

TERESA CASCUDO

Introducción: Beethoven, recepción, discursos y prácticas canónicas

Habrán quienes quieran matar a Beethoven, desmontando pieza a pieza su figura y su obra hasta desposeerlo de significado y trascendencia, o diluirlo en el océano de información rápida e irrelevante en el que vivimos, pero sigue habiendo personas que disfrutan, y mucho, con su música. Casi dos siglos después de su muerte, Beethoven es hoy en día el compositor más programado¹, un icono de las prácticas asociadas con la «música clásica» y hasta el modelo para determinadas actitudes y comportamientos, ejemplo de una idea de humanidad emancipada que se definió a finales del siglo XVIII. Conocer mejor lo que Beethoven supuso para quienes han interpretado, estudiado o imitado su música en el pasado, así como para quienes la han escuchado implica, en última instancia, adentrarse en la dinámica cultural, social e incluso política de las comunidades de las que esas personas formaron parte. Tocarla mejor o peor, editarla o grabarla, venderla y comprarla, preferir una u otra pieza de su catálogo, adoptar su vida como ejemplo e identificarse o motivarse con ella, fingir en público y por esnobismo que se la conoce y disfruta, apreciarla en privado y en solitario o hablar y escribir sobre ella son acciones que perpetúan en el tiempo la relevancia de su figura y su obra. Este libro reúne a veinticinco investigadores vinculados a una docena de instituciones que, desde diversas perspectivas, analizan una veintena de casos de estudio enfocados en quienes durante un periodo que abarca dos siglos y dentro de los límites de un marco geográfico concreto –el de la Península Ibérica– «hicieron» todo lo anterior con la figura y la música de Beethoven.

Hasta este año, 2020, en el que se conmemora el 250º aniversario de su nacimiento, han predominado en los estudios sobre la difusión y recepción de Beethoven las aproximaciones regionales o locales², a pesar de que obras como la *Novena Sinfonía*, por las características especiales de su difusión, hayan impuesto una perspectiva más amplia³.

¹ MARÍN, Miguel Ángel. «Challenging the Listener: How to Change Trends in Classical Music Programming». *Resonancias*, 22, 42 (2018), pp. 115-130.

² No obstante, la historia global también ha alcanzado los estudios sobre la difusión y recepción de Beethoven. Lo podemos comprobar en el programa del congreso conmemorativo del centenario, especialmente en las intervenciones de Martin Kempe y Daniel Chua. Beethoven-Perspektiven: Internationaler wissenschaftlicher Kongress im Beethoven-Haus Bonn, 10.–14. Februar 2020. Programa disponible en <<https://www.beethoven.de/de/termine/view/5163317375008768/Beethoven-Perspektiven>> [consulta 5-1-2020].

³ KRAUS, Beate Angelika. 2003. «Europas Beethoven: Ein Rezeptionsgeschichtlicher Vergleich.» *Bonner Beethoven-Studien*, 3, pp. 47-79.

El entorno cultural germánico, por motivos evidentes, fue el primero abordado bajo esa perspectiva y podemos considerar el ensayo que Hans Heinrich Eggebrecht publicó en 1972, dos años después del segundo centenario del nacimiento de Beethoven, una referencia ineludible⁴. Eggebrecht llamó la atención hacia la recurrencia de determinados «tópicos» en los estudios publicados sobre el compositor desde el siglo XIX. Su estudio se publicó en los años inmediatamente posteriores a la célebre conferencia de Hans Robert Jauss que puso las bases de la llamada teoría de la recepción, «La historia literaria como desafío a la ciencia literaria», pronunciada en 1967 y publicada en 1970⁵. Es poco sorprendente que Beethoven fuese uno de los compositores que acapararon la atención en ese momento: el compositor ocupó el centro de los debates que la propuesta de Jauss, transferida a la musicología, suscitó en el seno de la disciplina⁶. Tal como fueron delineados por Jauss, los estudios de recepción se centraban apenas en dos objetos, el lector y la obra y observaban el encaje entre el horizonte de experiencias y el de expectativas manteniéndose siempre dentro de los límites del sistema literario, esto es, conservando siempre el texto como el centro de la investigación. Actualmente, los estudios que abordan el análisis del «efecto» [*Wirkung*] y de la «recepción» [*Rezeption*] propiamente dicha que los textos producen asumen perspectivas mucho más amplias e incorporan en algunos casos las novedades introducidas en diversas ramas de la historia después del denominado giro lingüístico. Prestan por consiguiente una mayor atención a la articulación entre prácticas y discursos y, en particular, al análisis de la conexión entre la creación, consolidación y transformación de lo que podemos denominar el «canon musical occidental»⁷, donde Beethoven ocupa una posición señera, y las relaciones de poder.

⁴ EGGBRECHT, Hans Heinrich. «Theorie der ästhetischen Identifikation. Zur Wirkungsgeschichte der Musik Beethovens». *Archiv Für Musikwissenschaft*. 34, 2 (1977), pp. 103-16; *Zur Geschichte der Beethoven-Rezeption*. Laaber, Laaber-Verlag, 1972.

