



BEETHOVEN

The COMPLETE SYMPHONIES

Gianandrea
Noseda



National Symphony Orchestra
The Kennedy Center



NATIONAL SYMPHONY ORCHESTRA

GIANANDREA NOSEDA conductor

LUDWIG VAN BEETHOVEN



Symphony No. 1 in C major, Op. 21

- | | |
|--|------|
| 1. Adagio molto - Allegro con brio | 9:05 |
| 2. Andante cantabile con moto | 7:46 |
| 3. Menuetto: Allegro molto e vivace | 3:58 |
| 4. Finale: Adagio - Allegro molto e vivace | 5:48 |

Symphony No. 3 in E flat major, Op. 55, “Eroica”

- | | |
|---------------------------------|-------|
| 5. Allegro con brio | 16:41 |
| 6. Marcia funebre: Adagio assai | 14:22 |
| 7. Scherzo: Allegro vivace | 5:20 |
| 8. Finale: Allegro molto | 11:18 |



Symphony No. 2 in D major, Op. 36

- | | |
|------------------------------------|-------|
| 1. Adagio molto - Allegro con brio | 11:45 |
| 2. Larghetto | 11:03 |
| 3. Scherzo: Allegro | 3:33 |
| 4. Allegro molto | 6:19 |

Symphony No. 7 in A major, Op. 92

- | | |
|-------------------------------|-------|
| 5. Poco sostenuto - Vivace | 13:25 |
| 6. Allegretto | 7:47 |
| 7. Presto - Assai meno presto | 9:12 |
| 8. Allegro con brio | 8:02 |



Symphony No. 4 in B flat major, Op. 60

- | | |
|-----------------------------|-------|
| 1. Adagio - Allegro vivace | 10:34 |
| 2. Adagio | 9:25 |
| 3. Menuetto: Allegro vivace | 5:17 |
| 4. Allegro ma non troppo | 6:27 |

Symphony No. 5 in C minor, Op. 67

- | | |
|---------------------|-------|
| 5. Allegro con brio | 6:41 |
| 6. Andante con moto | 8:50 |
| 7. Scherzo: Allegro | 4:41 |
| 8. Allegro | 10:28 |



Symphony No. 6 in F major, Op. 68, “Pastoral”

- | | |
|--|-------|
| 1. Erwachen heiterer Empfindungen bei der Ankunft auf dem Lande: Allegro ma non troppo | 11:16 |
| 2. Szene am Bach: Andante molto moto | 11:37 |
| 3. Lustiges Zusammensein der Landleute: Allegro | 4:38 |
| 4. Gewitter. Sturm: Allegro | 3:30 |
| 5. Hirtengesang. Frohe und dankbare Gefühle nach dem Sturm: Allegretto | 9:44 |

Symphony No. 8 in F major, Op. 93

- | | |
|------------------------------|------|
| 6. Allegro vivace e con brio | 9:11 |
| 7. Allegretto scherzando | 4:08 |
| 8. Tempo di menuetto | 4:48 |
| 9. Allegro vivace | 7:33 |



Symphony No. 9 in D minor, Op. 125, “Choral”

- | | |
|--|-------|
| 1. Allegro ma non troppo, un poco maestoso | 14:58 |
| 2. Molto vivace | 13:18 |
| 3. Adagio molto e cantabile | 13:16 |
| 4. Finale | 22:42 |

Camilla Tilling, soprano | Kelley O'Connor, mezzo-soprano
Issachah Savage, tenor | Ryan McKinny, bass-baritone
The Washington Chorus - Eugene Rogers, Artistic Director



SYMPHONY NO. 1 IN C MAJOR, OP. 21 (1800)

The energy with which the 22-year-old Beethoven threw himself into Viennese music life was truly astounding. As he was leaving his native Bonn for Vienna in 1792, one of his patrons, Count Waldstein, inscribed the following in the young man's book of souvenirs: "With the help of assiduous labor you shall receive Mozart's spirit from Haydn's hands." Thus, Waldstein became the first person to mention Haydn, Mozart, and Beethoven in the same breath. The prophecy came true: Beethoven soon became the most talked-about musician in the imperial capital, equally famous as a composer and a pianist, courted by the aristocracy and admired by the public.

Beethoven's first 20 opus numbers, published between 1795 and 1801, cover just about every current genre of instrumental music: two piano concertos, sonatas for solo piano, for violin and piano, for cello and piano, string trios, piano trios, string quartets, quintets, as well as the Septet in E flat which became the most popular of all his works. One significant type of music was still missing from this list, however, and Beethoven knew he couldn't fully be an heir of Haydn and Mozart until he had written a symphony.

There is certainly plenty of Haydn and Mozart in Beethoven's first symphony, finished a few months after his 29th birthday. But the young composer's originality is evident in every bar. Beethoven clearly took over where Haydn and Mozart had left off; and if he remained within the Classical symphonic framework established by his elders (something he would never do again in a symphony), he spoke the inherited language in such an individual way that no contemporary could fail to notice the arrival of a major new voice on the musical scene.

The First Symphony was introduced at the Court Theatre on April 2, 1800. The program was made up entirely of works by Haydn, Mozart, and Beethoven; this was the first time the composers now known as the three Viennese classics appeared together on a concert bill.

Right at the beginning of his symphony, the indomitable young man made a gesture that has been cited ever since as a sign of artistic independence. The very first chord of the symphony is one that, instead of establishing the home key as one would expect, immediately destabilizes it and leads away from it. This opening sets the stage for a brilliant movement filled with many more musical surprises.

The second movement, in a gently rocking rhythm, grows from unaccompanied violins to a full orchestral sound. Haydn and Mozart often left out the trumpets and kettledrums from their slow movements (although there are significant exceptions!). Beethoven chose to retain them here, but asked them something they were not often required to do, namely to play softly. The *pianissimo* (extremely soft) notes of the trumpets and timpani add a special element of mystery to this music.

The third movement is called "Menuetto" but it is much too fast to be a dance. It is more like a "Scherzo" (the word means "joke"); in other words, it is one of those witty, humorous fast movements that already appear in Haydn but acquired a special significance for Beethoven from his earliest Viennese works on. Beethoven liked to base his *scherzos* on single musical gestures, often consisting of only two or three notes; the treatment of these gestures was full of surprises, sudden key changes, offbeat accents,

and other unexpected events. This delightful movement is no exception. *Scherzos* also have contrasting sections called Trios, as do minuets. In the Trio of Beethoven's First Symphony, the harmonies change remarkably slowly; this relative calm contrasts markedly with the hectic pace of the main section.

The last movement starts with another delicious Beethovenian joke. The theme of the movement, which starts with a fast upward scale, is born gradually before our eyes (or ears), as the notes of the scale are added, one after the other, in a solemn slow tempo. Once the top note of the scale has been reached, the tempo becomes lively, and there is never a moment of rest until the end.

SYMPHONY NO. 2 IN D MAJOR, OP. 36 (1801–1802)

Beethoven's so-called "heroic" style, which we see in full bloom in the Third Symphony ("Eroica"), was not born overnight. Almost every one of Beethoven's early works has something in it that anticipates the explosion of the "Eroica" and the compositions that followed it.

In his First Symphony (1799–1800), Beethoven basically followed the outlines of a late Haydn symphony, though signs of a new musical world taking shape were numerous. In the Second Symphony, the occasional echoes of Haydn and Mozart are of secondary importance as an entirely new symphonic style is unfolding before our ears.

Soon after the first *fortissimo* D that begins the symphony's opening "Adagio molto," it becomes clear that we are listening to no ordinary symphonic introduction. The first great change is in the orchestration: the opening melody of the "Adagio" is given to the woodwinds while the strings are silent—it is the first indication that the winds will have much more to do in this symphony than merely doubling the strings and taking a solo or two. When the woodwind melody is repeated and expanded by the strings, we know that the equal balance between these orchestral sections was a primary concern of the composer's.

There are other novelties. The music starts out on a series of modulations to distant tonalities; the strings scurry up and down in passages and rapid thirty-second notes into which the horns interject some strong off-beat accents. One can recognize Mozart's "Prague" Symphony (in the same key of D major) as a model, but Beethoven packed a far greater number of events into little more than two minutes of music.

The same intensity continues in the ensuing "Allegro con brio." The first theme (its simplicity and the repeated D's again recall the "Prague") starts *piano*, but it is not long before a full orchestral *forte* is reached. The woodwinds and strings take turns as they play the second theme, a brilliant march suddenly interrupted by a *fortissimo* dissonance and, after it, a sudden silence. The same elements are elaborated upon in a varied and exciting development. The recapitulation is followed by one of Beethoven's first grand codas, expanded almost to a second development section.

Whereas the first movement emphasized rhythmic action, the exquisite second-movement "Larghetto" is all melody and lyricism. The themes, again arranged in sonata form, unfold with a grace and elegance that was new in Beethoven's music. This is a side of Beethoven's style that found continuation in Schubert.

Despite occasional turbulences, the movement preserves its serene and peaceful quality to the end.

The third movement is Beethoven's first orchestral "Scherzo" that is so labeled in the score. (The corresponding movement in the First Symphony, although scherzo-like in many respects, was still called a Minuet). In the 1790s, Beethoven had written numerous scherzos, so designated, in his piano sonatas and chamber works; but in the Second Symphony he took the concept further than he had ever done before. The humorous nature of the movement is accentuated by the reduction of the thematic material to a single measure, its three rapid quarter notes constantly played at various pitches and different dynamic levels—and always differently from what one would expect. In contrast, the Trio has a continuous melody, although again a disarmingly simple one, consisting

merely of parts of an ascending and descending D major scale. Beethoven was to come back to these D major scale patterns later, fashioning the Trios of both his Seventh and Ninth Symphonies from the same material.

The finale starts with another Beethovenian joke, a two-note motif played in a high register and answered by a "growl" an octave and a half lower. The entire movement is energized by the sparkling wit of this opening. Between the appearances of the two-note motif and its complement, there are some more expansive lyrical melodies. In the final measures of the symphony, Beethoven derives a brilliant coda from this returning motif, and a whole magnificent and powerful conclusion grows out of that humorous little phrase.

SYMPHONY NO. 3 IN E FLAT MAJOR, OP. 55, "EROICA" (1802–1804)

Beethoven's Third Symphony represents a quantum leap within the composer's oeuvre as it does in the history of music in general. The sheer size of the work—almost twice the length of the average 18th-century symphony—was a novelty, to say nothing of what amounted to a true revolution in musical technique and, even more importantly, in musical expression.

Music had never before expressed the idea of struggle in such a striking way. Beethoven's encroaching deafness is surely part of the reason why that idea took center stage in the composer's thinking at the time, and it is fair to assume that his physical affliction was behind the spectacular change that Beethoven's style underwent in what has come to be called his "heroic" period. Yet in the case of the Third Symphony, the personal crisis was

compounded by the dramatic political events of the day, and in particular by Beethoven's ambivalent relationship with the leading political figure of era—Napoleon Bonaparte.

Beethoven was at the impressionable age of 19 when the French Revolution broke out, and his letters from the 1790s attest his support of the republican cause. Like many intellectuals of his time, he was fascinated by the reforms Napoleon introduced as First Consul. At the same time, he despised tyranny in all its forms, and when Napoleon crowned himself Emperor, he felt that the revolution had been betrayed. He had planned to dedicate his new symphony to Bonaparte, but, according to the well-known story, he flew into a wild rage when he heard the news of the coronation. He tore up the title page, replacing the dedication

with a new inscription that was more impersonal but also more universal: *Sinfonia Eroica, composta per festeggiare il Sovvenire di un grand Uomo*, or “Heroic Symphony, composed to celebrate the memory of a great man.”

The Third Symphony proceeds from intense drama to the final victory. The opening Allegro con brio is Beethoven’s longest symphony movement aside from the finale of the Ninth. In it, some of the basic procedures of Classical sonata form (presentation and transformation of themes; traversal of various keys before a return to the initial tonality) are carried to a point where they take on an entirely new meaning: they become elements of a drama of unprecedented intensity. The themes are shorter than in most earlier symphonies and more open-ended, lending themselves particularly well to modifications of various sorts. It is by transforming, dismembering and reintegrating his motifs that Beethoven expresses the idea of struggle that is so unmistakably present throughout this movement.

The second movement bears the title *Marcia funebre* (“Funeral March”). The music begins softly and rises to a powerful, dramatic

climax. After some extensive contrapuntal development in the middle of the movement, the main theme’s final return is interrupted by rests after every three or four notes, as if the violins were so overcome by grief that they could barely play the melody.

In the third and fourth movements, Beethoven managed to ease the feeling of tragedy without letting the tension subside. The third-movement Scherzo begins with two notes repeated in an undertone that evolve into a theme only gradually. In the somewhat more relaxed Trio, the three horns take center stage.

The main theme of the last movement appears in no fewer than four of Beethoven’s compositions. We first hear it in a simple contra-dance for orchestra, then in the last movement of the ballet *The Creatures of Prometheus* (both in 1800-01), followed by the Variations for Piano, Op. 35 (1802), and lastly, in the Third Symphony. The elaborate set of variations in the “Eroica” finale are integrated into a single, continuous musical form. There is a minor-key variation with a distinct Hungarian flavor, and another one that turns the contra-dance theme into a slow aria. An enormous *crescendo* leads to the short Presto section that ends the symphony.

SYMPHONY NO. 4 IN B FLAT MAJOR, OP. 60 (1806)

Beethoven’s career as a composer spanned some 40 years, from his youthful essays to the last string quartets. His output, however, was not evenly distributed over those decades. There were years when he composed little or nothing at all; at other times he wrote incredible amounts of great music over a remarkably short period of time. During such periods, it is hard to reconcile Beethoven’s extreme speed with the usual image of the composer toiling endlessly over his sketches.

1806 was one of the most prolific years in Beethoven’s life. He completed his three Razumovsky quartets, the Fourth Piano Concerto, the Fourth Symphony, and the Violin Concerto. He also started work on what would later become the Fifth Symphony.

The 36-year-old Beethoven was in the middle of his so-called “heroic” period, shortly after the “Eroica” and just before the no-less-heroic Fifth. The Fourth has traditionally been seen as a

kind of respite between these two mighty works, in accordance with the old theory that opposed the dramatic “odd-numbered” symphonies to the more lyrical “even-numbered” ones.

As an experiment, let us forget this theory for a moment. We will then find that the Fourth is animated by the same incessant flow of energy and the same irresistible pull to move ahead as its more tempestuous companions. It is just as perfect a representative of the “heroic period” as any other work. The emotions expressed may be lighter and less tragic, but they are expressed with the same force throughout.

The slow introduction to the first movement is certainly one of the most suspenseful Beethoven ever wrote. The idea of starting a B-flat-major symphony with a slow-moving unison theme in B-flat minor may have come from Haydn’s Symphony No. 98, but the polarity is much greater in Beethoven, whose introduction is full of a sense of mystery that was entirely new in music. One finds it hard to believe that Haydn had written his London symphonies only a decade earlier and was still alive in 1806!

Slow introductions are usually linked to the subsequent Allegros by means of some transition that builds a bridge between the two tempos. In Beethoven’s Fourth, there is a clear separation instead of a bridge. A drastic shift of keys and a sudden general rest bring the music to a virtual standstill before the energetic Allegro vivace is launched. Now there will hardly be a moment of pause until the end of the movement. The concise exposition begins with a brisk and vibrant theme, and even the more lyrical moments are full of motion and excitement.

The development section employs one of Beethoven’s favorite musical techniques, namely thematic fragmentation. The first theme is “decomposed” almost to its atoms; for a while, it receives

a new lyrical counter-melody that is, however, soon brushed aside by a *tutti* outburst. The recapitulation is prepared by a long tremolo on the kettledrum, over which the strings gradually put the thematic “atoms” back together for the triumphant return of the theme.

The second movement is the only large-scale lyrical Adagio in a Beethoven symphony before the Ninth. In the Fourth Symphony, Beethoven unfolds a beautiful *cantabile* (“singing”) theme over a characteristic rhythmic accompaniment that eventually rises to the status of a theme in its own right. The *cantabile* theme returns several times, in a more and more ornamented form, its appearances separated by some rather powerful statements. The movement ends with a timpani solo followed by two concluding orchestral chords.

The third movement is a scherzo, although Beethoven didn’t use that word as a title. The music abounds in playful elements and a general mood of exuberant joy. The Trio moves in a slower tempo and has a simpler melody; it is based on the juxtaposition of the orchestra’s wind and string sections. Beethoven added an interesting twist to the usual scherzo form here: he expanded on the standard form (Scherzo - Trio - Scherzo) by means of a second appearance of the Trio and a third Scherzo statement.

The fourth-movement finale, marked “Allegro ma non troppo,” begins with a theme in perpetual sixteenth-note motion; the flow of the sixteenth is only briefly interrupted by melodic episodes. This movement is light in tone and cheerful in spirit. Like the slow introduction to the first movement, the finale also shows how much Beethoven had learned from Haydn. But, once again, most of the music sounds like no one but Beethoven. The repeated and unresolved dissonances at the end of the exposition, sound rather close to a similar passage in the first movement of the “Eroica.” Also, Haydn probably wouldn’t have entrusted the return of the perpetual-motion theme to the solo bassoon, in what is one of

the most difficult passages for the instrument in the classical repertoire. One feels that this music could go on *ad infinitum*, but it is suddenly cut short by a hesitant, slower rendition of the main

theme in the violins, continued by the bassoons, and abruptly ended by a few energetic chords played by the whole orchestra.

SYMPHONY NO. 5 IN C MINOR, OP. 67 (1808)

“The reviewer has before him one of the most important works by the master whose pre-eminence as an instrumental composer it is doubtful that anybody would now dispute....” These words were written by E.T.A. Hoffmann (1776–1822), writer and composer, in 1810, a year and a half after the first performance (which he had not heard), in a review of the score of Beethoven’s Fifth Symphony. Although writings about this work would now fill a small library, few authors in the past 198 years have equalled Hoffmann’s sensitivity, and his ability to combine a poet’s imagination with the thoroughness of a musical scholar.

Hoffmann immediately understood the significance of the symphony’s opening motif, the famous ta-ta-ta-TA: “Nothing could be simpler than the main idea of the opening Allegro, consisting of only two bars and initially in unison, so that the listener is not even certain of the key. The mood of the anxious, restless yearning created by this subject is heightened even further by the melodious secondary theme.” The *fermata*, the long-held note at the end of the first extended phrase, gives, according to Hoffmann, “presentiments of unknown mysteries.”

Everything in the first movement is, one way or another, derived from that opening ta-ta-ta-TA. The rhythm is almost always present in the bass or in the treble, in its original form or with modifications. Whether or not this theme represents “Fate pounding at the

portal,” as Beethoven is supposed to have said, the dramatic tension of the music and the heroic struggle it portrays cannot be missed.

In the second-movement, *Andante con moto*, two themes alternate in a kind of “double variation” form. A gentle opening melody is followed by loud military fanfares, and the movement is based largely on the transitions back and forth between these two kinds of material. In the course of the variations, the character of the first theme changes from lyrical to mysterious.

