



Cuadernos de Ilustración y Romanticismo

Revista Digital del Grupo de Estudios del Siglo XVIII

Universidad de Cádiz / ISSN: 2173-0687

n° 28 (2022)

ENIGMAS DE LA DÉCIMA SINFONÍA DE BEETHOVEN

Marta VELA

(Universidad Internacional de La Rioja)

<https://orcid.org/0000-0002-5700-6767>

Recibido: 24-9-2021 / Revisado: 17-1-2022

Aceptado: 23-2-2022 / Publicado: 25-11-2022

RESUMEN: como después Dvořák, Bruckner o Mahler..., Beethoven no llegó a concluir su *Décima Sinfonía* y, doscientos cincuenta años después de su nacimiento, son muchos los interrogantes que encierra esta obra, inacabada, de la que se conservan fragmentos y esbozos en diversas instituciones europeas. A partir de los cuadernos de conversación del compositor, diversos testimonios escritos demuestran la voluntad de Beethoven de trabajar en esta obra los últimos meses de su vida (1826-1827), cuya idea inicial había convivido con la de la *Novena Sinfonía* (1822-1824). La reconstrucción del musicólogo Barry Cooper (1988) de los bocetos del primer movimiento coincide, en buena parte, con las referencias del compositor, pero, sobre todo, con diversas ideas de obras anteriores, en lo que Beethoven concebía como un homenaje a la serenidad de la época grecolatina, que admiraba, junto a algún recuerdo de obras de su juventud.

PALABRAS CLAVE: música, orquesta, Beethoven, *Décima Sinfonía*, Barry Cooper

ENIGMS OF TENTH SYMPHONY OF BEETHOVEN

ABSTRACT: Like later Dvořák, Bruckner or Mahler..., Beethoven did not finish his *Tenth Symphony* and, two hundred and fifty years after its birth, there are many questions that this unfinished work contains, of which fragments and fragments are preserved in various institutes. From the composer's conversation notebooks, various written testimonies demonstrate Beethoven's willingness to work on this work in the last months of his life (1826-1827), whose initial idea had coexisted with that of the *Ninth Symphony* (1822-1824). Musicologist Barry Cooper's (1988) reconstruction of the first movement sketches coincides, to a large extent, with the composer's references, but, above all, with various ideas from earlier works, in what Beethoven conceived as a grandiose homage to the serenity of the Greco-Latin era, which he admired, together with some recollection of the works from his youth.

KEY WORDS: music, orchestra, Beethoven, *Tenth Symphony*, Barry Cooper

I. INTRODUCCIÓN: LA *DÉCIMA* DE BEETHOVEN SEGÚN LA DOCUMENTACIÓN ESCRITA

Frente a otras obras similares, como la *Décima Sinfonía* (1910-1911) de Mahler, completada por Deryck Cooke y estrenada en 1972,¹ o la *Octava Sinfonía* de Schubert (1822), completada por la inteligencia artificial en 2020, la *Décima Sinfonía* de Beethoven o, mejor dicho, los fragmentos que hoy día se conservan, parece opacada por el interés de otras obras orquestales e, incluso, olvidada por la investigación, también en el año 2020, donde el doscientos cincuenta aniversario del nacimiento del compositor —tristemente deslucido por la pandemia— no ha aportado nuevas investigaciones, más allá de los estudios que ya se conocían —Tovey, (1944); Grove (1962); Mar (1978); Metzger y Renh (2003); Simpson (2004)—.

Gracias a la correspondencia y a los famosos cuadernos de *conversación*, sabemos de manera fehaciente que Beethoven tenía toda la obra hilvanada en su mente, según su lento proceso de maduración sinfónica, y que fueron las circunstancias de su larga enfermedad, desde diciembre de 1826, y su posterior muerte, el 26 de marzo de 1827, las que impidieron la finalización de esta última sinfonía. Según la costumbre del compositor de elucidar dos obras orquestales completamente diferentes a la vez, que terminaba escribiendo juntas o separadas —como *Segunda* y *Tercera*; *Quinta* y *Sexta*; *Séptima* y *Octava*—; la *Décima* o, en todo caso, algunos de sus fragmentos, empezaron a germinar en la mente del compositor junto las primeras ideas de la *Novena* en una fecha tan temprana como 1812, cuando escribió a Breitkopf und Härtel: «escribo tres nuevas sinfonías, de las que una [la *Séptima*] está casi terminada» (Orga, 2001: 89); ese mismo verano, en un boceto mezclado con algunos borradores de la *Octava*, se encuentra una nota de la mano del compositor: «Sinfonía en re menor — tercera sinfonía [*Novena*]» (Orga, 2001: 94).

En abril de 1816, tras la composición del *Liederkreis* [Op. 96] a la amada *lejana*, el tema inicial de la *Novena* aparece ya en sus cuadernos de anotaciones y, en 1818, se observan ya algunas ideas para la *Décima*, en una hoja suelta que remite a la influencia que la literatura grecolatina tenía sobre el compositor:

Adagio-Cántico. Cántico religioso para una sinfonía en los antiguos modos — Señor Dios, te alabamos — ¡Aleluya!, — sea de una forma independiente, sea como introducción a una fuga. Esta sinfonía se podría caracterizar por la entrada de las voces al final o ya en el *adagio*. Los violines de la orquesta, etc., se multiplicarán para los últimos movimientos, las voces deben entrar una a una. O bien repetir de alguna forma el *adagio* en los últimos movimientos. En el *adagio*, el texto será un mito griego, un cántico eclesiástico. En el *allegro*, una fiesta a Baco (Massin, 1987: 375).

En el marco del pensamiento ilustrado de la época en Alemania, Beethoven se educó, en efecto, en un mundo nostálgico de la época grecolatina que se recordaba, al menos, en un sentido cultural, como una arcadia intelectual perdida, que se idealizó hasta el extremo:

La Edad Antigua tuvo una cultura como cualquier otra, con sus etapas de crecimiento, florecimiento y decadencia. Los alemanes, con su talento fantasioso, buscaron siempre solo aquel país de los griegos [...] ¡Pero tanto el helenismo griego como los siglos romanos se encontraban ya muy alejados de aquella Grecia! [...] Se recordó la antigüedad como mejor y más armónica. Se inventó una Grecia ideal, sintiéndose descendientes intelectuales y culturales de ella, y a la que se deseaba

¹ Previamente completados los movimientos primero y tercero por Ernst Krenek, el yerno de Mahler.

regresar como al hogar. Se intentaba adaptar la propia existencia y todas las expresiones de la vida a esto. Sin embargo, no se consiguió como renovación, sino que parece haber sido la expresión de la decadencia de la cultura de Occidente (Fischer-Dieskau, 1989: 44-45).

Inclinándose por los estados libres, alimentado por la lectura de los autores griegos, Platón y Plutarco, encontraba alimento en la nueva República Francesa, que solo lo era de nombre. Beethoven quería que todos colaboraran en el gobierno del Estado, quería para Francia el sufragio universal; esperaba que Bonaparte estableciera una república según los principios de Platón, con algunas modificaciones, y colocaría, de esta manera, las bases de la felicidad universal del género humano (Schindler en Massin, 1987: 146).

