

BEETHOVEN: Un cambio de paradigma en la música.

Del Clasicismo vienés a una nueva subjetividad musical.

Dra. Margarita Lorenzo de Reizábal

Centro Superior de Música del País Vasco

Presidenta de la Asociación Española de Psicología de la Música y la Interpretación Musical

2- Sobre el significado de la música.

Al significado de la música se llega desde distintas perspectivas: por un lado, **la perspectiva poiética** (o qué movió al autor a la creación de la obra). Todos los músicos buscamos esa comprensión poiética, además, la educación musical desde el siglo XIX con el modelo Conservatorio de París, siempre ha alentado a buscar la "verdad" del significado de la música a través de una aproximación a la poiesis de la misma. Esto nos ha llevado a **confiar en la notación simbólica de la partitura para desentrañar el único lenguaje disponible donde el compositor deja definida su obra**. A veces se dispone de testimonios escritos (cartas, escritos, reflexiones) que ayudan a consolidar algunos indicios sobre el significado de la obra para el autor en el momento de su creación. Pero no siempre disponemos de estos datos textuales.

Y acudimos a dos herramientas que ayudan a enmarcar posibles interpretaciones del texto musical: una de ellas es el análisis del contexto histórico, geográfico- político y social que puede aportar indicios para hacer **una lectura "situada" de la obra**. Esta contextualización abarca también la puesta en contacto de la obra musical y sus características con otras creaciones anteriores y posteriores, **dando luz a un continuo, un relato situado de la obra a partir de otras obras referenciales**. Es una de las herramientas estrella de la musicología.

La otra herramienta es la del **análisis del discurso musical, de los elementos morfológicos y sintácticos de la obra, su estructura, su diseño tímbrico y funcional**. Es el análisis que predomina en el aula de Armonía y Formas Musicales en el modelo Conservatorio y que comprende poner nombre a los acontecimientos sonoros, describirlos y relacionarlos entre sí para encontrar un significado o sentido práctico (**poiesis frente a praxis**): cómo interpretar o hacer sonar una pieza musical. Esta praxis nos lleva con el tiempo a modelar los elementos puramente sonoros y simbólicos siguiendo las percepciones emocionales del propio intérprete: este paso se da en ocasiones sin preverlo, simplemente se instala en nuestra comprensión de la música una proyección de nuestro modo de entender, reconocer e incluso crear ex-novo emociones asociadas a esa música.

Mientras la búsqueda de significantes se sitúa dentro de la partitura y el contexto, tiene todo el sentido una de las prácticas interpretativas más extendida actualmente: **la interpretación históricamente informada**, por ejemplo. **Conocer el canon creativo de una época y el contexto de la misma, nos otorga argumentos suficientes para diseñar una interpretación en apariencia "objetiva"** porque no se sale de los cauces históricos,

aun cuando estos cauces históricos no vengan dados por fuentes directas o primarias, sino secundarias: iconografía, escritos, teorías estético-filosóficas, etc. Desde mi punto de vista este tipo de interpretación puede ser/es bastante especulativa y, aunque es una posición respetable para un intérprete (que no arriesga, dicho sea de paso, en la toma de decisiones personales), también resulta controvertida: **¿por qué no es legítimo interpretar el canon barroco desde perspectivas más acordes con la sociedad, los intereses y los principios estéticos del siglo XXI? ¿Quiere decir esto que la música de cada época sólo puede y debe interpretarse conforme a la mirada del ser humano de ese tiempo?**

Cada vez hay una mayor apertura musicológica hacia otros modos de significar el mundo de los sonidos no necesariamente ligados a preceptos de poiesis y praxis histórica. Por ejemplo, una de las últimas corrientes interpretativas incluye la **música "culturalmente informada"**, especialmente cuando hablamos de la música del siglo XX y las vanguardias actuales: **a falta de una perspectiva histórica suficiente, se trata de dilucidar el significado de la música a través del contexto cultural (tradiciones sonoras, costumbres, folklore, ritos, funcionalidad social, etc.).** Pero en todo este recorrido que estamos dando por enfoques epistemológicos que nos ayuden a construir el sentido y significado de una obra musical, nos estamos dejando cuestiones centrales/axiales: **el análisis fenomenológico (hermenéutico) de la música**, esto es, descifrar lo que no está escrito en la partitura y que, sin embargo, influye en la experiencia del oyente.

¿Interpretamos para otros o para nosotros mismos? ¿Dónde colocamos las funciones de emisor y receptor en la comunicación interpretativa? ¿Tengo en cuenta lo que escucha la otredad o lo que escucho yo mismo en mi interior? ¿O una mezcla de ambas cosas?.

El análisis de tipo fenomenológico Husserliano permite **indagar acerca de las percepciones sonoras**, acerca del modo en que quien escucha (sea yo misma u otra persona) recibe esa música. Pero, es evidente que cuando nos centramos en el análisis fenomenológico, se sacan a la luz cuestiones que estaban ocultas, ligadas a nuestra psique y al modo en que procesamos cognitivamente el fenómeno musical. **¿Por qué la repetición incesante de un motivo corto me provoca sensación de inquietud, el cuerpo me pide un crescendo y el carácter se me antoja nervioso, como si estuviera encerrada en un círculo del que no puedo salir...? ¿Qué hay en mi consciente e inconsciente que como en un test de Roschard, oigo un pasaje así e inmediatamente "siento" esa tensión? ¿Cómo la reconozco? ¿Por qué?.**

Y ahí entra nuestra experiencia emocional previa... Es decir, la interpretación musical tiene otra herramienta para proveer de significado a la música: las emociones, ligadas a los recuerdos, generalmente, pero también a menudo inconscientes, aún ligadas por la amígdala al cerebro reptiliano, ese cerebro primitivo que compartimos con los animales y que nos ha permitido la supervivencia de la especie. Dicho de otro modo: estoy hablando de una corriente absolutamente novedosa que es la de la **interpretación musical emocionalmente informada**. Y aquí es donde cada intérprete puede aportar significado personal a cada una de las obras.

¿Dónde queda en este largo camino de enfoques epistemológicos aquella poiesis inicial? ¿Aquel querer conocer lo que quería decir el compositor para poder así entender su música?

