



Minerva Access is the Institutional Repository of The University of Melbourne

**Author/s:**

Christoforidis, M;Tregear, P

**Title:**

Beethoven, Vienna and Spain's Trienio Liberal [Beethoven, Viena y el Trienio Liberal]

**Date:**

2021

**Citation:**

Christoforidis, M. & Tregear, P. (2021). Beethoven, Vienna and Spain's Trienio Liberal [Beethoven, Viena y el Trienio Liberal]. Cascudo García -Villaraco, T (Ed.). Un Beethoven ibérico: dos siglos de transferencia cultural, (1), pp.17-30. Comares Música.

**Persistent Link:**

<https://hdl.handle.net/11343/297551>

---

## BEETHOVEN, VIENA Y EL TRIENIO LIBERAL

Michael Christoforidis

Peter Tregear

En este capítulo, tomaremos en consideración el gran interés que suscitaron en Beethoven los levantamientos mediterráneos de principios de la década de 1820 —principalmente a través de la perspectiva que nos ofrecen el Trienio Liberal de España y la Guerra de Independencia de Grecia— y examinaremos la forma como estos acontecimientos se reflejaron en la adaptación, ejecución y recepción de obras anteriores, tales como *Die Ruinen von Athen* (transformada en *Die Weihe des Hauses*) y *Fidelio*. En contraste con el «heroísmo» asociado con obras como la Tercera o la Quinta Sinfonías, el «estilo tardío» de Beethoven se ha solido interpretar enfatizando la idea de que coincidió con un retiro de los asuntos mundanos por parte del compositor<sup>1</sup>. Cualquier evaluación de la intensidad de su compromiso político durante este período debe medirse contra esta presunción, que refleja en sí misma un sesgo más general de la historiografía de la música clásica occidental, contrario a leer (o escuchar) la influencia de los contextos políticos locales y contemporáneos en un estilo de música que se llega a considerar superior a la política misma. En el caso de Beethoven, no podemos ignorar el contexto de la creciente censura política en Viena a raíz de la promoción, por parte de Klemens Wenzel von Metternich en 1819, de los llamados «Decretos de Carlsbad» en la Confederación Alemana. Este régimen de censura restringió severamente el margen que tenían los ciudadanos comunes para hacer referencias específicas a cualquier evento político contemporáneo que pudiera socavar la estabilidad o la legitimidad de los estados europeos impuestas con posterioridad al Congreso de Viena. Contamos con considerables pruebas de que Beethoven se mantuvo políticamente activo en la última década de su vida, tal como se documenta en los cuadernos de conversación,

<sup>1</sup> Véase RUMPH, Stephen. *Beethoven after Napoleon: Political Romanticism in the late Works*. Berkeley CA, University of California Press, 2004, p. 3.

los cuales contienen numerosas referencias a España. Esto indica que su interés por el tema aumentó a medida que avanzó la década de 1820, coincidiendo con el periodo histórico conocido en España como Trienio Liberal (1820–23).

A finales del siglo XVIII, los autores alemanes habían identificado a España como un lugar que podía «poseer y encarnar cualquier cosa que fuera diferente o ajena al entorno físico y el ámbito intelectual de la Alemania contemporánea»<sup>2</sup>. «Dormida desde el siglo XVIII»<sup>3</sup>, en la famosa expresión de August Wilhelm Schlegel, España evocaba en el ámbito germánico un reino en el que perduraba el pasado. Esta era la España de la llamada «Leyenda negra», de la Inquisición y de las atrocidades en las colonias americanas, de las «disputas internas, las esposas infieles y las prácticas oscuras y excesivamente católicas»<sup>4</sup>. Sin embargo, precisamente por la misma razón, España también se había convertido en un símbolo del alma «romántica» reprimida en Europa. La traducción de Johann Gottfried von Herder del *Cantar de mio Cid* (iniciada a principios de la década de 1790), por ejemplo, se corresponde con su rechazo a las restricciones formales del clasicismo así como con su defensa pública del *Volkslied* alemán y de un arte que podría expresar el espíritu de un pueblo<sup>5</sup>. Esto tuvo el efecto positivo de despertar el interés de estudiosos germánicos en la literatura española del Siglo de Oro.

Todo esto cambió, sin embargo, durante las guerras napoleónicas. España fue inicialmente aliada del primer Imperio Francés, pero la derrota de la armada francesa en la batalla de Trafalgar el 21 de octubre de 1805 le llevó a Carlos IV, bajo la influencia de su primer ministro Manuel Godoy, a buscar un acercamiento a Prusia e Inglaterra. Esto, a su vez, provocó la invasión francesa y la consiguiente Guerra Peninsular (1807-14). La sublevación del pueblo español contra las fuerzas napoleónicas y la victoria en Bailén alentaron el intento de fomentar la resistencia popular en Austria y en las tierras alemanas, incentivada principalmente por el ministro de los Habsburgo Johann Philipp Stadion (en cooperación con Metternich). La buena voluntad política que España reunió en los círculos progresistas de toda Europa durante esta guerra,

<sup>2</sup> BECKER-CANTARINO, Barbara. «The rediscovery of Spain in Enlightened and Romantic Germany». *Monatshefte*, 72, 2 (1980), pp. 121-134.

<sup>3</sup> PEERS, E. Allison. *A history of the Romantic movement in Spain*. Vol. 1. Cambridge, Cambridge University Press, 2013, p. 86.

<sup>4</sup> TULLY, Carol. «Cultural Hierarchies and the Global Canon: German Hispanism, Translation and Gender in the Nineteenth Century». *Oxford German Studies*, 42, 2 (2013), p. 125.