The mood becomes dark again in the third-movement, *Allegro*. Beethoven did not use the title “Scherzo” here, although it is obviously one of the fast movements in $\frac{3}{4}$ time with a contrasting middle section that he elsewhere called “scherzi” (jokes). This time, however, we feel a chilly wind blowing as the cellos and double basses begin the *pianissimo* theme of the movement. Soon a variant of the first movement’s ta-ta-ta-TA motif appears on the horns; it sounds even more austere now that all four notes have the same pitch (that is, the last note does not drop a third as it did in the first movement). The Trio, which starts out as a fugue with an agile theme played by the cellos and double basses, provides some comic relief for a moment, but then a most extraordinary thing happens. The theme of the first section returns, but the strings play *pizzicato* (“with the strings plucked”) and the *legato* (“continuous”) melody is broken up into mysterious-sounding staccato notes. If the

first version of the theme made a chilly impression, this time it is definitely freezing, and the recapitulation is followed by a section characterized by the deepest despair music has ever expressed. We hear a *pianissimo* kettledrum solo over the long-held notes of the strings; against this thumping background, a violin theme (related to the first theme of the movement) gradually emerges and rises higher and higher against the insistent *ostinato* in basses and timpani. In one of the most fantastic “darkness-to-light” transitions in the orchestral literature, we reach, after 50 measures of suspense and a stunning crescendo, the glorious Allegro in C major which proclaims the victory at the end of a long battle.

Piccolo, contrabassoon, and three trombones (instruments Beethoven had never used in his first four symphonies) join the orchestra for this exuberant celebration, in a movement in which their various themes follow one another with a naturalness and inevitability that is one of the greatest miracles of Beethoven’s music. The movement follows the traditional sonata pattern of exposition, development, and recapitulation, but between the last two, another surprise awaits us. (It is another miracle that after a thousand hearings, it still strikes us as a surprise.) The last section of the third movement returns, and the transition from darkness to light is enacted all over again. However, nothing is repeated literally; the orchestration is new, the “darkness” is made less gloomy by the more melodic woodwind parts. The transition is new as well: the “chilly” string melody is totally absent, and we reach the triumphant Allegro much faster and more easily than the first time. The celebrated British musical commentator, Donald Francis Tovey (1875-1940) wrote very eloquently about the effect of this passage:

Beethoven recalls the third movement as a memory which we know for a fact but can no longer understand: *There is now a note of self-pity, for which we had no leisure when the terror was upon our souls: the depth and the darkness are alike absent, and in the dry light*

of the day we cannot remember our fears of the unknown. And so the triumph resumes its progress and enlarges its range until it reaches its appointed end.

That “appointed end,” the “Presto” Coda with its 54 measures of C-major chords, has raised, we must say, a few eyebrows. Yet it seems that a shorter coda would not have been enough to balance out the enormous tensions of the symphony. Like an airplane that, after landing, runs on the ground for a long time before coming to a complete stop, Beethoven’s Fifth ends gradually; after the thematic material has disappeared, the music still continues with a bare restatement of the C-major tonality. Finally, even the C-major chord goes away, replaced by a single unison C that marks the final arrival.

SYMPHONY NO. 6 IN F MAJOR, OP. 68, “PASTORAL” (1808)

Many musicians and writers on music in the 18th century were preoccupied with music’s expressive and representative powers. Time and again, composers attempted to demonstrate that music was able, even without the help of words, to depict specific feelings and emotions, and even to narrate a sequence of events. One Justin Heinrich Knecht advertised his 1784 symphony, *Musical Portrait of Nature*, in a music journal on the very same page on which the notice for the 14-year-old Beethoven’s first published works (three piano sonatas) appeared. Knecht’s program, with its shepherds, streams, birds, thunderstorm, and clearing of the sky, is so similar to what Beethoven would have in his “Pastoral” that it is almost certain Beethoven knew Knecht’s work.

Beethoven not only loved nature but, as many of his friends attested, worshipped it. Haydn and Mozart were not known for roaming the Austrian countryside; Beethoven, for his part, spent long and happy hours in the woods. He often retreated from Vienna to outlying areas where he admired Nature with a capital N as a true spiritual child of Jean-Jacques Rousseau and the German *Sturm und Drang* (“storm and stress”) movement.

Beethoven became fascinated with the musical sounds of nature years before the composition of the “Pastoral” Symphony: as early as 1803, he notated in one of his sketchbooks a musical rendition of the sound of water in a stream. Even earlier, he made a musical reference to nature in the “Heiligenstadt Testament,” the tragic document in which Beethoven first wrote about his encroaching deafness in 1802 (the Testament was addressed to Beethoven’s two brothers but never sent). “What a humiliation for me when someone standing next to me heard a flute in the distance and I heard nothing, or someone heard a shepherd singing and again I

heard nothing.” It is difficult not to think of this mention of the shepherd when listening to the “Shepherd’s Song” in the finale of the Sixth Symphony. The love for the sounds of nature became inseparable from the pain of not being able to hear them.

The Sixth Symphony, composed almost simultaneously with the Fifth, then, has more in common with that work than one might think. One similarity between the two works is the linkage of the last movements. Just as the Fifth Symphony’s gloomy C minor Allegro is connected to the finale without a pause, the last three movements of the “Pastoral,” the country dance, the storm, and the thanksgiving song, form an uninterrupted sequence, and in both cases, an earlier conflict seamlessly segues into a positive resolution.

The bird songs and thunderclaps are not the only examples where Beethoven employed sounds from the world around him. His secretary, the often unreliable Anton Schindler, reported the following anecdote, relating to the third movement, which he could hardly have invented himself:

Beethoven asked me if I had not observed how village musicians often played in their sleep, occasionally letting their instruments fall and remaining entirely quiet, then awakening with a start, throwing in a few vigorous blows or strokes at a venture, but generally in the right key, and then falling asleep again; he had tried to copy these poor people in his “Pastoral” symphony.

Schindler then proceeded to point out those measures in which “the sleep-drunken second bassoon [repeats] a few tones, while contra-bass, violoncello, and viola keep quiet; on page 108 we see the viola

wake up and apparently awaken the violoncello—and the second horn also sounds three notes, but at once sinks into silence again.”

More often than not, however, the symphony, as Beethoven himself pointed out, is more an expression of feeling than painting.

SYMPHONY NO. 7 IN A MAJOR, OP. 92 (1811–1812)

I can distinctly remember the day I heard Beethoven’s Seventh Symphony for the first time. I was five or six years old, and a recording with Arturo Toscanini and the NBC Symphony was playing on the radio. I was completely mesmerized by the performance, and when the fourth movement began, I jumped to my feet and started to dance.

About a dozen years later, I learned about Richard Wagner’s description of the symphony as the “apotheosis of the dance,” and although I wasn’t sure what an apotheosis was, I could certainly agree that dance was at the center of what this symphony was all about. Even later, I became acquainted with other attempts by 19th-century writers to capture the work’s essence, invoking political revolutions, military parades, masquerade balls, Bacchic orgies, and more. Finally, about 25 years after my first encounter with the symphony, I read Maynard Solomon’s excellent book on Beethoven, in which the author showed how all these fanciful interpretations were really variations on a single theme, that of the “carnival or festival, which, from time immemorial, has temporarily lifted the burden of perpetual subjugation to the prevailing social and natural order by periodically suspending all customary privileges, norms, and imperatives.”

Beethoven may have been responsive to extra-musical inspirations, yet he was first and foremost a musician. And he was never a more “absolute” musician than he was in his programmatic Sixth Symphony.

In other words, generations of listeners have felt that Beethoven’s Seventh Symphony is a wild celebration of life and freedom. While the Ninth Symphony is a fierce struggle with fate that is won only when the “Ode to Joy” is intoned, from the start the Seventh radiates joy and happiness that not even the second movement (to some, a funeral march) can seriously compromise.

The dance feelings associated with the work find their explanation in the fact that each of the four movements is based on a single rhythmic figure that is present almost without interruption, (the third movement has two such figures, one for the Scherzo proper and one for the central Trio section). In the first movement, we may see how the predominant rhythm gradually comes to life during the transition from the lengthy slow introduction to the fast tempo.

Every rock-and-roll lover knows how intoxicating the constant repetition of simple rhythmic patterns can be. That’s part of what Beethoven did here, but he also did much more than that: against a backdrop of continually repeated dance rhythms, he created an endless diversity of melodic and harmonic events. There is a strong sense of cohesion as the melodies flow from one another with inimitable spontaneity. At the same time, harmony, melody, dynamics, and orchestration are all full of the most delightful

surprises. It is somewhat like riding in a car at a constant (and rather high) speed while watching an ever-changing, beautiful landscape pass by.

The first movement starts with the most extended slow introduction Beethoven ever wrote for a symphony. It presents and develops its own thematic material, linked to the main theme of the “Allegro” section in a passage consisting of multiple repeats of a single note—E—in the flute, oboe, and violins. Among the many unforgettable moments of this movement, I would single out two: the surprise oboe solo at the beginning of the recapitulation (which has no counterpart in the exposition) and the irresistible, gradual crescendo at the end that culminates in a *fortissimo* statement of the movement’s main rhythmic figure.

The second-movement “Allegretto” in A minor was the section in the symphony that became the most popular from the day of the premiere, (it had to be repeated even at the first performance). The main rhythmic pattern of this movement was used in Austro-German church litanies of the 18th and 19th centuries. The same pattern is so frequent in the music of Franz Schubert that it is sometimes referred to as the “Schubert rhythm.” The “Allegretto” of Beethoven’s Seventh combines this rhythm with a melody of a rare expressive power. The rhythm persists in the bass even during the contrasting middle section in A major.

The third-movement “Scherzo” is the only one of the symphony’s movements where the basic rhythmic patterns are grouped in an unpredictable, asymmetrical way. The joke (which is what the word Scherzo means) lies in the fact that the listener may never know what will happen in the next moment. Only the Trio returns to regular-length periods. In another innovative move, Beethoven expands the traditional Scherzo-Trio-Scherzo structure by repeating the Trio a second time, followed by a third appearance

of the Scherzo. At the end, Beethoven leads us to believe that he is going to start the Trio over yet another time. But we are about to be doubly surprised: first when the now-familiar Trio melody is suddenly transformed from major to minor; and second when, with five quick tutti strokes, the movement abruptly ends, as if cut off in the middle.

In the fourth-movement “Allegro con brio,” the exuberant feelings reach their peak as one glorious theme follows another over an unchanging rhythmic pulsation. The dance reaches an almost superhuman intensity (and that, incidentally, is the meaning of the Greek word “apotheosis,” literally, “becoming God-like”). This is a movement of which even Sir Donald Francis Tovey, the celebrated British musical essayist of the first half of the 20th century, had to admit: “I can attempt nothing here by way of description.” Fortunately, the music speaks for itself.

SYMPHONY NO. 8 IN F MAJOR, OP. 93 (1812)

At first sight, one might think that Beethoven took a step back after completing his fiery and, at the time, super-modern Seventh Symphony, and wrote a companion piece in the style of his elders, Haydn and Mozart. That is, at least, the impression one gets from reading many earlier commentaries. Yet, it is clear that there is not a single measure in this piece that could have been written 20 years earlier, even by Beethoven. One should not be misled by the relative brevity of the Eighth, or by the fact that it contains a minuet, an older type of middle movement than the scherzo Beethoven had been more recently cultivating. In almost every respect—the variety of the harmonies, the richness of the orchestration, the individuality of the formal design—the symphony is anything but backward-looking. Beethoven did seem to revisit the world of his late teacher Joseph Haydn, but he did so without giving up the stylistic accomplishments of his mature years. The result was a real tour de force that Beethoven was justifiably proud of: he told his student Carl Czerny that he considered the Eighth Symphony a “better” work than the Seventh.

We 21st-century listeners hardly need to put one of these masterworks above the other, recognizing as we do the individuality of every one of Beethoven’s nine symphonies. The individuality of the Eighth lies, to no small degree, in the combination of humor and seriousness (or, if you prefer, looking back and looking forward) that is peculiar to this work.

Take the first movement, “Allegro vivace e con brio”. It starts with a jocular theme whose beginning is played *forte* by the full orchestra, the middle *piano* by the winds, and the end *forte* by everyone again. The melody itself could perhaps be characterized as light, but the vehemence it receives from the orchestration

(note especially the brass and timpani!) makes it sound a lot more serious. The movement is filled with rhythmic energy; sudden pauses, tonal shifts, and mood changes abound. In the development section, the music becomes highly dramatic, even violent, for a few seconds before the recapitulation begins in a triple *forte*, with the theme in the bass. These moments are anything but light and humorous; the same is true of most of the lengthy coda, before bursting out in a new double *forte* explosion. Beethoven first wrote this coda much shorter than it is in the final version. He later brought back the humor to the ending of the movement by adding a new fanfare version of the theme that suddenly fades into *pianissimo* as the first notes of the melody appear again as a soft-spoken farewell.

According to the well-known story, the second-movement “Allegretto scherzando” was inspired by the ticking of the metronome, newly invented by Beethoven’s friend Johann Nepomuk Mälzel. Beethoven used the same melody in a canon written in 1812 on the words “Ta ta ta ta...lieber, lieber Mälzel.” The charming and witty little piece is not the first instance Beethoven replaced the slow movement with a quasi-scherzo; earlier examples include the C minor string quartet (Op. 18, No. 4) and the piano sonata in E-flat major (Op. 31, No. 3). Scherzos normally take the place of minuets of earlier times; yet in these cases, as in the Eighth Symphony, both the Scherzo and the Minuet were retained. The Eighth is the only Beethoven symphony to have this characteristic.

The third movement, “Tempo di menuetto”, looks back on the minuets of old from a certain distance and with noticeable nostalgia. Yet, the graceful minuet-like melody is allowed to appear only after two measures of heavily accented *ostinato* (a melodic pattern

repeated without changes). The brass and timpani continue to punctuate the gentle minuet with seemingly incongruous *sforzatos* (stressed single notes) that would more properly belong in a Beethoven scherzo. The recapitulation of the first theme on the solo bassoon and the triumphant *fortissimo* closing figure on the horns and trumpets are also unexpected events that make this minuet more than an innocent evocation of the 18th century. The trio, or middle section, is a dialog between the pair of horns and the first clarinet over the lively accompaniment of the cellos. It is interesting that the violins and violas are silent throughout the trio except for one short phrase.

The finale, “Allegro vivace”, is the most grandiose of the symphony’s movements. It starts in a whisper on high-pitched instruments only, but the whole orchestra soon enters in a thundering *fortissimo* on C-sharp, a note foreign to the key of F major. The bustling orchestral activity continues until it is suddenly interrupted by a lyrical second theme that also starts with a “wrong” note in the key of A-flat major (instead of the expected C major, which the

music only reaches after this elaborate detour). The development section takes us to many new keys and introduces the main melody in many new guises.

Following the recapitulation, the symphony ends with one of Beethoven’s longest codas; it is more extended than even that of the first movement and, indeed, takes up almost half of the entire finale. It includes a new subject, a return of the main theme, and repeated emphasis on that off-key C-sharp we heard at the beginning of the movement. In the last minute, when listeners might assume that the journey has reached its end (and the only thing remaining being to confirm the home key), this C-sharp becomes the springboard for a whole passage in the very distant key of F-sharp minor, out of which Beethoven extricates himself with a real masterstroke. After a return of the lyrical second theme, and yet another variant of the first one, there is a seemingly unending succession of F major chords, high and low, soft and loud, and the ultimate joke of the symphony is that we can never be sure when it will be over.

SYMPHONY NO. 9 IN D MINOR, OP. 125, “CHORAL” (1824)

With the Ninth, Beethoven created more than a symphony. Almost as soon as it was written, the Ninth became an icon of Western culture. Its message affirms the triumph of joy over adversity like no other piece of music has ever done. And its revolutionary form, its unprecedented size and complexity and, above all, the introduction of the human voice in the last movement, changed the history of music forever. The work’s import and the means by which it is expressed are both unique: each explains and justifies the other.

Everything in Beethoven’s career seems to have prepared the way for this exceptional composition. It is the culmination of the so-called “heroic style,” known from Symphonies Nos. 3 and 5, among others. But it is also the endpoint of a series of choral works with all-embracing, cathartic, and solemn endings. The series began in 1790 with two cantatas on the death of Emperor Joseph II and the inauguration of Leopold II, respectively; the concluding chorus of the latter begins with the words *Stürzt nieder, Millionen* (“Fall to your knees, ye millions”)—a close paraphrase of Schiller’s “Ode to Joy,” the text Beethoven used in the final movement of the Ninth.

The most direct precursor of the “Choral” Symphony is certainly the *Choral Fantasy* (1808), but let it also be remembered that Beethoven’s only opera, *Fidelio*, contains another quote from Schiller’s poem in its final scene: *Wer ein holdes Weib errungen...* (“A man who has found a gracious wife...”)

The poem had preoccupied Beethoven since 1792: in that year, an acquaintance of the composer’s informed Schiller’s sister that: “A young man...whose talents are universally praised...proposes... to compose Schiller’s *Freude*, and indeed strophe by strophe. I expect something perfect for as far as I know him he is wholly devoted to the great and the sublime.”

In a way, then, Beethoven was getting ready to write this work all his life. The actual compositional work took about a year and a half, from the summer of 1822 through February 1824.

Beethoven’s plans to set Schiller’s “Ode to Joy” began to take a new shape in 1816–1817, around the time he received a commission for a symphony from the Philharmonic Society of London. At this point, he had two distinct compositions in mind—a new pair of symphonies similar to Nos. 5–6 (1807–1808) or 7–8 (1811–1812), which had also been conceived in pairs. But the Tenth Symphony never progressed beyond a few sketches. The Ninth remained Beethoven’s last work for orchestra.

Even though Beethoven had long planned to set the “Ode to Joy” to music, he long hesitated over whether or not the last movement of a symphony was the proper place for such a setting. After sketching the choral finale, he appears to have had second thoughts and jotted down ideas for a purely instrumental last movement, ideas he later used in his string quartet in A minor, Op. 132. He felt that the introduction of voices needed special justification; the difficulties he experienced in crossing this

particular line can be seen from the many stages the introduction went through in the sketches. At one point, for instance, the rejection of the themes from the first three movements was entrusted to a singer (not the cellos and basses as in the final version). The singer, after dismissing the scherzo as *Possen* (“farce”) and the Adagio as “too tender,” exclaimed: “Let us sing the song of the immortal Schiller!”

In the end, Beethoven set only about half of the “song of the immortal Schiller,” freely repeating and rearranging the lines. He used the revised version of the poem, which Schiller had published in 1803.

The opening of the symphony, with its open fifths played in mysterious string tremolos (rapid repeated notes), has been described as representing the creation of the world, as the theme emerges from what seems an amorphous, primordial state. There is an atmosphere of intense expectancy; the tension continually grows until the main theme is presented, *fortissimo*, by the entire orchestra. It is significant that the mysterious opening is immediately repeated, as it will be two more times in the course of the movement, significantly prolonging the sensation of suspense. The main theme is moved into a new key the second time, and into an unexpected one at that. The first movement of a D-minor symphony normally gravitates *upward* toward F major. Beethoven chose a *descent* to B-flat instead (incidentally, B-flat will also be the key of the symphony’s slow movement). The Allegro follows the outlines of sonata form, but the individual stages of that form do not quite function the usual way. In traditional sonata form (Mozart, for instance), the tensions that build up in the development section are resolved in the recapitulation. In the Ninth Symphony, a tendency present in several works from Beethoven’s middle period becomes stronger than ever: the tensions keep increasing to the end. The movement’s lengthy coda

contains some material of a highly dramatic character; it ends on a climactic point, without a feeling of resolution.

