

Orquesta Sinfónica Nacional
de Costa Rica

Temporada
Oficial 2023

X Concierto



Carl St. Clair
Director Titular

Solista invitada
Elissa Johnston, soprano

Programa:

Canteloube, Cantos de Auvernia
Mozart, Sinfonía No. 32
Beethoven, Sinfonía No. 5

Teatro Nacional

Viernes 1 de diciembre, 8:00 p.m.
Domingo 3 de diciembre, 10:30 a.m.

X Concierto de Temporada Oficial 2023

Director Titular, Carl St. Clair

Solista invitada, Elissa Johnston (soprano)

PROGRAMA

Sinfonía número 32 en Sol mayor, KV 318, Wolfgang Amadeus Mozart

I. Allegro

II. Andante

III. Primo Tempo

Cantos de Auvernia, Marie-Joseph Canteloube

I. Obal, din lou limousine

II. Lo Fiolaire

III. Chut - Chut

IV. Baleiro

V. Malorous qu' o ono Fenn...

Quinta Sinfonía en Do menor, Opus 67, Ludwig van Beethoven

I. Allegro

II. Andante con moto.

III. Scherzo. Allegro.

IV. Allegro.

1 y 3 de diciembre, 2023
Teatro Nacional de Costa Rica



Debo agradecer profundamente, a los músicos y profesores que nos han informado acerca de su pronta jubilación.

Gracias por su dedicación, compromiso y enseñanzas a lo largo de sus carreras. Nos dejan un legado invaluable: generaciones de músicos y estudiantes transformados a través de la música, la responsabilidad enorme de continuar al más alto nivel de excelencia y la pasión inconfundible del sello “#soydelaSinfónica”.

Desde ya, les deseamos lo mejor en esta nueva etapa.

¡Muchas gracias maestras y maestros!

Sr. Ricardo José Chaves Cordero
Director General suplente
Centro Nacional de la Música





Jaime Del Valle - Marvin Araya - Enid Ulate - Manuel Mora



Mario Rodríguez - Alejandra Solís - Sonia Barth - Lidia Duverrán



Benemérita Orquesta Sinfónica Nacional de Costa Rica

La Orquesta Sinfónica Nacional de Costa Rica fue creada en 1940 y el pasado 31 de octubre celebró su 83 aniversario. El estadounidense Carl St. Clair es su Director Titular desde el año 2014.

Actualmente es considerada una de las mejores orquestas de Latinoamérica y en noviembre del 2017 fue galardonada con el Grammy Latino en la categoría de “Mejor álbum de música clásica” por su disco Música de Compositores Costarricenses Volumen 2. Sus álbumes Bossa Nova Sinfónico y Música de Compositores Costarricenses Volumen I también fueron nominados al Grammy Latino en los años 2013 y 2014.

Para el 2023 programó presentaciones con grandes artistas como el trombonista estadounidense Joseph Alessi, el percusionista ruso – griego Theodor Milkov, la pianista estadounidense Clair Huangci y la cantante lírica Elissa Johnston, así como con directores de la talla de los costarricenses Giancarlo Guerrero, Eddie Mora y Walter Morales, además de la directora estadounidense Sharon Lavery.

La OSNCR está integrada por 70 músicos profesionales, el 87 % son costarricenses y la mayoría estudió en el Programa Juvenil.



www.facebook.com/sinfonicanacionalcr/



www.youtube.com/c/OSNCostaRica



www.instagram.com/sinfonicanacionalcr/



twitter.com/OSNCostaRica



Carl St. Clair
Director Titular

El Director Carl St. Clair inicia en el año 2014 su labor como Director Titular de la Orquesta Sinfónica Nacional de Costa Rica y al mismo tiempo este 2023 celebra su temporada número 32 con la orquesta *Pacific Symphony* en Santa Ana, California.

St. Clair ha sido reconocido por su distinguido desempeño musical y su compromiso a la educación continua con sus innovadores programas de enseñanza. Además, cabe destacar que su larga trayectoria como director de dicha orquesta sinfónica ha fortalecido la relación desarrollada con los músicos y la comunidad a través de los años. Esto se ve reflejado en el hecho de que pocas orquestas pueden reclamar para sí el rápido desarrollo artístico de la Pacific Symphony, ya que esta es la orquesta más grande formada en los Estados Unidos en los últimos 40 años, debido, en gran medida, al liderazgo de St. Clair.

Durante la temporada 2014-2015, St. Clair logró llamar la atención a nivel nacional en el ámbito artístico por sus programas musicales, su compromiso con las obras del repertorio costarricense, la inclusión de jóvenes directores dentro de un taller de formación en dirección musical, conocido como "Jóvenes Directores", mismos que dirigieron a la Orquesta Sinfónica Nacional en conciertos especiales y culminaron su formación con él en el 2018.

La carrera internacional de St. Clair lo ha llevado a dirigir a algunas de las orquestas más destacadas del mundo durante varios meses del año. Por citar un ejemplo, St. Clair fue director invitado de la Radio Sinfonieorchester (Sinfónica de la Radio de Stuttgart) del 1998-2004. Además, ha dirigido orquestas en Israel, Hong Kong, Japón, Australia, Nueva Zelanda y Sur América, sin mencionar su amplia participación en festivales a nivel mundial. En Norteamérica, St. Clair ha dirigido la Boston Symphony Orchestra (en donde fue director asistente por varios años), el New York Philharmonic, Philadelphia Orchestra, Los Ángeles Philharmonic y las orquestas sinfónicas de San Francisco, Seattle, Detroit, Atlanta, Houston, Toronto y Vancouver, entre otras.



