

GRANDE SALLE PIERRE BOULEZ – PHILHARMONIE

Savall / Beethoven
Le Concert des Nations
Académie Beethoven 250
Jordi Savall

Mardi 4 juin 2019 – 20h30



CITÉ DE LA MUSIQUE
PHILHARMONIE DE PARIS

— PROGRAMME —

Ludwig van Beethoven

Symphonie n° 1

Symphonie n° 2

ENTRACTE

Ludwig van Beethoven

Symphonie n° 4

Le Concert des Nations

Académie Beethoven 250

Jordi Savall, direction

FIN DU CONCERT VERS 22H35.

ACADÉMIE BEETHOVEN 250 INTÉGRALE DES SYMPHONIES 2019-2020

Le projet européen « Beethoven Académie 250 »

Pour célébrer la naissance de Beethoven – l'un des plus extraordinaires génies de la culture musicale européenne –, nous avons réalisé un travail de recherche et d'interprétation sur l'intégrale de ses Symphonies, réparti en quatre grandes académies.

En 2019

Printemps 1^{re} académie : *Symphonies n^{os} 1, 2 et 4*

Automne 2^e académie : *Symphonies n^{os} 3 et 5*

En 2020

Printemps 3^e académie : *Symphonies n^{os} 6 et 7*

Automne 4^e académie : *Symphonies n^{os} 8 et 9*

Ce travail a été mené à bien par une importante équipe, dirigée par moi-même et constituée des meilleurs professionnels actuels spécialisés dans l'interprétation sur instruments d'époque et le répertoire : les *koncertmeister* Jakob Lehmann et Anita Mitterer assistés de notre *concertino* Manfredo Kraemer, avec le noyau central des musiciens professionnels du Concert des Nations (qui célèbre en 2019 ses trente années d'existence !) enrichi par l'incorporation des meilleurs jeunes musiciens professionnels actuels, sélectionnés à l'automne 2018 (pour les académies de 2019) et au printemps 2019 (pour les académies de 2020). Sur un total de 55 participants, entre 60 et 70 % sont des professionnels du Concert des Nations et entre 30 et 40 % sont de jeunes professionnels. L'annonce de ce concours pour les différentes académies s'est faite avant l'été 2018.

Chaque académie s'est déroulée en deux étapes de six jours :

- la première avec des master-classes et des répétitions préparatoires ;
- la seconde, trois semaines ou un mois après, avec le travail des répétitions finales.

Les académies et master-classes ont été enregistrées (en audio et en vidéo) pour d'ultérieures diffusions pédagogiques. Chaque académie sera suivie de concerts dans les salles et institutions qui collaborent ou sont partenaires du projet : à ce jour, la Saline Royale d'Arc-et-Senans (lieu de résidence de l'orchestre Le Concert des Nations), la Philharmonie de Paris, ainsi que l'Auditori de Barcelone, la Fundació Centre Internacional de Música Antiga (de Barcelone), La Diputació de Barcelone, la Mairie de Barcelone, la Mairie de Sant Cugat del Vallés. Actuellement, nous sommes en pourparlers avec d'autres institutions européennes en Allemagne, Autriche, Portugal, Italie, Pologne et Hongrie.

Non seulement la diffusion des concerts se fera dans les salles mentionnées et pour leur public habituel, mais nous voulons également présenter ces concerts dans des banlieues, villes, théâtres ou espaces publics qui ne sont pas habitués à programmer cette musique.

Stratégie et priorités du projet

- Récupération du patrimoine musical européen à travers la recherche et une interprétation renouvelée faite sur les instruments originaux de l'orchestre du XIX^e siècle.
- Transmission d'une culture musicale, intangible mais essentielle, aux nouvelles générations, grâce à plus de cinquante ans d'expérience, de recherche et de réflexion musicale.
- Circulation transnationale de chefs-d'œuvre musicaux.
- Mobilité transnationale des musiciens professionnels et des jeunes professionnels.
- Développement des nouveaux publics (plus jeunes) dans les salles importantes.
- Développement d'autres publics dans de nouveaux lieux marginalisés ou peu utilisés.
- La valeur ajoutée européenne est mise en avant par la grande diversité de nationalités des musiciens du Concert de Nations (Français, Espagnols, Italiens, Allemands, Belges, Portugais, Autrichiens, Hollandais, Argentins, etc.) et la diffusion dans le monde d'un patrimoine musical essentiellement européen (comme c'est le cas pour les Symphonies de Beethoven).

- Toute l'action pédagogique et de création musicale sera mise en ligne, et enregistrée et publiée en CD et DVD afin d'obtenir une diffusion maximale.
- Réalisation des interprétations des neuf Symphonies de Beethoven à partir des informations sur le tempo, l'articulation, la dynamique et la maîtrise des instruments d'époque qui permettront la découverte d'un Beethoven vraiment « révolutionnaire ».

Jordi Savall

directeur artistique

L'ESPRIT ET LES SENS

*« Die Musik ist die Vermittlung des geistigen
Lebens zum Sinnlichen. »*

(Ludwig van Beethoven, cité par Bettina Brentano
dans « Lettre à Goethe », 28 mai 1810)

La composition de l'orchestre au temps de Beethoven.