3 - Introducción: Beethoven y el cambio de paradigma estético

A finales del siglo XVIII, el llamado **Clasicismo vienés** —representado por Joseph Haydn y Wolfgang Amadeus Mozart— constituye un sistema estilístico altamente codificado y estable, basado en:

- **Equilibrio formal** (forma sonata como eje estructural)
- **Claridad temática y tonal**
- **Retórica musical heredada del pensamiento ilustrado**
- **Funcionalidad social de la música** (corte, aristocracia, liturgia)

Este lenguaje no es “neutral”: responde a una concepción del mundo basada en el **orden racional ilustrado**, donde la música es un arte de proporción, claridad y comunicación.

La **retórica musical del Clasicismo** (aprox. 1750-1820) busca la persuasión y la emoción a través de la claridad, la simetría y la sencillez, influenciada por la Ilustración. A diferencia de la complejidad barroca, el discurso musical clásico se basa en la **melodía acompañada, periodos fraseológicos regulares (pregunta-respuesta) y formas estructuradas como la sonata, donde la armonía tonal clara es fundamental.**

- ✓ La música se concibe como un lenguaje o discurso elocuente que sigue la lógica, **buscando la belleza en el equilibrio y la elegancia.**
- ✓ **Estructura y Fraseo:** Las frases son cortas, equilibradas y simétricas (generalmente de 4 u 8 compases), facilitando la comprensión del mensaje musical.
- ✓ **Textura:** Predomina la melodía acompañada: una voz principal clara sobre una armonía funcional simple (tónica, subdominante, dominante), abandonando el bajo continuo.
- ✓ **Figuras Retóricas:** Aunque menos explícitas que en el Barroco, se utilizan figuras musicales para expresar contrastes emocionales (matices de intensidad, cambios de tonalidad) sin perder la elegancia.
- ✓ **Dispositio (Disposición):** Las obras suelen seguir una estructura narrativa similar a un discurso (exordio, narración, confirmación, conclusión), ejemplificado en el desarrollo de la forma sonata.

Sin embargo, hacia 1790 este sistema comienza a mostrar tensiones internas:

- Expansión de las dimensiones formales (últimas sinfonías de Mozart, oratorios de Haydn)
- Intensificación expresiva
- Mayor dramatización del discurso musical

👉 Es decir, el Clasicismo contiene ya los gérmenes de su propia transformación.

4. Viena como epicentro

La **Viena de finales del siglo XVIII y comienzos del XIX** es un espacio clave:

- Capital del Imperio de los Habsburgo
- Centro cultural europeo
- Lugar de encuentro entre tradición aristocrática y nuevas dinámicas burguesas
- El público musical se amplía hacia la burguesía, modificando la función social de la música y preparando el fin del modelo clásico.

Pero este contexto está profundamente sacudido por transformaciones históricas:

- [La Revolución Francesa](#)
- [Las Guerras Napoleónicas](#)

5. La Revolución Francesa

La Revolución Francesa fue un proceso político y social ocurrido en Francia [entre 1789 y 1799](#) que transformó radicalmente la estructura del poder, al derrocar la monarquía absolutista y [proclamar la Primera República](#). Supuso el fin del Antiguo Régimen y difundió los ideales modernos de **libertad, igualdad y soberanía popular**.

CAUSAS: La revolución surgió de una combinación de crisis estructurales. Francia sufría una grave **crisis financiera** derivada de guerras como la de los Siete Años y la independencia estadounidense. El sistema fiscal era injusto: el **clero y la nobleza** estaban exentos de muchos impuestos, mientras el **Tercer Estado**, que representaba al 97 % de la población, soportaba la mayor carga. Las ideas de la **Ilustración**, difundidas por pensadores como Voltaire, Montesquieu y Jean-Jacques Rousseau, inspiraron la demanda de libertades civiles y participación política.

La **Toma de la Bastilla** simbolizó el fin del poder absoluto. En 1791 se promulgó la primera **Constitución francesa**, instaurando una monarquía constitucional. Sin embargo, la huida frustrada de **Luis XVI** y la presión de las potencias europeas precipitaron la abolición de la monarquía en 1792 y la proclamación de la **Primera República**. El periodo radical del **Comité de Salvación Pública**, liderado por **Maximilien Robespierre**, instauró el **Reinado del Terror**, durante el cual miles fueron ejecutados por la guillotina

6. Consecuencias y legado

El proceso revolucionario modificó la **estructura social y política** de Europa: eliminó privilegios feudales, secularizó al Estado y consagró principios de **ciudadanía e igualdad ante la ley**. En Francia, consolidó el ascenso de la burguesía y preparó el terreno para el ascenso de Napoleón. Internacionalmente, inspiró movimientos liberales y de independencia en América y Europa, marcando el inicio de la **Edad Contemporánea**.

Introduce ideas fundamentales:

• Libertad individual
• Igualdad jurídica
• Fin del orden estamental

7. Las Guerras napoleónicas

Las Guerras Napoleónicas (1799-1815) fueron una serie de conflictos globales derivados de la expansión del Imperio francés bajo Napoleón Bonaparte. Enfrentaron a Francia contra diversas coaliciones europeas y transformaron profundamente el orden político, militar y territorial del continente.

Contexto y causas: Tras la Revolución Francesa, Francia emergió como potencia militar y buscó expandir sus ideales y fronteras. Napoleón, al consolidar su poder en 1799, emprendió campañas para asegurar la hegemonía francesa y contrarrestar las monarquías europeas contrarrevolucionarias. La competencia económica con el Reino Unido y las alianzas cambiantes mantuvieron el continente en guerra casi continua.

Consecuencias y legado: El conflicto culminó con la derrota de Napoleón en Waterloo y su exilio a Santa Elena. El Congreso de Viena redibujó el mapa europeo, restauró monarquías y estableció un sistema de equilibrio que perduró hasta mediados del siglo XIX. Las Guerras Napoleónicas dejaron un legado de reformas administrativas, nacionalismo emergente y cambios duraderos en la estrategia militar.

- **Batalla final decisiva:** Batalla de Waterloo
- Redefinen el mapa político europeo
- Introducen la figura del **héroe moderno**
- Generan inestabilidad, pero también nuevas identidades nacionales

Música y público en transformación: La música pasó del ámbito cortesano a un escenario público más accesible para la burguesía emergente, reflejando los cambios sociales.

8. Cambio de estatus del músico

La música deja de ser exclusivamente un arte cortesano y comienza a insertarse en un espacio público emergente (concierto, edición, crítica).