Elissa Johnston

Soprano

La soprano ELISSA JOHNSTON se ha presentado con una amplia gama de repertorios. Sus compromisos orquestales han incluido apariciones con la Filarmónica de Los Ángeles bajo la dirección de Esa-Pekka Salonen, la Sinfónica de Atlanta, la Orquesta de Cámara de St. Paul, la Orquesta de Cámara de Los Ángeles y la Sinfónica de Santa Rosa. Ha actuado en numerosas ocasiones con el *L.A. Philharmonic New Music Group*, tanto en Los Ángeles como en el Festival de Ojai, con los directores Tan Dun, David Zinman, Daniel Harding y Steven Stucky.

Hizo su debut en el Lincoln Center en 1999 cantando los *Liebeslieder Waltzes* de Brahms con el *New York City Ballet* y regresó al Lincoln Center en mayo de 2001, estrenando *Morgen!*, un conjunto de 10 canciones orquestales de Richard Strauss con coreografía de Peter Martins. Johnston también apareció en el Festival Copland de la Filarmónica de Nueva York y en el Festival Stravinsky del Lincoln Center.

Sus recitales incluyen programas en el Festival de Aldeburgh en Inglaterra y en la Serie de Música de Invierno del Festival de Aspen con el compositor Ricky Ian Gordon.

Notas al programa

Por Jacques Sagot

Sinfonía número 32 en Sol mayor, KV 318

Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791)

Entre la escala de Sol mayor y la de Sol menor (si consideramos únicamente sus primeras cinco notas) hay tan solo una diferencia. La de Sol mayor está compuesta por las notas Sol, La, Si, Do, Re. La de Sol menor la integran las notas Sol, La, Si bemol, Do, Re. Así que apenas medio tono (el Si natural que se convierte en Si bemol) basta para establecer entre una y otra la diferencia que hay entre el sol y la luna. La tonalidad de Sol menor es inherentemente dramática: lo vemos por doquier en la obra de los grandes maestros desde Bach hasta el día de hoy. Mozart compuso solo dos sinfonías en Sol menor: la número 25, KV 183 (llamada “la pequeña”); y la número 40, KV 550 (conocida como “la grande”). Esta es su penúltima sinfonía, y pasa por ser una de sus más excelsas creaciones. Por lo que a la tonalidad de Sol mayor atañe, Mozart compuso incontables sinfonías y obras diversas en ella, sin nunca lograr extraer el drama que ese Si bemol (¡apenas un semi-tono!) le permite al abordar la tonalidad de Sol menor.

La obra que aquí nos ocupa está fechada el 26 de abril de 1779, y alcanza apenas los ocho minutos de duración: es una de sus más breves sinfonías. Sus tres movimientos (Allegro spiritoso en 4/4, Andante en 3/8, Primo tempo en 4/4) se interpretan de seguido, esto es, sin pausa. Hay quienes sostienen que la obra fue concebida como una obertura para las óperas *Thamos, rey de Egipto*, y luego *Zaide*, que nunca fueron estrenadas como tales. *Thamos* se presentó como música incidental, y *Zaide* quedó trunca con solo dos actos (aunque sus arias son ocasionalmente interpretadas).

Empero, las fechas de composición de estas ignoradas obras no coinciden con la fecha del manuscrito autógrafo de la sinfonía, y también es preciso considerar que la obertura era generalmente la última pieza en ser compuesta para una ópera (verbigracia el caso de la obertura de La flauta mágica, escrita de un tirón la noche anterior a su estreno). Sabemos que en 1785 Mozart usó la sinfonía que estamos considerando a guisa de obertura para el estreno vienés de la ópera de un colega totalmente olvidado: Francesco Bianchi. Su ópera se llamaba La villanella rapita (“La campesina raptada”).

La orquestación de la sinfonía convoca a las cuerdas, dos flautas, dos oboes, dos fagotes, cuatro cornos, dos trompetas y timbales. Su forma se ajusta a la obertura italiana, esto es, tres movimientos que se tocan sin ruptura de continuidad. Sin embargo, el esquema formal de Mozart es mucho más interesante: el primer movimiento nos ofrece dos temas contrastantes, como en toda forma sonata, pero cuando nos acercamos a la tradicional reexposición, el compositor nos hace aterrizar de pronto en el movimiento lento. Su estructura es la de un rondó: ABACAB... ¡pero Mozart nos priva de la última aparición del estribillo (A), y salta directamente al tercer movimiento, donde vemos reaparecer los temas del primero, pero en orden invertido (primero el tema B, luego el enérgico tema A, caracterizado por los asertivos trazos ascendentes de las cuerdas)! Resulta completamente atípico que en una sinfonía de Mozart reaparezcan al final temas de los anteriores movimientos: para ello tendríamos que esperar el advenimiento de la Novena Sinfonía de Beethoven, y las grandes sinfonías cíclicas de Berlioz, Schumann, Liszt y Franck.

La orquestación más bien profusa, los temas ligeros que evocan la ópera bufa, los drásticos contrastes dinámicos y armónicos (una súbita modulación de Si menor) y la concisión de la obra nos hacen sentir que estamos en presencia de una pieza-

para el teatro, de un preludio u obertura a una ópera, más probablemente un Singspiel (obra lírica en la que se canta y se habla). Fuere como fuere, el hecho es que Mozart decidió incluirla en su opera omnia como sinfonía, y podemos estar seguros de que tenía sólidas razones para ello. En suma, un bello, grácil y sonriente Mozart. La hermosura inherente a la perfección, que era el “estado de natura”, y la latitud común de todo cuanto este proteico genio escribió.