<sup>5</sup> Véase SAUDER, Gerhard. «Herder's Poetic Works, his Translations, and his Views on Poetry». *Companion to the Work of Johann Gottfried Herder*. Hans Adler and Wulf Koepke (eds.). New York, Camden House, 2009, pp. 325-326. Siguiendo a Philip Bohlman, cuando los nacionalistas europeos empezaron a desarrollar relatos épicos, el *Cid* de Herder se convirtió en su principal modelo. Véase BOHLMAN, Philip. «Johann Gottfried Herder and the Global Moment of World-music History». *The Cambridge history of world music*. Philip Bohlman (ed.). Cambridge, Cambridge University Press, 2013, pp. 255–276.

celebrada por Beethoven en su popularísima obra orquestal *La victoria de Wellington o la batalla de Vitoria* (*Wellingtons Sieg oder die Schlacht bei Vittoria*, 1813), se evaporó en gran medida tras la restauración de Fernando VII y su restablecimiento del gobierno autocrático en 1814<sup>6</sup>.

Las evocaciones teatrales más conocidas de Beethoven a España se encuentran en la música incidental que escribió para una producción del *Egmont* de Goethe en 1810, y en la localización de la trama de la obra de Jean-Nicolas Bouilly, *Léonore ou L'amour conyugal*, que se convirtió en su ópera *Fidelio*<sup>7</sup>. *Egmont* (1787), basada en la vida y la muerte del noble homónimo del siglo XVI, es un drama sobre los acontecimientos del pasado lejano, pero en el fondo se centra en un tema con evidentes resonancias contemporáneas: la resistencia al despotismo. En el drama de Goethe, la revuelta holandesa contra el dominio español (1568–1648) se transforma en un «vehículo respetable» para «retratar, considerar y quizás incluso exaltar la insurrección popular contra la tiranía» dondequiera que se encontrase<sup>8</sup>. En el momento de su producción vienesa de 1810, *Egmont* podía leerse como una crítica implícita tanto a la opresión napoleónica como al dominio de los Habsburgo, particularmente a la luz de la persecución perpetrada por la rama española de la familia imperial en la obra. La situación en los Países Bajos pudo tener indudablemente una resonancia adicional para Beethoven, dada su propia ascendencia flamenca. En lo que respecta a *Fidelio*, la ubicación de la acción dramática en España fue utilizada por Bouilly para conseguir pasar una crítica de las prácticas injustas de la Francia revolucionaria. Con respecto a la versión original de 1805 de la ópera de Beethoven (*Leonore*), los censores austriacos expresaron su preocupación por la proximidad temporal de los acontecimientos, lo que provocó que el libretista Joseph Sonnleithner sugiriera un posible cambio de la acción a la España del siglo XVI<sup>9</sup>. La reposición de la ópera, revisada en su forma definitiva

<sup>6</sup> BUTRÓN PRIDA, Gonzalo. «From Hope to Defensiveness: The Foreign Policy of a Beleaguered Liberal Spain, 1820–1823». *English Historical Review*, 133, 562 (2018), p. 568.

<sup>7</sup> Como se sabe, Beethoven también usó poesía en español y portugués en la colección de canciones de varias nacionalidades (WoO 158a) para trío con piano y voces (1816/1817).

<sup>8</sup> DAVIES, Steffan. «*Egmont* and memory». *Publications of the English Goethe Society*, 86, 3 (2017), p. 156. Citado de ISRAEL, Jonathan I. *Democratic Enlightenment: Philosophy, Revolution, and Human Rights 1750–1790*. Oxford, Oxford University Press, 2007, p. 746. *Egmont*, en el drama, es consciente de la exigencia de resistir y, en última instancia, de su propio martirio, convirtiéndose en «el símbolo de una guerra de independencia. Entra en un nuevo mundo político en el que la ideología del autogobierno independiente es suprema, el mundo de la Guerra de la Independencia americana.» Véase BELL, Matthew. «‘This was a man!’ Goethe’s *Egmont* and Shakespeare’s *Julius Caesar*». *Modern Language Review*, 111, 1 (2016), p. 152.

<sup>9</sup> JACOBS, Helmut C. «Jean Nicolas Bouilly (1763–1842) und die Genese des Leonorenstoffes: ‘Léonore ou L’amour conjugal’ als ‘fait historique’ der Revolutionzeit». *Archiv für Musikwissenschaft*, 48, 3 (1991), p. 212.

como *Fidelio* en 1814, incluyendo una apoteosis extendida en el patio lleno de luz y la introducción de la justa intervención del ministro real Don Fernando, se localiza de nuevo en la España del pasado reciente.

Esta producción de la ópera encapsuló el espíritu de esperanza (y las posibilidades de una monarquía constitucional) que rodeó inicialmente el final de las guerras napoleónicas y los primeros días del Congreso de Viena, durante los cuales la ópera recibió numerosas representaciones a las que asistieron varios jefes de Estado y dignatarios europeos<sup>10</sup>. Sin embargo, a finales de 1814, se produjo una marginación efectiva de España en el Congreso de Viena y se generalizó la antipatía hacia la represión política autocrática de Fernando VII, tan distinta de la justicia benéfica que impartía su homónimo Don Fernando en *Fidelio*. El secretario austriaco del Congreso de Viena, Friedrich von Gentz, comentó en su momento que el rey español «entra él mismo en las casas de sus primeros ministros, los arresta y los entrega a sus crueles enemigos», y que «se ha degradado tanto a sí mismo que se ha convertido en el principal agente de policía y carcelero de su país»<sup>11</sup>. En la reposición de 1822, España, entonces dilacerada por las luchas constitucionales que marcaron el Trienio Liberal, ya no era solo una conveniente metáfora de los acontecimientos y asuntos políticos que ocurrían en Austria y en la Confederación Alemana, sino que también podía leerse como el tema de la propia ópera.

