

GRANDE SALLE PIERRE BOULEZ – PHILHARMONIE

Mardi 15 octobre 2019 – 20h30

Ludwig van Beethoven
Jordi Savall



CITÉ DE LA MUSIQUE
PHILHARMONIE DE PARIS



Avec le concours des taxis G7

Programme

Ludwig van Beethoven

Symphonie n° 3 « Eroica »

ENTRACTE

Ludwig van Beethoven

Symphonie n° 5

Le Concert des Nations

Académie Beethoven 250

Jordi Savall, direction

FIN DU CONCERT VERS 22H30.

AVANT LE CONCERT

Débat : « *Les symphonies de Beethoven : formations orchestrales et interprétations* »,

à 19h. Salle de conférence – Philharmonie. Entrée libre.

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^e 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 (que j'ai moi-même dirigée) constituée des meilleurs professionnels actuels spécialisés dans l'interprétation sur instruments d'époque et le répertoire : les *konzertmeister* 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 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 : à ce jour, 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 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 (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

L'esprit et les sens

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

« La musique est le médiateur entre la vie de l'esprit et celle des sens. »

(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'*Eroica*, 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 explorer toutes les limites.

La « révolution » de la *Symphonie « Eroica »*

Si pour Beethoven « la musique est le médiateur entre la vie de l'esprit et celle des sens », la « *Sinfonia "Eroica"*, composta per festeggiare il sovvenire di un grand'Uomo » (« la *Symphonie "Eroica"*, composée pour célébrer le souvenir d'un grand homme »), représente beaucoup plus qu'un hommage personnalisé : c'est surtout l'explosion d'un drame intérieur et la sublimation d'idéaux mythologiques et révolutionnaires (Prométhée et Bonaparte). Sa structure grandiose, son style dramatique et puissant ainsi que son développement prodigieux et innovateur la rendent doublement révolutionnaire.

Pris dans le sens de « bouleversement des usages et des mentalités », le mot « révolutionnaire » rappelle à la fois le contexte historique de cette *Symphonie Héroïque* et les questions actuelles qu'elle soulève. Que reste-t-il en effet du caractère révolutionnaire de cette musique si souvent transformée ou déformée, pour des raisons esthétiques ou commerciales, en un produit impersonnel à l'écoute banalisée ? 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.

“ La *Symphonie "Eroica"*, c'est surtout l'explosion d'un drame intérieur et la sublimation d'idéaux mythologiques et révolutionnaires (Prométhée et Bonaparte).

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 ces nouveaux procédés ont 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 ont 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 des créations des symphonies

Notre projet d'interprétation des symphonies de Beethoven tente donc de se situer dans le contexte historique de leurs créations, sans renoncer pour autant aux différents concepts subjectifs propres aux idées de Beethoven et de son temps : 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 (que Johann Nepomuk Mälzel a fait breveter 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. –, suivies des valeurs métronomiques correspondantes.

En 1817, la *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.

Ludwig van Beethoven Les œuvres (1770-1827)

Symphonie n° 3 en mi bémol majeur op. 55 « Eroica »

- I. Allegro con brio
- II. Marcia funebre. Adagio assai – Maggiore
- III. Scherzo. Allegro vivace – Trio – Alla breve – Coda
- IV. Finale. Allegro molto

Composition : 1803-1804.

Dédicace : au prince Lobkowitz.

Création : le 7 avril 1805 au Theater an der Wien (après une première audition privée l'été 1804 au palais Lobkowitz).

Effectif : 2 flûtes, 2 hautbois, 2 clarinettes en si bémol, 2 bassons – 3 cors, 2 trompettes – timbales – cordes.

Durée : environ 45 minutes.

L'histoire du surnom de la *Symphonie n° 3* est bien connue : Beethoven avait d'abord envisagé de dédier l'œuvre à Bonaparte et de l'intituler « Bonaparte », en admirateur du héros des idéaux républicains qu'il représentait pour lui, ou pour des raisons plus pragmatiques (plusieurs fois, il a exprimé à cette époque son désir d'aller faire carrière à Paris). Lorsqu'il apprit le sacre de Napoléon, il retira la dédicace et modifia le titre en « Symphonie héroïque pour fêter le souvenir d'un grand homme ». Jamais une symphonie n'avait eu pareilles proportions, pareille durée. Son gigantisme, son ton épique et grandiose, sa conception globale tendue vers le finale, son association aux figures de Bonaparte et de Prométhée, font de cette symphonie l'œuvre type de la phase héroïque de Beethoven et de la « nouvelle manière » qu'il annonçait en 1802.

