



La casa della musica da 157 anni



LE CONCERT DES NATIONS  
ACADEMIA BEETHOVEN 2020  
**JORDI SAVALL**

#IOSCELGOILQUARTETTO

sostenitori



main sponsor



gold sponsor



con il contributo di



**12 ottobre ore 20.30**

**Sala Verdi del Conservatorio di Milano**

**Le Concert des Nations**

**Accademia Beethoven 2020**

**Jordi Savall direttore**



# LUDWIG VAN BEETHOVEN

Bonn 1770 – Vienna 1827

## **Sinfonia n. 6 in fa maggiore op. 68 "Pastorale"**

oder Erinnerung an das Landleben,  
mehr Ausdruck der Empfindung als Malerei  
(o *Ricordi della vita campestre, più espressione  
del sentimento che pittura dei suoni*)

- I.** Angenehme, heitere Empfindungen, welche bei der Ankunft auf dem Lande im Menschen erwachen (*Risveglio dei sentimenti all'arrivo in campagna*). Allegro ma non troppo
- II.** Szene am Bach (*Scena al ruscello*). Andante molto moto
- III.** Lustiges Zusammensein der Landleute (*Lieta brigata di campagnoli*). Allegro – Presto
- IV.** Donner. Sturm (Il temporale). Allegro
- V.** Hirtengesang. Wohltätige, mit Dank an die Gottheit verbundene Gefühle nach dem Sturm (*Canto pastorale: sentimenti di gioia e di riconoscenza dopo il temporale*). Allegretto

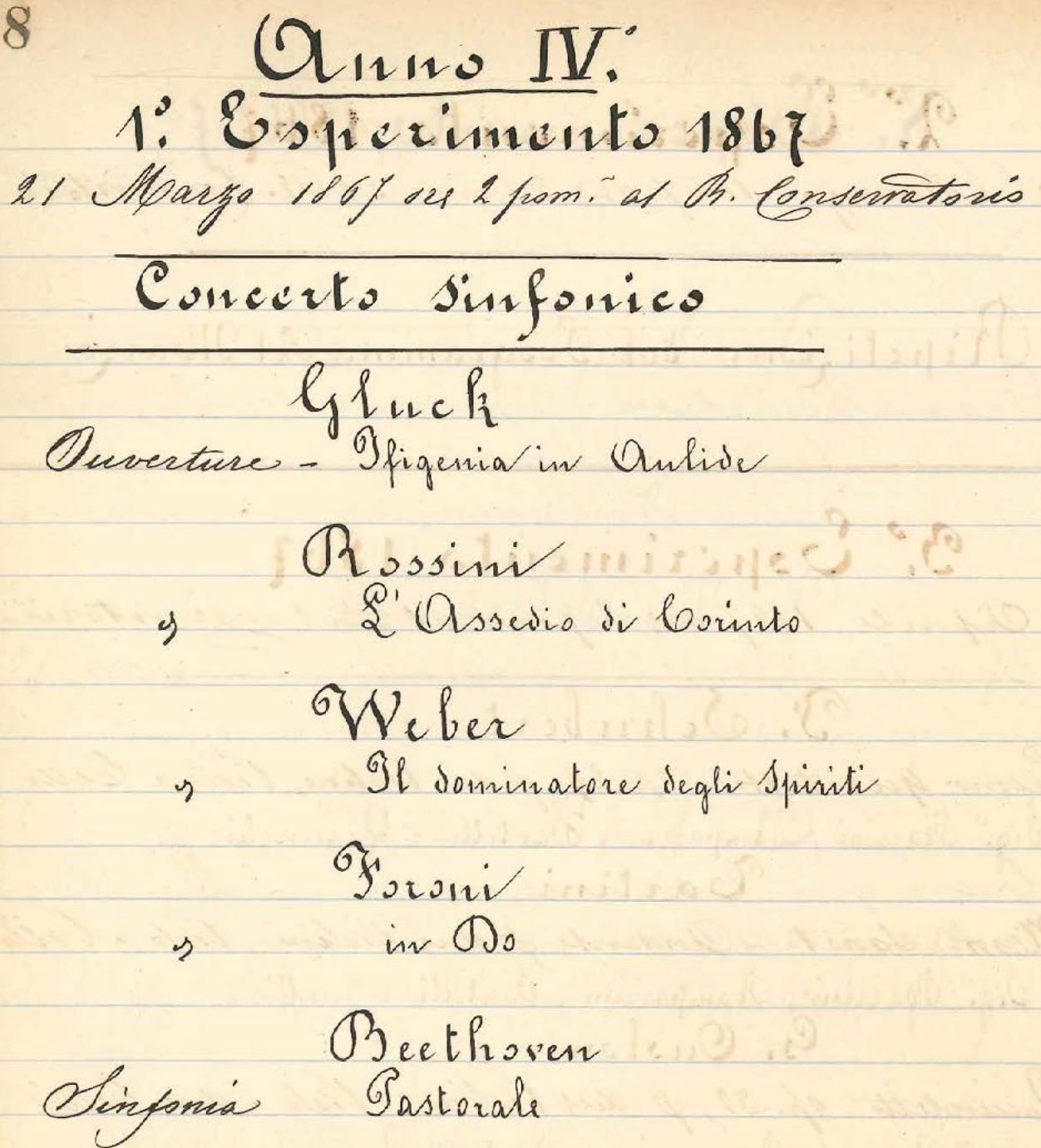
Durata 40' ca.