Uno de los puntos clave para entender a Beethoven es el cambio en la **condición sociológica del compositor**:

Antes:

- Músico como **sirviente o funcionario** (caso paradigmático: Haydn en los Esterházy)

Con Beethoven:

- Emergencia del **artista autónomo**
- Relación más horizontal con la aristocracia (mecenazgo ≠ servidumbre)
- Aparición de la figura del **genio creador**

👉 Beethoven es probablemente el primer compositor que encarna plenamente esta transición.

Beethoven también ha pasado a la posteridad por ser uno de los primeros compositores independientes de la historia de la música. Hasta esos momentos, los compositores — como la mayoría de los artistas— vivían **al amparo de un patrón** al cual servían de manera estable. A cambio de unos **ingresos regulares**, el músico proporcionaba la música necesaria para las ceremonias de la casa del patrón y también para su ocio personal y ostentación social. **Su labor creativa, de este modo, estaba condicionada a las necesidades y gustos del patrón.** Sin embargo, en la transición del siglo XVIII al XIX (del Antiguo Régimen a la Modernidad) **el mercado de la música cambió.** Entonces comenzó a ser posible que un compositor viviera sólo de vender su obra a los editores, de recibir encargos puntuales de empresarios o de nobles, o de interpretar su música.

Haydn y Mozart ya habían intentado en alguna medida vivir sin patrón, pero fue Beethoven quien **desde un comienzo quiso ser independiente**, de ahí la imagen que se ha forjado de él como **creador rebelde e inconformista**. Sin embargo, esta situación no siempre le resultó fácil, y fueron muchos los momentos de **serios apuros económicos**.

9. El nacimiento del público y la música de Beethoven

Durante las últimas décadas del siglo XVIII y primeras del XIX se produjeron algunos **cambios importantes en el papel social que tenía la música**. Las causas de estos cambios son variadas, pero en buena medida están relacionadas con el nuevo papel que pasó entonces a ocupar **la burguesía, una clase social próspera y adinerada** que no tenía origen aristocrático y que demandaba una posición más influyente en la vida política y económica del momento. La burguesía comenzó a **imitar algunas de las prácticas de reyes y aristócratas**, como, por ejemplo, **actuar como mecenas encargando la composición de obras musicales, asistir a los teatros de ópera y a las salas de conciertos para escuchar a los músicos y compositores más famosos, u organizar reuniones en los salones de sus palacios, donde la interpretación musical** era un ingrediente habitual. En

el fondo, los nuevos hábitos de la burguesía no respondían siempre a sus gustos artísticos, sino que eran prácticas culturales que se asociaban con **la buena etiqueta y la distinción social**. En definitiva, **la emulación de las clases dominantes y su relación con la música era un modo de ostentación y prestigio social para la nueva burguesía**.

En estos años, la interpretación musical comenzó a tener lugar en unos espacios nuevos: **la sala de conciertos**. El salón privado de la aristocracia siguió siendo un lugar donde, durante buena parte del siglo XIX, siguió interpretándose música. Pero ahora, cada vez más, **el concierto público** fue implantándose como una institución que, mediante el pago de una entrada, permitía a un segmento de la población más amplio el acceso a la sala y la escucha de música en vivo. Es entonces cuando **empiezan a construirse muchos edificios** que estaban específicamente destinados a este fin, al mismo tiempo que los **teatros de ópera**, destinados exclusivamente a la interpretación de musical vocal hasta ese momento, **se convierten en espacios más flexibles para la ejecución de música instrumental**.

En lo que se refiere a **los instrumentos de tecla**, el surgimiento y expansión de este nuevo espacio público tuvo una consecuencia importante. La primera es que el sonido de los viejos claves no era ya suficientemente potente para ser escuchado en la sala de conciertos. Era necesario un instrumento —**como el fortepiano**— que emitiera un sonido más robusto y perceptible desde una mayor distancia. Además, el compositor también empezó a demandar mayores posibilidades en los recursos del instrumento. No sólo era necesario que permitiera componer pasajes en forte y en piano, sino también poder emplear **otros matices como crescendo y decrescendo, así como ampliar el número de teclas disponibles**. Todas estas circunstancias hicieron que **el fortepiano se convirtiera en el principal instrumento de tecla, apartando definitivamente al clave** (que sólo en el siglo XX pasaría a ser recuperado por los compositores para sus creaciones).

La generación de Beethoven fue, posiblemente, la primera en que el fortepiano era ya el instrumento de referencia, a diferencia de lo que había ocurrido con Haydn y Mozart (de hecho, las obras tempranas para tecla de estos últimos podían interpretarse tanto al clave como al fortepiano). La **monumental colección de 32 sonatas para piano que compusiera Beethoven, además de otras muchas piezas para este instrumento (como variaciones o bagatelas), ejemplifica bien el progresivo aumento de los recursos del fortepiano durante las primeras décadas del siglo XIX. El añadido de pedales** permitió, además, unas posibilidades sonoras desconocidas hasta el momento.

10. La personalidad de un genio. Datos y anécdotas biográficas

La niñez de Beethoven fue difícil, su padre era alcohólico, tenía seis hermanos y en muchas ocasiones tenían que salir por las noches a buscar a su padre al que encontraban en no muy buenas condiciones.

No era buen estudiante así que su padre lo sacó de la escuela a los diez años para que se centrara solamente en la música. Castigaba a su hijo casi a diario obligándole a ponerse al piano, lo trataba con dureza y, a veces, lo encerraba en el sótano. También consideró a su hijo como elemento proveedor de algún dinero así que ofrecía a algunas personas a acudir a su casa a escuchar al niño cobrándoles entrada. Su padre, Johann, un músico mediocre y borracho, quiso hacer de él un nuevo Mozart. Sometido a un aprendizaje que le afectó de por vida, Beethoven padeció la obstinación de su progenitor, quien lo reprendía a golpes por cualquier error que cometiera frente al piano y lo privaba del sueño con tal de mantenerlo practicando.

Los testimonios de la época describen a Beethoven como un niño hosco, abandonado y resentido hasta que conoció a Christian Neefe, un músico que se hizo cargo no solo de su educación musical, sino también de su formación integral.