The first movement is followed by a scherzo; this order is unusual in symphonies, though not uncommon in chamber music. Beethoven refrained from using the word “Scherzo” here, however, because the mood is dramatic rather than playful. It is based on a motif of only three notes, played in turn by the strings, the timpani (specially tuned at an octave instead of the usual fourth), and the winds. The motif is developed in a fugal fashion, with subsequent imitative entrances—this fugal theme appeared in Beethoven’s sketchbook as early as 1815. Through the addition of a second theme, contrasting with the first, the scherzo is expanded into a sonata-like structure of considerable proportions. The Trio, or middle section, switches from triple to duple meter, and from D minor to D major, anticipating not only the key of the finale but the outline of the “Ode to Joy” theme as well. For the first time, we reach a haven of peace and happiness that foreshadows the finale. But for the moment, the Trio is brushed aside by the repeat of the dramatic “Molto vivace.” At the end, Beethoven leads into the trio a second time, but breaks it off abruptly, to end the movement with two measures of octave leaps in unison. According to one commentator, this ending suggests an “open-ended” form that could “move back and forth between scherzo and trio endlessly.” In other words, we cannot at this point tell for sure whether the final outcome will be tragic or joyful.

First, there is one more stage to complete: the sublime third-movement Adagio, one of Beethoven’s most transcendent utterances. It has two alternating melodies: one majestic, the other tender. Each recurrence of the first theme is more ornate than the preceding one while the second theme does not change. The movement culminates in a powerful brass fanfare, followed by a wistful epilogue.

We are jolted out of this idyll by what, in 1824, must have counted as the most jarring dissonance ever written. Wagner referred to this sonority as the *Schreckensfanfare* (“fanfare of horror”), and, at the opening of the finale, it forcefully suggests that we have arrived at a point where all previous rules break down. We can no longer predict the future on the basis of the past; what follows has no precedent in the history of music.

In his book on the Ninth Symphony (published by Schirmer in 1995), David Benjamin Levy interprets the finale as a four-movement symphony in its own right that mirrors the four movements of the Ninth Symphony itself (opening, scherzo, slow movement, finale).

After the fanfare, Beethoven begins the first of these sections by evoking the past: the themes of the first three movements appear, only to be emphatically rejected by the dramatic recitative of the cellos and basses. The first two-measure fragment of the “Ode to Joy” theme, however, is greeted by a recitative in a completely different, enthusiastic tone as the tonality changes to a bright D major.

The “Ode to Joy” theme is first played by the cellos and basses without any accompaniment. It is subsequently joined by several countermelodies (including a particularly striking one in the bassoon) and finally repeated triumphantly by the entire orchestra. Then the music suddenly stops and the *Schreckensfanfare* unexpectedly returns, followed by the entrance of the baritone soloist who takes up the last phrase of the earlier instrumental recitative to lead into the vocal presentation of the “Ode to Joy.” As before, during the instrumental variations, the melody grows and grows in volume and excitement until (at the words *Und der Cherub steht vor Gott*) there is a new interruption.

The second major section of the movement starts here, with the scherzo-like “Turkish march” for tenor solo and a battery of

percussion instruments. It has been dubbed the “Turkish march” because of a musical style influenced by the Turkish janissary bands popular in Vienna at the time (the same influence can be found in several works by Mozart, including the opera *The Abduction from the Seraglio*). The theme of the “Turkish march,” with its extra percussion parts, is, of course, a variation on the “Ode to Joy” melody. This episode is followed by an orchestral interlude in the form of a fugue, also based on the “Ode to Joy.” The melody is recapitulated in its original form by the orchestra and chorus, and then the music stops again.

In the third section (the “slow movement”), the men from the chorus introduce a new theme (*Seid umschlungen, Millionen*). If the “Ode” celebrated the divine nature of Joy, this melody represents the Deity in its awe-inspiring, cosmic aspect. Whereas the first theme proceeded entirely in small steps, the second one is characterized by wide leaps; this sudden expansion in the dimensions of the melody conjures up a sense of the infinite and God’s throne above the starry skies.

The last section begins with the two themes heard simultaneously in what David Levy calls a “symbolic contrapuntal union of the sacred and the profane.” The solo quartet returns to the first strophe of Schiller’s poem; once more, the music starts anew to rise to new heights of joyful energy. Three slow sections intervene to delay this final ascent; the second of these (an Adagio cadenza for the four solo singers) momentarily brings back memories of the symphony’s slow movement. But finally, nothing can stop the music from reaching a state of ecstasy. After the last unison D in measure 940, the journey is completed and there is nothing left to say.

- Notes by Peter Laki

AN DIE FREUDE

Friedrich Schiller

Freude, schöner Götterfunken,
Tochter aus Elysium,
Wir betreten feuertrunken,
Himmlische, dein Heiligtum!
Deine Zauber binden wieder
Was die Mode streng geteilt;
Alle Menschen werden Brüder
Wo dein sanfter Flügel weilt.

Wem der grosse Wurf gelungen
Eines Freundes Freund zu sein;
Wer ein holdes Weib errungen
Mische seinen Jubel ein!
Ja, wer auch nur eine Seele
Sein nennt auf dem Erdenrund!
Und wer's nie gekonnt, der stehle
Weinend sich aus diesem Bund!

Freude trinken alle Wesen
An den Brüsten der Natur;
Alle Guten, alle Bösen
Folgen ihrer Rosenspur.
Küsse gab sie uns und Reben,
Einen Freund, geprüft im Tod;
Wollust ward dem Wurm gegeben
und der Cherub steht vor Gott.

Froh, wie seine Sonnen fliegen
Durch des Himmels prächt'gen
Plan
Laufet, Brüder, eure Bahn,
Freudig, wie ein Held zum Siegen.

Seid umschlungen, Millionen!
Diesen Kuss der ganzen Welt!
Brüder, über'm Sternenzelt
Muss ein lieber Vater wohnen.
Ihr stürzt nieder, Millionen?
Ahnest du den Schöpfer, Welt?
Such' ihn über'm Sternenzelt!
Über Sternen muss er wohnen.

ODE TO JOY

Friedrich Schiller

Joy, beautiful spark of Divinity,
Daughter of Elysium,
We enter, drunk with fire,
Heavenly One, thy Holiness!
Thy magic binds again
What custom strictly divided;
All humans become brothers,
Where thy gentle wing abides.

Whoever has succeeded in the
great attempt,
To be a friend's friend,
Whoever has won a lovely wife,
Add his to the jubilation!
Yes, whoever also has just one
other's Soul
To call his own on this Earth's
round!
And he who never managed it
should slink
Weeping from this union!

All creatures drink of joy
At nature's breasts.
All the Good, all the Evil
Follow her trail of roses.

Kisses she gave us and grapevines,
A friend, proven in death.
Lust was given to the serpent
And the cherub stands before God.

Gladly, as His suns fly
through the heavens' grand plan
Journey, brothers, on your way,
Joyful, like a hero to victory.

Be embraced, Millions!
This kiss to all the world!
Brothers, above the starry canopy
There must dwell a loving Father.
Are you collapsing, millions?
Do you sense the Creator, world?
Seek him above the starry canopy!
Above stars must He reside.



SINFONÍA N.º I EN DO MAYOR, OP. 21 (1800)

La energía con la que Beethoven se entregó a sus 22 años a la vida musical vienesa fue verdaderamente asombrosa. Cuando dejó Bonn —su ciudad natal— para mudarse a Viena en 1792, uno de sus mentores, el conde Waldstein, escribió las siguientes palabras en el libro de recuerdos del joven: «Con el debido esfuerzo, recibirás el espíritu de Mozart de manos de Haydn». De este modo, Waldstein fue el primero en mencionar a Haydn, Mozart y Beethoven en una misma frase. La profecía se hizo realidad: el nombre de Beethoven pronto estuvo en boca de todos en la capital imperial, tanto por sus dotes de compositor como de pianista, y su figura fue cortejada por la aristocracia y admirada por el público.

Los primeros veinte números de opus de Beethoven, publicados entre 1795 y 1801, cubren prácticamente todos los géneros de música instrumental de la época: dos conciertos para piano, sonatas para piano solista, para violín y piano y para violonchelo y piano, tríos de cuerdas, tríos para piano, cuartetos de cuerdas, quintetos, y también el septeto en mi bemol mayor, que se convirtió en la más popular de todas sus obras. Ahora bien, aún faltaba en la lista un tipo muy significativo de composición musical: Beethoven sabía perfectamente que nunca podría ser considerado el auténtico heredero de Haydn y Mozart sin haber compuesto una sinfonía.

No hay duda de que tanto Haydn como Mozart están muy presentes en la primera sinfonía de Beethoven, finalizada unos meses antes de que cumpliera 29 años. Pero la originalidad del joven compositor es palpable a cada compás. Beethoven recogió el testigo donde lo habían dejado Haydn y Mozart, y aunque se mantuvo dentro del marco sinfónico clásico establecido por sus antecesores (algo que ya no volvería a hacer en una sinfonía), su

forma de hablar un lenguaje heredado fue tan personal que sus contemporáneos se vieron obligados a reconocer la irrupción de una nueva figura de peso en la escena musical.

La Primera Sinfonía fue presentada en el Teatro de la Corte el 2 de abril de 1800. El programa consistió íntegramente en obras de Haydn, Mozart y Beethoven, siendo esta la primera vez que estos compositores, hoy conocidos como los tres clásicos de Viena, aparecieron juntos en el programa de un concierto.

Ya al comienzo de su sinfonía, el indómito joven realiza un gesto que ha sido citado a menudo como señal de su independencia artística. El acorde con el que se abre la sinfonía no establece el tono dominante, tal como sería de esperar, sino que inmediatamente lo desestabiliza y nos aleja de él. Esta apertura marca la pauta de un brillante movimiento en el que se suceden muchas más sorpresas musicales.

El segundo movimiento, que transcurre sobre un ritmo suavemente cadencioso, pasa de unos violines sin acompañamiento a un sonido plenamente orquestal. Haydn y Mozart a menudo prescindieron de las trompetas y los timbales en sus movimientos lentos (icon significativas excepciones!). Beethoven optó por utilizarlos, pero asignándoles una misión poco habitual: la de tocar con suavidad. Las notas en *pianissimo* (extremadamente suaves) de las trompetas y los timbales dotan a esta música de un carácter especialmente misterioso.

El tercer movimiento se llama «Menuetto», pero es demasiado rápido para ser considerado una danza. Más bien sería un *scherzo* (palabra que significa «chiste»); en otras palabras, es uno de esos

movimientos rápidos, ingeniosos y jocosos ya presentes en Haydn, pero para Beethoven adquiere un significado especial desde sus primeras obras vienesas. Le gustaba desarrollar sus *scherzos* sobre una sola figura musical que a menudo consistía únicamente en dos o tres notas; el tratamiento de dichas figuras estaba lleno de sorpresas, repentinos cambios de tono, acentos desplazados y otros detalles inesperados, y este delicioso movimiento no es una excepción. Los *scherzos*, al igual que los minuetos, cuentan con una serie de secciones que contrastan con ellos, denominadas tríos. En el Trío de la Primera Sinfonía de Beethoven, las armonías

van cambiando con llamativa lentitud; esta calma relativa contrasta notablemente con el ritmo frenético de la sección principal.

El último movimiento arranca con otro delicioso guiño beethoveniano. El tema del movimiento, que se inicia con una rápida escala ascendente, surge gradualmente ante nuestros ojos (u oídos) a medida que se van añadiendo las notas de la escala, una tras otra, con un tempo pausado y solemne. Una vez alcanzada la nota culminante de la escala, el ritmo cobra viveza y ya no hay un momento de descanso hasta su conclusión.

SINFONÍA N.º 2 EN RE MAYOR, OP. 36 (1801-1802)

El llamado «estilo heroico» de Beethoven, apreciable en toda su plenitud en la Tercera Sinfonía (la «Heroica»), no surgió de la noche a la mañana. En casi todas las primeras obras de Beethoven hallamos algo que presagia ya la explosión de la «Heroica» y las composiciones que la siguieron.

En su Primera Sinfonía (1799–1800), Beethoven sigue en líneas generales las pautas establecidas por Haydn en una de sus últimas sinfonías, aunque con numerosas señales de la aparición de un nuevo mundo musical. En la Segunda Sinfonía, en cambio, los ecos ocasionales de Haydn y Mozart tienen escasa importancia: asistimos al nacimiento de un estilo sinfónico enteramente nuevo.

Poco después del primer *re fortissimo* que abre el «Adagio molto» inaugural de la sinfonía, resulta evidente que no estamos ante una introducción sinfónica al uso. El primer gran cambio está en la orquestación: la melodía inicial del «Adagio» se entrega a los instrumentos de viento madera y las cuerdas permanecen calladas, primera indicación de que los vientos tendrán en esta sinfonía una

función mucho más importante que la de limitarse a subrayar las cuerdas y hacer uno o dos solos. Cuando la melodía de los vientos madera se repite y es ampliada por las cuerdas, sabemos que para el compositor era fundamental lograr un equilibrio entre dichas secciones orquestales.

Las novedades no acaban aquí. La música comienza con una serie de modulaciones hacia tonalidades alejadas; las cuerdas suben y bajan en una serie de pasajes y rápidas fusas en las que los vientos introducen pronunciados acentos a contrapié. Se reconoce la «Sinfonía de Praga» de Mozart (en la misma tonalidad de re mayor) como modelo, pero Beethoven, en poco más de dos minutos de música, lanza muchas más ideas.

La intensidad se mantiene en el «Allegro con brio» que le sigue. El primer tema (cuya sencillez y repetición de la nota re evocan de nuevo la «Praga») comienza *piano*, pero no tarda en hacer su presencia un *forte* orquestal. Los vientos madera y las cuerdas interpretan por turnos el segundo tema, una hermosa marcha

interrumpida de pronto por una disonancia en *fortissimo* y, tras ella, un silencio repentino. Esos mismos elementos sirven para elaborar un fascinante y variado desarrollo. La recapitulación viene seguida de una de las primeras codas grandiosas de Beethoven, extendida hasta casi constituir un segundo desarrollo de la sección.

Mientras que el primer movimiento hacía énfasis en la acción rítmica, el exquisito segundo movimiento «Larghetto» es pura melodía y lirismo. Los motivos, de nuevo dispuestos en forma de sonata, se despliegan con una gracia y una elegancia inéditas hasta entonces en la música de Beethoven. Es esta una faceta de su estilo que halló su continuación en Schubert. A pesar de ocasionales turbulencias, el movimiento conserva su carácter sereno y reposado hasta el final

El tercer movimiento es el primer *scherzo* orquestal de Beethoven así denominado en la partitura. (El movimiento correspondiente de la Primera Sinfonía, aunque similar a un *scherzo* en muchos aspectos, seguía llamándose «Minueto».) Beethoven había compuesto numerosos *scherzos*, con esta denominación, para sus sonatas de piano y obras de cámara en la década de 1790; pero en la Segunda Sinfonía llevó este concepto mucho más allá. El carácter humorístico del movimiento se ve acentuado por la reducción del material temático a un único compás, con sus tres rápidas negras tocadas en diversos tonos y con distintos niveles de dinamismo, y siempre de forma distinta a lo que cabría esperar. El «Trío», en cambio, tiene una melodía continua (si bien, nuevamente, de una asombrosa sencillez) que consiste en simples partes ascendentes y descendentes de una escala de re mayor. Beethoven regresaría más tarde a estos patrones de la escala de re mayor, tejiendo con estos mismos mimbres los tríos de sus sinfonías Séptima y Novena.

El final se inicia con otra broma beethoveniana: un motivo de dos notas tocado en un elevado registro, al que responde un «gruñido» en una octava y media más baja. El movimiento entero queda dinamizado por el chispeante ingenio de esta apertura, y entre las apariciones del motivo de dos notas y su complemento emergen melodías líricas de corte más expansivo. En los compases finales de la sinfonía, Beethoven nos regala una impactante coda basada en este motivo recurrente, de tal modo que esa pequeña frase humorística acaba convertida en una magnífica y poderosa conclusión.

SINFONÍA N.º 3 EN MI BEMOL MAYOR, OP. 55, «HEROICA» (1802-1804)

La Tercera Sinfonía de Beethoven representa un gran salto en la obra del compositor, así como en la historia de la música en general. La mera duración de la obra —prácticamente el doble de cualquier sinfonía normal del s. XVIII— ya era en sí misma una novedad, por no hablar de la revolución que supuso en cuanto a técnica musical y, lo que es aún más importante, en cuanto a expresión musical.

Ninguna música había expresado hasta entonces la idea de lucha de forma tan impactante. Sin duda alguna, la sordera incipiente de Beethoven explica en parte por qué esa idea tuvo tanta importancia para el compositor en aquellos años, y no es descabellado suponer que esta aflicción física está detrás de los espectaculares cambios musicales de lo que se vino a llamar su periodo «heroico». Pero además, en el caso de la Tercera Sinfonía, la crisis personal vino acompañada de los dramáticos sucesos políticos del momento y, en concreto, de la ambivalente relación de Beethoven con la principal figura política de la época: Napoleón Bonaparte.

Beethoven era un joven impresionable de 19 años cuando estalló la Revolución Francesa, y sus cartas de la década de 1790 dan fe de su apoyo a la causa republicana. Como tantos intelectuales de aquellos años, estaba fascinado por las reformas que introdujo Napoleón como Primer Cónsul. Por otra parte, odiaba la tiranía en todas sus manifestaciones, y cuando Napoleón se coronó a sí mismo Emperador, Beethoven lo vivió como una traición a los ideales revolucionarios. Tenía pensado dedicar su nueva sinfonía a Bonaparte pero, según cuenta un conocida historia, reaccionó con ira cuando oyó la noticia de la coronación y rompió la primera página de la partitura, sustituyendo la dedicatoria por una nueva inscripción más impersonal pero también más universal: *Sinfonia*

Eroica, composta per festeggiare il Sovvenire di un 'grand Uomo, o «Sinfonía Heroica, compuesta para celebrar el recuerdo de un gran hombre».

La Tercera Sinfonía parte de un intenso dramatismo que culmina en la victoria final. El «Allegro con brio» inicial es el movimiento sinfónico más largo de Beethoven, con excepción del final de la Novena. En él, algunos de los procedimientos básicos de la sonata en su forma clásica (presentación y transformación de los temas; recorrido por distintos tonos antes de regresar a la tonalidad inaugural) son llevados a un punto en el que cobran un significado enteramente nuevo, convirtiéndose en elementos dramáticos de una intensidad hasta entonces desconocida. Los temas son más breves y abiertos que en la mayoría de sus primeras sinfonías, por lo que se prestan especialmente bien a diversos tipos de modificación. Así, por medio de la transformación, desarticulación y reintegración de sus motivos, es como expresa Beethoven esa idea de lucha cuya presencia es tan abrumadora a lo largo de todo este movimiento.

El segundo movimiento lleva por título «Marcia funebre» («marcha fúnebre»). La música comienza suavemente y va creciendo hasta alcanzar un poderoso y dramático clímax. Tras un prolongado desarrollo de contrapuntos a mitad del movimiento, el retorno final del tema principal queda interrumpido por una serie de pausas después de cada tres o cuatro notas; se diría que los violines están tan sobrecogidos de dolor que apenas son capaces de tocar la melodía.

En los movimientos tercero y cuarto, Beethoven consiguió suavizar la sensación de tragedia sin que la tensión cediera por

ello un ápice. El *scherzo* del tercer movimiento arranca con dos notas repetidas sobre un trasfondo que evoluciona gradualmente hasta convertirse en un tema. En el «Trio», de carácter algo más relajado, las tres trompas acaparan todo el protagonismo.

El tema principal del último movimiento aparece en nada menos que cuatro composiciones de Beethoven. Lo oímos por primera vez en una sencilla contradanza para orquesta, luego en

SINFONÍA N.º 4 EN SI BEMOL MAYOR, OP. 60 (1806)

La carrera de Beethoven como compositor abarca un periodo de unos 40 años que van desde sus esbozos juveniles hasta los cuartetos de cuerda finales. Sin embargo, su producción no se reparte uniformemente a los largo de esas décadas. Hubo años en los que compuso muy poco o nada, mientras que en otros momentos compuso una increíble cantidad de música excepcional en un periodo de tiempo notablemente breve. Durante tales periodos, es difícil conciliar la extrema velocidad de Beethoven con la imagen habitual del compositor dando vueltas una y otra vez a sus bocetos.

