

1€. Venta conjunta e inseparable con El Mundo, y en librerías especializadas



EL CULTURAL

13-19 de noviembre de 2020

elcultural.com



¡Silencio, irrumpes Beethoven!

Genial, impulsivo, visionario.
Celebramos los 250 años
del compositor

VINO PARA TODOS Y PARA TODO

+ DE 50 000
BOTELLAS
VENDIDAS

-35%
D.T.O.

**Dos increíbles 'riberas'
con un 35% de descuento.
¡Ahora sólo 9 € botella,
en diciembre 14 €!**

6 BOTELLAS

3 botellas de MATARROMERA CLUB 2018
3 botellas de EMINA CLUB 2018

Ahora: **54 €**

En diciembre: **84 €**

Ref.: 220111

**TODOS LOS ENVÍOS SIGUEN
SIENDO GRATIS**

**ADEMÁS, SI ES TU PRIMER PEDIDO
EN VINOSELECCIÓN,
CONSEGUIRÁS DOS REGALOS:
UN SACACORCHOS
Y 10€ DE DESCUENTO.**



REGALO DE
SACACORCHOS



10€ DESCUENTO

**¡CÓMPRALO YA!
¡LLÁMANOS!**

**686 100 500
91 453 93 00**

De lunes a viernes
de 9 a 20 horas.
Sábados y domingos
de 10 a 15 horas.

www.vinoseleccion.com

VINOSELECCIÓN S.A. C/ Guzmán el Bueno, 133
(Edificio Britannia), 7ª Planta. 28003 Madrid.
Oferta válida hasta el 30/11/2020 o hasta agotar existencias.
Puedes consultar los Términos y Condiciones de Venta
y Política de privacidad en www.vinoseleccion.com



LUIS MARÍA ANSON
de la Real Academia Española

Concordia y conciliación

Beethoven, del que ahora se cumple el CCL aniversario de su nacimiento, creía que la poesía era el sonido de la música; Alberti, que era la propia música para la armonía y la concordia de todos. Cuando Manuel Fraga abrazó a *Pasionaria* y Rafael Alberti y Santiago Carrillo a Adolfo Suárez; cuando Dolores Ibarruri ascendió al sillón del Congreso para presidir por razones de edad las primeras Cortes democráticas, en España se produjo el milagro de la concordia y la conciliación entre los dos contendientes de la guerra civil que concluyó cuando el Ejército vencedor franquista despojó en 1939 al pueblo español de la soberanía nacional.

Aquel milagro histórico conseguido en 1977 y que ha mantenido en España cuarenta años de paz, prosperidad y libertad, está siendo descuartizado por unos Gobiernos tórpidos o débiles incapaces de conservar lo conseguido. Quiero recordar ahora lo que escribí sobre Rafael Alberti antes de su muerte, con la esperanza de que algunos recapaciten y se den cuenta de que

el nuevo camino emprendido conduce a la violencia. Jorge Luis Borges fundó en 1922 la revista *Proa*. Un año después, Ortega y Gasset alumbró la *Revista de Occidente*. Roberto Alfano dirige ahora, con pulso certero, *Proa*.

La figura de María Teresa León, tan bella, tan elegante, tan interesante, tan revolucionaria, fundadora de *El mono azul*, se agiganta tras las lecturas que *Proa* alberga. “Yo pertenecía a la secta de Alberti y recitaba sin cesar poemas de *El alba del alhelí* y de *Cal y canto*”, escribe Octavio Paz. Recuerdo una cena con él y con Luis Rosales, aquí en Madrid, en la que el autor de *El laberinto de la soledad* nos deslumbró recitando a Alberti.

Requeni, fascinado por María Teresa, visita a Rafael en su casa porteña de Avda. de Las Heras. “Haga patria, mate a un estudiante”. Este eslogan del peronismo en el poder estremecía al matrimonio exiliado. Alberti vivía, sobre todo, gracias a la venta de sus dibujos. Manolo Rivera me dijo un día: “Rafael habría sido un gran pintor, pero eligió la poesía”. El poeta cultivó incluso

el dibujo publicitario, con la figura de una niña que saboreaba chocolate *Suchard*. El matrimonio pudo comprar una casita de veraneo en Punta del Este: *La Gallarda*, título de la ópera escrita por el poeta, estrenada en Sevilla en 1992 con Montserrat Caballé y Ana Belén. Luis Jiménez de Asúa fue vecino del matrimonio Alberti, cuando Rafael y María Teresa se trasladaron a la calle Pueyrredon, con balcones sobre los jardines de *La Recoleta*. Allí escribió sus primeros poemas, todavía adolescente, Aitana, la hija adorada del matrimonio.

Alberti y Borges se detestaban, pero por la casa del poeta español desfilaron durante aquellos años: Pablo Neruda, Miguel Ángel Asturias, Lola Membrives, Margarita Xirgu, Ernesto Sábato, Sánchez-Albornoz, Alejandro Casona, Ortega y Gasset, Rosa Chacel, Manuel de Falla, Nicolás Guillén, León Felipe, Vittorio Gassman, Paco Rabal... “Mi patria son mis amigos”, escribió María Teresa León en *Memoria de la melancolía*.

Desde 1940 a 1963, Rafael y María Teresa vivieron en la

Argentina. En Buenos Aires nació su hija Aitana y murió su perra *Niebla*. Después vino la fecunda estancia en Italia. En el Trastévere conocí yo al poeta. En la Embajada de España, Alberti saludó por primera vez, en 1976, a Don Juan Carlos I. La Monarquía de todos acogió con los brazos abiertos al matrimonio. El Rey entregaría años más tarde el Premio Cervantes al poeta, y en su discurso afirmó: “El pueblo tantas veces desconcertado, muchas más certero y generoso, nunca olvida a quienes le interpretan y modulan en sus sueños. La gran literatura viene del pueblo y a él vuelve”. No, no se equivocó la paloma, no se equivocaba. Rafael dedicó un poema a la Reina Sofía.

Recorrió el poeta la España democrática, acompañado por Nuria Espert, recitando sus versos y, siendo yo director del ABC verdadero, ganó el Premio Mariano de Cavia. El día de la cena de los Cavia pronunció, por la tarde, en el cementerio civil, el discurso fúnebre por *Pasionaria* que acababa de morir y, por la noche, leyó un gran texto literario en la casa de ABC. ●

ESP/
ACIO

**“PARA CAMBIAR ALGO,
CONSTRUYE UN NUEVO
MODELO QUE CONVIERTA
AL ANTERIOR
EN OBSOLETO”**

Fuller

Exposición

Curiosidad radical.
En la órbita
de Buckminster Fuller

16 septiembre 2020 - 14 marzo 2021

Espacio Fundación Telefónica
C/ Fuencarral 3, Madrid
Entrada gratuita con reserva previa en la web
espacio.fundaciontelefonica.com
#CuriosidadRadical
#RetoEducativoFuller
Escucha el podcast El Mito de Fuller



Telefónica
FUNDACIÓN

Imagen: Hazel Larsen Archer. Buckminster Fuller en su clase de Black Mountain College, verano de 1948. Cortesía The Estate of Hazel Larsen Archer / Black Mountain College Museum + Arts Center.

EL CULTURAL

Presidente
Luis María Anson

Editora
Blanca Berasátegui

Subdirectora
Paula Achiaga

Jefes de Redacción
Nuria Azancot, Javier López Rejas

Jefes de Sección
Luisa Espino, Alberto Ojeda

Redacción
Saioa Camarzana,
Fernando Díaz de Quijano,
Andrés Seoane, Rubén Víque,
Javier Yuste

Críticos: Juan Avilés, Ángel Basanta, J. M. Benítez Ariza, Túa Blesa, Jorge Bustos, Ernesto Calabuig, Ángel Galvo Ulloa, Adolfo Carrasco, Pilar Castro, José Luis Clemente, Jacinta Cremades, Enrique Encabo, Carlos F. Heredero, Cecilia Frías, Pilar G. Mouton, Fran G. Matute, Álvaro Guibert, Germán Gullón, José Antonio Gurpegui, F. J. Irazoki, Inmaculada Maluenda, Nadal Suau, Rafael Narbona, Rafael Núñez Florencio, José M^a Parreño, Liz Perales, Javier Redondo, Arturo Reverter, Carlos Reviriego, Luis Ribot, Victor del Río, Ascensión Rivas, Carlos Rodríguez Braun, Felipe Sahagún, Bernabé Sarabia, Santos Sanz Villanueva, Álvaro Valverde, José M^a Velázquez-Gaztelu, Lourdes Ventura, Jaime Vidal Oliveras, Rocío de la Villa y Elena Vozmediano

Edita Prensa Europea S.L.
Avenida de San Luis, 25 Madrid - 28033
Tel.: 91 443 64 39-36-43
elcultural.com
elcultural@elcultural.es

Presidencia de **EL CULTURAL**
Calle Recoletos, 21 Madrid - 28004

Director de publicidad:
Carlos Piccioni (tel.: 91 443 55 52)
carlos.piccioni@unidadeditorial.es

EL CULTURAL se vende conjuntamente con el diario EL MUNDO.
Imprime Comeco Grafico.
Dpto. legal: M-4591-2012
ISSN: 1576-6950

 **Santander**


Obra Social "La Caixa"


BBVA

SUMARIO

13-19 DE NOVIEMBRE DE 2020



PORTADA

Ilustración de Fernando Vicente para *Un músico sobre un mar de nubes*, de Ramon Gener (Random Cómics)

3. PRIMERA PALABRA

Concordia y conciliación, POR LUIS MARÍA ANSON



BEETHOVEN 250

6. Estructura y emoción, POR DANIEL BARENBOIM
10. Entrevista con Jan Swafford, autor de la monumental biografía de Beethoven, POR ALBERTO OJEDA
14. Sinfonías como principio de esperanza, POR RAMÓN ANDRÉS
18. En la recámara de Beethoven: el legado camerístico, POR CIBRÁN SIERRA VÁZQUEZ
22. *Fidelio*, una utopía liberadora, POR ARTURO REVERTER
24. ¿Cuál ha sido el legado de Beethoven? Rastreamos la huella del genio en seis partituras
28. Un siglo por delante de todos, POR ÁLVARO GUIBERT
30. Un hombre rechazado: calabazas y amores inmortales, POR VICTORIA STAPELLS
34. Los lugares del genio. Bonn-Viena, el eje existencial, POR A. OJEDA
38. La *Novena* de Kubrick que sacudió el cine, POR JAVIER YUSTE
40. ¿Queremos más Beethoven? El monopolio beethoveniano frente la creación contemporánea, POR MIGUEL ÁNGEL MARÍN

BEETHOVEN 250

El 17 de diciembre de 1770 nacía en Bonn Ludwig van Beethoven, titán eterno de la composición musical, que transitó de las fórmulas clasicistas al vanguardismo más innovador. A punto de celebrar el 250 aniversario de esa fecha, nos adentramos en su gigantesca y poliédrica figura. Daniel Barenboim nos recuerda su viaje vital a la raíz de sus partituras. El autor de su monumental biografía, Jan Swafford, nos desvela los recovecos íntimos de su personalidad contradictoria. Ramón Andrés, Cibrán Sierra y Arturo Reverter desganan, respectivamente, sus tres vertientes creativas: sinfónica, camerística y lírica. Además, los compositores Tomás Marco, Teresa Catalán, Jesús Rueda, Raquel García-Tomás, José María Sánchez-Verdú y Fabián Panisello reflexionan sobre la influencia que ha tenido en su propia obra y su enorme potencial fagocitador. Álvaro Guibert, por su parte, detalla cómo amplió el campo de los pentagramas, abriendo nuevas vías para la renovación de los cauces establecidos. Victoria Stapells destapa la identidad de la ‘amada inmortal’, a la que aludía ardorosamente en su correspondencia. Abordamos también el uso de su música en el cine y su huella en Alemania y Austria. Para cerrar, Miguel Ángel Marín cuestiona su omnipresencia en los auditorios, dificultando la escucha de autores contemporáneos, arrinconados por su descomunal legado.





Estructura y emoción

DANIEL BARENBOIM

Cuando en 1988 dirigía por primera vez en Bayreuth *El anillo del Nibelungo*, recibí un regalo maravilloso: la visita de Pierre Boulez. Se alojaba en mi casa y era algo único tener la posibilidad de debatir con él cada noche, tras la función, sobre unas obras que él conocía de memoria y en profundidad. Boulez recordaba entonces sus primeras representaciones de *El anillo* en Bayreuth, doce años antes, y me contaba que, musicalmente, había tomado un camino muy distinto del mío. “Como compositor que soy, yo estaba interesado en el esqueleto de *El anillo*”, decía, “y tengo la impresión de que a usted le interesa más la sangre y el músculo. Para mí esto va sobre todo de lo estructural; usted, en cambio, quiere expresar lo variable. Por eso mis *tempi* eran más rápidos. Pero estoy seguro de que, con la experiencia, usted también llegará a conocer mejor el esqueleto”. Me sentí halagado, por supuesto, pero sobre todo me pareció muy interesante lo que Boulez decía. Además, creo que con las sonatas para piano de Beethoven he vivido un proceso semejante.

Comencé muy pronto a tocar las sonatas en concierto, algunas ya a los ocho años, y la *Sonata Hammerklavier* y la *Sonata Op. 111* a los trece o catorce. A mi padre, que fue el único profesor de piano que tuve, le criticaron bastante entonces, pero él opinaba que convenía ocuparse de las grandes obras tan pronto como fuera posible, y no importaba si aún no se tenía en absoluto la madurez necesaria, pues –así lo expresaba él– la madurez no llega si las partituras permanecen metidas en el armario. Así que aprendí pronto que Beethoven no exige solo capacidad técnica para tocar unas notas en ocasiones muy difíciles, sino una verdadera madurez de pensamiento. En ese sentido, es totalmente distinto a Mozart. Artur Schnabel tiene una frase maravillosa: “Mozart es demasiado fácil para los niños y demasiado difícil para los adultos”. Lo que quería decir es que, para un artista experimentado, puede ser muy difícil encontrar la expresión adecuada a esa naturalidad que en Mozart es absolutamente necesaria. Con Beethoven ese problema no existe: él es de una complejidad inmensa, y la lucha es una parte orgánica de cada representación.

Hace ahora sesenta años que me ocupo del ciclo completo de las sonatas. El primer recital en 1960 me llegó casi por casualidad. Había dado muchos conciertos de niño,

aunque con dieciséis años —ya no era un niño, pero tampoco un adulto— me encontré de pronto con la agenda vacía. Estaba muy deprimido, lo cual puede parecer extraño para un chico de esa edad. Pero un día, en Tel Aviv, me encontré por la calle con un conocido que me preguntó qué andaba haciendo. Le expliqué que iba a la escuela, pero que no tenía conciertos y que por eso estaba muy triste. Entonces él me contó que acababa de hacerse cargo en Tel Aviv de la dirección de la Beit Sokolov, la Casa de los Periodistas. Es un edificio famoso en el que se han celebrado muchas ruedas de prensa históricas. Dentro hay una bonita sala, y me invitó a que tocara allí. Le dije: “Vale, pero me gustaría tocar todas las sonatas de Beethoven”. Creo que no entendía mucho de música y no sabía realmente en qué se estaba metiendo. Pero fue así como ocurrió que de pronto estaba yo, al mismo tiempo, terminando mis estudios preuniversitarios y tocando por primera vez, cada sábado durante dos meses, el ciclo completo de las sonatas de Beethoven. Entonces aún no conocía, claro, todas las sonatas, así que cada semana, entre los conciertos, tenía que estudiarme dos piezas nuevas. Fue una experiencia increíble para mí y he de decir que la disfruté mucho. Curiosamente, desde entonces he tocado siempre las treinta y dos sonatas en el mismo orden. Salvo mi último ciclo en Berlín, en la sala Pierre Boulez, en el que las toqué en orden cronológico en que surgieron. Como en la vida, en la música me interesan sobre todo las relaciones entre elementos diversos. Por eso tenía tantas ganas de poder sentir por una vez, de un modo tan directo, la evolución artística de Beethoven. Se trataba de un gran viaje.

Si me detengo a pensar en los artistas del pasado que han tenido una fuerte influencia en mí, me vienen a la mente, en lo que a Beethoven respecta, Furtwängler y Edwin Fischer, a quienes llegué a conocer de niño. Furtwängler, sobre todo, era altamente expresivo en su manera de hacer música. Creo que él también buscaba ese esqueleto del que hablaba Boulez, pero desde fuera la impresión era de gran libertad, de una explosión. Cuando tenía unos treinta años leí *La dirección de orquesta*, de Richard Wagner. En ese libro habla de que tomarse ciertas libertades en el tempo no sólo está permitido, sino que es absolutamente necesario para dar forma a una frase. Por supuesto, no se puede exagerar con esa libertad; todo ha de ocurrir imperceptiblemente, como en un constante tira y afloja. La decisión sobre el tempo es quizás la más importante que debe tomar un músico, y sobre todo un director de orquesta, ya que cuando es uno

mismo quien toca, el contacto con el sonido es directo y permanente. Es de todo punto falsa la creencia según la cual, por tener un metrónomo, algo ha de ser tocado exactamente como se marca. El desafío consiste mucho más en comprender a través del sentimiento la estructura de una obra, para más tarde estructurar ese sentimiento. Ese es, en esencia, el secreto de lo que constituye ‘hacer música’. No me gusta la palabra ‘interpretación’. Beethoven no necesita intérpretes, no necesita traductores.