⁵ Sobre su impacto en la musicología, véase LISSA, Zofia. «Zur Theorie der musikalischen Rezeption». *Archiv für Musikwissenschaft*. 31 (1974), pp. 157-169; KRUMMACHER, Friedhelm. «Rezeptionsgeschichte als Problem der Musikwissenschaft». *Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preussischer Kulturbesitz*, (1979/1980), pp. 154-170; GARDA, Michaela. «Teoria della ricezione e musicologia». *L'esperienza musicale: teoria e storia della ricezione*. Gianmario Borio y Michela Garda (eds.). Turin, EDT, 1989, pp. 1-35.

⁶ Véase, por ejemplo, KRUMMACHER, Friedhelm. «Synthesis des Disparaten. Zu Beethovens Späten Quartetten Und Ihrer Frühen Rezeption». *Archiv Für Musikwissenschaft*, 37, 2 (1980), pp. 99-134.

⁷ Sobre la introducción del concepto en el ámbito de la musicología, véase, como referencia, KERMAN, Joseph. «A Few Canonic Variations». *Critical Inquiry*, 10, 1 (1983), pp. 107-25.

Las cuestiones estudiadas a partir del concepto de «canon musical» han pasado a ser más recientemente analizadas desde el doble concepto de «discurso canónico» y «práctica canónica». Por un lado, Mark Everist planteó la pertinencia del primero en un artículo publicado en el influyente volumen *Rethinking Music*.⁸ A partir de la valoración de las consecuencias de la transferencia de la teoría de la recepción al ámbito de la musicología, Everist defendía una especie de punto de equilibrio entre la atención a prestar a la cultura musical y a la obra musical que, en tanto que equivalente al texto literario, se situaba en el centro de las preocupaciones de la historia de la recepción en la musicología. El estudio de los discursos canónicos debía contemplar la articulación del efecto y la recepción con otros conceptos, tales como agencia, institución o género musical. Por otro lado, pocos años después, William Weber, uno de los autores que de forma más sistemática ha contribuido a la introducción en la musicología del concepto de canon, puso el énfasis sobre las prácticas, subrayando, tal como Everist, el carácter contingente de cualquier asignación de valor a la música, y destacando la interrelación entre la atribución de autoridad a un repertorio determinado y la construcción de la propia autoridad de quien emite dicho juicio.⁹

Desde el punto de vista teórico, hay un último factor que conviene tomar en consideración a la hora de contextualizar los trabajos contenidos en este volumen. Cuando se adoptan la ciudad y los agentes de mediación como categorías subyacentes del discurso historiográfico en investigaciones con un enfoque que, por una parte, es deudor de los estudios de recepción, y que, por otra, a partir de la figura de Beethoven, aborda capítulos de un proceso mucho más amplio de transferencia cultural, entendido como la resignificación de objetos culturales consecuencia de su circulación, parece conveniente posicionarse con respecto al significado de los resultados de los intercambios en causa, objetivados en discursos y prácticas —canónicos en este caso— concretos. Sabemos desde hace bastante tiempo que toda transferencia cultural implica metamorfosis, puesto que se conforma mediante lo que Michel Espagne caracteriza como interacciones complejas entre varios polos o áreas lingüísticas diferentes, no necesariamente restringidas

⁸ EVERIST, Mark. «Reception Theories, Canonic Discourse, and Musical Value». *Rethinking Music*. Nicholas Cook y Mark Everist (eds.). Oxford, Oxford University Press, 1999, pp 378-402.

⁹ «Indeed, attribution of authority to music often carries with it a claim to authority by the persons doing it. In such a fashion did an empowered musical intelligentsia emerge in close relationship with the musical classics.». WEBER, William. «Canon versus Survival in Ancient Music in the Eighteenth Century». *The Age of Projects*. Maximillian E. Novak (ed.). Toronto, University of Toronto Press, 2008, p. 95.

al binarismo, y que presuponen contextos separados tanto espacial como simbólicamente¹⁰.

Los artículos que forman parte del presente volumen son estudios de caso que analizan e intentan explicar de qué forma la figura y la música de Beethoven, así como los discursos y prácticas canónicas que se habían generado previamente en otras áreas culturales diferentes, se tradujeron, circularon, generaron respuestas, configuraron a su vez nuevos discursos y prácticas locales, gracias, en casi todos los casos, a mediadores que, después de hacer suyos objetos culturales que los transmitían (partituras, libros, eventos, artículos de prensa...), los difundieron en tanto que mercancías, signos interpretables o símbolos sociales, y asumieron, y en ocasiones divulgaron, los valores que se les debía vincular y los efectos que debían desencadenar. Dependiendo de los casos, y también del punto de vista, esta asimilación podrá implicar interrelaciones no exentas de cierto grado de conflictividad e, incluso, del sentimiento de subalternidad habitualmente latente en los procesos de difusión de productos culturales desde las ciudades con las condiciones específicas que posibilitan la concentración de artistas, su labor y la distribución de productos artísticos que suelen acabar sustituyendo a los autóctonos¹¹. Es muy plausible que alguien que, sin ser destinatario directo de la música de Beethoven a finales del XVIII y principios del siglo XIX, eligiera dedicar su tiempo a estudiarla, tocarla o escucharla fuera del entorno cultural germánico pudiese tener la ambivalente experiencia a la que alude la frase anterior y que, en realidad, está en el corazón de lo que podríamos englobar bajo la expresión «procesos de civilización»¹²: desde principios del siglo XIX y hasta nuestros días, Beethoven ha tenido un relevante papel en dichos procesos.