1806 fue uno de los años más prolíficos de la vida de Beethoven; en él completó sus tres cuartetos Razumovsky, el Cuarto Concierto para Piano, la Cuarta Sinfonía y el Concierto para Violín. También empezó a trabajar en lo que acabaría siendo la Quinta Sinfonía.

Beethoven, que por entonces tenía 36 años, se hallaba en pleno periodo «heroico», poco después de componer la «Heroica» y justo antes de la no menos heroica Quinta Sinfonía. La Cuarta ha sido vista tradicionalmente como una especie de respiro entre estas dos obras capitales, según la vieja teoría que contraponen las dramáticas sinfonías «impares» con las «pares», de carácter más lírico.

el último movimiento del ballet *Las criaturas de Prometeo* (ambas piezas de 1800-01), en las Variaciones para Piano, Op. 35 (1802) y, por último, en la Tercera Sinfonía. El elaborado conjunto de variaciones del final de la «Heroica» se integra en una única y continua forma musical. Hay una variación en tono menor de marcado sabor húngaro, y otra que transforma el tema de la contradanza en una lenta aria. Un enorme crescendo conduce a la breve sección de «Presto» con la que se cierra la sinfonía.

Si a modo de experimento dejamos de lado esta teoría por un momento, descubriremos que la Cuarta nace del mismo flujo incesante de energía y el mismo ímpetu que las tempestuosas impares: es una representación tan perfecta del «periodo heroico» como cualquier otra obra. Las emociones expresadas pueden ser más ligeras y menos trágicas, pero se expresan con la misma fuerza de principio a fin.

La lenta introducción del primer movimiento figura sin duda entre las piezas con más suspense de toda su producción. La idea de iniciar una sinfonía en si bemol mayor con un pausado unísono en si bemol *menor* procede acaso de la Sinfonía n.º 98 de Haydn, pero en Beethoven la polaridad es mucho mayor, con una introducción llena de misterio que representó una novedad musical absoluta. ¡Cuesta creer que Haydn hubiera compuesto sus sinfonías londinenses tan solo diez años antes y aún estuviera vivo en 1806!

Las introducciones lentas van normalmente ligadas a sus subsiguientes *allegros* por medio de una transición que tiende un puente entre los dos tempos. En la Cuarta Sinfonía, en vez de un puente, vemos una clara separación. Hay un drástico cambio de

tonalidad y un repentino descanso general que prácticamente detienen la música antes de la aparición del enérgico «Allegro vivace», después del cual ya no habrá un momento de pausa hasta el final del movimiento. La concisa exposición comienza con un tema rápido y vibrante, y hasta los momentos más líricos rebosan movimiento y emoción.

La sección de desarrollo hace uso de una de las técnicas favoritas de Beethoven: la fragmentación temática. El primer tema se «descompone» casi en partículas atómicas: por momentos recibe una nueva contramelodía lírica que, sin embargo, pronto es descartada en favor de un exuberante *tutti*. La recapitulación viene anticipada por un largo trémolo en el timbal, sobre el cual las cuerdas van recomponiendo gradualmente los «átomos» para el retorno triunfal del tema principal.

El segundo movimiento es el único *adagio* lírico a gran escala de una sinfonía de Beethoven con anterioridad a la Novena. En la Cuarta Sinfonía, Beethoven despliega un hermoso tema *cantabile* («cantante») sobre un acompañamiento típicamente rítmico que al final se eleva al estatus de tema por derecho propio. El tema *cantabile* reaparece varias veces con aires cada vez más ornamentales; cada aparición va separada por una serie de poderosas frases. El movimiento finaliza con un solo de timbal seguido de dos acordes orquestales a modo de conclusión.

El tercer movimiento es un *scherzo*, si bien Beethoven no empleó esta palabra para el título. La música abunda en elementos lúdicos, y el tono general es de euforia y alegría. El trío avanza con un tempo más reposado y una melodía más sencilla, basada en la yuxtaposición de las secciones de vientos y cuerdas de la orquesta. Beethoven hizo aquí una interesante contribución a la forma habitual del *scherzo*: amplió la forma estándar (Scherzo - Trio - Scherzo) mediante una segunda aparición del trío y una tercera afirmación del *scherzo*.

El final del cuarto movimiento, llamado «Allegro ma non troppo», arranca con un tema musical en perpetuo movimiento de semicorcheas; el flujo de la semicorchea se ve interrumpido tan solo por una serie de episodios melódicos. Es un movimiento de tono ligero y espíritu jovial. Al igual que la lenta introducción del primer movimiento, el final también nos demuestra que Beethoven aprendió mucho de Haydn. Pero, una vez más, la mayor parte de esta música solo podría haber sido compuesta por Beethoven. Las disonancias repetidas y nunca resueltas al final de la exposición recuerdan más a un pasaje similar del primer movimiento de la «Heroica», y probablemente Haydn nunca habría confiado el retorno del tema en movimiento perpetuo a un solo de fagot (en lo que es uno de los pasajes más difíciles de todo el repertorio clásico para este instrumento). Da la sensación de que esta música podría prolongarse *ad infinitum*, pero de pronto es interrumpida por una dubitativa y ralentizada interpretación del tema principal a cargo de los violines y después de los fagots, para finalizar bruscamente con una serie de enérgicos acordes ejecutados por la orquesta al completo.

SINFONÍA N.º 5 EN DO MENOR, OP. 67 (1808)

«Este crítico tiene ante sí una de las obras más importantes del maestro, cuya preeminencia como compositor instrumental es poco probable que alguien ponga en duda hoy en día...» El escritor y músico E.T.A. Hoffmann (1776–1822) escribió estas palabras en 1810, año y medio después de la primera interpretación (que él no había escuchado) de la Quinta Sinfonía de Beethoven, tras leer una partitura de esta. Si bien los textos sobre esta obra hoy llenarían una biblioteca entera, pocos autores de los dos últimos siglos han igualado la sensibilidad de Hoffmann y su capacidad de combinar la imaginación de un poeta con la exhaustividad de un experto en música.

Hoffmann captó inmediatamente el significado del motivo inaugural de la sinfonía, el famoso *ta-ta-ta-TA*: «No puede haber nada más sencillo que la idea principal del “Allegro” inicial, de dos simples compases y con la orquesta tocando al unísono hasta el punto de que el oyente no está seguro de la tonalidad. El estado de anhelo e inquietud que crea este motivo se ve reforzado por el melódico tema secundario». La *fermata*, la nota largamente sostenida al final de la primera frase prolongada, es, en opinión de Hoffmann, «un presentimiento de misterios desconocidos».

Todo lo que suena en el primer movimiento deriva de un modo u otro de ese *ta-ta-ta-TA* inaugural. Este ritmo está casi siempre presente en los graves o los agudos, en su forma original o bien con modificaciones. Al margen de que este motivo represente «el destino llamando a la puerta», como al parecer dijo Beethoven, la tensión dramática y el pulso heroico de la música son innegables.

En el segundo movimiento, «Andante con moto», se alternan dos temas en una especie de «doble variación». A una melodía

de suave apertura le siguen sonoras fanfarrias militares, y el movimiento se basa principalmente en las transiciones que oscilan entre estos dos estilos. En el curso de las variaciones, el carácter del primer tema va progresando de lo lírico a lo misterioso.

El tono se vuelve sombrío de nuevo en el tercer movimiento, el «Allegro». Beethoven no utilizó aquí el término «*scherzo*», si bien no hay duda de que es uno de esos veloces movimientos en 3/4 con una sección intermedia a modo de contraste que habitualmente llamamos *scherzi* (chistes). Pero esta vez sopla una gélida brisa desde el momento en que los violonchelos y contrabajos atacan el tema *pianissimo* del movimiento. Los vientos no tardan en entrar con una variante del motivo *ta-ta-ta-TA* del primer movimiento, que suena aún más austero ahora que las cuatro notas están en el mismo tono (dado que la última nota ya no baja una octava, como hacía en el primer movimiento). El «Trío», que comienza con una fuga y un ágil motivo a cargo de los violonchelos y los contrabajos, ofrece momentáneamente un leve respiro humorístico, pero entonces ocurre algo extraordinario. Reaparece el tema de la primera sección, esta vez con las cuerdas haciendo un *pizzicato* («con las cuerdas pellizcadas»), y la melodía en *legato* («continuo») se ve interrumpida por unas misteriosas notas en *staccato*. Si la primera versión del tema resultaba impactante, aquí resulta sobrecogedora, y a esta recapitulación le sigue una sección que transmite la mayor desolación jamás escuchada en una pieza musical. Oímos un solo de timbal *pianissimo* a lo largo de las notas sostenidas de las cuerdas; sobre este fondo resonante va emergiendo gradualmente una figura de violín (relacionada con el primer tema del movimiento) que va subiendo contra el insistente *ostinato* de los bajos y los timbales. Es una de las más brillantes transiciones «de la oscuridad a la luz» de toda la

literatura orquestal; tras 50 compases de suspense y un asombroso *crescendo*, culmina en el glorioso «Allegro en Do Mayor», que proclama la victoria al término de una larga batalla.

El flautín, el contrafagot y tres trombones (instrumentos que Beethoven no había utilizado en sus cuatro primeras sinfonías) se unen a la orquesta para esta exuberante celebración, en un movimiento cuyos distintos temas se suceden con una naturalidad e inevitabilidad que es uno de los grandes milagros de la música de Beethoven. El movimiento sigue el patrón tradicional de una sonata —exposición, desarrollo y recapitulación—, pero entre estos dos últimos aún nos aguarda una sorpresa. (Y es milagroso que tras haberla escuchado tantísimas veces nos siga sorprendiendo.) La última sección del tercer movimiento reaparece y de nuevo asistimos a la transición de la oscuridad a la luz. Ahora bien, nada se repite al pie de la letra: la orquestación es nueva, y la «oscuridad» es menos sombría gracias a unas partes más melódicas de vientos madera. Y la transición también es nueva: la «gélida» melodía de cuerdas está totalmente ausente, y llegamos al triunfante «Allegro» con mucha mayor rapidez y facilidad que la primera vez. El celebrado crítico musical británico Donald Francis Tovey (1875-1940) fue muy elocuente sobre el efecto de este pasaje:

«Beethoven rememora el tercer movimiento como un recuerdo que indudablemente está ahí, pero ya no entendemos. *Hay ahora una nota de autocompasión que no tenía cabida anteriormente, cuando el terror invadía nuestras almas: la profundidad y la oscuridad también están ausentes, y a la luz del día ya no recordamos nuestro antiguo miedo a lo desconocido. Y así, el triunfo reanuda su progreso y amplía su alcance hasta llegar al final previsto*».

Es preciso señalar que ese «final previsto», la Coda «Presto», con sus 54 compases en do mayor, ha sido motivo de perplejidad para algunos. Pero es probable que una coda más breve no hubiera bastado para contrarrestar la enorme tensión de la sinfonía. Como un avión que, tras aterrizar, sigue rodando por la pista largo rato antes de detenerse por completo, la Quinta de Beethoven también termina poco a poco; una vez desaparecido el material temático, la música prosigue con una austera reaparición de la tonalidad de do mayor. Finalmente, ese acorde de do mayor también desaparece, sustituido por un único do en unísono que marca la llegada del final.

SINFONÍA N.º 6 EN FA MAYOR, OP. 68, «PASTORAL» (1808)

Muchos músicos y teóricos de la música del s. XVIII elucubraron sobre el poder expresivo y representativo de la música. Y fueron muchos los compositores que intentaron demostrar que las música podía describir, sin ayuda de palabras, sentimientos y emociones muy específicos e incluso narrar una secuencia de eventos. Un compositor llamado Justin Heinrich Knecht anunció en una publicación musical su sinfonía de 1784, *Retrato musical de*

la naturaleza, en la misma página en la que aparecieron publicadas las primeras obras (tres sonatas de piano) de Beethoven, que por entonces contaba 14 años. El programa de Knecht, con sus pastores, riachuelos, pájaros, tormentas y cielos despejados, es tan similar a lo que Beethoven describe en su «Pastoral» que es casi imposible que el compositor no conociera la obra de Knecht.

Más que amar la naturaleza, Beethoven —como atestiguaron muchos amigos suyos— la adoraba. Ni Haydn ni Mozart fueron muy aficionados a los paisajes rurales de Austria, mientras que Beethoven dedicó largas y felices horas a pasear por sus bosques. A menudo se alejaba de Viena en busca de lugares apartados donde admirar la Naturaleza (con «N» mayúscula), como hijo espiritual que fue de Jean-Jacques Rousseau y del movimiento alemán *Sturm und Drang* («tormenta e ímpetu»).

Beethoven ya estaba fascinado por los sonidos musicales de la naturaleza muchos años antes de la composición de la Sinfonía «Pastoral»: en fecha tan temprana como 1803, anotó en uno de sus cuadernos de apuntes una interpretación musical del sonido del agua de un torrente. Ya antes de eso había hecho una referencia musical a la naturaleza en el «Heiligenstadt Testament», el trágico documento de 1802 donde menciona por vez primera su incipiente sordera (el testamento iba dirigido a sus dos hermanos, pero no llegó a enviárselo). «Qué humillación será para mí estar junto a alguien que escuche una flauta en la lejanía y yo no oiga nada, o a un pastor cantando y, de nuevo, yo no oiga nada.» Es difícil no acordarse de esa figura al escuchar la “Canción del Pastor” en la parte final de la Sexta Sinfonía. Su amor por los sonidos de la naturaleza fue siempre unido al dolor que sentía por no ser capaz de oírlos.

La Sexta Sinfonía, compuesta casi de manera simultánea a la Quinta, guarda más similitudes con esta obra de lo que pudiera parecer a primera vista. Una de ellas es la forma de unir los últimos movimientos. Así como el sombrío *allegro* en do menor de la Quinta va ligado al final sin pausa, los tres últimos movimientos de la «Pastoral» —el baile campestre, la tormenta y la canción de acción de gracias— forman una secuencia ininterrumpida, y en ambos casos el conflicto precedente se resuelve sin transiciones y de forma positiva.

El canto de los pájaros y los truenos no son los únicos ejemplos de sonidos que toma Beethoven del mundo circundante. Su secretario, el no siempre fiable Anton Schindler, contó una anécdota relacionada con el tercer movimiento que difícilmente podría ser inventada:

Beethoven me preguntó si me había fijado en que los músicos de los pueblos tocaban con frecuencia dormidos: dejaban caer el instrumento y se quedaban totalmente callados, para luego despertar sobresaltados y tocar unos cuantos compases (casi al azar, pero normalmente en el tono correcto), y después se volvían a dormir. Él intentó imitar a estos pobres músicos en su sinfonía «Pastoral».

Schindler procedió a señalar aquellos compases en los que «el segundo fagot, medio borracho y adormilado, [repite] unos cuantos tonos mientras el contrabajo, el violonchelo y la viola guardan silencio; en la página 108 la viola despierta, despertando en apariencia al violonchelo, y la segunda trompa toca también tres notas para volver a hundirse inmediatamente en el silencio».

Pero, como el propio Beethoven señaló, la sinfonía no es tanto una descripción como una expresión de sentimientos. Puede que Beethoven estuviera respondiendo a inspiraciones extramusicales, pero por encima de todo era músico, y nunca lo fue de modo tan absoluto como en su programática Sexta Sinfonía.

SINFONÍA N.º 7 EN LA MAYOR, OP. 92 (1811-1812)

Recuerdo nítidamente la primera vez que escuché la Séptima Sinfonía de Beethoven. Tenía 5 o 6 años, y en la radio estaba sonando una grabación a cargo de Arturo Toscanini y la NBC Symphony. Su interpretación me dejó anonadado, y en el momento en que comenzó el cuarto movimiento me levanté de un salto y me puse a bailar.

Unos doce años después descubrí que Wagner había descrito esta sinfonía como la «apoteosis de la danza» y, aun sin estar muy seguro de lo que era una apoteosis, coincidí plenamente en que la danza constituye el núcleo de esta sinfonía. Más tarde me familiaricé con otros intentos de críticos del s. XIX de capturar la esencia de la pieza, trayendo a colación revoluciones políticas, desfiles militares, bailes de máscaras, orgías báquicas, etc. Finalmente, 25 años después de mi primer encuentro con la sinfonía, leí la excelente obra de Maynard Solomon sobre Beethoven, donde el autor demuestra que todas esas aventuradas interpretaciones no eran sino variaciones sobre un mismo tema: el del “carnaval o festival que desde tiempos inmemoriales ha aligerado temporalmente la carga de la perpetua subyugación al orden social y natural predominantes, suspendiendo periódicamente todo privilegio, norma e imperativo aplicables”.

Dicho de otro modo, muchas generaciones de oyentes han sentido que la Séptima Sinfonía de Beethoven era una salvaje celebración de la vida y la libertad. Mientras que la Novena Sinfonía es una encarnizada lucha en la que la victoria no llega hasta el momento de entonar el «Himno a la Alegría», la Séptima irradia desde sus primeros compases una alegría y una felicidad que ni siquiera el segundo movimiento (que algunos consideran una marcha fúnebre) logra empañar.

Las sensaciones de danza asociadas con la obra tienen su explicación en el hecho de que cada uno de los cuatro movimientos se basa en una única figura rítmica que está presente casi sin interrupción. Todo amante del *rock and roll* sabe lo seductora que puede ser la repetición de un simple patrón rítmico. Esto es en parte lo que hizo aquí Beethoven, pero también hizo mucho más que eso: sobre un fondo de ritmos de danza continuamente repetidos, creó una incesante diversidad de eventos melódicos y armónicos. Hay una fuerte cohesión que deriva de la forma en que las melodías fluyen una tras otra con inimitable espontaneidad y, al mismo tiempo, la armonía, la melodía, la dinámica y la orquestación están llenas de deliciosas sorpresas. Es algo así como ir por la carretera a una velocidad constante (y más bien rápida) mientras vamos contemplando los cambios del hermoso paisaje que nos rodea.

El primer movimiento arranca con la introducción lenta más extensa de todas las que escribió Beethoven para una sinfonía. Va presentando y desarrollando su propio material temático, ligado al tema principal de la sección de «Allegro» en un pasaje compuesto de múltiples repeticiones de una sola nota (mi) en la flauta, el oboe y los violines. Entre los muchos momentos inolvidables de este movimiento, me gustaría destacar dos: el inesperado solo de oboe al comienzo de la recapitulación (que no ha tenido su contrapartida en la exposición) y el irresistible y gradual *crescendo* final, que culmina en una declaración en *fortissimo* de la figura rítmica principal del movimiento.

El «Allegretto» del segundo movimiento, en la menor, es la sección de la sinfonía que mejor acogida tuvo en la fecha de su estreno (teniendo que ser repetida ya incluso en aquella primera

ejecución). El principal patrón rítmico de este movimiento se utilizaba en las letanías litúrgicas austrogermánicas de los siglos XVIII y XIX. Es un patrón muy frecuente en la música de Franz Schubert, hasta el punto de ser llamado a veces el «ritmo de Schubert». El «Allegretto» de la Séptima de Beethoven combina este ritmo con una melodía de enorme poder expresivo. El ritmo persiste en los graves incluso durante la sección intermedia en la mayor, que actúa a modo de contraste.