De joven no era todavía consciente de estas cosas, pero creo que desde entonces he aprendido a encontrar, cada vez más a menudo, un equilibrio entre los extremos, y a unir el esqueleto con la libertad. El primer contacto con una obra como la *Hammerklavier* tiene que ser un *shock*: es algo inmenso, titánico, con muchísimos detalles, colores y conexiones. Después empiezas poco a poco a estudiarla. Esto atañe, por supuesto, a las

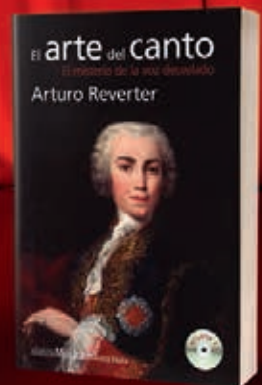
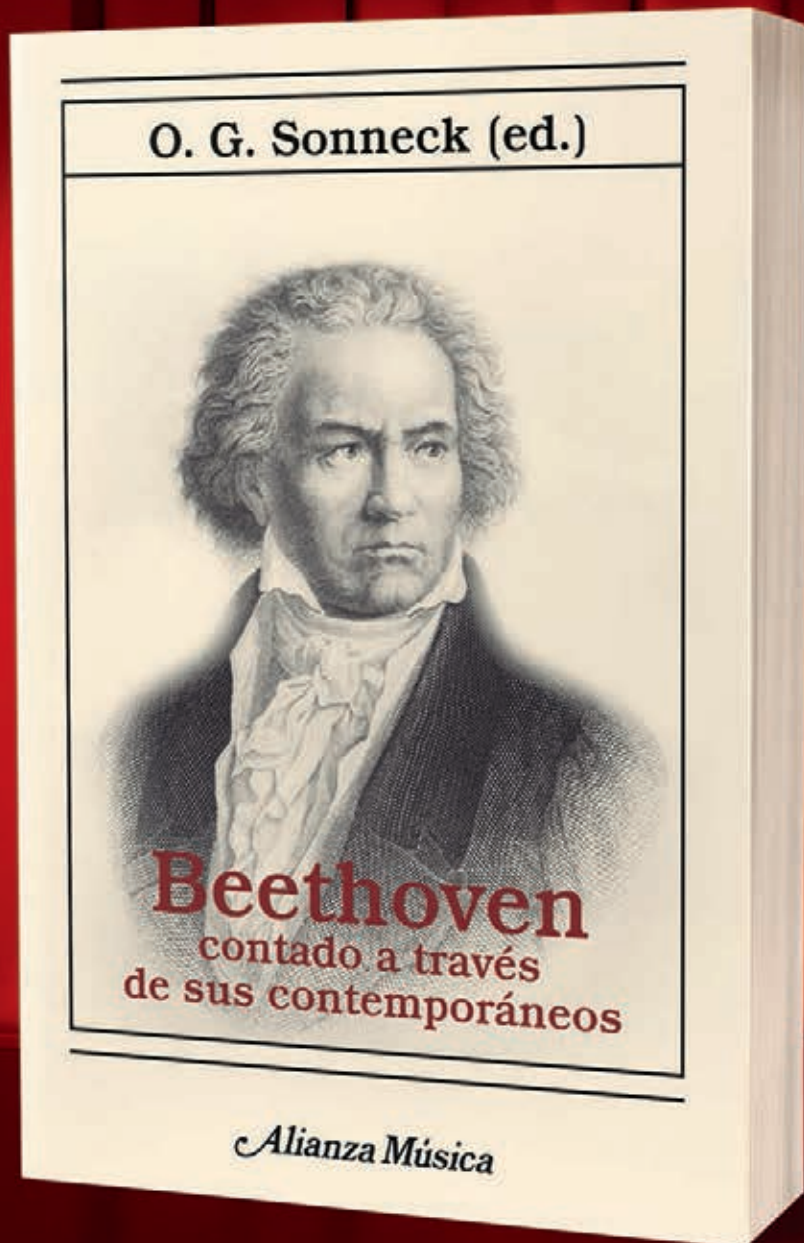
notas, pero también y sobre todo consiste en un análisis casi científico de la forma, de la dinámica, del ritmo. Y a medida que vas profundizando en este análisis, te vas alejando de ese primer *shock* emocional. Es parecido a cuando te cruzas con alguien que tiene una personalidad fuerte: sientes lo poderosa que es esa personalidad, pero después conoces a esa persona y aunque, en cierto sentido, te aproximas a ella, en otro te alejas. Con la música ocurre algo parecido, cuando uno realmente piensa en la música y a través de la música. Es un proceso complicado que dura toda la vida: en mi caso, en lo que respecta a las sonatas de Beethoven, sesenta años. Tiene mucho que ver con un trabajo racional, y hay artistas que tienen miedo a este análisis, porque temen perder con ello la frescura y la naturaleza improvisadora del instinto. Yo, por el contrario, estoy convencido de que saber más siempre es mejor que saber menos. El aspecto natural y emocional no se ve perjudicado por eso. Pues, en un concierto, debo tocar cada pieza como si la estuviera inventando en ese momento. El trabajo lógico ha de quedar fuera y el público ha de tener la sensación de que la pieza está siendo descubierta ‘aquí y ahora’. A veces se deben saber ciertas cosas para permitirse después poder olvidarlas. En ese sentido, la música es filosófica. La música es arquitectónica, es emocional y es filosófica.

Muchas cosas vienen con la experiencia, pero experiencia nunca significa rutina. La rutina es el gran enemigo de la música, es el intento de repetir mañana lo que te ha salido bien hoy. La experiencia, sin embargo, significa aprender algo nuevo cada día, en cada ensayo, en cada concierto. ■

BEETHOVEN NO SÓLO
EXIGE CAPACIDAD TÉCNICA
PARA TOCAR UNAS
NOTAS DIFÍCILES SINO
UNA VERDADERA MADUREZ
DE PENSAMIENTO

EL PRIMER CONTACTO
CON LA *HAMMERKLAVIER*
ES UN *SHOCK*: ES INMENSA,
TITÁNICA... LUEGO TOCA
HACER UN ANÁLISIS CASI
CIENTÍFICO DE LA FORMA

Alianza Música
www.alianzaeditorial.es



Un mosaico de cartas, diarios y memorias que forman en conjunto un vívido retrato del genial compositor alemán.

Jan Swafford

“Beethoven es el humanista supremo de los compositores”

Es el autor de *Beethoven*, la monumental biografía publicada por Acantilado hace un par de años, un estudio de cerca de mil quinientas páginas ya ineludible para entender al totémico compositor alemán. Swafford habla con El Cultural del sacrificio extremo que supuso escribirla, de la infinidad de contradicciones de la personalidad de su biografiado y de la potencia intemporal de su legado.

Revela Jan Swafford (Chattanooga, Tennessee, 1946) que medirse con Beethoven no ha sido un empeño del que haya salido indemne. Y se entiende: por la enormidad del personaje. Primero estuvo dos años paralizado por el miedo. Iba acumulando libros y documentos hasta que varias montañas se elevaron sobre su escritorio. Luego, tras el vértigo inicial, tomó por fin velocidad de crucero durante otros siete años. Avanzaba de manera más o menos satisfactoria en su empeño por diseccionar concienzudamente los recovecos del ser humano y del talento inconmensurable del compositor. Pero el ritmo no era suficiente para completar la empresa en un plazo razonable. La cosa se podía eternizar. Así que durante tres años se unció al escritorio y se esforzó como un galeote. El resultado ha merecido la pena. Swafford, también compositor, aparte de autor de otras biografías (Brahms, Charles Ives

y ahora está metido en faena con una de Mozart), ha cuajado un volumen que, sin renunciar a la musicología y al análisis técnico de partituras, funciona como texto divulgativo (no olvidemos que es profesor de composición en el Conservatorio de Boston).

Su narración, además, se tensa por momentos con nervio periodístico, lo que hace más digerible el atracón de casi 1.500 páginas que finalmente entregó a la imprenta. Una lectura, en definitiva, idónea para intentar comprender las contradicciones éticas (como el choque entre su egocentrismo y la defensa de ideales emancipadores de la condición humana) y estéticas (como su formación clasicista forzada por su pulsión romántica) que jalona la trayectoria vital y artística del genio de Bonn.

Pregunta. Bueno, discúlpe-me, que a usted eso de ‘genio’ no le gusta nada. De hecho es un término que evita usar para

referirse a Beethoven. Prefiere definirlo como un artesano muy consciente de su trabajo. ¿Por qué?

Respuesta. Porque la palabra genio está muy manida en la actualidad, tanto que se ha convertido en un cliché insignificante. Pero la genialidad de Beethoven está fuera de toda duda y a la exploración de sus raíces dedico todo el libro.

ANGUSTIA Y TRIUNFO

P. En el subtítulo emplea dos sustantivos en concreto: ‘angustia’ y ‘triumfo’ [en la versión original inglesa]. ¿Por qué cree que ambos sustancian su vida?

R. Por una razón muy sencilla: su música es un triunfo y, por otro lado, él sufrió una barbaridad, física y mentalmente. Así que esos dos términos lo resumen perfectamente.

P. También baja al compositor del pedestal mítico y se aproxima a su dimensión hu-

mana. ¿Hasta qué punto su mitificación distorsiona su verdadera personalidad?

R. Para contestar, me remitiré a Borges: “La gloria es una forma de incompreensión, quizá la peor”. Es imposible percibir un monumento en un altar como a una persona de carne y hueso.

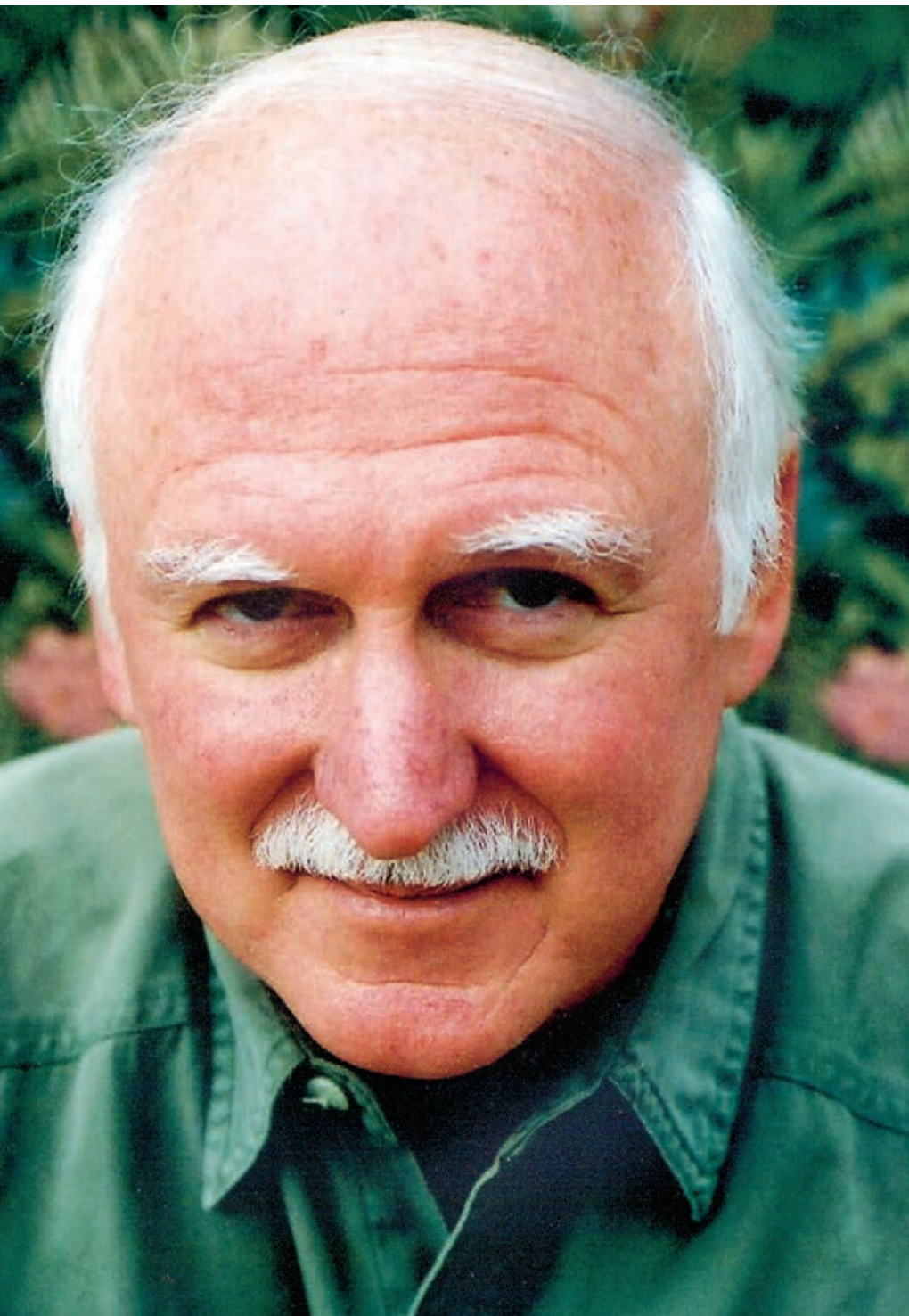
P. Tradicionalmente, se dice que fue un hombre excesivo, megalómano, apasionado, salvaje, alcohólico, desconfiado, huraño, caótico, extremadamente sensible, obsesionada con el dinero... ¿Todo eso es cierto?

R. Sí, lo es de algún modo, pero sobre todo fue un paranoico. Sospechaba que otros oportunistas le copiaban sus ideas, lo cual no es no es del todo infundado en lo que atañe a su etapa vienesa. Sospechaba también que sus amigos le robaban dinero y le maltrataban. Esto último era quizá su peor defecto. Al final de su vida fue deshonesto en alguna ocasión. Por ejemplo, prometiéndole obras a diversos editores, en parte porque creía que era pobre cuando no lo era, pero también porque sentía un fuerte compromiso con su sobrina y quería dejarle una cuantiosa herencia, algo que consiguió hacer.

P. Uno de los tópicos que le persiguen es que fue una persona muy contradictoria. Por ejemplo, esa obsesión con el dinero y su materialismo egocéntrico se conjugaba con una gran generosidad con sus amigos. Realmente, ¿era tan marcado el contraste?

R. Sí, lo fue, desde luego. A él, por ejemplo, le afectaba mucho el dolor y el sufrimiento ajeno. Intentó de hecho ayudar a personas que muy poco

BIOGRAFIAR AL MITO



“FUE PROBABLEMENTE EL PRIMER COMPOSITOR EN ESCRIBIR PARA LA ETERNIDAD. ESTARÍA MUY FELIZ SI SUPIERA DE SU FAMA ACTUAL”

tiempo antes consideraba sus enemigos.

P. Si la deriva ‘canonizadora’ continúa aumentando, ¿teme que las nuevas generaciones pierdan el interés en él?

R. La mejor manera de evitarlo es recordar continuamente a la gente que fue una persona como el resto de nosotros, aun con un talento y una disciplina extraordinarios. Si los grandes deportistas son recordados años y años, los artistas merecen el mismo derecho. Pero, eso sí, debemos siempre mirarlos cara a cara. Eso es lo que he intentado con mi libro.

CONTRA LA CANONIZACIÓN

Swafford recela de los fastos conmemorativos porque pueden petrificar la visión mitificada de Beethoven. Es un hecho irrefutable que están reforzando su monopolio en los atriles, incluso a pesar de que la pandemia ha agudado bastante los planes celebratorios. Sin embargo, el aluvión de ciclos que se están desarrollando en su nombre también es una oportunidad para que nuevos públicos se acerquen a la clásica y, más concretamente, a su mutante legado musical.

El biógrafo estadounidense pide un plus de energía para no desperdiciar tanta visibilidad: “Lo que me encantaría es que las orquestas toquen la *Quinta sinfonía* como si fuera la primera vez que lo hacen, porque habrá millones de personas que se acerquen también a Beethoven por primera vez, y será maravilloso para ellos, todo un descubrimiento. Hay muchos músicos que están un poco cansados de interpretar a Beethoven, y se nota. Esa rutina institucionalizada es el peligro”.

P. Ha dedicado doce años

de su vida a este estudio de más de mil páginas. ¿Cuáles fueron las principales dificultades que afrontó para llevarlo a término?

R. La verdad es que los últimos tres años trabajé casi como un esclavo. Sólo al capítulo de la sinfonía *Heroica*, por ejemplo, le dediqué dos meses. Iba detallando el proceso de composición de la obra al mismo tiempo que analizaba la versión definitiva. Un contraste realmente duro.

P. Ha escrito también sendas biografías de Brahms y Charles Ives. ¿Sintió más presión al remangarse con Beethoven?

R. Estuve un par de años atezado por la idea de tener que enfrentarme a él. El principal problema fue abordar la montaña de documentación que tenía que leer y procesar. Mis libros sobre Ives ocupan una balda y media. Los de Brahms, dos y media. Y los de Beethoven, más de dos estanterías completas. Ahora estoy terminando una de Mozart: una librería fina.

FEY Y MEDIO LOCO

P. Por cierto, ¿en todos esos documentos que fue acumulando encontró algún dato que confirmara su posible ascendencia española por vía de su abuela paterna?

R. No, la verdad es que no sé mucho de ella aparte de que estuvo encerrada veinte años en un convento por sus graves problemas con el alcohol. Horrible.

P. Horrible fue también la relación de Beethoven con el universo femenino: una fuente inagotable de sufrimiento. Aparte de por la sordera, ¿por qué fue tan desastrosa esta faceta?

R. Me limitaré a citar a una

“LA SORDERA LE
HIZO BUCEAR EN SU
MENTE. EL RESULTA-
DO ES EL SUBLIME
ESTILO DE LOS
REVOLUCIONARIOS
CUARTETOS
DE CUERDA”

mujer que cortejó y que luego fue preguntada sobre el motivo de su rechazo: “Era feo y estaba medio loco”. Era un hombre muy ensimismado, propenso a arrebatos de ira y con diarrea crónica. Podría continuar pero seguro que ya ha cogido la idea...