Cantos de Auvernia

Marie-Joseph Canteloube (1879-1957)

Canteloube es una figura grosera y erróneamente subvalorada en la historia de la música. Pertenece a la generación de Ravel, Stravinski y Bartók. Su lenguaje siempre fue relativamente conservador, con un sólido anclaje en el folclor de su tierra natal: Auvernia. Este nombre procede de la tribu gala que vivió en ella —los arvernos— hasta el año 52 antes de Cristo, cuando Julio César, venciendo al fiero rey Vercingetorix, conquistó la Galia (es un hecho que resultará familiar a todos aquellos que hayan leído las tiras cómicas de Asterix). Después de la caída del Imperio Romano, Auvernia pasó a ser una provincia de Francia, y luego de la Revolución de 1789 se dividió en cuatro departamentos: Puy-de-Dôme, Cantal, Alto Loira, y Allier. Grosso modo, esta región ocupa el centro de Francia, la parte más montañosa del país después de los Alpes y los Pirineos, lo que se conoce como el Macizo Central (Le Massif Central). La lengua vernácula es el occitano, su capital es Clermont-Ferrand, y su área coincide poco más o menos con la de Sicilia. El paisaje, montañoso sin ser agresivamente escarpado, es espléndido, y por doquier cubierto de verde. Existe toda una mitología, una cultura, un idioma, una música autóctona auvernesa que la distinguen nítidamente del resto de Francia. Canteloube, quien además de compositor era musicólogo, coleccionó y estudió el folclor de Auvernia con el mismo esmero y rigor con que Bartók y

Kodály compendieron el legado musical del pueblo magyar, entre otras culturas (eslovaca, rumana, búlgara, serbia, croata, polaca, checa, etc). Canteloube es, así pues, un pionero de la etnomusicología: es gracias a él que conocemos el riquísimo acerbo musical auvernés.

De este notable compositor tenemos las óperas Le Mas (1913) y Vercingetorix (1933), el poema sinfónico Hacia la princesa lejana (1912), la Suite para Violín y Piano En la montaña (1907), el Coloquio sentimental para voz y cuarteto de cuerda (1908), la Égloga de otoño (1910), A la primavera para voz y orquesta, los Cantos de la Alta Auvernia, los Cantos religiosos de Auvernia y el Himno a la Galia. Por encima de todo, era un extraordinario melodista, cultor de la armonía impresionista, y un orquestador capaz de crear los más hermosos colores instrumentales. Hombre de honda cultura, escribió biografías de sus colegas y maestros Vincent D'Indy y Déodat de Séverac, quienes, igual que él, yacen en el limbo de los grandes maestros minusvalorados por el público y los músicos. Las Canciones de Auvernia que escuchamos esta noche, representan la primera interpretación de Canteloube que la Orquesta Sinfónica Nacional nos propone en muchas décadas.

Las Cinco Canciones de Auvernia serán interpretadas en el siguiente orden: 1- Obal, din lou limousine, 2- Lo Fiolaire, 3- Chut-Chut, 4- Baleiro, 5- Malorous qu'ono Fen... Canteloube echa mano prolijamente de los arpeggios y escalas del arpa, a manera de segundo plano sonora; de los extensos e improvisatorios solos del oboe y el clarinete (operando como interludios o preludios a las canciones), que a menudo asumen el aire de recitativos instrumentales. La orquestación es liviana y transparente, y las líneas melódicas de la soprano son melismáticas y ricamente ornamentadas.

En un instante pasamos del bucolismo más diáfano y sonriente a melancólicas meditaciones melódicas, con progresiones armónicas poco habituales, y fluctuación constante entre los modos mayor y menor.

Música “airelibrista”, como la pintura de los maestros impresionistas y naturalistas, estas canciones, con sus ocasionales giros modales, nos hablan de un mundo cerrado, pretérito, dulcemente anacrónico. La impronta de Ravel es perceptible en la polícroma paleta orquestal del autor.

Quinta Sinfonía en Do menor, Opus 67

Ludwig van Beethoven (1770-1827)

Mano a mano con el Destino

"El Destino es el carácter."

Novalis

Tan pronto concluyó el primer movimiento, el joven Mendelssohn se volvió hacia Goethe, intentando adivinar su íntima reacción ante la obra, mas el "Sabio de Weimar" permanecía impasible, con su inescrutable mirada de esfinge clavada sobre el teclado, y una expresión de profundo ensimismamiento dibujada en su rostro. Mendelssohn sacó fuerzas de flaqueza, y prosiguió con el segundo y tercer movimientos, mirando de reojo a Goethe, y preguntándose a cada momento si una música de tal vehemencia no ofendería la sensibilidad de aquel sumo pontífice del clasicismo germánico.

Los ojos del anciano poeta fulguraban en la penumbra de la habitación, mientras la obra evolucionaba hacia su apoteósico desenlace. Después de los últimos acordes, Mendelssohn se resolvió por fin a encarar a Goethe, resignado ya a encajar la peor de las filípicas cuando, para su sorpresa, el autor de Fausto saltó de su sillón y, transido de entusiasmo, prorrumpió: "¡Es avasallador, colosal, es... es como si se le fuera a venir a uno la casa encima!"

La pieza en cuestión no era otra que la Quinta Sinfonía de Beethoven, obra con la cual Mendelssohn introducía la música del genio de Bonn a su buen amigo Goethe, fungiendo con ello como mediador entre las dos más grandes luminarias germanas del siglo XVIII.

El Destino llama a la puerta

“Nadia Tagrine: —Y ahora dígame: si se viera usted obligado a caracterizar a Beethoven por una sola de sus obras (una sola, ¿entiende?), ¿cuál escogería?”

Roland Manuel: —No voy a buscarle tres pies al gato: tomaría el primer movimiento de la Quinta Sinfonía.”

Roland Manuel: El placer de la música

El motivo “del Destino llamando a la puerta” (“tá-ta-ta-táaaaam”) con el que Beethoven literalmente “amarra” a su audiencia desde el instante mismo en que da inicio la obra, tiene la contundencia y el tremendismo del “Abandonad toda esperanza vosotros que entráis”, inscrito en el pórtico del “Infierno” del Dante, y justifica sin duda la anécdota aquella acontecida a Schumann durante la primera audición de la pieza en Dresde. El autor de las Escenas Infantiles estaba recostado al pasillo de lunetas, cuando un niño desconocido comenzó a acercársele lentamente. Sin apenas percatarse de lo que hacía, el pequeño tomó la mano del compositor y terminó por aferrarse instintivamente a sus piernas, trémulo y como amedrentado por alguna invisible amenaza. Al darse cuenta de lo que ocurría, Schumann se inclinó hacia la criatura, quien mirándolo con los ojos desmesuradamente abiertos le confesó: “Perdóneme señor, pero es que esta música me da miedo”.