El tercer movimiento, «*Scherzo*», es el único de la sinfonía donde los patrones rítmicos básicos se agrupan de manera asimétrica e impredecible. El chiste (que es lo que significa la palabra «*scherzo*») reside en el hecho de que el oyente probablemente nunca llega a saber qué va a ocurrir a continuación; tan solo el trío regresa a intervalos regulares. Otro gesto innovador es la ampliación de la tradicional estructura de *Scherzo* - Trío - *Scherzo* con la repetición del Trío por segunda vez, seguida de una tercera

SINFONÍA N.º 8 EN FA MAYOR, OP. 93 (1812)

A primera vista se podría pensar que Beethoven dio un paso atrás tras completar su enérgica y, para la época, modernísima Séptima Sinfonía, y compuso una pieza que acompañara estilísticamente las obras de sus antecesores, Haydn y Mozart. Esa es, al menos, la impresión que uno recibe al leer muchos de los comentarios vertidos sobre ella. Y sin embargo resulta evidente que ni un solo compás de esta obra podría haber sido compuesto veinte años antes, ni siquiera por el propio Beethoven. No debe engañarnos la relativa brevedad de la Octava, ni el hecho de que contenga un minuetto, un tipo de movimiento intermedio más antiguo que los *scherzos* cultivados poco antes por Beethoven. Prácticamente en

aparición del *scherzo*. Al final, Beethoven nos hace creer que va a retomar el Trío todavía una vez más. Pero la sorpresa que nos aguarda es doble: en primer lugar, cuando la ya familiar melodía del Trío pasa repentinamente de mayor a menor, y en segundo lugar cuando, con cinco rápidos trazos de *tutti*, el movimiento finaliza bruscamente como si se cortara por la mitad.

En el cuarto movimiento, «*Allegro con brio*», la sensación de exuberancia llega a su máxima expresión con una sucesión de gloriosos temas sobre un pulso rítmico invariable. La danza alcanza una intensidad casi sobrehumana (y por cierto, ese es el significado de la palabra griega «apoteosis»: literalmente, «alcanzar la divinidad»). Es un movimiento del que incluso Sir Donald Francis Tovey, el aclamado autor británico de ensayos sobre música de la primera mitad del s. XX, tuvo que admitir: «No hay descripción posible que le haga justicia». Por suerte, la música habla por sí misma.

todos sus aspectos —la variedad de las armonías, la riqueza de la orquestación, la originalidad de su diseño formal—, la sinfonía es cualquier cosa menos retrógrada. Es cierto que Beethoven parece visitar el mundo de su difunto maestro Joseph Haydn, pero lo hace sin renunciar a los logros estilísticos de sus años de madurez. El resultado es un auténtico *tour de force* del que Beethoven estaba comprensiblemente orgulloso: a su alumno Carl Czerny le dijo que consideraba la Octava Sinfonía una obra «mejor» que la Séptima.

Los oyentes del s. XXI no tenemos necesidad de comparar estas obras maestras, puesto que reconocemos la individualidad de

cada una de las nueve sinfonías de Beethoven. La de la Octava se debe en gran medida a esa combinación de humor y seriedad (o, si se prefiere, a esa mirada simultánea al pasado y al futuro) tan características de su obra.

Pensemos en el primer movimiento, «Allegro vivace e con brio». Arranca con un tema jocoso cuyo comienzo es ejecutado *forte* por toda la orquesta; le siguen un intermedio *piano* a cargo de los vientos, y el *forte* final de nuevo por todos los instrumentos. La propia melodía podría considerarse ligera, pero la vehemencia que recibe de la orquestación (los metales y los timbales, principalmente) le confiere una gravedad mucho mayor. El movimiento rebosa energía rítmica; abundan las pausas repentinas, los giros tonales y los cambios de ambiente. En la sección de desarrollo, la música se vuelve enormemente dramática, incluso violenta, durante unos segundos antes de iniciarse la recapitulación en un triple *forte*, con el tema ejecutado por los graves. Estos momentos no tienen nada de ligeros ni de cómicos, y lo mismo se puede decir de la prolongada coda, que estalla finalmente en una nueva explosión en doble *forte*. La primera versión que compuso Beethoven de esta coda era mucho más corta que su versión definitiva. Al final del movimiento recupera el humor, añadiendo una nueva versión del tema, en forma de fanfarria, que de pronto se funde en un *pianissimo* con la reaparición de las primeras notas de la melodía como suave despedida.

Según cuenta una conocida historia, el segundo movimiento, «Allegretto scherzando», fue inspirado por el tictac del metrónomo, recién inventado por un amigo de Beethoven, Johann Nepomuk Mälzel. Beethoven utilizó esa misma melodía en un canon compuesto en 1812 sobre la frase «*Ta ta ta ta...lieber, lieber Mälzel*». Esta encantadora e ingeniosa piecicita no fue la primera vez que Beethoven sustituyó un movimiento lento por algo muy similar a un *scherzo*; ejemplos anteriores son el Cuarteto de Cuerda en

Do Menor (Op. 18, n.º 4) y la Sonata de Piano en La Bemol Mayor (Op. 31, n.º 3). Los *scherzos* normalmente ocupan el lugar de los minuetos de antaño; sin embargo, en estos casos, al igual que en la Octava Sinfonía, se conservaron tanto el *scherzo* como el minuetto. La Octava es la única de las sinfonías de Beethoven que presenta esta característica.

El tercer movimiento, «Tempo di menuetto», lanza una mirada lejana y visiblemente nostálgica a los minuetos de los viejos tiempos. A pesar de ello, la elegante melodía con aires de minuetto no recibe permiso para aparecer hasta pasados dos compases de *ostinato* (un patrón melódico que se repite sin cambios) con un pronunciado acento. Los metales y los timbales siguen puntuando el grácil minuetto con unos *sforzatos* (notas sueltas de apoyo) de apariencia incongruente que en principio tendrían más cabida en uno de los *scherzos* del compositor. La recapitulación del primer tema con el fagot solista y la triunfante figura final en *fortissimo* a cargo de las trompas y las trompetas son también detalles inesperados que hacen de este minuetto algo más que una inocente evocación del s. XVIII. El trío, o sección intermedia, es un diálogo entre las dos trompas y el primer clarinete sobre el vivaz acompañamiento de los violonchelos. Llama la atención el hecho de que los violines y violas guarden silencio durante todo el trío, salvo por una breve frase.

El final, «Allegro vivace», es el más grandioso de los movimientos de la sinfonía. Comienza con un susurro tan solo en los instrumentos más agudos, pero pronto entra toda la orquesta con un atronador *fortissimo* en do sostenido, una nota ajena a la clave de fa mayor. La animada actividad orquestal prosigue hasta verse interrumpida de repente por un segundo tema de carácter lírico que también comienza con una nota falsa sobre el acorde de la bemol mayor (en vez del esperado do mayor, al que la música llega únicamente tras este elaborado desvío). Esta sección de desarrollo nos abre

nuevas tonalidades y presenta la melodía principal en múltiples y novedosas versiones.

Tras la recapitulación, la sinfonía concluye con una de las codas más largas de Beethoven; más incluso que la del primer movimiento, y que se extiende durante casi la mitad de la totalidad del final. Incluye también un nuevo motivo, un regreso al tema principal, y reitera el énfasis en ese sorprendente do sostenido que hemos oído al comienzo del movimiento. En

el último minuto, cuando los oyentes pueden suponer que el viaje ya ha concluido (y lo único que hace esta es confirmar la tonalidad inicial), este do sostenido se convierte en la base de todo un pasaje en la lejana clave de fa menor sostenido, de la que Beethoven se deshace con un verdadero golpe maestro. Tras un regreso del lírico segundo tema y una variación del primero, se inicia una sucesión en apariencia interminable de acordes de fa mayor, altos y bajos, suaves y fuertes; el chiste final de la sinfonía es que nunca sabemos con seguridad cuándo va a terminar.

SINFONÍA N.º 9 EN RE MENOR, OP. 125, «CORAL» (1824)

Con la Novena, Beethoven creó más que una sinfonía. Casi desde el momento en que fue compuesta, la Novena se convirtió en un icono de la cultura occidental. Su mensaje afirma el triunfo de la alegría sobre la adversidad como ninguna otra pieza lo ha hecho jamás. Y su forma revolucionaria, su duración y complejidad sin precedentes y, por encima de todo, la introducción de la voz humana en el último movimiento, cambiaron la historia de la música para siempre. Tanto el contenido de la obra como la forma en que este se expresa son únicos: cada uno explica y justifica al otro.

La carrera entera de Beethoven se nos aparece de pronto como una preparación para esta excepcional composición. Es la culminación del llamado «estilo heroico» que proclamaban ya las Sinfonías Tercera y Quinta, entre otras. Pero es también el punto final de una serie de obras corales con finales rotundos, catárticos y solemnes. Esta serie se inició en 1790 con dos cantatas dedicadas respectivamente a la muerte del emperador José II y la coronación de Leopoldo II; el coro final de esta última se abre con las palabras *Stürzt nieder, Millionen* («Arrodillaos, grandes multitudes») — que parafrasea con bastante fidelidad la «Oda a la Alegría» de

Schiller, texto utilizado por Beethoven en el movimiento final de Novena—. El precursor más directo de la Sinfonía «Coral» es sin duda la *Fantasia coral* (1808), pero no olvidemos que la única ópera de Beethoven, *Fidelio*, contiene otra cita del poema de Schiller en su escena final: *Wer ein holdes Weib errungen...* («Un hombre que ha encontrado una mujer encantadora...»).

Beethoven tuvo en mente este poema al menos desde 1792; ese año, un conocido del compositor informó a la hermana de Schiller de que:

Un joven [...] cuyo talento es admirado por doquier [...] se propone [...] musicar la Oda de Schiller, y además estrofa por estrofa. Espero de él algo perfecto, ya que hasta ahora ha demostrado ser una persona plenamente entregada a lo grandioso y lo sublime.

En cierto modo, por tanto, Beethoven había pasado su vida entera preparándose para componer esta obra. La composición propiamente dicha duró más o menos año y medio, desde verano de 1822 hasta febrero de 1824.

Los planes de Beethoven de musicar la «Oda a la Alegría» de Schiller cobraron nueva forma entre 1816 y 1817, por la época en que recibió el encargo de una sinfonía de la Philharmonic Society of London. En ese momento tenía en mente un par de composiciones específicas: dos nuevas sinfonías similares a la Quinta y Sexta (1807-1808) o a la Séptima y la Octava (1811-1812), que también habían sido concebidas en pareja. Pero la Décima Sinfonía nunca fue más allá de unos cuantos bocetos. La Novena sería la última de sus obras orquestales.

Si bien Beethoven llevaba mucho tiempo pensando en musicar la «Oda a la Alegría», no estaba muy seguro de que el último movimiento de una sinfonía fuera el lugar más indicado para ello. Al parecer descartó la idea tras esbozar el coro final, y reunió ideas para un movimiento final de carácter puramente instrumental, ideas que utilizó más tarde en su Cuarteto de Cuerda en La Menor, Op. 132. Tenía la sensación de que la introducción de voces necesitaba una justificación especial; las dificultades que tuvo para traspasar esa barrera se aprecian en las muchas etapas que atravesó la introducción a lo largo de sucesivos borradores. En un momento determinado, por ejemplo, la réplica a los temas de los tres primeros movimientos fue confiada a un cantante (y no a los violonchelos y los graves, como en la versión final). El cantante, tras desechar el *scherzo* por considerarlo *Possen* («una farsa») y el Adagio por «demasiado delicado», exclamó: «¡Cantemos la canción del inmortal Schiller!».

Finalmente, Beethoven solo musicó aproximadamente la mitad de «la canción del inmortal Schiller», repitiendo y reorganizando las frases con total libertad. La versión que utilizó del poema fue la forma revisada que publicó Schiller en 1803.

La apertura de la sinfonía, con sus quintas abiertas ejecutadas en misteriosos trémolos (notas que se repiten con rapidez) de

cuerdas, ha sido descrita como una representación de la creación del mundo, donde el tema principal emerge de lo que parece ser un estado amorfo, primario. La atmósfera es de intensa expectación; la tensión sigue creciendo hasta la presentación del tema principal, *fortissimo*, a cargo de toda la orquesta. Es muy significativo que la misteriosa apertura se repita enseguida, como volverá a ocurrir dos veces más en el curso del movimiento, lo que prolonga considerablemente la sensación de suspense. En su segunda aparición, el tema principal a una nueva tonalidad, y bastante inesperada, por cierto. El primer movimiento de una sinfonía en re menor normalmente gravita *hacia arriba*, en dirección a fa mayor; Beethoven optó por un *descenso* a si bemol (que, por otra parte, será la tonalidad del movimiento lento de la sinfonía). El «Allegro» sigue en líneas generales la forma de la sonata, pero sus fases individuales no funcionan de la forma habitual. En las sonatas tradicionales (las de Mozart, por ejemplo), las tensiones que conforman la sección de desarrollo se resuelven en la recapitulación. En la Novena Sinfonía, en cambio, alcanza su máxima expresión una tendencia ya presente en varias obras del periodo intermedio de Beethoven: la tensión sigue creciendo hasta el final. La prolongada coda del movimiento contiene material de carácter intensamente dramático, y concluye en un punto álgido, sin sensación de resolución.

Al primer movimiento le sigue un *scherzo*, orden bastante insólito en una sinfonía, pero no en la música de cámara. Sin embargo, Beethoven se abstuvo de utilizar aquí el término «*scherzo*», ya que el ambiente no es tanto lúdico como dramático. Se basa en un motivo de tan solo tres notas, interpretado sucesivamente por las cuerdas, los timbales (afinados especialmente a una octava, en vez de la habitual cuarta) y los vientos. El motivo se va desarrollando al modo de una fuga, con las subsiguientes entradas imitativas; este motivo basado en fugas aparece en los borradores de Beethoven en fecha tan temprana como 1815. Mediante la adición

de un segundo tema en contraste con el primero, el *scherzo* se amplía a una estructura de proporciones considerables y similar a la sonata. El «Trío», o sección intermedia, pasa de una métrica triple a una doble y de re menor a re mayor, anticipando no solo la tonalidad del final sino también, en líneas generales, el tema del «Himno a la Alegría». Por primera vez llegamos a un remanso de paz y felicidad que anuncia el final. Pero, de momento, se deja el trío de lado con la repetición del dramático «Molto vivace». Al final, Beethoven hace una segunda incursión en el trío, pero la interrumpe bruscamente para finalizar el movimiento con dos compases de saltos de octavas al unísono. Según un crítico, este final sugiere una forma «abierta» que podría «avanzar y retroceder indefinidamente entre el *scherzo* y el trío». Dicho de otro modo: en este momento no podemos saber con seguridad si la resolución final será trágica o eufórica.

Pero antes queda una etapa por recorrer: el sublime «Adagio» del tercer movimiento, uno de los logros más trascendentes de Beethoven. En él presenta dos melodías que alternan entre sí: una es majestuosa, la otra es delicada. Cada reaparición de la primera es más ornamental que la anterior, mientras que la segunda permanece inalterada. El movimiento culmina con una poderosa fanfarria de metales seguida de un melancólico epílogo.

Beethoven nos despierta de esta placidez con lo que en 1824 debió de parecer la disonancia más abrupta jamás escuchada. Wagner se refirió a esta sonoridad como la *Schreckensfanfare* («fanfarria del horror») y, al inicio del final, viene a sugerir que hemos llegado a un punto donde las normas conocidas han perdido toda validez. Ya no podemos predecir el futuro a partir del pasado: lo que sigue carece de precedentes en la historia de la música.

En su obra sobre la Novena Sinfonía (publicada por Schirmer en 1995), David Benjamin Levy interpreta el final como una sinfonía

de cuatro movimientos por derecho propio que refleja los cuatro movimientos de la propia Novena Sinfonía (apertura, *scherzo*, movimiento lento y final). Tras la fanfarria, Beethoven comienza la primera de estas secciones evocando el pasado; aparecen los temas de los tres primeros movimientos, pero son rechazados con fuerza por el dramático recitado de los violonchelos y los graves. El primer fragmento de dos compases del tema del «Himno a la Alegría», sin embargo, es saludado con un recitado muy distinto de tono entusiasta, con un cambio de tonalidad a re mayor.

El tema del «Himno a la Alegría» es interpretado primero por los violonchelos y los graves sin acompañamiento alguno. A continuación se le unen varias contramelodías (entre ellas, una especialmente llamativa de fagot) y finalmente es repetido triunfalmente por toda la orquesta. Después la música se detiene repentinamente y la *Schreckensfanfare* reaparece de forme inesperada, seguida de la entrada del solista barítono, que recoge la frase del anterior recitado instrumental para introducir la presentación vocal del «Himno a la Alegría». Al igual que antes, durante las variaciones instrumentales, la melodía crece constantemente en volumen y emoción hasta que (al llegar la frase «*und der Cherub steht vor Gott*») se produce una nueva interrupción.

La segunda sección principal del movimiento arranca aquí, con una «marcha turca» para tenor solista y toda una batería de instrumentos de percusión, cuyo efecto es similar a un *scherzo*. Se la conoce como «marcha turca» debido a su estilo musical influido por las bandas de jenízaros turcos que gozaban de popularidad en la Viena de la época (encontramos esa misma influencia en varias obras de Mozart, entre ellas la ópera *El rapto en el serrallo*). Naturalmente, el tema de la «marcha turca», con sus partes de percusión extra, es una variación de la melodía del «Himno a la Alegría». A este episodio le sigue un interludio orquestal en

forma de fuga, también basado en el «Himno». La melodía queda recapitulada de nuevo en su forma original por la orquesta y el coro, y la música vuelve a detenerse.

En la tercera sección (el «movimiento lento»), los hombres del coro presentan un nuevo tema (*Seid umschlungen, Millionen*). Si el «Himno» celebraba la naturaleza divina de la Alegría, esta melodía representa a la Deidad en su aspecto más cósmico y sobrecogedor. Mientras que el primer tema avanza en todo momento a pasos cortos, el segundo se caracteriza por sus grandes saltos; esta repentina expansión de las dimensiones de la melodía transmite una sensación de infinitud, del trono de Dios presidiendo el firmamento estrellado.

La última sección se inicia con los dos temas escuchados simultáneamente en lo que David Levy llama una «unión simbólica en contrapunto de lo sagrado y lo profano». El cuarteto solista retorna a la primera estrofa del poema de Schiller; una vez más, la música asciende a nuevas cotas de eufórica energía. Tres secciones lentas intervienen para retardar este ascenso final; el segundo de ellos (una *cadenza* de Adagio para los cuatro solistas) evoca por momentos el movimiento lento de la sinfonía. Pero al final nada puede impedir que la música alcance un estado de éxtasis. Tras el último re en unísono del compás 940, el viaje llega a su conclusión y no hay nada más que añadir.

- Notas de Peter Laki
- Traducción: Ibon Errazkin (Ros Schwartz Translations Ltd)

AN DIE FREUDE

Friedrich Schiller

Freude, schöner Götterfunken,
Tochter aus Elysium,
Wir betreten feuertrunken,
Himmlische, dein Heiligtum!
Deine Zauber binden wieder
Was die Mode streng geteilt;
Alle Menschen werden Brüder
Wo dein sanfter Flügel weilt.

Wem der grosse Wurf gelungen
Eines Freundes Freund zu sein;
Wer ein holdes Weib errungen
Mische seinen Jubel ein!
Ja, wer auch nur eine Seele
Sein nennt auf dem Erdenrund!
Und wer's nie gekonnt, der stehle
Weinend sich aus diesem Bund!

Freude trinken alle Wesen
An den Brüsten der Natur;
Alle Guten, alle Bösen
Folgen ihrer Rosenspur.
Küsse gab sie uns und Reben,
Einen Freund, geprüft im Tod;
Wollust ward dem Wurm gegeben
und der Cherub steht vor Gott.