¹⁰ ESPAGNE, Michel. «La notion de transfert culturel». *Revue Sciences/Lettres* [online]. <<https://doi.org/10.4000/rsl.219>> [consulta 5-1-2020]; «Más allá del comparatismo. El método de las transferencias culturales». *Revista de Historiografía*, 6, 4 (2007), pp. 4-13; CHARLE, Christophe. «Comparaisons et transferts en histoire culturelle de l'Europe. Quelques réflexions à propos de recherches récentes». *Les Cahiers IRICE*, 5 (2001), pp. 71-73.

¹¹ Desde finales del siglo XVIII, las reacciones locales ante la difusión a escala global de determinados productos culturales y de las prácticas que se le asociaban mostraron esa ambivalencia. Véase, por ejemplo, en España, la reacción nativista a la implantación, apoyada por la monarquía, de la ópera italiana, CASCUDO, Teresa. «Territory is the key: A look at the birth of 'national music' in Spain (1799–1803). *Confronting the National in the Musical Past*. Elaine Kelly, Markus Mantere y Derek Scott (eds.). Londres, Routledge, 2018, pp. 196-207.

¹² Véase IMÍZCOZ BEUNZA, José María, GARCÍA FERNÁNDEZ, Máximo y OCHOA DE ERIBE, Javier Esteban (eds.). *Procesos de civilización. Culturas de élites, culturas populares: una historia de contrastes y tensiones (siglos XVI-XIX)*. Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea, 2019, y, particularmente en lo que respecta a la música, dentro de dicho volumen, el artículo de QUEIPO, Carolina. «Prácticas musicales y procesos de civilización de la élite financiera y comercial en la España de Fernando VII: el caso de A Coruña», pp. 191-212.

Podemos hacernos una idea de lo que supuso la influencia de la teoría de la recepción en la investigación beethoveniana a través de la comparación de dos manuales o *companions*, ambos publicados en inglés, dedicados a Beethoven. Nos referimos, por un lado, al editado en 1971 por Denis Arnold y Nigel Fortune y, por otro, al editado por Glenn Stanley en 2000. Mientras el primero se limita a incluir una antología de textos históricos en los que diversos personajes opinan acerca de su música, en el segundo, se pueden leer cuatro artículos, de los diecisiete que contiene el volumen, que se enfocan específicamente en su recepción¹³. Es también pertinente destacar que dos los autores de esos ensayos, Scott Burnham y David B. Dennis, iniciaron en la década de los 90 un tipo de investigación que incluía importantes novedades con respecto a los pioneros estudios de recepción¹⁴. En la última década del siglo pasado, confluyeron Beethoven y lo que, ahora de forma muy amplia, llamaremos el enfoque¹⁵, en vez de la teoría, de los estudios de recepción en varias publicaciones que provocaron una notable reformulación de la historiografía beethoveniana. A los trabajos de los mencionados Burnham y Dennis¹⁶, podríamos añadir, entre otros, los de Ulrich Schmitt¹⁷, Thomas Owen Sipe¹⁸, Nicholas Cook¹⁹, Tia DeNora²⁰, Mark Evan Bonds²¹ y Esteban Buch²². Ya en el siglo XXI, el volumen dedicado al siglo XIX, editado por Jim Samson, de la historia de la música publicada por la editorial *Cambridge University Press* incorporó, de forma magistral, las implicaciones de este nuevo enfoque traído por el impulso, no solo de los estudios de

¹³ STANLEY, Glenn, ed. *The Cambridge Companion to Beethoven*. Cambridge Companions to Music. New York, Cambridge University Press, 2000.

¹⁴ BUCH, Esteban. «Réception de la réception de Beethoven». *Revue de Musicologie*, 88, 1 (2002), pp. 157-169. Uno de esos estudios pioneros, citado por Buch, es SCHRADE, Leo. *Beethoven in France. The growth of an idea*. New Haven, Yale University Press, 1942.

¹⁵ Véase, a propósito de este enfoque alargado, lo que, sobre el libro de Scott Burnham, *Beethoven Hero*, escribió Michael Spitzer en 1997: «[It] combines reception history, theories of canon formation, cultural study, response theory, phenomenology and the history of analysis». SPITZER, Michael. «Convergences: Criticism, Analysis and Beethoven Reception». *Music Analysis*, 16, 3 (1997), pp. 369-391. Esta recensión destacaba, de hecho, en el volumen la escasa integración y el desequilibrio existente entre esas perspectivas.

¹⁶ BURNHAM, Scott. *Beethoven Hero*. Princeton, Princeton University Press, 1995; DENNIS, David B. *Beethoven in German Politics, 1870–1989*. New Haven, Yale University Press, 1996.

¹⁷ SCHMITT, Ulrich. *Revolution im Konzert-saal. Zur Beethoven-Rezeption im 19. Jahrhundert*. Mainz, Schott, 1990.

¹⁸ SIPE, Thomas Owen. *Interpreting Beethoven: History, Aesthetics, and Critical Reception*. Tesis doctoral. University of Pennsylvania, 1992.

¹⁹ COOK, Nicholas. *Beethoven: Symphony No. 9: Choral*. Cambridge, Cambridge University Press, 1993.

²⁰ DENORA, Tia. *Beethoven and the Construction of Genius: Musical Politics in Vienna, 1792-1803*. Berkeley, Los Angeles, University of California Press, 1995.

²¹ BONDS, Mark Evan. *After Beethoven. Imperatives of Originality in the Symphony*. Cambridge/Massachusetts, Harvard University Press, 1996.