Así que uno puede cuestionarse **¿cómo Beethoven, dadas estas circunstancias, no llegó a odiar la música?** Parece ser que la imagen de su abuelo fue su tabla de salvación, deseaba ser el músico que era su abuelo. **Pero los traumas de su infancia y la falta de socialización hacen que nunca llegue a comprender bien la dinámica de las relaciones humanas y se convirtiera en una persona con mal carácter, egoísta y huraño.**

La amistad **con el conde Waldstein** fue decisiva para establecer los contactos que le permitieron instalarse en Viena –centro indiscutible del arte musical y escénico– a la edad **de 22 años**. A pesar de que la capital musical de Europa contaba con trescientos pianistas profesionales y otros seis mil estudiantes, **Beethoven se convirtió en una celebridad como pianista**. Su manera única de tocar, unida a sus impetuosas interpretaciones, le abrieron el camino para darse a conocer como compositor.

Instalado en Viena ya a los 25 años se considera una celebridad. Pero algo importante debía de aprender: bailar. Es por ello por lo que tomó clases de danza sin buen resultado y es que, en aquel momento histórico, la vida musical y la alta sociedad estaban profundamente enlazadas. Era necesario moverse con soltura en los salones para los galanteos propios de un joven porque era en tales ambientes donde cabía la posibilidad de una boda ventajosa dada la aceptación social que se concedía a los intérpretes de talento.

Así que nuestro “genio” no tuvo demasiado éxito con las mujeres. Además, según describe un discípulo, carecía completamente de gracia física, sus movimientos eran torpes y desmañados y a cada momento volcaba y rompía cosas. En varias ocasiones derramó el contenido del tintero sobre el piano. Ningún mueble a su alcance quedaba libre de daño, menos aún las piezas valiosas, todo lo tenía tirado, sucio y estropeado.

Su precoz popularidad como compositor, especialmente como pianista original y prodigioso, le abrieron las puertas de las casas más nobles. Acogido condescendentemente por la alta sociedad, Beethoven no encajaba en esos círculos exclusivos y lo hacía notar.

Confiado de su valor, consciente de su genio y dueño de un carácter explosivo y obstinado, Beethoven rechazaba las normas sociales y de cortesía. Decidía comportarse de manera atrevida y no convencional de forma deliberada, empeñado en demostrar que nunca admitiría a un patrón por encima de él y que el dinero no lo convertiría en un ser dócil.

Su rebeldía hizo que formara una personalidad inflexible que el talento no pudo disimular. Su actitud despertó numerosas críticas, catalogándolo de retraído, presumido y egoísta. Muchos prefirieron distanciarse de él e incluso quitarle el saludo. Poco a poco, comenzaron a aislarlo. Mientras, **Beethoven era víctima de su comportamiento, sufriendo en silencio las muestras de desafecto.**

Su principal apoyo, entre los 24 y 27 años, fue **el príncipe Lichnowsky** que lo tuvo invitado en su casa ya que en aquellos momentos la invitación a los talentos musicales era, además de admiración, un deber de mecenazgo. Era una forma de iluminar la propia figura con el resplandor del invitado.

Sin embargo, Beethoven respondía con desplantes para convencerse a sí mismo de que no estaba en deuda con su protector, en cambio Lichnowsky se complacía en lisonjear y adular al genio musical. Tanto es así que llegó a ordenar a su servidumbre que si él y Beethoven pedían algo simultáneamente, que atendieran antes a su invitado, pero cuando éste se enteró contrató a un criado propio al día siguiente.

En las fastuosas veladas musicales vienesas tendía a permanecer solitario y adquirió fama de rudo, orgulloso y desagradecido. Le necesitaban como estrella para el relieve de la reunión, pero no le apreciaban como persona.

Se le antojó practicar la equitación e inmediatamente el príncipe puso los establos a su disposición, entonces el genio inmediatamente compró un caballo para demostrar su independencia. Luego olvidaba las consecuencias de estos arranques de amor propio y dejaba sin comida al caballo y sin pagar las cuentas que debía, enfadándose cuando se las reclamaban.

Y es que Beethoven durante toda su vida **resultó una calamidad, también en el cuidado personal y del hogar.** Dicen que el músico cuarentón llegaba a ser repulsivo. La mayoría de los que le visitaban en su casa coinciden en las condiciones en que los recibía, lo cual les producía indignación a unos y lástima a otros, ya que sobre las sillas del salón había platos con restos de comida de días anteriores. Bajo el piano un orinal que no estaba vacío, escupía por la ventana y como veía mal se confundía y hacía diana en el espejo.

Desarrolló la más tortuosa hipocondría. Comenzó a quejarse constantemente de un mundo perverso, lleno de maldad, traiciones y engaños. Insistía en que no quedaba un hombre honesto, veía el aspecto más negro de cada cosa.

A veces los genios son así, complicados, insociables e ...infelices.

En los amores tampoco fue afortunado, pero junto a los papeles de su testamento se encontró una carta fragmentada en tres partes dirigida a **“Mi amada Inmortal”**. El contenido y el hecho de conservarla junto al testamento hace pensar que la destinataria fue el gran amor del genio. Los investigadores han realizado verdaderas pesquisas para identificar a la misteriosa dama. Han investigado archivos policiales, libros de registro de los hoteles, notas de sociedad en los diarios. No se llegó a ningún descubrimiento contundente con lo que se concluye como hipótesis principal que probablemente fuera la mujer de un amigo.

Un genio, un creador infatigable. A partir de los 30 años comenzó a quedar sordo y a los 40 ya oía muy poco. Aun así, siguió componiendo hasta el día de su fallecimiento a los 57 años. Parece ser que sufría hepatitis B desde hacía unos cuantos meses y el consumo excesivo de alcohol habría acelerado su muerte.

Ludwig van Beethoven murió de cirrosis la tarde del 26 de marzo de 1827 en Viena. Falleció a la edad de 57 años, siendo el músico más importante de su tiempo y dejando su genialidad en obras para la posteridad, tras una existencia marcada por la soledad y la incompreensión.

Beethoven fue enterrado tres días después en presencia de todos los músicos y poetas de Viena, quienes vistieron de luto con rosas blancas. Su ataúd fue cargado por Johann Nepomuk Hummel y Rodolphe Kreutzer, entre otros compositores, mientras que el joven Franz Schubert fue uno de los portadores de las antorchas.

Apreciado y respetado, su funeral paralizó completamente a la ciudad, cerrando incluso las escuelas. A la ceremonia asistieron más de veinte mil personas, quienes despidieron sus restos en una carroza tirada por cuatro corceles negros, seguida por un desfile de doscientos coches de caballos.

