

Teresa Cascudo
García-Villaraco (ed.)

UN BEETHOVEN IBÉRICO

DOS SIGLOS DE TRANSFERENCIA
CULTURAL

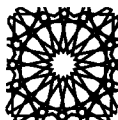


COMARES MÚSICA

Teresa Cascudo García-Villaraco
(ed.)

UN BEETHOVEN IBÉRICO

DOS SIGLOS DE TRANSFERENCIA CULTURAL



GRANADA, 2021

COMARES MÚSICA



DIRECTOR DE LA COLECCIÓN

Pedro Ordóñez

Edición financiada por el Ministerio de Ciencia e Innovación
(ref. PID2019-105718GB-I00, MUSIN), la Comunidad de Madrid y el Fondo Social Europeo
(ref. H2019/HUM-5731, MadMusic-CM) y la Sociedad Española de Musicología
(comisión de trabajo «Música y Prensa» MUSPRES).



Ilustración de portada:

Universidad de La Rioja - Servicio de Relaciones Institucionales y Comunicación: <http://www.unirioja.es>

Diseño de cubierta y maquetación:

Virginia Vílchez Lomas

© Los autores

© Editorial Comares, 2021

Polígono Juncaril

C/ Baza, parcela 208

18220 Albolote (Granada)

Tlf.: 958 465 382

www.comares.com • E-mail: libreriacomares@comares.com

facebook.com/Comares • twitter.com/comareseditor • instagram.com/editorialcomares

ISBN: 978-84-1369-052-0 • Depósito Legal: Gr. 669/2021

Impresión y encuadernación: COMARES

In memoriam Francesco Esposito (1964-2020)

SUMARIO

INTRODUCCIÓN. BEETHOVEN, RECEPCIÓN, DISCURSOS Y PRÁCTICAS CANÓNICAS . . .	1
Teresa Cascudo García-Villaraco	

AL NORTE DE LOS PIRINEOS

BEETHOVEN, VIENA Y EL TRIENIO LIBERAL	17
Michael Christoforidis y Peter Tregear	
BEETHOVEN Y SU CÍRCULO, ATENTOS A LAS NOTICIAS DE ESPAÑA	21
EL LEVANTAMIENTO GRIEGO, LA CENSURA AUSTRIACA Y LA REVISIÓN DE <i>DIE RUINEN VON ATHEN</i> . . .	23
LA REVISIÓN DE <i>FIDELIO</i> : ASPIRACIONES ESPAÑOLAS Y GERMÁNICAS	26
EPÍLOGO. ECOS DE LOS LEVANTAMIENTOS MEDITERRÁNEOS EN LA <i>NOVENA SINFONÍA</i>	29
ENTRE REICHA Y BEETHOVEN: EL USO DE LA FORMA DE SONATA EN LOS <i>TRES CUARTETOS OP. 1</i> DE JUAN CRISÓSTOMO DE ARRIAGA.	31
Marie Winkelmüller-Urechia	
REICHA Y LA FORMA DE SONATA	33
ARRIAGA Y LA FORMA DE SONATA CLÁSICA.	36
ARRIAGA Y LA SONATA DRAMÁTICA.	44
CONCLUSIÓN	47

PRIVADO *VERSUS* PÚBLICO

BEETHOVEN EN LAS BIBLIOTECAS DE LA ÉLITE EN ESPAÑA HASTA 1827.	51
Carolina Queipo, Lluís Bertran y Judith Ortega	
BEETHOVEN EN LA COLECCIÓN DE MÚSICA DE LA REAL CÁMARA	53
BEETHOVEN EN LA BIBLIOTECA MUSICAL DE LA FAMILIA TUSQUETS DE BARCELONA	58
BEETHOVEN EN LA BIBLIOTECA MUSICAL DE LA FAMILIA ADALID DE A CORUÑA.	63
CONCLUSIÓN	67

EL REPUTADO MAESTRO SE CONVIERTE EN UNA CELEBRIDAD: BEETHOVEN EN EL ESPACIO MEDIÁTICO (1807-1848)	71
Teresa Cascudo García-Villaraco	
LA AUDICIÓN DE OBRAS DE BEETHOVEN, EVENTO MEDIÁTICO (1807-1848)	74
BEETHOVEN EN EL ESPACIO MEDIÁTICO (1818-1845)	81
CONCLUSIÓN	89