La pérdida de audición, aparte de afectar el vínculo con sus coetáneos, también tuvo su influjo en la labor creativa. ¿Hasta qué punto condicionó su escritura? ¿Habría sido muy diferente de no padecerla? Son preguntas inevitables. Swafford también se las plantea. “No hay manera de saber cómo la alteró. Está claro que le obligó a bucear en su propia mente con mucha profundidad. Tenía que componer de manera muy diferente porque ya no podía estudiar sus partituras tocándolas al piano. El resultado es el sublime estilo de su última etapa”.

P. ¿Qué rasgos destacaría de este estilo postrero, tan experimental?

R. Su música parece casi improvisada, como el flujo de la conciencia. Se hizo más grande y más pequeña, más simple y más compleja... Amplió los límites en todos los sentidos.

P. ¿Cree que fue más revolucionario en su música de cámara que en la sinfónica?

R. La gran revolución fue la *Heroica*. Quedó claro desde muy temprano y lo sigue estando hoy. Pero lo más rupturista en muchos aspectos son los cuartetos de cuerda y sus sonatas para piano. No fueron entendidos ni bien conocidos durante mucho tiempo. Incluso Rimski Korsakov, a finales del XIX, dijo que los últimos cuartetos son una clara manifestación de los efectos de la sordera y la locura en Beethoven. Cuesta creer que él, profesor de Stravinski, dijera algo así, pero lo dijo.

P. Asegura que él acabó convertido en un compositor romántico más por la demanda de su público que por inclinación personal. Eso rompe el cliché de artista insobornable.

R. Siempre decía que hacía de su capa un sayo y que no le influía nada ni nadie, pero eso es obviamente falso. Fue un hombre de finales del XVIII, o sea, de la Ilustración, pero sus seguidores eran románticos. La respuesta de estos a su música, incluida la de críticos fervientemente románticos como E.T.A. Hoffman, tiene mucho que ver con su obra final. Es

“SIEMPRE DECÍA
QUE HACÍA DE SU
CAPA UN SAYO Y
QUE NO LE
INFLUÍA NADA NI
NADIE PERO ESO ES
OBYVIAMENTE
FALSO”

difícil determinar cómo le influyeron pero es seguro que lo hicieron.

POCAS BATUTAS CONVINCENTES

P. Los gustos musicales son muy fluctuantes pero la popularidad de Beethoven nunca ha declinado. ¿Cuál es la clave de este fenómeno?

R. Qué le voy a decir... El poder y la humanidad de su obra. Fue educado para sentir que era un deber, un deber sagrado, expresar su pasión por la música. Y lo hizo más directamente que cualquier otro de sus colegas. Él es, creo, el humanista supremo entre los compositores.

P. ¿Cuál ha sido en su opinión el director que mejor ha entendido su música?

R. No me decantaría por nadie porque reconozco que soy muy arbitrario al juzgar interpretaciones. Pero apuesto a que encontraría muy pocos que me convengan en todos los movimientos de la *Quinta sinfonía*.

P. Si Beethoven conociera su gigantesca fama hoy, 250 años después de su nacimiento, le haría muy feliz, ¿no?

R. Sin duda. La idea de que un compositor pudiera escribir obras para un repertorio estable y devenir inmortal era algo muy nuevo en su época. Monteverdi, por ejemplo, era el compositor más prominente en la suya pero sólo cincuenta años después de morir había sido olvidado completamente. Händel fue el primero en afianzarse en el repertorio. Haydn y Mozart no pensaban en esos términos. Beethoven sí, y eso le otorga peso y seriedad a su música. Probablemente, fue el primero en escribir para la eternidad. **ALBERTO OJEDA**

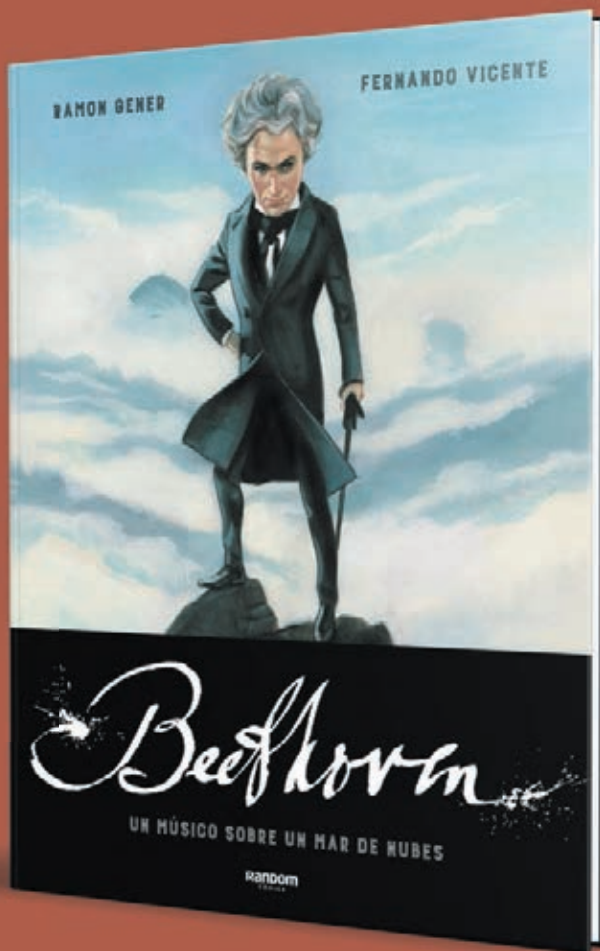
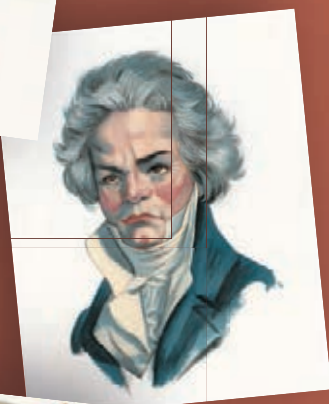
Beethoven

UN MÚSICO SOBRE UN MAR DE NUBES



LA BIOGRAFÍA ILUSTRADA ESENCIAL PARA
CONOCER AL GRAN ARTISTA MUSICAL,
QUE NO PUEDE FALTAR EN TU ESTANTERÍA.

Escrita por el divulgador Ramón Gener.



Random
CÓMICS



Penguin
Random House
Grupo Editorial

Sinfonías como principio de esperanza

Los nueve hitos que conforman el ciclo sinfónico de Beethoven son diseccionados por el ensayista y poeta, que acaba de publicar *Filosofía y consuelo de la música* (Acantilado). Y concluye que su máxima aspiración, plasmada nota tras nota, es salvar a la condición humana e indicarle el camino definitivo hacia la libertad.

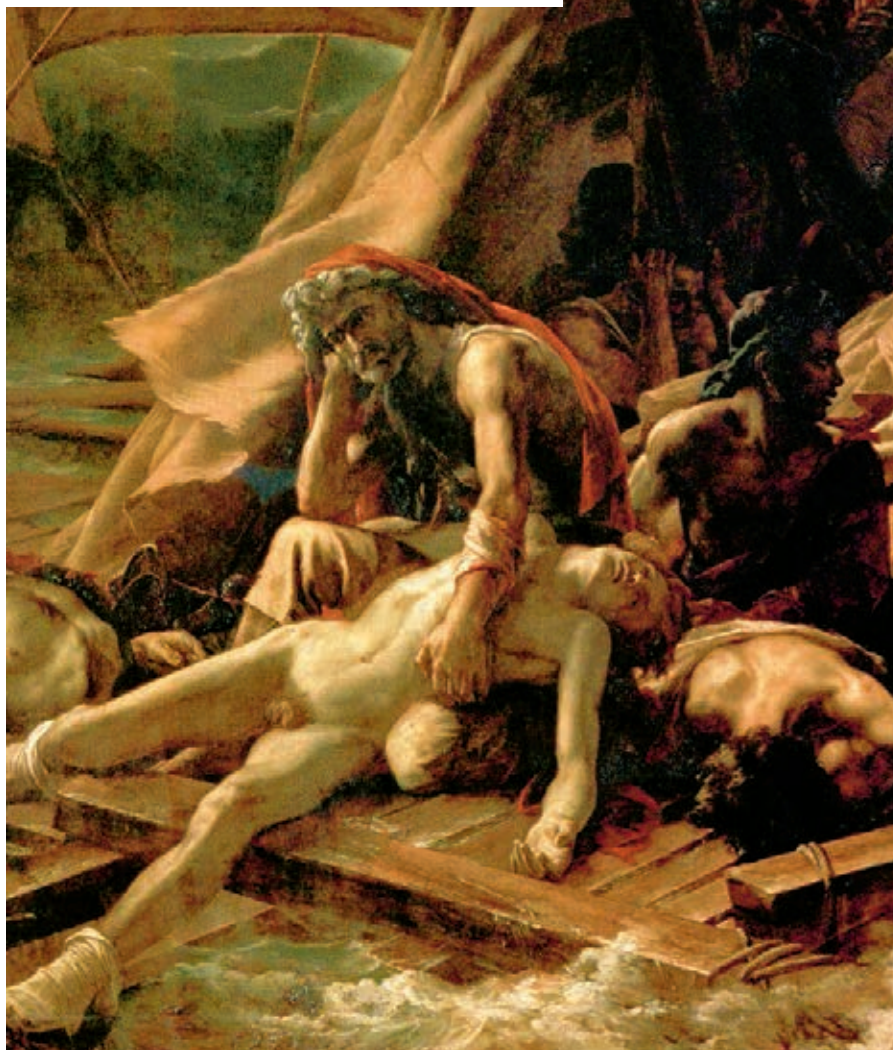
RAMÓN ANDRÉS



E

l ilustre pianista amigo de Beethoven, Johann Baptist Cramer, señaló que sólo la música del maestro alemán podría consolarnos de la pérdida de Mozart. Sin entrar en una valoración de esta naturaleza, lo que sí puede suscribirse es que la obra de Beethoven fue un modo de restañar su memoria, aunque pronto tomó una dirección muy distinta a la del autor de *Don Giovanni*, y no tanto por cuestiones musicales, que también, sino por el diferente espíritu que alientan las composiciones de ambos. Que algunos estudiosos identifiquen, por ejemplo, la obra de Mozart con la filosofía de Kant, y otros asocien a Beethoven con el pensamiento de Hegel, explica, aunque de manera imprecisa, la diferente percepción que se tiene de su música. Sin embargo, ya lo sabemos, las cosas no son tan sencillas, tan llanas.

En el paso de los siglos XVIII al XIX se produjo una ruptura ideológica y estética tan inapelable, que difícilmente podríamos encontrar un vínculo entre los dos genios. Es cierto que los cielos encapotados del *Sturm und Drang* ya habían dejado una luz tenebrosa en algunas de las partituras de Haydn, pero este embate pasional y ‘tormentoso’ carecía de la radicalidad que años más tarde, no muchos, condicionó el sentir romántico. El nuevo siglo, más que un tiempo, fue una actitud, una promesa, de modo que no debe sorprender que el en-



UN VIAJE SINFÓNICO INFINITO

RAMÓN ANDRÉS IDENTIFICA
A BEETHOVEN CON LOS
SUPERVIVIENTES DE LA BALSA
DE LA MEDUSA, DE GÉRICAULT



MUSEO DEL LOUVRE

cuentro entre Goethe y Beethoven en el balneario de Teplitz, que tuvo lugar en el mes de julio de 1812, fuera, por así decir, poco amigable. Dos mundos equidistantes, dos miradas, dos horizontes.

Lo que diferenciaba a Beethoven de sus inmediatos antecesores era capital: en su música subyacía una voluntad, un auténtico proyecto, del que Haydn y Mozart carecían. De hecho, el siglo XIX nació –no sólo en lo musical– como una gran propuesta que, lo mismo que Hegel en sus páginas filosóficas, tenía como intención culminar la Historia, y, en el caso que nos ocupa, la historia de la música. Se trataba de crear una totalidad, un ideario definitivo e incontestable. No es casual que en la misma época en que Beethoven compuso la primera de sus sinfonías, finalizada en 1800, tuviera en mente la creación de una partitura como *Las criaturas de Prometeo*, el titán que pugna por retornar el fuego a la Humanidad.

El temperamento de Beethoven encontró en la sinfonía un instrumento privilegiado con el que construir un lenguaje nuevo, subjetivo, una forma vehemente y descriptiva capaz de expresar las pasiones de manera desnuda, sin necesidad de veladuras. Sólo en algunas de las sonatas pianísticas y en los últimos cuar-

FUE EN LA COMPLEJIDAD
DE UNA GRAN ORQUESTA
DONDE PUDO TRABAJAR
CON UNA INQUIETANTE
MATERIA PRIMA:
EL DESTINO

tetos de cuerda alcanzó la continuidad y la altura del repertorio sinfónico, tan influido ya por los ecos literarios, como correspondía al pleno Romanticismo. Es ahí, en la complejidad de una gran orquesta, donde pudo trabajar más resueltamente, y hacerlo con una inquietante materia prima: el destino. Quien escuche las nueve sinfonías advertirá la epopeya que se encierra en ellas, el encarnizado combate que implica la búsqueda del absoluto. Y si es verdad que sus dos primeras sinfonías están todavía alentadas por la maestría

de Haydn, la *Tercera*, conocida como *Heroica* (opus 55), irrumpe con la decisión de un nuevo y arrebatado sinfonismo, muy plástico y de gesto impositivo.

Es en esta composición, escrita en los años 1803 y 1804, donde se vislumbran los fundamentos de la que será su propuesta, una música capacitada para expresar, como nunca antes, el conflicto interior humano, una metafísica de complejos acordes que pregunta con obsesión por la melodía del devenir. Y aquí, en este punto, es donde, en lo sinfónico, podemos hablar del que hemos llamado su proyecto: pensar el destino de los pueblos, afianzar el sentimiento de esperanza y hacer de ella una patria, una espera que no está en el futuro, sino en el ahora y, por eso mismo, permite vivir la salvación en el propio presente. Si, a efectos políticos, pero también morales e intelectuales, la Revolución francesa había quedado en entredicho, las generaciones posteriores se vieron impedidas a la apuesta por una fraternal comunidad, cuya encarnación podría llevar muy bien el nombre de Europa. No es tanto una sustitución como el empeño de humanización de un nuevo reino. Es innegable que su primer

e impetuoso —y no menos ingenuo— apoyo a Napoleón habría que entenderlo en este sentido: el futuro emperador se presentaba como la única posibilidad de una concordia entre los hombres, lo que auguraba, de conseguirlo, una feliz y definitiva victoria sobre toda forma de opresión.

No encontramos una sinfonía de Beethoven en la que no haya un pulso por revelar y conquistar la trascendencia, por ofrecer un lenguaje a momentos arriesgado con el que paliar, si se quiere decir así, la fatalidad de la muerte. Qué es, si no, la *Quinta* de su serie sinfónica —madurada entre los años de 1805 y 1808—, la cual puede entenderse como un conjuro ante la finitud, como un alegato en favor de la armonía entre los hombres, fáciles presas de la discordia. La vocación de su música es utópica, profética, se siente incómoda con el nihilismo; no trata tanto de afirmar como de elevar los espíritus a una región luminosa, esa misma a la que había aspirado su coetáneo Hölderlin. Pero Beethoven no permite, como hiciera este poeta, la melancólica lejanía, porque busca el cuerpo a cuerpo con quien escucha su música: lo interpela e insta a tomar partido, lo sujeta por la solapa como hace aquel decidido ángel de Rilke en las *Elegías de Duino*. Y este mismo ímpetu es el que se manifiesta, aunque en otra dimensión, en su *Sexta sinfonía*, la célebre *Pastoral*, que, por más que describa un paisaje y el violento desatarse de una tormenta, para luego llegar a la se-

rena quietud, lo que persigue es convocar a todos aquellos que están implicados en el deseo de conquista de un mundo superior. Todo en Beethoven es un compromiso de acercamiento, un anhelo de anticipación de la utopía.

El sinfonismo del siglo XIX está profundamente determinado por la épica beethoveniana, cuya intención, heroica y obstinada, lo sitúa en la posición de un superviviente enfrentado por designio a la adversidad, como si fuera una de aquellas desgarradas y últimas figuras que luchan con denuedo en *La balsa de la Medusa*, de Géricault. Pura dificultad, pura desventura, pero desafío al fin, que es de lo que trata el alma romántica. Conflicto y firmeza. Aunque sólo sea una coincidencia, no está de más decir que los primeros borradores de la universal *Novena sinfonía* coinciden en el tiempo con la finalización de la turbadora obra del pintor francés, ahora mencionado. Porque también en la que fuera la última de sus páginas sinfónicas se aspira, por dramática que sea, a la salvación, a la empecinada afirmación de la vida y al pronunciamiento de un definitivo camino de libertad.

El coro que eleva los versos de la oda de Schiller es una declaración moral, no sólo un acto de fe, sino una restitución, una especie de definitiva donación de la tierra a sus moradores. Los hace propietarios de pleno derecho. Ahora, cada uno de los seres humanos tiene bajo los pies el edén de su dignidad. Este es el significado de una composición de aires titánicos, estrenada en mayo de 1824 —es decir, tres años antes del fallecimiento del compositor—, que nunca dejó de obsesionar a músicos como Mahler.

