ceux également, et d'abord, qui ont guidé et poussé Verdi à écrire cette pièce majeure, insolite, si singulière donc dans le genre. Et ce désir de la libération ne peut qu'avoir présidé à l'esprit créateur de Verdi, tout comme il commanda l'art musical et également l'existence de Carlos Païta. Car la liberté n'est-elle pas création et élévation au sens là où la Création nous a abandonnés ici sans un mot et dans l'effroi du silence, qu'il soit de justification ou de consolation ?

© André Hirt

*Référence de l'ouvrage récemment paru :

André Hirt, Carlos Païta – *Dans le fracas d'un son plein d'épouvante, Physionomie musicale d'un chef d'orchestre*, Le Palais des dégustateurs, 2026.



Verdi, Requiem, Carlos Païta Dread and liberation

I / Take a moment to look at a portrait of him. You hardly dare meet his gaze; its depth is so overwhelming that it either pushes you away or engulfs you. A drama is unfolding there. That's the word for it, because life is a drama, isn't it? It unfolds in tragic moments and circumstances, the outcome of which is utterly meaningless in every sense. All of his Shakespearean qualities were already there from the very beginning, in the life of this man of the countryside, with a passion for livestock farming and working the land. It is worth remembering that, in the theatre, Verdi was neither a figure nor a composer fascinated by myth, as was his contemporary Richard Wagner, but a man who was simply there, in his own magnificent way – just a man of the real world. Shakespeare is, indeed, omnipresent: '*a tale told by an idiot, full of sound and fury*' (*Macbeth*) and then, perhaps even worse, '*the whole world is a farce*' (*Falstaff*, *The Merry Wives of Windsor*). This sense of dread was vividly portrayed in Victor de Sabata's interpretation, and to a somewhat lesser extent in Toscanini's. Here, in this recording, with Carlos Païta, this terrifying dimension reaches an even higher level of intensity, without sacrificing artistic rigour.

As might be expected, there are many music lovers who can't stand the famous 'plom…plom' of Verdi's early compositions. It's an understandable stance. However, they should look to the countless works that followed and judge the calibre of this musician for themselves – or rather, his calibre *as a* musician! But above all, they should listen to the *Requiem*, the turning point of his entire

oeuvre, its *cornerstone*. We can state this with certainty, because everything in Verdi's life led there – he who, without the slightest hesitation, decided to compose a work in a genre that, on the face of it, went against how he envisaged his practice as a musician and man of the theatre – and everything leads back to it, right up to the farewell of the final farce of which *Falstaff* is the embodiment, because, quite simply, alas, the '*world is but a farce*'. But a mass for the dead, a *Requiem*! How could that possibly be considered a 'farce'? Of course, this raises questions about religion and the role it plays in Verdi's work.

By his own admission, Verdi was agnostic. Whether in music or literature, or perhaps more generally in all the other arts, as well as in life and philosophy, atheists – to use a generic term – are undeniably the ones who 'speak' best about religion, if only because they are the ones who focus first and foremost on the fundamental issue it raises: that of belief. In other words, the most discerning among them get to the heart of the matter by approaching it with an uncompromising eye. After all, religion is not primarily a matter of belief, but an experience. To believe or not to believe is, in fact, to reflect on the *distance* between ourselves and God, a distance marked by a perceptible and resonant 'why?',the one that Christ himself uttered on the cross. What is that distance? It is the agonising tension experienced by non-belief and, conversely, it is overcome by and within belief. What remains, however, is undoubtedly the tension manifested by the music itself through its calls, its intensities, its journeys through time, its spatial dislocations, its resonances and, most of all, its echoing. In other words, the distance, the hollowed-out space –

the space that signifies atheism just as much as it is signified by atheism – this very experience of loss, of abandonment, and at the same time of suffocation, that unbearable sensation of searching, as if striving for breath, for a way out. It is thus the dread of which the believer Pascal spoke, the very same person who waded through all the arguments supporting atheism in order to make his case. Verdi does the opposite. He takes the common, superstitious belief in those regions of what would become Italy as his starting point, only to find himself, through his private struggles, not faced with the obvious absence of God – for no one can maintain this position, one way or the other – but rather with what might be called the 'sacred', that which dread both conceals and reveals. For the sacred is precisely that name, the acting out of which is to reclaim a space that is truly very special, a whole formidable world we find ourselves facing, unable to enter it or extract any meaning from it. For death inhabits this world while creating it at the same time, the world of death, that absolute Master of whom Hegel speaks, who reigns supreme over us ('*Mors*!'first of all, then '*Mors stupebit*!', death itself stunned, vanquished by the coming of Christ. If only! As any self-respecting *Requiem* could expect in the *Tuba mirum* – where, by contrast, Verdi isolates and emphasises '*mors*' in his work, that terrible, senseless word!).