FUERA DE LA CAPITAL

DE LAS ÉLITES AL GRAN PÚBLICO: LA RECEPCIÓN DE BEETHOVEN EN GRANADA DURANTE LA DÉCADA DE 1880 A TRAVÉS DE LA PRENSA	93
María Belén Vargas Liñán	
BEETHOVEN EN LAS SOCIEDADES CULTURALES Y EL ESPACIO DOMÉSTICO	95
BEETHOVEN EN LOS CONCIERTOS PÚBLICOS	98
EL PAPEL DE LOS CRÍTICOS EN LA CONSOLIDACIÓN DE BEETHOVEN	103
CONCLUSIÓN	108
BERNARDO MOREIRA DE SÁ (1853-1924), «SUBLIME APÓSTOL» DE BEETHOVEN EN OPORTO.	111
Hélder Sá	
MOREIRA DE SÁ EN CUARTETO	115
EL <i>ORPHEON PORTUENSE</i> Y BEETHOVEN	118
OTRAS ACTIVIDADES DE MOREIRA DE SÁ.	121
CONCLUSIÓN	124

EL FIN DE SIGLO

BEETHOVEN, GARANTE DE MODERNIDAD EN EL CAMBIO DE SIGLO: EL ESTRENO DE LA <i>NOVENA SINFONÍA</i> EN BARCELONA EN EL CONTEXTO DEL CATALANISMO (1900).	129
Jaume Carbonell y Xosé Aviñoa	
BEETHOVEN EN BARCELONA ENTRE 1818 Y 1888.	131
NICOLAU, MILLET Y LA <i>NOVENA</i>	135
CONCLUSIÓN	144
<i>FIDELIO</i> EN ESPAÑA: EL ESTRENO MADRILEÑO DE 1893	149
Carolina Queipo y José María Domínguez	
LOS PREPARATIVOS DEL ESTRENO	151
EL IMPACTO MEDIÁTICO DE <i>FIDELIO</i> A TRAVÉS DE LA PRENSA	154
CONCLUSIÓN	162

RECEPCIÓN DE LA MÚSICA INSTRUMENTAL

GENIOS PARALELOS: LA RECEPCIÓN COMPARADA DE BEETHOVEN Y CHOPIN A TRAVÉS DEL RECITAL PIANÍSTICO	167
Eduardo Chávarri Alonso	
CHOPIN Y BEETHOVEN, GENIOS DEL ROMANTICISMO	169
CHOPIN Y BEETHOVEN EN EL REPERTORIO PARA PIANO	173
CONCLUSIÓN	180
«LA MÚSICA DE BEETHOVEN NO ES UN ARTE FEMENINO»: CRÍTICA Y RECEPCIÓN DE SUS CUARTETOS EN LAS TEMPORADAS MADRILEÑAS DEL CUARTETO FRANCÉS	183
Beatriz Hernández Polo	
LA SOCIEDAD DE CUARTETOS Y LA SOCIEDAD FILARMÓNICA DE MADRID.	185
LAS TEMPORADAS DEL CUARTETO FRANCÉS Y SU IMPACTO EN LA PRENSA	189
LA «EVOLUCIÓN» DE BEETHOVEN EN PERSPECTIVA DE GÉNERO	192
CONCLUSIÓN	197
RELECTURAS DE MANUEL DE FALLA SOBRE BEETHOVEN, O CÓMO EVADIR LA TRADICIÓN GERMANA PARA CONSTRUIR UNA NUEVA IDENTIDAD LATINA	199
Elena Torres Clemente	
FILIAS Y FOBIAS EN TORNO A BEETHOVEN	202
DEL IDEAL DE PROGRESO AL PROBLEMA DE LA IDENTIDAD NACIONAL	207
HUELLAS BEETHOVENIANAS EN LA TRAYECTORIA DE MANUEL DE FALLA	212
EPÍLOGO. LA RUPTURA CON EL PASADO COMO <i>DESIDERATUM</i>	216
LAS CONMEMORACIONES DE 1927	
BEETHOVEN 1927. LA CONMEMORACIÓN DEL CENTENARIO A TRAVÉS DE LA PRENSA PERIÓDICA LISBOETA	219
Mariana Calado	
EL CENTENARIO DE BEETHOVEN EN VIENA (26 DE MARZO A 2 DE ABRIL) Y PORTUGAL	221
LA VIDA DE BEETHOVEN SEGÚN LA PRENSA PERIÓDICA	228
CONCLUSIÓN	236
LA CONMEMORACIÓN DEL PRIMER CENTENARIO DE LA MUERTE DE BEETHOVEN EN MADRID: MÚSICA SINFÓNICA Y MASCULINIDAD	237
María Palacios	
CONCIERTOS SINFÓNICOS: REPERTORIO Y PROGRAMACIÓN.	240
MÚSICA SINFÓNICA Y MASCULINIDAD HEGEMÓNICA	247
CONCLUSIÓN	253