Dado este contexto, partimos de la hipótesis de que Beethoven debió de ser consciente de que las referencias a España y, como veremos, también a Grecia, tenían connotaciones tanto metafóricas como alegóricas en Austria y Alemania, tal como se puede comprobar en los cuadernos de conversación. Los utilizaremos como fuente para este estudio, juntamente con memorias contemporáneas, prensa, y la información que ha sobrevivido sobre las adaptaciones, en un intento de situar estas producciones históricamente y de demostrar los subtextos políticos asociados con estas reposiciones en fechas que coincidieron con el Congreso de Verona. A pesar del régimen de censura que imperaba en la época, la lectura atenta de estas obras juntamente con las reseñas de la crítica contemporánea deja al descubierto lo que, en nuestra opinión, son referencias veladas a las ideas propias del progresismo exaltado que está en el origen los levantamientos mediterráneos de la década de 1820, pero que también formó parte de las aspiraciones de los nacionalistas alemanes.

<sup>10</sup> McSHERRY, Hilary. «'Komm Hoffnung!': Hope, opera and diplomacy at the Congress of Vienna». Trabajo de fin de máster. Dalhousie University, 2019, pp. 18-39.

<sup>11</sup> VON GENTZ, Friedrich. Letters to John Caradja (Prince of Wallachia), 1 December 1814 and 14 January 1815, citado en «Ferdinand VII». *Encyclopaedia Britannica*. Hugh Chisholm (ed.). Cambridge, Cambridge University Press, 1911. <[https://en.wikisource.org/wiki/1911\\_Encyclop%C3%A6dia\\_Britannica/Ferdinand\\_VII.\\_of\\_Spain](https://en.wikisource.org/wiki/1911_Encyclop%C3%A6dia_Britannica/Ferdinand_VII._of_Spain)> [consulta 20-1-2020].

## BEETHOVEN Y SU CÍRCULO, ATENTOS A LAS NOTICIAS DE ESPAÑA

Las notas de los cuadernos de conversación de Beethoven indican que, desde principios de 1820 (a partir de alrededor del 11 de marzo), Beethoven y su círculo íntimo de amigos se entusiasmaron con el reciente levantamiento del mayor Rafael de Riego y Núñez en apoyo de la Constitución de Cádiz de 1812<sup>12</sup>. Las primeras noticias de los acontecimientos revolucionarios en España se transmiten en los comentarios de Friedrich Wähler, filólogo clásico y antiguo pastor de Dessau, quien informó a Beethoven el 19 de marzo de que el levantamiento español estaba alimentando el sentimiento nacionalista entre los estudiantes de habla alemana, en un ambiente que ya se había acentuado doce meses antes tras el asesinato de August von Kotzebue a manos de un estudiante y miembro de las asociaciones juveniles conocidas como *Burschenschaften*. Este acontecimiento sirvió como pretexto para la introducción de los represivos decretos de Carlsbad en toda la Confederación Alemana a finales de 1819. Wähler también expresó su disgusto por la falta de apoyo oficial austriaco, a pesar de los primeros informes sobre el éxito del levantamiento en el *Allgemeine Zeitung* y de la adhesión de los estudiantes que bebían en Viena a la salud de los insurgentes (una escena de la que fue testigo)<sup>13</sup>.

El deseo de Beethoven de mantenerse informado sobre la situación política contemporánea en Europa, y más particularmente en España, es evidente a partir de sus discusiones con Karl Joseph Bernard. Autor, libretista y crítico de arte, Bernard fue también redactor jefe del principal periódico de Viena, el *Wiener Zeitung*, de 1819 a 1847. El 25 de marzo de 1820, Bernard anotó en el cuaderno de conversaciones el rumor de que el rey de España ya había firmado la Constitución<sup>14</sup>, mientras que unos días más tarde, el 29 de marzo de 1820, proponía un viaje a Madrid en el caso de que la Constitución se adoptase en España<sup>15</sup>. La cuestión del gobierno constitucional parece haber sido crucial tanto para Beethoven como para Bernard, quien incluso llegó a afirmar que la Iglesia también hubiera debido redactar una Constitución y que las exigencias de la fe debían equilibrarse con las necesidades y la instrucción del pueblo<sup>16</sup>. En una extensa anotación del 18 de abril de 1820, Bernard relacionó la situación de España con cuestiones económicas más amplias y con las dificultades que enfrentaban los tesoros reales de gran parte de Europa para financiar el ejército:

<sup>12</sup> Los cuadernos de conversación solo reflejan las intervenciones de los interlocutores, pero permiten reconstruir los diálogos mantenidos.

<sup>13</sup> Citado en *Beethoven's Conversation Books*. Theodore Albrecht (ed. y trad.), vol. 2, n.º 9 a 16 (de marzo 1820 a septiembre de 1820). Woodbridge, Suffolk, The Boydell Press, 2019, pp. 40-41.

<sup>14</sup> *Beethoven's Conversation Books*, vol. 2, p. 57.

<sup>15</sup> *Beethoven's Conversation Books*, vol. 2, p. 72.

<sup>16</sup> *Beethoven's Conversation Books*, vol. 2, p. 72.

Toda Europa está en la misma situación. Fue peor en España. Durante dos años, el ejército no ha recibido ninguna paga; los oficiales tienen que mendigar, y en la marina se están muriendo de hambre. Deberían ir a América, para luchar por sus salarios atrasados. Así era en Francia antes de la Revolución. A través de los ejemplos de la mala gestión financiera, la extravagancia de las Cortes y las exigencias inmoderadas de los ejércitos finalmente llegará a toda Europa lo que ha pasado en España. Ningún estado puede rescatarse a sí mismo de sus deudas. [...] Aquí, los jóvenes oficiales están exactamente en la misma situación que los de España<sup>17</sup>.