Froh, wie seine Sonnen fliegen
Durch des Himmels prächt'gen
Plan
Laufet, Brüder, eure Bahn,
Freudig, wie ein Held zum Siegen.

Seid umschlungen, Millionen!
Diesen Kuss der ganzen Welt!
Brüder, über'm Sternenzelt
Muss ein lieber Vater wohnen.
Ihr stürzt nieder, Millionen?
Ahnest du den Schöpfer, Welt?
Such' ihn über'm Sternenzelt!
Über Sternen muss er wohnen.

ODA A LA ALEGRÍA

Friedrich Schiller

¡Alegría, hermosa chispa de los
dioses
hija del Elíseo!
¡Ebrios de ardor penetramos,
diosa celeste, en tu santuario!
Tu hechizo vuelve a unir
lo que el mundo había separado,
todos los hombres se vuelven
hermanos
allí donde se posa tu ala suave.

Quien haya alcanzado la fortuna
de poseer la amistad de un amigo,
quien
haya conquistado a una mujer
deleitabile
una su júbilo al nuestro.
Sí, quien pueda llamar suya aunque
sólo sea a un alma sobre la faz de
la Tierra.
Y quien no pueda hacerlo,
que se aleje llorando de esta
hermandad.

Todos los seres beben la alegría
en el seno de la naturaleza,

todos, los buenos y los malos,
siguen su camino de rosas.
Nos dio ósculos y pámpanos
y un fiel amigo hasta la muerte.
Al gusano se le concedió placer
y al querubín estar ante Dios.

Gozosos, como los astros que
recorren
los grandiosos espacios celestes,
transitad, hermanos,
por vuestro camino, alegremente,
como el héroe hacia la victoria.

¡Abrazaos, criaturas innumerables!
¡Que ese beso alcance al mundo
entero!
¡Hermanos!, sobre la bóveda
estrellada
tiene que vivir un Padre amoroso.
¿Flaqueáis, millones de criaturas?
¿No vislumbras, oh mundo, a tu
Creador?
Búscalo sobre la bóveda estrellada.
Allí, sobre las estrellas, debe vivir.



ABOUT THE COVER ART

“Beethoven’s symphonies have moved millions of people. One evening, at a concert almost 250 years after his birth, Beethoven’s work moved me to paint them. The idea of creating art specifically to view while listening to Beethoven’s symphonies, compelled me to spend a year researching, listening, and painting. The result is nine abstractions, a visual art piece for each symphony, rendered in panels, whose sizes represent the lengths of each movement.

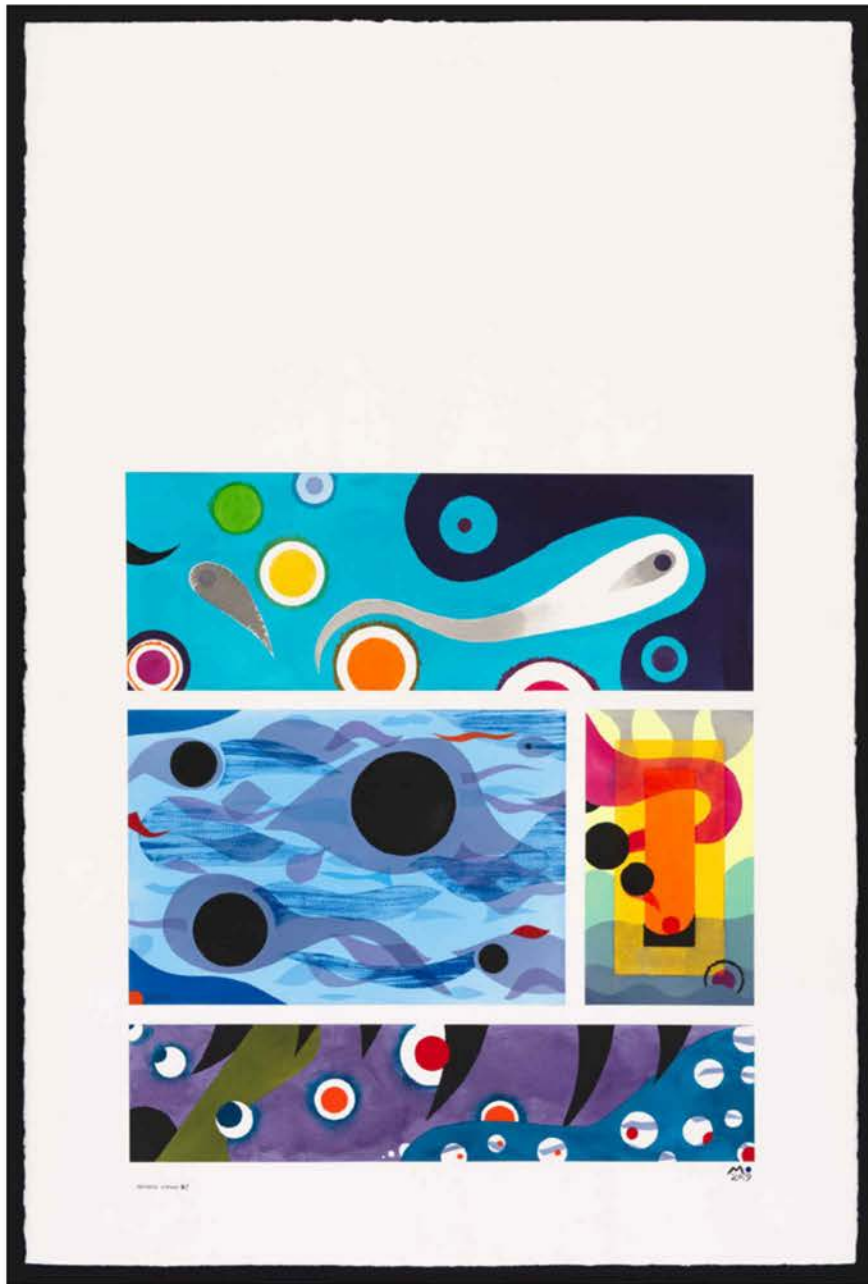
Through this project, I got to know Beethoven in a new way. When you listen to a symphony you are invited to a dialogue with its creator. I had the opportunity to see his technique change over his career and to feel the journey of his musical notes.

I hope these abstractions will spark something in you, as a listener and a viewer. Maybe you’ll even respond to Beethoven with your own art!”

- Mo Willems



Symphony No. 1 by Mo Willems



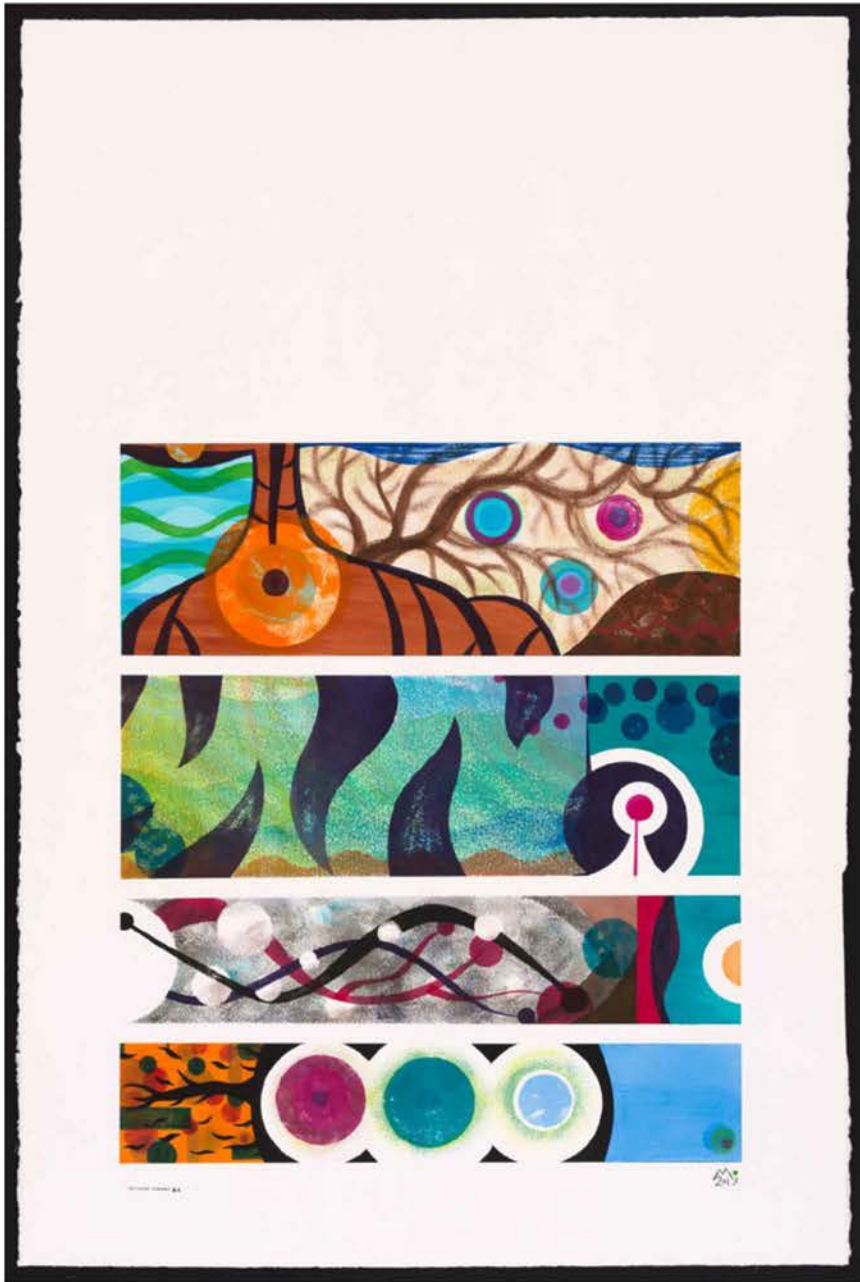
Symphony No. 2 by Mo Willems

© 2019 Mo Willems



Symphony No. 3, "Eroica" by Mo Willems

© 2019 Mo Willems



© 2019 Mo Willems

Symphony No. 4 by Mo Willems



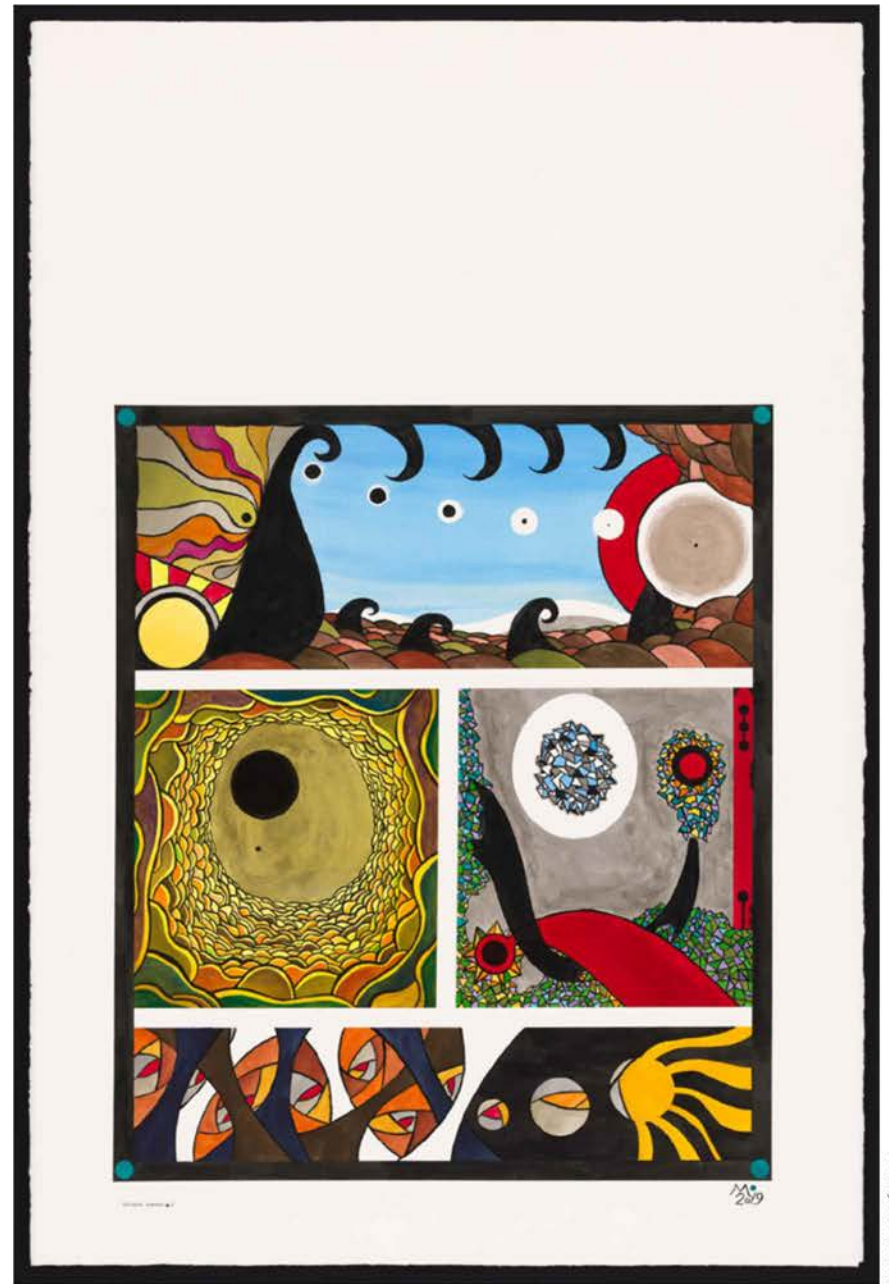
© 2019 Mo Willems

Symphony No. 5 by Mo Willems



© 2019 Mo Willems

Symphony No. 6, "Pastoral" by Mo Willems



© 2019 Mo Willems

Symphony No. 7 by Mo Willems



Symphony No. 8 by Mo Willems

© 2019 Mo Willems



Symphony No. 9, "Choral" by Mo Willems

© 2019 Mo Willems



GIANANDREA NOSEDA

Conductor | Director

Gianandrea Nosedà is one of the world's most sought-after conductors, equally recognized for his artistry in both the concert hall and opera house. The 2023–2024 season marks his seventh as Music Director of the National Symphony Orchestra.

Nosedà's leadership has inspired and reinvigorated the National Symphony Orchestra which makes its home at the Kennedy Center. The renewed artistic recognition and critical acclaim has led to invitations to Carnegie Hall, international concert halls, as well as digital streaming and a record label distributed by LSO Live for which Nosedà also records as principal guest conductor of the London Symphony Orchestra. The label's most recent and upcoming releases are dedicated to the complete *Sinfonias* by Pulitzer Prize-winning Washington, D.C. native George Walker and a Beethoven Cycle. The label launched in 2020 with Dvořák's Symphony No. 9 and Copland's Suite from *Billy the Kid*. Nosedà has made over 70 recordings for various labels, including Deutsche Grammophon and Chandos on which he

recorded many works including those by neglected Italian composers through his *Musica Italiana* series.

Nosedà became General Music Director of the Zurich Opera House in September 2021. In 2022, his initial four-year contract was extended through the 2027–2028 season. An important milestone will be two complete *Ring* Cycles in May 2024 in a new production by Andreas Homoki. Since April 2022, his performances of the *Ring* operas have been praised by critics and in February 2023 he was recognized as “Best Conductor” by the jury of the German OPER! AWARDS, specifically for his Wagner interpretations.

From 2007–2018, Nosedà served as music director of the Teatro Regio Torino, where his leadership marked the opera house's golden era.

Nosedà has conducted the most important international orchestras, opera houses and festivals and had significant roles at the BBC Philharmonic (Chief Conductor),



Israel Philharmonic Orchestra (Principal Guest Conductor), Mariinsky Theatre (Principal Guest Conductor), Orchestra Sinfonica Nazionale della RAI (Principal Guest Conductor), Pittsburgh Symphony Orchestra (Victor de Sabata Chair), Rotterdam Philharmonic (Principal Guest Conductor), and Stresa Festival (Artistic Director).

Nosedá has a strong commitment to working with the next generation of musicians and in 2019 was appointed the founding Music Director of the Tsinandali Festival and Pan-Caucasian Youth Orchestra in the village of Tsinandali, Georgia.

A native of Milan, Nosedá is Commendatore al Merito della Repubblica Italiana, marking his contribution to the artistic life of Italy. He has been honored as Musical America's Conductor of the Year (2015) and International Opera Awards Conductor of the Year (2016). In 2023, he received the Puccini Award whose past recipients include legendary opera stars Maria Callas, Birgit Nilsson and Luciano Pavarotti.

Gianandrea Nosedá es uno de los directores más aclamados a nivel internacional; su figura goza de reconocimiento tanto en auditorios sinfónicos como en el mundo de la ópera. La temporada 20232024 marca su séptimo año consecutivo como director musical de la National Symphony Orchestra.

La dirección de Nosedá ha estimulado y revigorizado la National Symphony Orchestra, cuyo centro de operaciones es el Kennedy Center. Este reconocimiento artístico y aplauso crítico renovados se ha traducido en invitaciones a actuar en el Carnegie Hall y en auditorios internacionales, así como en un *streaming* digital y un sello discográfico con distribución de LSO Live, con quienes Nosedá realiza también grabaciones como principal director invitado de la London Symphony Orchestra. Los más recientes y próximos lanzamientos del sello están dedicados a las sinfonías completas del compositor de Washington D.C. George Walker, ganador de un premio Pulitzer, y a un ciclo de Beethoven. El sello inició su andadura en 2020 con la Sinfonía n.º 9 de Dvorak y *Billy the Kid*, de Copland. Nosedá ha realizado más de 70 grabaciones para distintos sellos discográficos, entre ellos Deutsche Grammophon y Chandos, para los que ha grabado numerosas obras; un ejemplo es la serie *Música Italiana*, dedicada a compositores italianos olvidados.



*The NSO Music Director Chair is generously endowed by **The Sant Family**.*

Funding for NSO recordings is provided by generous Nosedá Era Fund supporters.

*La presidencia del director musical de la NSO cuenta con el generoso patrocinio de **la familia Sant**.*

Las grabaciones de la NSO están financiadas por los generosos contribuyentes del Nosedá Era Fund.

Nosedá fue nombrado director musical general de la Ópera de Zúrich en septiembre de 2021. Su contrato inicial de cuatro años fue ampliado en 2022 hasta la temporada 2027-2028. Un hito importante serán los dos ciclos completos del *Anillo* en mayo de 2024, con una nueva producción de Andreas Homoki. Sus interpretaciones de las óperas del *Anillo* desde abril de 2022 han sido muy elogiadas por la crítica, y en febrero de 2023 fue considerado «mejor director» por el jurado de los premios Oper! de Alemania, concretamente por sus interpretaciones de Wagner.

Nosedá fue director musical del Teatro Regio Torino entre 2007 y 2018; bajo su dirección, esta institución vivió una verdadera época dorada.

Ha dirigido en las orquestas, óperas y festivales internacionales más importantes del mundo, y ha ocupado cargos significativos en la BBC Philharmonic (director principal), la Israel Philharmonic Orchestra (principal director invitado), el Mariinsky Theatre (principal director invitado), la Orchestra Sinfónica Nazionale della RAI (principal director invitado), la Pittsburgh Symphony Orchestra (la presidencia Victor de Sabata), la Rotterdam Philharmonic (principal director invitado) y el Stresa Festival (director artístico).