## Intervallo

## **Sinfonia n. 7 in la maggiore op. 92**

- I.** Poco sostenuto – Vivace
- II.** Allegretto
- III.** Presto – Assai meno presto – Presto – Assai meno presto – Presto – Assai meno presto – Presto
- IV.** Allegro con brio

Durata 39' ca.



Registrazione del concerto del 21 marzo 1867, dall'Archivio storico della Società del Quartetto di Milano

# TRA STORIA E NATURA

di **Raffaele Mellace**  
Università di Genova

**È** possibile ascoltare di nuovo – cioè con orecchie nuove – due capolavori come le sinfonie beethoveniane in programma? Fortunatamente lo è, perché siamo sempre diversi noi, il mondo che ci circonda, le modalità in cui gli interpreti leggono e propongono quelle medesime note in un contesto in continua trasformazione. Ne è la prova la Società del Quartetto, il cui rapporto con questi lavori risale agli albori stessi della sua storia: la **Pastorale risuonò a coronamento del primo "esperimento" sinfonico in assoluto, giovedì 21 marzo 1867, in prima esecuzione milanese**; la Settima un anno più tardi, sabato 16 maggio 1868. In un secolo e mezzo le illuminarono, da prospettive diversissime, Franco Faccio, Richard Strauss, Lorin Maazel.

La diversità è la sigla anche di questo concerto, come di tutta la produzione sinfonica del Beethoven di quegli anni. Scritta nel 1808, simultaneamente alla *Quinta*, con cui condivise il debutto al Teatro An der Wien, la Sinfonia "Pastorale" ha notoriamente per tema il sentimento della Natura: tema carissimo a Beethoven, che già dal 1800 trascorreva regolarmente i mesi estivi nella campagna attorno a Vienna, poiché «nessuno può amare la campagna quanto io l'amo: infatti boschi, alberi e rocce producono davvero quell'eco che l'uomo desidera udire». Nel 1817 suggerirà a una corrispondente: «se le capitasse [...] di vagare per gli appartati boschi di abeti [presso la cittadina termale di

Baden], pensi che lì Beethoven ha spesso poetato, o come si usa dire, composto». La natura è necessità del cuore, dialogo con un interlocutore in grado di rivelare l'io a se stesso, esperienza religiosa, utopia d'una serenità agognata. Tale resterà nella cultura romantica tedesca: mezzo secolo più tardi, il 21 giugno 1860, Clara Schumann invita Brahms a progettare una sinfonia argomentando che «Le persone come te cariscono ovunque alla natura la loro bellezza e ne ricavano nutrimento per il loro spirito». Nel suo capolavoro Beethoven si riallaccia alla tradizione del descrittivismo pittoresco della musica a programma settecentesca, culminante nel sublime degli oratori haydniani, tanto da prendere plausibilmente spunto da un precedente allora relativamente recente, la sinfonia *Le portrait musicale de la nature* di Justin Heinrich Knecht, articolata in una serie di movimenti del tutto analoga a quella della "Pastorale" e pubblicata nel 1784/85 dall'editore Boßler di Speyer, lo stesso delle prime sonate beethoveniane.

E tuttavia tale tradizione è superata d'un balzo con piena libertà espressiva, poiché la Natura viene proposta nella prospettiva del soggetto che l'assume nella propria vita interiore. «Più espressione del sentimento che pittura», è infatti l'avvertenza inequivocabile riportata in partitura. La memoria interiorizzata della vita nella Natura è condensata nel «risveglio di gioiose sensazioni» suggerito dalla prima frase dei violini su accompa-

# ALLE ORIGINI DEL SUONO

di Jordi Savall

gnamento da *musette* pastorale degli archi gravi, e da tutto l'*Allegro ma non troppo* d'apertura, il primo degli eccezionalmente cinque tempi, tutti altrettanto eccezionalmente corredati di titoli espli-cativi. A tale luminosa, distesa felicità inventiva, brulicante di vita, idealizzazione del respiro della Natura – musica tanto «sciolta e libera da tensioni» quanto la *Quinta* era stata «concentrata e condensata», ha scritto Walter Riezler; «musica che sembra più ascoltare che affermare», Giorgio Pestelli offrono una sorta di aureola timbrica i legni, in evidenza in tutta la studiatissima partitura. Si badi anche soltanto alla coda dell'*Andante molto mosso*, in cui flauto, oboe e clarinetto propongono **l'incanto d'un dialogo idealizzato tra usignolo, quaglia e cucù, voci della natura trasfigurate nella vita dello spirito.** Un'ulteriore trasfigurazione conclude la sinfonia: quel canto di pastori che esprime, con la voce senza parole della musica assoluta, la gioia e la gratitudine suscite nell'animo dalla quiete dopo la tempesta (il temporale, ammirato da Berlioz, unica pagina in minore della partitura), quando, scriverà vent'anni più tardi Giacomo Leopardi, benché lontano dall'estatica contemplazione beethoveniana della Natura, «ogni cor si rallegra».

