GRANDE SALLE PIERRE BOULEZ – PHILHARMONIE

*Mercredi 14 octobre 2020 – 20h30*

# Ludwig van Beethoven
# Jordi Savall

CITÉ DE LA MUSIQUE
**PHILHARMONIE DE PARIS**

# Programme

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

Le Concert des Nations
Académie Beethoven 250
Jordi Savall, direction

FIN DU CONCERT (SANS ENTRACTE) VERS 22H00.

---

AVANT LE CONCERT
Série Grands Témoins
*En quoi l'art est-il utile à la société ?* par **Jordi Savall**
19h00. Salle de conférence – Philharmonie

# 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 1re académie : *Symphonies nos 1*, *2* et *4*
– Automne 2e académie : *Symphonies nos 3* et *5*

En 2020 : en raison de la pandémie de Covid-19, les programmes prévus au printemps et à l'automne ont été modifiés
– Printemps. Le concert prévu en juin à la Philharmonie de Paris n'a pas pu avoir lieu. Les œuvres qui étaient au programme sont données ce 14 octobre
– Automne 3e académie : *Symphonies nos 6* et *7*

Ce travail a été mené à bien par une importante équipe (que j'ai moi-même dirigée) constituée des meilleurs professionnels actuels spécialisés dans l'interprétation sur instruments d'époque et le répertoire : le *Concertino* Jakob Lehmann assisté de Manfredo Kraemer, avec le noyau central des musiciens professionnels du Concert des Nations (qui célébrait 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 étape avec des master-classes et des répétitions préparatoires ;
– la seconde étape, 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 : la Saline Royale d'Arc-et-Senans (lieu de résidence du 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 en Allemagne, en Autriche, au Portugal, en Italie, en Pologne et en Hongrie.
Non seulement ces concerts seront diffusés dans les salles mentionnées et pour leur public habituel, mais nous voulons également les présenter 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 XIXe 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 (française, espagnole, italienne, allemande, belge, portugaise, autrichienne, hollandaise, argentine, 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*
Mai 2019

# Le génie symphonique de Beethoven

Le rôle des symphonies de Beethoven dans l'histoire de la musique a été spécialement étudié et particulièrement bien mis en évidence tout au long des deux derniers siècles. Pour notre travail de réflexion et préparation de cette nouvelle interprétation de l'intégrale des symphonies de Beethoven, nous sommes partis d'une série d'éléments essentiels qui nous ont inspirés et même conditionnés dans nos choix finaux.

Nous sommes partis de l'idée fondamentale de récupérer le son original et l'organique de l'orchestre tels que Beethoven les a imaginés et dont il a pu disposer en tant qu'ensemble constitué par les instruments en usage en son temps. Par ailleurs, il fallait connaître les sources originales des manuscrits existants ; pour cela, nous avons étudié et comparé les sources autographes et également les matériels existants des parties utilisées pour les premiers concerts, ainsi que les éditions modernes faites à partir de ces mêmes sources, avec pour objectif de vérifier toutes les indications de dynamique et d'articulation. Au niveau des décisions interprétatives les plus importantes, il y avait bien sûr les questions essentielles du tempo demandé par Beethoven, grâce aux indications du métronome que le compositeur nous a laissées « afin d'assurer l'exécution de mes compositions partout selon les tempi que j'ai conçus, lesquels, à mon regret, ont si souvent été méconnus ». Malgré ces indications très précises de Beethoven, malheureusement encore aujourd'hui beaucoup de musiciens ou de chefs d'orchestre ne considèrent pas que ces indications soient réalisables dans la pratique ou les méprisent en les considérant anti-artistiques !

C'est à cette question, que répond Rudolf Kolisch, lorsqu'il affirme que « tous les tempi que Beethoven exige des instruments à cordes, tout au moins, sont parfaitement jouables sur la base de la technique moyenne d'aujourd'hui[1] ».

Tout le travail orchestral s'est fait avec les instruments correspondant à ceux utilisés à l'époque de Beethoven et avec un nombre d'exécutants similaire à celui dont le compositeur disposait lors des premières exécutions de ses symphonies ; c'est-à-dire entre 55 et 60 musiciens. Nous avons choisi 35 instrumentistes provenant de l'équipe des musiciens professionnels du Concert des Nations, dont beaucoup nous accompagnent depuis 1989 ; quant aux autres instrumentistes, ce sont de jeunes musiciens originaires de différents pays, sélectionnés lors d'auditions présentielles parmi les meilleurs de leur génération.