²² BUCH, Esteban. *La neuvième de Beethoven, une histoire politique*. Paris, Éditions Gallimard, 1999 [trad. *La novena de Beethoven. Historia política del himno europeo*. Barcelona, Acantilado, 2001].

recepción, sino de la aludida incorporación del concepto de «canon musical» en la historiografía, dedicando varios artículos a cuestiones que se relacionan directamente con los procesos de recepción y canonización y con el papel que Beethoven asumió en ellos²³.

Adicionalmente, en lo que respecta al contexto académico del que forma parte este volumen, cabe aludir al estudio de las fuentes hemerográficas que, en lo que respecta a Beethoven, desde los 80, se había despegado del mero documentalismo y había empezado a adentrarse en cuestiones estéticas de la mano de Robin Wallace²⁴ o sociológicas en la investigación de Beate Angelika Kraus²⁵. Como hemos apuntado más arriba, se detecta cierto predominio de los estudios que, estando centrados en lo que, de forma lata, denominaremos la recepción de Beethoven, adoptan categorías al mismo tiempo geográficas y culturales, como puedan ser ciudades, países o regiones culturales o lingüísticas²⁶. Desde una perspectiva, por así decirlo, ibérica o, en otros términos, desde la que proporciona cualquier ciudad al sur de los Pirineos, a la hora de analizar fenómenos históricos iniciados, como es el caso del impacto de Beethoven, a principios del siglo XIX, París constituye un caso de estudio particularmente relevante y que certifica, tal como advierte Espagne, hasta qué punto es habitual la intervención de más de dos polos culturales o lingüísticos en los procesos de transferencia cultural. Capital de la cultura durante largas décadas, su influjo se hizo sentir de forma especialmente intensa en España y Portugal, motivo por el que, volviendo a nuestro asunto, resulta conveniente tomarla en consideración²⁷. El público parisino no tuvo muchas posibilidades de escuchar la música

²³ Véase, especialmente, en ese volumen: BOWIE, Andrew. «Music and the Rise of Aesthetics», pp. 29-54; KNITTEL, Kristin Marta. «The Construction of Beethoven», pp. 118-150; SAMSON, Jim. «The Great Composer», pp. 259-84; y HEPOKOSKI, James. «Beethoven reception: The symphonic tradition», pp. 424-457. *The Cambridge History of Nineteenth-Century Music*. Jim Samson (ed.). New York, Cambridge University Press, 2001.

²⁴ WALLACE, Robin. *Beethoven's critics. Aesthetic Dilemmas and Resolutions During the Composer's Time*. Cambridge, Cambridge University Press, 1986.

²⁵ KRAUS, Beate Angelika. «La pénétration de l'oeuvre de Beethoven en France à travers les annonces de la presse musicale», en: *Revue internationale de musique française*, 8 (1987), pp. 33-44.

²⁶ SIMPSON, Adrienne. «Beethoven through Czech Eyes». *The Musical Times*, 111, 1534 (1970), pp. 1203-1205; HINRICHSEN, Hans-Joachim. «Hans von Bülow und die deutsche Beethoven-Rezeption». *Südthüringer Forschungen*, (1994) pp. 166–179; BROYLES, Michael. *Beethoven in America*. Bloomington, Indiana University Press, 2011; CHAN, Anne Hui-Hua. *Beethoven in the United States to 1865*. Tesis doctoral. UNC at Chapel Hill, 1976. KRABBE, Niels. «The reception of Beethoven in Copenhagen in the 19th century». *Musik Forskning*, 21 (1995), pp. 160-210; ALLEN, Aaron S. «Beethoven as 'pianista'? The reception of Beethoven's piano music in Italy through the 1860s». *Arietta. Journal of the Beethoven Piano Society of Europe*, 8, 2014, pp. 48-60; LOOS, Helmut y KOCH, Klaus-Peter (eds.). *Beethoven-Rezeption in Mittel- und Osteuropa*. Leipzig, Gudrun Schröder, 2015; CELENZA, Anna Harwell. «Darwinian Visions: Beethoven Reception in Mahler's Vienna». *The Musical Quarterly*, 93, 3/4 (2010), pp. 514-559.

²⁷ Tomamos como referencia a KRAUS, Beate Angelika. *Beethoven-Rezeption in Frankreich: Von ihren Anfängen bis zum Untergang des Second Empire*, Bonn, Verlag des Beethoven-Hauses, 1998. Véase,