Infelizmente, no ha sobrevivido ningún cuaderno de conversación relativo a 1821 y a gran parte de 1822 en el que podamos encontrar referencias a lo que pensaba Beethoven sobre la situación española. Sin embargo, los cuadernos de conversación existentes a principios de 1823 ofrecen evidencias del compromiso de Beethoven con la política de España. Incluso se podría ir más allá y llegar a argumentar que había una predisposición positiva hacia las cuestiones relacionadas con el levantamiento español en determinados sectores de la sociedad austriaca. El intento español de reafirmar los derechos constitucionales a principios de 1820 —al que sucedió el levantamiento napolitano en apoyo de una constitución en la línea del modelo español en julio de 1820— encontró simpatía entre los liberales y nacionalistas en Austria y en gran parte de la confederación alemana. Este sentimiento se vio acentuado por el aumento de la censura y la represión política, producida a raíz de los mencionados decretos de Carlsbad promulgados por la *Bundesversammlung* de la Confederación Alemana el 20 de septiembre de 1819. Estos decretos hicieron disminuir aún más las esperanzas de una reforma política en clave liberal y de representación constitucional, que se remontaban a las aspiraciones del nacionalismo alemán fomentadas entre los jóvenes voluntarios que lucharon contra las fuerzas napoleónicas en la batalla de Hanau en 1813 y que no habían avanzado desde el Congreso de Viena. El nuevo régimen liberal en España se consideró un faro en medio de la creciente censura política que ahogaba el debate político y la difusión de noticias. La censura se hizo sentir de forma muy intensa en Austria, donde se circunscribieron los temas permitidos para la publicación literaria y la producción teatral, así como los modos de abordar estas actividades artísticas en las reseñas de la prensa periódica. En abril de 1820 Bernard aludió a este estado de cosas en los cuadernos de conversación:

<sup>17</sup> «[Blatt 9v] Ganz Europa ist in demselben Zustand. In Spanien war es am Schlimmsten. Die Arme hatte 2 Jahre keinen Sold erhalten, die Officiere mußten betteln, u auf der Flotte sind sie Hungers gestorben. // [Blatt 10r] Sie sollten nach Amerika gehen, um sich ihren rückständigen Sold zu erkämpfen. Vor der Revolution war es in Frankreich ebenso. Durch die schlechten Finanzverwaltungen, den Aufwand der Höfe u den übermäßigen Bedarf für die Armeen wird es endlich in ganz Europa dahinkommen wie in Spanien. Alle Staaten können sich nicht mehr vor den Schulden retten. [...] [Blatt 11v] [...] Die jungen Officiere sind hier durchaus so wie in S.[panien]». *Beethoven's Conversation Books*, vol. 2, p. 149.

En su Congreso de Carlsbad, De Pradt dijo que pronto será el mayor deseo del Rey de España estar sentado en prisión en Valençay<sup>18</sup>.

Él es el revisor, el Ministro, que los acosa día y noche, para que sus actividades sean solo las más restringidas; por eso protestan tanto. Los censores aquí no tienen reglas, hacen supresiones según su propio criterio, para no ser responsables de nada. [...] // Los españoles están ahora en mejor posición<sup>19</sup>.

Mientras que la sublevación española preocupaba a Austria y a su Ministro de Asuntos Exteriores (y, desde 1821, Canciller de Estado), para Metternich, era más urgente actuar en el frente napolitano de forma a apuntalar las posesiones italianas de los Habsburgo y las de sus aliados. Esto llevó a la invasión austriaca del sur de Italia en marzo de 1821 para reinstaurar a Fernando I, Rey de las Dos Sicilias. Otro levantamiento inmediatamente posterior, ocurrido en el mismo mes de marzo, les dio a los activistas liberales de toda Europa una causa que podría ser a la vez síntesis y ejemplo de todas estas luchas políticas locales: el comienzo de lo que se convertiría en la Guerra de Independencia griega. Estaríamos equivocados si pensáramos que el gobierno austriaco (en oposición a la población general) se alineó automáticamente contra los turcos y a favor de los rebeldes en el levantamiento griego. Para Metternich, la supervivencia del Imperio Otomano estaba inexorablemente ligada a la supervivencia del propio Imperio Austriaco. Metternich se movió para suprimir la discusión o las representaciones artísticas alusivas al conflicto greco-otomano: la mayoría de las actividades pro-griegas fueron prohibidas en el curso de 1821<sup>20</sup>.

#### EL LEVANTAMIENTO GRIEGO, LA CENSURA AUSTRIACA Y LA REVISIÓN DE DIE RUINEN VON ATHEN

En Viena residía una importante comunidad griega, que se había establecido antes de la diáspora que resultó de la Guerra de Independencia, por lo que, a pesar de la fuerte censura, las noticias que venían de Grecia se difundieron en Austria. Se informó de acontecimientos como el pronunciamiento de la Constitución republicana de Epidauros y la masacre de Quíos en 1822, la cual dio lugar a un movimiento de refugiados que

<sup>18</sup> *Beethoven's Conversation Books*, vol. 2, p. 152, n. 130.

<sup>19</sup> «[Blatt 16v] De Pradt sagte in seinen Congreß von Carlsbad, es wird bald des Königs von Spanien größter Wunsch seyn, wieder in Valencay gefangen zu sitzen. // [Blatt 17r] Er ist der Recensent der Minister, der ihnen Tag u Nacht auf dem Nacken sitzt, so wie sie nur das Geringste thun; drum schreyen sie so sehr über ihn. // Die Censoren hier haben keine Gesetze; sie streichen bloß nach Gutbefinden, um nichts zu verantworten zu haben [...] [Blatt 18r] [...] Die Spanier sind jetzt am besten daran.» *Beethoven's Conversation Books*, vol. 2, p. 152.