« La musique instrumentale de Beethoven, écrivait E. T. A. Hoffmann, le 4 juillet 1810 dans l'*Allgemeine musikalische Zeitung*, nous ouvre l'empire du colossal et de l'immense. D'ardents rayons percent la nuit profonde de cet empire et nous percevons des ombres de géants, qui s'élèvent et s'abaissent, nous enveloppant de plus en plus et annihilant tout en nous, et pas seulement la douleur de l'infini désir dans lequel sombre et disparaît tout plaisir sitôt surgi en notes d'allégresse ; et c'est seulement dans cette douleur qui se consume d'amour, d'espoir, de joie, mais ne détruit pas, et veut faire éclater notre poitrine dans un accord unanime de toutes les passions, que nous continuons à vivre et sommes des visionnaires ravis. »

Dans le texte de présentation de l'enregistrement des trois dernières symphonies de Mozart, nous évoquions la difficulté de la compréhension par le public contemporain de ces nouveaux chefs-d'œuvre. Ces dernières symphonies, que Mozart n'a peut-être même pas pu écouter, n'ont pas été facilement comprises de son temps et même par des générations postérieures. À la fin de l'année 1790 paraît dans le *Historisch-biographisches Lexicon der Tonkünstler* de Gerber cette notice sur Mozart, qui explique son isolement et, quelquefois, l'incompréhension des amateurs contemporains : « Ce grand maître, grâce à sa précoce connaissance de l'harmonie, s'est familiarisé si profondément et si intimement avec cette science qu'il est difficile à une oreille non exercée de le suivre dans ses œuvres.

---

1 Rudolf Kolisch et Arthur Mendel, « Tempo and Character in Beethoven's Music », *The Musical Quarterly*, New York, Oxford University Press, avril 1943.

Même les auditeurs plus exercés sont obligés d'entendre ses compositions plusieurs fois. » « Trop de développements sans but et sans effet, trop de procédés techniques », critique Berlioz à propos de ces dernières symphonies de Mozart. En 1788, Mozart atteint la maturité et le sommet symphonique de son temps à l'âge de 32 ans. Un « jeune » compositeur appelé Ludwig van Beethoven prend la relève onze années plus tard (1799), en composant à l'âge de 29 ans, sa première symphonie, en *do* majeur. Elle sera interprétée pour la première fois en concert le 2 avril 1800 à Vienne. En effet, le 26 mars de cette même année, la *Wiener Zeitung* annonçait que « la direction du Théâtre impérial, ayant mis la salle de spectacle à la disposition de M. Ludwig van Beethoven, ce compositeur prévient l'honorable public que la date de son concert a été fixée au 2 avril. On pourra se procurer ce jour-là et la veille des places réservées chez M. van Beethoven, Tiefer Graben N. 241, 3e étage […] ». Le programme de ce concert comprenait :

1. Symphonie de Mozart
2. Air de *La Création*
3. Grand concerto pour pianoforte de Beethoven
4. *Septuor* de Beethoven
5. Duetto de *La Création*
6. Improvisation de Beethoven sur l'*Hymne à l'Empereur* de Haydn
7. *Symphonie n° 1* de Beethoven

Le compte rendu sur ce concert, paru dans l'*Allgemeine musikalische Zeitung* (le 15 octobre 1800), et cité par J.-G. Prod'homme, est un document unique qui nous renseigne sur la première impression que cette nouvelle manière plus protagoniste d'aborder l'usage des instruments à vent dans l'orchestre avait laissée. « Enfin, écrit le correspondant viennois de la célèbre *Gazette*, M. Beethoven a pu obtenir la salle du théâtre pour un concert à son bénéfice qui a été certainement un des plus intéressants que nous avons vu depuis longtemps. Il a joué un nouveau concerto de sa composition contenant de nombreuses beautés, spécialement dans les deux premiers mouvements. Après ce morceau, nous avons entendu un Septuor écrit par lui avec beaucoup de goût et de sentiment. Il improvisa magistralement, et à la fin du concert fut exécutée une Symphonie de sa composition, où nous avons remarqué beaucoup d'art, de nouveauté et une grande richesse d'idées. Nous noterons toutefois l'usage trop fréquent des instruments à vent : il en résulte que la symphonie est plutôt une pièce d'harmonie qu'une œuvre vraiment orchestrale[1]. » « Cet