Historiquement, le son de l'orchestre est le premier élément qui doit être pris en compte dans le difficile travail d'approche de l'univers musical beethovénien. L'importance et la composition des orchestres de l'époque sont variables selon chacune de ses Symphonies, en ce sens qu'il n'existe, à Vienne, aucun orchestre officiellement établi avant 1840. En 1808, l'Orchestre du Théâtre de Vienne était constitué de 12 violons, 4 altos, 3 violoncelles, 3 contrebasses, 2 flûtes, 2 hautbois, 2 clarinettes, 2 bassons, 2 cors, 2 trompettes et timbales – au total 35 musiciens. Dans les premières interprétations de *l'Héroïque*, on compte de 30 (1804, Vienne, palais du prince Lobkowitz) à 56 musiciens (1808, Festsaal, Université de Vienne). Assurément, la sonorité et l'équilibre de l'orchestre étaient bien différents de ceux des orchestres actuels.

En somme, on peut dire que les possibilités techniques et le timbre des instruments résultaient grosso modo d'une lente mais constante évolution de l'orchestre, qui avait débuté avec les formations baroques pour aboutir, dans la deuxième moitié du XVIII^e siècle, à une forme définitivement adoptée comme classique (l'effectif de l'orchestre du Théâtre de Vienne en 1808, par exemple).

Connaissant ses idées de perfection et son souci du progrès, on peut avancer que Beethoven, sous certains aspects, poursuivait un idéal qui dépassait les possibilités de son temps. Les instruments qu'il a connus et utilisés sont pourtant bien ceux de son époque, et c'est cette limitation qui met en valeur tout son génie et son pouvoir créatif. Son effectif n'est guère différent de celui dont disposaient Haydn ou Mozart, mais sa fantaisie et sa volonté l'ont amené à expérimenter toutes les combinaisons possibles de couleurs et de timbres, et à en explorer toutes les limites.

La musique de Beethoven – comme toute musique géniale – est transcendante ; son message est éternel mais non point intemporel puisqu'il porte, dans sa propre gestation, la marque implicite de son temps : le style. Et dans la cristallisation de toute interprétation significative, esprit et style sont indissociables de la connaissance instrumentale, formelle et historique. Que représentent alors – outre l'augmentation considérable du nombre de musiciens – la modernisation des instruments réalisés dans la deuxième moitié du XIX^e siècle et l'utilisation généralisée, à notre époque, de cordes métalliques ou artificielles (par opposition aux cordes en boyau) ?

Il est évident que ceci a conditionné un changement radical dans la conception de la technique, du son, de la justesse, des timbres, de l'équilibre, de la dynamique, de l'articulation, etc., et a confirmé par-dessus tout une évolution selon laquelle ces mêmes améliorations instrumentales peuvent interférer dans le libre développement de l'esprit de la musique. C'est en ce sens qu'il peut être révolutionnaire aujourd'hui de défendre l'idée d'orchestres différents pour Lully et pour Rameau, de même que pour Bach et pour Haydn ou encore pour Beethoven et pour Mahler, etc. Sans vouloir discuter ni mettre en doute l'importance et la légitimité de n'importe quelle interprétation sur instruments modernes, refuser ces

différences et maintenir un type unique de formation orchestrale représenterait un grave appauvrissement.

Retour aux sources historiques de l'époque de sa création

Notre projet d'interprétation des symphonies de Beethoven tente donc de se situer dans le contexte historique de sa création, sans renoncer pour autant aux différents concepts subjectifs propres aux idées de Beethoven et de son temps : nous pensons que le fait de tenir compte des éléments objectifs, constitués par les incidences naturelles des instruments d'époque et de leur technique sur le processus d'interprétation, peut révolutionner notre perception d'un univers sonore et esthétique incommensurable. Parmi les éléments objectifs, l'utilisation d'un groupe d'instruments à cordes en boyau (entre 10, 8, 6, 5, 3 pour les symphonies n^{os} 1, 2 et 4 ; entre 12, 10, 8, 6, 4 pour les symphonies n^{os} 3, 5, 6 et 7 ; entre 14, 12, 10, 8 et 5 pour les symphonies n^{os} 8 et 9) obéissant à la technique et à l'articulation des archets de l'époque (antérieurs à Tourte) permet une grande flexibilité et des contrastes accusés, qui sont nécessaires à la richesse des nuances notées sur les partitions de Beethoven. Le son de la corde est plus chaud et résonnant dans les registres moyens et graves, plus perçant et agressif dans les aigus. Grâce à la sensibilité propre de la corde en boyau, les différentes formes de vibrato sont utilisées non comme support continu mais comme éléments ponctuels de l'appui expressif.

L'individualisation du timbre, si importante chez Beethoven, est parfaitement contrastée entre les cordes et les différents instruments à vent : les bois (flûtes, hautbois, clarinettes et bassons, encore construits en bois et disposant d'une ou deux clés supplémentaires), les cuivres (cors et trompettes naturelles sans pistons) et les timbales aux membranes en peau et baguettes en bois dur. En général, les timbres et les couleurs instrumentales des vents – sauf ceux de la flûte traversière – sont plus crus, plus directs et plus brillants, ce qui explique qu'ils ne sont jamais sacrifiés au profit d'un son compact, puissant, riche ou doux. La correspondance de l'articulation et de la puissance sonore entre les cordes (32/40) et les différents instruments à vent (13/20) favorise un équilibre naturel et une meilleure définition du contrepoint et des dynamiques.