La gioia tace invece del tutto nella *Settima sinfonia*. Ultimata nella primavera 1812, risuona del rumore della Storia, del clima di un'Europa avviata a completare il secondo decennio di guerre, rivoluzionarie prima e napoleoniche poi. È infatti

fragorosa musica di guerra, corroborata dall'ubiquo protagonismo dei fiati che trasforma l'eco fragorosa d'un continente in conflitto permanente in pura euforia dionisiaca. **Wagner lesse questa partitura audace ed energetica come l'apoteosi della danza:** giudizio condivisibile per il ruolo che vi assume il ritmo, perfino nel tempo lento (un inconsueto, incantatorio *Allegretto*), ma che poco aiuta l'ascoltatore, la cui attenzione andrà allertata lungo altri percorsi. Direbbe Figaro, «ed invece del fandango, / una marcia per il fango». Andranno infatti piuttosto apprezzati l'andamento da marcia funebre (da intendersi, come nell'*Eroica*, quale tributo compunto alla memoria di un Grande) del severo *Allegretto* processionale in la minore (capovolgimento del luminoso *La maggiore* d'impianto), nobilitato dall'inserzione d'una doppia fuga; la violenza espressiva dello *Scherzo*, completato da un doppio *Trio* dalla solennità degna del Campo di Marte; il carattere inequivocabilmente marziale del Finale. Non fu un caso se alla prima esecuzione, a Vienna, nel salone dell'Università, l'8 dicembre 1813, si accompagnò a un altro lavoro beethoveniano che costituiva il cuore di quel concerto di beneficenza per soldati austriaci e bavaresi feriti: *La vittoria di Wellington*. Cinquanta giorni prima Napoleone era stato sconfitto a Lipsia, avvisaglia che un'epoca feroce si avvia a conclusione, non senza conseguenze perfino sul paesaggio sonoro del continente, il cui immaginario, impregnato di gestualità e sonorità marziali, aveva assunto di necessità la cifra d'un sublime eroico.

**N**ella storia della musica il ruolo delle sinfonie di Beethoven è stato messo in particolare evidenza dai numerosi studi che si sono succeduti negli ultimi due secoli. Per il nostro lavoro di riflessione e di preparazione di questa nuova interpretazione dell'integrale delle nove sinfonie di Beethoven siamo partiti da una serie di elementi essenziali che ci hanno ispirato e direi condizionato nelle nostre scelte finali. Prima di tutto, **siamo partiti dall'idea fondamentale di recuperare il suono originale e l'organico dell'orchestra così come li immaginò Beethoven**, ovvero con un *ensemble* costituito dagli strumenti in uso al suo tempo. In secondo luogo, era necessario conoscere le fonti originali dei manoscritti giunti fino a noi: per questo abbiamo studiato e comparato le fonti autografe e i materiali esistenti relativi alle partiture utilizzate nei primi concerti, così come le edizioni moderne approntate a partire da queste stesse fonti, con l'obiettivo di verificare tutte le indicazioni di dinamica e di articolazione. Riguardo alle decisioni interpretative più importanti, vi era certamente la questione essenziale del tempo richiesto da Beethoven, grazie alle indicazioni del metronomo che ci ha lasciato il compositore stesso, «al fine di assicurare l'esecuzione delle mie composizioni in qualsiasi luogo secondo i tempi da me concepiti, i quali, con mio rincrescimento, sono stati tanto spesso ignorati». Purtroppo ancora oggi molti musicisti e direttori d'orchestra non ri-

tengono che queste indicazioni di Beethoven, per quanto precise, siano effettivamente realizzabili nella pratica, o le disprezzano perché le considerano antiartistiche! Rudolf Kolish<sup>1</sup> interviene proprio su tale questione, quando afferma che «quantomeno tutti i tempi che Beethoven esige dagli strumenti a corda possono essere eseguiti perfettamente sulla base della tecnica media di oggi». Tutto il lavoro orchestrale è stato realizzato con strumenti che corrispondono a quelli utilizzati all'epoca di Beethoven e con un numero di musicisti simile a quello di cui disponeva il compositore all'epoca delle prime esecuzioni, ovvero da 55 a 60 strumentisti a seconda delle sinfonie. Ne abbiamo scelti 35 provenienti dal gruppo di musicisti professionali del **Concert des Nations**, molti dei quali ci accompagnano fin dal 1989; gli altri 20 strumentisti sono giovani musicisti provenienti da diversi paesi europei e del resto del mondo, selezionati tramite audizione tra i migliori della loro generazione.

«La musica strumentale di Beethoven – scriveva E.T.A. Hoffmann il 4 luglio 1810 nell'*Allgemeine musikalische Zeitung* – ci schiude l'impero del colossale e dell'immenso. Raggi ardenti penetrano nella notte profonda di questo impero e noi possiamo scorgere delle ombre di giganti che si alzano e si abbassano, avvolgendoci sempre di più e annichilendo tutto in noi, e non soltanto il dolore dell'infinito desiderio nel quale sprofonda e spa-

risce ogni piacere appena spuntato in note di allegria; ed è solo in questo dolore, il quale si consuma d'amore, di speranza, di gioia, ma mai distrugge, e vuol farci scoppiare il petto in un accordo unanime di tutte le passioni, che noi continuiamo a vivere come visionari in estasi».