1 J.-G. Prod'homme, *Les Symphonies de Beethoven*, Paris, 1905.

équilibre nouveau des groupes instrumentaux, remarque André Boucourechliev, loin d'être mis en lumière par nos interprétations d'aujourd'hui, est souvent négligé. L'hypertrophie du groupe des cordes est un des penchants des plus tenaces du "symphonisme", et pour beaucoup le terme de symphonie se traduit par "orchestre de 120 exécutants". Ignaz Moscheles rapporte que Beethoven craignait par-dessus tout la confusion et ne voulait pas avoir plus d'une soixantaine d'exécutants pour ses symphonies[1]. »

Cet équilibre nouveau est pour nous une question fondamentale, et c'est la raison première qui nous a fait choisir un nombre d'exécutants similaire à celui dont Beethoven a pu disposer dans les premières interprétations de ses symphonies : 18 vents et 32 cordes (10.8.6.5.3) correspondant aux instruments et diapason (430) utilisés à l'époque. « L'orchestre de Beethoven n'est pas l'instrument de puissance, le porte-voix, ni le revêtement de sa pensée musicale "orchestrée" : il fait corps avec elle, il est cette pensée. »

De notre temps, de nombreux commentateurs, musicologues et critiques musicaux se sont exprimés sur l'œuvre de Beethoven et spécialement sur ses neuf symphonies, mais la réalité est que seul le mystère de son génie s'exprime par la sûreté de l'acte de la création tel qu'il transparaît dans son œuvre. Cette énergie qui a tant frappé ses successeurs n'a jamais été transmissible – hormis à ceux qui, comme Bartók, appartiennent à la même espèce de musiciens – du fait qu'en lui, l'acte de créer prend souvent lui-même la forme d'un combat. Beethoven s'est souvent battu avec lui-même pour créer, son œuvre résulte d'un processus de création qui témoigne d'une nouvelle conception de l'art. Rappelons que, juste après Haydn et Mozart – qui avaient amené la sonate, le quatuor à cordes et surtout la symphonie à un niveau de qualité total –, Beethoven se trouve placé en un point de l'évolution musicale où le style classique a atteint des sommets inégalés. Comme le remarque si bien Bernard Fournier, « Composer à la suite des deux grands Viennois, créateurs chacun à sa façon d'un nouvel univers musical porté à un tel point d'achèvement, constituait un défi dont l'enjeu sera longtemps masqué aux yeux des commentateurs par cet autre défi que l'ombre de Beethoven représentera ensuite pour ses propres successeurs[2]. »

---

1 André Boucourechliev, *Beethoven*, coll. « Solfèges », Paris, Seuil, 1963.

2 Bernard Fournier, *Le Génie de Beethoven*, Paris, Fayard, 2016.

Le paradoxe auquel nous sommes confrontés en ce XXIe siècle est celui qu'avait déjà exposé René Leibowitz il y a plus de quarante ans dans son livre *Le Compositeur et son double*. Il rappelait alors « la place absolument privilégiée qu'occupe l'œuvre de Beethoven dans la vie musicale de notre temps (selon les résultats d'une récente enquête sur les divers degrés de "popularité" des grands compositeurs auprès du public mélomane)[1] ». Ce pourquoi, il continue : « On serait tenté d'en déduire que publics et interprètes font preuve d'une prise de conscience réelle et profonde des valeurs musicales les plus authentiques, puisqu'il ne saurait faire de doute que ces valeurs ont trouvé dans l'œuvre de Beethoven, précisément, l'une de leurs expressions les plus élevées et les plus prestigieuses. À vrai dire, une pareille déduction n'est pas tout à fait sans fondement, et nous pouvons vérifier de la sorte que la célèbre théorie, selon laquelle l'œuvre géniale finit toujours par s'imposer de manière indubitable, comporte une certaine part de vérité. On peut d'ailleurs ajouter à cela que – qu'ils en soient complètement conscients ou non – publics et interprètes arrivent inévitablement à choisir comme œuvre de prédilection celles qui le méritent le plus. Et cependant, on ne peut guère s'empêcher de penser que le cas de Beethoven, si on veut lui appliquer les théories que nous venons d'énoncer, est des plus troublants. En effet, il n'existe peut-être aucun autre compositeur qui ait été aussi constamment soumis à des traditions d'interprétations fausses et incongrues, traditions qui arrivent à déformer et à dissimuler le sens même des œuvres qui jouissent d'une aussi grande popularité… Situation paradoxale s'il en est une, puisque l'on semble adorer quelque chose que l'on ne connait qu'à travers des déformations, et que l'on déforme systématiquement quelque chose qu'on adore. »