BEETHOVEN POLITIZADO

BEETHOVEN SINFÓNICO EN LA LISBOA REPUBLICANA (CA. 1910-1920)	257
Luís M. Santos	
EL DISCURSO SOBRE LA MÚSICA SINFÓNICA HACIA 1910	258
BEETHOVEN EN LA PRENSA LISBOETA	261
CONCLUSIÓN	269
«OLVIDAMOS NUESTRAS REBELDÍAS DE ESTA DEFORMADA REALIDAD QUE PADECEMOS». BEETHOVEN Y EL MOVIMIENTO ANARQUISTA EN EL PERÍODO DE ENTREGUERRAS	271
Maruxa Baliñas Pérez	
«UN HOMBRE DE INTELIGENCIA NADA COMÚN ABIERTA A LAS INQUIETUDES Y A LAS ASPIRACIONES MÁS ELEVADAS».	273
«NOSOTROS LOS TRABAJADORES, COMPENETRADOS DE NUESTRA SENSIBILIDAD ARTÍSTICA»	280
UN JARDÍN LLENO DE SENDEROS	286
¡ABRAZOS, PROLETARIOS! BEETHOVEN Y EL MATERIALISMO DIALÉCTICO EN LA HISTORIOGRAFÍA MUSICAL MARXISTA DE OTTO MAYER-SERRA (1933-1939).	287
Diego Alonso	
LA AÑORANZA DE UN <i>FÜHRER</i> QUE ILUMINE A LA NACIÓN	290
SOCIALISMO, DIALÉCTICA, ANTIFASCISMO	295
¡DE LA NOCHE A LA LUZ! ¡DE LA LUCHA A LA VICTORIA!	300

BEETHOVEN Y EL ESTADO

LA INTEGRAL DE LAS SINFONÍAS DE BEETHOVEN EN EL FESTIVAL DE SANTANDER DE 1953: ATAÚLFO ARGENTA Y LA «ASIMILACIÓN EN HISPÁNICO DEL GRAN ESTILO EUROPEO» EN CLAVE SOCIOLÓGICA Y POLÍTICA	305
Jesús Ferrer Cayón	
LA PLENITUD MUSICAL DE ARGENTA CON LA ORQUESTA NACIONAL, LA CONSOLIDACIÓN DEL FIS Y LA EXTENSIÓN DEL MODELO DE LOS FESTIVALES POR ESPAÑA.	308
BEETHOVEN Y ARGENTA, INSTRUMENTOS DE LA POLÍTICA CULTURAL DEL FRANQUISMO	314
CONCLUSIÓN	323
EL AUTORRELATO FUNDACIONAL DE LA DEMOCRACIA ESPAÑOLA EN EL CONCIERTO DE CELEBRACIÓN DEL 40 ANIVERSARIO DE LA CONSTITUCIÓN.	327
Marina Hervás	
LA «BANDA SONORA» DEL HITO DEMOCRÁTICO	331
LA SINÉCDOQUE BEETHOVENIANA	335
EL PRESENTE ANTE BEETHOVEN: LA REVOCACIÓN DE LO ÉPICO	339