Le premier mouvement est à plusieurs égards extraordinaire : par son foisonnement d'idées – il multiplie les thèmes au sein de la forme sonate (quatre dans l'exposition, un cinquième dans le développement) ; par son allongement du temps et ses dimensions colossales, reflétant une pensée à grande échelle et un nouvel équilibre des forces, avec un très ample développement et une vaste coda ; par ses hardiesses mélodiques et harmoniques (l'*ut* dièse dans le profil du premier thème), modulateurs (large brassage de tonalités),

ou formelles (cor anticipant la réexposition avec le thème 1 à la tonique, sur pédale de dominante) ; par sa dynamique conçue de manière structurelle et sa cassure brusque du 3/4 dans des traits d'accords accentués groupés par deux.

La *Marcia funebre* en ut mineur trahit l'influence française des marches funèbres pour les grands hommes de la Révolution et renvoie à la *Marcia Funebre sulla morte d'un Eroe*, troisième mouvement de la *Sonate pour piano op. 26* de 1802. Ici aussi, on est frappé par l'allongement des proportions : la reprise de la marche après la partie centrale donne lieu à un nouveau développement.

Le *Scherzo* présente un matériau pensé en fonction de la vitesse, fondé sur un motif de broderie rapide de seconde. À l'écoute du trio, on comprend l'ajout à l'orchestre par deux d'un troisième cor, permettant de faire sonner aux cors seuls l'accord parfait complet.

Le thème du finale à variations provient du finale du ballet *Les Créatures de Prométhée* op. 43 de 1800-1801, dans lequel Prométhée, avec l'aide des dieux, donne vie à deux statues. Il était présent également dans la septième des *Douze Contredanses* WoO 14 composées entre 1791 et 1801. Avant d'être repris dans le finale de *l'Eroica*, il a servi aux *Variations pour piano op. 35* de 1802, où Beethoven varie non seulement le thème, mais aussi sa basse. Ces variations ont servi d'étude préliminaire au finale de *l'Eroica*. Le finale s'ouvre sur un grand geste théâtral de gamme descendante, qui prépare l'entrée en scène du thème : il expose et varie d'abord la basse, comme si Beethoven-Prométhée donnait peu à peu vie au thème, sa « créature ». Après son entrée en scène, les variations, sur le thème ou sur sa basse, vont se suivre dans une ordonnance parfaitement calculée. Beethoven répartit de manière stratégique les effets de surprise et les coups de théâtre, comme l'irruption d'une variation sur la basse supportant une musique tzigane qui semble étrangère au thème ou la disparition de la basse dans cette variation qui réexpose le thème dans un tempo ralenti (*poco andante*). La symphonie se termine sur un presto marquant le « triomphe » du thème.

Marianne Frippiat

Symphonie n° 5 en ut mineur op. 67

- I. Allegro con brio
- II. Andante con moto – Più moto – Tempo I
- III. [Scherzo:] Allegro – Trio
- IV. Allegro – Tempo I – Allegro – Presto

Composition : 1805-1808.

Création : le 22 décembre 1808, à Vienne, sous la direction du compositeur.

Effectif : 2 flûtes, piccolo, 2 hautbois, 2 clarinettes, 2 bassons – 2 cors,
2 trompettes, 3 trombones – timbales – cordes.

Durée : environ 30 minutes.

Cette partition emblématique de l'histoire de la musique, mille fois commentée et sollicitée dans tous les contextes, demeure encore de nos jours une prodigieuse expérience de concert. Entreprise en 1805, mais souvent interrompue pour faire place à d'autres projets (dont celui de la *Symphonie n° 6 « Pastorale »*), elle remporte dès sa création un succès qui ne devait jamais se démentir.

E. T. A. Hoffmann y vit la quintessence de l'art romantique, et l'on rapporte que Goethe, qui ne la découvrit pourtant, en 1830, que lorsque Mendelssohn lui en joua une transcription au piano, aurait déclaré : « C'est très grand, c'est absolument fou ! On aurait peur que la maison s'écroule ! »

Le premier mouvement, *Allegro con brio*, demeure associé à sa cellule mélodico-rythmique de quatre notes, dite des « coups du destin », dont Beethoven exploite l'énergie d'une manière absolument inédite, révolutionnant l'écriture symphonique comme la pensée de la forme musicale. Cet élément somme toute très simple devient en effet une figure matricielle, dont l'ubiquité structurante permet au discours de se déployer en violents contrastes. Tendue, haletant, animé d'une puissance irrépressible, ce premier mouvement renferme toutefois, au début de la réexposition, un superbe thème de hautbois à l'esprit cadentiel, dont la solennité tragique aurait été inspirée à Beethoven par une inscription évoquant l'irrémissible solitude de l'homme, au fronton d'un temple égyptien.