But let's take a step back. Let's picture the composer standing before the grave of Alessandro Manzoni, whom he so greatly admired. We see Verdi deep in thought, and deeply saddened, thinking not only of the great writer but also of his own children and his first wife, who had died so young. Death has prevailed. Yet he must tell himself that the battle against it is not, and will

never be, over. But he's going to add something. He already has the idea of composing music in the wake of this death, and in opposition to it. He will need no fewer than 120 choristers, 100 instrumentalists and four soloists, who represent the cardinal points of both the world and existence, to capture the dread that death and its unbearable breath inspire. If you were to encounter him for just a moment – not his gaze this time, but his spirit, what he sees – Verdi would say that composing is a struggle, the struggle of *finitude*, both existential and political, against infinity and the abyss of the sacred. The wall of incomprehension faced by Otello, like the tomb behind which Aida will perish, symbolises the uncontrollable. It is therefore through the sacred – or the uncontrollable, if you will – that these works come into their own, and it is in this that they find their purpose and their legitimacy. In other words, the works are as much about relationships as they are about challenges. Indeed, even before facing death, Verdi knew that we come from it first and foremost. A work of art of this calibre, whether musical or literary, turns the seemingly logical flow of time on its head. Thus, driven by dread, the birth to which these works contribute originates from death. *Mors*!

Of course, composing a Requiem involves grappling with a text. In principle, it leaves no choice, even though this text is, at the very least, a patchwork. Its words and injunctions must be accepted as part of a dogma, in this case the Catholic faith. We are left with sequences and phrases, all of which come together to form concepts, such as that of the sacred. Thus, *Salva me*! An address. We await a response. Will it ever come? The fact remains that a request awaits a promise, even though we know that the

promise lies beyond it, beyond the request itself. *Salva me* can also be spoken in a desperate tone, or as if into the void, and, foremost, as an empty phrase we nevertheless give a chance…

The *Libera me*, the opening, closing and central movement, is presented here in a Requiem, Verdi's Requiem, which is so uncatholic. In other words, it is stripped of all pretence, with the music for the occasion laid bare and thus capable of conveying the truth of existence. The music does not offer the same kind of solace as belief in a dogma or adherence to an ideology, the two often overlapping. And the music *alone* does not provide the answer by showing us what there is to see (what, exactly?). However, it does at least offer a glimpse of the terrifying through the very beauty that makes its presence and imminence bearable (this is its apotropaic function). This support, this ability to grasp what cannot be seen, is what music is made of. It is its very reason for being and its purpose. It alone seems to take life by the hand to help it through its reality of abandonment and its journey that knows no end.

However, at heart, it is necessary to emphasise this point, as *the* question is: what is there, or what remains, of the sacred in Verdi's *Requiem*? Setting aside the apparent strangeness of this remark, we should note the shift it imposes on the ear and, by extension, on the way we think. Ultimately, there is no sacred dimension to be found in this work itself. Yet, more accurately, there is a void which, like a shadow, is nothing but the void of everything beside it, the source from which music the emerges. And it is this void, around which we are shaped as living beings, that is shaken and starts to resonate, to call out, to lament and, at times, to plead for mercy through music. 'The Void' is the name

Verdi gave to the sacred in his music. Otherwise, we would find it difficult to understand; we would not appreciate the extreme intensity of the *Dies irae*.

In this regard, although it is impossible and even unthinkable to refrain from doing so, we do not know whose mercy to seek. Who has never done that? *Miserere eleison*! The destination is unknown, yet music is the means by which to get there and is undoubtedly the only one. It cannot be overstated: the music demands, pleads, laments, and also rejoices at the slightest glimmer of light, and occasionally achieves a sense of serenity.
It is clear that Carlos Païta paused at every station along this Way of the Cross accompanied by the music. The *Requiem* is a Gesamtkunstwerk. Carlos Païta almost exclusively performed Gesamtkunstwerks, even in the face of dread. And perhaps no other work – one of the two or three, as we know, with which his career began – is so closely in keeping with his own conception of music. This is exactly what the recently published book dedicated to him has sought to highlight in particular* (see the reference at the end of the text).