De même, l'accord non tempéré permet de mieux comprendre le sens des modulations – si importantes pour une musique éminemment tonale –, du fait du durcissement des accords dans les tonalités lointaines (tension) et de leur stabilité dans les tonalités fondamentales (relâchement).

La question essentielle du tempo

Élément à la fois subjectif et objectif, le tempo a toujours été pour Beethoven une question fondamentale dans l'interprétation. Dans la biographie qu'il consacre au compositeur, Anton Schindler indique que « lorsqu'on présentait en public l'une de ses œuvres, sa première question était toujours : comment étaient les tempi ? » Ceci explique son grand enthousiasme pour le métronome (inventé par Johann Nepomuk Mälzel peu après 1800) et ses précisions ajoutées, dans plusieurs de ses œuvres, aux habituelles indications de tempo – *Allegro con brio*, *Allegro vivace*, *Allegro molto*, etc. –, suivis des valeurs métronomiques correspondantes. En 1817, le *Allgemeine Musikalische Zeitung* de Leipzig publie « Les tempi des mouvements de toutes les symphonies de Monsieur L. van Beethoven » : il apparaît que, même si certaines de ces valeurs ont été discutées, les mouvements indiqués dans ces symphonies – quoiqu'assez rapides – sont dans leur majorité possibles, à condition d'être interprétés avec la flexibilité commandée par le discours musical lui-même et par les conditions acoustiques.

Cette flexibilité sans laquelle ne peut exister la moindre expression est celle dont nous parle Beethoven (en 1817 également) lorsqu'il écrit dans l'autographe du lied *Nord oder Süd* : « 100, selon Mälzel. Mais ceci ne peut s'appliquer qu'aux premières mesures car le sentiment a sa propre mesure qu'il n'est pas possible d'exprimer totalement à ce degré (100). »

Le rétablissement des nuances originelles et la dimension spirituelle de l'interprétation

Dans le domaine pleinement subjectif de l'interprétation et spécialement dans sa vision analytique, la manière d'aborder – à partir de la perception

des relations formelles et tonales inhérentes à la musique – les différentes solutions liées à la pensée de l’articulation et du phrasé, à la conception de la réalisation des nuances, des indications dynamiques et agogiques apparaît fondamentale. Sans oublier qu’une partie importante de la tension dramatique correspond aux difficultés exigées par une technique qui va souvent au-delà des possibilités en usage à l’époque.

Nous arrivons à la dimension spirituelle de l’interprétation, qui suscite la problématique la plus transcendante et difficile à définir : comment recréer et approfondir les intentions expressives du compositeur et communiquer aux auditeurs l’esprit de l’œuvre sans déformer ou trahir les éléments objectifs qui la définissent comme telle ?

Beethoven fut un improvisateur génial. En même temps, l’intensité extraordinaire de ses travaux d’esquisses nous montre les efforts grandioses et obsessionnels qu’il fit afin de rendre chacune de ses compositions aussi excellentes que possible. C’est probablement là que réside la grande difficulté de sa musique, dans ce fragile équilibre entre la force incontrôlable d’un Prométhée qui lutte instinctivement pour porter aux humains le feu divin et la conscience de ce que, pour cela, il doit payer le prix d’être enchaîné à construire les formes d’un art qui ne seront libératrices que lorsqu’elles deviendront « le plus beau lien des peuples plus éloignés¹ ».

Jordi Savall

Bellaterra, 4 janvier 2018

¹ Ludwig van Beethoven, « Lettre 1080 à l’Académie Royale de Musique de Stockholm », Vienne, 1^{er} mars 1823, Vienne (écrite en français).

Ludwig van Beethoven (1770-1827)

Symphonie n° 1 en ut majeur op. 21

I. Adagio molto – Allegro con brio

II. Andante cantabile con moto

III. Menuetto. Allegro molto e vivace – Trio

IV. Finale. Adagio – Allegro molto e vivace

Composition : 1799-1800.

Dédicace : au baron Gottfried van Swieten.

Création : le 2 avril 1800, au National Hoftheater, Vienne, sous la direction du compositeur.

Effectif : 2 flûtes, 2 hautbois, 2 clarinettes, 2 bassons – 2 cors, 2 trompettes – 2 timbales – cordes.

Édition : 1801, Hoffmeister.

Durée : environ 27 minutes.

Beethoven attend d'avoir presque 30 ans pour entamer sa *Première Symphonie*. Il est déjà l'auteur d'un nombre important de partitions instrumentales, mais l'orchestre représente sans doute un enjeu particulier. Le compositeur désire s'imposer d'emblée dans ce domaine, prouver qu'il a assimilé les apports de ses prédécesseurs tout en témoignant d'un style personnel. Indéniablement, sa *Symphonie n° 1* regarde encore vers le classicisme viennois. Le premier mouvement commence par une introduction lente, comme dans la majorité des dernières symphonies de Haydn. L'*Andante cantabile con moto* rappelle le mouvement lent de la *Symphonie n° 40* de Mozart par ses entrées en imitation, son souple balancement ternaire et son lyrisme tamisé. Le finale renoue avec l'humour fréquent chez Haydn : il s'ouvre sur une formule hésitante, qui s'allonge par ajout d'une note supplémentaire lors de chaque occurrence, avant de nous propulser dans un allegro frémissant.