Le deuxième mouvement, *Andante con moto*, adopte le principe du thème accompagné de variations. La mélodie, simple et sereine, apparaît aux altos et aux violoncelles avant d'être reprise par les bois, puis les cuivres, en une exaltation conquérante.

Vient ensuite un *Allegro* où Beethoven semble essayer de réitérer le miracle du premier mouvement, en proposant un thème que Schumann qualifia d'« interrogateur », comme si l'Homme, prenant l'initiative, interpellait cette fois le Destin. Mais c'est bien un combat qui s'engage : les cors martèlent l'appel de la destinée, qui finit toutefois par se disloquer, comme si du tourbillon des passions humaines émergeait une affirmation de liberté. Après un étrange moment de suspens, l'énergie se libère en un fabuleux crescendo, conduisant sans transition au finale. Celui-ci, *Allegro*, s'assimile à une marche de victoire, pour laquelle l'orchestre symphonique, pour la première fois de l'histoire, intégra des trombones. Cette pièce allégorise, comme dans le finale de *Fidelio*, la victoire de l'Humanité sur toute forme d'aliénation. On assiste ici à une profusion d'idées musicales, qui cependant convergent toutes en une disposition triomphale sur laquelle se clôt la symphonie.

Frédéric Sounac

Pour aller plus loin

Collège

Mercredi 16 octobre 2019 – 15h00

Ludwig van Beethoven : *Symphonie n° 3 « Eroica »*

Par **Lucie Kayas**, conférencière, docteur en musicologie, professeur au CNSMDP

Salle de conférence - Philharmonie

Le compositeur Ludwig van Beethoven

Les dons musicaux du petit Ludwig inspirent rapidement à son père 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 *Symphonie n° 1*, créés tous deux en avril 1800 à Vienne. C'est à cette époque que les souffrances dues aux premiers signes de la surdité commencent à se

faire sentir. 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°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 *Symphonie n° 3*, 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 *Symphonies n°s 5 et 6*, 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 solemnis*, qui demanda à Beethoven un travail acharné, et la *Symphonie n° 9*, 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.

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 explore et crée un univers d'émotion et de beauté qu'il diffuse dans le monde entier pour le bonheur de millions d'amoureux de la musique. 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 (plusieurs Midem Awards, des International Classical Music Awards et un

Grammy Award). Les programmes de concert de Jordi Savall 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, il est 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. Il a reçu de nombreuses récompenses et distinctions tant nationales qu'internationales – 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 France, 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. « 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 *Canticum Beatæ 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, 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 de 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, au Teatro Real de Madrid, au Wiener Konzerthaus, à l'Arsenal de Metz et au Teatro Reggion 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 de concert à Barcelone et à Vienne *Celos aun del Ayre matan* de Juan Hidalgo et Pedro Calderón de la Barca. Les dernières productions ont été *Farnace* de Vivaldi au Teatro de la Zarzuela de Madrid et *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 et du classicisme.

Direction

Jordi Savall

Assistant de direction

Luca Guglielmi

Violons I

Jakob Lehmann, *premier violon*

Manfredo Kraemer, *assistant du premier violon*

Guadalupe Del Moral

Ricart Renart

Elisabet Bataller

Ángela Moro

Ignacio Ramal

Sara Balasch*

Noyuri Hazama*

Andrej Kapor*

Violons II

Mauro Lopes, *chef d'attaque*

Santi Aubert

Kathleen Leidig

Angelika Wirth

Karolina Habalo*

Victoria Melik*

Gabriele Pro*

Yves Ytier*

Altos

David Glidden, *chef de pupitre*

Éva Posvanecz

Giovanni De Rosa

Alaia Ferran*

Fumiko Morie*

Iván Sáez*

Violoncelles

Balázs Máté, *chef de pupitre*

Antoine Ladrette

Dénes Karasszon

Marc Alomar*

Keiran Campbell*

Contrebasses

Xavier Puertas, *chef de pupitre*

Michele Zeoli

Peter Ferretti*

Piccolo

Charles Zebley

Flûtes traversières

Marc Hantaï

Yifen Chen

Hautbois

Josep Domènech

Magdalena Karolak

Clarinettes

Francesco Spendolini

Joan Calabuig

Bassons

Joaquim Guerra

Carles Vallès

Contrebasson

Katalin Sebella

Cors

Thomas Müller

Javier Bonet

Mario Ortega*

Trompettes

Jonathan Pia

René Maze

Trombones

Elies Hermandis, *alto*

Daniel Lassalle, *ténor*

Frédéric Lucchi, *basse*

Timbales

Adrian Schmid

* Musiciens issus de l'Académie

Le Concert des Nations est subventionné par le ministère français de la Culture.

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 et des Fondations Edmond de Rothschild.