Nosedá se ha entregado de lleno a colaborar con las nuevas generaciones de músicos, y en 2019 fue nombrado director musical fundacional del Tsinandali Festival y la Pan-Caucasian Youth Orchestra de la localidad de Tsinandali (Georgia).

Nacido en Milán, Nosedá es Commendatore al Merito della Repubblica Italiana, un reconocimiento de su contribución a la vida artística de Italia. Fue nombrado Director del Año en *Musical America* (2015) y Director del Año en los International Opera Awards (2016). En 2023 recibió el premio Puccini, con el que han sido distinguidas también figuras como Maria Callas, Birgit Nilsson y Luciano Pavarotti.



NATIONAL SYMPHONY ORCHESTRA

The 2023–2024 season is the National Symphony Orchestra’s 93rd season.

Gianandrea Noseda serves as the Orchestra’s seventh Music Director, joining the NSO’s legacy of distinguished leaders: Christoph Eschenbach, Leonard Slatkin, Mstislav Rostropovich, Antal Doráti, Howard Mitchell,

and Hans Kindler. Its artistic leadership also includes Principal Pops Conductor Steven Reineke and Artistic Advisor Ben Folds.

Since its founding in 1931, the NSO has been committed to performances that enrich the lives of its audience and community



members. In 1986, the National Symphony became an artistic affiliate of the John F. Kennedy Center for the Performing Arts, where it has performed since the Center opened in 1971. The 96-member NSO participates in events of national and international importance, including the annual nationally televised concerts on the lawn of the U.S. Capitol, live-streamed performances from the Kennedy Center Concert Hall on [medici.tv](https://www.medicity.com/), and local radio broadcasts on Classical WETA 90.9 FM.

The NSO builds on its recording legacy with its eponymous label that launched in 2020. Since launching, the National Symphony Orchestra has garnered praise for its ambitious recording projects including the orchestra's first complete Beethoven Symphony cycle and the release of the first-ever cycle of George Walker's *Sinfonias*, both led by Music Director Gianandrea Noseda.

Additionally, the NSO's community engagement and education projects are nationally recognized, including NSO *In Your Neighborhood*, an annual week of performances in schools, churches, community centers, and other unexpected venues; *Notes of Honor*, which offers free performances for active, veteran, prior service, and retired members of the military and their families; and *Sound*

Health, a collaboration with the National Institutes of Health (NIH) and its affiliated organizations. Career development opportunities for young musicians include the NSO Youth Fellowship Program and its acclaimed, tuition-free Summer Music Institute.

For more information, visit nationalsymphony.org



Esta temporada 2023-2024 es la 93^a temporada de la National Symphony Orchestra, y Gianandrea Noseda es su séptimo director musical, incorporándose así al listado de distinguidos directores de la NSO: Christoph Eschenbach, Leonard Slatkin, Mstislav Rostropovich, Antal Doráti, Howard Mitchell y Hans Kindler. Su dirección artística cuenta también con las figuras del director principal de conciertos populares, Steven Reineke, y el asesor artístico Ben Folds.

Desde su fundación en 1931, la NSO ha consagrado su carrera a ofrecer interpretaciones que enriquezcan la vida del público y los miembros de la comunidad. En 1986, la National Symphony se convirtió en afiliada artística del John F. Kennedy Center for the Performing Arts, donde lleva actuando desde la apertura del centro en 1971. La NSO, que cuenta con 96 miembros, participa en eventos de importancia nacional e internacional, incluidos los conciertos anuales televisados en todo el país desde el terreno del Capitolio estadounidense, las actuaciones retransmitidas *online* desde el Kennedy Center Concert Hall a través de [medici.tv](https://www.medicity.com/), y las retransmisiones radiofónicas locales en Classical WETA 90.9 FM.



La NSO puso en marcha en 2020 un sello homónimo con el cual va añadiendo referencias a su legado discográfico. La National Symphony Orchestra ha recibido desde esa fecha numerosos elogios por sus ambiciosos proyectos, entre los que se cuentan el primer ciclo completo de sinfonías de Beethoven y la publicación del primer ciclo dedicado a las sinfonías de George Walker, ambos dirigidos por su director musical, Gianandrea Noseda.

Además, la participación de la NSO en la comunidad y en proyectos educativos goza de reconocimiento a nivel nacional.

Entre estos proyectos están NSO *In Your Neighborhood*, una semana anual de actuaciones en colegios, iglesias, centros de la comunidad y otros recintos poco habituales; *Notes of Honor*, que ofrece actuaciones gratuitas para miembros activos, veteranos, «reenganchados» y retirados del Ejército y sus familiares; y *Sound Health*, una colaboración con los Institutos Nacionales de Salud (NIH) y sus organismos afiliados. También ofrece oportunidades para desarrollar su carrera a músicos jóvenes a través del NSO *Youth Fellowship Program* y de su aclamado *Summer Music Institute*, de acceso gratuito.

Para más información, visite nationalsymphony.org

NATIONAL SYMPHONY ORCHESTRA

Violins

Nurit Bar-Josef
Concertmaster
Ying Fu
*Associate Concertmaster, The
Jeanne Weaver Ruesch Chair*
Ricardo Cyncynates
Assistant Concertmaster
Jane Bowyer Stewart
Teri Hopkins Lee
Pavel Pekarsky
Heather LeDoux Green
Joel Fuller
Lisa-Beth Lambert
Jing Qiao
Angelia Cho

Marissa Regni *Principal*
Dayna Hepler
Assistant Principal
Desimont Alston
Cynthia R. Finks
Deanna Lee Bien
Glenn Donnellan
Natasha Bogachek
Carole Tafoya Evans

Jae-Yeon Kim
Wanzhen Li
Hanna Lee
Benjamin Scott
Malorie Blake Shin
Marina Aikawa
Peiming Lin
Derek Powell
Meredith Riley **

Violas

Daniel Foster *Principal*
Abigail Evans Kreuzer
Assistant Principal
Lynne Edelson Levine
Denise Wilkinson
James Francis Deighan
Nancy Thomas
Jennifer Mondie
Tsunu Sakamoto
Ruth Wicker
Mahoko Eguchi
Rebecca Epperson

Cellos

David Hardy *Principal, The
Hans Kindler Chair, the
Strong Family, and the Hattie
M. Strong Foundation Chair*
Glenn Garlick
Assistant Principal
Steven Honigberg
David Teie
James Lee
Rachel Young
Mark Evans
Eugena Chang Riley
Loewi Lin
Britton Riley

Basses

Robert Oppelt *Principal*
Richard Barber
Assistant Principal
Jeffrey Weisner
Ira Gold
Paul DeNola
Charles Nilles
Alexander Jacobsen
Michael Marks



Harp

Adriana Horne *Principal*

Flutes

Aaron Goldman *Principal*

Leah Arsenault Barrick

Assistant Principal

Alyce Johnson **

Carole Bean *Piccolo*

Oboes

Nicholas Stovall *Principal*

Jamie Roberts

Assistant Principal

Harrison Linsey

Kathryn Meany Wilson

English Horn

Clarinets

Lin Ma *Principal*

Eugene Mondie

Assistant Principal

Paul Cigan

Peter Cain *Bass Clarinet*

Bassoons

Sue Heineman *Principal*

David Young

Acting Assistant Principal

Steven Wilson

Samuel Blair ** *Contrabassoon*

Horns

Abel Pereira *Principal*

James Nickel

Acting Associate Principal

Markus Osterlund

Robert Rearden

Scott Fearing

Geoffrey Pilkington **

Trumpets

William Gerlach *Principal,*

The Howard Mitchell Chair,

the Strong Family, and the

Hattie M. Strong Foundation

Michael Harper

Assistant Principal

Thomas Cupples

Timothy McCarthy **

Trombones

Craig Mulcahy *Principal*

Evelyn Carlson

Assistant Principal

David Murray

Matthew Guilford

Bass Trombone

Tuba

Stephen Dumaine *Principal,*

The James V. Kimsey Chair

Timpani

Jauvon Gilliam *Principal,*

The Marion E. Glover Chair

Scott Christian

Assistant Principal

Percussion

Eric Shin *Principal*

Scott Christian

Greg Akagi

Joseph Connell *

Keyboards

Lambert Orkis *Principal*

Lisa Emenheiser *

Organ

William Neil *

Librarians

Elizabeth Cusato Schnobrick

Principal

Zen Stokdyk *Associate*

Karen Lee *Assistant*

* Regularly engaged extra

** Temporary position



CAMILLA TILLING

Soprano



Praised for her “beguiling tone and unfailing musicality” (*Gramophone*), Swedish-native Camilla Tilling has been performing on the world’s leading opera, concert, and recital stages for over two decades while building an impressive discography that includes *Die Schöpfung* with Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks under Bernard Haitink, and a portrait album of Gluck & Mozart arias and numerous recitals on the BIS label dedicated to the Lieder of Schubert and Strauss, among others.

Early operatic roles such as Sophie (*Der Rosenkavalier*), Pamina (*Die Zauberflöte*), Ilia (*Idomeneo*), Susanna (*Le nozze di Figaro*), and Zerlina (*Don Giovanni*) gave Tilling

debut at Royal Opera House, Covent Garden, San Francisco Opera, Bayerische Staatsoper, Opéra national de Paris, Lyric Opera of Chicago, Teatro alla Scala, and the Metropolitan Opera. Later highlights include the Governess (*The Turn of the Screw*) at Glyndebourne Festival, Euridice (*Orfeo ed Euridice*) at Salzburg Mozartwoche, Donna Clara (*Der Zwerg*) at Bayerische Staatsoper, Gretel (*Hänsel und Gretel*) at Covent Garden, l’Ange (*Saint François d’Assise*) for Dutch National Opera, both Blanche de la Force (*Dialogues des Carmélites*) and Contessa (*Le nozze di Figaro*) at Royal Swedish Opera, and *Mélisande* (*Pelléas et Mélisande*) at Teatro Real Madrid, Semperoper Dresden, Finnish National Opera, and with the Los Angeles Philharmonic.

A prolific concert performer, recent highlights include Mahler Symphony No. 4 with Het Concertgebouw Orkest and the Los Angeles Philharmonic; Schoenberg’s *Gurrelieder* with Esa-Pekka Salonen and London Philharmonia; Dutilleux’s *Correspondances* with Orchestre National de France and Omer Meir Wellber; and Berg’s *Sieben frühe Lieder* with the London Symphony Orchestra and François-Xavier Roth.

Tilling was a soloist in Bernard Haitink’s final concert with Radio Filharmonisch Orkest at Amsterdam’s Concertgebouw after a long collaboration which included her first performances at Teatro alla Scala and she has toured extensively in Peter Sellars’ staging of Bach’s *St Matthew Passion* and *St John Passion* with Berliner Philharmoniker and Sir Simon Rattle.

Nacida en Suecia y elogiada por su «tono seductor y su infalible musicalidad» (*Gramophone*), Camilla Tilling lleva más de dos décadas actuando en los principales escenarios de óperas y salas de conciertos y recitales de todo el mundo, a la vez que ha ido publicando una extensa discografía que incluye *Die Schöpfung*, con la Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks y bajo la batuta de Bernard Haitink, y un álbum-retrato de arias de Gluck y Mozart, así como numerosos recitales en el sello BIS dedicados a los *lieder* de Schubert y Strauss, entre otros.

Con sus primeras interpretaciones operísticas de personajes como Sophie (*El caballero de la rosa*), Pamina (*La flauta mágica*), Ilia (*Idomeneo*), Susanna (*Las bodas de Fígaro*) y Zerlina (*Don Juan*), Tilling debutó en la Royal Opera House, Covent Garden, la Ópera de San Francisco, la Bayerische Staatsoper, la Opéra National de París, la Lyric Opera de Chicago, el Teatro alla Scala y la Metropolitan Opera. Hitos posteriores de su carrera han sido los papeles de institutriz (*Otra vuelta de tuerca*) en el Festival de Glyndebourne, de Eurídice (*Orfeo y Eurídice*) en la Salzburg Mozartwoche, de Donna Clara (*Der Zwerg*) en la Bayerische Staatsoper, de Gretel (*Hänsel y Gretel*) en Covent Garden, de l'Ange (*San Francisco de Asís*) para la Dutch National Opera, de Blanche de la Force (*Diálogos de carmelitas*) y de Contessa (*Las bodas de Fígaro*) en la Royal Swedish Opera, y de Mélisande (*Pelléas et Mélisande*) en el Teatro Real de Madrid, la Semperoper Dresden y la Finnish National Opera, y también con la Filarmónica de Los Ángeles.

Entre las últimas interpretaciones de esta prolífica intérprete están la Sinfonía n.º 4 de Mahler, con la Het Concertgebouworkest y la Filarmónica de Los Ángeles; los *Gurrelieder* de Schönberg, con Esa-Pekka Salonen y la Philharmonia Orchestra (Londres); las *Correspondances* de Dutilleux con la Orquesta Nacional de

Francia y Omer Meir Welber, y *Sieben frühe Lieder*, de Berg, con la London Symphony Orchestra y François-Xavier Roth.

Tilling fue solista en el concierto final de Bernard Haitink con la Radio Filharmonisch Orkest en el Concertgebouw de Ámsterdam, tras una larga colaboración que se remonta a sus primeras interpretaciones en el Teatro alla Scala, y ha actuado por todo el mundo en la puesta en escena de Peter Sellar de la *Pasión de San Mateo* y la *Pasión de San Juan* de Bach, con la Berliner Philharmoniker y Sir Simon Rattle.

- Traducción: Ibon Errazkin

KELLEY O'CONNOR

Mezzo-soprano



Possessing a voice of uncommon allure, the Grammy Award®-winning mezzo-soprano Kelley O'Connor is one of the most compelling performers of her generation. She is internationally acclaimed equally in the pillars of the classical music canon—from Beethoven and Mahler to Brahms and Ravel—as she is in new works of modern masters—from Adams and Dessner to Lieberson and Talbot.

John Adams wrote the title role of *The Gospel According to the Other Mary* for Kelley O'Connor and she has performed the work, both in concert and in the Peter Sellars fully staged production, under the batons of John Adams, Gustavo Dudamel, Grant Gershon, Gianandrea Noseda,

Sir Simon Rattle, and David Robertson. She has sung the composer's *El Niño* with Vladimir Jurowski and the London Philharmonic Orchestra and continues to be the eminent living interpreter of Peter Lieberon's *Neruda Songs* having given this moving set of songs with Christoph Eschenbach and the National Symphony Orchestra, with Bernard Haitink and the Chicago Symphony Orchestra, with Robert Spano and the Minnesota Orchestra, among many others.

Sought after by many of the most heralded composers today, O'Connor has given the world premieres of works by John Adams, Jody Talbot, Bryce Dessner, Osvaldo Golijov, Peter Lieberon, and Kareem Roustom, among others. O'Connor has received unanimous international, critical acclaim for her performances as Federico García Lorca in Osvaldo Golijov's *Ainadamar*. O'Connor created the role for the world premiere at Tanglewood, under the baton of Robert Spano, and subsequently joined Miguel Harth-Bedoya for performances with the Los Angeles Philharmonic and in the world-premiere of the revised edition of *Ainadamar* at the Santa Fe Opera in a new staging by Peter Sellars.

Her discography includes a Grammy® Award-winning Deutsche Grammophon recording of Golijov's *Ainadamar*, Lieberon's

Neruda Songs and Michael Kurth's *Everything Lasts Forever* with Robert Spano and the Atlanta Symphony Orchestra, Mahler's Third Symphony with Jaap van Zweden and the Dallas Symphony Orchestra, Adams' *The Gospel According to the Other Mary* with Gustavo Dudamel and the Los Angeles Philharmonic.



Dotada de una voz con un insólito magnetismo y premiada con un Grammy, la *mezzosoprano* Kelley O'Connor es una de las intérpretes más destacadas de su generación. Ha sido aclamada internacionalmente por su contribución tanto a los pilares del canon de la música clásica (Beethoven, Mahler, Brahms, Ravel) como a nuevas obras de los maestros contemporáneos (Adams, Dessner, Lieberon, Talbot).

John Adams concibió el papel protagonista de *The Gospel According to the Other Mary* pensando en O'Connor, que ha interpretado la obra (tanto en concierto como en la producción teatral completa de Peter Sellars) bajo las batutas de John Adams, Gustavo Dudamel, Grant Gershon, Gianandrea Noseda, Sir Simon Rattle y David Robertson. Ha cantado *El Niño*, del mismo compositor, con Vladimir Jurowski y la London Philharmonic Orchestra, y sigue siendo la más eminente intérprete viva de *Neruda Songs*, de Peter Lieberon, tras haber interpretado este emotivo ciclo de canciones con Christoph Eschenbach y la National Symphony Orchestra, con Bernard Haitink y la Chicago Symphony Orchestra, y con Robert Spano y la Minnesota Orchestra, entre muchos otros.

O'Connor es una voz muy solicitada por muchos de los compositores mejor

valorados en la actualidad, y ha figurado en los estrenos de obras de John Adams, Jody Talbot, Bryce Dessner, Osvaldo Golijov, Peter Lieberson y Kareem Roustom, entre otros. Recibió el elogio unánime de la crítica internacional por su interpretación de papeles como el de Federico García Lorca en *Ainadamar*, de Osvaldo Golijov. O'Connor preparó este papel para su estreno mundial en Tanglewood bajo la batuta de Robert Spano; posteriormente ha actuado junto a Miguel Harth-Bedoya en representaciones con la Filarmónica de Los Ángeles, y en el estreno mundial de la edición revisada de *Ainadamar* en la Ópera de Santa Fe, con un nuevo montaje a cargo de Peter Sellars.

Su discografía incluye una grabación de *Ainadamar*, de Golijov, premiada con un Grammy; *Neruda Songs*, de Lieberson; *Everything Lasts Forever*, de Michael Kurth, con Robert Spano y la Atlanta Symphony Orchestra; la Sinfonía n.º 3 de Mahler, con Jaap van Zweden y la Dallas Symphony Orchestra, y *The Gospel According to the Other Mary*, de Adams, con Gustavo Dudamel y la Filarmónica de Los Ángeles.

- Traducción: Ibon Errazkin

ISSACHAH SAVAGE

Tenor



The profile of American tenor Issachah Savage was dramatically raised when he swept the boards at Seattle’s International Wagner Competition in 2014, taking first prize, audience prize, and orchestra favorite awards. Formerly a member of San Francisco’s prestigious Merola Opera Program, Savage performed a varied repertoire including scenes from *Samson et Dalila*, *Lohengrin*, *Die Walküre*, and *Parsifal*. His performance of the last act of Verdi’s *Otello*, inspired the San Francisco Chronicle to write, “From his opening notes—impeccably shaded and coiled with repressed fury—to the opera’s final explosion of grief and shame, Savage sang with a combination of power and finesse that is rare to observe.”

Operatic milestones of Savage’s recent seasons include his debut as Bacchus in Strauss’ *Ariadne auf Naxos* at Seattle Opera under Lawrence Renes; his Metropolitan Opera debut as Don Riccardo in Verdi’s *Ernani* conducted by James Levine; his Los Angeles Opera debut as Narraboth in *Salome*, and his recent return as Tannhäuser, both conducted by James Conlon; as well as his first Siegmund in *Die Walküre* at the Canadian Opera Company under Music Director Johannes Debus. At Austin Lyric Opera, Savage has appeared in two of Verdi’s most demanding roles: as Otello, and as Radames in *Aida*. The latter role marked his debut at Houston Grand Opera under the baton of Antonino Fogliani. In semi-staged opera performance, Savage has appeared with Riccardo Muti and the Chicago Symphony Orchestra as the Messenger in *Aida*. Equally at home on the concert platform, Savage has a wide repertoire that includes mainstay works such as Beethoven Symphony No. 9, Verdi *Messa da Requiem*, Mahler *Das Lied von der Erde*, and Schoenberg *Gurrelieder*, alongside less frequently performed pieces like Stravinsky’s *Pulcinella*, Weill’s *Lost in the Stars*, and Gershwin’s *Blue Monday*.