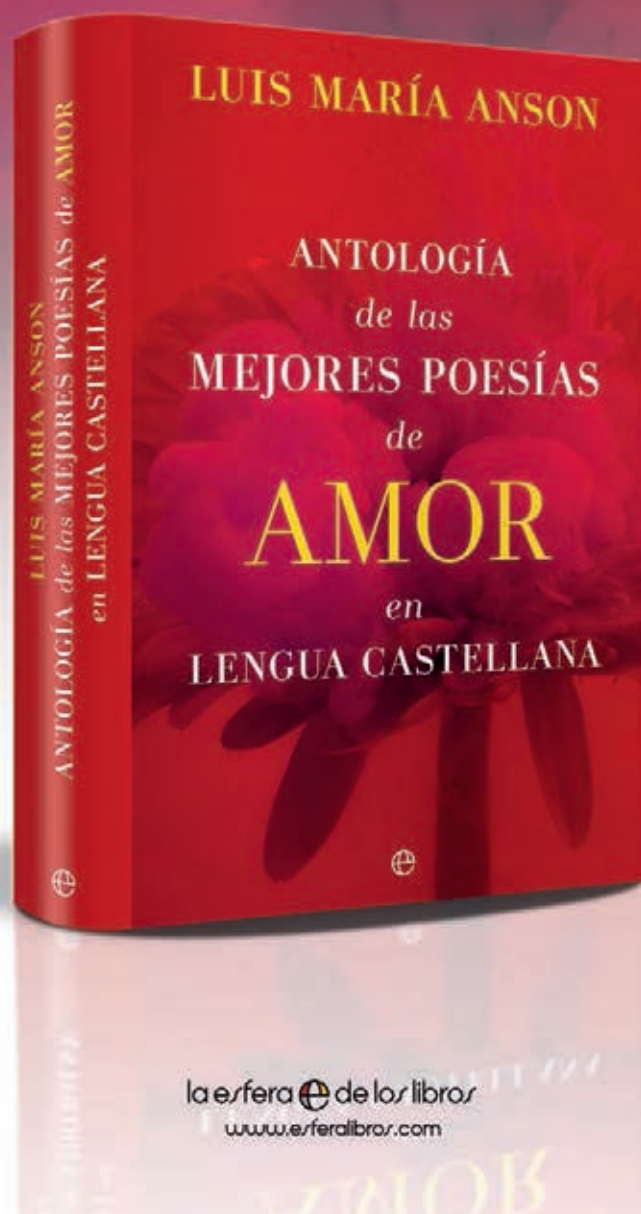
Y, sin embargo, en el fuero interno de Beethoven, y eso es llamativo después de lo que acabamos de decir, se libraba una batalla sin cuartel entre la exaltación y la misantropía. Quienes le conocieron hablan de un ser hurraño e impulsivo, colérico a veces, desmañado y muy desconfiado, de alegría pasajera. Su alumno y amigo, el cercano Ferdinand Ries, lo recuerda con un gran desaliño, la barba a medio afeitar, despeinado, el piano lleno de manchas de tinta porque, con sus distracciones y gestos bruscos, casi siempre torpes, derramaba el tintero una y otra vez. El caos de su estudio no debía envidiar en nada al que Diderot había tenido en París. Es cierto que su carácter estaba condicionado por el continuo fracaso amoroso en el que vivió, y también, no es difícil adivinarlo, por la sordera que le torturó en lo más hondo y durante décadas. No deja de ser llamativo que esta falta auditiva coincida con el inicio de su ambiciosa escritura sinfónica.

Si Beethoven representa la instauración de una esperanza laica —queremos decir de una esperanza universal—, hoy viviría nuestro mundo como una dolorosa distopía. Ni en el peor de los casos hubiera podido imaginar las muchas derrotas y humillaciones que iban a padecer cuantos se esforzarían en nombre de la igualdad y la fraternidad. El coro unánime de su *Novena sinfonía* se oiría muy a lo lejos en un *finale desolato*. ■

SU QUINTA SINFONÍA
ES UN CONJURO
ANTE LA FINITUD,
UN ALEGATO
EN FAVOR DE LA
ARMONÍA DE
LOS HOMBRES

LUIS MARÍA ANSON

reúne en esta magnífica antología
más de 500 poesías de amor en lengua española
escritas por más de un centenar de poetas
de todas las épocas hasta la actualidad.



En la recámara de Beethoven

Su legado camerístico es impresionante. En él, explica Gibrán Sierra, violinista del Cuarteto Quiroga y catedrático de la Universidad Mozarteum de Salzburgo, se desnudó emocional y lingüísticamente, plasmando la constante tensión con editores y mecenas, y haciendo aflorar sus apasionantes contradicciones estéticas.

GIBRÁN SIERRA VÁZQUEZ

“**Q**ué sencillo es pensar que te estás percatando de lo que Beethoven te intenta contar y, sin embargo, cuando crees que has comprendido la proyección [dibujando dos tercios de un círculo sobre un papel en blanco], de repente [dibujando una protuberancia sobre ese círculo], te das cuenta de que no has entendido nada”. Así se expresaba el filósofo Ludwig Wittgenstein ante la escucha de una de las últimas y más enigmáticas composiciones del compositor alemán, el *Opus 131*, perteneciente a uno de los corpus musicales sobre los cuales se han derramado más ríos de tinta, causando caudalosas y turbulentas controversias musicológicas e interpretativas: sus cuartetos de cuerda.

La fascinación que han provocado estas obras desde su aparición en vida del compositor hasta nuestros días está plenamente justificada; como intentaremos resumir en estas breves líneas, fue en el terreno del cuarteto de cuerda y la música instrumental de pequeño formato, la así llamada *música de cámara*, donde Beethoven volcó lo más íntimo, honesto, experimental y revolucionario de su lenguaje musical, al igual que lo habían hecho

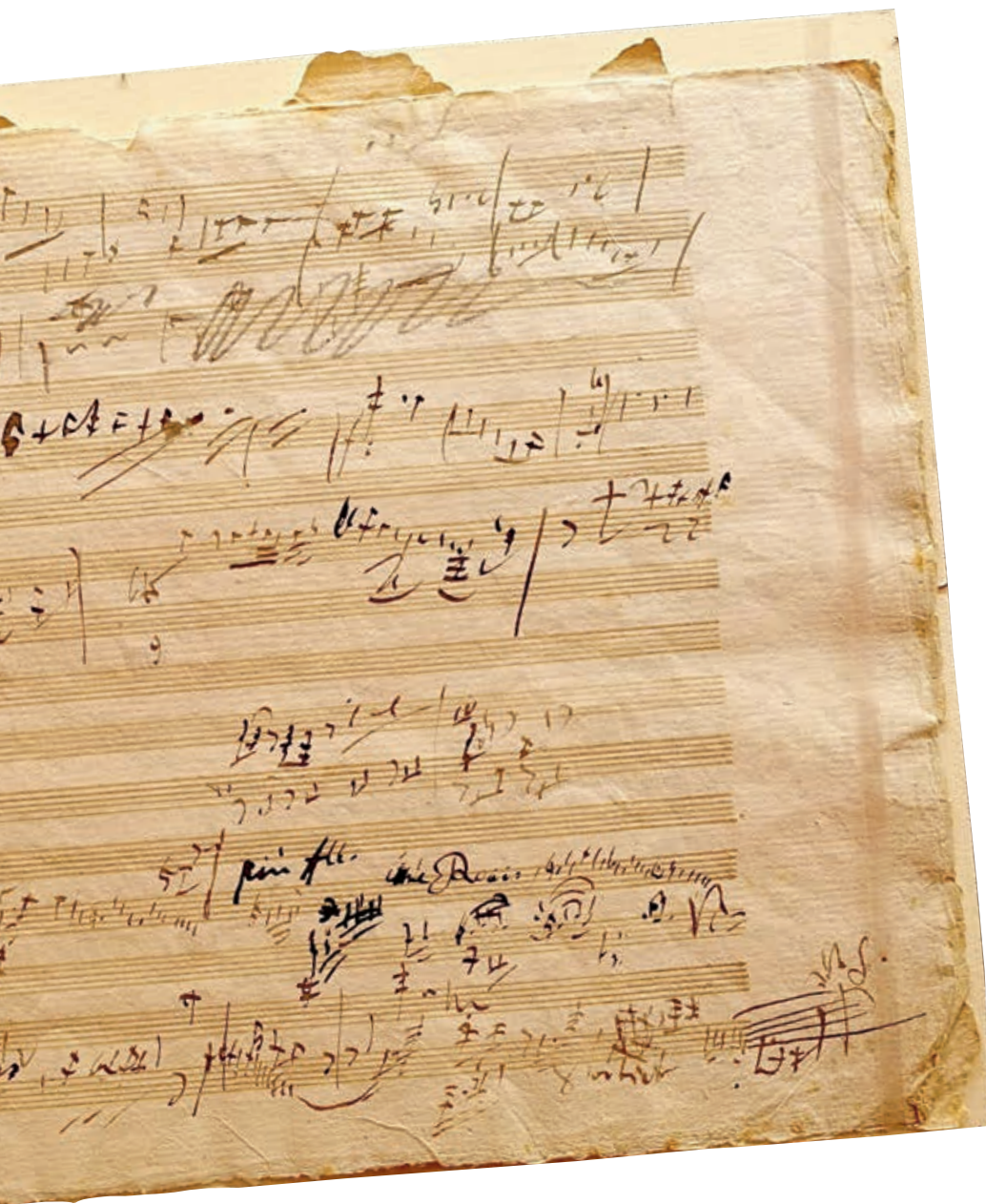
sus grandes referentes (Haydn y Mozart) y del mismo modo que lo harían todos sus sucesores, desde Schubert a Widmann, pasando por Mendelssohn, Schumann, Brahms, Schönberg, Berg, Bartók, Janáček, Shostakovich, Ligeti o Kurtág, por mencionar sólo a algunos. De hecho, Beethoven, que batalló toda su vida por mantener un férreo control sobre sus obras publicadas, quiso inaugurar su catálogo precisamente con música de cámara —los tres tríos con piano *Opus 1*— y cerró su vida componiendo dos obras para cuarteto de cuerda —su último *Opus 135* y el *Finale* alternativo que escribió por imperativo editorial para sustituir a la monumental *Gran Fuga* que cerraba originalmente su *Opus 130*—.

En total, su legado camerístico incluye dieciséis cuartetos de cuerda originales, diez sonatas para violín y piano, siete tríos con piano, cinco tríos de cuerda, cinco sonatas para violonchelo y piano, y una pléyade de obras para vientos, piano

y diversas agrupaciones instrumentales. Siguiendo esta impresionante producción, podemos observar de manera privilegiada la evolución de la escritura musical beethoveniana más íntima y personal, que nos revela todas sus apasionantes contradicciones estéticas: la batalla dialéctica entre *pathos* y *ethos*, el conflicto entre lo apolíneo y lo dionisiaco, entre esencia popular y voluntad de trascendencia; el difícil equilibrio entre Eros y Tánatos, en-



UN GIGANTE EN FORMATO MÍNIMO



VOLCÓ LO MÁS ÍNTIMO,
HONESTO, EXPERIMENTAL
Y REVOLUCIONARIO DE SU
LENGUAJE MUSICAL EN EL
PEQUEÑO FORMATO, QUE
HA CAUSADO TURBULEN-
TAS CONTROVERSIAS

tre convalecencia y curación, entre *die ferne Geliebte* (la amada lejana) y Dios; y la pugna constante entre el Beethoven compositor (*Komponist*), preocupado por el sentido lingüístico de la escritura, y el poeta sonoro (*Tondichter*), sólo interesado en el “dictado de su inspiración”.

Para acercarnos a su obra, es imprescindible visualizar el contexto cultural que hizo posible que Beethoven, como todos los grandes creadores europeos del momento, otorgase a la *música de cámara* un papel tan relevante en su producción compositiva. ¿Cómo es posible

BOCETOS DEL CUARTETO OP. 95,
SERIOSO, DONDE SE VE LA LOCURA
DESORDENADA DE SU ESCRITURA

que un género que hasta 1750 era prácticamente un recurso utilitario y funcional, una mera herramienta para amenizar en segundo plano reuniones sociales de la alta nobleza, actividades institucionales y cortesanas, bailes o festejos de cámara, pasara en menos de un lustro a convertirse —con el cuarteto de cuerda como buque insignia— en un género de culto, la piedra de toque de cualquier compositor digno de merecer tal nombre? La explicación es compleja y daría para centenares de apasionantes páginas, pero podemos apuntar aquí, sucintamente, algunos elementos de interés.

La revolución filosófica, estética y, a la postre, social, política y económica, con la que el terremoto cultural de la Ilustración puso Europa patas arriba, tuvo también su impacto musical. El mundo cambiaba a gran velocidad de la mano de corrientes de pensamiento que iban perfilando el tablero cultural de forma ciertamente revolucionaria. Desde perspectivas humanistas, escépticas y racionalistas, una nueva generación edu-

cada en el cartesianismo y el empirismo fue construyendo una nueva mentalidad que acabó coronando la música instrumental, despojada de la palabra, como el medio idóneo para condensar y comunicar los valores de universalidad que revestían de autenticidad el juicio estético. De mano de la emergente ágora ciudadana nacían también los conciertos públicos, y los nuevos actores sociales, desde los burgueses hasta la baja nobleza, compitieron con la aristocracia cortesana y el alto clero en revalorizar su capital social convirtiéndose en promotores culturales y mecenas de nuevos creadores. En

ese contexto, la música de pequeño formato, portátil y apta para pequeños salones domésticos, se extendió como la espuma, y las cámaras de las residencias europeas se llenaron de composiciones dirigidas a un público ilustrado que era al tiempo oyente ávido de conocimientos musicales (*Kenner*) e intérprete amateur (*Liebhaber*), y que estaba deseoso de participar activamente en el acalorado debate estético que los ingleses llegaron a denominar *The Republic of Music*. En los años de la Viena de Beethoven, donde la represión ideológica de *Franz den Kaiser* fue durísima, los conciertos de música instrumental eran los únicos eventos culturales fuera del control gubernamental, pues su esencia aparentemente apolítica (por no verbal) los libraba de los censores. La controversia pública sobre la nueva *música de cámara*, gracias a la vitalidad de su lenguaje de alusión y sátira, sustituyó al debate político y se convirtió, como dice el estudioso Leon Botstein, en un “arma de resistencia intelectual”.

P aralelamente, el empresariado burgués hizo su triunfal entrada en escena con el pujante negocio editorial, que vio en ese contexto un nicho de mercado de gran recorrido. Los compositores se liberaron así de su condición de artesanos al servicio exclusivo de un gran noble o una diócesis poderosa para pasar a ejercer su trabajo como creadores libres que vendían su trabajo y lo difundían por toda Europa en formato impreso.

De todos los géneros que podemos englobar en esta emergente *música de cámara* (dúos, tríos, cuartetos, quintetos o sextetos, formados por varios instrumentos de viento y/o cuerda que unían frecuentemente fuerzas en torno a un teclado), el cuarteto de cuerda fue el que condensó mejor la utopía política de la ilustración: una sociedad de *libres e iguales* que conversan *fraternamente*, en lo que Goethe definiría como un debate “razonable”. La realidad instrumental del cuarteto, formada por cuatro contertulios



PORTADA DEL OP. 18/1, DEDICADA A SU AMIGO Y EDITOR CARL AMENDA

BATALLÓ CON UNA REALIDAD QUE LE PONÍA EN JAQUE: ERA APLAUDIDO COMO PIANISTA Y VISTO CON RECELO COMO COMPOSITOR

musicales (dos violines, viola y violonchelo) cuyos principios organológicos son idénticos (lo único que los diferencia es su tesitura), forzaba a Beethoven y sus coetáneos a una escritura musical en la cual no importaba ya la personalidad propia de cada voz, sino el objeto del debate. Así, el interés de la música viró hacia la calidad del lenguaje musical *per se*: en un cuarteto de cuerda, más que en ningún otro género instrumental, la arquitectura estructural, la retórica musical, la imaginación narrativa y la inventiva poética del autor quedaban al desnudo, haciendo imperativo un domi-

nio de la técnica sin precedentes

El gran compositor europeo de este periodo, el más famoso internacionalmente y el más influyente en todo el continente, Joseph Haydn, se valió de este género para experimentar con su lenguaje musical de la manera más íntima, inconformista y revolucionaria. Tras él vino Mozart con las páginas más personales de su catálogo, los seis cuartetos dedicados a Haydn, “fruto de un largo y laborioso trabajo” (lo cual para Mozart era mucho decir). Años más tarde, un joven de Bonn llegado a Viena “para recibir de manos de Haydn el espíritu de Mozart” acabó llevando la *música de cámara* y el cuarteto de cuerda a cumbres cuya naturaleza musical sigue incluso hoy suscitando controversia y desconcierto, pues nos habla, como dijo el propio Wittgenstein, “en el oscuro lenguaje de la profecía”.

Beethoven batalló toda su vida con una realidad que le ponía en jaque constante: mientras su iconoclasta instinto creador era aplaudido y aceptado con fascinación por el público de la época cuando ejercía de brillante improvisador al piano, como compositor, sus excesos fueron siempre vistos con recelo y desdén por la crítica, por sus colegas compositores y hasta por los instrumentistas a los que llevaba al límite con su experimental escritura. Obligado a que su música tuviese salida mercantil, capeó el temporal como pudo, componiendo a veces con una clara orientación comercial. Su *Septeto Opus 20*, por ejemplo, fue su obra de más éxito en vida, aunque él, íntimamente, la despreciaba.

Simultáneamente, continuaba trabajando, haciendo oídos sordos al mercado y siguiendo el dictado exclusivo de su imaginación poética. El estudioso Joseph Kerman nos habla de tres periodos en su obra: el que compone para un *público real* (tríos con piano Op. 1 y de cuerda Op. 9, Cuarteto para piano y cuerdas Op. 16, cuartetos de cuerda Op. 18, Quinteto de cuerdas

UN GIGANTE EN FORMATO MÍNIMO

Op. 29, primeras sonatas para para violonchelo Op. 5, para violín Opp. 12, 23 y 24, y para trompa Op. 17, el que se dirige a un público potencial (*cuartetos Opp. 59, 74 y 95, tríos Op. 70 y Op. 97, Sexteto de vientos Op. 71, sonatas para violín Opp. 47 y 96, y para violonchelo Op. 69*) y el que, en sus últimos años, recluso en su sordera, escribe para un público ideal, que no existe... *escribe porque tiene que escribir* (*sonatas para violonchelo Op. 102 y últimos cuartetos de cuerda Opp. 127, 130, 131, 132 y 135*), sellando con histórico lacre el certificado de defunción del artesano y celebrando con contestataria rebeldía el nacimiento del artista romántico, en un gesto creativo que podríamos hoy traducir, al hilo de lo que propone Eugenio Triás, con una lapidaria paráfrasis al estilo del Rey Sol: "la Música soy Yo".