de Beethoven en conciertos públicos antes de su fallecimiento en 1827, momento tras el cual llegó el verdadero «triunfo» del compositor. No obstante, si bien no igualó el rango de maestro de la música instrumental que ya disfrutaban las figuras de Boccherini, Haydn y Mozart, gracias a las prácticas domésticas o privadas de la élite, los conciertos de Pierre Baillot y la industria editorial parisina, su obra, incluida la orquestal, la cual circulaba en forma de arreglo de cámara, fue conocida y respetada por una audiencia más reducida y selecta. Según la ya mencionada Beate Angelika Kraus, las tres cuartas partes de la publicidad de la prensa francesa entre 1800 y 1848 que hacía referencia a la obra de Beethoven se correspondían con producciones de música para piano solo y conjunto de cámara tanto original como en arreglo, frente a solo una cuarta parte de obras orquestales²⁸. Sin embargo, a partir de los conciertos organizados en 1828 en el Conservatorio de París por François-Antonie Habeneck, centrados en las sinfonías, Beethoven se convirtió en el «sinfonista» por excelencia. Como demuestra Kraus, los destinatarios de esos conciertos eran igualmente una élite, aunque esto, al contrario de lo que se pensaba, no quiere decir que el compositor no encontrase a su «verdadera audiencia» hasta 1871: los rasgos de su imagen, al menos desde un punto de vista mediático, ya estaban establecidos en 1848²⁹. Además, la consolidación de su popularidad en la esfera pública estuvo directamente relacionada con la densificación de un tejido formado por una red de organizaciones musicales (sociedades de aficionados y sociedades profesionales organizadoras de conciertos) que, en cierta medida, vincularon su novedad, precisamente, a la ejecución de obras de Beethoven. Es particularmente interesante el vínculo que Kraus establece entre los lugares de la recepción y la recepción misma: en el caso de *Fidelio*, por ejemplo, muestra cómo, en competencia con los compositores consagrados en el ámbito de la ópera, Beethoven quedó relegado a un lugar secundario, mientras que, cuando se presentaba en los escenarios propios de la música sinfónica, se apreciaba de forma mucho más positiva³⁰. A pesar de que ofrece una visión panorámica, su estudio de la recepción de Beethoven deja en evidencia que, en realidad, solo es posible abordar procesos de recepción individuales, construir un «mosaico» cuya

además, BRZOSKA, Matthias. «Beethoven der Gekreuzigte: Aspekte frenetischer Beethoven-Rezeption in Frankreich». *Archiv für Musikwissenschaft*, 7, 2 (2014), pp. 85-98.

²⁸ KRAUS. «La pénétration de l'oeuvre...». Infelizmente, también se echan de menos estudios pormenorizados sobre la recepción de la música de Beethoven en este periodo a través de su producción editorial comparables al que se ha hecho con la obra de Mozart. GRIBENSKI, Jean. *Catalogue des éditions françaises de Mozart, 1764-1825*. Hildesheim, G. Olms, 2006.

²⁹ KRAUS. *Beethoven-Rezeption in Frankreich...*, p. 332.

³⁰ KRAUS. *Beethoven-Rezeption in Frankreich...*, pp. 60-88.

significación únicamente se consigue entender en relación con contextos concretos.³¹ La metáfora se aplica perfectamente a este libro.

Beethoven en las ciudades de la Península Ibérica

Al contrario de lo que ocurre con respecto a otros ámbitos geográficos europeos, hasta ahora, no contábamos con ninguna aproximación exclusivamente dedicada a la recepción de Beethoven en las principales ciudades ibéricas, excepción hecha al clarividente planteamiento realizado por Juan José Carreras en la reciente publicación de la *Historia de la Música en España* dedicada al siglo XIX³². En otras palabras, en gran medida, los temas abordados en este volumen son inéditos. Esto no quiere decir que la difusión de la música de Beethoven no haya formado parte de estudios anteriores, en los que encontramos investigaciones que, como es evidente y se puede comprobar en la bibliografía final, complementan a la contenida en este libro, donde hemos hecho de Beethoven el prisma a través del cual abordamos aspectos de la vida musical urbana occidental desde principios del siglo XIX tal como se desarrolló en diversas ciudades de la Península Ibérica. En coherencia con lo expuesto en la sección anterior, si bien podríamos encuadrarlos bajo el paraguas de la recepción, los estudios contenidos en estas páginas van un poco más allá, al integrarse en procesos de índole cultural que han canonizado, a lo largo de dos siglos, determinadas prácticas y repertorios vinculados con Beethoven.

En vísperas de las conmemoraciones del 250º aniversario de su nacimiento, la constatación de que, en España y Portugal, ese trabajo estaba en amplia medida por hacer, motivó la llamada de comunicaciones de la séptima edición del congreso que, con periodicidad anual, organiza la comisión de trabajo «Música y Prensa» (MUSPRES) de la Sociedad Española de Musicología. Dicho grupo invitó a la presentación de trabajos que abordasen la recepción, percepción y los usos discursivos de la figura y la música de Beethoven. La prensa es una fuente, no solo extraordinariamente rica, sino también muy versátil, y constituye una documentación básica para la investigación centrada en transferencias culturales. En cualquier caso, es un punto de partida pertinente para

³¹ KRAUS. *Beethoven-Rezeption in Frankreich...*, pp. 335-336.

³² CARRERAS, Juan José (ed.). *Historia de la música en España e Hispanoamérica, 5. La música en España en el siglo XIX*. Madrid, Fondo de Cultura Económica, 2018, especialmente las pp. 337-347 y 486-507.

entender la forma en que determinadas prácticas y objetos culturales se diseminan, especialmente a partir de finales del siglo XVIII. De manera inevitable, una parte de los ensayos aquí contenidos —siete de los veinte capítulos que lo forman— resultan de este primer impulso. No obstante, puesto que esa perspectiva hubiera sido demasiado estrecha para dar cuenta de la complejidad y densidad de la influencia de Beethoven, a una selección de los trabajos presentados en el congreso, se le han sumado, en este libro, artículos que amplían el período abordado y que contemplan otras fuentes. Es decir, bajo ningún concepto se puede considerar este volumen colectivo unas actas: más de la mitad de los capítulos no se relacionan con dicho congreso y los que lo hacen son versiones muy ampliadas de las comunicaciones originales.