Al inicio del año 1822, Beethoven planeaba dos nuevas sinfonías, la *Novena* y la *Décima*, pues escribió que estaba componiendo «dos grandes sinfonías, distintas una de otra, y ambas distintas de mis anteriores sinfonías» (Massin, 1987: 412). La primera, solo instrumental, sería destinada a la Sociedad Filarmónica de Londres, la segunda, una «sinfonía alemana, o con variaciones después del coro cuando entra o bien sin variaciones. Fin de la sinfonía con música turca y canto coral» (Massin, 1987: 425). Finalmente, la segunda de estas dos obras se convirtió en la *Novena*, con un último movimiento sinfónico-coral sobre la *Oda a la Alegría* de Schiller —que había pensado en musicar desde 1792 (Buch, 2001)— y, la primera, según los esbozos que se conservan, en la *Décima*.

En 1826, la salud de Beethoven empeoró y, a pesar de sus ganas de seguir trabajando, tuvo que resignarse ante los grandes proyectos instrumentales que planeaba: un nuevo *Cuarteto* [Op. 131], dos oratorios con textos de Kuffner, como los grandes oratorios de su *maestro* Händel² —cuyas obras había descubierto en la biblioteca del archiduque Rodolfo—, una música descriptiva para el *Fausto* de Goethe, un *requiem* y, por supuesto, la *Décima Sinfonía*. Frente a los supersticiosos temores de Mozart en 1791 (Robbins Landom, 2005), Beethoven planificaba también su *propio requiem*, afrontando el final de su vida con entereza:

Un réquiem debe ser una conmemoración melancólica de los muertos; con el Juicio Final no se debe hacer nada demasiado agradable [...] Debe ser una música distendida [*rubig*]; no hay ninguna necesidad de la trompeta del Juicio Final, la conmemoración de los muertos no requiere ningún alborozo (Massin, 1987: 495).

Por aquella época, los cuadernos de *conversación* se convierten en el único testimonio que conservamos de los avances de la *Décima*, sobre la idea inicial ya apuntada por el compositor: un cántico (*adagio*) inicial, *quasi* religioso, como un himno de alabanza, muy melódico, a semejanza del *finale* de la *Pastoral*, como un *lied*, en suma. Después de la masa sinfónico-coral de la *Novena*, Beethoven planeaba una obra solo instrumental, según escribió Karl Holz, segundo violín del cuarteto de Schuppanzigh y confidente del compositor en los últimos años, en el susodicho cuaderno: «¿Tendremos entonces una nueva sinfonía con coros? — Es un hermoso contraste, el *lied* jubiloso resalta alegre-

² El fabricante austríaco de pianos y arpas Stumpff transcribió una de sus conversaciones con Beethoven con respecto a este tema en el verano de 1826: «[Le pregunté:] “¿A quién consideráis el compositor más grande que jamás haya existido?” — “Händel” —respondió inmediatamente—; “yo me arrodillo ante él”, y puso una rodilla en tierra. Yo escribí entonces: “¿Mozart?” — “Mozart es bueno, es excelente” — “¿Sebastian Bach?” — “¿Por qué ha muerto?” — “resucitará”, escribí yo a continuación — “¡Sí, cuando lo estudien, pero aún no es el momento...!”» (Massin, 1987: 397).

mente, ¡el salto brusco es tan sorprendente...! Me alegro como un niño ante la sinfonía» (Massin, 1987: 495-496).

Todos cuantos rodeaban al compositor coinciden en su preocupación por dar término a la nueva sinfonía, por completo articulada dentro de su cabeza, aunque solo podía escribirla lentamente a causa de la enfermedad, que lo retuvo en cama los cuatro meses previos a su muerte:

Para la *Décima sinfonía*, estaba la introducción en mi bemol mayor, un fragmento dulce y un poderoso *allegro* en do menor, que tenía por entero en su cabeza y que ha interpretado para mí. Beethoven tocaba la *Décima Sinfonía* completa al piano; todas las partes estaban trazadas, pero eran imposibles de descifrar por otro que no fuese él (Holz en Massin, 1987: 496).

Principalmente, el tema del primer movimiento y el del *scherzo*: éste último, según la forma en que Schindler lo cantaba, tendría cierta analogía con el tema del primer fragmento de la *Quinta Sinfonía* [...] Entre los temas favoritos de conversación de Beethoven con mi padre estaban sus proyectos para sus próximas composiciones, sobre todo, la forma que él quería o debía dar a su *Décima Sinfonía* para imprimirle un nuevo aliciente. Y quería escribirla, de nuevo, sin coros (Gerhard von Breuning en Massin, 1987: 496).

De hecho, en julio de 1826, en el cuaderno de *conversación* con Holz, Beethoven hablaba de sus últimas sonatas para piano —*Opp. 90, 101, 106, 109, 110 y 111*—, que consideraba «las mejores» y, de nuevo, de la *Décima*:

Pero el piano sigue siendo un instrumento insuficiente. En el futuro escribiré, cada año, según el modelo de mi maestro Händel, solamente un oratorio y un concierto para un instrumento de cuerda o de viento — sin perjuicio de haber terminado antes mi *Décima Sinfonía* y mi *réquiem* (Beethoven en Massin, 1987: 497).

Sin embargo, el suicidio de su sobrino, en grado de tentativa, junto a un progresivo agravamiento de su estado de salud, postraron al compositor en cama en diciembre de ese año, sin posibilidad de componer y, por lo tanto, de mantenerse económicamente por sí mismo. Por entonces fue diagnosticado de hidropesía —a consecuencia de sus múltiples dolencias renales y digestivas—, y escribió muy preocupado a Stumpff, el 8 de febrero de 1827:

Estoy desgraciadamente retenido aquí desde el 3 de diciembre y aquejado de hidropesía. Os podéis imaginar en qué situación me pone esto. No tengo habitualmente para vivir más que el producto de mi trabajo. Por desgracia, desde hace dos meses y medio no he sido capaz de escribir una sola nota. Pensad que aún no se puede prever el fin de mi enfermedad y que, cuando acabe, no me será posible cabalgar sobre Pegaso y lanzarme volando por los aires. Médico, cirujano, boticario... , habrá que pagar de todo (Massin, 1987: 519).

El 22 de febrero de 1827, ante la indiferencia del archiduque Rodolfo, al que había dirigido ya varias cartas de auxilio —que nunca fueron contestadas—, propició la siguiente misiva a Moscheles, otro de los amigos londinenses:

¡Mi querido Moscheles!