Cependant, l'œuvre contient déjà maintes signatures beethovéniennes. Lors de la création, le critique de l'*Allgemeine musikalische Zeitung* avait

déjà perçu son originalité : « À la fin [du concert] fut exécutée une symphonie [de Beethoven], où il y avait beaucoup d'art, de nouveauté et de richesse d'idées ; les instruments y étaient seulement trop employés, de telle sorte que c'était plutôt une musique militaire qu'une musique d'orchestre d'ensemble. » Si le compositeur accorde une importance nouvelle aux vents, il introduit par ailleurs des audaces harmoniques, surprenantes pour l'auditeur de 1800. On songera notamment au premier accord de la partition, dissonant, et aux mesures suivantes, qui retardent l'affirmation de la tonalité. L'impétuosité et la vitalité rythmique sont caractéristiques du style de Beethoven. Le troisième mouvement, en dépit de son intitulé (*Menuetto*), adopte déjà le tempo et l'esprit d'un scherzo, lequel remplacera l'ancien menuet dans les symphonies ultérieures. Peut-être est-ce ce mouvement qui a conduit un critique de Leipzig à écrire, en 1801 : « C'est l'explosion désordonnée de l'outrageante effronterie d'un jeune homme. » Mais en définitive, Beethoven pouvait-il espérer meilleur compliment ?

Hélène Cao

Symphonie n° 2 en ré majeur op. 36

I. Adagio – Allegro con brio

II. Larghetto

III. Scherzo. Allegro – Trio

IV. Finale. Allegro molto

Composition : 1801-1802.

Dédicace : au prince Karl von Lichnowski.

Création : le 5 avril 1803, au Theater an der Wien, sous la direction du compositeur.

Effectif : 2 flûtes, 2 hautbois, 2 clarinettes en *la*, 2 bassons – 2 cors, 2 trompettes – 2 timbales – cordes.

Édition : 1804.

Durée : environ 35 minutes.

Originaire de Bonn, Beethoven est venu à Vienne en 1792, désireux d'y « recevoir des mains de Haydn l'esprit de Mozart ». Au bout de dix années dans cette ville, il a déjà parcouru un bon bout de chemin : les quinze

premières sonates pour piano ont vu le jour, deux concertos pour piano, une symphonie, plusieurs œuvres de chambre, dont les six *Quatuors op. 18*.

Esquissée dans les grands traits avant le séjour à Heiligenstadt, la *Deuxième Symphonie* conserve l'humeur joyeuse de sa première inspiration, laissant peu soupçonner le désespoir. Elle est encore ancrée dans l'héritage classique, fait appel à un orchestre par deux, et rappelle la *Symphonie « Prague »* K. 504 de Mozart, mais témoigne aussi d'innovations considérables par rapport à la *Première Symphonie*.

Le premier mouvement s'ouvre sur une vaste introduction lente, beaucoup plus importante que celle de la *Première*, qui débouche sur un *Allegro con brio* volontaire, tout du long parcouru par une même énergie, avec un premier thème léger et fringant, s'élançant des basses, puis un second thème en motif de fanfare.

Amplement développé, le *Larghetto* retrouve la veine lyrique des mouvements lents des sonates pour piano dans son premier thème généreux et serein, mis en contraste avec un deuxième thème enjoué et léger.

La *Deuxième Symphonie* est la première à remplacer explicitement l'habituel menuet par un scherzo, plus rapide, plus énergique mais aussi plus violent, avec son opposition brusque de dynamiques.

Une violence que l'on retrouve dans le finale, ouvert par un motif d'une densité explosive, une de ces « empreintes » si typiques de Beethoven, qui se gravent dans la mémoire, contenant en soi les cellules fondatrices du mouvement entier. Ce finale affirmatif, non dénué d'humour, privilégiant le geste et la théâtralité, révèle encore un puissant sens de la propulsion. Il frappe en outre par sa forme rondo-sonate déséquilibrée par une coda-développement terminale d'une longueur extraordinaire, qui allonge d'un tiers le mouvement.

Achevée peu de temps après le testament d'Heiligenstadt, la *Deuxième Symphonie* répond au désir d'une « voie nouvelle », que Beethoven avait déclaré chercher en 1802, et jette dans son langage les bases de la période héroïque. La *Neuvième Symphonie*, qui reprendra certains de ses motifs, semble renvoyer à cette époque qui a vu coïncider le désespoir et, dans la composition, la joie acquise par la volonté.

Marianne Frippiat

Symphonie n° 4 en si bémol majeur op. 60

I. Adagio – Allegro vivace

II. Adagio

III. Menuetto. Allegro molto e vivace – Trio – Tempo primo

IV. Finale. Allegro ma non troppo

Composition : 1806.

Dédicace : au comte Franz von Oppersdorff.

Création : mars 1807, au palais Lobkowitz, Vienne, sous la direction du compositeur.

Effectif : flûte, 2 hautbois, 2 clarinettes, 2 bassons – 2 cors en si bémol, 2 trompettes – 2 timbales – cordes.

Édition : 1808, Comptoir des Arts et de l'Industrie, Vienne.

Durée : environ 33 minutes.