Notre travail de recherche et d'interprétation a voulu tenir compte de tous ces éléments de réflexion, à partir d'un réel retour aux sources et d'une conception originelle. L'objectif principal, qui est celui de projeter dans notre XXIe siècle toute la richesse et toute la beauté de ces symphonies – très connues et trop souvent présentées sous une forme surdimensionnée et surchargée –, passe par redonner à ces œuvres l'essentiel de leur énergie propre, grâce à un véritable équilibre naturel entre les couleurs et la qualité du son naturel de l'orchestre qui est constitué – à cette époque – par les instruments à cordes de son temps (cordes en boyau et archets historiques), instruments à vent construits en bois (woodwind) :

1 René Leibowitz, *Le Compositeur et son double*, Paris, Gallimard, 1971.

flûtes, hautbois, clarinettes, bassons et contrebassons ; les instruments métalliques (brass) : saqueboutes, trompes et trompettes naturelles et les timbales d'époque jouées avec des baguettes en bois. Il en résulte ainsi une brillance, une articulation, un équilibre et des dynamiques révolutionnaires, qui sont à la base d'un dynamisme fondé sur le respect des tempi voulus par Beethoven (sauf quelques rares exceptions) et ceux du phrasé qui en découlent selon les indications de caractère et de la dramaturgie portée par la puissance spirituelle de son propre message.

« Par son potentiel spirituel nouveau aussi bien que par sa structure sonore – remarque André Boucourechliev –, la musique symphonique de Beethoven dépasse d'emblée tout caractère et tout contexte préétablis, s'élance à sa propre découverte, et rejoint – suscite même – un public nouveau. À cette société en mouvement, tournée vers l'avenir, aux désirs imprévisibles, aux exigences informulées, à ces inconnus Beethoven donnera ce à quoi ils aspirent sans encore le savoir, et même sans encore le vouloir. Rapports nouveaux, épreuves de force hasardeuses, où la réticence et le malentendu côtoient l'exaltation collective […]. Cette perpétuelle aventure d'une libre confrontation, nous continuons de la vivre, périlleusement, dans la musique d'aujourd'hui. C'est à Beethoven surtout que revient la gloire de l'avoir instauré[1]. »

Dans cette force révolutionnaire que portent en elles-mêmes les symphonies de notre compositeur, grâce à la voix multiple et puissante de l'orchestre, se crée une perpétuelle veille de l'esprit créateur, qui n'épuisera jamais leur jeunesse.

*Jordi Savall*
Bellaterra, 20 avril 2020
Ce texte est issu du disque *Beethoven Révolution Symphonies 1 à 5,* AVSA 9937, paru chez Alia Vox.

1 André Boucourechliev, *op. cit.*

# Ludwig van Beethoven (1770-1827)

## *Symphonie n° 6 en fa majeur op. 68 « Pastorale »*

**I.** Éveil d'impressions joyeuses en arrivant à la campagne
**II.** Scène au bord du ruisseau
**III.** Réunion joyeuse de paysans – **IV.** Orage, tempête – **V.** Chant de pâtres, sentiments de contentement et de reconnaissance après l'orage

**Composition :** 1807-1808.
**Dédicace :** au prince Lobkowitz et au comte Razoumovski.
**Création :** le 22 décembre 1808, au Theater an der Wien, Vienne.
**Effectif :** 2 flûtes, 2 hautbois, 2 clarinettes, 2 bassons – 2 cors, 2 trompettes, 2 trombones – timbales – cordes.
**Durée :** environ 40 minutes.