Nel testo di presentazione della registrazione delle ultime tre sinfonie di Mozart evocavamo la difficoltà per il pubblico dell'epoca di comprendere questi nuovi capolavori. Queste ultime sinfonie, che forse lo stesso Mozart non ha potuto ascoltare, non sempre sono state comprese al suo tempo e nemmeno dalle generazioni successive. Alla fine del 1790 appariva su *'l'Historisch-Biographisches Lexicon der Tonkünstler'* di Gerber questa notizia su Mozart, che spiega il suo isolamento e l'incomprensione mostrata talvolta dagli appassionati di musica della sua epoca: «Grazie alla sua precoce conoscenza dell'armonia, questo grande maestro si è familiarizzato tanto profondamente e tanto intimamente con questa scienza che un orecchio non allenato ha difficoltà a seguirlo nelle sue opere. Persino gli ascoltatori più preparati sono costretti ad ascoltare più volte le sue composizioni».

«Troppo sviluppo senza finalità e senza effetto, troppi procedimenti tecnici», è la critica di Berlioz alle ultime sinfonie di Mozart. Nel 1788, all'età di 32 anni, Mozart raggiunge la maturità e il vertice sinfonico del suo tempo. Un «giovane» compositore di nome Ludwig van Beethoven prenderà il testimone undici anni dopo (1799), componendo all'età di 29 anni la sua prima sinfonia in do maggiore. Sarà eseguita per la prima volta in concerto il 2 aprile 1800 a Vienna. Difatti il 26 marzo di quell'anno la *Wiener Zeitung* annunciava che «avendo la direzione del Teatro imperiale messo la propria sala a disposizione del sig. Ludwig van Beethoven, questo compositore comunica allo spettabile pubblico che la data del suo concerto è fissata al 2 aprile. I posti riservati saranno disponibili nello stesso giorno e in quello precedente presso l'abitazione del sig. van Beethoven, Tiefer Graben n. 241, 3° piano...».

Il programma del concerto prevedeva:

1. *Sinfonia* di Mozart
2. Aria da *La Creazione*
3. *Grande concerto per pianoforte* di Beethoven
4. *Settimino* di Beethoven
5. Duetto da *La Creazione*
6. Improvvisazione di Beethoven sull'*Inno Imperiale* di Haydn
7. *Sinfonia n. 1* di Beethoven

La cronaca del concerto apparsa nell'*Allgemeine musikalische Zeitung* (il 15 ottobre 1800), citata da J.-G. Prod'homme<sup>2</sup>, è un documento unico che ci informa sulla prima impressione provocata da questa nuova maniera compositiva che dava più importanza all'uso degli strumenti a fiato.  
«Finalmente – scrive il corrispondente da Vienna

della celebre *Gazzetta* – il sig. Beethoven ha potuto ottenere la sala del teatro per un concerto a suo beneficio che è stato senza dubbio uno dei più interessanti a cui abbiamo assistito da molto tempo a questa parte. Ha eseguito un nuovo concerto di sua composizione assai bello, specialmente nei primi due movimenti. Dopo quest'opera abbiamo ascoltato un Settimino scritto da lui con molto gusto e sentimento. Ha improvvisato in maniera magistrale, e alla fine del concerto è stata eseguita una Sinfonia di sua composizione, nella quale abbiamo ravvisato molta arte, novità e una grande ricchezza di idee. Abbiamo notato tuttavia l'uso troppo frequente degli strumenti a fiato: ne risulta che la sinfonia è piuttosto un'opera di armonia che non autenticamente orchestrale». «Questo nuovo equilibrio dei gruppi strumentali – sottolinea André Boucourechliev<sup>3</sup>, lungi dall'essere messo in luce dalle nostre interpretazioni odierne, è spesso trascurato. L'ipertrofia del gruppo degli archi è uno dei caratteri più tenaci del 'sinfonismo', e per molti il termine *sinfonia* si traduce in 'orchestra di 120 esecutori'. Ignaz Moscheles ricorda che Beethoven temeva la confusione più di ogni altra cosa e non voleva più di una sessantina di esecutori per le proprie sinfonie». Questo nuovo equilibrio è per noi un aspetto fondamentale, ed è il motivo principale per cui abbiamo scelto un numero di esecutori simile a quello di cui disponeva Beethoven nelle prime interpretazioni delle sue sinfonie: 18 fiati e 32 corde (10.8.6.5.3) corrispondenti agli strumenti e ai diapason (430) utilizzati all'epoca. «L'orchestra di Beethoven non è uno strumento di potenza, o un portavoce, né lo strato superficiale del suo pensiero musicale 'orchestrato': essa si fonde con questo pensiero, è questo pensiero».