Estoy seguro de que no os molestará que os importune con un ruego, lo mismo que a Sir George Smart, para quien adjunto una carta. Se trata de lo siguiente en pocas palabras: hace ya algunos años, la Sociedad Filarmónica [de Londres] me hizo el ofrecimiento de organizar un concierto en mi beneficio. No estaba entonces, gracias a Dios, en situación de aceptar aquel noble ofrecimiento. Pero ahora mi situación es completamente distinta, pues desde hace tres meses estoy abrumado por una larga enfermedad. Se trata de hidropesía. Schindler os dará más detalles sobre ello. Hace mucho tiempo que me conocéis y sabéis cómo y de qué vivo. No podré pensar en componer en mucho tiempo, y me veo, desgraciadamente, amenazado por una situación precaria, vuestro amigo (Orga, 2001: 278).

Durante el último mes de su vida, el de marzo de 1827, gracias al testimonio de Gerhard, el hijo de Stephan von Breuning —amigo de la infancia del compositor—, sabemos que Beethoven seguía activo, con muchas ganas de componer todas aquellas obras que se imaginaba: *Fausto*, el *requiem* y la *Décima Sinfonía*.

Un día, como ocurría con frecuencia, encontré a Beethoven adormilado. Me senté cerca de su cama, sin moverme, para no interrumpir su sueño reparador; hojeaba y leía durante este tiempo los cuadernos que habían quedado sobre la cama, para saber quién había venido y de qué habían hablado. Encontré, entre otras, esta frase: «Vuestro cuarteto [Op. 130], bien ejecutado por Schuppanzigh, no ha interesado». Cuando un poco más tarde se despertó, puse ante sus ojos este pasaje, preguntándole qué pensaba. «Ya les gustará algún día», me respondió lacónicamente, y aún añadió con convicción y declaró que él escribía como juzgaba y que no se dejaba inducir a error por los criterios de sus contemporáneos. Añadió: «sé que soy un artista» [...]. Me dijo a continuación: «todavía tengo que escribir mucho. Ahora me gustaría componer mi *Décima sinfonía*, un *requiem* y la música de *Fausto*, y también un método de piano. Haría, de esta manera, un método completamente distinto a los que hasta ahora se han hecho. Pero no tengo mucho tiempo y, sobre todo, mientras esté enfermo, no trabajaré en nada, por mucho que Diabelli y Haslinger me presionen, pues para trabajar debo estar levantado. Puedo estar mucho tiempo sin componer, y después viene todo de golpe» (Gerhard von Breuning en Massin, 1987: 518).

Beethoven entonces encargó a Schindler un libro de Plutarco que fue a buscar a la biblioteca. Ante la ausencia del volumen deseado, el factótum llevó al moribundo un tomo de Epicteto, junto a algunas novelas de Walter Scott, traducidas al alemán, que se habían puesto de moda en la Viena de la época. Sin embargo, tras leer unas líneas de *Kenilworth*, el enfermo estampó el libro contra la pared mientras exclamaba: «¡Este tipo solo escribe por dinero!» (Massin, 1987: 527). Regresó entonces a la *Odisea* de Homero, uno de sus textos de cabecera, cuyo heroico mundo helénico quería plasmar en la nueva sinfonía. Los días 14 y 16 de marzo, sin levantarse de la cama, esbozó un *Quinteto* a petición del editor Diabelli.

Finalmente, una buena noticia acabó por alegrar los últimos días al moribundo: el adelanto de cien libras por parte de la Sociedad Filarmónica de Londres en pago de la nueva sinfonía, que acababa con las inquietudes económicas del compositor. El 18 de marzo, Beethoven escribió a Londres la última carta de su vida, junto a una copia metro-

nomizada de la *Novena Sinfonía*, y la firme promesa de ofrecer una gran sinfonía que no llegaría a terminar:

Con qué sentimientos he leído vuestra carta del uno de marzo, es algo que no puedo expresar con palabras. Esta magnimidad con la que la Sociedad Filarmónica casi se ha anticipado a mi ruego ha penetrado en lo más profundo de mi ser. Os ruego, pues querido Moscheles, que seáis el medio por el que trasmita a la Sociedad Filarmónica mi más profundo agradecimiento por sus atenciones especiales y por su socorro. Decid a estos dignos señores que cuando Dios me devuelva la salud me esforzaré por demostrar con obras mis sentimientos de agradecimiento y que me remitiré al criterio de la Sociedad para componer lo que ellos deseen. Sobre mi mesa hay toda una sinfonía esbozada, así como una nueva obertura (sobre el nombre de Bach), y también otra cosa [...] Me he visto obligado a hacer uso de la suma completa de mil florines de moneda convencional, pues me encontraba justamente en la desagradable situación de tener que aceptar dinero. Vuestra noble conducta será inolvidable para mí; enviaré muy pronto a Sir Smart y a M. Stumpff mi particular agradecimiento. Os ruego que enviéis a la Sociedad Filarmónica la *Novena Sinfonía* metronomizada. Las indicaciones van adjuntas. Vuestro amigo, que os aprecia mucho, Beethoven (Massin, 1987: 532).

El enfermo conoció una leve mejoría los días 18 y 19, pero volvió a recaer pocos días más tarde. Los pianistas Hummel y Hiller, que acudieron a su casa, lo encontraron muy frágil, pero aún pensando en la *Décima Sinfonía* en torno al 20 marzo, la semana anterior a su muerte:

Estaba extremadamente débil y hablaba con frases escasas y entrecortadas. «Pronto daré el salto», murmuraba después de haberlo saludado. Repetía a menudo frases como ésta, pero también hablaba de sus proyectos, de sus esperanzas, que, ¡ay!, ya no se iban a realizar. Hablando del noble gesto de la Sociedad Filarmónica, elogiaba a los ingleses y esperaba viajar a Londres cuando se hallase recuperado. Decía: «voy a componer para ellos una obertura y una gran sinfonía» (Hiller en Massin, 1987: 534).

Enloquecido de agradecimiento por el detalle de los ingleses, Beethoven aún pidió los bocetos de la *Décima* para componer desde la cama, tratando de cumplir la promesa dada en el menor tiempo posible, tal cual escribió Schindler a Moscheles el 24 de marzo:

Tres días después de haber recibido vuestra carta [18 de marzo] se ha mostrado sobreexcitado y reclamaba los borradores de su *Décima Sinfonía*, de la que me habla mucho. La reserva formalmente para la Sociedad Filarmónica. Tal y como esta obra está tomando forma actualmente en su fantasía de enfermo, sería una monstruosidad musical (Massin, 1987: 533).³