Nunca el funeral de un músico había provocado tanto impacto ni tales honores, debiendo esperar para ver algo similar hasta 1901, con el velatorio de Verdi en Milán.

11. La *Bildung* de Beethoven (por su biógrafo, Jan Swafford)

Las primeras etapas de la vida de una persona determinan su personalidad futura. **Nos interesa la *Bildung* de Beethoven:** el proceso de crecimiento, de aprendizaje en todos los aspectos, de acceso a la madurez a través de la experiencia y la comprensión. Este proceso está moldeado por el lugar y la gente alrededor de los cuales crece una persona.

Beethoven nació en Bonn en 1770. De haber nacido en cualquier otro lugar probablemente hubiera seguido siendo un gran compositor, pero no el mismo, porque las fuerzas que moldearon su *Bildung* habrían sido diferentes. **Bonn fue uno de los más**

liberales entre los pequeños estados alemanes de su época. Al mismo tiempo, Beethoven alcanzó la mayoría de edad en la década de 1780, coincidiendo con el éxito de la Revolución americana y cuando en Europa se respiraba un aire de cambio y de revelación que acabaría materializándose con la Revolución francesa y sus secuelas.

Las últimas décadas del siglo XVIII fueron una época de ilimitada esperanza, tal vez la más esperanzadora de la historia. **Toda la ciudad de Bonn**, incluyendo a la aristocracia, se apasionaba por lo que nosotros llamamos **la Ilustración** y los alemanes la *Aufklärung*. **Beethoven creció en una atmósfera de apasionadas discusiones en cafés y tabernas sobre las nuevas filosofías.** Desde su juventud hasta su madurez, **en Beethoven resonaron las corrientes intelectuales y políticas de su entorno.**

Debido a que creció en la progresista Bonn, Beethoven alcanzó la mayoría de edad como compositor **con la apasionada convicción de que el mundo estaba dando un giro histórico hacia gobiernos más racionales y justos, hacia una ilustración política y moral de la sociedad, que la música y las demás artes eran una parte vital del crecimiento espiritual, moral y político de la humanidad, y que él debía entregar su talento musical al mundo para apoyar ese decisivo proceso histórico.** Al mismo tiempo, y a pesar de todos sus esfuerzos en favor del progreso de la humanidad, también albergaba el deseo de alcanzar fama y riqueza, así como de convertirse en un nombre inmortal en la historia. **Su idealismo y sus ambiciones mundanas fueron en ambos casos desmesurados.**

El pasado como modelo: Con respecto a la música de Beethoven, se puede comprobar que una de las pautas de su gran originalidad, ya desde su adolescencia, era que tomaba el pasado como modelo para luego hacer con ese pasado, en todos los aspectos, algo 'más'. Se apropió del pasado escribiendo piezas 'más' largas, 'más' intensas emocionalmente, para conjuntos 'más' grandes, con 'más' grado de contraste que en el pasado y variando 'más' los esquemas formales tradicionales del estilo clásico vienés, como la forma sonata y el tema con variaciones. Esto me lleva a una de mis conclusiones centrales acerca de su personalidad artística. Desde su época hasta la nuestra, Beethoven ha sido calificado como un revolucionario musical, 'el hombre que liberó la música', y así sucesivamente. Mi impresión, sin embargo, es que Beethoven no tenía ninguna intención revolucionaria. De hecho, jamás se llamó a sí mismo 'revolucionario', y no hay nada en su música que reniegue de ningún aspecto del pasado en el que su propio arte se fundaba. Los revolucionarios odian tanto el presente como el pasado, y su objetivo es eliminar tanto este como aquel. Beethoven no albergaba tales propósitos. Durante toda su vida se mantuvo fiel a la tradición clásica vienesa, por mucho que la personalizara, la forzara y la extendiera.

Finalmente, dice su biógrafo, "acabé calificando a Beethoven no como un revolucionario, sino como un 'evolucionista' radical". **Su radicalidad residía en la individualidad de su arte**, que parece surgir desde lo más profundo de su propia personalidad. **Numerosas veces he recurrido a la metáfora de un Mozart que pretende seducirnos mientras que Beethoven nos agarra por las solapas exclamando que tiene algo muy importante que decirnos.** Beethoven intensificó la sensación de la presencia del artista detrás de su arte.

Su radicalidad se encuentra también en la manera en que supo dotar a cada una de sus grandes obras de un carácter distintivo, en un grado mucho mayor que cualquier compositor hasta entonces. **Cada una de sus obras principales posee una personalidad única y poderosa.** Cada vez que decidía acometer un determinado género, su intención era hacer con él algo diferente. Pensemos, por ejemplo, en la enérgica e intensa *Quinta sinfonía en Do menor* y luego en la amable y pastoral *Sexta*, que no sólo contiene pocas tonalidades menores, sino que incluso tiene relativamente pocos acordes menores. *La Sexta es virtualmente la anti-Quinta.*

12. Rasgos esenciales del estilo de Beethoven

- **Motivo orgánico** y **reinterpretación de la forma sonata**: En el Clasicismo, la forma sonata se basa en un equilibrio entre exposición, desarrollo y reexposición. En Beethoven, este esquema se transforma profundamente:
 - El desarrollo como centro estructural: Ya no es una sección intermedia, sino el núcleo donde se produce la verdadera acción musical.
 - La reexposición como transformación: No es una repetición, sino una **reinterpretación del material inicial**.
 - La coda como espacio de resolución ampliada: En muchos casos, la coda funciona como un “segundo desarrollo”.
- Especialmente en el último periodo, Beethoven incorpora de manera intensiva **técnicas contrapuntísticas**:
 - Fuga
 - Canon
 - Imitación

Pero no se trata de un retorno académico, sino de una **relectura estructural** de estos procedimientos.