La referencia, en el título, a un espacio geográfico «ibérico» no implica que propongan dicha categoría como unidad de carácter historiográfico. Dentro de los límites de ese espacio, lo que aquí estudiamos son prácticas musicales asociada al canon clásico y prácticas de sociabilidad de carácter fundamentalmente urbano que participaron en redes mucho más amplias, de dimensión transnacional y global. Lo que pretendemos es ofrecer una lectura que incida en la manera como se asimiló la obra de ese «compositor alemán» sin caer en los binarismos grupales que dividen el mundo en «nosotros» y «los otros» típicos del nacionalismo. A través de Beethoven, como hemos adelantado, ofrecemos en este volumen una aproximación a la historia de la música con un enfoque que se centra en el papel que se le otorgó al compositor en la vida musical de una selección de ciudades (Barcelona, Granada, Lisboa, Madrid, Oporto, juntamente con otras, tales como Cádiz, A Coruña o Santander). En realidad, si hay concordancia entre lo ocurrido, por ejemplo, en Lisboa y Oporto, por un lado, y en Madrid y Barcelona, por otro, más allá de las cronologías, es precisamente porque en esas ciudades vivieron agentes mediadores deseosos de estar al día de las novedades culturales que les igualaban (o, al menos, les aproximaban simbólicamente) a otros centros urbanos situados a centenas de kilómetros más al Norte. A este respecto, desde la perspectiva amplia de la transferencia cultural, que nunca es unidireccional, se entiende que formen parte de este libro dos artículos cuyo asunto se localiza respectivamente en Viena y París, centrados, por un lado, en las noticias sobre los avances del movimiento liberal en el sur de Europa de los que Beethoven estuvo al tanto —y, en particular, sobre el periodo conocido como Trienio Liberal— y, por otro lado, en la manera como, gracias a su traslado desde Bilbao a París, el jovencísimo Juan Crisóstomo Arriaga se apropió, porque tuvo acceso directo a ellas, de las teorías sobre la

forma de sonata de Anton Reicha y de las novedades que Beethoven introdujo en la escritura para cuarteto de cuerda El primero está firmado Michael Christoforidis y Peter Tregear y el segundo, por Marie Wilkenmüller. Este último presenta la particularidad de ser el único en este volumen que pertenece al ámbito de la teoría de la música. Su autora demuestra hasta qué punto Beethoven le sirvió de modelo al joven Juan Crisóstomo Arriaga durante la composición de *sus Tres Cuartetos Op. 1*, escritos en París y publicados en la misma ciudad en 1824. Tal como se puede comprobar a través de la comparación de lo que sabemos acerca de la influencia de Beethoven en otros compositores españoles y portugueses, podemos afirmar que la forma como Arriaga se apropió de su modelo fue particularmente creativa y fructífera³³.

La consolidación de la reputación de Beethoven hubiera sido imposible sin el concurso de aficionados que atesoraron ediciones de sus partituras en sus casas. Ese es el tema que abordan Carolina Queipo, Judith Ortega y Lluís Bertran, quienes comparan entre sí los fondos musicales de tres bibliotecas privadas. El contenido de dichas bibliotecas confirma la existencia, que ya se conocía, de una red de salones, predominantemente masculinos, en los que se escuchaba con placer música clásica, entre la que, como es evidente, se incluía la de Beethoven. Parte del prestigio otorgado a la audición de esta música, y de las obras de Beethoven en particular, en estos salones dependía precisamente de su reducido número y de su exclusividad. Esta práctica doméstica y masculina hizo del compositor una de sus señas distintivas más durables y evidentes. A partir de finales de la década de los treinta, esos salones comenzaron a ser mencionados en la prensa, lo que debe ser considerado como uno más de los elementos que forman parte del inicio de la transformación de Beethoven en una celebrada figura mediática. El artículo de Teresa Cascudo aborda ese proceso de asimilación de Beethoven y su música desde la

³³ Con respecto al entorno ibérico, el asunto se ha aludido de forma más o menos tangencial en artículos como TOSCANO, Manuela, «Sinfonía “A Pátria” de Vianna da Motta: latência de modernidade». *Revista de Musicología*, 2 (1992), pp. 185-198. HEINE, Christiane. «La idea de sonata en la música para piano de Nicolás Ledesma y Marcial del Adalid». *Revista de Musicología*, 20, 1 (1997), pp. 535-551 y «Die zweite blüte: spanische streichquartettproduktion im frühen 20». *The string quartet in Spain*. Christiane Heine y Juan Miguel González Martínez (eds.). Bern, Peter Lang, 2016, pp. 121-300; CASCUDO, Teresa. *A tradição musical como problema na obra de Fernando Lopes-Graça*. Um estudo no contexto português. Sevilla, Doble J, 2010, capítulo 12; DÍAZ, Diana. «El Cuarteto en Mi bemol en estilo antiguo de Manuel Manrique de Lara». *Revista De Musicología*, 36, 1/2 (2013), pp. 281-306. Más en general, sobre la problemática historiográfica que plantea el género cuarteto en España, véase HEINE, Christiane. «Streichquartettcomposition in Spanien im 19. Jahrhundert: Eine inexistente Gattungsgeschichte?». *The String Quartet: From the Private to the Public Sphere*. Christian Speck (ed.). Turnhout, Brepols Publishers, 2016, pp. 333-369.