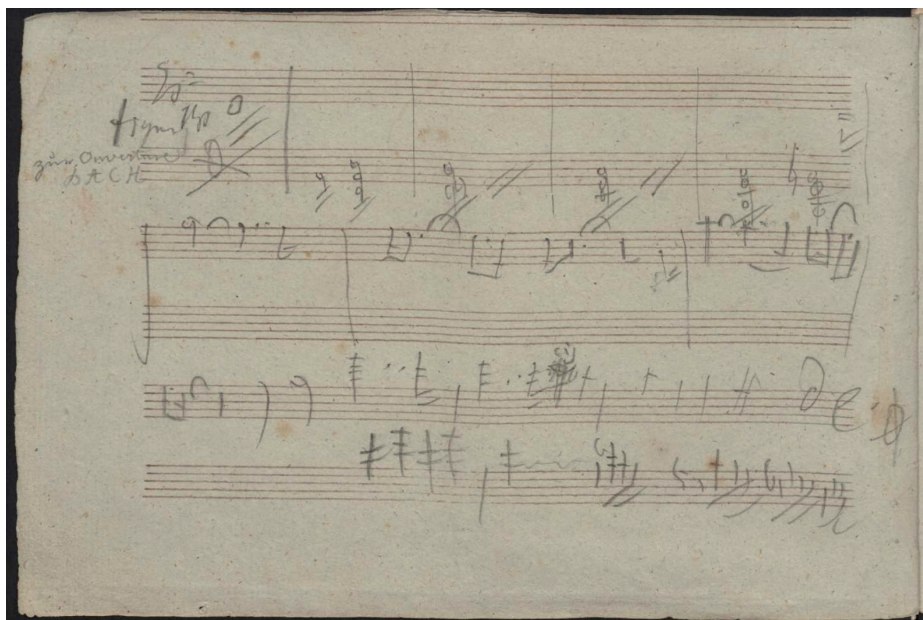
Sin embargo, el día 23, el egregio compositor recibía los santos óleos, hizo testamento a favor de su sobrino Karl..., y falleció el 26 de marzo de 1827 sin haber llegado a terminar la *Décima Sinfonía*.

³ El testimonio de Schindler, que tampoco entendió los últimos cuartetos [Opp. 127, 130, 131, 132, 133, 135], debe ser tomado con cautela.

2. ESTADO DE LA CUESTIÓN: FUENTES MANUSCRITAS AUTÓGRAFAS Y RECONSTRUCCIÓN DE BARRY COOPER (1988)

Beethoven dejó una gran cantidad de bocetos de obras inacabados, el *Fausto* de Goethe, un *requiem*, un oratorio, una obertura fugada sobre el tema de BACH⁴ y varios fragmentos de la *Décima Sinfonía*. Schindler publicó por su cuenta algunos de estos manuscritos, un *scherzo* y un *andante*; el resto del material se encuentra hoy día en distintas instituciones europeas: Beethoven-Archiv en Bonn, Staatsbibliothek zu Berlin Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv en Berlín y Gesellschaft der Musikfreunde en Viena.

En estos bosquejos se aprecia el manifiesto desorden del compositor —el nombre de la obra está escrito por la mano de otra persona, ¿la de Schindler?—, que escribía apuntes de varias obras en la misma hoja, de izquierda a derecha y viceversa.



Beethoven, Obertura sobre el nombre de BACH (inacabada)
Staatsbibliothek zu Berlin Preußischer Kulturbesitz,
Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv

La *Décima Sinfonía* ha inspirado varios intentos de reconstrucción. Tal vez el empeño más serio haya sido el del musicólogo británico Barry Cooper, del primer movimiento, en 1988, cuya validez fue refrendada por la editorial Universal de Viena, que editó el fragmento ese mismo año y, de nuevo, en 2013. Este primer tiempo reconstruido, en forma de *Andante—Allegro—Andante*, fue estrenado y grabado, muchos años después, por la dedicataria original de la obra, la Orquesta Sinfónica de Londres, ligada a la Sociedad Filarmónica.⁵ Para esta reconstrucción, Cooper se sirvió de distintos fragmentos manus-

⁴ Según la nomenclatura alemana, el nombre de BACH se transcribe con las notas si bemol-la-do y si natural, un tema que el propio Johann Sebastian había utilizado para sus obras, y que sería recreado por diversos compositores, Schumann, Liszt, Schönberg, etc.

⁵ En el siguiente enlace: <https://bit.ly/3xSokdb>

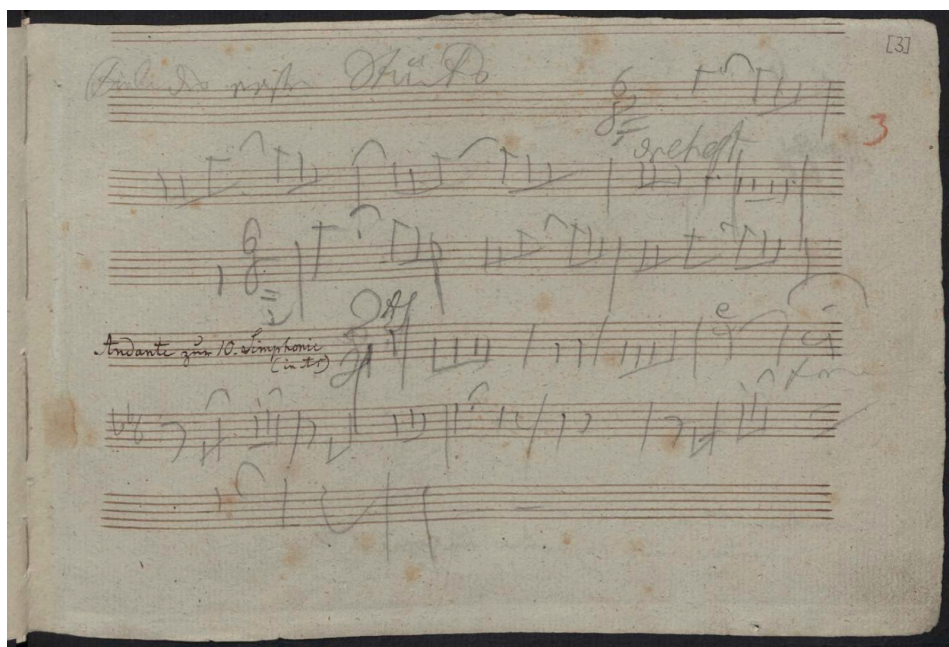
critos con un resultado, cuando menos, logrado y coherente, aunque muy criticado en la época —Winter (1991); Lockwood (2015)—.

Las fuentes utilizadas fueron cinco diferentes, con un período temporal estimado entre 1812 y 1826:

1. Beethoven-Archiv en Bonn, SBH 645 (1812).
2. Staatsbibliothek zu Berlin Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv, Artaria, 201, pp. 124-125 (1822).
3. Beethoven-Archiv en Bonn, SBH 673 (1822).
4. Gesellschaft der Musikfreunde en Viena, A50, p. 12 (1824).
5. Staatsbibliothek zu Berlin Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv, aut. 9/1 (agosto de 1825-finales de la primavera de 1826).

No obstante, a pesar de la polémica suscitada por la reconstrucción de Cooper en 1988, su trabajo despierta un innegable interés en la actualidad, donde la obsesión por la tecnología llega a completar obras —como la *Octava* de Schubert—, por medio de inteligencia artificial (?), sin el apoyo de fuentes manuscritas:

El trabajo musicológico de Cooper, cuestionable o no, alberga en sí un valor insoslayable, mucho más allá de los recientes intentos de completar obras inacabadas a partir de la inteligencia artificial, con el uso de distintos algoritmos informáticos, alejados de toda perspectiva humana y artística, cuya nula experiencia, reducida a un absurdo conocimiento numérico surgido de la reducción de parámetros musicales al arbitrio del código binario, imposibilita cualquier acto de creación autónomo (Vela, 2020: 178).