Al margen de su natural impresionabilidad infantil, la reacción de aquel niño ante la pieza era en el fondo la más honesta y correcta, y es probable que la voz de Beethoven hablara más directamente a su corazón que al de todos aquellos adultos demasiado sensatos como para dejarse asustar por un poco de música.

Primicias formales

Y es ese sencillísimo motivo,[1] el ominoso lema musical “del Destino”, el que con su característica fórmula rítmica permea y configura la totalidad del primer movimiento, así como buena parte del tercero. Nunca en la historia de la música se había visto tanto surgir de tan poco como en ese auténtico tour de force de derivación temática que es la Quinta Sinfonía. Con ella Beethoven va más allá aún de la Heroica en su concepción del género como una forma musical cuyo crecimiento orgánico se da a partir de ciertas células generatrices, más significativas por su potencial de desarrollo que por su interés melódico intrínseco. Este concepto, aceptado por la mayoría de los musicólogos modernos, ha sido sin embargo resistido por Donald Francis Tovey, quien en alguno de sus artículos llega incluso a calificarlo de “herético” (en su opinión no es Beethoven sino más bien Schumann quien, por vez primera, intentara la proeza de erigir una sinfonía a partir de ciertos motivos germinales básicos). Sí, estimado lector: no menos que la política y la religión, el análisis musical suele ser terreno fértil para las más encendidas controversias. Por cierto: convengo con Tovey: imposible abstenerme de decirlo.

Más fecundo en consecuencias que cualquiera de sus innovaciones formales, el aporte capital de Beethoven a la sinfonía consiste, quizás, en haberla dotado de una intensidad emocional y de una fuerza dramática que a la sazón estaban únicamente reservadas a la ópera y a otros géneros escénicos. En el caso de la obra que aquí nos ocupa, un aspecto puramente orquestal viene a confirmar este punto: la presencia del piccolo, el contrafagot y los trombones, instrumentos que se volverán a dar cita en la Novena Sinfonía, y que se encontraban por aquel entonces relegados al ámbito operático, donde cumplían con la función de realzar el efecto de ciertas situaciones dramáticas concretas (piénsese por ejemplo en el conspicuo papel que Gluck asigna a los trombones en

las escenas infernales de Orfeo y Eurídice). El hecho de que la composición de las sinfonías Tercera, Cuarta, Quinta y Sexta coincidiera con la lenta gestación de Fidelio tiende además a confirmar esta hipótesis. No solo es la ópera en cuestión rica en aspectos sinfónicos, sino que las sinfonías que le son contemporáneas están plagadas de efectos eminentemente operáticos: pausas generales, violentos contrastes dinámicos, acentos rítmicos inesperados, clímax fragorosos, y esas introducciones llenas de significado dramático, que parecieran anunciar el solemne descorrerse del telón y la entrada del héroe a escena. En suma, un proceso natural de ósmosis entre la ópera y la sinfonía, con el enriquecimiento recíproco de ambos géneros como resultado.

Afán inverso habría de mover a Wagner, cuyo sueño era el de dotar a la ópera de una estructura sinfónica, a través de las más complejas interrelaciones temáticas. La Quinta Sinfonía es un auténtico drama en cuatro movimientos, con un itinerario anímico que nos lleva del lamento a la apoteosis, todo ello perfectamente unificado y concentrado en media hora de duración. Paradigma de la gran tradición clásica, estamos aquí en presencia de una música asombrosamente económica para su abrumador contenido emotivo, música que es pura síntesis, fibra y músculo, sin digresiones ornamentales de ningún tipo (“comprimida como una estrella de alta temperatura” —diría Basil Lamm—).

Con la posible excepción del primer movimiento del Cuarteto en Fa menor Op. 95, el Allegro con brio de la Quinta Sinfonía nos ofrece el más conciso ejemplo de forma sonata que Beethoven jamás produjera. Muy por encima del tema principal —reducido a mera actividad motívica—, el ritmo es aquí el verdadero propulsor del discurso musical. El “llamado del Destino” no solo proporciona el núcleo del primer tema, sino que también introduce, a través del corno, el tema lírico de los violines y violas, en la tonalidad paralela mayor: Mi bemol.

Aún durante la enunciación de este tema, el ominoso leitmotiv “del Destino” permanece latente en el segundo plano, musitado por los chelos y bajos. Su omnipresencia a través de las transiciones, desarrollo y coda confieren a esta extraordinaria página sinfónica una unidad y solidez verdaderamente portentosas. El resultado es un movimiento sinfónico que se diría concebido en un solo trazo de pincel, o como dirían los franceses, d'un seul coup.

La particularidad rítmica del motivo “del Destino”, así como de todo cuanto de él dimana, es la anacrusa (tres corcheas y una blanca), mientras que el material asociado con el segundo tema comienza invariablemente en el primer tiempo del compás. Estas mismas características se constituirán en rasgos distintivos de los dos temas principales del Scherzo. Entre los mil detalles dignos de consideración que el Allegro con brio nos ofrece, ¿cómo resistir la tentación de mencionar la plañidera cadenza[1] del oboe, única tregua en medio de la tormenta; o la forma en que el martilleo de los timbales ensombrece la reaparición del segundo tema durante la recapitulación, tiñendo de inquietud su original placidez? A menos, claro está, de que prefiramos el uso eminentemente dramático de las pausas y silencios, o el misterioso diálogo de las cuerdas y las maderas al final del desarrollo. De este pasaje diría Berlioz, con su habitual capacidad metafórica, que era “lento y penoso como la respiración de un moribundo”. La alternancia del mismo acorde entre los dos grupos instrumentales puede, en efecto, evocar el ritmo de las inhalaciones y exhalaciones de un organismo completamente extenuado. La coda—la sección más extensa del movimiento— rubrica, para terminar, la definitiva preeminencia del motivo “del Destino”. Lejos estamos sin embargo de decir adiós al leitmotiv en cuestión: el tema de los cornos en el Scherzo volverá a traerlo a colación, así como el sordo palpitar del timbal durante la transición hacia el Allegro (pedal de Do) y, en forma más subrepticia, las interjecciones de los bajos en el Presto final.