En 1806, Beethoven compose sa *Symphonie n° 4*, son *Concerto pour violon*, les trois *Quatuors à cordes op. 59* dits « Razoumovski » et la deuxième version de l'opéra *Leonore* : deux œuvres orchestrales lumineuses qui semblent revenir à un idéal classique, et deux partitions aux sonorités parfois abruptes, rudoyant les structures traditionnelles. Après la monumentale *Symphonie n° 3 « Eroica »*, la 4^e revient en effet à des proportions plus raisonnables. Elle fournit les repères formels familiers à l'auditeur de l'époque, adopte un ton de divertissement enjoué avec lequel contrastera la *Symphonie n° 5* (1808) dont la trajectoire mène de l'ombre à la lumière au terme d'un âpre combat.

Si l'on déduit que l'évolution de Beethoven échappe à la linéarité, il faut aussi y regarder de plus près, car les œuvres moins spectaculaires, en apparence moins progressistes, contiennent aussi leur lot d'idées nouvelles. Ainsi, la *Symphonie n° 4* s'ouvre sur une introduction lente qui n'a plus rien d'un majestueux lever de rideau : en mode mineur, de surcroît dans une tonalité rare (si bémol mineur), l'*Adagio* surprend par un discours qui semble se chercher, dans une atmosphère mystérieuse. Le contraste est d'autant plus frappant avec l'*Allegro vivace*, brillant et souvent espiègle, où quelques passages plus tendus ne remettent pas en cause la prédominance d'un éclat radieux. L'*Adagio* se distingue par son lyrisme intériorisé qui deviendra une caractéristique du Beethoven tardif.

Il faut aussi noter le rôle du rythme pointé de l'accompagnement, entendu dès les premières mesures : une figure obsessionnelle, qui constitue la colonne vertébrale du mouvement. Au centre de cette méditation, une explosion orchestrale saisit d'autant plus qu'elle est brève et inattendue.

La symphonie se poursuit avec un scherzo (désigné comme « *Menuetto* » dans la première édition !) auquel Beethoven donne plus de poids qu'à l'accoutumée, puisqu'il substitue à l'habituelle coupe en trois volets un schéma scherzo-trio-scherzo-trio-scherzo (la dernière partie étant toutefois une reprise tronquée). Quant au finale pétillant, il renoue avec la vivacité du premier mouvement tout en intégrant des phrases *cantabile* dans l'esprit de l'*Adagio*. Si Beethoven regarde vers son maître Haydn, c'est pour prendre l'élan qui le conduira sur des chemins inexplorés.

Hélène Cao



PREMIÈRE ÉDITION

LA MAESTRA – CONCOURS INTERNATIONAL DE CHEFFES D'ORCHESTRE OUVERTURE DES INSCRIPTIONS

La Philharmonie de Paris et le Paris Mozart Orchestra sont heureux d'annoncer l'ouverture des inscriptions pour la première édition de **La Maestra – Concours International de Cheffes d'Orchestre** qui se tiendra à la Philharmonie de Paris **du lundi 16 au jeudi 19 mars 2020**.

Les inscriptions en ligne sont ouvertes sur le site www.lamaestra-competition.com jusqu'au **vendredi 30 août 2019 à minuit** (heure de Paris). Ce concours est accessible aux cheffes d'orchestre professionnelles du monde entier, âgées de moins de 40 ans au 1^{er} janvier 2020.

Ludwig van Beethoven

Les dons musicaux du petit Ludwig, né à Bonn en décembre 1770, inspirent rapidement à son père, ténor à la cour du prince-électeur de Cologne, le désir d'en faire un nouveau Mozart. Ainsi, il planifie dès 1778 diverses tournées... qui ne lui apporteront pas le succès escompté. Au début des années 1780, l'enfant devient l'élève de l'organiste et compositeur Christian Gottlob Neefe, qui lui fait notamment découvrir Bach. Titulaire du poste d'organiste adjoint à la cour du nouveau prince-électeur, Beethoven rencontre le comte Ferdinand von Waldstein, qui l'introduit auprès de Haydn en 1792. Le jeune homme quitte alors définitivement les rives du Rhin pour s'établir à Vienne ; il suit un temps des leçons avec Haydn, qui reconnaît immédiatement son talent (et son caractère difficile), mais aussi avec Albrechtsberger ou Salieri, et s'illustre essentiellement en tant que virtuose, éclipsant la plupart des autres pianistes. Il rencontre à cette occasion la plupart de ceux qui deviendront ses protecteurs, tels le prince Lichnowski, le comte Razoumovski ou le prince Lobkowitz. La fin du siècle voit Beethoven coucher sur le papier ses premières compositions d'envergure : les *Quatuors op. 18*, par lesquels il prend le genre en main,

et les premières sonates pour piano, dont la « *Pathétique* » (n° 8), mais aussi le *Concerto pour piano n° 1*, parfaite vitrine pour le virtuose, et la *Première Symphonie*, créés tous deux en avril 1800 à Vienne. Alors que Beethoven semble promis à un brillant avenir, les souffrances dues aux premiers signes de la surdité commencent à apparaître. La crise psychologique qui en résulte culmine en 1802, lorsqu'il écrit le « testament de Heiligenstadt », lettre à ses frères jamais envoyée et retrouvée après sa mort, où il exprime sa douleur et affirme sa foi profonde en l'art. La période est extrêmement féconde sur le plan compositionnel, des œuvres comme la *Sonate pour violon « À Kreutzer »* faisant suite à une importante moisson de pièces pour piano (*Sonates n°s 12 à 17* : « *Quasi una fantasia* », « *Pastorale* », « *La Tempête* »...). Le *Concerto pour piano n° 3 en ut mineur* inaugure la période « héroïque » de Beethoven dont la *Troisième Symphonie*, créée en avril 1805, apporte une illustration éclatante. L'opéra attire également son attention : *Fidelio*, commencé en 1803, est représenté sans succès en 1805 ; il sera remanié à plusieurs reprises pour finalement connaître une création heureuse en 1814. La fin des années 1810 abonde en œuvres