Beethoven, *Andante (inicio) de la Décima Sinfonía (inacabada)*
Staatsbibliothek zu Berlin Preußischer Kulturbesitz,
Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv

El comienzo de la obra presenta algunas de las características mencionadas por Holz: un *andante* inicial «dulce» y *cantabile*, como un *Lied*, en Mi bemol mayor, y un *allegro* «poderoso», en Do menor, con un «brusco salto» entre ambas secciones, que Cooper (2013) interpreta como una metáfora entre la apacible vida del paraíso, en el *andante*, frente a las vicisitudes de la vida terrenal, en el *allegro*. El manuscrito muestra, en efecto, el cambio de compás, entre el 2/4 inicial de la parte lenta y el 6/8 de la rápida, junto a la armadura de tres bemoles de las tonalidades relativas Mi bemol mayor y Do menor. En el contexto de la obertura lenta que precede al *allegro* de la forma sonata desde los tiempos de Haydn, Cooper aporta un plausible fragmento de cincuenta y cinco compases en la introducción lenta de la *Décima*, frente a los doce compases de la *Primera*, los treinta y seis de la *Segunda*, los treinta y ocho de la *Cuarta* y los sesenta y dos de la *Séptima*.

La tonalidad de Mi bemol mayor, por su parte, remite a la *Tercera Sinfonía Eroica* y a otras obras de carácter *aristocrático*, por ejemplo, el *Concierto para piano n.º 5 Op. 73*, la *Sonata Op. 81ª* —dedicada al archiduque Rodolfo, uno de los nietos de la emperatriz María Teresa de Habsburgo—, incluso, a la obertura de *Die Zauberflöte* [*La flauta mágica*] de Mozart; la tonalidad de Do menor, por su parte, recuerda a las obras más paradigmáticas de Beethoven, como la *Quinta Sinfonía* o la *Marcia fúnebre* de la *Tercera Sinfonía*, el *Tercer Concierto para piano y orquesta Op. 37*, las oberturas *Prometeo* y *Coriolano*..., y un largo etcétera.

Beethoven, *Andante (inicio)* de la *Décima Sinfonía*,
reconstrucción de Barry Cooper

Beethoven solo había escrito una de sus sinfonías en tonalidad de Mi bemol mayor, la *Tercera* (1803), cuya plantilla instrumental, tantos años antes de la *Décima* (1826-1827), estaba, en buena parte, inspirada en otra obra de la misma tonalidad, la obertura de *Die Zauberflöte* de Mozart (1791), con maderas a dos (flautas, oboes, clarinetes y fagotes) — una configuración aún inusual en la sinfonía de la época, como demuestra la *Sinfonía n.º 39 KV 543*, de 1788, en la misma tonalidad—, cuerdas, dos trompas y dos trompetas, a excepción de los trombones en Mozart y de la tercera trompa en Beethoven —de hecho, la «Heroica» fue la primera sinfonía de la historia en contener tres trompas—. Presenta, incluso, una disposición vertical muy similar entre ambas, como se puede observar en la siguiente imagen, con un *tutti* orquestal sobre el acorde tónica, mi bemol mayor.

The image displays two musical score excerpts side-by-side. The left excerpt is from Mozart's Overture to *Die Zauberflöte*, marked 'Adagio'. It shows the first few measures of the woodwinds (2 Flauti, 2 Oboi, 2 Clarineti in B, 2 Fagotti) and strings (2 Corni in Es, 2 Trombe in Es, 3 Tromboni, Timpani in Es-B, Violino I, Violino II, Viola, Violoncello e Contrabasso). The right excerpt is from Beethoven's *Tercera Sinfonía Op. 55 «Heroica»*, marked 'Allegro con brio, 6. u. 68.'. It shows the first few measures of the woodwinds (Flauti, Oboi, Clarineti in B, Fagotti, Corni in Es, Corno 3.º in Es, Trombe in Es, Timpani in Es-B) and strings (Violino I, Violino II, Viola, Violoncello e Basso). Both excerpts feature a similar orchestral texture with woodwinds and strings playing together.

Mozart, Obertura de *Die Zauberflöte*;
Beethoven, *Allegro con brio de la Tercera Sinfonía Op. 55 «Heroica»*,
Leipzig: Breitkopf und Härtel

También es notable la semejanza entre el inicio de la *Décima* con respecto a otras obras sinfónicas anteriores, en concreto, en el contraste instrumental entre las familias de cuerda y viento-madera en *Segunda* y *Cuarta*, ambas, por cierto, con el mismo esquema de introducción lenta antes del prescriptivo *allegro* de sonata. La *Segunda* (1802) presenta una disposición instrumental parecida a la de la *Décima*, con la imitación de la frase inicial por parte de la cuerda tras las maderas, mientras que la *Cuarta* (1806) ofrece el material temático principal apoyado por notas armónicas en el viento.

Tras la llamada de las trompas en la *Décima*, que cierra el pasaje en *diminuendo*, el discurso queda interrumpido prematuramente a partir de un calderón, que da paso al tema *cantabile*. Precisamente, las sinfonías *Quinta* y *Sexta*, ambas de 1808, contienen una estructura similar, cuyo tema inicial, detenido desde los primeros compases —en el caso de la *Quinta*, hasta dos veces seguidas—, se recapitula, a continuación, con la instrumentación completa, igual que en la *Tercera Sinfonía*.

Beethoven, Adagio molto de la Cuarta Sinfonía Op. 60; Adagio de la Segunda Sinfonía Op. 36;
Leipzig: Breitkopf und Härtel

Beethoven, Allegro con brio de la Quinta Sinfonía Op. 67;
Allegro ma non troppo de la Sexta Sinfonía Op. 68
Leipzig: Breitkopf und Härtel

El ritmo punteado en la figuración inicial de la *Décima* remite a los respectivos inicios de las sinfonías *Segunda* y *Novena* en un contexto de ambigüedad armónica en los tres primeros compases, propiciada por el unísono, a semejanza de las sinfonías *Primera*, *Cuarta*, *Quinta* e, incluso, *Novena*, justo antes del *fortissimo*. Frente al monumentalismo de esta última, como se desprende de los testimonios de Holz, Beethoven había concebido una nueva sinfonía de aliento íntimo y recogido, sin la participación del coro, dedicada a una deidad de la antigüedad grecolatina, tal es el apolíneo himno del inicio. Este primer tema melódico, *dolce*, tras el calderón, en el primer clarinete, al que se suma después el oboe, tenía una larga trayectoria previa en la obra de Beethoven, según la costumbre de ir trabajando con las mismas células motívicas hasta su eclosión final en una gran obra, como en el caso del motivo inicial de la *Quinta Sinfonía*, que el compositor había ensayado desde 1792 (Vela, 2018) —en la siguiente imagen, líneas de oboe y clarinete, respectivamente—:



Beethoven, *Andante de la Décima Sinfonía*,
reconstrucción de Barry Cooper

3. METODOLOGÍA: ANÁLISIS MUSICAL A TRAVÉS DE UNA PERSPECTIVA DIACRÓNICA

A partir de un enfoque metodológico basado en el análisis musical, nos proponemos, a continuación, rastrear el material seleccionado por Cooper en su reconstrucción, tratando de buscar su origen en la obra temprana de Beethoven para reforzar la hipótesis de partida, esto es, la relación de la *Décima Sinfonía* con elementos temáticos de obras anteriores y, por ende, la validez del fragmento reconstruido por Cooper.