En efecto, después de los últimos cuartetos de Beethoven vino el diluvio. Su obra camerística —especialmente la de

TRAS SUS ÚLTIMOS CUARTETOS VINO EL DILUVIO, UNA LARGA SOMBRA DE INHIBICIÓN VESTIDA DEVOCIÓN QUASI RELIGIOSA

madurez, con la *Gran Fuga* como epítome y aquelarre— trazó una larga sombra de inhibición, vestida de devoción romántica quasi religiosa, de la que Europa sólo empezaría a despertar tras el preludio brahmsiano al universo sonoro alumbrado por la Segunda Escuela de Viena. Gracias a ese nuevo horizonte, incubado en el estudio y redescubrimiento de sus últimas obras de cámara, el legado beethoveniano sigue hoy vivo y quizás más vi-

gente que nunca, pues propone, como dijo Adorno, la perfecta paradoja entre negación y extensión del lenguaje clásico. Beethoven, en su obra camerística —y muy paradigmáticamente en sus cuartetos—, traza el perfil musical más político de todos los compositores europeos modernos, por su constante agenda de ruptura poética y desafío al orden, jugando con el límite del caos y desnudando con enorme humanidad y fragilidad una dialéctica musical que más que una búsqueda de síntesis es, sobre todo, un desinhibido y librepensador ejercicio de contradicción.

Una música inefable escrita desde la recámara de su silencio que resulta ser, como dijo Stravinsky al describir esa mastodóntica fuga que cierra su *Cuarteto Opus 130*, "radicalmente contemporánea, y que permanecerá siendo contemporánea por siempre". ■

EL GRECO en Illescas

20 octubre 2020

28 febrero 2021

Museo Nacional
del Prado



MUSEO NACIONAL
DEL PRADO

Exposición realizada gracias al apoyo de



Con el patrocinio de



Fundación Amigos
Museo del Prado

Con la colaboración de



Comunidad
de Madrid

San Ildefonso, h. 1600. Óleo sobre lienzo. Illescas (Toledo), Fundación Hospital Nuestra Señora de la Caridad - Memoria Benéfica de Vega (FUNCAVE)

Fidelio, una utopía liberadora

Fue la única incursión operística de Beethoven. Hizo tres versiones entre 1805 y 1814 y, a su modo, es una exaltación feminista y un modelo de eclecticismo, ya que conjuga las tradiciones alemana, francesa e italiana.

ARTURO REVERTER

Beethoven no tenía en 1805 ninguna experiencia en el teatro. La primera versión de la que a la postre sería, después de algún que otro baldío intento, su única ópera, se titulaba *Fidelio, oder die eheliche Liebe* (*Fidelio o el amor conyugal*). Se estrenó, con muy poco éxito, ante una audiencia compuesta casi exclusivamente por militares, el 20 de diciembre de aquel año en el Teatro An der Wien. A pesar de que el libretista Sonnleithner había introducido numerosas modificaciones respecto a la historia original, el equilibrio teatral se resentía y la música, por inspirada que en algunos casos pudiera ser, no contribuía a evitarlo. Como tampoco la discutible labor de los cantantes. Aconsejado por sus amigos, el compositor cortó radicalmente la obra, la redujo de tres a dos actos, compuso una nueva obertura (conocida hoy como *Leonore III*) y la elevó de nuevo a la escena del citado teatro el 29 de marzo de 1806, esta vez con el título *Leonore*, alcanzando un éxito estimable.

Mucho después, en 1814, el músico decidió desempolvar la partitura y revisarla a fondo, para lo que contó con el poeta, dramaturgo y actor Georg Friedrich Treitschke. El resultado, precedido de otra obertura, se estrenó, con el título de *Fidelio*, el 23 de mayo de 1814, esta vez en el Kärntertortheater, y tuvo una excelente acogida. Desde siempre *Fidelio* se ha considerado una obra no ya representativa de un canto al amor conyugal, feminista a su modo, sino una creación por encima de todo política, progresista, de ínfulas libertarias, que por ello mantiene hoy día una vigencia extraordinaria en cualquier latitud. La obra ocupa, por muchas razones, y a pesar de sus desigualdades, una posición única en la historia de la ópera del XIX.

Es una obra que se inscribe en la estela de lo que en Francia se dio en llamar *opéra à sauvetage* (*Retungsoepern* en alemán), ópera de rescate, cuya máxima representante era *Les deux journées* de Cherubini, en la línea ya marcada, en 1798, por Pierre Gaveaux con su *Léo-*

nore ou l'amour conyugal, sobre el drama francés de Nicolas Bouilly basado en un hecho histórico sucedido durante la Revolución francesa. La protagonista era una dama a la que el propio Bouilly reconocía haber ayudado para salvar a su marido. La de Gaveaux era la primera ópera que empleaba este sujeto concreto y tiene ese mérito, aunque, a la postre, no sea más que una sucesión de canciones agradables alternadas con el diálogo hablado. Más sustancia tienen las dos óperas subsiguientes sobre el asunto: *Leonora, ossia L'amore coniugale* de Ferdinand Paër, estrenada en Dresde el 3 de octubre de 1804, y *L'amor coniugale* de Simon Mayr, que, por su parte, vio la luz el 26 de julio de 1805 en Padua.

Formalmente, *Fidelio* posee una gran diversidad estilística. Por un lado proviene directamente de las tradiciones del *singspiel* alemán o de la *spieloper* vienesa cultivados por Mozart (*El*



PUESTA EN ESCENA DEL FIDELIO DE CHRIS KRAUS, LEVANTADA EN EL

ÚNICA INCURSIÓN EN LA ÓPERA

raptó en el serrallo, *La flauta mágica*) o por Weber (*Der Freischütz*). Por otro, como en las obras del salzburgués, se enriquece con aportaciones de la escuela italiana, así la gran aria de Leonore –cuyo modelo es la de Fiordiligi del segundo acto de *Così fan tutte*–, esa impresionante *Abscheulicher! Wo eilst du hin?* Estamos ante un expresivo canto de amor de un lirismo encendido, en cuya parte *allegro* toma protagonismo un trío de trompas que dotan al fragmento de una energía superior. Es el momento en el que todo el ímpetu de la mujer para abordar su aventura queda concentrado: “Mi fuerza es la del deber que me inspira la constancia de los lazos del amor conyugal”.

Al género de ópera cómica de influencia francesa puede pertenecer todo el primer cuadro del primer acto, ocupado por ese doméstico y un tanto insulso diálogo entre y Jaquino y Marzelline y la subsiguiente aria de ésta. Otra cosa es el cuarteto *Mir ist so wunderbar*, que nos adelanta ya algo del drama que va a sobrevenir; es un canon que nos sumerge en otro mundo. Aquí toma una nueva dimensión alejada del texto original francés. Los cuatro personajes exponen sus distintos pensamientos. Curiosamente, la aplicación de la estricta forma de canon proporciona a la música un especial *pathos*, una humanidad de excelsa serenidad. El punto culminante

FIDELIO ES UNA METÁFORA DE LA
CONDICIÓN HUMANA Y SU SOJUZGA-
MIENTO BAJO UN PODER INJUSTO.
UNIVERSAL Y CONMOVEDORA



JAVIER DEL REAL

TEATRO REAL EN 2008, CON CLAUDIO ABBADO GOBERNANDO EL FOSO

del acto es el sobrecogedor coro de prisioneros, una página magistral, en la que se dan cita los elementos individuales y políticos fundamentales del drama. Es una magnífica metáfora de la condición humana y su sojuzgamiento bajo un poder injusto. Un canto de carácter auténticamente religioso: “¡O cielo! ¡Qué felicidad! Libertad, ¿nos eres devuelta?” Para el musicólogo Basil Deane no hay en la historia de la ópera un momento tan profundamente conmovedor, de significado tan universal, como la salida de esos anónimos prisioneros de las tinieblas a la luz.

Beethoven desarrolló un segundo acto admirablemente construido en el que se expone una suerte de utopía política liberadora. La patética aria de Florestan tras ese recitativo monumental iniciado por un terrorífico sol natural agudo –*Gott! Welch Dunkel hier!*– expone una melodía que se contiene en el seno de las tres oberturas *Leonore*. Es fundamental el cuarteto entre Leonore, Florestan, Rocco y el recién llegado Pizarro, que viene con las aviesas intenciones de liquidar por sí mismo al prisionero. Pero surge Leonore, que en un furibundo si bemol agudo revela su identidad. Tras un silencio impresionante sobreviene otra típica frase beethoveniana, envuelta en etérea calma. Entonces suena la trompeta –la que aparece en *Leonore III*– anunciando la visita del ministro, lo que ocasiona un cierre espectacular y tumultuoso a la escena.

El *finale* se inicia con uno de los característicos *crescendos* masivos del compositor. Un *allegro vivace* da paso al coro festivo. Tras la llegada del ministro don Fernando la multitud reclama el justo castigo para Pizarro. Leonore es invitada a retirar

los grilletes a su marido y entonces, luego de un cambio de tonalidad, Beethoven introduce oportunamente un extracto de su temprana *Cantata a la muerte de José II*, que habla del ascenso hacia la luz, lo que concede un instante de serena reflexión sobre el misterio de la gracia divina. El coro, sobre el excitante *presto molto final*, introduce unas líneas de la *Oda a la alegría* de Schiller: “Que el que ha conquistado el amor de una noble mujer una su alegría a la nuestra...”. Un cierre muy lógico a este clima victorioso en el que la libertad y el amor lo conquistan todo. “La música –dijo una vez Beethoven– es una revelación de más alto valor que toda sabiduría y filosofía”. Y se pregunta Deane: “¿Se podría contradecir al compositor después de la caída del telón?”. La frase de Rolland es también definitiva: “La gran y clásica humanidad de *Leonore* –inaugurada en el *Alceste* y el *Orfeo* de Gluck, así como en algunas escenas de Mozart– permanece como un monumento de la mejor Europa, que en el umbral del siglo XIX habían entrevisto Goethe y Beethoven y que cien años de tormentos no habían permitido realizar después”. ■

La huella del genio en seis partituras

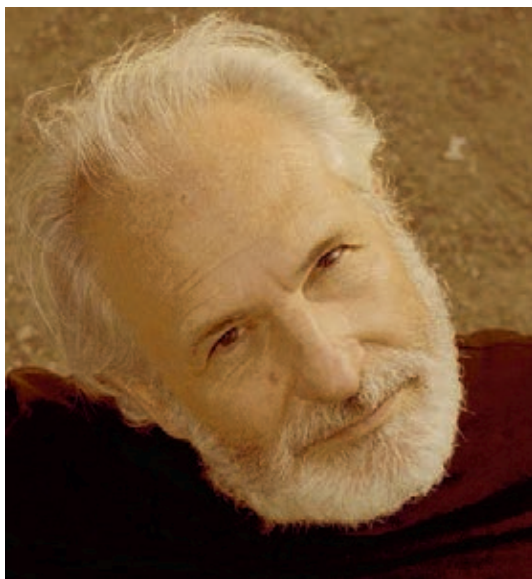
¿Qué ha enseñado Beethoven a nuestros compositores? ¿Cuál es su legado? ¿Figura demasiado en las programaciones? ¿Su mejor obra? Seis compositores escriben sobre su relación con el autor de la *Gran Fuga*. ¿El resultado? Un referente ético, un músico atemporal e independiente, un permanente laboratorio de ideas y un visionario que rompió las reglas para ser escuchado por las nuevas generaciones, que aún se quedan sin aliento.

Vivir en la música

Jesús Rueda

De Beethoven he aprendido a no ser un compositor de fin de semana, a intentar vivir con y en la música como si fuera tu propio espacio doméstico, a no aceptar lo que me viene impuesto (él ya lo aprendió de Mozart) o, al menos, a tener una posición crítica con las modas imperantes. Me gusta su ambición (superando la forma para rozar la Música), su diario, que no encuentro traducido en español (¡a qué espera Acanilado!), y su temperamento (de mal genio pero al mismo tiempo con un amor inmenso por todo lo que le rodeaba).

Su huella en la composición contemporánea la encontramos, sin duda, en sus sinfonías y cuartetos. Pero sobre todo el Beethoven de la obra tardía—el de la forma musical incomprensible y que rompe la convención clásica— ha sido lo que ha marcado a fuego el siglo XX, basado en la incomprensión pública por su novedad, en el cambio hacia territorios desconocidos. En las programaciones, nos aproximamos al punto en el que si no hay Beethoven el público puede desinteresarse. Y, al contrario, si no hubiera Beethoven tal vez la música actual ya hubiera desaparecido de los auditorios. Una cierta dosis de Beethoven es



METTE PERREGAARD

necesaria para sobrevivir. Él representa el nexo entre la admiración pública y la incomprensión de este público ante lo diferente. Desde mi punto de vista beneficia, da visibilidad, a la música sinfónica.

Hay algo en la música de Beethoven que supera a muchos compositores, como su enorme poder de conectividad y comunicación con el oyente, tal vez basado en sus cambios de ritmo y humor que sorprenden; también en el hilo continuo temático, todo muy bien articulado. Sus fórmulas temáticas son sencillas, directas e inmediatas. Él era un gran improvisador (uno de los más grandes de su tiempo) y esta característica le permitía probar múltiples soluciones a los problemas musicales que constantemente le surgían.

Una de mis obras preferidas es el *Cuarteto n.13 (opus 130)* en su primerísima versión no publicada, pero que podemos fácilmente reconstruir. En los tiempos pasados la figura de editor tenía un peso muy importante, tanto como para cambiar las obras del último Beethoven y él asumirlo sin más. El caso es que el editor de Beethoven le recomendó eliminar el último movimiento del cuarteto debido a su notable longitud y a los atrevimientos técnicos que planteaba. Beethoven escribió un nuevo final y el movimiento desgajado paso a ser una obra independiente que él bautizó como *Gran Fuga*, una pieza que ha alimentado no pocos sueños creadores en los siglos sucesivos. ■

Un creador con superpoderes

Raquel García-Tomás

Beethoven me enseñó a tocar el piano. La época de mi vida que más contacto tuve con su música fue durante mis años de conservatorio. Siento que el hecho de haberme iniciado en su obra a nivel práctico y no mediante el puro análisis teórico me hizo crear una conexión más ‘táctil’ (o visceral). La huella de Beethoven en mi discurso musical se puede encontrar en el uso que hago de células motívicas. Casi todas mis piezas utilizan motivos reconocibles que se transforman y/o se reformulan conforme la obra se desarrolla. La composición contemporánea es fruto de muchas ‘huellas’ que no sólo vienen del mundo de la música clásica, ni siquiera del de la música en el sentido más transversal. Me refiero a que hay muchos aspectos extramusicales que nos influyen. No sabría decir cuál es ‘la huella’ de Beethoven, pero es evidente que algo nos debe haber llegado al siglo XXI: es un compositor canónico que llevamos siglos estudiándolo en los conservatorios. Su esencia se ha ido filtrando en el trabajo de intérpretes, compositores y directores.

Beethoven no es el único omnipresente en los auditorios, si bien es el que parece que más se suele programar cada temporada. Junto a él hay otros compositores que también están presentes de manera regular, y que acaban configurando una imagen canónica del repertorio. Esta imagen no sólo puede ser perjudicial para la música contemporánea sino que también perjudica a los coetáneos de Beethoven que no entraron en el canon, como por ejemplo las mujeres compositoras o compositores no centroeuropeos. Entre sus obras, me gusta la *Sonata n.º 1 en Fa menor (Op. 2 n.º 1)*. La toqué en mis años mozos. Ahora, mientras la escucho, me dan unas ganas tremendas de volverla a tocar. La sensación que tengo es que me da alas, como si pudiera volar con superpoderes. Más allá de lo emocional, es una obra de gran calidad que está dedicada a Joseph Haydn, un compositor al que también admiro. ■



ROSA TAMARIT



SILVIA GÓMEZ CISNEROS

Pensamiento vertical

Fabián Panisello

Beethoven me ha puesto sobre varias pistas importantes a nivel compositivo, tanto en su alto grado de formalización sintáctica, como también desde su trabajo en el ámbito celular y motívico. Destaca su pensamiento ‘vertical’: implica un árbol genealógico de variación y derivación de ideas básicas enormemente activo y que sorprende aún hoy por lo que tiene de atemporal o independiente de un estilo histórico concreto. Esto está directamente relacionado con uno de los temas clave en su obra: la *variación* que irradia a cualquier compositor del presente que lo estudie detenidamente.

En cuanto a la forma global, me interesa especialmente cuando se salta las reglas autoinfringidas o de época y reúne en un movimiento elementos de varios (movimientos) distintos, o cuando exagera una idea simple o célula hasta la exasperación y la convierte en motor de la composición. También me fascina su uso del contraste en la obra instrumental, casi del género dramático. La verdad es que la relación de su obra con las formas heredadas o su concepto armónico me han influido menos.

Su omnipresencia en los auditorios diría que no es perjudicial, pero sí creo que las versiones a menudo mediocres que se escuchan no benefician ni al público ni al músico que las interpreta. Creo en las versiones con riesgo, que por suerte también hay, aunque en mucha menor medida y por intérpretes que se cuestionan a fondo el lenguaje, que lo estudian desde diversas perspectivas en vez de simplemente repetir versiones *standard*. Si hay un trabajo de versión renovado y profundo creo que pueden aportar mucho, dada la extraordinaria calidad de muchas de sus obras.