de premier plan, qu'il s'agisse des *Quatuors « Razoumovski » op. 59* ou des *Cinquième* et *Sixième Symphonies*, élaborées conjointement et créées lors d'un concert fleuve en décembre 1808. Cette période s'achève sur une note plus sombre, due aux difficultés financières et aux déceptions amoureuses. Peu après l'écriture, en juillet 1812, de la fameuse « Lettre à l'immortelle bien-aimée », dont l'identité n'est pas connue avec certitude, Beethoven traverse une période d'infertilité créatrice. Malgré le succès de certaines de ses créations, malgré l'hommage qui lui est rendu à l'occasion du Congrès de Vienne (1814), le compositeur se heurte de plus en plus souvent à l'incompréhension du public. Sa surdité dorénavant totale et les procès à répétition qui l'opposent à sa belle-sœur pour la

tutelle de son neveu Karl achèvent de l'épuiser. La composition de la *Sonate « Hammerklavier »*, en 1817, marque le retour de l'inspiration. La décennie qu'il reste à vivre au compositeur est jalonnée de chefs-d'œuvre visionnaires que ses contemporains ne comprendront en général pas. Les grandes œuvres du début des années 1820 (la *Missa solennis*, qui demanda à Beethoven un travail acharné, et la *Neuvième Symphonie*, qui allait marquer de son empreinte tout le XIX^e siècle) cèdent ensuite la place aux derniers quatuors et à la *Grande Fugue* pour le même effectif, ultimes productions d'un esprit génial. Après plusieurs mois de maladie, le compositeur s'éteint à Vienne en mars 1827 ; dans l'important cortège qui l'accompagne à sa dernière demeure, un de ses admirateurs de longue date, Franz Schubert.

ACHETEZ ET REVENEZ VOS BILLETS EN TOUTE SÉCURITÉ.

NOUVEAU

LA BOURSE AUX BILLETS OFFICIELLE
DE LA CITÉ DE LA MUSIQUE - PHILHARMONIE DE PARIS
OFFRE LA POSSIBILITÉ AUX SPECTATEURS D'ACHETER
OU DE REVENDRE DES BILLETS EN TOUTE LÉGALITÉ.

WWW.PHILHARMONIEDEPARIS.FR/BOURSE-AUX-BILLETS

Jordi Savall

Jordi Savall est une personnalité musicale parmi les plus polyvalentes de sa génération. Depuis plus de cinquante ans, il fait connaître au monde des merveilles musicales laissées à l'obscurité, l'indifférence et l'oubli. Il découvre et interprète ces musiques anciennes, sur sa viole de gambe ou en tant que chef. Ses activités de concertiste, de pédagogue, de chercheur et de créateur de nouveaux projets, tant musicaux que culturels, le situent parmi les principaux acteurs du phénomène de revalorisation de la musique historique. Il a fondé avec Montserrat Figueras les ensembles Hespèrion XXI (1974), La Capella Reial de Catalunya (1987) et Le Concert des Nations (1989), avec lesquels il a exploré et créé un univers d'émotion et de beauté qu'il diffuse dans le monde entier pour le bonheur de millions d'amoureux de la musique. Au fil de sa carrière, il a enregistré et édité plus de 230 disques dans les répertoires médiévaux, renaissants, baroques et classiques, avec une attention particulière au patrimoine musical hispanique et méditerranéen. Ce travail a été souvent récompensé par de nombreux prix comme plusieurs Midem Awards, des International Classical Music Awards et un Grammy Award. Ses programmes de concerts ont su convertir la musique en

un instrument de médiation pour l'entente et la paix entre les peuples et les cultures différentes, parfois en conflit. Nul hasard donc si, en 2008, Jordi Savall a été nommé Ambassadeur de l'Union Européenne pour un dialogue interculturel et, aux côtés de Montserrat Figueras, « Artiste pour la Paix », dans le cadre du programme « Ambassadeurs de bonne volonté » de l'Unesco. Sa féconde carrière musicale a été couronnée de récompenses et de distinctions tant nationales qu'internationales dont nous pouvons citer les titres de Docteur Honoris Causa des universités d'Evora (Portugal), Barcelone (Catalogne), Louvain (Belgique), Bâle (Suisse) et Utrecht (Pays-Bas). Il a aussi reçu l'insigne de chevalier de la Légion d'Honneur de la République Française, le Prix international de musique pour la paix du ministère de la Culture et des Sciences de Basse Saxe, la Medalla d'Or de La Generalitat de Catalogne et le prix Léonie-Sonning, considéré comme le prix Nobel pour la musique. « Jordi Savall met en évidence un héritage culturel commun infiniment divers. C'est un homme pour notre temps. » (*The Guardian*, 2011).