La cuestión se remonta entonces hasta los dos últimos años del siglo XVIII, donde se observa este «cántico religioso» en la *Sonata Op. 13 «Pathétique»* (1798-1799), con uno de los más logrados temas melódicos de Beethoven —muy propenso, por otro lado, a la llamada «melodía armónica» (Toch, 1989; 2001), sobre todo, en el ámbito orquestal, que le permitía recapitular las líneas melódicas en el *tutti* con la instrumentación completa, esto es, incluyendo todos los instrumentos de viento metal, limitados a las notas del espectro de armónicos naturales—:



Beethoven, *Adagio cantabile de la Sonata Op. 13*,
Leipzig: Breitkopf und Härtel

Probablemente, no es casualidad que la *Sonata Op. 13*, la más grande y compleja obra pianística que Beethoven había compuesto hasta ese momento, dedicada a su protector y amigo, el príncipe Lichnowsky, contuviese un tema tan significativo para el autor, en el segundo movimiento, *adagio cantabile*, en una sonata en Do menor, tonalidad de gran relevancia en su carrera como compositor, en la que Beethoven había ensayado, por primera vez, en el primer movimiento, preceder el típico *allegro* de sonata con una obertura lenta, tal y como había observado en las sinfonías de Haydn, en particular, las compuestas en los viajes a Londres (1791-1792; 1795-1796), de la 93 a la 104.

Esta introducción lenta o francesa, tan utilizada por Haydn desde el comienzo de su carrera como compositor de sinfonías y adoptada también por Mozart en obras para-

digmáticas como la mencionada *Sinfonía n° 39 KV 543* o la *Sinfonía n° 38 KV 504 «Praga»* (las dos de 1788), pasó a las sinfonías de Beethoven *Primera, Segunda, Cuarta, Séptima* y *Décima* con algunas de las características estilísticas que presentan las obras de las dos siguientes imágenes, propias de la obertura inicial: carácter grave, tempo lento, figuración corta, ritmo punteado, ornamentación:

Sonate N° 8.

Beethoven, Grave de la Sonata Op. 13,
Leipzig: Breitkopf und Härtel

Adagio.

Mozart, Adagio de la Sinfonía n° 38 "Praga",
Leipzig: Breitkopf und Härtel

Todo indica que Beethoven podría haber introducido este tema melódico en dos obras de la misma época, tal vez, compuestas simultáneamente, que, sin embargo, se publicaron después de la *Sonata Op. 13*, a saber, el *Septeto Op. 20* (1799-1800) y el *Cuarteto Op. 18 n° 2* (1798-1800), en ambos casos, en la segunda sección del tema, de corte melódico y *sensible* frente al primer tema de la sonata, siempre más vigoroso y enérgico por contraste. En el primer movimiento del *Septeto* —para siete instrumentos, contrabajo, *violoncello*, viola, violín, trompa, fagot y clarinete—, en tonalidad de Mi bemol mayor, como la *Décima*, tras una obertura lenta que precede al *allegro*, el tema en cuestión aparece en la parte de violín, reforzado por el *cello* en su tesitura aguda, en una obra que fue dedicada a la emperatriz María Teresa:

The image shows a page of musical notation for Beethoven's Septet, Op. 20, movement Allegro con brio. It features seven staves. A red rectangular box highlights a section in the fourth staff, which contains a melodic line with a crescendo marking. The rest of the score shows various instruments with their own parts, including woodwinds, strings, and piano accompaniment.

Beethoven, Allegro con brio del Septeto Op. 20,
Leipzig: Breitkopf und Härtel

En el *Cuarteto Op. 18 n° 2*, dedicado igualmente al príncipe Lichnowsky, el tema aparece en el violín primero en la exposición y en el violín segundo en la recapitulación, en esta ocasión, en una tonalidad diferente, Sol mayor:

The image shows a page of musical notation for Beethoven's Quartet, Op. 18 No. 2, movement Allegro. It features two staves. A red rectangular box highlights a section in the first staff, which contains a melodic line with a crescendo marking. The second staff shows the piano accompaniment.

Beethoven, Allegro del Cuarteto Op. 18 n° 2,
Leipzig: Breitkopf und Härtel

Sin embargo, todo indica que el «cántico religioso» de la *Décima Sinfonía* de Beethoven tenía todavía un precedente anterior a su música, en el tiempo lento de la *Sonata KV 457*, también en Mi bemol mayor, en forma de *rondeau*, donde el compositor había dejado atrás el concepto de modulación a tonalidades vecinas, ubicando el tema en una inusual área armónica, alejada de la principal, Sol bemol mayor:

The image shows a page of musical notation for Mozart's Sonata, KV 457, movement Adagio. It features two staves. A red rectangular box highlights a section in the first staff, which contains a melodic line with a crescendo marking. The second staff shows the piano accompaniment.

Mozart, Adagio de la Sonata KV 457,
Viena: Artaria

La bemol mayor. Sin embargo, la *Sonata Op. 13* se revela como un homenaje encubierto a Mozart en su evidente relación con la *Sonata KV 457*, también en Do menor, con una configuración temática extremadamente similar —obsérvese un idéntico cruce de mano derecha por encima de la izquierda en el mismo punto estructural, el inicio de la segunda sección—, donde Beethoven ensayó, incluso, la unión de los tres movimientos a partir de un mismo motivo temático, el inicial del *Grave*, que terminaría plasmando en una obra de mayor envergadura casi diez años después, la *Quinta Sinfonía*, otra obra en la misma tonalidad:

Mozart, Allegro de Sonata KV 545;
Beethoven, Allegro con brio de la Sonata Op. 13,
Leipzig: Breitkopf und Härtel

4. DISCUSIÓN Y CONCLUSIONES

En el cambio de siglo, entre 1799 y 1800, Beethoven había *conquistado* Viena como compositor, pero, sobre todo, como pianista —en suma, como músico *freelance*—, aquello que Mozart nunca consiguió (Elias, 2002), con obras que fueron publicadas con la ayuda financiera de Lichnowsky, como la *Sonata Op. 13*, el *Septeto Op. 20* y el *Cuarteto Op. 18 n.º 2*. Probablemente, tratando de escribir su última sinfonía pese a los rigores de la enfermedad, el compositor volvió la mirada hacia el pasado, pleno de orgullo, a la época en que ambicionaba brillar en la Viena imperial, previa a las guerras napoleónicas, tratando de llegar más lejos que sus dos ilustres predecesores, Haydn y Mozart, que muy amargamente se habían quejado de su condición de simples *criados* (Massin, 2003).