### «La musica strumentale di Beethoven ci schiude l'impero del colossale e dell'immenso» E.T.A. Hoffmann

Ai nostri tempi numerosi commentatori, musicologi e critici musicali si sono espressi sull'opera di Beethoven e soprattutto sulle sue nove sinfonie, ma in realtà il mistero del suo genio si esprime attraverso la sicurezza dell'atto della creazione così come esso traspare nella sua opera. Questa energia, che tanto ha colpito i suoi successori, non sarà trasmissibile agli altri compositori – a esclusione di coloro che, come Bartók, appartengono alla stessa specie di musicisti – per il fatto che **in lui l'atto creativo stesso assume spesso la forma di un combattimento**. Beethoven si è spesso battuto con sé stesso per creare le sue composizioni; la sua opera è il risultato di un processo di creazione che testimonia di una nuova concezione dell'arte. Ricordiamo che, subito dopo Haydn e Mozart – che avevano portato la sonata, il quartetto di archi e soprattutto la sinfonia a un livello di qualità assoluta –, Beethoven si trova in una fase dell'evoluzione musicale nella quale lo stile classico ha raggiunto vertici ineguagliati. Come ben osserva Bernard

Fournier<sup>4</sup>, «comporre sulla scia dei due grandi vienesi, ognuno dei quali era stato creatore a suo modo di un nuovo universo musicale portato a un altissimo livello di compiutezza, costituiva una sfida la cui importanza agli occhi dei commentatori sarà a lungo nascosta da un'altra sfida, quella lanciata ai suoi successori dall'ombra dello stesso Beethoven».

Il paradosso di fronte a cui siamo posti oggi, nel XXI secolo, è quello che aveva già descritto René Leibowitz più di quarant'anni fa nel suo libro *Le compositeur et son double*<sup>5</sup>. Allora egli ricordava «la posizione assolutamente privilegiata che occupa l'opera di Beethoven nella vita musicale del nostro tempo (secondo i risultati di una recente indagine sui diversi gradi di 'popolarità' dei grandi compositori presso il pubblico melomane)». Perciò, continua: «Si sarebbe tentati di dedurre da questo fatto che pubblico e interpreti danno prova di una presa di coscienza reale e profonda dei valori musicali più autentici, perché è fuor di dubbio che questi valori hanno trovato proprio nell'opera di Beethoven una delle espressioni più elevate e prestigiose. Effettivamente una simile deduzione non è affatto priva di fondamento, e possiamo verificare di fatto che la celebre teoria secondo la quale l'opera geniale finisce sempre per imporsi indubbiamente è, almeno in parte, vera. Si può peraltro aggiungere a ciò che – ne abbiano o no piena coscienza – pubblico e interpreti giungono inevitabilmente a scegliere come opere predilette quelle più meritevoli. E tuttavia non si può fare a meno di pensare che il caso di Beethoven, qualora si vogliano applicare ad esso le teorie appena enunciate, è uno dei più perturbanti. In effetti non esiste forse nessun altro compositore che sia stato sottoposto altrettanto costantemente a una tradizione di interpretazioni false e incongrue, tradizioni che arrivano a deformare e distorcere il senso stesso di opere che pure godono di un'immensa popolarità... Situazione quantomai paradossale, giacché sembra proprio che l'oggetto dell'adorazione si dia a conoscere solo attraverso delle deformazioni, e che, sistematicamente, si sottoponga a deformazione tutto ciò che si adora».

Il nostro lavoro di ricerca e di interpretazione ha voluto tener conto di tutti questi elementi di riflessione, a partire dal ritorno alle fonti e da una concezione originale. **L'obiettivo principale, che è quello di portare nel nostro secolo tutta la ricchezza e tutta la bellezza di queste sinfonie** – troppo note e troppo spesso presentate in una forma sovradimensionata e sovraccarica –, passa per la restituzione di ciò che è essenziale della loro energia specifica, grazie a un equilibrio naturale tra i colori e la qualità del suono naturale dell'orchestra, a quell'epoca costituita dagli archi allora in uso (con corde di budello e archetti d'epoca); legni, ovvero flauti, oboi, clarinetti, fagotti e controfagotti; ottoni, come sackbut, corni e trombe naturali; e i timpani dell'epoca, suonati con bacchette di legno. Il risultato è una luminosità, un'articolazione, un

equilibrio e delle dinamiche rivoluzionarie, alla base di un dinamismo fondato sul rispetto dei tempi voluti da Beethoven (salvo qualche rara eccezione) e quelli del fraseggio che ne consegue secondo le indicazioni del carattere e della drammaturgia veicolata dalla potenza spirituale del messaggio.

### «Siamo partiti dall'idea fondamentale di recuperare il suono originale e l'organico dell'orchestra così come li immaginò Beethoven» J. Savall

«Per il suo nuovo potenziale spirituale e per la sua struttura sonora, – osserva André Boucourechliev nel suo fondamentale libro sul compositore<sup>6</sup> –, la musica sinfonica di Beethoven supera fin da subito ogni carattere e ogni contesto prestabilito, si lancia in una ricerca propria, e raggiunge – crea persino – un pubblico nuovo. A questa società in movimento, rivolta al futuro, ai desideri imprevedibili, alle istanze non ancora formulate, a questi sconosciuti Beethoven darà ciò a cui essi aspirano senza saperlo ancora, e senza nemmeno volerlo ancora. Rapporti nuovi, prove di forza azzardate, dove la reticenza e il malinteso affiancano l'esaltazione collettiva [...] Questa avventura perpetua di un libero confronto noi la viviamo ancora, pericolosamente, nella musica di oggi. La gloria di averla instaurata appartiene soprattutto a Beethoven». In questa forza rivoluzionaria che appartiene alle sinfonie del nostro compositore, grazie alla voce molteplice e potente dell'orchestra, assistiamo a una veglia perpetua dello spirito creatore che non esaurirà mai la giovinezza di queste opere.