BEETHOVEN GLOBAL

EL «HIMNO A LA ALEGRÍA» (1969): ¿DE L.V. BEETHOVEN O DE MIGUEL RÍOS? CANCIÓN GRABADA, AUTENTICIDAD Y CULTURA POPULAR	343
Diego García Peinazo	
(RE)DESCUBRIENDO A BEETHOVEN	345
EL «HIMNO A LA ALEGRÍA» COMO CANCIÓN POPULAR GRABADA	348
MIGUEL RÍOS: «INTÉRPRETE», «PROTAGONISTA» Y «PERSONA»	350
FUNCIONES FÁTICA, REFERENCIAL, EMOTIVA Y CONATIVA DEL «HIMNO A LA ALEGRÍA»	354
BEETHOVEN & RÍOS: AUTENTICIDADES EN ESPEJO	356
EPÍLOGO: ¿A QUIÉN PERTENECE EL «HIMNO A LA ALEGRÍA»?	359
BEETHOVEN DIGITAL	361
Ismael Peñaranda Gómez y Daniel Lloret Andreo	
BEETHOVEN, DEL LP AL CD	362
BEETHOVEN DIGITALIZADO Y LA CRÍTICA DISCOGRÁFICA	366
CONCLUSIÓN	375
BIBLIOGRAFÍA	377
SOBRE LOS AUTORES	393

Introducción

BEETHOVEN, RECEPCIÓN, DISCURSOS
Y PRÁCTICAS CANÓNICAS

Teresa Cascudo García-Villaraco

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 constituye un 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.

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

Hasta ahora, 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. El entorno cultural germánico, por motivos evidentes, fue el primero abordado bajo esa perspectiva y podemos considerar el ensayo que Hans Heirich 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 enfocaban 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 van más allá e incorporan en algunos casos las novedades introducidas en diversas ramas de la historia después del denominado giro lingüístico. Prestan por

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.

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.

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.

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 adaptación de la teoría de la recepción al ámbito de la musicología, Everist defendía una especie de punto de equilibrio entre la atención prestada 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 juicio⁹.

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

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.

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.

como interacciones complejas entre varios polos o áreas lingüísticas diferentes, no necesariamente restringidas 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 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 centran 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 estudios pioneros en esta línea¹⁴. 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

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 reseña 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, 1870-1889*. 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, Acanilado, 2001].

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 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 décadas, su influjo se hizo sentir de forma especialmente intensa en España y Portugal, motivo por el

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; HINRICHSSEN, 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.

que, volviendo a nuestro asunto, resulta conveniente tomarla en consideración²⁷. El público parisino no tuvo muchas posibilidades de escuchar la música de Beethoven en conciertos públicos antes de su fallecimiento en 1827, momento tras el cual llegó el verdadero «triumfo» 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 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

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, 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.

deja en evidencia que, en realidad, solo es posible abordar procesos de recepción individuales, construir un «mosaico» cuya significación únicamente se consigue entender en relación con contextos concretos³¹. 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 250.º 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 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

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.

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 asociadas 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 sobre otros compositores españoles y portugueses, pode-

mos 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 a 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 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 sinfónico³⁴.

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 Musicologia*, 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. «Streichquartettkomposition 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.

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 dirigía Francisco Asenjo Barbieri al pianista Antonio de Kontski en 1850. B[ARBIERI], F[rancisco].

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 doméstico³⁶. 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 mártir³⁷. 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 abordar el repertorio en el que Beethoven era una figura estelar suponía incorporarse en un proceso civilizador de 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

«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.

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 su influencia 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 Luís 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, dieron 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*, contribuyeron a dicha transformación a través de la publicidad y la crítica. 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 y vender 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 sumario. 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.

SOBRE LOS AUTORES

DIEGO ALONSO estudió Musicología en la Universidad Complutense de Madrid. Se doctoró en la Universidad de La Rioja con una tesis sobre la música de Roberto Gerhard. Ha publicado en *Acta musicológica*, *Twentieth-Century Music*, *Musicologica Austriaca* y *Music Analysis*. Actualmente dirige el proyecto «Hanns Eisler in Republican Spain» en la Universidad Humboldt. Es miembro fundador y portavoz del grupo de investigación «Deutsch-Ibero-Amerikanische Musikbeziehungen» (Sociedad Alemana de Musicología).

XOSÉ AVIÑO A PÉREZ es catedrático de Historia de la Música de la Universitat de Barcelona e investigador sobre historia de la música catalana en los tres últimos siglos, acerca de la cual ha publicado obras tan relevantes como *La música i el modernisme* (1985); *Jaume Pahissa, un estudi biogràfic i crític* (1996) o la *Història de la Música Catalana, Valenciana i Balear* (1999-2004, en 11 volúmenes). Ha sido fundador junto a Jaume Carbonell, Josep Lluís i Falcó y otros profesores y coordinador del máster universitario oficial Música como Arte Interdisciplinar iniciado en el curso 2010-2011 y todavía vigente.