perspectiva de su irrupción en la esfera pública durante la primera mitad del siglo XIX, poniendo en común lo ocurrido a este respecto en varias ciudades de la península. A partir de mediados de la década de los cuarenta del siglo XIX, tal como Kraus señala con respecto a París y, en gran medida, tomando como referencia dicha ciudad, la imagen de Beethoven que perdurará prácticamente hasta nuestros días estaba consolidada: en la década de los cincuenta, era considerado, juntamente con Haydn y Mozart, en términos de superioridad con respecto al resto de compositores, particularmente en lo tocante al género sinfónico.³⁴

En 1871, era ya comúnmente aceptado que Beethoven, era, en las palabras de Antonio Peña y Goñi, «el más grande de los compositores modernos», creador de «una nueva vida para el arte», el equivalente «a la música [de] lo que el vapor y la electricidad [era] a la industria.³⁵» Hubo, por lo tanto, un cambio relevante en el gusto musical, cristalizado en torno a la programación de un repertorio que, hacia 1830 había empezado a llamarse «música clásica» conforme estableció William Weber hace décadas y que, a partir de la segunda mitad de la década de los cuarenta, empezó a ser escuchado fuera del ámbito doméstico.³⁶ Al mismo tiempo, tal como sintetiza Burnham, a partir de 1870, otro año de efeméride beethoveniana, se generalizó la imagen forjada por Richard Wagner del Beethoven redentor y mártir.³⁷ Varios de los artículos incluidos en este libro reflejan aspectos complementarios de este doble proceso, mostrando la forma en que la práctica musical se articuló con aspiraciones y valores al mismo tiempo globales y locales que seguían teniendo como común denominador la idea de que incorporar el repertorio en el que Beethoven era una figura estelar suponía incorporarse en un proceso civilizador de

³⁴ «¿Conoce por ventura algún maestro, no ya *superior*, sino que pueda ponerse *al nivel* de Haydn, Mozart y Beethoven, que forman *la gran trinidad sinfónica?*» [la cursiva es del autor]. La pregunta se la dirigió Francisco Asenjo Barbieri al pianista Antonio de Kontski en 1850. B[ARBIERI], F[rancisco]. «Breve contestación a la crítica hecha por F. B. sobre Antonio de Kontski». *La Ilustración. Periódico Universal*, 14 (6-4-1850), p. 110.

³⁵ PEÑA Y GOÑI, Antonio. «Cartas acerca de la cuestión de la ópera en España dirigidas a M. Karl Pitters. Carta segunda». *La Ilustración de Madrid. Revista de política, ciencias, artes y literatura*, 2, 36 (30-6-1871), p. 192.

³⁶ Y también fuera del entorno eclesiástico, donde la presencia de obras de Beethoven está documentada durante la primera mitad del siglo XIX, aunque queda fuera de los límites de los estudios contenidos en este volumen, centrados, por lo tanto, en el entorno civil.

³⁷ BURNHAM, Scott. «The four ages of Beethoven: critical reception and the canonic composer». *The Cambridge Companion to Beethoven*. Glenn Stanley (ed.). Cambridge, Cambridge University Press, 2000, pp. 278-282. Véase además KNITTEL, Kristin Marta. «Wagner, Deafness, and the Reception of Beethoven's Late Style». *Journal of the American Musicological Society*, 51, 1 (1998), pp. 49-82; KROPFINGER, Klaus, *Wagner und Beethoven: Untersuchungen zur Beethoven-Rezeption Richard Wagners* (Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts, vol. 29). Regensburg, Bosse, 1975.

dimensión global. Fuera de las capitales del Estado, ciudades como Barcelona y Oporto, que disputaban la hegemonía de las primeras, así como otras consideradas secundarias, y que en este libro se representan en el estudio de Belén Vargas sobre la ciudad de Granada en la década de los 80 del XIX, participaron de esta transformación. En cuanto a Oporto, en este volumen, se personaliza en el caso del violinista Bernardo Moreira de Sá, estudiado por Hélder Sá, quien pone claramente de manifiesto el papel determinante que algunos músicos tuvieron en la incorporación de Beethoven al repertorio y, por esa vía, en su interiorización por audiencias cada vez más amplias. La audición de la integral de las sinfonías en Barcelona, que culminó en la audición de la *Novena Sinfonía* en 1900, se estudia en el capítulo escrito por Xosé Aviñoa y Jaume Carbonell, quienes, además de relacionar el acontecimiento con el contexto del catalanismo, ponen sobre todo el énfasis en el empeño personal de otro músico: el director de orquesta Antoni Nicolau. Otro ejemplo de este tipo de activismo musical de carácter totalmente profesional, vinculado como vemos con Beethoven, lo tenemos en el Cuarteto Francés, aquí estudiado por Beatriz Hernández Polo, que fue, juntamente con el *Quarteto Moreira de Sá*, uno de los primeros cuartetos peninsulares locales que tocó la integral del catálogo beethoveniano para dicha formación. Tal como muestran estos cuatro capítulos, Beethoven se convirtió en una piedra angular del negocio de los conciertos públicos de música instrumental, progresivamente ampliados a una audiencia cada vez mayor. Donde no funcionó de manera comparable fue en el ámbito de la ópera, tal como nos explican Carolina Queipo y José María Domínguez en su estudio sobre el estreno de *Fidelio* en Madrid en 1893: al igual que ocurrió en París, el público que quizá estaba dispuesto a aplaudir sus obras instrumentales, no se mostró comprensivo ante su incursión en el ámbito operístico, donde se enfrentó a la rivalidad de grandes compositores-dramaturgos consagrados.