II / In 1874, when the *Requiem* was composed, Verdi was approaching his sixtieth birthday. These should have been his twilight years, but the composer still had another three decades of life before him! He found himself midway on the journey of life described by Dante, that pivotal point that looks equally to the past and to the future. And with Verdi, this comes full circle, with the *Requiem* serving as the turning point and, in a sense, the culmination of his oeuvre. We could even call it the monad, in that the entire body of work is represented, reflected and concentrated within it. Each opera is another thread in this tapestry.

'*Great pains are silent*', Pascal once said. It is certainly true, but did the philosopher realise that they are in fact ineffable, in a sense ingrained in the flesh, but, more importantly, unrepresentable? In other words, they are reflected in music, that extreme activity and passion of humankind, as they seek to draw closer to that which will forever remain unknown to them, and as they experience the sacred.
In this respect, the genre of opera is a compromise in musical terms. Just a compromise. Nietzsche had more than a premonition of this, and his distancing himself from the theatre – except in the case of *Tristan* or *Carmen*, those pure, suspended moments of existence, love and a passion for freedom – amounted effectively to a rejection of the inevitably false words that drown out the music. Words are not what music cannot or does not know how to express; in truth, they are what music stifles and yet, on the very edge of that limit, manages to convey. These are the words we hear, words of truth, in the music of Verdi's *Requiem*.

Verdi's, then, is exemplary, the most harrowing of all: a world away from its serene, Apollonian counterpart by Fauré, which would emerge a little later. It was also a far cry from Mozart's, so secretive despite everything, and from the unbridled exaltation of Berlioz's. With Carlos Païta, it was to find an interpreter truly worthy of it. At once robust, proud, self-assured and fiery, sweeping away all that is superfluous in his wake, the Argentine conductor is here at the very peak of his craft. We must not forget that it was with this *Requiem* – following Gustav Mahler's Second Symphony – that he made his name, performing it in memory of John F. Kennedy, who had just been assassinated in November 1963.

And, with regard to recordings, it was perhaps thanks to this Verdi recording, released at the time on the Lodia label, that he deservedly garnered (almost) unanimous acclaim, even though established listening habits had previously kept him in the shadows. This new edition from the Palais des dégustateurs finally and definitively does justice to this extraordinary interpretation.
Light, Verdi told himself, does not die. Indeed, it is like music emerging from the night and shattering it. Night, the worst night of all, is the night of death. It is unbearable, yet it is something everyone must endure when faced with the loss of a loved one. Like Verdi, who lost his wife and children so early, so tragically. Death is a metaphysical outrage that no faith can atone for. Only celebration, in this case through music, can confront it as we embrace our loved ones to express the love we hold for them forever. Music is by no means a celebration of death and oblivion, but rather, in a *non-religious* sense, including within the canonical text of the Christian faith as in Verdi's *Requiem*, a celebration of meaning which, through its eternal nature, transcends the brutality of the moment of death.
Verdi knew this. He was agnostic but also, as has been pointed out – to summarise once and for all the context in which the Requiem was composed – an admirer of Alessandro Manzoni, for whom it was written in spirit. There is no doubt that, whilst rereading Manzoni's *The Betrothed*, Verdi thought of his first wife, Margherita Barezzi, who died in 1840 at the age of 26. Reflecting on all the tragedies that threaten us in life and which – if we are not true to ourselves or to others, as he was, however, with his second wife, the singer Giuseppina Strepponi (who died in 1897) – continually threaten to wrest all meaning from our thoughts, whilst leaving them at the mercy of an immense

and endless shudder of dread. If we take a broad view of Verdi's work, his librettos, the musical intensity involved, and the skill with which he explored the psychology of individual characters, to the point of composing their distinctive personalities and establishing their true nature, then we must concede that his art was a battle between the absurdity of things and their course, and the demand for meaning that can only be sustained through self-discipline and intellectual and moral rigour.

When officially composing his *Requiem* in memory of Rossini, he reflected on these tragedies of the past, the present and, inevitably, the future, for such is the cruel logic of existence, of history and of the world. A sensitivity to tragedy is ever-present in Verdi's work; proof of this is that the *Libera me* of the *Requiem*, intended to pay tribute to the late maestro Rossini along with 12 other compositions by Italian musicians, had already been entirely committed to paper. Verdi must have realised just how fully he needed to express this *Libera me*, and how essential – indeed, decisive – it was, both for himself, on an existential level, and for his entire body of work.