MARÍA BALIÑAS es licenciada en Arte Moderno y Contemporáneo (Universidad de Santiago de Compostela) y Musicología (Universidad de Oviedo). Además estudió piano en el Conservatorio de Santiago y en el Instituto de Cultura Rusa de San Petersburgo. Profesora de Música en Secundaria desde 1990, colabora en Mundoclasico.com desde 1999 y desde 2007 es su directora.

LLUÍS BERTRÁN es doctor en Musicología por las universidades de Poitiers y de La Rioja. Ha participado en proyectos nacionales de investigación en España y Francia y es actualmente editor científico del Instituto Complutense de Ciencias Musicales. Especializado en el siglo XVIII, ha publicado ediciones críticas de música y artículos académicos sobre música instrumental y fuentes musicales entre España e Italia, sobre el oratorio musical en Barcelona y sobre la circulación de instrumentos musicales entre España e Hispanoamérica.

MARIANA CALADO realiza actualmente su doctorado como becaria del Centro de Estudios de Sociología e Estética Musical (CESEM) de la Universidade Nova de Lisboa. Su proyecto doctoral estudia la crítica musical publicada en la prensa de Lisboa entre 1926 y 1945. En el CESEM, coordina el *Núcleo de Estudos em Música na Imprensa*.

TERESA CASCUDO GARCÍA-VILLARACO es Profesora Titular del Área de Música de la Universidad de La Rioja. Preside el grupo de trabajo «Música y Prensa» de la Sociedad Española de Musicología. Ha colaborado con un capítulo en el volumen dedicado al siglo XIX de la Historia de la Música en España publicado recientemente por el FCE y ha editado, entre otros, los volúmenes *Los señores de la crítica: periodismo musical en Madrid durante la primera mitad del siglo XX* (con María Palacios, Doble J, 2012) y *Nineteenth Century Music Criticism* (Brepols, 2019). Ocupa el cargo de Defensora Universitaria de la Universidad de La Rioja desde 2016.

JAUME CARBONELL GUBERNA es doctor en Historia del Arte por la Universidad de Barcelona (1996). Ha trabajado sobre música de los siglos XIX-XX, sociabilidad y músicas populares. Ha publicado trabajos como *Josep Anselm Clavé i el naixement del cant coral a Catalunya (1850-1874)* (2000). Sobre jazz, ha publicado el libro *El Jazz clàssic i la seva història: Dels orígens a la Segona Guerra Mundial* (2011), entre otros. Desde 1996 es profesor de en la Facultad de Geografía e Historia de la Universidad de Barcelona, donde desde 2017 es vicedecano de doctorado y calidad.

EDUARDO CHAVARRI ALONSO es doctor en Musicología por la Universidad Complutense de Madrid. Licenciado en Historia y Ciencias de la Música por la Universidad de Oviedo, obtuvo el Premio Fin de Carrera. Ofrece con frecuencia conferencias y redacta notas al programa. Destacando su papel como gestor cultural y divulgador musical al frente de Rioja Filarmonía. Actualmente forma parte del equipo docente de las Universidades Internacional de La Rioja e Internacional de Valencia.

MICHAEL CHRISTOFORIDIS es profesor de Musicología en el *Melbourne Conservatorium of Music* de la Universidad de Melbourne. Es autor de numerosos trabajos de investigación relacionados con la música en España en los siglos XIX y XX. Entre otros, se destacan sus libros *Manuel de Falla and Visions of Spanish Music* (Routledge, 2017) y *Carmen and the Staging of Spain* (con Elizabeth Kertesz, Oxford University Press, 2018).

JOSÉ MARÍA DOMÍNGUEZ es doctor europeo por la Universidad Complutense (2010). Becario de Musicología en la Real Academia de España en Roma (2011) ha sido profesor en las Universidades de Extremadura (2009-2011) y de La Rioja (2011-2018), donde dirigió el Máster en Musicología desde 2016. Se incorporó como profesor al Departamento de Musicología de la Universidad Complutense en 2018. Es especialista en ópera italiana de los siglos XVII y XVIII, y en la obra de Alessandro Scarlatti. Es autor de la monografía *Roma, Nápoles, Madrid. Mecenazgo musical del duque de Medinaceli, 1687-1710* (Reichenberger-CEEH, 2013).