<sup>20</sup> MARCHAND, Suzanne L. *Down from Olympus: Archaeology and Philhellenism in Germany, 1750-1970*. Princeton, Princeton University Press, 1996, pp. 32-33.

llegó a Trieste y Viena<sup>21</sup>. Muchos estudiosos de los clásicos y filohelenos culturales fomentaron el filohellenismo político en Alemania y Austria. Al tratar la historia griega moderna como una extensión de la historia antigua, las referencias a la antigua Grecia impregnaron la retórica de los partidarios de la causa griega. La expulsión de los turcos fue, por la misma lógica, vista como un preludio del renacimiento de una Edad de Oro en la que la democracia griega clásica, el modelo de ciudad-estado y la base cultural de la nación, ejemplificada por la polis griega, podían ser reimaginados para apoyar las aspiraciones políticas alemanas contemporáneas<sup>22</sup>. Por supuesto la causa griega incentivó a los pensadores europeos de mentalidad liberal a reenfocar sus energías políticas tras el aplastamiento del Trienio Liberal. A principios de 1823, Luis XVIII fue autorizado por el Congreso de Verona para invadir España y restaurar a Fernando VII en su trono absolutista. Mientras tanto, se habían formado numerosos comités para ayudar a los griegos en gran parte de Europa, incluyendo los estados alemanes fuera de Austria y Prusia. Gran parte de estos fondos se destinaron a patrocinar a hombres para ir a luchar juntamente con los griegos contra los turcos. Como las Brigadas Internacionales que lucharon por la España republicana un siglo después, estos voluntarios no solo se unían a una lucha griega específica, sino que luchaban por causas liberales y nacionalistas que no podían perseguir tan fácilmente en sus países de origen<sup>23</sup>.

El persistente interés de Beethoven por los autores griegos clásicos (en particular Plutarco y Homero) y el posible impacto de este filohellenismo cultural en su música han sido objeto de numerosos estudios, pero se ha discutido poco sobre si este filohellenismo tenía una dimensión o inspiración específicamente política<sup>24</sup>. Si bien no hay evidencia directa de los pensamientos de Beethoven sobre la sublevación griega de 1821, problema que se agrava por la escasez de información biográfica para ese año y la falta de cuadernos de conversación, hay pruebas claras de su conciencia de la difícil situación de los griegos modernos en *Las ruinas de Atenas (Die Ruinen von Athen)* (1811), la música incidental que escribió para una pieza de August von Kotzebue con motivo de la inauguración del Teatro Alemán de Pest. Beethoven, en la primera escena, en la que Minerva [Atenea] despierta después de dos milenios para

<sup>21</sup> KRÖLL, Herbert (ed.). *Austrian-Greek Encounters over the Centuries. History, Diplomacy, Politics, Arts, Economies*. Innsbruck, Studienverlag, 2007.

<sup>22</sup> MARCHAND. *Down from Olympus...*, pp. 3-35.

<sup>23</sup> ST CLAIR, William. *That Greece Might Still be Free: The Philhellenes in the War of Independence*. Cambridge, OpenBook Publishers, 2008.

<sup>24</sup> See FLEISCHHAUER, Günter. «Beethoven und die Antike». *Bericht über den internationalen Beethoven-Kongress 10-12 Dezember 1970 in Berlin*. Heinz Brockhaus y Konrad Niemann (eds.). Berlin, Verlag neuer Musik, 1971, pp. 465-482; SOLOMON, Maynard. *Late Beethoven: Music, Thought, Imagination*. Berkeley, University of California Press, 2003; VAN DER ZANDEN, Jos. «Graecophile Beethoven: On his Interest in Greek Lyric Poetry». *The Beethoven Journal*, 32, 1 (2017), pp. 4-25.

ver a su amada Atenas en ruinas, diferencia claramente la música occidental propia de los griegos modernos oprimidos (el dúo «*Ohne Verschulden*» [«Sin culpa»]) de la concepción y orquestación orientales propia de la «música turca» de la marcha de los jenízaros y el coro de los derviches, para los cuales Beethoven pudo haberse inspirado en transcripciones reales de la música otomana<sup>25</sup>.

A finales de 1822, *Las ruinas de Atenas* fue refundido por Karl Meisl (con algunas adiciones musicales) como *Die Weihe des Hauses*, un *Festspiel* para la inauguración del Teatro Josefstadt de Viena —en coincidencia con el día de la onomástica del emperador, el 3 de octubre de 1822— que acababa de ser reconstruido en estilo neoclásico griego y estaba destinado principalmente al público liberal de las clases profesionales de Viena. Puesto que la referencia a los acontecimientos contemporáneos en Grecia habría sido imposible bajo la censura de Metternich<sup>26</sup>, se hace referencia a Atenas en todo menos en el nombre. En la versión de Meisl, Thespis relata a Palas [Atenea Pallas] que el arte ha permanecido encadenado durante mucho tiempo en su lugar de nacimiento, suspirando desde las ruinas que ahora sirven de altar a los ídolos. El arte termina encontrando un asilo hospitalario con los alemanes en Viena. Sin embargo, el dúo de los derrotados griegos contemporáneos de Atenas («*Ohne Verschulden*»), oprimidos por los turcos, se repite con el texto original de la versión de 1811 de la autoría de Kotzebue. Según Anton Schindler, que actuó como violinista en esta producción de 1822 dirigida por Beethoven, el compositor se esmeró en perfeccionar «*Ohne Verschulden*» en las horas que precedieron a la representación<sup>27</sup>. Se informó de que el dúo recibió los fuertes aplausos del público<sup>28</sup>, que sin duda se identificó con el texto, en cuyos últimos versos los cantantes declaman: «El pueblo oprimido, // doblado por su mano, // ¡ah! ¡ah! ¡ah! ¡ah! // ¡qué te ha acontecido, // mi pobre patria!<sup>29</sup>».