Lorsque le public viennois découvre la *Symphonie « Pastorale »*, le 22 décembre 1808, il assiste à un véritable festival Beethoven. En effet, le programme de cette soirée exceptionnelle affiche de surcroît la *Cinquième Symphonie* (créée elle aussi ce jour-là), le *Quatrième Concerto pour piano*, des extraits de la *Messe en ut majeur*, l'air de concert *Ah! perfido* et la *Fantaisie pour piano, chœur et orchestre op. 80*, précédée d'une improvisation pianistique du compositeur. Celui-ci, mécontent de sa situation à Vienne, laisse croire qu'il accepte le poste que Jérôme Bonaparte lui offre à Cassel. Il organise alors ce « concert d'adieux », où il déploie toutes les facettes de son génie, afin – espère-t-il – que ses riches protecteurs se montrent plus généreux.

Il présente ainsi ses *Cinquième* et *Sixième Symphonies*. On ne peut imaginer contraste plus saisissant : d'une part l'expression tragique et la victoire obtenue à l'issue d'un combat acharné ; d'autre part le lyrisme serein et l'évocation champêtre. La *« Pastorale »* est la plus radieuse et la plus confiante des partitions orchestrales de Beethoven. Si quelques ombres se glissent, elles disparaissent aussitôt. Certes, l'*Orage* trouble un instant l'effusion paisible, une rupture s'avérant nécessaire pour maintenir en éveil l'attention de l'auditeur. Mais cette tempête, d'autant plus spectaculaire qu'elle reste brève, met en valeur la lumineuse quiétude des autres épisodes.

La partition a fasciné bien des musiciens romantiques, qui ont vu là une préfiguration de leurs recherches et de leurs aspirations : une œuvre à programme et l'exaltation de la nature. Toutefois, en dépit des titres inscrits en tête de ses mouvements, sa narration se limite à l'idée d'une contrée idyllique, peuplée de paysans francs et enjoués, brièvement perturbée par le fracas du tonnerre. Elle ne s'inspire d'aucun substrat littéraire et ne livre pas une autobiographie romancée, au contraire de ce que réalisera Berlioz dans sa *Symphonie fantastique*. En définitive, la *« Pastorale »* apparaît moins dramatique que la *Cinquième Symphonie*. Elle reste fidèle à la forme sonate dans les premier et deuxième mouvements, mais – attitude rare chez Beethoven – sans la théâtraliser. De plus, la nature est ici dépourvue du mystère et de la dimension fantastique qui hanteront les œuvres romantiques. Elle ne reflète ni inquiétudes métaphysiques, ni solitude de l'artiste en conflit avec la société de son temps. La *Symphonie n° 6* transpose les impressions ressenties par le compositeur dans un paysage bucolique. « Plutôt expression du sentiment que peinture », indique Beethoven sur sa partition. Probablement souhaite-t-il éviter les interprétations trop anecdotiques et trop précises.

Pourtant, s'il se montre plus évocateur que descriptif, il donne à plusieurs de ses mélodies un contour populaire et accorde de nombreux solos aux bois et aux cors (instruments associés aux scènes pastorales depuis l'époque baroque). À la fin de la *Scène au bord du ruisseau*, il introduit le chant du rossignol, de la caille et du coucou, confiés respectivement à la flûte, au hautbois et à la clarinette. D'ailleurs, l'orchestration individualise et caractérise les cinq tableaux : le piccolo et les timbales apparaissent dans l'*Orage*, afin de traduire le déchaînement des éléments et de créer l'illusion d'une dilatation de l'espace. Les trompettes sont absentes des deux premiers mouvements, les trombones des trois premiers. Les Viennois de 1808 ont sans doute été sensibles à cette musique qui célèbre leurs paysages, puisqu'ils ont accepté les conditions qu'exigeait son auteur.

## *Symphonie n° 7 en la majeur op. 92*

I. Poco sostenuto – Vivace
II. Allegretto
III. Presto
IV. Allegro con brio

Composition : 1811-1812.
Création : en privé le 21 avril 1813 à Vienne, dans les appartements de l'archiduc Rodolphe.
Création publique : le 8 décembre 1813, dans la Salle d'honneur de l'université de Vienne, sous la direction du compositeur.
Effectif : 2 flûtes, 2 hautbois, 2 clarinettes, 2 bassons – 2 cors, 2 trompettes – 2 timbales – cordes.
Durée : environ 39 minutes.