JESÚS FERRER CAYÓN es Profesor Contratado Doctor del Centro Internacional de Estudios Superiores del Español (CIESE)-Comillas (Universidad de Cantabria) y miembro del Grupo de Investigación RECEPTION de la Universidad de Alcalá. Su principal línea de investigación es la historia política de la música española del siglo xx, en especial, sobre los Festivales en España. Es, entre otras publicaciones, autor de *El Festival Internacional de Santander (1932-1958). Cultura y política bajo Franco* (Libargo, 2016).

DIEGO GARCÍA PEINAZO es Profesor Ayudante Doctor en el Departamento de Historia y Ciencias de la Música de la Universidad de Granada. Doctorado (Mención Internacional) por la Universidad de Oviedo (Premio Extraordinario de Doctorado) como contratado predoctoral FPU (2011-2015). En la actualidad, es miembro del grupo de investigación *Música y Estudios Culturales* (HUM-942). Premio de Musicología 2016 (SEdeM) por el trabajo *Rock andaluz: significación musical, identidades e ideología en la España del Tardofranquismo y la Transición (1969-1982)*.

BEATRIZ HERNÁNDEZ POLO es licenciada, máster y doctora en Musicología por la Universidad de Salamanca, donde disfrutó de una beca FPU. En los últimos años ha participado en numerosos congresos y ha publicado diversas investigaciones relacionadas con la música de cámara en España a través de la prensa periódica. Actualmente es profesora asociada en la Facultad de Educación de la Universidad de Salamanca.

MARINA HERVÁS es licenciada en Filosofía (Universidad de La Laguna, 2011) e Historia y ciencias de la música (Universidad de La Rioja, 2014), Máster en Teoría e historia del arte y gestión cultural (Universidad de La Laguna, 2012) y Doctora en Filosofía (Universidad Autónoma de Barcelona, 2017) gracias a una beca FPU. Actualmente es profesora ayudante doctora en la Universidad de Granada.

DANIEL LLORET ANDREO es Graduado en Musicología por el Conservatorio Superior de Música de Alicante, y Máster en Musicología Aplicada por la Universidad de La Rioja. Combina su trabajo de director de banda de iniciación y profesor de Lenguaje Musical en la escuela de música de *L'Harmonia Societat Musical d'Alacant*, con sus investigaciones sobre música y prensa, y más concretamente sobre la relación entre prensa y música cinematográfica.

JUDITH ORTEGA RODRÍGUEZ es profesora del Departamento de Musicología de la Universidad Complutense de Madrid. Entre 1998 y 2019 ha sido investigadora del Instituto Complutense de Ciencias Musicales. Su principal área de investigación es la música española del siglo xviii e inicios del xix en el ámbito de la corte y la nobleza, y en los últimos años se ha interesado también en el teatro lírico español de este periodo. Ha publicado artículos de investigación tanto en revistas científicas como en libros colectivos y ha participado en numerosos congresos científicos y proyectos de investigación.

MARÍA PALACIOS NIETO es Profesora Titular de Historia y Ciencias de la Música en la USAL, doctora en Musicología (2007) y licenciada en Historia y Ciencias de la Música (2000) por la Universidad Complutense de Madrid. Es Profesora Superior de Clarinete por el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. Ha realizado estancias de investigación en la NYU, City University of New York, University of Michigan, y participado en numerosos proyectos de investigación sobre música en España. Sus temas de investigación se centran en la música del siglo xx, la relación entre música y política, identidad y género.

CAROLINA QUEIPO GUTIÉRREZ es Catedrática de Etnomusicología del Conservatorio Superior de Música de Navarra (2019). Premio extraordinario de doctorado en Musicología (Universidad de La Rioja, 2015) y graduada en guitarra. Becas predoctorales en Polonia e Italia. Sus principales líneas investigadoras contemplan la recepción e historia social y cultural de la música del siglo xix en España, particularmente de la música de cámara «clásica» y de ópera. Forma parte de diferentes proyectos de investigación teniendo en los grupos MECRI y MUSPRES su participación más activa desde 2015.