Savage has received a number of prestigious awards, recognition, and career grants from institutions including the Wagner Societies of New York, Washington, D.C., and

Northern California; the Licia Albanese International Puccini Foundation; and the Olga Forrai and Gerda Lissner Foundations. He was honored in the early stages of his career development as the first ever scholar artist of the Marian Anderson Society of Philadelphia.

El perfil del tenor estadounidense

Issachah Savage subió muchos enteros tras cosechar un éxito clamoroso en 2014 en la International Wagner Competition de Seattle, donde se llevó el primer premio, el premio del público y el premio al favorito de la orquesta. Savage, que fue miembro del prestigioso Programa Merola de la Ópera de San Francisco, interpretó un variado repertorio compuesto de escenas de *Sansón y Dalila*, *Lohengrin*, *Las valquirias* y *Parsifal*. Su ejecución del último acto de *Otello*, de Verdi, llevó al *San Francisco Chronicle* a afirmar: «Desde sus primeras notas — impecablemente matizadas e impregnadas de furia reprimida— hasta la explosión final de aflicción y vergüenza, Savage cantó con una combinación de poder y sutileza que pocas veces tenemos ocasión de disfrutar».

Entre los hitos operísticos de las últimas temporadas de Issachah Savage encontramos su debut como Baco en la obra de Strauss *Ariadna en Naxos* en la Ópera de Seattle,

bajo la dirección de Lawrence Renes; su debut en la Ópera Metropolitana encarnando a Don Riccardo en *Ernani*, de Verdi, bajo la dirección de James Levine; su debut en la Ópera de Los Ángeles interpretando a Narraboth en *Salomé*, así como su reciente regreso como *Tännhäuser*, ambos bajo la dirección de James Conlon, y su primer Sigmund en *Las valquirias* en la Canadian Opera Company, con dirección musical de Johannes Debus. En la Austin Lyric Opera, Savage interpretó dos de los papeles más exigentes de Verdi: el de *Otello* y el de Radamés (de *Aida*). Este último supuso también su debut en la Houston Grand Opera bajo la batuta de Antonino Fogliani. En el campo de la ópera semiescenificada, Savage ha aparecido con Riccardo Muti y la Orquesta Sinfónica de Chicago en el papel de Mensajero de *Aida*. Se halla igualmente cómodo en el circuito de conciertos, donde cuenta con un amplio repertorio que incluye obras tan fundamentales como la Novena Sinfonía de Beethoven, la *Misa de Réquiem* de Verdi, *Das Lied von der Erde* de Mahler y los *Gurrelieder* de Schönberg, además de piezas no tan habituales como *Pulcinella*, de Stravinsky, *Lost in the stars*, de Weill, y *Blue Monday*, de Gershwin.

Savage ha recibido en muchas ocasiones prestigiosos premios, reconocimientos y becas por parte de instituciones como las Wagner Societies de Nueva York,

Washington D.C. y el norte de California; de la Licia Albanese International Puccini Foundation, y de las fundaciones Olga Forrai y Gerda Lissner. En los comienzos de su carrera tuvo el honor de ser el primer artista becado por la Marian Anderson Society de Filadelfia.

- Traducción: Ibon Errazkin



RYAN MCKINNY

Bass-baritone | Bajo
baritono



Recognized by *Opera News* as “one of the finest singers of his generation,” American bass-baritone Ryan McKinny has earned his reputation as an artist with something to say. His relentless curiosity informs riveting character portrayals and beautifully crafted performances, reminding audiences of their shared humanity with the characters on stage.

McKinny recently opened the Metropolitan Opera’s season as Joseph De Rocher in a new Ivo van Hove production of *Dead Man Walking*. His portrayal was acclaimed by *The Washington Post* for its “figurative and literal muscular force... a richly human performance [and] revelatory singing.” He has also recently appeared as the title

character in *Don Giovanni* (Washington National Opera, Lyric Opera of Chicago, Houston Grand Opera), Escamillo in *Carmen* (Semperoper Dresden, Deutsche Oper Berlin, Staatsoper Hamburg, Houston Grand Opera), and Mozart’s *Figaro* (Metropolitan Opera, Los Angeles Opera, Washington National Opera, Wolf Trap Opera, Houston Grand Opera). McKinny is a frequent guest artist at Los Angeles Opera, where he sang Stanley Kowalski in Previn’s *A Streetcar Named Desire* opposite Renée Fleming as Blanche DuBois, and at Santa Fe Opera, where he has appeared as Jochanaan in *Salome* and Oppenheimer in *Doctor Atomic*.

McKinny made a critically acclaimed Bayreuth Festival debut as Amfortas in *Parsifal*, a role he has performed around the world, including appearances at Argentina’s Teatro Cólón, Deutsche Oper am Rhein, and Dutch National Opera. Other Wagnerian roles include Kurwenal in *Tristan und Isolde* (Deutsche Oper Berlin, Houston Grand Opera, Canadian Opera Company), Biterolf in *Tannhäuser* and Kothner in *Die Meistersinger von Nürnberg*, both at the Metropolitan Opera, Wotan in Opéra de Montréal’s *Das Rheingold*, Donner/Gunther in Wagner’s *Ring* cycle (Washington National Opera, Boston Symphony Orchestra, Houston Grand Opera), and the titular Dutchman in *Der fliegende Holländer* (Staatsoper Hamburg,

Milwaukee Symphony, Glimmerglass Festival, Hawaii Opera Theater).

Considerado por *Opera News* como «uno de los mejores cantantes de su generación», el bajo barítono estadounidense Ryan McKinny se ha labrado una reputación de «artista que tiene algo que decir». Su incansable curiosidad se refleja en sus fascinantes interpretaciones y en la belleza de sus actuaciones, que recuerdan al público los lazos humanos que le unen con los personajes del escenario.

McKinny inauguró recientemente la temporada de la Metropolitan Opera interpretando a Joseph De Rocher en una nueva producción de *Dead Man Walking* a cargo de Ivo van Hove. Su interpretación fue elogiada por *The Washington Post* por su «poder muscular, figurado y literal [...] una interpretación de gran riqueza humana [y] una forma de cantar reveladora». También se le ha visto recientemente en el papel protagonista de *Don Juan* (Washington National Opera, Lyric Opera of Chicago, Houston Grand Opera), el de Escamillo en *Carmen* (Semperoper Dresden, Deutsche Oper Berlin, Staatsoper Hamburg, Houston Grand Opera) y en *Las bodas de Fígaro*, de Mozart (Metropolitan Opera, Ópera de Los

Ángeles, Ópera Nacional de Washington, Wolf Trap Opera y Houston Grand Opera). McKinny ha sido con frecuencia artista invitado en la Ópera de Los Ángeles, donde cantó e interpretó a Stanley Kowalski en *Un tranvía llamado Deseo*, de Previn, compartiendo escenario con Renée Fleming en el papel de Blanche DuBois, y en la Ópera de Santa Fe, donde encarnó a Jochanaan en *Salomé* y a Oppenheimer en *Doctor Atomic*.

McKinny debutó con gran éxito de crítica en el Festival de Bayreuth interpretando a Amfortas en *Parsifal*, papel que le ha llevado por todo el mundo, con apariciones en el Teatro Colón de Argentina, la Deutsche Oper am Rhein y la Dutch National Opera. Otros papeles wagnerianos de su carrera han sido el Kurwenal de *Tristán e Isolda* (Deutsche Oper Berlin, Houston Grand Opera, Canadian Opera Company), el Biterolf de *Tannhäuser* y el Kothner de *Los maestros cantores de Núremberg* (ambos en la Metropolitan Opera), el de Wotan en *El oro del Rin* (en la Ópera de Montreal), el de Donner/Gunther en el ciclo del *Anillo de Wagner* (Ópera Nacional de Washington, Boston Symphony Orchestra, Houston Grand Opera), y el papel que da título a *El holandés errante* (en la Staatsoper de Hamburgo, la Milwaukee Symphony, el Glimmerglass Festival y el Hawaii Opera Theater).

- Traducción: Ibon Errazkin

THE WASHINGTON CHORUS

Eugene Rogers, Artistic Director | director artistico

The Washington Chorus (TWC) is one of the foremost symphonic choruses in Washington, D.C. A three-time nominated and two-time Grammy Award®-winner, the 160-voice chorus presents an annual series at the John F. Kennedy Center for the Performing Arts, regularly performs at the invitation of the National Symphony Orchestra, and appears annually at the Music Center at Strathmore in Maryland and Wolf Trap National Park for the Performing Arts in Virginia.

TWC was founded in 1961 by Hugh Hayward, a medical doctor and classically trained musician, who founded the Oratorio Society of Montgomery County, which became known as the Oratorio Society of Washington and, subsequently, The Washington Chorus. In 1971, Robert Shafer succeeded Hayward as music director, leading the chorus for more than three decades with great distinction. From 2008–2017 Julian Wachner led the organization with education and innovation at the forefront of his programs. Christopher Bell brought unparalleled attention to precision and clarity to the ensemble with his trademark flair during his tenure as

Artistic Director from 2017–2020. The Chorus' fifth Artistic Director, Eugene Rogers, is widely regarded as one of the most acclaimed next-generation conductors and musical thought leaders today working at the intersection of classical music and social change.

Chorus America, the national association for choruses, has honored The Washington Chorus with the Margaret Hillis Award for Choral Excellence and the ASCAP Alice Parker Award, which recognizes a chorus programming significant, recently composed music that expands the mission of the chorus and challenges audiences in new ways. Other awards include the 2000 Grammy Award® for Best Choral Performance for the live-performance recording of Benjamin Britten's *War Requiem* and a 1996 Grammy Award® for John Corigliano's *Of Rage and Remembrance* with the National Symphony Orchestra under the baton of Leonard Slatkin. TWC is proud to have sung with the National Symphony Orchestra in more than 300 performances, under the direction of many of the world's greatest conductors, including Gianandrea Noseda, Christoph Eschenbach, Leonard Slatkin,

Mstislav Rostropovich, Rafael Frühbeck de Burgos, Seiji Ozawa, Sir Neville Marriner, Kent Nagano, Marin Alsop, Gustavo Dudamel, Sir Andrew Davis, and many others. TWC has sung for numerous prestigious events throughout its history including inaugurations and papal visits.

The Washington Chorus (TWC) es uno de los principales coros sinfónicos de Washington, D.C. Tres veces nominado y dos veces ganador de un premio Grammy, este coro de 160 voces presenta una serie anual en el John F. Kennedy Center for the Performing Arts, donde suele actuar invitado por la National Symphony Orchestra, y aparece todos los años en el Music Center de Strathmore (Maryland) y en el Wolf Trap National Park for the Performing Arts de Virginia.

TWC fue fundado en 1961 por Hugh Hayward, médico y también músico de formación académica, quien fundó el Oratorio Society of Montgomery County, más tarde conocido como Oratorio Society of Washington y, posteriormente, como The Washington Chorus. Robert Shafer sucedió a Hayward en 1971 como director musical y estuvo al frente del coro durante más de tres décadas con gran exquisitez. Entre 2008 y 2017, el coro fue dirigido por

Julian Wachner, que hizo de la educación y la innovación aspectos prioritarios de sus programas. Con su característica elegancia, Christopher Bell dedicó una gran atención a la precisión y la claridad del conjunto durante su estancia como director artístico entre 2017 y 2020. El quinto director artístico del coro, Eugene Rogers, es considerado por muchos uno de los directores y pensadores musicales más relevantes de las nuevas generaciones; su labor tiene lugar en la intersección entre música clásica y progreso social.

Chorus America, la asociación nacional de coros, ha honrado a The Washington Chorus con el premio Margaret Hillis a la excelencia coral y el premio ASCAP Alice Parker, que reconoce aportaciones significativas en materia coral y en músicas de composición reciente que amplían la misión del coro y presentan nuevos retos al público. Otros premios que ha recibido son el Grammy a la Mejor Interpretación Coral en el año 2000 por la grabación en directo del *War Requiem* de Benjamin Britten, y un Grammy en 1996 por *Of Rage and Remembrance*, de John Corigliano, con la National Symphony Orchestra y bajo la batuta de Leonard Slatkin. Es un orgullo para TWC haber cantado con la National Symphony Orchestra en más de 300 actuaciones y bajo la dirección de muchos de los principales directores del mundo,

entre ellos Gianandrea Noseda, Christoph Eschenbach, Leonard Slatkin, Mstislav Rostropovich, Rafael Frühbeck de Burgos, Seiji Ozawa, Sir Neville Marriner, Kent Nagano, Marin Alsop, Gustavo Dudamel, Sir Andrew Davis y muchos más. TWC ha cantado en números eventos de prestigio a lo largo de su historia, entre ellos diversas inauguraciones y visitas papales.

- Traducción: Ibon Errazkin

MO WILLEMS

Artist | Artista



Mo Willems is an author, illustrator, animator, playwright. He was the inaugural Kennedy Center Education Artist-in-Residence (2019–2022), and he continues to collaborate in creating new fun stuff involving classical music, opera, comedy concerts, dance, painting, and digital works with the National Symphony Orchestra, Washington National Opera, Ben Folds, Yo-Yo Ma, and others.

Willems is best known for his #1 *New York Times* bestselling picture books, which have been awarded three Caldecott Honors (*Don't Let the Pigeon Drive the Bus!*, *Knuffle Bunny: A Cautionary Tale*, *Knuffle Bunny Too: A Case of Mistaken Identity*), two Theodor Geisel Medals, and his celebrated

Elephant and Piggie early reader series, which have been awarded two Theodor Geisel Medals and five Geisel Honors.

Willems' art has been exhibited around the world, including major solo retrospectives at the High Museum (Atlanta) and the New-York Historical Society (NYC). Over the last decade, Willems has become the most produced playwright of theater for young audiences in America, having written or co-written four musicals based on his books.

He began his career as a writer and animator on PBS's *Sesame Street*, where he garnered six Emmy Awards (writing). Other television work includes two series on Cartoon Network: *Sheep in the Big City* (creator and head writer) and *Codename: Kids Next Door* (head writer). Willems' recent TV projects include the live-action comedy special *Don't Let the Pigeon Do Storytime!* an animated rock opera based on *Naked Mole Rat Gets Dressed*, which originally premiered on HBO Max. In April 2023, Willems celebrated the 20th anniversary of *Don't Let the Pigeon Drive the Bus!* with the publication of *Be the Bus: The Lost and Profound Wisdom of The Pigeon* (Union Square Kids, April 4, 2023), a humor book for adults, and *Don't Let the Pigeon Drive the Bus!* 20th Anniversary Edition (Hyperion Books for Children,

April 4, 2023) including an exclusive game. His paper resides at Yale University's Beinecke Library.

Mo Willems es escritor, ilustrador, animador y dramaturgo. Fue el primer beneficiario del programa Education Artist-in-Residence del Kennedy Center (2019–2022), y actualmente colabora en la creación de nuevos contenidos lúdicos relacionados con la música clásica, la ópera, la comedia, la danza, la pintura y la técnica digital con la National Symphony Orchestra, la Washington National Opera, Ben Folds, Yo-Yo Ma y otros artistas.

Willems es conocido principalmente por sus populares libros ilustrados, que han encabezado las listas del *New York Times* y han recibido en tres ocasiones los Caldecott Honors y dos medallas Theodor Geisel (*Don't Let the Pigeon Drive the Bus!*, *Knuffle Bunny: A Cautionary Tale*, *Knuffle Bunny Too: A Case of Mistaken Identity*), y su celebrada serie para el público infantil *Elephant and Piggie*, galardonada con dos medallas Theodor Geisel y cinco Geisel Honors. La obra de Willems ha sido expuesta por todo el mundo, con dos importantes retrospectivas de su obra en el High Museum (Atlanta) y el *New-York Historical Society* (NYC). En los últimos

diez años, Willems se ha convertido en el dramaturgo más representado para el público juvenil norteamericano, siendo autor o coautor de cuatro musicales basados en sus obras.

Comenzó su carrera como guionista y animador en *Sesame Street*, de la productora PBS, donde obtuvo seis premios Emmy por sus guiones. Entre las obras que ha escrito para televisión encontramos también dos series en Cartoon Network: *Sheep in the Big City* (creador y guionista principal) y *Codename: Kids Next Door* (guionista principal). Entre sus más recientes proyectos televisivos están el especial cómico en directo *Don't Let the Pigeon Do Storytime!* y una ópera rock animada inspirada en *Naked Mole Rat Gets Dressed*, estrenada originalmente en HBO Max. En abril de 2023, Willems celebró el vigésimo aniversario de *Don't Let the Pigeon Drive the Bus!* con la publicación de *Be the Bus: The Lost and Profound Wisdom of The Pigeon* (Union Square Kids, 4 de abril de 2023), un libro humorístico para adultos, y *Don't Let the Pigeon Drive the Bus! 20th Anniversary Edition* (Hyperion Books for Children, 4 de abril de 2023), que incluye un juego exclusivo. Su obra escrita ha sido adquirida por la Beinecke Library de la Universidad de Yale.

- Traducción: Ibon Errazkin





BEETHOVEN

THE COMPLETE SYMPHONIES

Recorded live in the Concert Hall of the John F. Kennedy Center for the Performing Arts

Symphony No. 1 and Symphony No. 5 were recorded on January 13, 15 and 16, 2022

Symphony No. 2 was recorded on May 24 and 25, 2023

Symphony No. 3 was recorded on January 27, 28, and 29, 2022

Symphony No. 4 was recorded on January 20, 21, and 22, 2022

Symphony No. 6 was recorded on May 19 and 20, 2023

Symphony No. 7 and Symphony No. 8 were recorded on May 12 and 13, 2023

Symphony No. 9 was recorded on June 1, 2, and 3, 2023

Recording producer Blanton Alspaugh, *Soundmirror*.

Recording engineer Mark Donahue, *Soundmirror*.

Mastering and mixing engineer Mark Donahue, *Soundmirror*.

Executive Producers Nigel Boon and Genevieve Twomey, *National Symphony Orchestra*.

BEETHOVEN Symphonies Abstracted Art, © 2019 Mo Willems

Cover design Scott Sosebee.

Orchestra photos Scott Suchman. **Gianandrea Noseda photo** Stefano Pasqualetti.

Mo Willems photo Trix Willems.

Layout design Genevieve Twomey.

Spanish translation Ibon Errazkin (Ros Schwartz Translations Ltd).

Booklet editors Jen Luzzo, Paige Wearmouth, David Millinger, Nigel Boon.

kennedy-center.org

nationalsymphony.org



BEETHOVEN
Symphonies
1 AND 3
Gianandrea Nosedà
National Symphony Orchestra
The Kennedy Center



BEETHOVEN
Symphonies
2 AND 7
Gianandrea Nosedà
National Symphony Orchestra
The Kennedy Center



BEETHOVEN
Symphonies
4 AND 5
Gianandrea Nosedà
National Symphony Orchestra
The Kennedy Center



BEETHOVEN
Symphonies
6 AND 8
Gianandrea Nosedà
National Symphony Orchestra
The Kennedy Center



BEETHOVEN
Symphony No.
9
Gianandrea Nosedà
National Symphony Orchestra
The Kennedy Center



BEETHOVEN
The
COMPLETE SYMPHONIES
Gianandrea Nosedà
National Symphony Orchestra
The Kennedy Center



National Symphony Orchestra
The Kennedy Center