Bellaterra, 20 aprile 2020

Traduzione : Paolino Nappi

<sup>1</sup> Kolisch, Rudolf. (aprile, 1943), *Tempo and Character in Beethoven's Music*, New York, The Musical Quarterly, Oxford University Press

<sup>2</sup> Prod'homme, J.-G. (1905), *Les Symphonies de Beethoven*, Parigi.

<sup>3</sup> Boucourechliev, André. (1963), *Beethoven, Collection «Solfèges»*, Parigi, Éd. du Seuil.

<sup>4</sup> Fournier, Bernard. (2016), *Le génie de Beethoven*, Parigi, Éd. Fayard.

<sup>5</sup> Leibowitz, René. (1971), *Le compositeur et son double*, Parigi, Éditions Gallimard.

<sup>6</sup> Boucourechliev, André. (1963), *Beethoven*, cit.

# JORDI SAVALL

**Jordi Savall** è una personalità musicale tra le più polivalenti della sua generazione. Da più di cinquant'anni egli fa conoscere al mondo delle meraviglie musicali lasciate nell'oscurità, nell'indifferenza e nell'oblio. Egli scopre e interpreta queste musiche antiche, sulla sua viola da gamba o come direttore. Le sue attività di concertista, insegnante, ricercatore e creatore di nuovi progetti sia musicali sia culturali, lo situano tra i principali attori del fenomeno della rivalutazione della musica storica. Ha fondato, con Montserrat Figueras, i complessi Hespèrion XXI (1974), La Capella Reial de Catalunya (1987) e Le Concert des Nations (1989), con i quali ha esplorato e creato un universo di emozioni e di bellezza, che egli diffonde nel mondo intero per la felicità di milioni di amanti della musica.

Con la sua fondamentale partecipazione al film d'Alain Corneau *Tous les Matins du Monde* (gratificato del premio César alla migliore colonna sonora), la sua intensa attività di concertista (circa 140 concerti l'anno), la sua discografia (6 registrazioni annuali) e la creazione, nel 1998, con Montserrat Figueras, della propria etichetta discografica Alia Vox, Jordi Savall dimostra che la musica antica non è necessariamente elitaria, ma che essa interessa un vasto pubblico di tutte le età, sempre più diversificato e numeroso. Come ha scritto il critico Allan Kozinn sul New York Times (2005), il suo lavoro infaticabile in concerti e registrazioni "non è semplicemente un recupero musicale, ma piuttosto una rianimazione creativa".

Nel corso della sua carriera, egli ha registrato e pubblicato più di 230 dischi nei repertori medievali, rinascimentali, barocchi e classici, con una particolare attenzione al patrimonio musicale ispanico e mediterraneo. Questo lavoro è stato sovente ricompensato da numerosi premi, come diversi Midem Awards, degli International Classical Music Awards, e un Grammy Award. I suoi programmi di concerto hanno saputo trasformare la musica in uno strumento di mediazione per l'intesa e la pace tra i popoli e le differenti culture, a volte in conflitto. Non è un caso quindi che, nel 2008, Jordi Savall sia stato nominato Ambasciatore dell'Unione Europea per un dialogo interculturale e, a fianco di Montserrat Figueras, "Artista per la Pace", nell'ambito del programma "Ambasciatori di buona volontà" dell'UNESCO.

Il suo contributo alla riscoperta e alla rappresentazione delle opere di Vicent Martin i Soler *Una cosa rara* e *Il burbero di buon cuore* è stato seguito, alla testa dei complessi Le Concert des Nations e La Capella Reial de Catalunya, da quelli de *L'Orfeo* di Monteverdi, del *Farnace* di Vivaldi, di *Orfeo ed Euridice* di J.J. Fux, nonché del *Teuzzone* di Vivaldi.

La sua feconda carriera musicale è stata coronata da ricompense e distinzioni sia nazionali, sia internazionali, tra cui possiamo citare i titoli di Dottore "honoris causa" delle Università di Evora (Portogallo), Barcellona (Catalogna), Lovanio (Belgio) e Basilea (Svizzera). Ha anche ricevuto l'insegna di Cavaliere della Legione d'Onore della Repubblica Francese, il Premio Internazionale della Musica per la Pace, del Ministero della Cultura e delle Scienze della Bassa Sassonia, la Medalla d'Or del Governo Regionale della Catalogna e il prestigioso premio Léonie Sonning, considerato come il Premio Nobel per la musica. "Jordi Savall mette in evidenza una comune eredità culturale infinitamente varia. È un uomo per i nostri tempi." (The Guardian, 2011).