- Beethoven expande la **armonía** con modulaciones audaces y ambigüedad tonal para aumentar la tensión:
 - Uso intensivo de **modulaciones a tonalidades lejanas**
 - Predilección por relaciones de **tercera** (en lugar de quinta)
 - Incremento de la **ambigüedad tonal** = Armonía errante
 - Mayor carga expresiva de la disonancia
- El **ritmo** es fundamental, con patrones repetitivos que estructuran y energizan la música, como en la Séptima Sinfonía.
 - Uso de **células rítmicas insistentes**
 - Síncopas y desplazamientos acentuales
 - Ambigüedad métrica

- Estos elementos combinados resultan en un estilo innovador y expresivo.
- Transforma el tratamiento de la **dinámica y la orquestación**:
 - Contrastes extremos (pp – ff)
 - Uso estructural del crescendo
 - Ampliación del registro instrumental
 - Mayor protagonismo de los vientos

Beethoven emplea motivos breves que se desarrollan y transforman durante toda la obra, funcionando como **un organismo vivo que garantiza la unidad interna**. Como el célebre motivo inicial de la Quinta Sinfonía, que estructura el movimiento entero.

13. Beethoven como figura de ruptura

Expansión del tiempo musical:

- Obras más largas
- Desarrollo temático intensivo (no mera exposición y contraste)

Nueva concepción del material musical:

- El motivo como célula generadora (principio de organicidad)

Intensificación expresiva:

- La música como espacio de conflicto, no solo de equilibrio

Dimensión ética y filosófica:

- La música como expresión de una **subjetividad profunda**
- Vinculación con ideales humanistas (libertad, lucha, superación)

👉 Esto conecta con el llamado **prerromanticismo**, aunque Beethoven no abandona completamente el lenguaje clásico, sino que lo **tensiona desde dentro**.

14. Hacia una nueva estética: del orden a la dialéctica

El paso del Clasicismo a Beethoven puede entenderse como **un cambio de paradigma**:

Clasicismo vienés	Beethoven
Equilibrio	Conflicto
Forma cerrada	Forma en expansión
Retórica clara	Discurso problemático
Música como representación	Música como experiencia

👉 En términos filosóficos:

- Del **racionalismo ilustrado**

- A una estética de la **interioridad, el devenir y la lucha**

Beethoven no es simplemente un compositor “de transición”, sino el punto en el que:

- El lenguaje clásico alcanza su máxima tensión
- Y simultáneamente se abre el horizonte del siglo XIX

👉 Su música encarna el paso de un mundo basado en el orden a otro basado en la **transformación y la subjetividad**.

15. Periodización de la obra de Beethoven

Antes de abordar la división en periodos, conviene comenzar con una advertencia fundamental: la periodización de la obra de Ludwig van Beethoven en tres etapas — temprana, media y tardía— no es un dato inherente a su música, sino una **construcción historiográfica** que se consolida en el siglo XIX, especialmente a partir de autores como Wilhelm von Lenz.

Esta división responde a una necesidad analítica: organizar una producción extraordinariamente compleja y extensa. Sin embargo, también implica riesgos, ya que puede sugerir rupturas demasiado tajantes o una evolución lineal que no siempre se corresponde con la realidad de las obras. Por ello, es más adecuado entender estos tres periodos no como compartimentos estancos, sino como **fases de intensificación de determinados procedimientos compositivos y estéticos**.

De acuerdo a la musicología, el trabajo de Beethoven se divide en tres estilos, todos muy ligados a su vida. El primero, “**Clásico**”, considera desde su infancia hasta 1799. El segundo, “**Heroico**”, comienza en 1800 y abre las puertas del romanticismo. También se relaciona con la aparición de su sordera y como punto de origen de la mayoría de sus obras más conocidas: *Emperador*, *Heroica*, *Quinta sinfonía*, *Pastoral*, *Primavera*, *Appassionata*, *Para Elisa* y la icónica *Claro de luna*.

Por último, se encuentra el estilo “**Reflexivo**”, el que refiere al final de su vida y contiene sus obras más profundas e inquietantes: los últimos cuartetos para cuerdas, *Novena sinfonía*, *Missa Solemnis*, *Hammerklavier*, las tres últimas sonatas para piano, y las *Variaciones Diabelli*.

16. Primer período

Abarca aproximadamente desde la llegada de Beethoven a Viena en 1792 hasta 1802, se caracteriza por una profunda inserción en el lenguaje del Clasicismo vienés, cuya herencia está representada fundamentalmente por Joseph Haydn y Wolfgang Amadeus Mozart.

En este momento, Beethoven no es aún un “revolucionario”, sino un compositor que **asimila de manera extraordinariamente profunda los códigos del lenguaje clásico**: la forma sonata, la organización tonal, la articulación periódica del discurso. Sin embargo,

ya desde estas primeras obras se perciben rasgos que apuntan más allá de la mera continuidad.

En particular, destaca una creciente **densidad motivica**, es decir, una tendencia a derivar grandes estructuras a partir de células temáticas muy concentradas. Asimismo, el desarrollo adquiere un peso estructural mayor que en muchos modelos clásicos, y la escritura pianística —ligada a su actividad como intérprete— introduce elementos de expansión técnica y expresiva.

Por tanto, este primer periodo no debe entenderse como una fase imitativa, sino como un proceso de **apropiación crítica del lenguaje clásico**, en el que comienzan a manifestarse tensiones que acabarán transformándolo desde dentro.

17. Segundo período

Se extiende aproximadamente entre 1802 y 1814; constituye el núcleo de la llamada estética “heroica” y suele situarse en relación con un momento biográfico clave: el Testamento de Heiligenstadt, donde Beethoven expresa la crisis derivada de su progresiva sordera y formula, implícitamente, una nueva orientación vital y artística.

El **Testamento de Heiligenstadt** (1802) es una carta escrita por **Ludwig van Beethoven** dirigida a sus hermanos Carl y Johann. En ella, el compositor expresa su desesperación ante la pérdida progresiva de la audición y su conflicto entre el deseo de vivir y la frustración por su sordera. El documento es un testimonio crucial de su crisis personal y del giro espiritual en su obra posterior.

Beethoven escribió el testamento durante una estancia en Heiligenstadt, adonde fue enviado por su médico buscando alivio para su creciente sordera. En el texto, revela pensamientos suicidas y el sufrimiento de un artista que teme perder su arte. Sin embargo, también expresa su decisión de seguir viviendo por su compromiso con la música y con el arte como misión superior.

El documento marca un punto de inflexión en la vida y producción del compositor. Tras redactarlo, Beethoven entra en su llamado “*período medio*”, caracterizado por obras de gran poder expresivo como la **Sinfonía n.º 3 'Eroica'**, que reflejan una visión heroica y superadora del sufrimiento personal.