De elegir una obra me quedaría con los cuartetos de cuerda en general, por representar una suerte de laboratorio de ideas y soluciones en un formato a su vez de síntesis y al mismo tiempo poderosamente expresivo. Difícil destacar uno: el *op 95 en Fa menor*, pero también los últimos, la *Gran Fuga...* ■



VIOLENTE LÓPEZ TORIÑO

Un genio constructivo

Tomás Marco

si con motivo del aniversario la presencia será excesiva pero lo cierto es que hace muchos años que Beethoven se toca en los repertorios, especialmente los orquestales, mucho menos que otros que no le son superiores. Ni él ni ningún compositor del pasado es perjudicial para la música contemporánea. Lo que es perjudicial es la rutina, la falta de criterio y la gazmoñería de la mayor parte de los organizadores y grandes intérpretes. Es difícil escoger una sola obra entre las muchas importantes pero, si tengo que mencionar una de las grandes, me inclinaría por la *Gran fuga op.133* ya que engloba todo su genio constructivo. Hay obras menores que de repente me interesan mucho. Últimamente he estado deslumbrado por la *Sonata n. 24 en fa sostenido mayor, op.78*, 'A Teresa'. Incluso he usado materiales de la misma para mi *Ligetoven*, la obra que escribí para el ciclo Beethoven-Ligeti del CNDM y el Círculo de Bellas Artes. ■

Un modelo de libertad

Teresa Catalán

Para mí fue un modelo de libertad. Recorrió el camino que consideró necesario en su expresión. Con honestidad y mucho talento dio importantísimos pasos adelante. Beethoven es un referente ético, porque fue consecuente con lo que quiso hacer. Su sombra se proyecta

tirando de forma indeleble el camino de la historia de la música. Es un imprescindible del que aprender y con el que disfrutar. En algún sentido, los clásicos nos hacen una competencia desleal (esta frase es de uno de mis maestros, Ramón Barce), y es verdad que para el espectador es más amable escuchar una obra que ya tiene un modelo previo, que le confirma en el acomodo de lo conocido, antes de verse obligado a descubrir un contenido al que se debe enfrentar



GELIA BERLINGHES

sin expectativa. Está bien que el espectador reciba el repertorio histórico, pero no solamente. Las estadísticas demuestran que la música hasta el siglo XIX está sobreprogramada, y no solo en las orquestas. Los programadores deberían incluir con regularidad las propuestas de los compositores vivos. Probablemente, el caladero de la creación musical contemporánea no es el de los abonados a los ciclos sinfónicos, sino el del público que consume la producción más reciente. ■



JULIO JANNE

Desde la cúspide luminosa

José María Sánchez-Verdú

Visto desde la música de creación, Beethoven aparece siempre como una referencia en múltiples aspectos. Siempre está (o su aura). La obra de Beethoven atesora un espíritu crítico estético e histórico enorme. El esfuerzo, la exigencia, la lucha con la forma y con los modelos históricos, son parte esencial de todo su legado, desde los continuos borradores y su gran corpus creativo hasta sus cartas o sus cuadernos de conversaciones. Su huella es una sombra muy alargada que tapa, oscurece y abraza a la vez a numerosísimos nombres de la creación posteriores. Beethoven observa alzado desde una alta cúspide luminosa. Es una referencia siempre actual. Y nuestra sociedad también ha potenciado y exprimido esa elevación de su figura como genio, sin separar esa visión decimonónica romántica de la visión que puede articular hoy en nuestra sociedad. De su obra apuesto por la *Gran Fuga* para cuarteto de cuerda. Es una obra maestra de un visionario que rompe los marcos, expande los límites, aún y relee múltiples aspectos de la propia tradición, y a la vez lanza una propuesta hacia un futuro en el que todavía nos deja sin aliento hoy, observando y escuchando cómo de libre y sin fronteras fue su creación, su mundo y sus utopías. ■

GALERÍA ■ HELGA DE ALVEAR

Doctor Fourquet 12, 28012 Madrid | 34 91 468 05 06 | www.helgadealvear.com

19 noviembre - 28 noviembre 2020

Santiago Sierra

La gran fila

10 diciembre 2020 - 6 febrero 2021

James Casebere

On the Water's Edge

MUSEO DE ARTE CONTEMPORÁNEO HELGA DE ALVEAR

www.fundacionhelgadealvear.es

Un siglo (o dos) por delante de todos

Beethoven marcó en el siglo XIX algunos itinerarios que no se recorrieron hasta el XX, y veremos si en el XXI. Fue un claro precursor de la modernidad, que pasó de la efusión emocional a la introspección íntima y aislada.

ÁLVARO GUIBERT

La figura y la obra de Beethoven producen una sensación tan clara de progreso, de avance en el camino, que todos coinciden en describir su catálogo de composiciones como un viaje que, parte del mundo clásico, construye el romántico, lo recorre hasta dejarlo atrás y termina llegando —a la vez que creando— un universo nuevo. Tradicionalmente, ese viaje se ha simplificado en tres jornadas: los célebres tres estilos o tres maneras de Beethoven: la clásica, la heroica y la tercera o tardía, que no tiene sobrenombre descriptivo, sino solo cronológico, lo que da una idea de lo misterioso que resulta este último estilo. Abundando en la simplificación, se puede decir que a la manera clásica pertenecen, entre otras obras, las dos primeras sinfonías, los dos primeros conciertos para piano y la primera colección de cuartetos. Son obras de aspecto y contenido novedoso, pero que se insertan en la estela de Haydn, Mozart o Clementi. No ocurre así en las siguientes sinfonías, desde la *Heroica* hasta la *Octava*, los tres últimos conciertos para piano, los cinco cuartetos centrales, la única ópera, *Fidelio*, y la sonata de violín *A Kreutzer*, que conforman, con otras, la etapa heroica. Son obras de dimensiones desbordantes y de un dramatismo y poder expresivo nunca oídos hasta entonces. De hecho, algunas de ellas fueron recibidas con recelo. Aún andaban sus coetáneos lidiando con estas novedades y tratando de encaramarse a estas alturas, cuando Beethoven subió un tercer escalón y se instaló en unos oteros asombrosos, lugares de serenidad y vértigo, saturados de luz, desde los que se adivinan los rasgos de una música que sus colegas compositores tardarían un siglo en escribir y el público, algunos decenios más en aceptar. Hablamos de las cinco últimas sonatas para piano, los últimos seis cuartetos de cuerda, la *Misa solemne* y la *Novena sinfónica*.

EL ÚLTIMO BEETHOVEN
ES MODERNO POR ANTI-
ROMÁNTICO: DEJA LA
AGITACIÓN Y LA DESME-
SURA EN FAVOR DE LA
INNOVACIÓN ÁRIDA

Es grande la tentación de calificar a este último Beethoven como moderno o vanguardista, pese al anacronismo con que nos chocan estas palabras aplicadas a los años diez y veinte del siglo XIX. El hecho es que la trascendencia de la figura de Beethoven, comparable solo a la de Bach, hace que su trayectoria se nos aparezca desplegada en dos dimensiones temporales paralelas. Las célebres tres etapas del viaje de Beethoven —o, más bien, el continuo que las abarca— se desarrollan, por una parte, en un tiempo biográfico, que medimos en años. El Beethoven clásico trabaja, aproximadamente, entre 1785 y 1802, con una edad entre los quince y la treintena; el ‘heroico’, en el decenio siguiente y, el tardío, desde 1813, aproximadamente, hasta su muerte a los 57 años, en 1827.

Pero la obra de Beethoven se despliega a la vez en una flecha de tiempo más amplia, de dimensión histórica, que no podemos medir más que en siglos. Beethoven, que nace en el XVIII, en la Alemania de la Ilustración, hace sonar en sus primeras obras los últimos ecos del Antiguo Régimen, reúne en las siguientes toda la vehemencia emocional y la fuerza emancipadora de la revolución, creando una música que define los términos en que se librará la batalla romántica durante todo el siglo XIX y, en sus últimas composiciones, abre un camino sonoro que no será recorrido hasta el siglo XX. No exageraré diciendo que también el XXI, porque aún estamos tratando de saber por dónde va nuestro siglo.

¿Qué hay de moderno en las últimas sonatas y los últimos cuartetos de Beethoven? ¿Por qué llamar a esa música vanguardista y no sencillamente rara? El último Beethoven es moderno por antirromántico: abandona la agitación, la desmesura, la grandiosidad y la expresividad directa en favor de una actitud serena y recogida y de una expresión secundaria, que guarda el botín de la creación tras una celosía de innovación árida, como harán luego muchos músicos modernos. Con ellos comparte, además, un rasgo técnico: la tendencia a recurrir al contrapunto, que culmina con la avasalladora *Gran fuga*. Las construcciones sonoras de Anton Webern, que inspirarán, por adhesión o rechazo, a casi todos los compositores del siglo XX, tienen el mismo fundamento contrapuntístico que muchas de las obras tardías de Beethoven. En ellas, Beethoven se muestra como un creador íntimo, que no busca la universalidad de manera inmediata, sino que la alcanza, como los sabios de la antigüedad, a base de introspección y aislamiento. En eso de subirse a la torre de marfil —más, me temo, que en lo de alcanzar la universalidad— Beet-



SALVADOR DALÍ:
CABEZA DE BEETHOVEN
(1973). FUNDACIÓN
GALA-SALVADOR DALÍ

hoven fue seguido también por los modernos. Consecuencia de esta actitud creativa es, en ambos casos, la necesidad de una escucha activa por parte del público. La idea de que escuchar música tuviera que ser una experiencia amable, la había quebrado Beethoven ya en sus cuartetos Razumovsky y la abandonó por entero en sus últimas composiciones. ¿Por entero? En realidad, no.

Hay al menos dos ocasiones en las que el último Beethoven baja de la torre y se codea con sus congéneres. La primera, durante la composición de la *Novena sinfonía*. Entre innovaciones inimaginables (incluidas la de tomar como asunto para la obra de arte la propia duda del artista al crear y la de romper el principio de abstracción instrumental, propio hasta en-

tonces de las sinfonías), Beethoven escoge como música principal un himno sencillo, fácil de oír y memorizar, y lo trata, además, de manera transparente para el espectador. Esta vez Beethoven apela directamente a todos, a las masas, a los *millones* de la oda de Schiller. Dos años después, en sus dos últimas composiciones, el *Cuarteto opus 135*, y la segunda versión del final del *Opus 130*, Beethoven adopta también un estilo cercano. Nos lo imaginamos girando en su formidable ascensión en espiral, regresando una y otra vez al pasado, aunque viéndolo desde cada vez más arriba. En el último giro, hay una mirada a las formas clásicas y, a la vez, al futuro. Eso mismo, crear futuro mirando a los clásicos, es lo que harán los compositores modernos al poco de establecida la modernidad. ■



Calabazas y amores inmortales

La relación con el universo femenino fue una fuente de desdichas recurrente en la vida de Beethoven. La historiadora y crítica musical Victoria Stapells, coautora también de *Beethoven: un retrato vienés* (Tirant), repasa las mujeres que le inspiraron algunas de sus partituras y desvela la identidad de la ‘amada inmortal’, a la que remitió apasionadas cartas.

VICTORIA STAPELLS

Pese a que tenía numerosas amigas, alumnas y mecenas, Beethoven no conseguía nunca mantener una relación amorosa duradera. Su amigo Ferdinand Ries escribió: “Beethoven disfrutaba mucho de la compañía de las mujeres, especialmente de las de rostro bello y juvenil (...) si veíamos a una joven hermosa, se giraba, la observaba directamente a través de sus anteojos (...) Se enamoraba a me-

nudo, pero por poco tiempo...”. En su juventud, y antes de marcharse de Bonn, se fijó en Jeanette d’Honrath y Eleonore Breuning. Posteriormente, en torno a 1800, se encaprichó de la joven Giuletta Guicciardi; en su dedicatoria de la sonata *Claro de luna* recordaba los momentos felices que había pasado con ella, aunque como Daniel Barenboim sugiere, el primer movimiento sea una especie de marcha fúnebre, clara alusión al final de su relación con la bella muchacha.

Una vez establecida su residencia en Viena en 1792, la vida del genio se cruzaba con muchas mujeres bellas y talentosas. Hablaremos de algunas de ellas. Therese Malfatti (1792-1851) era hija de uno de sus médicos. El compositor sintió una atracción especial por su destreza al piano y le envió algunas de sus composiciones para que practicara. Pidió su mano en matrimonio pero fue rechazado. Es preciso añadir que ha existido cierta controversia sobre la dedicatoria de

EL HOMBRE RECHAZADO



Für Elise en 1810. Pudo transcribirse incorrectamente y que su destinataria podría haber sido, en realidad, Therese; de hecho, durante un tiempo, tuvo en su poder la partitura autografiada.

Anna Marie Erdödy (1778/9-1837) era una condesa húngara y pianista de gran talento que tocaba las obras del compositor. Coincidió con él a partir de 1808 cuando organizaba fiestas con actuaciones del genio. Era “mujer hermosa, menuda, delicada”, pero sufría una enfermedad incurable y “renqueaba con sus pies hinchados de un fortepiano a otro”. Son detalles enunciados por J. R. Reichardt y recogidos por H. C. Robins Landon en *Beethoven, his Life, Work and World*. El compositor la llamaba su *beichtvater* (padre confesor) y en 1819 le envió su felicitación de año nuevo bajo forma de un canon, catalogado como *WoO176*. A ella, fueron dedicados los dos *Tríos para piano*, *op. 70*.

Therese von Brunsvik (1775-1861) y su hermana Josephine, hijas de un con-

ENTRE SUS OBJETOS
PERSONALES, SE EN-
CONTRÓ UNA EPÍSTOLA
ARDIENTE DE 1812:
“HARÉ POSIBLE QUE
PODAMOS VIVIR JUNTOS”

de húngaro, recibieron clases del genio durante unas semanas de 1799 en Viena. En sus memorias recuerda la amistad con la primera, que duró hasta el final de su vida. Nunca se casó y murió a la avanzada edad de 86 años. Puede que junto a su cama hubiera un retrato de Beethoven, que le dedicó su *Sonata para piano n.º 24, op. 78*. Por su parte, Josephine von Brunsvik (1779-1821) fue descrita por su hermana como una mujer “siempre graciosa y distinguida; (con) un tacto perfecto y un gusto muy refinado”. Esta ins-

ANTONIE BRENTANO RETRATADA
POR JOSEPH KARL STIELER (1808); GIULETTA
GUICCIARDI Y THERESE MALFATTI

piró hasta tal punto al músico que le llegó a dirigir nada menos que 14 cartas de amor entre 1804 y 1807, llamándola su “única amada”; y compuso para ella la canción *An die Hoffnung, op.32 (A la esperanza)*. Durante el invierno de 1805, escribió: “Mis sentimientos de amor por vos, estimada Josephine, comenzaron a florecer en mi interior y fueron creciendo más y más”. Durante sus dos matrimonios infelices, los momentos de placer para Josephine fueron, seguramente, sus lecciones de piano. A Therese le decepcionó enormemente el rechazo de su hermana al compositor: “El amor materno la llevó a renunciar a su propia felicidad... ¿qué no habría podido hacer ella de este Héroe?”.

No cabe duda del hechizo que Amalie Sebald (1787-1846), cantante berlinesa, ejercía sobre el genio: “Si la luna brilla esta noche tanto como el sol durante el día, veréis al más pequeño de los seres en vuestra casa”. Bettina Brentano (1785-1859), o Elizabeth Arnim, era, por su parte, escritora y amiga de Goethe. Es posible que Beethoven albergara algún sentimiento hacia la joven. “Si Dios me concede unos pocos años más, debo volver a veros, querida Bettina; así me lo dice mi voz interior, que jamás se equivoca. Las mentes también pueden amarse”. Y firmaba: “Vuestro más sincero amigo y hermano sordo, Beethoven”.

Estas mujeres, y otras cuyos nombres no ha revelado la historia, iban y venían en la vida del compositor. Pero hubo una que tuvo en él un impacto mayor que ninguna otra y está rodeada del mayor de los misterios, objeto de ensayos, tesis académicas, conferencias, películas y novelas. A causa de una larga declaración de amor que se encontró entre sus objetos personales a su muerte, las posibles féminas que encendían las emociones de Beethoven han ido variando a cada generación de investigadores. Esta epístola se ha convertido en una de las más famosas de todos los tiempos. En ella no

constaba ni la dirección ni el nombre de la destinataria. Titulada para la posteridad como carta “a la amada inmortal”, era un ardiente y efusivo texto escrito a lápiz entre el lunes 6 y el martes 7 de julio. Parece que el año pudo ser 1812 por la marca de agua del papel y las circunstancias personales del compositor.

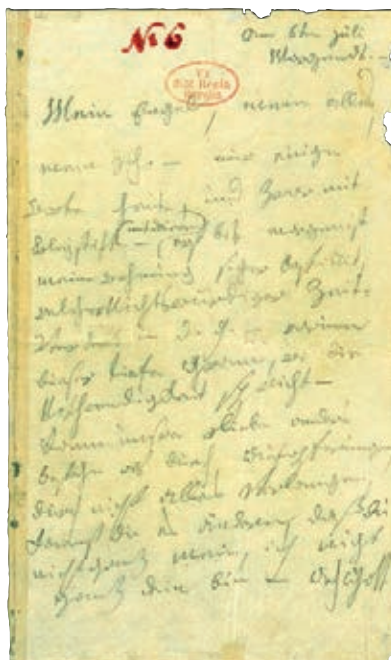
A finales de junio, el músico se dirigió hacia Teplice para disfrutar de sus termas. La mañana del 6 de julio comenzó a redactar su primera carta: “Mi ángel, mi vida, ¿puede nuestro amor existir si no es con sacrificios, sin deseárselo todo? (...) Si pudiéramos estar unidos, sentiríais este dolor tan poco como yo. Quizá nos veamos pronto...”. Aquella tarde continuó: “Haré posible, para vos y para mí, que podamos vivir juntos. ¡Viviremos una vida maravillosa! (...) Sin embargo, por mucho que me améis, yo os amo más aún. (...) Oh, Dios... ¿no es nuestro amor algo auténticamente celestial?”. El 7 de julio por la mañana escribiría su última carta: “Cuando todavía estoy en la cama, mis pensamientos se vuelven hacia vos, mi amada inmortal. Esperando lo que el destino nos depara (...) nunca habrá nadie que posea mi corazón (...) Oh, Dios, ¿por qué debe uno abandonar a quien tanto ama? Mi vida en V[iena] es miserable...”. Beethoven firma sus cartas como “Vuestro, Ludwig” o “L, que os ama”; y en la última añade: “Eternamente vuestro, eternamente mía, eternamente nuestros”.