**Le Concert des Nations**, orchestra creata da Jordi Savall e Montserrat Figueras nel 1989 durante la preparazione del progetto *Canticum Beatae Virginis* di Marc Antoine Charpentier, al fine di disporre di una formazione adatta per interpretare su strumenti d'epoca un repertorio che andasse dal periodo barocco fino al romanticismo (1600-1850). Il nome dell'orchestra proviene dall'opera di François Couperin *Les Nations*, un concetto che rappresenta la riunione dei "gusti musicali" e la premonizione che in Europa avrebbe impresso per sempre un marchio proprio, quello del Secolo dei Lumi.

Diretta da Jordi Savall, Le Concert des Nations è la prima orchestra che riunisce una maggioranza di musicisti provenienti da paesi latini (Spagna, America Latina, Francia, Italia, Portogallo, ecc.), tutti notevoli specialisti di livello internazionale nell'interpretazione della musica antica su strumenti originali corrispondenti all'epoca e ai criteri storici. Fin dall'inizio, l'orchestra ha dimostrato la volontà di fare conoscere repertori storici di grande qualità attraverso interpretazioni che ne rispettino lo spirito originario, operando così per ridare loro la piena primitiva vitalità. A titolo d'esempio, citiamo le incisioni di Charpentier, J.S. Bach, Haydn, Mozart, Haendel, Marais, Arriaga, Beethoven, Purcell, Dumanoir, Lully, Biber, Boccherini, Rameau o Vivaldi.

Nel 1992, Le Concert des Nations affronta il genere dell'opera con *Una cosa rara* di Martin i Soler, rappresentata al Théâtre des Champs Elysées, al Gran Teatre del Liceu di Barcellona e all'Auditorio Nacional di Madrid. Altre opere saranno in seguito allestite davanti a un pubblico assiduo: *L'Orfeo* di Claudio Monteverdi al Gran Teatre del Liceu di Barcellona, al Teatro Real di Madrid, alla Wiener Konzerthaus, all'Arsenal di Metz e al Teatro Regio di Torino. Nel 2002 ha avuto luogo una ripresa di questa stessa opera nel Liceu di Barcellona, appena restaurato, dove è stato realizzato un DVD (BBC-Opus Arte). Nuove rappresentazioni furono poi date al Palais des Beaux Arts di Bruxelles, al Grand-Théâtre di Bordeaux e al Piccolo Teatro di Milano nell'ambito del Festival MITO. Nel 1995, un'altra opera di Martin i Soler, *Il burbero di buon cuore*, è stata rappresentata al Théâtre de la Comédie di Montpellier. Nel 2000 è stata presentata in versione di concerto a Barcellona e a Vienna. *Celos aun del Ayre matan* di Juan Hidalgo e Calderon de la Barca. Le ultime produzioni sono state il *Farnace* di Vivaldi al Teatro de la Zarzuela di Madrid e *Il Teuzzone*, pure di Vivaldi, interpretato in versione semi-concertante all'Opéra Royal di Versailles.

L'importante discografia di Le Concert des Nations ha ricevuto molti premi e riconoscimenti quali i Midem Classical Awards e gli International Classical Music Awards. Il successo delle opere, delle registrazioni e delle rappresentazioni in importanti festival e grandi sale nel mondo ha permesso a questa orchestra su strumenti d'epoca di essere considerata come una delle migliori, capace d'affrontare repertori eclettici e diversi che si estendono dalle prime musiche per orchestra fino ai capolavori del romanticismo e del classicismo.

## LE CONCERT DES NATIONS

**Jakob Lehmann** nato nel 1991, il violinista Jakob Lehmann si è formato all'Universität der Künste di Berlino sotto la guida di Michael Erxleben e ricevendo preziosi contributi da Andrew Manze, Natalia Prishepenko, Elizabeth Wallfisch, Stephan Maie Raphael Alpermann. In qualità di Konzertmeister collabora con Anima Eterna Brugge, Le Concert des Nations, Capella Augustina, Camerata Nordica, Australian Romantic & Classic Orchestra e la Junge Norddeutsche Philharmonie. Le sue attività musicali comprendono anche musica da camera, Direttore assistente e Direttore Ospite. Jakob Lehmann è Direttore Artistico e Direttore di Eroica Berlin, orchestra da camera da lui fondata nel 2015. Registra regolarmente per importanti stazioni radio televisive e, come Konzertmeister, ha inciso due CD per Alpha Classic con Anima Eterna Brugge e, in qualità di direttore della stessa formazione, un CD dedicato a Mendelssohn. Con Eroica Berlin ha inciso vari CD per Ars Vobiscum.