En el segundo movimiento Beethoven nos ofrece una serie de variaciones sobre dos temas rítmicamente emparentados: el primero de ellos a cargo de los chelos y las violas —una combinación instrumental “obligatoria” en la música orquestal del compositor—, el segundo enunciado por las maderas y retomado luego por los metales en forma solemne y majestuosa. Así pues, se trata aquí de dos temas con sus respectivas variaciones, un recurso que, aún cuando vagamente prefigurado por ciertas obras de Haydn, no deja de constituir una verdadera rara avis en la historia del género.

El pasaje en Do mayor, a cargo de los metales, cumple con una doble función formal y práctica: por una parte, la elección de esta tonalidad sirve para emparentar cíclicamente el tema aludido con el himno triunfal del cuarto movimiento, por otra, permite a trompetas y cornos un temps de parole sin el cual se hubieran visto relegados al silencio absoluto (las limitaciones mecánicas de estos instrumentos les impedían a la sazón tocar en la tonalidad del movimiento: La bemol mayor).

“Enigmático como la mirada de un hipnotizador” —así describe Berlioz el tema inicial del Scherzo, que los chelos y bajos enuncian pianissimo—. Los cuadernos de esbozos dan testimonio de las diversas mutaciones a que Beethoven sometió este sencillísimo diseño de ocho notas, antes de darle su forma definitiva. En el motivo marcial de los cornos —tan categórico como el anterior tema era misterioso— vemos reaparecer, como ya dijéramos, la célula rítmica “del Destino”. Si algo había previsible y rutinario en la sinfonía clásica era la reexposición del minué después del trio. Uno de los aciertos de Beethoven consiste en haber insuflado vida a esta sección, a través de variantes tan ingeniosas como imprevistas.

En el caso que aquí nos ocupa, la reintroducción del tema de los cuernos a manera de eco distante basta para conferir un carácter diferente a la reexposición, y establece además un contraste acusadísimo con el fugato que hace las veces de trío. Este fugato es una pieza de bravura para los contrabajos, uno de los más notables momentos orquestales confiados a estos instrumentos, generalmente utilizados para sentar sólidamente toda la base armónica de cualquier obra.

Una de las más significativas peculiaridades formales de la sinfonía la constituye la transición entre el Scherzo y el Allegro final, un procedimiento de gran eficacia dramática que también encontraremos en la Pastoral, y por medio del cual el compositor evita la ruptura de continuidad entre dos movimientos psicológicamente vinculados. Por espacio de cincuenta compases el oyente es mantenido en vilo por la sorda reiteración, en el timbal, de la célula rítmica del tema principal del Scherzo. Cincuenta compases de suspenso, incertidumbre, e incremento progresivo de la tensión, durante los cuales la tonalidad de Do menor va cediendo el lugar a su paralela mayor en forma gradual y casi imperceptible... Y, por supuesto, el dénouement llega por fin en la fanfarria triunfal de los metales con que da inicio el cuarto movimiento. ¡Vaya momento! ¡Vaya una manera de jugar con la expectativa sonora del oyente! No en vano el musicólogo británico Richard Osborne describió a la Quinta Sinfonía como “un estudio de las potencialidades dramáticas y psicológicas de los modos mayor y menor”.

La transición entre el Scherzo y el Finale de la Cuarta Sinfonía de Schumann, compuesta según el modelo de la Quinta de Beethoven, nos da fe de cuán grata habría de resultar esta solución formal para los sinfonistas decimonónicos, siempre preocupados por preservar la unidad del género a través de los diferentes movimientos que lo integran. Entre los sinfonistas de la primera generación romántica, Mendelssohn echaría mano también de este procedimiento en sus sinfonías Escocesa y Reforma.

Los compositores que después adoptarían la idea constituyen legión. El propio Beethoven convertiría en cliché la práctica de conectar los movimientos segundo y tercero, o bien tercero y cuarto. Un acorde inestable (generalmente la séptima disminuida o la séptima de dominante) hacía con frecuencia las veces de pivote tonal entre ambos movimientos. Tal es el caso, verbigracia, de la Sonata Appassionata, la Sinfonía Pastoral, la Sonata para Violín en Sol mayor Op. 96, el Trío Archiduque Op. 97, la Sonata para Chelo en Re mayor Op. 102, y el Triple Concierto Op. 56. El problema era más fácil de resolver en el caso de las obras concertantes, donde una cadenza del solista podía fungir como transición, y es esto precisamente lo que Beethoven hace en el Concierto Emperador y en el Concierto para Violín.

La inopinada, casi fantasmal reaparición del tema del Scherzo en medio de la jubilosa algarabía del cuarto movimiento obedece, una vez más, a esa búsqueda de la unidad a través de la variedad que tanto preocupó a Beethoven. Obviamente, una de las soluciones al problema consistía en hacer que los diferentes movimientos compartieran algunos de sus elementos melódicos, y es el procedimiento que el compositor reeditará dieciséis años más tarde en la Novena Sinfonía, donde los temas de toda la obra se ven convocados en un gran corro final, justo antes de dar inicio el Himno a la Alegría. Tal práctica tiene su precedente histórico en la Sinfonía No. 46 de Haydn, cuyos cuatro movimientos están interrelacionados temáticamente, pero huelga decir que el maestro austriaco no saca de ello el partido psicológico que Beethoven, con su extraordinario instinto dramático, logra en su Quinta Sinfonía. Por lo demás, tal procedimiento encontraría su máxima expresión en la "forma cíclica" cultivada, entre otros, por Berlioz, Schumann, Franck y especialmente Liszt, quien haría extensivo este concepto a los géneros de la sonata y el concierto.