Desde el punto de vista musicológico, este periodo se define por una **expansión radical de las dimensiones formales**. Los movimientos se amplían considerablemente, el desarrollo se convierte en el verdadero centro del discurso y la coda deja de ser una sección conclusiva para adquirir función estructural. La forma sonata, lejos de abandonarse, es sometida a una presión interna que la transforma.

Uno de los rasgos más significativos es el llamado **organicismo temático**: la idea de que toda la obra puede derivarse de un núcleo motivico mínimo. Este principio confiere a la música una fuerte unidad interna, pero también una gran intensidad, ya que cada elemento está implicado en un proceso continuo de transformación.

A esto se añade una dimensión que podríamos calificar como **dramaturgia musical**. La música de este periodo no se limita a presentar y desarrollar materiales, sino que parece articular un proceso de conflicto, tensión y resolución. Sin necesidad de un programa explícito, las obras adquieren una cualidad narrativa

18. Tercer periodo

Desde aproximadamente 1815 hasta la muerte del compositor en 1827, plantea mayores dificultades de interpretación y ha sido objeto de múltiples lecturas musicológicas.

En primer lugar, se observa una tendencia a la **fragmentación formal** y a la discontinuidad. Las estructuras ya no responden de manera clara a los modelos clásicos, y en muchos casos se articulan como sucesiones de episodios contrastantes o como procesos no lineales.

Al mismo tiempo, se produce una intensificación del **trabajo contrapuntístico**, con una relectura profundamente original de técnicas como la fuga o el canon. Este recurso no implica un retorno al pasado, sino una integración de procedimientos antiguos en un lenguaje radicalmente nuevo.

Otro aspecto fundamental es la exploración extrema del **tiempo musical**. Beethoven juega con la dilatación —movimientos de gran extensión y densidad— y con la contracción —secciones breves, pero de enorme concentración expresiva—, generando una percepción del tiempo mucho más compleja.

Finalmente, el lenguaje armónico se vuelve más **ambiguo y expansivo**, con una tendencia a explorar regiones tonales alejadas y a debilitar las funciones tradicionales. En este sentido, muchas de estas obras anticipan desarrollos propios del siglo XIX avanzado.

19. Las sinfonías de Beethoven: evolución de un género

Leer la diapositiva.

20. La 1ª sinfonía

La Primera Sinfonía se sitúa claramente dentro del modelo de Joseph Haydn y Wolfgang Amadeus Mozart, pero introduce elementos de tensión desde el inicio.

El famoso acorde inicial —una dominante que evita la afirmación inmediata de la tonalidad principal— ya indica que Beethoven juega con las expectativas del oyente.

A nivel formal:

- Estructura clásica en cuatro movimientos
- Uso claro de la forma sonata

Pero aparecen rasgos característicos:

- Mayor protagonismo de los vientos
- Energía rítmica más incisiva
- Cierta expansión del discurso

Incorpora un scherzo que reemplaza al minué clásico con dinámicas más enérgicas, además de una instrumentación que brinda frescura y juventud, puente entre el clasicismo y la voz personal de Beethoven.

Las dos primeras sinfonías parten del modelo consolidado por Joseph Haydn y Wolfgang Amadeus Mozart:

- Doble madera
- 2 trompas + 2 trompetas
- Timbales
- Cuerdas

👉 La orquesta es **equilibrada, funcional y relativamente homogénea**.

Pero incluso aquí Beethoven introduce:

- Mayor independencia de las maderas
- Uso más activo de los vientos como grupo estructural

21. 2ª Sinfonía

Leer diapositiva

22. 3ª Sinfonía

La **Sinfonía n.º 3** introduce un cambio decisivo:

👉 **3 trompas**

Esto no es un detalle menor. Implica:

- Ampliación del espectro armónico
- Mayor densidad sonora
- Refuerzo del carácter heroico

El metal comienza a adquirir una función estructural, no solo colorística.

Con la «Heroica», Beethoven se sumó al espíritu de los tiempos y a la **moda –también musical– por las temáticas militares**. El impacto de la Revolución francesa y de las guerras que siguieron entre Francia y las potencias europeas, particularmente el Imperio austríaco, fomentó un auge de estas temáticas en los ámbitos teatral y musical.

23. 4ª Sinfonía

Leer diapositiva

24. 5ª Sinfonía

La **Quinta Sinfonía** marca un antes y un después:

- **Piccolo** → expansión hacia el registro agudo extremo
- **Contrafagot** → refuerzo del grave
- **Trombones (3)** → incorporación estable del sonido “sacro/solemne”

👉 Aparece una nueva dimensión:

la orquesta como **espacio de contraste vertical extremo (agudo-grave)**

Y también: la orquesta como **vehículo de lo monumental**

25. 6ª Sinfonía

Curiosamente, tras la expansión de la Quinta, la Sexta vuelve a una plantilla más “clásica”. Contraste estético con la 5ª.

👉 Esto es muy importante:

- Beethoven no evoluciona de forma lineal
- La instrumentación responde a la **idea estética de cada obra**

En la Pastoral:

- Se evita el exceso de masa sonora
- Se privilegia la transparencia

La orquesta se adapta a la idea de naturaleza como experiencia íntima.

Obra programática que expresa el amor de Beethoven por el campo, con cinco movimientos que evocan escenas naturales y estados emocionales relacionados. Utiliza motivos musicales para imitar sonidos de la naturaleza y crea una atmósfera inmersiva reflejando la subjetividad romántica. Es una de las primeras sinfonías con un programa extramusical explícito, valorada por su conexión entre música y paisaje.

26. 7ª Sinfonía

Leer diapositiva

27. 8ª Sinfonía

Leer diapositiva

28. 9ª Sinfonía

La Novena introduce la mayor ampliación del ciclo:

Expansión tímbrica

- Piccolo
- Contrafagot
- Trombones

Nueva percusión

- Triángulo
- Platillos
- Bombo

Voz humana

- Solistas
- Coro

👉 Esto supone un cambio radical: la sinfonía deja de ser solo instrumental

y se convierte en: **síntesis de todos los medios expresivos disponibles**

Transmite valores de fraternidad, esperanza y libertad, ligados a ideales ilustrados y humanistas.

29. 10ª Sinfonía

Leer diapositiva

30. Las sonatas y los cuartetos: laboratorio musical de Beethoven

Si las sinfonías representan la dimensión pública del pensamiento de Ludwig van Beethoven, las sonatas para piano y los cuartetos de cuerda constituyen su **laboratorio más íntimo y experimental**.