De la lectura de las cartas se extrae que la anónima mujer debió de encontrarse por las mismas fechas con Beethoven y alojarse cerca de él, pues el compositor hace referencia a su proximidad. ¿Quién era ella? ¿Recibió realmente estas cartas? Si así fuera, ¿sería todavía posible encontrar alguna clave para averiguar su identidad en algún estante o cajón polvoriento? La investigación cuidadosa y las teorías más recientes nos llevan a pensar en alguien que reflejaba la intensidad de una relación entre dos personas apasionadas que sentían una gran incertidumbre por su futuro.

Antonie Brentano (1790-1869) fue

una mujer de rasgos bellos y fuerte personalidad. Hija de un diplomático austriaco, coleccionista de arte y secretario de la corte, adoraba a su padre. Sin embargo él la obligo a casarse con un rico mercader de Frankfurt quince años mayor que ella con quien tuvo cuatro hijos. Volvía a Viena a menudo y probablemente, en mayo de 1810, conoció a Beethoven. Meses después escribió: “[Beethoven] camina como un dios entre mortales; su excelsa actitud contrasta con la realidad mundana...”.

Por parte del compositor, la primera versión de su canción *An die Geliebte WoO140* se presentó a Antonie –se observa la letra de ella en una esquina de la primera página–, además, era para piano y guitarra, y Antonie era una consumada guitarrista. Fue una de las varias composiciones de aquella época en las que Beethoven, siempre con mensajes de dedicatoria, expresaba su amor: “Dejadme beber de vuestra mejilla la lágrima caída de vuestros plácidos ojos...”. En 1821-1822, pensaba en Antonie Brentano mientras componía sus *Sonatas 31 op. 110* y *32 op. 111*. Sin embargo, la única dedicatoria completa data de



PRIMERA PÁGINA DE LA MISTERIOSA CARTA 'A LA AMADA INMORTAL'

junio de 1823: “Treinta y tres variaciones sobre un *Vals* [de Diabelli] para *pianoforte*, respetuosamente dedicadas a Frau Antonie Brentano, y compuestas por Ludwig von Beethoven, *op. 120*”.

En lo que respecta al verano de 1812, el estudioso Maynard Solomon examinó una serie de documentos de aquella época que incluían listas de pasajeros de diligencias, registros de hoteles y previsiones meteorológicas, tras lo cual defendió que Antonie era la mujer para la que Beethoven había escrito la apasionada carta. Dio a luz a su último hijo ocho meses después de su encuentro con Beethoven en Teplice. El pobre niño nació con severos problemas tanto físicos como mentales e hizo sufrir a su madre a lo largo de su vida hasta su muerte en 1850.

Antonie sublimó el amor que le profesaba en una actitud de devoción y total fidelidad. Encontró consuelo en la iglesia y como filántropa de las artes. Por desgracia, la correspondencia que mantuvo con Ludwig se ha perdido. No obstante, en su diario encontramos una anotación sin fecha: “Existe entre las personas una comunión espiritual y emocional que no es necesario preparar. Se entienden en un instante”.

Pero para Beethoven esta relación fue otra experiencia de amor no correspondido. En 1816 le envió una copia del retrato que le hizo Blasius Höfel, en la que escribió: “Un grabado que representa mi rostro; muchas personas ven en él también el reflejo de mi alma”.

Beethoven concluyó su ciclo de seis canciones *An die ferne Geliebte* (*A la amada lejana*) en abril de 1816 con los textos de un joven estudiante de medicina en Viena, Aloïs Isidor Jeitteles. Solomon concluye que Beethoven estaba pensando en Antonie cuando las compuso aunque no pudiera nombrarla expresamente. Aquellos poemas de amor melancólicos e intensamente anhelantes, situados en un entorno rural, habían llegado al alma del compositor para quien sus relaciones con las mujeres fueron fuente de desdicha durante toda su vida. ■

#FEELAUSTRIA



Austria
llegar
y vivir

Descubre Austria a través de
la suscripción al boletín de
novedades en www.austria.info

Bonn-Viena, el eje existencial

Beethoven amó Bonn: su círculo de amigos, sus calles, sus paisajes...

Allí forjó su personalidad, a base de dificultades familiares y económicas. Pero el triunfo imperecedero se lo brindó Viena, capital de la música entonces, y donde, a su muerte, en 1827, se movilizaron 20.000 personas para glorificarle.

Entre su casa natal, en la calle Bongasse número 20 de Bonn (pleno centro histórico), y su tumba, en el Cementerio Central de Viena, median 56 años de una fructífera pero atormentada existencia. Son el punto de partida y de llegada del itinerario vital de Beethoven. Miden la distancia que va del niño introvertido que, por culpa de la prematura muerte de su madre y el alcoholismo de su padre, tuvo que hacerse un hombre demasiado rápido y aquel sordo hurraño que congregó en su funeral a más de 20.000 personas, hito primigenio en la construcción *post mortem* del mito. Ambos lugares son destinos de peregrinaciones masivas cada año. Coinciden turistas de curiosidad efímera (la del *selfie* compulsivo) y melómanos a los que se les caen las lágrimas de emoción. La fuerza magnética del tótem ya hace décadas que no discrimina.

En Bongasse 20 hoy se alza la Casa Museo del compositor. Custodia el archivo de partituras (autógrafas algunas, como la de la *Sexta sinfonía* y la de la sonata *Claro de luna*) y documentos de Beethoven más importante del mundo, un festín para investigadores. También

se exhibe el último piano que utilizó, con sus teclas desgastadas por el impacto violento de sus dedos, que intentaban extraerle una vibración suficiente para que su maltrecho aparato auditivo pudiera percibirla. El edificio fue remodelado recientemente para ofrecer sus mejores galas en el aniversario. A finales del siglo XIX, tras acoger un cabaret en el que se lucían mujeres ligeras de ropa, amenazaba ruina. Un grupo de amigos, agrupados en torno al editor Hermann Neusser, lo compraron y lo sanearon. Poco después fueron adquiriendo el fondo documental que constituye la base de la colección actual. Aparte de a Neusser, hay mucho que agradecer al vigilante que, en 1944, se la jugó lanzando al jardín vecino las bombas incendiarias que le llovieron desde los aviones aliados.

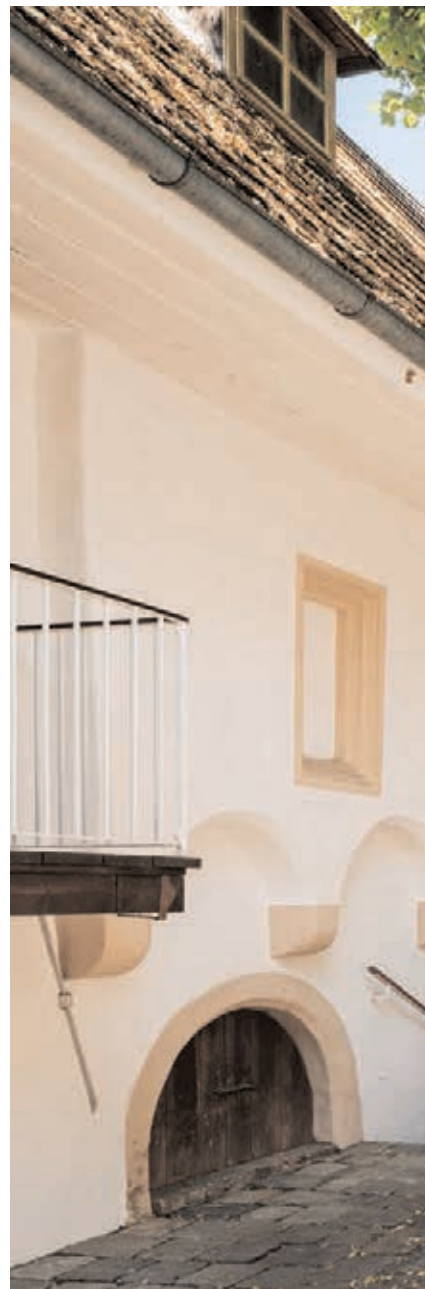
JOVEN BAILONGO

Beethoven sería muy feliz si pudiera verlo. Comprobaría que su vocación de posteridad habría cristalizado en la ciudad a la que tan apegado se sentía. No solo al círculo de amistades que había trabado allí sino también a sus tabernas, como la

Em Hötche, que ha mantenido un 'criterio historicista' en su decoración. Allí, dicen, acudía a bailar con un ligue suyo, antes de que su relación con las mujeres deviniera en desastre absoluto. Beethoven gozaba asimismo los paseos por las colinas que la rodean la urbe renana: la naturaleza era un claustro inspirador para él.

Vería también con agrado que le han erigido una imponente estatua en la Münsterplatz, frente a la catedral, y que se ha bautizado una sala de conciertos con su nombre, la Beethovenhalle, inaugurada por Paul Hindemith con su *Nobilissima visione* en 1959. Aunque esta denominación fue impulsada ya por Liszt en el siglo XIX, cuando se celebró el primer Beethovenfest. En la actualidad, cada mes de septiembre, este festival convoca a decenas de orquestas y ensembles en torno a las partituras de su rica cosecha.

Esa riqueza empezó a germinar en el Zehrgarten, el re-



fugio de los artistas de Bonn, donde paladeaba el placer del intercambio de ideas en materia política, filosófica, literaria... Un despertar que aconteció en compañía de las familias del conde Ferdinand von Waldstein y del doctor Franz Gerhard. Aunque la influencia más fecunda fue la de Christian Gottlob Neefe, que re-

UNA VIDA, DOS CIUDADES



PATIO DEL MUSEO
BEETHOVEN DE VIENA

PAUL BAUER

caló en Bonn como organista de la corte del arzobispo y príncipe elector de Colonia Maximiliano Federico. Neefe disparó las inquietudes del joven, hasta entonces embriado por su padre, que, como hiciera también el de Mozart, lucía a su vástago como un niño prodigio en recitales de piano, una humillante errancia que comenzó

ES DIFÍCIL SEGUIRLE LA PISTA EN VIENA: HABITÓ EN UNAS SETENTA CASAS, PRUEBA DEL CAOS DOMÉSTICO QUE FUE SU VIDA

en Colonia en 1778. Gracias a su nuevo mentor, Beethoven se empapó en Shakespeare, Schiller, Voltaire, Beaumarchais...

Después de esas lecturas ya nada podía ser igual, claro. Menos todavía cuando Neefe puso también en sus manos *El clave*

bien temperado de Bach, otra iluminación.

Las capacidades descomunales de Beethoven acabaron desbordando los miserables objetivos de su progenitor y, a la larga, las fronteras de Bonn. Viena era el epicentro mundial de la música. Instalarse allí era un peaje inevitable para seguir ampliando su formación.

SU CASA NATAL EXHIBE PARTITURAS
AUTÓGRAFAS COMO LA DE LA SONATA
CLARO DE LUNA Y LA SEXTA SINFONÍA

Neeffe, al diseccionar su primera composición (*Nueve variaciones sobre una marcha de Ernst Christoph Dressler*), que manufacturó con tan sólo 11 años, advirtió: “Se convertirá en un segundo Mozart”). Y precisamente la leyenda le sitúa, cuando cumplió 16, en Viena, tocando ante el autor de *La flauta mágica*, que al escucharlo hizo su propio vaticinio: “Fijaos en ese chico, algún día el mundo hablará de él”. La intención de ponerse bajo su instrucción la truncó la tuberculosis de su madre. Beethoven debió regresar para enterrarla y asumir responsabilidades domésticas excesivas para un adolescente, incluso de aquella época. Pero retornar a Viena era estrictamente necesario, así que cinco años después estaba de nuevo en la capital austriaca. Haydn tomó el relevo de Neeffe, inculcándole los patrones compositivos clasicistas, que luego trascendería.

AL BORDE DEL SUICIDIO

En Viena ya permaneció el resto de su vida, es decir, 35 años seguidos. Allí sobrevino el triunfo y el reconocimiento. Pero su relación con la ciudad (y sus habitantes) fue difícil. Bien es cierto que estuvo muy mediatizada por la tirantez constante con sus mecenas y editores: su tozuda genialidad era difícil de encarrilar por los gustos musicales en boga. La sordera, además, se le empezó a manifestar poco tiempo después, distorsionando inevita-

blemente la conexión con su entorno. En su casa de Heiligenstadt, entonces municipio independiente y hoy parte del elegante distrito vienés de Döbling, fue donde escribió el famoso testamento en el que expresa su desesperación por ese tormento íntimo: el de un músico incapaz de oír. El suicidio se perfila entonces como una solución pero su creencia de que estaba destinado a escribir una página imperecedera en la historia de la música le redi-

me. Ese domicilio, en Probusgasse, 6, donde compuso la *Sinfonía Heroica*, acoge el Museo Beethoven de Viena, donde se muestra una panoplia de sus pedestres audífonos (léase trompetillas).

Su pista en Viena es complicada de seguir. Habitó en unas setenta casas, claro signo del caos doméstico en que se convirtió su vida. Hoy se conserva una en su estado original, la conocida como Pasqualatihaus, por el nombre de su pro-

pietario. Posee una preciosa vista desde su cuarta planta sobre la Ringstrasse y la Universidad. En ella trabajó en su ópera *Fidelio* y en piezas de piano como la famosa *Para Elisa*. La ocupó intermitentemente entre 1804 y 1815. Un año antes de este último, en 1814, había comenzado el Congreso de Viena, un acontecimiento clave que hizo de Viena un *aleph* diplomático y político. Destinado a restaurar el orden internacional tras los ‘desmanes’ de Napoleón, devino también en una gigantesca y prolongada francachela donde la música, escanciada en cientos de fiestas y recepciones, cobró un protagonismo absoluto. Beethoven compuso al efecto una cantata, *El momento glorioso*, dedicada a los jefes reunidos.

Ya era una estrella, que había estrenado en el Theater an der Wien o el Kärntnertortheater. El *big bang* de su popularidad había estallado y nada iba a parar su expansión. Lo evidenció la

multitud que se movilizó en su entierro. Y las diversas necrologías ditirámicas que aparecieron en los papeles. Buen ejemplo es la publicada por el doctor Wilhelm Christian Müller en *Allgemeine Musikalische Zeitung*, en la que le dedicaba esta elocuente enumeración: “La más sublime majestuosidad, la melancolía más profunda, la delicadeza más sutil, la broma más caprichosa, la sencillez más infantil y el más alocado regocijo”. **ALBERTO OJEDA**



ESTATUA DE BEETHOVEN EN LA MÜNSTERPLAZT DE BONN

MICHAEL SONDERMANN

© BEETHOVEN JUBILÄUMS GESELLSCHAFT GMBH / SONJA WERNER



© GNTB / FRANCESCO CAROVILLANO

ESTATUA DE BEETHOVEN EN BONN Y PANORÁMICA DE LA CIUDAD EN LA QUE SE OBSERVAN ALGUNAS DE SUS SIETE COLINAS

SON MUCHOS LOS LUGARES

de Alemania donde los viajeros amantes de la cultura y de la música pueden encontrar y disfrutar la herencia de Beethoven. Más allá de Bonn, su ciudad natal, y más allá de este 2020, año en el que se celebran los 250 años de su nacimiento. Y es que el compositor dejó en Alemania una huella muy profunda tanto por su música universal como por su condición de viajero. Bonn se sitúa en el valle del Medio Rin. Entre las montañas de Siebengebirge (Siete Colinas) pasó los primeros 22 años de su vida. Entre sus edificios se encuentra su casa natal, las tabernas que frecuentaba y sus rincones preferidos, que le sirvieron de inspiración para sus grandes creaciones.

En las 22 paradas históricas del recorrido "BTHVN" (consonantes de su apellido, con las que firmaba) se pueden apreciar hasta qué punto la ciudad marcó su carácter indomable. El joven compositor acostumbraba a observar y a apreciar la belleza de su paisaje con un telescopio. En las excursiones a Bad Godesberg, Königswinter y Siegburg pueden rastrearse sus primeras y decididas inquietudes. Las mismas que se

Alemania, a vista de Beethoven

Bonn, su ciudad natal, y la naturaleza que la rodea (incluidos el Rin, sus colinas y las localidades vecinas) marcaron la personalidad y la obra de Beethoven. Las recorreremos en el 250 aniversario de su nacimiento.

perciben en la nueva ruta abierta en Siebengebirge.

Con ocho años Beethoven viajó hasta la cercana Colonia para dar un concierto. Entre las paradas de su gira incluyó Coblenza, Limburgo, Fráncfort del Meno, Wurzburg, Núremberg y Ratisbona. Otro de sus viajes lo realizó en 1791 con su patrón, el Príncipe elector Maximiliano Francisco, con el que recorrió los ríos Rin y Meno en barco, haciendo una breve parada en Aschaffenburg. Cinco años más tarde una de sus giras de conciertos más importante lo llevaría a Dresde, Leipzig y Berlín.