Para el Finale, Beethoven había originalmente proyectado un tema en compás de 6/8 y tonalidad de Do menor, que no tardó en desechar debido, entre otras razones, a su alarmante similitud con el tema del tercer movimiento del Concierto para Piano K.V. 491 de Mozart, también en Do menor. La melodía descartada figura en los cuadernos de apuntes del compositor, y basta con echarle una ojeada para darse cuenta de que su elección hubiera transformado radicalmente el carácter y el plan dramático de toda la sinfonía.

Es quizás para compensar la falta de riqueza melódica del Allegro con brio que Beethoven ha dotado el Finale de cuatro espléndidos temas, articulados en dos grupos: A1-A2, y B1-B2. Los metales tienen a su cargo la exultante enunciación del grupo temático A, cuyo contorno no hace sino reafirmar victoriosamente el acorde de Do mayor, mientras que las cuerdas toman la palabra con el grupo B, en la dominante.

La Coda del Finale de la Quinta Sinfonía ha suscitado los reparos de algunos comentaristas, así como la ironía de Erik Satie, quien parodia su retórica enfática y algo redundante en uno de sus Embriones Disecados (!) para piano. Es cierto que el pasaje en cuestión no escapa a cierta grandilocuencia, y que la reiteración del acorde de tónica por no menos de cincuenta y cinco compases consecutivos puede, en manos de ciertos directores, parecer un tanto machacona. No debemos sin embargo perder de vista que los principios de equilibrio y simetría a los que Beethoven era tan adepto exigían un final de esta magnitud, a fin de contrapesar la tremenda intensidad dramática del primer movimiento. Arquitecto consumado de las estructuras sonoras, Beethoven ha dotado a la obra de un introito y una coda igualmente imponentes, configurando así un “marco” formal a escala de su monumental fresco sinfónico.

Sobre símbolos y arquetipos

Bien podría un día hacerse con la música de Beethoven —tal y como alguna vez lo intentara Deryck Cooke con la de Wagner—, una especie de diccionario de semiótica musical, en el cual nos fuera explicada la simbología y la significación dramática de cada una de sus células melódicas características. Idea descabellada quizás, pero no por completo exenta de méritos. Si la música es un lenguaje, y hay en ella ciertos “vocablos” melódicos recurrentes, portadores siempre de la misma carga emotiva, ¿por qué no identificarlos y traducirlos de una vez por todas a conceptos? Sí, ya lo sé: mil razones tornan estéril y aún quizás impracticable tal ocurrencia, pero convendrán ustedes en que la idea no deja de ser seductora. A la objeción de que el “significado” de estos “vocablos” variaría según el contexto en el que se encontraran insertos, respondería yo que otro tanto sucede, después de todo, con las palabras del lenguaje conceptual. Ciertamente que un acorde de Sol mayor no representa lo mismo en el ámbito de Do mayor que en el de Fa sostenido menor, pero tampoco la palabra “cálculo” significa lo mismo en el campo de la matemática que en el de la patología médica. Cada “vocablo” musical debería, por consiguiente, ser considerado “en situación” y dentro del contexto y carácter general de la misma pieza.

Tal cual me lo figuro, el diccionario en cuestión consistiría en un “léxico” de ejemplos musicales, cada uno de ellos acompañado por su correspondiente equivalente conceptual. He aquí, a título de ilustración, algunos de los “vocablos” y “locuciones” melódicas que en él encontraríamos: el motivo inicial de la Quinta Sinfonía corresponde, como ya sabemos, al arquetipo musical del Destino. El tema de la Oda a la Alegría es el lema mismo de la felicidad y la fraternidad universales. El intervalo de cuarta ascendente (tema inicial de la Heroica y del Tercer Concierto para Piano) tiene la significación de un gesto épico y asertivo; su frecuente presencia en marchas e himnos nacionales confirma tal hipótesis.

La fórmula rítmica “tam-ta-tám” (Allegro del Concierto Emperador) evoca por lo general una enérgica afirmación de la voluntad. Los temas de contorno triádico,[1] en modo mayor (Finale de la Quinta Sinfonía) son casi siempre emisarios de la victoria. El cromatismo[2] tiende naturalmente a la expresión del dolor (“Crucifixus” de la Missa Solemnis), mientras que el diatonismo[3] suele por su parte sugerir el gozo y la estabilidad. Las cuartas y quintas armónicas, tradicionalmente conocidas como sonoridades “muertas”, son utilizadas con absoluta literalidad para tal efecto, al subrayar las palabras “Et sepultus est”, al final de la ya mencionada sección de la Missa Solemnis. (En sus corales Bach se permite el uso de las quintas paralelas solo cuando el texto hace alusión a la muerte). El intervalo de segunda menor descendente —onomatopeya musical del lamento— está por lo demás presente en los sollozos de las cuerdas, durante el momento más lacerante del “Crucifixus”: cuando los solistas enuncian sucesivamente la palabra “Passus”, invocando con ello el infinito dolor del Redentor crucificado. Es este un procedimiento que Beethoven toma directamente de la música sacra del barroco, donde el uso de las segundas descendentes para tal efecto pasaba por un verdadero cliché dramático.

Y bástenos con estos ejemplos para demostrar cuán vasto y explícito es el “vocabulario” o, si se prefiere, la “nomenclatura” semántico-musical de Beethoven. Tal simbología no es por supuesto privativa del autor de la Pastoral. La connotación emotiva de ciertas escalas, intervalos y armonías se encuentra enquistada en el subconsciente colectivo de Occidente desde tiempos de Platón (considérese por ejemplo la teoría del ethos asociado a los modos griegos). El intervalo de segunda menor descendente es usado por Bach como representación musical del sollozo en una coyuntura dramática análoga a la de Beethoven: el “Crucifixus” de su Misa en Si menor.