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

Les lieux de répétitions ont été prêtés par l'École municipale de musique Victòria dels Àngels, le Conservatoire de Sant Cugat del Vallès et l'Auditori de Barcelone.



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.

TOUS MÉCÈNES À LA PHILHARMONIE

MÉLOMANES, REJOIGNEZ-NOUS !

LES AMIS

Bénéficiez des meilleures places

Réservez en avant-première

Rencontrez les artistes

Participez aux répétitions,
visites exclusives...

LA FONDATION

Préparez la Philharmonie
de demain

Soutenez nos initiatives
éducatives

LE CERCLE DÉMOS

Accompagnez un projet
de démocratisation
culturelle pionnier

VOTRE DON OUVRE DROIT
À UNE RÉDUCTION D'IMPÔTS.

Les Amis :

Anne-Shifra Lévy

01 53 38 38 31 • aslevy@philharmoniedeparis.fr

Fondation, Démos & Legs :

Zoé Macêdo-Roussier

01 44 84 45 71 • zmacedo@philharmoniedeparis.fr



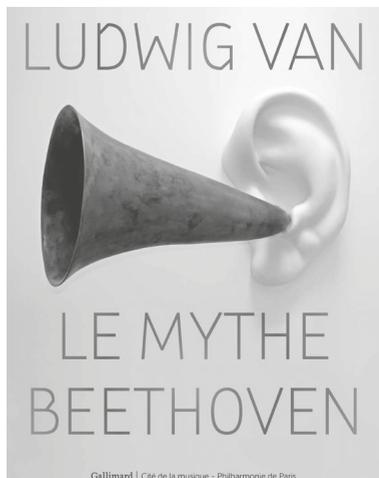
CITÉ DE LA MUSIQUE
PHILHARMONIE
DE PARIS

LES ÉDITIONS DE LA PHILHARMONIE

LUDWIG VAN LE MYTHE BEETHOVEN

sous la direction de Colin Lemoine
et Marie-Pauline Martin

Monstre démiurge pour les uns, figure du héros pour les autres, chantre de la liberté républicaine, modèle de la puissance inspirée, incarnation de la Création enfiévrée ou parangon de la Douleur sublimée, Beethoven a façonné, depuis bientôt deux siècles, un imaginaire littéraire, visuel et musical d'une richesse prodigieuse. De Klimt à Beuys, de Gide à Haneke, de Burne-Jones à Pierre Henry, en passant par Hartung, Basquiat et Kubrick, l'aura beethovénienne hante les artistes et ne manque jamais son objet : celui d'électriser le regard, l'oreille et l'esprit. Beethoven désigne aujourd'hui bien plus qu'un objet d'étude historique ou musicologique ; il tient avant tout d'un imaginaire collectif, à la fois populaire et savant, politique et artistique, dans lequel se mire constamment notre humanité. Telle est l'identité du musicien que cet ouvrage restitue, à travers un riche parcours iconographique, tout en questionnant l'adéquation, ou au contraire la distorsion, entre le Beethoven « historique » et son devenir imaginaire.



Coédition Gallimard

184 pages • 21 x 28 cm • 35 €

ISBN 978-2-07-019735-4 • OCTOBRE 2016

 CITE DE LA MUSIQUE
PHILHARMONIE
DE PARIS

Gallimard

PHILHARMONIE DE PARIS

saïson
2019-20

JORDI SAVALL

LE CONCERT DES NATIONS

Mardi 15 octobre 2019 – 20h30

Ludwig van Beethoven
Symphonie n° 3 « Eroïca »
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

BONS PLANS

ABONNEZ-VOUS

Bénéficiez de réductions de 15% à partir de 3 concerts au choix et de 25% à partir de 6 concerts au choix.

MARDIS DE LA PHILHARMONIE

Le premier mardi de chaque mois à 11h, sur notre site internet, des places de concert du mois en cours, souvent à des tarifs très avantageux.

FAITES DÉCOUVRIR LES CONCERTS AUX PLUS JEUNES

Les enfants de moins de 15 ans bénéficient d'une réduction de 30%.

BOURSE AUX BILLETS

Revendez ou achetez en ligne des billets dans un cadre légal et sécurisé.

MOINS DE 28 ANS

Bénéficiez de places à 8€ en abonnement et à 10€ à l'unité.

TARIF DERNIÈRE MINUTE

Les places encore disponibles 30 minutes avant le début du concert sont vendues sur place de 10 à 30€. Ces tarifs sont réservés aux jeunes de moins de 28 ans, aux personnes de plus de 65 ans, aux demandeurs d'emploi et aux bénéficiaires des minima sociaux.

LES MODALITÉS DÉTAILLÉES DE CES OFFRES SONT PRÉSENTÉES SUR PHILHARMONIEDEPARIS.FR.