En una de esas localidades, en Ehrenbreitstein (Coblenza), se encuentra la casa natal de su madre, María Magdalena, donde puede verse una exposición sobre su vida que incluye pinturas y obra

gráfica así como objetos de uso cotidiano, instrumentos, material de archivo y representaciones de Beethoven y su madre pertenecientes al arte más reciente. Tanto marcó esta geografía al músico que el día de su muerte pidió que le trajeran vino añejo del Rin y de la zona de Mosela.

Otra manera de sumergirnos en el mundo de Beethoven es a través

del podcast al que lleva el código QR que aparece bajo estas líneas y en algunas de las actividades que se han preparado en Bonn con motivo de su 250 aniversario. Entre las más destacadas, el concierto del 17 de diciembre a cargo de Daniel Barenboim, que dirigirá a la West-Eastern-Divian Orchester, la exposición *Inside Beethoven!*, que podrá verse en su casa natal desde el 13 de marzo hasta el 16 de mayo de 2021, la semana BTHVN 2021 (12 al 14 de mayo) y el Festival Beethoven (20 de agosto al 10 de septiembre). **IVÁN CORREA SANZ**



En este podcast pueden descubrirse la ciudad natal de Beethoven, sus viajes por Alemania así como monumentos y museos que lo recuerdan.

www.germany.travel/beethoven

La *Novena* con la que Kubrick sacudió el cine

Buñuel, Hitchcock, Scorsese, Spielberg... Los grandes maestros del cine han utilizado (con mayor o menor tino) las vigorosas composiciones de Beethoven. También ha habido acercamientos a su inmensa figura desde la ficción, pero con escasa fortuna.



ED HARRIS INTERPRETA AL COMPOSITOR EN *COPYING BEETHOVEN*

La lista de cineastas que han recurrido a Beethoven para la banda sonora de alguna de sus películas es vastísima y variopinta, e incluye a maestros como Buñuel (*La edad de oro*, 1930), Lubisch (*Remordimiento*, 1932), Hitchcock (*Sabotaje*, 1942), Polanski (*La semilla del diablo*, 1968), Truffaut (*La novia vestía de negro*, 1968), Scorsese (*La edad de la inocencia*, 1993) o Spielberg (*Lincoln*, 2012). Sin embargo, no son tantas las películas que nos traen directamente a la cabeza al genio cuando pensamos en ellas.

Quizá la más obvia sea *La naranja mecánica*, pues el protagonista, Alex DeLarge, siente brotar en su cabeza crudas

imágenes de violencia y sexo, y en su espíritu una poderosa euforia al escuchar *La Novena Sinfonía*. Una composición que aparece también en *El club de los poetas muertos* (Peter Weir, 1989), cuando el profesor Keating juega al fútbol con sus alumnos, o en *La jungla de cristal* (John McTiernan, 1988), cuando los supuestos terroristas consiguen abrir la caja fuerte. *Para Elisa* tiene una importancia clave en una de las secuencias más tensas de *Django desencadenado* (2012), película en la que Tarantino hace convivir a Beethoven con James Brown o Tupac Sakur, y

la *Sinfonía No. 6, op. 68* es la protagonista de una de las mágicas secuencias del genial filme *Fantasia* (1940), en concreto, la dirigida por Jim Handley.

En cualquier caso, el cine no solo ha recurrido al compositor germano para engalanar bandas sonoras sino que desde principios del siglo XX se ha acercado a su figura desde la

EL PROTAGONISTA DE LA NARANJA MECÁNICA SIENTE BROTAR EN SU CABEZA IMÁGENES DE VIOLENCIA CON LA NOVENA SINFONÍA

ficción, haciendo hincapié en su estatus de genio romántico. En la época del cine mudo, encontramos filmes de corto metraje como *Beethoven* (1908), de Victorin-Hippolyte Jasse, donde vemos sobre todo a un hombre pasional.

AMOR INMORTAL

En 1936 aparece la primera película que indaga en el tema de la 'amada inmortal', cuya identidad sigue siendo un misterio. Se trata de *Un gran amor de Beethoven* (Abel Gance), que apuesta por Giulietta Guicciardi, una de las candidatas más citadas. En 1994, en *Amor inmortal*, Bernard Rose planteaba otra hipótesis: que era su cuñada Johanna, algo improbable según los expertos.

Otros filmes han preferido partir de una obra del compositor, como es el caso de *Heroica* (Walter Kolm-Veltée, 1949). Aquí asistimos al desencanto de Beethoven con Napoleón, al que le iba a dedicar la *Tercera sinfonía*, un argumento sobre el que volverá Simon Cellan-Jones en un telefilme de la BBC de 2003 con Ian Hart como protagonista. Mientras que *Copying Beethoven* (Agnieszka Holland, 2006), con un poderoso e impecable Ed Harris, se centra en la improbable relación de un crepuscular Beethoven con una estudiante a la que contrata para que copie la *Novena sinfonía* en un pentagrama.

Y hay más películas que han retratado al compositor, como la bizarra *Las alucinantes aventuras de Bill y Ted* (Stephen Herek, 1989), pero parece que aún está por llegar el filme que le haga justicia de manera definitiva. **JAVIER YUSTE**

En noviembre os planteamos estas preguntas



¿hablamos?

Tribus

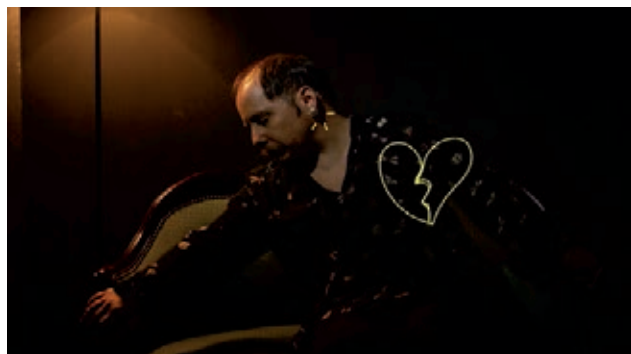
de **Nina Raine** con dirección de **Julián Fuentes Reta**
6 NOV - 27 DIC 2020 | Teatro Valle-Inclán



¿habrá escapatoria?

Siglo mío, bestia mía

de **Lola Blasco** con dirección de **Marta Pazos**
11 NOV - 20 DIC 2020
Teatro Valle-Inclán | Sala Francisco Nieva



¿enamorarse de un hombre 20 años menor?

Querido capricho

de **Tomás Cabané** en colaboración con **Tomás Pozzi**
20 NOV - 13 DIC 2020
Teatro María Guerrero | Sala de la Princesa



¿se puede lavar la sangre?

Macbeth

de **William Shakespeare** con diseño de puesta en escena de **Gerardo Vera** y dirección de **Alfredo Sanzol**
27 NOV 2020 - 17 ENE 2021 | Teatro María Guerrero

Centro **#Dramático** Nacional

Todas las preguntas de la temporada y las entradas en

dramático.es



GOBIERNO DE ESPAÑA

MINISTERIO DE CULTURA Y DEPORTE

inaem

INSTITUTO NACIONAL DE LAS ARTES ESCÉNICAS Y DE LA MÚSICA

¿Queremos más Beethoven?

Hay un denominador común en las programaciones: Beethoven manda. Es un monopolio que se apuntaló en el siglo XIX y que, inevitablemente, estrecha la diversidad y las oportunidades de la creación contemporánea. Lo denuncia Miguel Ángel Marín, responsable musical de la Juan March y profesor en la Universidad de La Rioja.

MIGUEL ÁNGEL MARÍN



OMNIPRESENCIA EN ATRILES

Las estadísticas son implacables. Los estudios sobre los compositores más interpretados en las salas de conciertos del mundo entero coinciden en el mismo diagnóstico: Beethoven encabeza invariablemente todos los listados. En los recuentos anuales de la última década presentados por la web *Bachtrack*, el alemán aparece siempre entre las dos primeras posiciones, inmutable, alternándose con Mozart. En el ámbito específico de las orquestas, su poderío aún resulta más incuestionado, sin resquicio para otras opciones. Los análisis sobre las prácticas de programación en las orquestas norteamericanas publicados por Harry E. Price para el periodo 1982-87 y por James Hielbrun para 1995-2001 proyectan exactamente la misma realidad que los realizados sobre la veintena larga de orquestas españolas por la Fundación Autor (periodo 1997-2002) y por Sánchez Quinteiro (2014-17).

Pese a tener modelos de gestión y de financiación casi opuestos, las orquestas a ambos lados del océano comparten una obsesión por Beethoven sin parangón. Esta asfixia beethoveniana no es, en absoluto, un fenómeno de nuestro tiempo. En un estudio ambicioso sobre la historia de la programación en las orquestas estadounidenses más prestigiosas (Mueller), el de

MASIVO FUNERAL DE
BEETHOVEN, PINTADO POR
FRANZ XAVER STÖBER



Bonn ya aparecía coronado en la cima de todas las temporadas durante nada menos que siete décadas seguidas, desde 1890 hasta 1970 (excepto una, la de 1942-43, en plena Guerra Mundial). La consecuencia de este férreo predominio en las salas de conciertos es evidente: a más Beethoven, menos diversidad. Como las algas que al proliferar consumen el oxígeno del agua y causan la muerte de plantas y peces, Beethoven produce hipoxia al dejar sin aire los programas para la supervivencia de otros compositores. ¿Alguien espera en este Año Beethoven otro resultado distinto al de un mayor fortalecimiento, si cabe, de esta supremacía? El problema, por supuesto, nada tiene que ver con la grandeza inconmensurable de uno de los genios indiscutibles en la historia de la humanidad. La cuestión es, más bien, de proporciones y equilibrios.

Esta hipertrofia, además de perniciosa, es anómala. Visto con la perspectiva histórica que ofrecen mil años de historia musical, esta situación es extraña por más que ante nuestros ojos tenga todas las trazas de normalidad. Durante siglos, la expectativa de los oyentes fue escuchar la obra de sus contemporáneos o, como mucho, la de una generación anterior. Conforme avanzó el siglo XIX, la noción de que la música del pasado debía recuperarse fue tomando fuerza, en paralelo al surgimiento de los clásicos: autores que por su inigualable maestría debían permanecer en la memoria viva. Con las vanguardias históricas de comienzo del siglo XX se terminó de quebrar esta tendencia secular. La programación de la sala de conciertos se escoró definitivamente hacia el pasado, cada vez más remoto con la eclosión de la música antigua, y la creación actual se fue reduciendo a un gueto del que hoy nadie sabe muy bien cómo sacarla. La comparación con las prácticas de consumo cultural en otras artes como la pintura, la literatura o no digamos el cine, hace más evidente esta anomalía del mundo musical al mostrar convivencias equilibradas entre el canon del pasado y las grandes figuras del presente.

Además de esta fractura con la música de nuestro tiempo (digamos, por precisar más, los siglos XX y XXI), hay otras dos razones poderosas que explican el predominio beethoveniano. A partir de la revolución musical en la transición del siglo XVIII al XIX, transformadora por completo de los sistemas de producción y consumo de la música anclados desde la Edad Media, el concierto público –tal y como hoy lo conocemos– se asentó como principal espacio social y estético para escuchar música. La corte, la iglesia, el salón e incluso la calle dejaron progresivamente de ser centros relevantes para la escucha de música en vivo, cuyo centro de gravedad se trasladó definitivamente al auditorio. Es, por tanto, natural que el repertorio mejor adaptado a la sala de conciertos, el concebido en origen con esta función, haya acabado acaparando el protagonismo. Esto ayuda a explicar que otros grandes compositores de la historia cuya música no se creó para este espacio estén hoy poco representados o directamente marginados en nuestra vida concertística. Machaut, Dufay, Pales-

trina, Victoria, Monteverdi, Corelli, Couperin o incluso parte de Haydn son algunos de los nombres que encarnan esta paradoja.

La otra razón tiene que ver con el poderoso proceso de canonización gestado durante el siglo XIX que encumbró a Beethoven como emblema de músico universal, revolucionario y moderno. Ningún otro compositor ha logrado proyectar en la posteridad una imagen tan profunda y penetrante de héroe cultural, un mito que ha dejado un colosal impacto en la música y el pensamiento desde entonces, sin posibilidad a compositores y oyentes de escapar completamente de su sombra, cargada además de connotaciones políticas. Esto explica la asociación del tema musical sobre la *Oda a la alegría* (texto de Friedrich von Schiller) del movimiento final de su *Sinfonía n.º 9* con el ideal universal de libertad y fraternidad, hasta convertirlo oficialmente en el himno de la Unión Europea.

Esta imagen fue un proceso ideológico promovido por la clase intelectual de Alemania, cuna de la musicología, acompañado de una masiva difusión de la música beethoveniana a través de la potente industria editorial alemana, lo que permitió la recepción práctica de su música en todo el continente. A las grandes urbes (Londres, París, Berlín y Leipzig) le siguieron pronto la práctica totalidad de ciudades europeas de cierta importancia. En el contexto español, fue la Sociedad de Conciertos de Madrid, creada en 1866 con el fundamental impulso del compositor y erudito Francisco Asenjo Barbieri, el marco institucional que permitió el estreno definitivo y completo de todas sus sinfonías que, hasta hoy, nunca han dejado de interpretarse. Beethoven, junto a media docena más de compositores casi todos sospechosamente austrogermánicos, fueron los grandes beneficiados de esta gran operación cultural de la que hoy todavía somos herederos. El efecto pernicioso de este monopolio se recrudece al extremo en efemérides como la de este año.

¿Qué podemos hacer ante esta situación? ¿Queremos renunciar a una música tan extraordinaria? Planteada en estos términos, la respuesta parece inevitable: ningún aficionado estará dispuesto a abdicar en la escucha de un repertorio genial tan íntimamente asociado a nuestra vida estética. Pero la cuestión no va tanto de renunciaciones, como de proporciones. Ni el más ex-

quisito de los platos puede tenerse como único menú para un crecimiento sano. Al menos sería necesario potenciar tres líneas de programación para fomentar un ecosistema más natural en la sala de conciertos. Por un lado, empieza a ser urgente romper con la anomalía enquistada que supone vivir el siglo XXI con la música del largo siglo XIX. Restaurar la situación que siempre fue la tónica —que una sala de conciertos, como

ocurre con las de teatro o de cine, se debe nutrir en primera instancia de la creación de su presente— supondría dar cabida proporcionada a la multitud de compositores, repertorios y obras, muchas ya clásicas, compuestas en los últimos cien años, por sugerir una cronología redonda.

Por otro lado, sería una inequívoca señal de madurez colectiva si logramos sacudirnos el complejo que ha lastrado la evaluación de nuestro pasado musical, todavía marginal y reducido a media docena de autores (siendo generosos) en las programaciones al uso. La insólita eclosión de música antigua española protagonizada por intérpretes de aquí confirma que el patrimonio musical hispano tiene méritos suficientes para defender con solvencia un espacio concertístico propio. Los casos de Inglaterra y los países nórdicos, cuya historia de la música no puede decirse que esté rebosante de logros extraordinarios, son estimulantes ejemplos de integración equilibrada entre el canon (casi siempre foráneo) y la tradición propia (en esencia contemporánea, en el caso nórdico).

Por último, el propio formato de conciertos, hoy fosilizado desde su cristalización decimonónica, reclama una actualización en algunas de sus premisas. Nada impide que el ritual establecido siga teniendo perfecto sentido como modelo de escucha eficaz para abordar los repertorios de ese periodo. Pero el consumo de arte debe inexorablemente sintonizarse con

los hábitos de cada momento, y haríamos bien en indagar en nuestras salas de conciertos modos de escucha que saquen la música de su dominio puramente sonoro para insertarla, con la ayuda multimedia, en un ámbito que una lo auditivo con lo visual. La música se ve tanto como se escucha. Líneas de programación, en definitiva, que reclaman programadores e intérpretes con iguales dosis de imaginación y conocimiento, y con el punto de arrojado necesario para hacer de la programación musical una herramienta de innovación. ■

LA ASOCIACIÓN DE BEETHOVEN CON EL
IDEAL UNIVERSAL DE LA LIBERTAD Y LA
FRATERNIDAD OBEDECE A UN PROCESO
IDEOLÓGICO DE LA CLASE INTELLECTUAL
DE ALEMANIA, CUNA DE LA MUSICOLOGÍA

NI EL MÁS EXQUISITO PLATO PUEDE TENERSE
COMO ÚNICO MENÚ. EN ESPAÑA DEBEMOS
SACUDIRNOS EL COMPLEJO QUE HA
LASTRADO LA EVALUACIÓN DE NUESTRO
PASADO MUSICAL, AÚN MARGINAL



EL ENFERMO IMAGINARIO

MOLIÈRE



MINISTERIO
DE CULTURA
Y DEPORTE

inaem

INSTITUTO NACIONAL
DE LAS ARTES ESCÉNICAS
Y DE LA MÚSICA

Teatro de la Comedia
Sala Principal



2021 | CNTC

Dirección: Josep Maria Flotats. **Reparto:** Anabel Alonso, Lola Baldrich, Belinda Benedetti, Bruno Ciordia, Francisco Dávila, Rubén de Eguía, Josep Maria Flotats, Belén Landañe, Ana López, Laura López, Arturo Martínez Vázquez, Joaquín Notario, Eleazar Ortiz, Claudia Quintana, Alejandro Sigüenza.

18.11.20 — 27.12.20

OBJETOS --- DE DESEO

www.caixaforum.es
#SurrealismoCaixaForum

HASTA EL
21 DE MARZO
DE 2021

SURREALISMO Y DISEÑO, 1924-2020



Exposición producida
y organizada con

**Vitra
Design
Museum**

Patrocinada por

BOSS
HUGO BOSS

Con el apoyo de

ART MENTOR FOUNDATION LUCERNE

Studio65, Bocca, 1970 © Gufram/Studio65, foto: Jürgen HANS © Vitra Design Museum

CaixaForum *Madrid*



Fundación "la Caixa"