HÉLDER SÁ es máster en violín y enseñanza musical. Realiza actualmente su doctorado en la Universidad de Aveiro. Miembro del Instituto Nacional de Etnomusicología-Música y danza (INET-md). Es profesor de violín en la Escuela de Música Óscar da Silva y en la Academia de Música Santa Maria da Feira. Al margen de su actividad musical, también es ingeniero civil.

LUÍS M. SANTOS es doctorando en Ciencias Musicales de la Universidade Nova de Lisboa. Es titulado en piano por el Conservatorio Nacional de Lisboa. Es investigador del Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical (CESEM) desde 2007. La *Sociedade Portuguesa de Investigação em Música* (SPIM) le otorgó el premio Joaquim de Vasconcelos 2016.

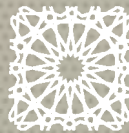
ELENA TORRES CLEMENTE es Profesora titular de la Universidad Complutense de Madrid. Centra su carrera investigadora en la música española de los siglos xix y xx, y fundamentalmente en la figura y la obra de Manuel de Falla —tema en el que es considerada como una de las máximas especialistas internacionales—. Asimismo, movida por una visión interdisciplinaria, ha explorado ampliamente las relaciones entre música y literatura, colaborando activamente en diversos proyectos de este ámbito del conocimiento. Sus trabajos han sido reconocidos con varios galardones científicos, como el «Premio de investigación Musical» concedido por la SEDEM y la prestigiosa Beca Leonardo a investigadores y creadores culturales de la Fundación BBVA (2017).

PETER TREGGAR es profesor en el Conservatorio de Música de Melbourne. Estudió en las Universidades de Melbourne y Cambridge. Obtuvo la *Fellow Fitzwilliam College* (Cambridge) y, más tarde, fue nombrado Director de la Escuela de Música de la Universidad Nacional de Australia. Entre sus publicaciones, se destaca *Ernst Krenek and the Politics of Musical Style* (2013).

MARÍA BELÉN VARGAS LIÑÁN es Profesora Ayudante Doctora en el Departamento de Historia y Ciencias de la Música de la Universidad de Granada. Es especialista en el estudio de la música en la prensa española e iberoamericana del siglo XIX y principios del XX. Tiene publicaciones sobre crítica musical, sociedades culturales y periodismo, comercio musical, suplementos de partituras en revistas y prensa femenina. Ha colaborado con RIPM en el estudio y catalogación de la revista *La Iberia Musical* (1842). Ha obtenido el premio de investigación «Manuel de Falla» por el estudio sobre la música en la tertulia posromántica la *Cuerda Granadina* (editorial UGR, 2015).

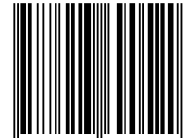
MARIE WINKELMÜLLER-URECHIA estudió Musicología y Filología Hispánica y Germánica en la Universidad de Freiburg in Breisgau (Alemania). Obtuvo en 2007 el título de Doctora con una tesis doctoral sobre la recepción de Beethoven en los cuartetos de Arriaga, que fue publicada en 2009. Ha trabajado en diferentes universidades y conservatorios alemanes. En este momento, está trabajando Universidad de Tübingen en su tesis de *Habilitation*, dedicada a las fórmulas de los cantos de la misa en la tradición romana antigua.

EN EL SIGLO XXI, Beethoven es un icono de la música clásica. Ha adquirido una dimensión global, resultante de un complejo proceso de recepción y transferencia cultural que se ha prolongado a lo largo de más de dos siglos. Cada país, cada ciudad e incluso cada uno de los diferentes ámbitos sociales en los que se ha tocado, estudiado y escuchado su música —por obligación o por placer, de forma despreocupada o con veneración— han contribuido a crear una imagen múltiple del compositor, condicionada por la actuación de agentes mediadores locales y por las características de las prácticas musicales autóctonas, así como por discursos ideológicos de diversa índole. Desde esta perspectiva y tomando como referencia la Península Ibérica, los estudios de caso contenidos en este volumen examinan el proceso de difusión de la figura y la música de Beethoven y contribuyen a la mejor comprensión de los motivos por los que, hoy en día, sigue siendo el autor más programado en las salas de concierto.



COMARES
editorial

ISBN 978-84-1369-052-0



9 788413 690520