En el siglo XX, es evidente que Beethoven había dejado de ser una novedad. Sin embargo, su música siguió formando parte de discursos cuyos efectos iban más allá de la esfera de lo musical. A lo largo del XIX, la obra de Beethoven vehiculó diversas narrativas, de las cuales hay dos que aparecen explícitamente mencionadas en este libro. Por una parte, de la dificultad y seriedad, que ya eran tópicos en la primera mitad del XIX, se pasó a la expresividad y profundidad que, desde la década de los 40, eran ideas asociadas con la música instrumental de Beethoven ampliamente difundidas en Europa. Por otra parte, a medida que la metáfora proporcionada por el hermanamiento de las ideas de progreso y evolución se fue generalizando en el ámbito de la historiografía, la música no quedó al

margen de la influencia del cambio que supuso y el catálogo de Beethoven, distribuido en sucesivas fases creativas, se convirtió en uno de los argumentos para sustentarla. El éxito de la idea de integral se justifica en ese cambio discursivo, tal como se puede ver en impacto crítico de los conciertos del Cuarteto Francés: según este punto de vista, a medida que fue avanzando en su composición, su obra fue intensificando su dificultad, seriedad, expresividad y profundidad, se «elevó» hasta superar cualquier límite físico. Esta lectura pudo ser personal y puramente estética, como explica Elena Torres en su capítulo sobre Manuel de Falla, pero también se vinculó con diversas posiciones políticas y regímenes de diverso signo, que podían ir del anarquismo al conservadurismo católico pasando por el marxismo, y desde el autoritarismo franquista hasta la democracia instaurada en España con la Constitución de 1978, tal como muestran en este libro Luis M. Santos, Maruxa Baliñas, Diego Alonso, Jesús Ferrer Cayón y Marina Hervás.

Las conmemoraciones de 1927, aquí estudiadas en sendos artículos por Mariana Calado y María Palacios, supusieron un impulso notable a la popularidad de Beethoven. La contraposición de estos dos capítulos es particularmente interesante, puesto que demuestra hasta qué punto las tendencias y prácticas transnacionales, centradas en este caso en la celebración de efemérides de figuras de la cultura, se adaptan siempre e inevitablemente a los contextos locales. Finalmente, en el libro, se presta atención a la comercialización de la figura de Beethoven, vinculándolo con dos fenómenos globales — la música popular y la digitalización de la industria discográfica— que no hacen sino confirmar la importancia capital de su figura para la cultura occidental. Diego García Peinazo nos ofrece un análisis de la adaptación que el compositor Oswaldo de los Ríos y el cantante de rock Miguel Ríos realizaron del conocido «Himno a la alegría». Ismael Peñaranda Gómez y Daniel Lloret Andreo demuestran el papel que Beethoven jugó en la transformación ocurrida en el mercado discográfico con la introducción del CD, centrando su estudio en la forma en que dos revistas especializadas, *Ritmo* y *Scherzo*, formaron parte, a través de la publicidad y la crítica, de dicha transformación. Acudiremos de nuevo a la síntesis de Burnham para encuadrar los fenómenos analizados en esta última sección desde una perspectiva adicional a la que nos proporciona el proceso de globalización: en última instancia, el «Himno a la alegría» es tan *kitsch* como la perpetuación banalizada, a finales del siglo XX, de tópicos cuyo origen está en el discurso

crítico construido a lo largo del siglo XIX con la finalidad de describir, evaluar y, en última instancia, publicitar grabaciones digitales de su música³⁸.

No hay investigación que agote su tema de estudio y la que aquí ofrecemos no es una excepción a esta regla. A pesar de ello, podemos afirmar que el conocimiento de la forma en que Beethoven y su música se interpretó, en el más amplio sentido de la palabra, en ciudades localizadas en la Península Ibérica durante los últimos dos siglos, ha avanzado necesariamente gracias a la participación en este libro de quienes firman los veinte capítulos enumerados en el índice. Hay un elevado grado de compromiso con la disciplina y también de generosidad detrás de todos ellos. Hemos contribuido con nuestro tiempo y esfuerzo a hacer realidad este homenaje no solo a Beethoven, sino también a quienes contribuyeron en el pasado a difundir su música. Hemos hecho, además, este libro posible desviándonos, en muchos casos, de nuestras investigaciones principales, interrogando a nuestras fuentes acerca del papel que el compositor y su música asumieron en diferentes épocas y ciudades. La revisión final la hicimos en los tristes días de la crisis sanitaria provocada por la diseminación de un virus que ha segado vidas y que también ha paralizado la actividad económica, afectando a millones de familias en todo el mundo. Uno de los ámbitos más golpeados por las medidas de prevención tomadas ante su alta tasa de contagio es el de los conciertos públicos. Durante los dos últimos siglos, millares, si no millones, de personas han estado dispuestas a reunirse en espacios compartidos para escuchar obras de Beethoven. Nuestro deseo es que esa forma de celebración colectiva —sea cual sea la música que la haga posible— sobreviva a todos los virus.

³⁸ BURNHAM. «The four ages...», p. 289. El autor da como ejemplo, entre otros objetos, las versiones *pop* de la Quinta Sinfonía.