Aquí Beethoven no escribe para impresionar a una audiencia amplia, sino para **explorar los límites del lenguaje musical**. Las **32 sonatas para piano** recorren toda la vida creativa de Beethoven y constituyen uno de los ciclos más importantes de la historia de la música.

Primer periodo

- Inserción en el modelo clásico
- Influencia de Joseph Haydn y Wolfgang Amadeus Mozart
- Claridad formal

Pero ya aparecen:

- Mayor dramatización
- Contrastes dinámicos

Periodo medio

- Expansión formal (ej. "Waldstein", "Appassionata")
- Mayor virtuosismo
- Intensificación del desarrollo

👉 La sonata se convierte en: **espacio de conflicto y energía**

Periodo tardío

- Ruptura de los esquemas formales tradicionales
- Introducción de variación, fuga, estructuras híbridas
- Interiorización extrema

👉 Aquí la sonata deja de ser un género convencional para convertirse en: **forma abierta de pensamiento musical**

Aspectos clave del estilo pianístico

El piano como orquesta

- Uso extremo del registro
- Contrastes dinámicos radicales

Escritura idiomática

- Aprovechamiento de las posibilidades del instrumento en evolución

Forma no convencional

- Movimientos que se fusionan
- Estructuras no previsibles

👉 En las sonatas, Beethoven piensa la música en su estado más puro: **sin mediación orquestal ni teatral.**

31. Las sonatas y los cuartetos: laboratorio musical de Beethoven. Los cuartetos de cuerda: el núcleo especulativo

- **Total:** 16 cuartetos principales, a menudo incluyendo la *Gran Fuga* Op. 133, originalmente pensada como final del Cuarteto Op. 130.
- **Distribución:**
 - **Primeros:**

6 Cuartetos, Op. 18.
 - **Medios:** 3 Cuartetos, Op. 59 ("Razumovsky"), Op. 74 ("Arpa"), Op. 95 ("Serioso").
 - **Tardíos:** Op. 127, 130, 131, 132, 133 (Gran Fuga) y 135.
- **Periodo:** Fueron compuestos a lo largo de su carrera, reflejando su evolución personal y musical, desde 1798 hasta 1826, siendo el Op. 135 una de sus últimas obras completas.

Desde el punto de vista musicológico: los cuartetos tardíos representan la culminación del pensamiento beethoveniano como **música especulativa**.

32. Fidelio: la visión operística de Beethoven

Una anomalía en el catálogo

Dentro de la producción de Ludwig van Beethoven, *Fidelio* ocupa un lugar singular: es su **única ópera**, pero no por falta de interés en el género, sino por la enorme dificultad que le planteaba.

Beethoven no es un compositor teatral en el sentido tradicional. Su pensamiento musical está orientado hacia:

- La **estructura orgánica**
- El desarrollo interno del material
- La construcción abstracta del discurso

👉 La ópera, en cambio, exige:

- Adaptación al texto
- Flexibilidad dramática
- Gestión de convenciones escénicas

Esta tensión explica en gran parte la compleja gestación de la obra.

Fidelio no es una obra fija, sino un proceso:

- **1805**: *Leonore* (primera versión, 3 actos)
- **1806**: revisión (2 actos)
- **1814**: versión definitiva (*Fidelio*)

👉 Este largo proceso refleja: la dificultad de Beethoven para encontrar un equilibrio entre **drama teatral y lógica musical**

Además, las distintas oberturas (*Leonore I, II, III y Fidelio*) muestran cómo Beethoven concibe incluso la introducción orquestal como un espacio de pensamiento sinfónico autónomo.

33. Ópera de rescate

Fidelio se inscribe en el género de la **ópera de rescate**, muy ligado al contexto de la Revolución Francesa.

Características del género:

- Prisión o situación de opresión
- Héroe o heroína que libera

- Triunfo final de la justicia

Pero en Beethoven esto adquiere una dimensión distinta:

no es solo un argumento teatral, sino una **afirmación ética y filosófica**

Argumento como estructura simbólica

- Leonore, disfrazada de Fidelio, intenta salvar a su marido Florestan
- Florestan está encarcelado por motivos políticos
- El tirano Pizarro representa el abuso de poder
- La liberación final simboliza el triunfo de la justicia

👉 Pero lo importante no es la trama en sí, sino su función: el argumento actúa como **vehículo de ideas universales**: libertad, fidelidad, verdad.

Problema central: música sinfónica vs. teatro

Beethoven tiende a:

- Expandir las formas
- Intensificar el desarrollo
- Construir bloques musicales de gran densidad

👉 Esto genera tensiones en el teatro:

Escenas poco fluidas

- Dificultad para el diálogo ágil

Números cerrados de gran peso

- Arias y conjuntos con lógica casi sinfónica

Momentos de suspensión dramática

- La música detiene la acción en lugar de impulsarla

Los momentos más logrados de *Fidelio* son precisamente aquellos en los que Beethoven despliega su pensamiento sinfónico:

◆ Oberturas (*Leonore III*)

- Verdadero poema sinfónico en miniatura
- Anticipa y resume el drama

◆ Escena de la prisión

- Construcción progresiva de tensión

- Uso del silencio y la oscuridad sonora

◆ Final

- Expansión coral de carácter casi sinfónico

El final coral es especialmente significativo:

- Introducción de la comunidad
- Celebración colectiva
- Superación del conflicto individual

👉 Esto anticipa claramente la Novena Sinfonía.

La voz humana aparece como:

- **símbolo de universalidad**

Lugar de *Fidelio* en la historia

Fidelio no es una ópera “perfecta” en términos teatrales, pero es fundamental porque:

- Introduce la idea de la ópera como **drama ético**
- Integra pensamiento sinfónico en el teatro
- Abre caminos hacia:
 - Richard Wagner (drama musical)
 - La ópera romántica alemana

34. Conclusión: el legado de Beethoven

Para comprender verdaderamente a Beethoven, no basta con las sinfonías. Es en las sonatas para piano y, sobre todo, en los cuartetos de cuerda donde su lenguaje alcanza su grado máximo de libertad, complejidad y profundidad.

Leer diapositiva

35. Interpretación emocionalmente informada

Leer diapositiva

36. Análisis de los Niveles de personalidad de Beethoven

Leer diapositiva

37. Para la reflexión... ¿Y a ti qué te dice la música de Beethoven?

38. Despedida