A principios de 1823, cuando estaba en plena composición del final del coro de la Novena Sinfonía, Beethoven decidió refundir *Las ruinas de Atenas*. Para ello, tanteó a los libretistas Johann Sporschil y Hermann von Hermannstahl. Cuando Beethoven le comunicó a este último su deseo de evocar la Grecia contemporánea, el libretista le

<sup>25</sup> TANSUĞ, Feza. «The Orient in International Art Music: Musical Orientalism and Beethoven's Orientation». *The Orient in Music – Music of the Orient*. Małgorzata Grajter (ed.). Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars Publishing, 2017, p. 98.

<sup>26</sup> EMERSON, Donald E. *Metternich and the Political Police: Security and Subversion in the Hapsburg Monarchy (1815–1830)*. The Hague, Martinus Nijhoff, 1968.

<sup>27</sup> SCHINDLER, Anton Felix. *Beethoven as I knew him*. Constance S. Jolly (trad.). New York, Dover, 1996, pp. 235-236.

<sup>28</sup> [S.F.]. «Novellistik. K. K. privil. Theater in der Josephstadt». *Allgemeine musikalische Zeitung*, 83 (1822), col. 661.

<sup>29</sup> «Hingegeben wilden Horden, // Tiefgebeugt in ihre Hand, // ach! ach! ach! ach! // Was ist aus dir geworden, // Armes, armes Vaterland!».

respondió: «en cuanto a la idea de representar la situación griega actual, los censores se asegurarán de que se imponga su todopoderoso No»<sup>30</sup>. Los proyectos con respecto a *Las ruinas de Atenas* parecen haber cesado después de este intento.

### LA REVISIÓN DE FIDELIO EN 1822-23: ASPIRACIONES ESPAÑOLAS Y GERMÁNICAS

Pocas semanas después de la puesta en escena de *Die Weihe des Hauses*, el *Fidelio* de Beethoven fue repuesto por primera vez desde los decretos de Carlsbad en el *Kärntnertortheater* o Teatro de la Puerta Carintia, el teatro de ópera más prestigioso de la Viena contemporánea, también conocido como *Kaiserliches und Königliches Hoftheater zu Wien* o Teatro Imperial y de la Corte Real de Viena. La primera representación estaba programada para coincidir oficialmente con el día de la onomástica de la Emperatriz, el 3 de noviembre de 1822. Desde finales del año anterior, el gran empresario italiano Domenico Barbaja había asumido la dirección del *Kärntnertortheater* (posiblemente a instancias de Metternich) junto con los demás teatros que seguía supervisando en Nápoles y Viena. El punto culminante de la temporada musical de 1822 en el *Kärntnertortheater* había sido el festival Rossini, de tres meses de duración, celebrado entre abril y julio, que contó con la presencia del compositor italiano y de los principales cantantes del Teatro San Carlos de Nápoles<sup>31</sup>. Dado el furor provocado por las óperas de Rossini y la música italiana entre sectores del público vienés como consecuencia de este acontecimiento, no es de extrañar que la prensa se dedicara a comparar las características y méritos contrastados de la música italiana y alemana, y que estos debates fueran alimentados en parte por el creciente nacionalismo alemán de la época. Además de la ópera italiana, Barbaja se vio obligado a representar varias óperas alemanas cada temporada en el marco de las condiciones estipuladas en su contrato, con el fin de calmar los temores de los partidarios de la música local. Esto le llevó a producir *Fidelio* en 1822 y a solicitar una nueva obra a Carl Maria von Weber, *Euryanthe*, en 1823. Barbaja también encargó nuevas obras a Franz Schubert (*Fierrabras*) y Beethoven (una obra proyectada titulada *Melusina* con libreto de Franz Grillparzer). En cierto sentido, podemos pensar que Barbaja aprovechó la oportunidad de capitalizar la atmósfera prevaleciente del nacionalismo alemán.

La producción de 1822 de *Fidelio* en Viena coincidió con el Congreso de Verona, en el que la Santa Alianza (Rusia, Austria y Prusia), bajo la dirección de Metternich, apoyó y finalmente aprobó la invasión francesa de España. En este contexto, la ubicación de la ópera en España adquirió una importancia añadida, sobre todo por las simpa-

<sup>30</sup> Traducción citada en KNIGHT, Frida. *Beethoven and the Age of Revolution*. London, Lawrence & Wishart, 1973, p. 153.

<sup>31</sup> EISENBEISS, Philip. *Bel canto bully: The life and times of the legendary opera impresario Domenico Barbaja*. London, Haus, 2013, especialmente el capítulo 7.

tías de muchos nacionalistas liberales alemanes por la lucha de los constitucionalistas españoles. Beethoven preparó los ensayos y tenía la intención de dirigir la noche del estreno de la producción, pero tuvo que retirarse porque su creciente sordera le impidió hacerse cargo de una partitura tan compleja. A pesar de las dificultades vividas durante los ensayos, esta producción de *Fidelio* empleó músicos de primera línea, que habían sido reunidos por Barbaja como parte de su reorganización de la compañía de ópera y la orquesta del Teatro Kärntnertor. Las críticas de *Fidelio* fueron abrumadoramente positivas, y su resurgimiento fue aclamado como una elección inteligente de una ópera que ya era un clásico de la música alemana:

La administración del teatro no podía haber dado con una elección más digna que esta, a través de la cual se devolvió al repertorio una obra valorada por todos los admiradores de la poesía alemana: una obra que pertenece a las manifestaciones clásicas de la música dramática de todas las épocas. A la multitud le cegó la riqueza de la idea, el brillo de la ornamentación armónica y la profundidad de la concepción<sup>32</sup>.