Le Concert des Nations

Académie Beethoven 250

Le Concert des Nations est un orchestre créé par Jordi Savall et Montserrat Figueras en 1989 durant la préparation du *Canticum Beatae Virgine* de Marc-Antoine Charpentier, afin de disposer d'une formation interprétant sur instruments d'époque un répertoire qui irait de l'époque baroque jusqu'au Romantisme (1600-1850). Le nom de l'orchestre provient de l'œuvre de François Couperin *Les Nations*, un concept représentant la réunion des « goûts musicaux » et la prémonition que l'Art en Europe imprimerait à jamais une marque propre, celle du siècle des Lumières. Dirigé par Jordi Savall, Le Concert des Nations est le premier orchestre réunissant une majorité de musiciens provenant de pays latins (Espagne, Amérique latine, France, Italie, Portugal, etc.), tous étant de remarquables spécialistes de niveau international dans l'interprétation de la musique ancienne sur des instruments originaux correspondant à l'époque et aux critères historiques. Dès ses débuts, l'orchestre a montré une volonté de faire connaître des répertoires historiques de grande qualité à travers des interprétations qui en respectent rigoureusement l'esprit original, tout en œuvrant pour leur revitalisation. Pour exemple, les enregistrements de Charpentier, Bach, Haydn, Mozart, Haendel, Marais, Arriaga, Beethoven, Purcell, Dumanoir,

Lully, Biber, Boccherini, Rameau ou Vivaldi. En 1992, Le Concert des Nations aborde le genre de l'opéra avec *Una cosa rara* de Martin i Soler représenté au Théâtre des Champs-Élysées, au Gran Teatre del Liceu de Barcelone et à l'Auditorio Nacional de Madrid. D'autres opéras seront par la suite montés devant un public assidu : *L'Orfeo* de Monteverdi au Gran Teatre del Liceu, au Teatro Real de Madrid, au Wiener Konzerthaus, à l'Arsenal de Metz et au Teatro Reggio de Turin. En 2002 a eu lieu une reprise de ce même opéra dans le récemment reconstruit Liceu de Barcelone où fut réalisé un DVD (BBC-Opus Arte). Puis de nouvelles représentations furent données au Palais des Beaux-Arts de Bruxelles, au Grand-Théâtre de Bordeaux et au Piccolo Teatro de Milan dans le cadre du festival Mito. En 1995, un autre opéra de Martin i Soler, *Il Burbero di Buon Cuore*, fut représenté au Théâtre de la Comédie de Montpellier. En 2000 fut présenté en version concert à Barcelone et à Vienne *Celos aun del Ayre matan* de Juan Hidalgo et Calderon de la Barca. Les dernières productions ont été le *Farnace* de Vivaldi au Teatro de la Zarzuela de Madrid et *Il Teuzzone*, également de Vivaldi, interprété en version semi-concertante à l'Opéra royal de Versailles. L'importante discographie du Concert des Nations a reçu plusieurs prix et récompenses tels que les Midem Classical Award et

International Classical Music Awards.
L'impact des œuvres, des enregistrements et des représentations dans d'importants festivals et de grandes salles a permis à cet orchestre sur instruments d'époque d'être considéré comme l'un des meilleurs, car capable d'aborder des répertoires éclectiques et divers allant des premières musiques pour orchestre jusqu'aux chefs-d'œuvre du Romantisme comme du Classicisme.

Violons I

Jakob Lehmann, *premier violon*
Manfredo Kraemer,
assistant du premier violon
Guadalupe Del Moral
Ricart Renart
Elisabet Bataller
Ignacio Ramal*
Ángela Moro*
Noyuri Hazama*
Andrej Kapor*
Sara Balasch*

Violons II

Mauro Lopes,
chef des seconds violons
Alba Roca
Santi Aubert
Kathleen Leidig
Gabriele Pro*
Victoria Melik*
Angelika Wirth*
Karolina Habalo*

Altos

Éva Posvanecz, *chef des altos*
David Glidden
Giovanni De Rosa
Fumiko Morie*
Iván Sáez*
Núria Pujolràs*

Violoncelles

Balázs Máté, *chef des violoncelles*
Antoine Ladrette
Jérôme Huille
Marc Alomar*
Dénes Karasszon*

Contrebasses

Xavier Puertas, *chef des contrebasses*
Michele Zeoli
Mariona Mateu*

Flûtes

Marc Hantaiï
Yi-Fen Chen

Hautbois

Paolo Grazzi
Josep Domènech

Clarinettes

Francesco Spendolini
Joan Calabuig

Bassons

Josep Borràs
Joaquim Guerra

Cors

Thomas Müller

Javier Bonet

Trompettes

Jonathan Pia

René Maze

Timbales

Pedro Estevan

Ont collaboré à l'Académie :

Alaia Ferran, *alto*

Pablo Sosa, Luis Martínez, *flûtes*

Miriam Jorde,

Olga Marulanda, *hautbois*

Lars Bausch, *cor*

Ana Nicolás, *timbales*

* *Étudiants professionnels*

Académie Beethoven 250

Jordi Savall, direction

Luca Guglielmi, assistant de direction

Avec le soutien du Département de la Culture de la Generalitat de Catalunya, de la Diputació de Barcelona et de l'Institut Ramon Llull.

Jordi Savall et Le Concert des Nations sont en résidence à la Saline Royale d'Arc-et-Senans (Doubs).