Beethoven compose sa *Symphonie n° 7* à un moment où sa situation s'avère pour le moins contrastée. Il travaille sans relâche, mais ses projets ne se concrétisent pas tous. Depuis 1809, il bénéficie d'une rente annuelle confortable, versée par les princes Lobkowitz et Kinsky, ainsi que par l'archiduc Rodolphe. La dévaluation du florin au début de l'année 1811 entraîne cependant une diminution de ses revenus, qu'accentuent la ruine de Lobkowitz et la mort de Kinsky en 1812.
Par ailleurs, la chute de l'Empire français se précise peu à peu. La campagne de Russie (juin-décembre 1812) se solde par un désastre. Le 21 juin 1813, le futur duc de Wellington, à la tête des troupes espagnoles, portugaises et anglaises, bat la Grande armée à Vitoria, dans le nord de l'Espagne. En octobre 1813, les Alliés remportent une nouvelle victoire à la bataille de Leipzig, puis à la bataille de Hanau. C'est d'ailleurs lors d'un concert au bénéfice des soldats blessés à Hanau que Beethoven dirige la première audition publique de sa *Symphonie n° 7*. En dépit d'un orchestre incluant des musiciens de premier ordre (dont Ignaz Schuppanzigh, Johann Nepomuk Hummel, Antonio Salieri, Ignaz Moscheles et Louis Spohr), l'interprétation souffre de sévères déficiences, en raison de la surdité du compositeur. Il n'empêche : c'est un triomphe ! Toutefois, une grande part de ce succès est due à la création de *La Victoire de Wellington ou La Bataille de Vitoria* lors du même concert, un diptyque orchestral qui flatte les sentiments patriotiques de l'auditoire. De fait, Beethoven associera de nouveau les deux partitions lors des concerts qu'il organisera les 2 janvier et 27 février 1814.

La *Symphonie n° 7* est sans doute la plus jubilatoire de ses œuvres orchestrales. Chaque mouvement se nourrit de quelques motifs, parfois même d'une seule cellule rythmique, comme dans les deux premiers mouvements. L'euphorique finale inspirera à Richard Wagner des lignes restées célèbres : « Tout le tumulte, tout le désir et les tempêtes du cœur deviennent ici l'insolence bénie de la joie, qui nous emporte avec une puissance de bacchanale à travers l'immensité de la nature, les courants et les mers de la vie, partout avec une joyeuse assurance lorsque nous entrons dans le rythme audacieux du monde de la danse. La *Septième Symphonie* est l'apothéose de la danse même : c'est la danse à son plus haut degré, le principe même du mouvement corporel incarné dans la musique. »

> “ Tout le tumulte, tout le désir et les tempêtes du cœur deviennent ici l'insolence bénie de la joie, qui nous emporte avec une puissance de bacchanale à travers l'immensité de la nature, les courants et les mers de la vie […]. La *Septième Symphonie* est l'apothéose de la danse même : c'est la danse à son plus haut degré, le principe même du mouvement corporel incarné dans la musique.
>
> *Richard Wagner*

L'œuvre se singularise par la présence d'une introduction lente fort développée (la plus longue de toutes les symphonies de Beethoven). On notera l'absence de mouvement lent, une idée reprise dans la *Symphonie n° 8* dont le deuxième mouvement est lui aussi un *Allegretto*. Beethoven fait preuve d'une rare économie de matériau, puisqu'il fonde le *Vivace* initial sur la cellule « croche pointée-double-croche », l'*Allegretto* sur le dactyle (une longue-deux brèves). Soucieux d'amplifier le troisième mouvement, il en « redouble » le trio (ce qui donne ici la forme scherzo-trio-scherzo-trio-scherzo-coda). Bissé lors de la création, l'*Allegretto* s'écarte des schémas préétablis, puisqu'il combine une forme ABA' avec la structure d'un thème et variations (dans les parties A et A'). Pendant longtemps, de nombreux chefs en ont ralenti le tempo, comme si une symphonie ne pouvait se dispenser de mouvement lent. Mais il faut l'admettre : Beethoven compose ici une œuvre ambitieuse épargnée par le sentiment tragique.

*Hélène Cao*

# Le compositeur
# Ludwig van Beethoven

Au début des années 1790, Beethoven s'installe à Vienne, où il suit un temps des leçons avec Haydn. Il y rencontre également la plupart de ceux qui deviendront ses protecteurs, tels le prince Lichnowski, le comte Razoumovski ou le prince Lobkowitz. La fin du siècle le voit coucher sur le papier ses premières compositions d'envergure : les *Quatuors op. 18*, les premières sonates pour piano mais aussi le *Concerto pour piano n° 1* et la *Symphonie n° 1*. Mais alors qu'il 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 destinée à ses frères mais 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^os^ 12* à *17*). Le *Concerto pour piano n° 3* 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 et représenté sans succès en 1805, 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 »* ou des *Cinquième* et *Sixième Symphonies*, créées lors d'un concert fleuve en décembre 1808. Peu après l'écriture, en juillet 1812, de la « Lettre à l'immortelle bien-aimée », 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 solemnis* et la *Neuvième Symphonie*) 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.