El nexo entre el arte de Beethoven y las aspiraciones del nacionalismo alemán se insinúa en la siguiente frase de esta reseña: «pero los que entienden el arte y los que conocen bien el poderoso espíritu de la armonía vieron luz y claridad por todas partes y lo demostraron de manera tan concluyente que se ha convertido en luz para todos»<sup>33</sup>. De hecho, la mayoría de las críticas alemanas destacó el impacto que tuvo la extensa escena del coro de los prisioneros al final del primer acto, que adquirió un simbolismo aún mayor en 1822, a la luz de las luchas contemporáneas por la libertad, así como del siempre creciente aparato de censura e informadores de la policía secreta:

El bello y profundo coro de prisioneros conmovió a todo el mundo por su solidez declamatoria y musical. // Los cantantes del coro y los miembros de la orquesta sintieron plenamente el bello momento en el que llevaron al éxito la obra de Beethoven gracias a su eficiente colaboración<sup>34</sup>.

<sup>32</sup> «Die Administration der vereinigten Theater konnte keine würdigere Wahl treffen, als diese, wodurch ein allen Verehrern deutscher Tondichtung werthes Werk wieder auf das Repertoire gebracht wurde, eine Werk, dem unter den classischen Erzeugnissen der dramatischen Musik zu allen Zeiten ein bedeutender Rang gebührt. Die Menge wurde Anfangs zwar geblendet durch den Reichthum der Idee, den Glanz des harmonischen Schmuckes und die Tiefe der Conception». [s.f.]. «Oper». *Wiener Zeitschrift für Kunst, Literatur, Theater und Mode*, 136 (12-11-1822), p. 1101, citado en SENNER, Wayne M., WALLACE, Robin y MEREDITH, William (eds.). *The Critical Reception of Beethoven's Compositions by his German Contemporaries*. Vol. 2. Lincoln, University of Nebraska Press/American Beethoven Society/Ira F. Brilliant Center for Beethoven Studies/San Jose State University, 2001, p. 237.

<sup>33</sup> «[...] aber die Kunstverständigen, und die mit dem gewaltigen Geist der Harmonien Wohlvertrauten, erblickten Licht und Klarheit überall, und haben es so überzeugend dargethan, daß es Licht geworden ist für jedermann». *Ibid.* p. 237.

<sup>34</sup> «Der schöne, inhaltsschwere Chor der Gefangenen rührte jeden Fühlenden durch seine declamatorische und musikalische Gediegenheit.// Die Chor-Sänger und Orchester-Mitglieder fühlten ganz den

Las críticas hablan de la solidez y unidad del coro de los prisioneros, quizás como una metáfora de la unidad subyacente al nacionalismo alemán, junto con términos como fe, confianza y nobleza, que subrayan sus declaraciones (y las de Beethoven) en esta escena:

La siempre vigorosa imaginación del compositor parece haber tomado un vuelo más alto en el coro de los prisioneros. El corazón del oyente no se desanima por la expresión de su lamento doloroso; le afecta mucho más el espíritu de fe y confianza que prevalece en estos sonidos de lamento, por la nobleza de sentimiento que predomina en él. La precisión en la ejecución del coro de los prisioneros merece un gran reconocimiento<sup>35</sup>.

La producción de *Fidelio* de 1822 marcó también el debut de la joven soprano Wilhelmine Schröder-Devrient en el papel de Leonora, personaje con el que se identificaría en toda Europa durante los dos decenios siguientes. Si bien su interpretación dramática se ha alineado a menudo con la domesticidad y la fidelidad conyugal, las reseñas vienesas sugieren que su entrega dramática y «la declamación completamente comprensible del texto» (a veces a expensas de la pureza melódica) realzó la narrativa política y el subtexto de la partitura<sup>36</sup>. Tanto su dúo con Florestan como el cuarteto vocal del primer acto, números con subtextos políticos, fueron aplaudidos en la noche de estreno<sup>37</sup>. El personaje de Don Fernando, ministro de Estado y representante del rey, ensalza las virtudes de un rey justo, fraternal y benévolo en la versión revisada de 1814. Esta actitud seguramente habría añadido resonancia para los liberales alemanes que escucharon la ópera en 1822, dado su deseo de que Fernando VII de España adoptara tal postura. Este subtexto podría haber sido más elaborado a través del retrato de Don Fernando por el cantante y actor Johann Nestroy, que se haría famoso por burlar las normas de censura que regían la representación teatral a través de sus improvisaciones y alusiones políticas<sup>38</sup>.

---

schönen Augenblick, in welchem sie durch tüchtiges Zusammenwirken Beethoven's Werk dem Erfolge näher führen konnten». [S.F.] «Novellistik. K. K. Theater nächst dem Kärnthner-Thore», *Allgemeine musikalische Zeitung mit besonderer Rücksicht auf den österreichischen Kaiserstaat*, 90 (9-11-1822), col. 715, citado en *ibid.*, p. 234.

<sup>35</sup> «Die immer lebendige Phantasie des Tondichters scheint in dem Chor der Gefangenen einen neuen, höheren Schwung genommen zu haben. Das Herz des Hörers wird durch den Ausdruck ihrer Schmerzensklage nicht hergestimmt, vielmehr erhoben durch den Geist des Glaubens und Vertrauens, der in diesen Klageönen waltet, durch den Adel des Gefühls, der darin herrscht. Die Präcision in der Ausführung des Gesanges verdient laute Anerkennung». *Ibid.* p. 238.

<sup>36</sup> «einer fast durchgehends verständlichen Aussprache des Textes». *Ibid.* p. 239.

<sup>37</sup> Kristina Muxfeldt ha demostrado la subversiva lectura del cuarteto y, en particular, de la última línea de Jaquino realizada por parte de la audiencia de 1822. MUXFELDT, Kristina. *Vanishing Sensibilities: Schubert, Beethoven, Schumann*. New York, Oxford University Press, [2012], p. 6.