III / *Libera me*, deliver me! The music of this *Requiem* brought deliverance. We need to understand both how and from what. Once composed, the *Requiem* premiered at San Marco in Milan on 22 May 1874. Furthermore, there is no doubt that these months spent composing definitively paved the way for a path he had first embarked on with the *music* for *Aida* in 1871, marking a new phase in Verdi's artistry, one in which the *musician* in him would come to outweigh the man of the theatre. For it is the music that must be seen while listening, and it is neither listening through what we see nor what is revealed

that is capable of expressing any truth. Overall, what the *Requiem* suggests is, if not its own particular ambivalence, then at least the difficulty inherent in musical theatre (a difficulty, it goes without saying, which does not apply to theatre as such, which is hardly the subject here).

And this is precisely the point that needs to be reiterated: the idea that Verdi's *Requiem* was nothing more than 'internal theatre' has been extensively explored. And that's exactly what it is. Except that this theatre is itself brought full circle to its roots, which is music. According to Hegel, music is the most intimate of the arts, the one closest to the soul. It is true, however, that the philosopher still saw a shortcoming in this: that of language and concept. Verdi's long creative life proves the opposite, for it was a passionate pursuit of music, and indeed of music itself. *Falstaff* thus unfolds like a fugue, through which, incidentally, Verdi's art brings both his opera and his creative life to a close. Therefore, the writing of the *Requiem* must be viewed in parallel with that of the musician's unique but remarkable string quartet, through which he demonstrated his skill and inventive genius in this most demanding of genres. Verdi must have been fully aware of his quest: to become a great musician, not simply a composer of operas. Verdi wanted to prove his musical talent (to himself). From then on, he had nothing left to prove. Music, understandably, was to be his one and only religion.

Carlos Païta, particularly in the recording presented here, *mimics* this spirit. Although he was a great conductor, he hardly ever conducted opera (there is mention of just one performance of the *Damnation of Faust*, of which all trace has been lost). However, nothing *at all* has stood in the way of that very

strange, purely musical and yet agnostic sense of the sacred which is evident even in the *Four Sacred Pieces*, that late work from 1897, composed around the time of the death of Giuseppina Strepponi, who often accompanied and performed Verdi's complete dramatic works. As noted above, we undeniably felt the same sense already in *Aida*, and even in *Otello*, whenever the musical concept faced the impossible, a barrier, an obsession – in short, reality. Or, as Pascal put it, the twice-hidden God, *absconditus*: hidden on the one hand within the subjective realm of the inner self, where prayer is directed towards an absent presence, or towards the formidable presence of absence; and, on the other hand, within the order of being, where nothing of God appears and where there is only withdrawal and disappearance into death.

In the *Requiem*, these deaths – all these deaths – this unbearable punctuation of existence, are expressed in the *Dies irae*, which encapsulates them. Music had perhaps never before reached such emotional heights: in Berlioz's work, perhaps in the *Grande messe des morts* or even in *La Fantastique*, in Wagner's work, with Siegfried's death in *Götterdämmerung*. We could also mention Verdi's moments of intensity, his surges of violence, fury and madness, as in *Macbeth*, and *Otello* again, to name the best-known moments.

IV / But what we are ultimately striving to convey above all else is the conviction that Verdi was a truly great musician, and that this conflict was at the heart of his life. Verdi was drawn to music, pure music, music in its most authentic form. He knew that it encompassed and went beyond drama and tragedy. A connection with Nietzsche, as curious or unexpected as it may seem, becomes abundantly clear when we reflect on his long career as a composer:

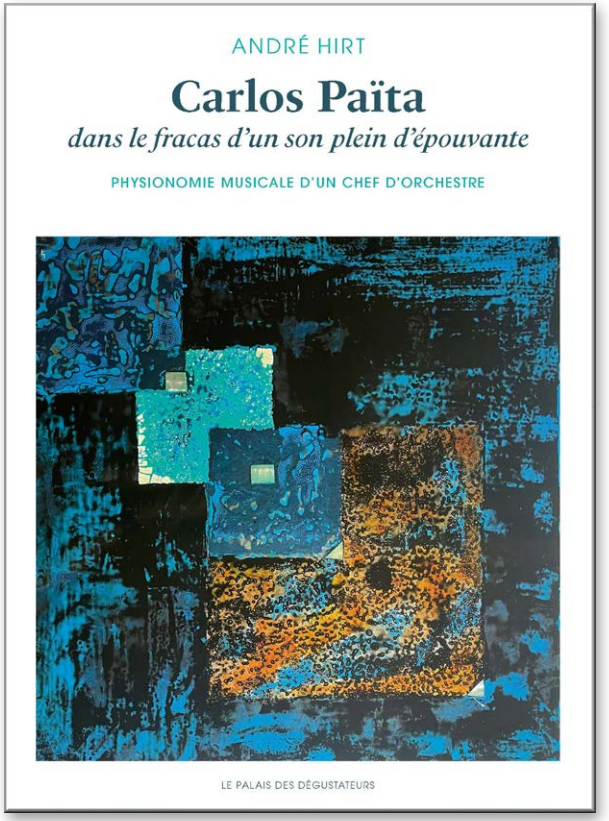
his journey from theatre to music, his serenity, his final farce… '*It seems to me that I have become someone serious, and that I am no longer a carnival barker who shouts to the public, «Step right up, ladies and gentlemen…»'*». These are Verdi's own words.

Such music, 'without a church', shall we say, which is equally 'without a theatre', and not an inner opera, as the music of the *Requiem* is endlessly described, led Verdi towards and into his liberation. Whilst it is true that political freedom had, for the most part, been the underlying theme of his theatrical and operatic works, from the turning point marked by the *Requiem* onwards, his focus gradually shifted towards inner liberation, that of the artist and the musician, of course, but also that of the individual. *Libera me*, as we are reminded, are the final words of the *Requiem*. They are also, and most importantly, the words that guided and inspired Verdi to compose this major, unusual work, which is so distinctive within the genre. And it is clear that this desire for liberation must have been a guiding force in Verdi's creative spirit, just as it shaped the musical art and very existence of Carlos Païta. After all, is freedom not creation and elevation, in the sense that Creation has abandoned us here without a word, in the dread of silence, which may be either a justification or a consolation?

© André Hirt

*Reference for the recently published work:

André Hirt, Carlos Païta – *Dans le fracas d'un son plein d'épouvante, Physionomie musicale d'un chef d'orchestre*, éd. Le Palais des dégustateurs, 2026.



international classical music awards

WINNER ICMA

Special Achievement Award 2026

Carlos Païta

Le Palais des Dégustateurs

Unlike other contemporary conductors, the Argentinean conductor Carlos Païta was almost forgotten when he died in 2015 at the age of 83. Throughout his career, he was one of the most controversial conductors, receiving either enthusiastic praise or total disapproval. This was the result of his unorthodox, highly emotional, and extraordinary interpretations. Therefore, it is invaluable that the French label Le Palais des Dégustateurs is making previously released and unreleased recordings by Carlos Païta available again.

On behalf of the Jury

Remy Franck
President

The Jury

Serhan BALI, ANDANTE (Turkey) – Pierre-Jean TRIBOT, CRESCENDO (Belgium)
Frauke ADRIANS, DAS ORCHESTER (Germany) – Anastassia BOUTSKO, DEUTSCHE WELLE (Germany)
Martin HOFFMEISTER, GEWANDHAUSRADIO (Germany) - Franz PATAY, IMZ (Austria)
Drazen DOMJANIC, KULMAG (Liechtenstein) – Nicola CATTÒ, MUSICA (Italy)
Andrea MEULI, MUSIK & THEATER (Switzerland) – John ALLISON, OPERA (UK) – David SZOLDOS, PAPAGENO (Hungary)
Remy FRANCK, PIZZICATO (Luxembourg) – Michael GMASZ, RADIO KLASSIK STEPHANSDOM (Austria)
Luc BOENTGES, OPUS RADIO (Luxembourg) - Cristina COMANDASU, RADIO ROMANIA MUZICAL (Romania)
Jean-Marc PETIT, RESMUSICA (France) - Harri KUUSISAARI, RONDO CLASSIC (Finland)
Juan LUCAS, SCHERZO (Spain) – Jakub PUCHALSKI, TYGODNIK POWSZECHNY (Poland)
Sanda VOJKOVIC, UNISON (Croatia)