# Les interprètes
# 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. Avec sa participation fondamentale au film d'Alain Corneau *Tous les matins du monde* (récompensé par le César de la meilleure bande son), son intense activité de concertiste (140 concerts par an, environ), sa discographie (6 enregistrements annuels) et la création en 1998, avec Montserrat Figueras, de son propre label discographique Alia Vox, Jordi Savall démontre que la musique ancienne n'est pas nécessairement élitiste, mais qu'elle intéresse un large public de tous âges, toujours plus divers et nombreux. Comme le définit le critique Allan Kozinn dans le *New York Times* (2005), son travail infatigable en concerts et enregistrements « n'est pas simplement une récupération musicale mais plutôt une réanimation créative ». 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 contribution à la découverte et à la représentation des opéras de Vicent Martin i Soler *Una cosa rara* et *Il burbero di buon cuore* a été suivie, à la tête du Concert des Nations et de La Capella Reial de Catalunya, par celles de *L'Orfeo* de Monteverdi, du *Farnace* de Vivaldi, d'*Orfeo ed Euridice* de J. J. Fux ainsi que d'*Il Teuzzone* de Vivaldi. 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), de Barcelone

(Catalogne), de Louvain (Belgique) et de Bâle (Suisse). 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 prestigieux 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

Le Concert des Nations est un orchestre créé par Jordi Savall et Montserrat Figueras en 1989 durant la préparation du projet *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 vient 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, citons 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 à Paris, 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 de Barcelone, au Teatro Real de Madrid, au Wiener Konzerthaus, à l'Arsenal de Metz et au Teatro Reggio de Turin. En 1995, un autre opéra de Martin i Soler, *Il burbero di buon cuore*, fut représenté au Théâtre de la Comédie de Montpellier. 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 grandes salles du monde 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.

*Jordi Savall et Le Concert des Nations sont en résidence à la Saline Royale d'Arc-et-Senans (Doubs). Avec le soutien financier de la Direction régionale des affaires culturelles (DRAC) Occitanie. Avec le soutien du Département de la Culture de la Generalitat de Catalunya, de la Diputació de Barcelona, de l'Ajuntament de Barcelona, de l'Institut Ramon Llull, des Fondations Edmond de Rothschild et de la Fundació Banc Sabadell.*

Jordi Savall, direction
Luca Guglielmi, assistant de direction

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 de pupitre*
Santi Aubert
Maria Roca
Alba Roca
Paula Waisman,
Karolina Habalo*
Gabriele Pro*
Victoria Melik*

Altos
David Glidden, *chef de pupitre*
Éva Posvanecz
Carolin Krüger
Fumiko Morie*
Núria Pujolràs*
Iván Sáez*

Violoncelles
Balázs Máté, *chef de pupitre*
Antoine Ladrette
Dénes Karasszon
Jérôme Huille
Candela Gómez*
Marc Alomar*

Contrebasses
Xavier Puertas, *chef de pupitre*
Michele Zeoli
Peter Ferretti*

Piccolo
Charles Zebley

Flûtes traversières
Marc Hantaï
Yi-Fen Chen

**Hautbois**
Paolo Grazzi
Magdalena Karolak

**Clarinettes**
Francesco Spendolini
Joan Calabuig

**Bassons**
Joaquim Guerra
Carles Vallès

**Cors**
Javier Bonet
Mario Ortega

**Trompettes**
Jonathan Pia
René Maze

**Trombones**
Miguel García
Frédéric Lucchi

**Timbales**
Riccardo Balbinutti

* Académistes

E.S. n°1-1083294, E.S. n°1-1041550, n°2-1041546, n°3-1041547 – Imprimeur : Melun Impressions

G7

Partenaire de la Philharmonie de Paris

met à votre disposition ses taxis pour faciliter votre retour à la sortie du concert.

Le montant de la course est établi suivant indication du compteur et selon le tarif préfectoral en vigueur.