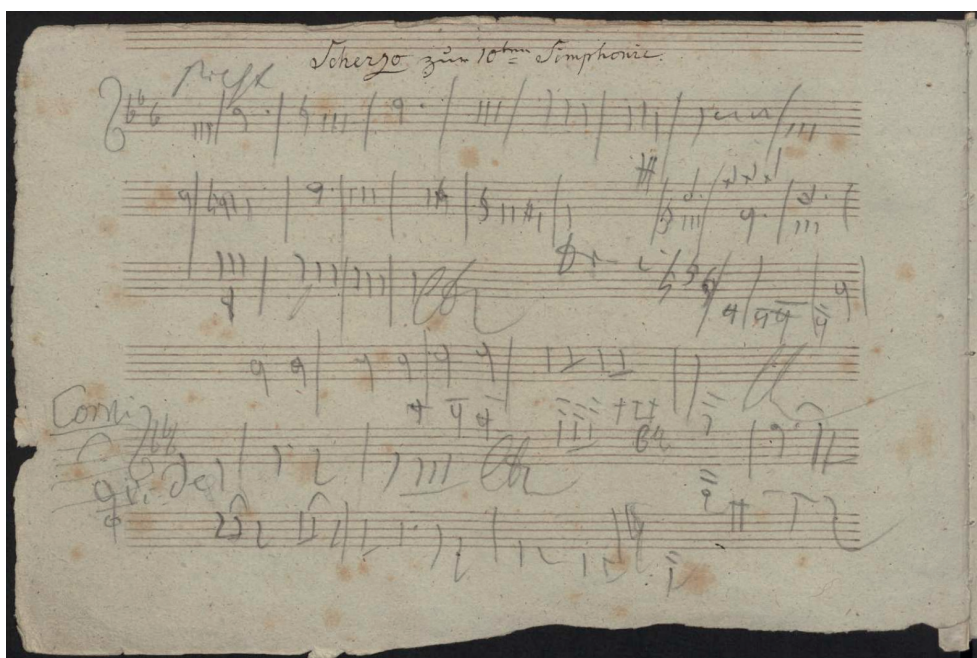
De este modo, en el inicio de la *Décima Sinfonía* —reconstruida por Barry Cooper— Beethoven recuperó algunos de los ideales más arraigados en sí mismo desde su juventud, procedentes de la resplandeciente época grecolatina, cuyos textos leía todavía en su lecho

de muerte, bajo la figura de sus héroes juveniles, en primer lugar, Mozart, cuyo tema de la *Sonata KV 457* rememoraba; Prometeo, otra figura mitológica, el titán que entregó el fuego a la humanidad, representado por la tonalidad de Do menor, e, incluso, Napoleón, en quien el compositor confiaba, tras la caída de Antiguo Régimen, para una regeneración política y social a imagen y semejanza de la antigua *polis* griega..., esperanza plasmada en la *Tercera Sinfonía* —también en tonalidad de Mi bemol mayor—... que finalmente no llegó a producirse a causa de la insaciable ambición del general corso.

Por otro lado, la mención al *cantabile* de la *Sonata Op. 13* podría aportar nuevas significaciones simbólicas si se tiene en cuenta que aquélla fue la sonata para piano más compleja hasta el momento, en que Beethoven no solo pretendía emular la memoria de Mozart a través de la semejanza con su *Sonata KV 457* (Vela, 2019), también en Do menor, sino que fue la primera obra donde ensayó la unión de todos los movimientos a partir de un mismo perfil temático, como después repetiría en la *Quinta Sinfonía en Do menor* (1808) —y, después, en la *Novena Sinfonía en Re menor*, las dos únicas sinfonías en tono menor de su catálogo—. De hecho, el fragmento publicado por Schindler como *scherzo* de la *Décima*, que Gerhard von Breuning había oído cantar al factótum en la casa del compositor, recuerda poderosamente al tema inicial de la *Quinta Sinfonía* (Grove, 1962), y, en particular, al tema de la trompa de su propio *scherzo*:

The image shows a page of musical notation for the Scherzo of Beethoven's Fifth Symphony, Op. 67. The score is in G minor and 3/4 time. It features a piano introduction with dynamics like *pp* and *p*, and tempo markings *poco ritard.* and *a tempo.*. A red box highlights a specific passage in the piano part, which is a rhythmic motif consisting of a dotted quarter note followed by an eighth note, repeated. The score includes staves for the piano and strings, with various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Beethoven, Scherzo de la Quinta Sinfonía Op. 67,
Leipzig: Breitkopf und Härtel



Beethoven, Scherzo de la *Décima Sinfonía*,
Staatsbibliothek zu Berlin Preussischer Kulturbesitz,
Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv

Precisamente, una de las grandes influencias previas de la *Quinta Sinfonía* fue la obertura Prometeo, de nuevo, en Do menor, perteneciente a la música incidental del ballet homónimo, *Die Geschöpfe des Prometheus Op. 43* [Las criaturas de Prometeo], que Beethoven compuso poco después, entre 1800 y 1801, sobre todo, la obertura lenta, *adagio*, que precedía al *allegro molto con brio*, una estructura similar a la utilizada en la *Sonata Op. 13*, la primera sonata para piano con introducción lenta a la manera de las sinfonías de Haydn, que Mozart adaptó a sus obras sinfónicas de la llamada «década vienesa» (Robbins Landom, 2005), pero que no llegó a introducir la sonata.

The image displays two pages of musical notation. The left page is labeled 'Adagio.' and features a piano score with multiple staves. The right page is marked with a '4' and shows a piano score with multiple staves, including dynamic markings like 'p cresc.' and 'f'. The notation is in a historical style, likely from a manuscript or early printed edition.

Beethoven, Obertura de Las criaturas de Prometeo Op. 43;
 Beethoven, Allegro con brio de la Quinta Sinfonía Op. 67,
 Leipzig: Breitkopf und Härtel

Tal vez, en el transcurso de la vida de Beethoven, los héroes *caídos*, como Napoleón, habían dejado paso a nuevas figuras como Haydn, cuya relación con Beethoven, en los últimos años del siglo XVIII, fue, cuando menos, tensa y difícil, dado que, en 1792, el joven de Bonn hubiera querido retomar sus estudios interrumpidos con Mozart en 1787, pero tuvo que *conformarse* con el magisterio de Haydn, ya anciano, ante la prematura muerte del compositor salzburgués en 1791 (Paumgartner, 1986). No obstante, al final de su vida, Beethoven seguía pensando en Mozart, su héroe musical de su juventud...