Mozart, por su parte, echaría mano de él en el “Lacrimosa” de su célebre Réquiem, y tres cuartos de siglo más tarde Mussorgsky lo utiliza para describir el dolor del pueblo ruso, encarnado en la figura del “simplón” de Boris Godunov. El que la connotación emotiva de este intervalo haya permanecido constante a través de dos siglos y medio de historia musical es, sin duda, un argumento de peso a favor de la universalidad y objetividad de su “significado” (una universalidad basada en principios físicos y acústicos perfectamente determinables, cuya consideración escapa con mucho a nuestro estudio). Ciertamente que la connotación emotiva de ciertos “vocablos” musicales ha mudado con el tiempo, pero después de todo, cambios semánticos más sustanciales han podido observarse también en muchas de las palabras de la lengua castellana. Lo que sí es indudable es que Beethoven otorgó contenidos más explícitos, “significados” más unívocos a todas estas “locuciones” musicales, utilizándolos además con la coherencia y la lógica de un verdadero lenguaje. Parafraseando a Mallarmé, su mérito consiste en haber conferido “un sentido más puro a las palabras de la tribu”.

La denominación “der Tondichter” (“el poeta de los sonidos”) que Beethoven gustaba darse a sí mismo es, a este respecto, hartamente reveladora. En un contexto poético hay palabras que vibran empáticamente, en virtud de su sonoridad, su significado, o bien de su poder evocativo, a la manera de las consonancias. El trabajo del poeta consiste en detectar estas correspondencias, y en evitar —o bien “resolver”— las “disonancias” que sobrevienen del acoplamiento de vocablos incompatibles. Así pues, la labor del poeta y el compositor —apareadores de palabras y de notas musicales respectivamente— difiere tan solo en el material, mas no en la esencia de su trabajo. Ambos son, en definitiva, creadores de armonía y de significado.

Mozart, por su parte, echaría mano de él en el “Lacrimosa” de su célebre Réquiem, y tres cuartos de siglo más tarde Mussorgsky lo utiliza para describir el dolor del pueblo ruso, encarnado en la figura del “simplón” de Boris Godunov. El que la connotación emotiva de este intervalo haya permanecido constante a través de dos siglos y medio de historia musical es, sin duda, un argumento de peso a favor de la universalidad y objetividad de su “significado” (una universalidad basada en principios físicos y acústicos perfectamente determinables, cuya consideración escapa con mucho a nuestro estudio). Ciertamente que la connotación emotiva de ciertos “vocablos” musicales ha mudado con el tiempo, pero después de todo, cambios semánticos más sustanciales han podido observarse también en muchas de las palabras de la lengua castellana. Lo que sí es indudable es que Beethoven otorgó contenidos más explícitos, “significados” más unívocos a todas estas “locuciones” musicales, utilizándolos además con la coherencia y la lógica de un verdadero lenguaje. Parafraseando a Mallarmé, su mérito consiste en haber conferido “un sentido más puro a las palabras de la tribu”.

La denominación “der Tondichter” (“el poeta de los sonidos”) que Beethoven gustaba darse a sí mismo es, a este respecto, harto reveladora. En un contexto poético hay palabras que vibran empáticamente, en virtud de su sonoridad, su significado, o bien de su poder evocativo, a la manera de las consonancias. El trabajo del poeta consiste en detectar estas correspondencias, y en evitar —o bien “resolver”— las “disonancias” que sobrevienen del acoplamiento de vocablos incompatibles. Así pues, la labor del poeta y el compositor —apareadores de palabras y de notas musicales respectivamente— difiere tan solo en el material, mas no en la esencia de su trabajo. Ambos son, en definitiva, creadores de armonía y de significado.

Decíamos que Beethoven había transformado a la música en un sistema de símbolos, de lemas y arquetipos sonoros, aceptados universalmente en virtud de esa misteriosa identidad, de esa correspondencia perfecta existente entre el fenómeno musical y su correlato emotivo. Pues bien, lo cierto es que la Quinta Sinfonía nos da fe de ello con la misma elocuencia, con la misma inapelable contundencia con que el Destino tiene fama de llamar a la puerta de los hombres.

Agarrar al Destino por el cuello

“Sinfonía del Destino” es el título que algunos comentaristas han dado a la obra que aquí nos ocupa, y a fe mía que no es un nombre inapropiado. No lo sería menos en el caso de la Cuarta Sinfonía de Tchaikovsky, donde el llamado del Fatum adquiere la forma de una apocalíptica fanfarria de los bronce, o de la Inconclusa de Schubert, donde se transforma en la torva, premonitoria interrogación de los bajos con que da inicio la obra. Porque lo cierto es que también Schubert, Bruckner, Tchaikovsky, Dvorák, Mahler y Schostakovich compusieron todos su “Sinfonía del Destino”, y esto es algo en lo que, sin apenas proponérselo, le correspondería a Beethoven hacer una vez más las veces de heraldo y paradigma de la música del porvenir.

Hay hombres que se entregan resignados y sumisos al destino, otros que aprenden a amarlo y bendecirlo, no importa cuán amarga sea su suerte. Nuestro músico no pertenecía a ninguno de estos dos tipos. Para conjurar esa oscura predestinación, ese sino inexorable que llama a la puerta de los hombres, Beethoven esgrimió las armas de la voluntad y de la libre autodeterminación. El destino era para él —y en esto su filosofía era la de un auténtico hijo espiritual de la Ilustración— un monstruo al que se le podía torcer el cuello, una fuerza maleable y en última instancia plegable a la voluntad del hombre.