Les lieux des répétitions ont été prêtés par l'École Municipale de Musique Victòria de Los Angeles et par le Conservatoire de Sant Cugat del Vallès.

Les académies reçoivent le soutien des Fondations Edmond de Rothschild.

PHILHARMONIE DE PARIS

—
saison
—
2019-20
—

JORDI SAVALL

LE CONCERT DES NATIONS

Mardi 15 octobre 2019 – 20h30

Ludwig van Beethoven
Symphonie n° 3 « Eroica »
Symphonie n° 5

Vendredi 10 avril 2020 – 20h30

Johann Sebastian Bach
Passion selon saint Jean

Mardi 2 juin 2020 – 20h30

Ludwig van Beethoven
Symphonie n° 6 « Pastorale »
Symphonie n° 7

Réservez dès maintenant

01 44 84 44 84 - PHILHARMONIEDEPARIS.FR



CITÉ DE LA MUSIQUE
PHILHARMONIE
DE PARIS

PHILHARMONIE DE PARIS

SAISON
2019-20

CONCERTS SUR INSTRUMENTS DU MUSÉE

AMPHITHÉÂTRE - CITÉ DE LA MUSIQUE

VENDREDI 15 NOVEMBRE 2019 ————— 20H30

SALON DES MIROIRS

THÉOTIME LANGLOIS DE SWARTE, VIOLON BAROQUE,
VIOLON STRADIVARIUS « DAVIDOFF » 1708
JUSTIN TAYLOR, CLAVECIN COUCHET 1652,
CLAVECIN PLEYEL 1959

Œuvres de **François Couperin, Jean-Philippe Rameau,
François Francoeur** et **Jean-Marie Leclair**

MERCREDI 20 NOVEMBRE 2019 ————— 20H30

SALON BERLIOZ

STÉPHANIE D'OUSTRAC, MEZZO-SOPRANO
TANGUY DE WILLIENCOURT, PIANO PLEYEL 1842
THIBAUT ROUSSEL, GUITARE GROBERT VERS 1830

Œuvres d'**Hector Berlioz**

JEUDI 28 NOVEMBRE 2019 ————— 20H30

LE COR ENCHANTÉ

JEAN-CHRISTOPHE VERVOITTE, COR NATUREL, COR MODERNE
SÉBASTIEN VICHARD, PIANO BRODMANN 1814,
PIANO BÖSENDORFER 1850-1860

Œuvres de **Ludwig van Beethoven, Frédéric Chopin,
Robert Schumann, Henri Dutilleux** et **Michael Jarrell**

MARDI 17 DÉCEMBRE 2019 ————— 20H30

MATHIAS LEVY / UNIS VERS

MATHIAS LEVY, VIOLON HEL « GRAPPELLI » 1924
JEAN-PHILIPPE VIRET, CONTREBASSE
SÉBASTIEN GINIAUX, GUITARE, VIOLONCELLE
VINCENT SÉGAL, VIOLONCELLE
VINCENT PEIRANI, ACCORDÉON

MARDI 4 FÉVRIER 2020 ————— 20H30

SALON DE LA DUCHESSE DU MAINE

MUSICIENS DES ARTS FLORISSANTS
WILLIAM CHRISTIE, CLAVECIN RUCKERS/TASKIN 1646/1780

Œuvres de **Nicolas Bernier, Louis-Nicolas Clérambault**
et **Jean-Joseph Mouret**

DIMANCHE 15 MARS 2020 ————— 15H00

SALON VIS-À-VIS

LUDMILA BERLINSKAYA, ARTHUR ANCELLE,
PIANO VIS-À-VIS PLEYEL 1928

Œuvres d'**Anton Arensky, Serge Rachmaninoff** et
Sergueï Prokofiev

DIMANCHE 5 AVRIL 2020 ————— 15H00

LE SALON DU PEINTRE

MARC MAUILLON, BARYTON
ALAIN PLANÈS, PIANO GAVEAU 1929

Œuvres de **Francis Poulenc, Erik Satie, Darius Milhaud**
et **Igor Stravinski**

JEUDI 9 AVRIL 2020 ————— 19H00

SALON MYSTIQUE

JAY GOTTLIEB, PIANO GAVEAU 1929

Œuvres de **Maurice Ohana, Olivier Messiaen,
Nikolai Obouhov, Erik Satie** et **Giacinto Scelsi**



CITÉ DE LA MUSIQUE
PHILHARMONIE
DE PARIS

TOUS MÉCÈNES À LA PHILHARMONIE

MÉLOMANES, REJOIGNEZ-NOUS !

LES AMIS

Bénéficiez des meilleures places

Réservez en avant-première

Découvrez les coulisses

Participez aux répétitions,
visites exclusives...

LA FONDATION

Préparez
la Philharmonie de demain

Soutenez
nos initiatives éducatives



VOTRE DON OUVRE DROIT À UNE RÉDUCTION D'IMPÔTS.

Pour en savoir plus :

Les Amis :

Anne-Shifra Lévy

01 53 38 38 31 • aslevy@philharmoniedeparis.fr

Fondation & Legs :

Zoé Macêdo-Roussier

01 44 84 45 71 • zmacedo@philharmoniedeparis.fr



CITÉ DE LA MUSIQUE
PHILHARMONIE
DE PARIS