Habéis obrado muy bien al hacer justicia a los manes de Mozart en vuestro agudo y magnífico escrito, y tanto los eruditos como los profanos, lo mismo que todos los músicos o los que puedan ser considerados como tales, os deben estar agradecidos. [...] Siempre me he contado entre los más grandes admiradores de Mozart, y seguiré siéndolo hasta mi último aliento (Beethoven al abate Stadler, 6 de febrero de 1826, en Massin, 1987: 490).

...pero también en Haydn, el maestro que le había dado las claves del desarrollo temático, tan explotado en sus obras de madurez: «yo le había regalado recientemente una vista

de la casa natal de Haydn —escribió el pianista Hiller en marzo de 1827, pocos días antes de la muerte de Beethoven—; “la tenía cerca de la cama y nos la enseñó. “Me ha producido un placer infantil —dijo—, ¡la cuna de un hombre tan grande!”» (Massin, 1987: 525).

De este modo, en este haz de referencias en el comienzo de la *Décima Sinfonía*, descubrimos a un Beethoven que se había sentido en su juventud como un nuevo Prometeo del arte, lejos ya del Antiguo Régimen, con las influencias de Mozart y Haydn. En su vejez, afectado por diversas miserias morales y materiales, en la firme convicción de la necesidad de recuperar los valores democráticos y artísticos de la antigua Grecia, Beethoven rememoró la época de su juventud a través del tema del *adagio cantabile* de la *Sonata Op. 13*, que tantos éxitos le había granjeado como pianista en torno a 1800 (Lagrange, 2002).

Finalmente, aunque son muchos los enigmas aún ignotos que la *Décima Sinfonía*, tal como hoy la conocemos, es decir, parcialmente reconstruida según los manuscritos de Beethoven, se demuestra la influencia de determinadas obras del pasado, algunas de ellas muy tempranas —*Sonata Op. 13*, *Cuarteto Op. 18 n.º 2*, *Septeto Op. 20*, y *Sonata KV 457* de Mozart (1784)— y, en general, toda la obra sinfónica anterior, en especial, las sinfonías *Segunda*, *Tercera*, *Cuarta*, *Quinta*, *Sexta* y *Novena*, lo que valida plenamente el trabajo de Cooper (2013), al menos, en el primer movimiento editado por Universal Edition.

BIBLIOGRAFÍA

- ADORNO, Theodor (2003), *Beethoven. Filosofía de la música*, Madrid, Akal.
- BEETHOVEN, Ludwig van (2013), *10. Symphonie* (1. Satz), Arranger, Barry Cooper, Wien, Universal Edition A.G.
- BUCH, Esteban (2001), *La novena de Beethoven. Historia política del himno europeo*, Barcelona, Acantilado.
- BUCHET, Edmond (1991), *Beethoven: leyenda y realidad*, Madrid, Ediciones Rialp.
- CLARCK, Caryl (2005), *The Cambridge Companion to Haydn*, Cambridge, Cambridge University Press.
- DOWNS, Philip (1992), *La era de Haydn, Mozart y Beethoven*, Madrid, Akal.
- EINSTEIN, Albert (2007), *La música en el período romántico*, Madrid, Alianza.
- ELIAS, Nobert (2002), *Mozart. Sociología de un genio*, Barcelona, Península.
- GROVE, Charles (1962), *Beethoven and his nine symphonies*, New York, Dover.
- HARNONCOURT, Nikolaus (2016), *Diálogos sobre Mozart*, Barcelona, Acantilado.
- HUTCHINGS, Arthur (1986), *Mozart*, Barcelona, Salvat.
- JACKSON, Gabriel (2006), *Mozart*, Barcelona, Península.
- KEEFE, Simon (2003), *The Cambridge Companion to Mozart*, Cambridge, Cambridge University Press.
- KÜHN, Clemens (2003) *Historia de la composición musical en ejemplos comentados*, Cornellà de Llobregat, Idea Books.
- KÜHN, Clemens (2007), *Tratado de la forma musical*, Madrid, Mundimúsica.
- LAGRANGE, Henri Louis (2002), *Viena, una historia musical*, Barcelona, Paidós.
- LOCKWOOD, Lewis (2015), *Beethoven's Symphonies: An Artistic Vision*, New York, W.W. Norton.
- MAR, Norman del (1978), *Conducting Beethoven. Volumen 1. The Symphonies*, New York, Oxford University Press.
- MASSIN, Jean y Brigitte (1987), *Beethoven*, Madrid, Turner.
- MASSIN, Jean y Brigitte (2003), *Mozart*, Madrid, Turner.
- METZGER, Heinz-Klaus y RIEHN, Rainer (eds.) (2003), *Beethoven, el problema de la interpretación*, Cornellà de Llobregat, Idea Books.
- ORGA, Ates (2001), *Beethoven*, Barcelona, Ediciones Robinbook.

- PAUMGARTNER, Bernard (1986), *Mozart*, Madrid, Alianza.
- PESTELLI, Giorgio (1977), *La época de Mozart y Beethoven*, Madrid, Turner.
- ROBBINS LANDOM, Harold (2005), *1791: el último año de Mozart*, Madrid, Siruela.
- ROBBINS LANDOM, Harold (ed.) (1965), *The Mozart Companion*, London, Faber.
- SOLOMON, Maynard (1977), *Beethoven*, Buenos Aires, Vergara.
- ROSEN, Charles (1986), *El estilo clásico, Haydn, Mozart y Beethoven*, Madrid, Alianza.
- ROSEN, Charles (1987), *Formas de sonata*, Barcelona, Labor.
- ROSEN, Charles (2005), *Las sonatas para piano de Beethoven*, Madrid, Alianza.
- SIMPSON, Robert (2004), *Las sinfonías de Beethoven*, Cornellà de Llobregat, Idea Books.
- SCOTT, Marion (1985), *Beethoven*, Barcelona, Salvat.
- STANLEY, Glenn (2000), *The Cambridge Companion to Beethoven*, Cambridge, Cambridge University Press.
- TOCH, Ernst (1989), *La melodía*, Barcelona, Labor.
- TOCH, Ernst (2001), *Elementos constitutivos de la música*, Barcelona, Idea Books.
- TOVEY, Donald (1944), *The Forms of Music*, Oxford, Oxford University Press.
- VELA, Marta (2018), «Origen y precedentes del motivo inicial de la *Quinta Sinfonía* de Beethoven», *El genio maligno*, nº 22.
- VELA, Marta (2019), «*Sonata K_v 457* de Mozart y *Sonata Op. 13* de Beethoven: similitudes estilísticas sorprendentes», *La torre del Virrey*, nº 26, pp. 1-18.
- VELA, Marta (2020), *Las nueve sinfonías de Beethoven*, Madrid, Fórcola.
- WINTER, Robert (1991), «Of Realizations, Completions, Restorations, and Reconstructions: From Bach's Art of the Fugue to Beethoven's Tenth Symphony», *Journal of the Royal Musical Association*, nº 116, pp. 96-126.