<sup>38</sup> BACHLEITNER, Norbert. «The Hapsburg Monarchy». *The Frightful Stage: Political Censorship of the Theater in Nineteenth-Century Europe*. Robert Justin Goldstein (ed.). New York, Berghahn, 2009, p. 238.

## EPÍLOGO. ECOS DE LOS LEVANTAMIENTOS MEDITERRÁNEOS EN LA NOVENA SINFONÍA

En los meses que siguieron a las representaciones vienesas de *Fidelio*, la ópera se representó en Berlín y Dresde (donde fue dirigida por Carl Maria von Weber el 29 de abril de 1823). Estas producciones fueron probablemente impulsadas por el nacionalismo alemán, el protagonismo de Schröder-Devrient y posiblemente también por el tema español de la ópera. La partitura enviada por Beethoven a Weber contiene nueve compases más para el recitativo de Don Fernando, en el que anima explícitamente a la celebración de la libertad por parte de las masas jubilosas: «¡Fuera con este villano! // A nosotros, amigos, // nos queda un dulce deber. // Dejados en estos altos salones // resuenan la jubilosa felicidad!<sup>39</sup>!».

La música que escribió Beethoven para ese añadido a la parte de Don Fernando presenta paralelismos con los gestos musicales asociados con los pasajes de cuerdas y el solo de bajo que abre el movimiento final de la Novena Sinfonía. Y este no es el único eco posible de los levantamientos mediterráneos de la década de 1820 en el final coral de la Novena Sinfonía, cuya génesis comenzó en octubre de 1822. A la luz de la refundición de *Las ruinas de Atenas* y del contexto más amplio de la Guerra de Independencia griega en Viena, la llamada «variación turca» (seguida del fugato y el coro, cs. 331-594) que se encuentra en el corazón del final de la Novena Sinfonía sugiere una nueva lectura, en la que el contexto de las aspiraciones políticas alemanas y el compromiso de Beethoven con las revueltas contemporáneas en España y Grecia podrían jugar un papel mucho más determinante de lo que hemos considerado hasta ahora.

Sostendríamos, a modo de conclusión, que una posible clave hermenéutica para comprender el pasaje anteriormente referido puede encontrarse en la música de Beethoven para *La batalla de Wellington o de Vitoria*, al comenzar con sonidos marciales distantes y que, en este caso, son las mencionadas aspiraciones políticas y revueltas las que se lanzan en la batalla contra las fuerzas contemporáneas de la opresión. En el contexto que hemos esbozado, parece plausible considerar que, aquí, la «música turca» (denominada así en los primeros bocetos del *finale*) representa, o al menos alude, a la tiranía y la opresión otomana (y, por asociación, a cualquier tipo de despotismo, incluyendo el español y el austriaco), tal como lo hizo en la música de Beethoven para *Die Ruinen von Athen* y *Die Weihe des Hauses*. El verso de «*An die Freude*» de Friedrich Schiller, cantado por el tenor (y el coro masculino) en esta variación, está formado por el tropo clásico y contemporáneo del héroe, iluminado por luminosos

<sup>39</sup> «Hinweg mit diesem Boesewicht! // Uns, Freunde, winket suesse Pflicht. // Auf, lasset laut in diesen Hallen // der Wonne Jubel hoch erschallen!». ZIMMER, Mark S. «Recitative for Don Fernando, Dresden Version of Fidelio (1814) Hess 114 (mp3)». *The Unheard Beethoven*. <<https://unheardbeethoven.org/search.php?Identifier=hess114>> [consulta 23-1-2020]. No está claro si esos compases se incluyeron o no en la producción vienesa de 1822.

«soles» [*Sonnen*], quizá haciendo referencia al tropo común en la poesía romántica alemana del paisaje clásico y mediterráneo.

El solo de tenor (y el coro masculino que lo acompaña), que parece asentarse encima, si no aparte, de la textura orquestal marcial, podría sugerir una hermandad heroica (griegos / soldados filohelenos alemanes / liberales españoles y europeos) reuniéndose para enfrentarse a las fuerzas de la tiranía. La «variación turca» va seguida inmediatamente de un pasaje fugaz, que Wagner consideraba (correctamente en nuestra opinión) como música de «batalla»<sup>40</sup>. La alusión a la batalla se intensifica no solo por el hecho de que las últimas líneas de texto que se escuchan en el coro inmediatamente antes de este punto son «*Freudig, wie ein Held zum Siegen*» [«Alegre, como un héroe a la victoria»], sino también por el repentino paso de la música, de una insistencia rítmica marcial, a un pasaje de flujo rítmico y tonal, una técnica que Beethoven utiliza para lograr un efecto cuasipictórico similar en *La victoria de Wellington*<sup>41</sup>. ¿Es esta quizás una última referencia a las luchas de las fuerzas liberales en España, celebradas anteriormente por Beethoven en su evocación de la Batalla de Vitoria? La única declaración coral completa de «*An die Freude*», inmediatamente posterior a la fuga, es casi un himno triunfal declarando la victoria de la «Alegría, hermosa chispa divina, Hija del Elíseo». En este contexto, en el que la hija de Elysium podría considerarse una alusión a Grecia y a la lucha griega, la «chispa divina» [o *Götterfunken*] sería ampliable a la que alimentó las aspiraciones de los liberales y nacionalistas alemanes (y europeos) más progresistas en la década de 1820, incluyendo a quienes estuvieron a favor del triunfo del Trienio Liberal.

<sup>40</sup> GUTHENKE, Constanze. *Placing modern Greece: The Dynamics of Romantic Hellenism, 1770-1840*. New York, Oxford University Press, 2008, pp. 114-115.

<sup>41</sup> Véase WILL, Richard. *The Character Symphony in the Age of Haydn and Beethoven*. Cambridge, Cambridge University Press, 2002, pp. 194-196.