Nada tan ajeno a su sensibilidad como ese pesimismo romántico de raigambre schopenhaueriana, en el cual el ser humano no es sino el inerte juguete de la torva, acéfala Voluntad (por libre que pudiera parecer, toda volición humana es, de acuerdo al célebre filósofo, mera manifestación de esta fuerza inescapable). El fatalismo implícito en tal doctrina podrá quizás aflorar en la música de Tchaikovsky, pero no ciertamente en la de Beethoven. No hay trayectoria humana desde siempre y para siempre escrita en el libro del Destino: “caminante no hay camino, se hace camino al andar”.

Próximamente



Conciertos Navideños 2023

Ramiro A. Ramírez, Director invitado

Viernes 8 de diciembre, Iglesia de San Isidro de Coronado, 7:30 p.m.

Domingo 10 de diciembre, Iglesia de Atenas, 11:30 a.m.

Martes 12 de diciembre, Centro de Convenciones de lo Alto, 7:30 pm

Miércoles 13 de diciembre, Catedral de Alajuela, 7:30 p.m.

Jueves 14 de diciembre, Iglesia de San Diego de Tres Ríos, 7:30 p.m.

Viernes 15 de diciembre, Parroquia San Miguel Arcangel, Escazú, 7:30 p.m.



Patrocinadores

Agradecemos el apoyo incondicional de nuestros patrocinadores e instituciones colaboradoras.



Jacques Sagot

El **O**bservador

DESPUÉS DEL ARTE, EL ARTE

TE ESPERAMOS DESPUÉS DE
ESTA FUNCIÓN EN NUESTRA CASA

COCINA ACTUAL CON HISTORIA



ISOLINA

BAR RESTAURANTE CAVA

Orquesta Sinfónica Nacional de Costa Rica

Carl St. Clair, Director Titular

Fernando Muñoz del Collado

Concertino a.i.

Violines primeros

Gerardo Ramírez Alfaro

Asistente de Concertino a.i.

Peter Nitsche Ostermann

Mercedes Rodríguez Campos

Catherine Hayes Preston

José Andrés Valerio Meléndez

Rebeca Medrano Muñoz

Ingrid Solano Mora

Carla Loaiza Yee

Pablo Antonio Díaz López

Daniela Arley Sánchez

Violines segundos

Eva Trigueros Molina, Principal

Lidia Duverrán Guzmán

Mario Rodríguez Ugalde

Ana Gabriela Castro Rosabal

Mauricio Álvarez Muñoz

Gustavo Arauz Lobo

Daniela Castro Aguilar

Eva Liebhaber Villanueva

Violas

Naaman Muñoz Salgado, Principal

Jafet Quesada Leyva

Asistente de Principal a.i.

Randall Rodríguez Arce

María Irene Monterroso González

Violoncellos

Álvaro González Rodríguez, Principal

Elena Kharina, *Asistente Principal*

Gabriela Alfaro Salvatierra

Jaime del Valle Solano

Sonia Barth Trejos

Catalina Calderón Jiménez

Ángela Ramírez Alfaro

Guillermo Quirós Zumbado

Contrabajos

Carlos Vives Cordero, Principal

Alejandra María Solís Díaz

Asistente de Principal

Esteban Rojas Orozco

Maddie Serrano Espinoza

Pedro García Rivera

Flautas

Gabriel Goñi Dondi, Principal a.i.

Enid Ulate Solís

Jonathan Mena Jiménez

Oboes

Jorge Rodríguez Herrera, Principal

Delberth Castellón Mora

Corno inglés

Isaac Alfaro Solís

Clarinetes

Marvin Araya Méndez, Principal

Eduardo Rodríguez Villalobos

Clarinete Bajo

Vinicio Meza Solano

Fagotes

Isaac Leyva Brenes, Principal

Marco Vinicio Redondo Mesén

Contrafagot

Merceditas Sánchez Garbanzo

Trompetas

Juan Carlos Meza Solano, Principal

Aníbal Rojas León

Cornos franceses

Luis Murillo Bolaños, Principal

Iván Barrantes Elizondo

Taylor Castillo Vega

Trombones

Martín Bonilla Moya, Principal

Humberto Vaglio Hernández

Trombón Bajo

César Fumero Molina

Tuba

Jean Carlo Granados Quirós

Timbales

Bismark Fernández Vásquez, Principal

Percusión

William Ramos Calvo

Alejandro Molina Salas

Ricardo Alvarado Hernández

Arpa

Ruth Garita Quesada, Principal

Músicos Extras

Jazmín Fernández, viola

Jacqueline Fernández, viola

Federico André Orlich, contrabajo

Luis Véliz Lehnhoff, contrabajo

José Enrique Morales Hidalgo,
trompeta

Christopher Alfaro Pascal, trombón

Manuel Matarrita, piano

Manuel Carpio, contrafagot

Promoción Artística y

Relaciones Públicas

Danny León González

Cinthya Fonseca Cabrera

Hermes Soto Loría

Archivo Musical

Jonathan Mena Jiménez

Utilería

Juan Carlos Mora Sequeira

Geiner Sevilla Godínez

Santiago Araya

Subtítulos

Carlos Nigro



Nayuribe Guadamuz Rosales, Ministra de Cultura y Juventud

Vera Beatriz Vargas León, Viceministra de Cultura

Luis Alexander Castro Mena, Viceministro Administrativo

Kristel Ward Hudson, Viceministra de Juventud



Sr. Ricardo José Chaves Cordero, Director General Suplente

Junta Directiva

Sra. Nayuribe Guadamuz Rosales, Presidenta

Sr. Freddy Gonzalez Soro

Sr. Carlo Magno Burgos Vargas

Sr. Daniel Araya Robles

Sr. Victor Fonseca Matarrita

Sr. Malberth Cerdas Herrera

Sra. Rebeca Bonilla Jara



MINISTERIO DE
CULTURA Y JUVENTUD

GOBIERNO
DE COSTA RICA

CENTRO NACIONAL
DE LA MÚSICA



Orquesta
Sinfónica
Nacional
COSTA RICA