JAKOB  
LEHMANN

# MANFREDO KRAEMER

**Manfredo Kraemer** inizia la sua formazione musicale a Cordoba e prosegue in Germania, alla Scuola Superiore di Musica di Cordoba con Franzjosef Mayer. Nel 1986 entra nell'Ensemble Musica Antiqua Köln, diretto da Reinholt Goebel, e inizia un'intensa attività concertistica, anche come solista e direttore. Collabora con direttori quali W. Christie, M. Minkowski, F. Brüggen, R. Jacobs e G. Garrido e con importanti ensemble compresi Les Arts Florissants, Les Musiciend du Louvre, Anima Eterna. È strettamente legato a Jordi Savall e con il suo gruppo Le Concert des Nations, di cui è il primo violino. Si esibisce regolarmente in tutta Europa, Canada, Messico, Australia, Brasile e Stati Uniti. Nel 2004 inizia a insegnare violino barocco alla Escuela Superior de Musica de Cataluna di Barcellona e il BBC Music Magazine lo inserisce nella lista dei maggiori violini barocchi di oggi. La sua discografia comprende oltre 40 CD, per etichette quali Archiv e Deutsche Grammophon. È membro fondatore di diversi ensemble quali Les Cyclopes, Musica ad Rhenum, Capriccio Stravagante. Nel 1996 crea The Rare Fruits Council con Pablo Valetti, Balazs Maté Alessandro de Marchi, con cui incide CD molto apprezzati dalla critica internazionale. È ideatore e direttore artistico della fondazione nel 2000 del Festival internazionale di musica barocca Camino de las Estancias di Cordoba ed ha contribuito a creare La Barroca del Suquia, una delle prime e più importanti orchestre con strumenti originali.

**Luca Gugliemi**, "Menzione d'Onore" al XII Concorso Internazionale d'Organo di Bruges (1997), ha studiato clavicembalo con Ton Koopman e Patrizia Marisaldi, organo con Vittorio Bonotto, contrappunto antico e composizione storica con Sergio Pasteris. Da quasi vent'anni Luca Guglielmi è l'assistente e il basso continuo di Jordi Savall nei suoi ensemble Hesperion XXI, Le Concert des Nations, La Capella Reial de Catalunya dando concerti in tutto il mondo nelle formazioni più diverse, dal duo al grande organico vocale e strumentale. Ha diretto orchestre e ensemble tra cui Royal Stockholm Philharmonic Orchestra, Orfeus Barockensemble, Orchestra Regionale Toscana, Orchestra di Padova e del Veneto, Orchestra Filarmonica di Torino, Orchestra Sinfonica Abruzzese, Orchestra Milano Classica, Arsys Bourgogne, Coro di Torino della RAI etc. Parallelamente è attivo internazionalmente dal 1993 come solista di tastiere storiche (clavicembalo, organo, clavicordo e fortepiano), direttore di coro e direttore di ensemble con strumenti antichi. Ha inoltre realizzato diversi lavori in qualità di compositore. Luca Guglielmi è protagonista di un'ampia discografia di oltre 50 CD, tra cui 18 titoli solistici in un repertorio da Frescobaldi a Mozart, per etichette quali Accent, cpo, Vivat, Hänsler Classics, Stradivarius ed Elegia. Didatta appassionato, Luca Guglielmi ha tenuto diversi corsi estivi e masterclass di musica antica. Dal 2013 è professore di clavicembalo, fortepiano e musica da camera presso la Escuela Superior de Musica de Catalunya (ESMuC) di Barcellona.

LUCA  
GUGLIELMI

## Le Concert des Nations Accademia Beethoven 2020

Jakob Lehmann **primo violino**  
Manfredo Kraemer **assistente del primo violino**

**Primi violini** Guadalupe Del Moral, Elisabet Bataller, Julian Buosi, Ignacio Ramal, Ricart Renart, Sara Balasch, Noyuri Hazama, Andrej Kapor

Mauro Lopes **capo dei secondi violini**

**Secondi violini** Santi Aubert, Alba Roca, Maria Roca, Paula Waisman, Angelika Wirth, Won Ki-Kim, Victoria Melik

David Glidden **capo delle viole**

**Viole** Éva Posvanecz, Alaia Ferran, Fumiko Morie, Núria Pujolràs, Iván Sáez

Balázs Máté **capo dei violoncelli**

**Violoncelli** Antoine Ladrette, Dénes Karasszon, Anastasia Baraviera, Candela Gómez, Jörg Ulrich Krah

Xavier Puertas **capo dei contrabbassi**

**Contrabbassi** Michele Zeoli, Peter Ferretti, Alberto Jara

Charles Zebley **ottavino**  
Marc Hantaï, Yi-Fen Chen **flauti traversi**  
Paolo Grazzi, Magdalena Karolak **oboi**  
Francesco Spendolini, Joan Calabuig **clarinetti**  
Joaquim Guerra, Carles Vallès **fagotti**  
Thomas Müller, Javier Bonet **corni**  
Jonathan Pia, René Maze **trombe**

**Tromboni** Elies Hernandis (alto)  
Frédéric Lucchi (tenore)

Riccardo Balbinutti **timpani**

Luca Guglielmi **assistente di direzione**

**Jordi Savall** **direttore**

Con il supporto del Departament de Cultura della Generalitat de Catalunya, la Diputació de Barcelona, l'Institut Ramon Llull, l'Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música (INAEM), le Fondations Edmond de Rothschild e le Fundació Banc Sabadell.

Con il supporto finanziario della Direction Régionale des Affaires Culturelles Occitanie.

Jordi Savall e Le Concert des Nations sono in residenza à la Saline Royale d'Arc-et-Senans.



1864 Q

Con il supporto



Sabadell  
Foundation

Generalitat de Catalunya  
Departament de Cultura

Diputació  
Barcelona  
#DibaOberta



institut  
ramon llull  
Lingua e cultura catalane

Con il supporto finanziario



residenza

