

COMENTARIOS AL PROGRAMA por Claudia Guzmán

RICHARD STRAUSS (1864-1929): *Don Quijote, Variaciones fantásticas sobre un tema de carácter caballeresco, Op. 35*

Apasionado por el *Caballero de la Triste Figura*, el ávido lector Richard Strauss decidió honrar a los memorables personajes creados por Miguel de Cervantes mediante la creación de un poema sinfónico que narrara algunas de las inolvidables aventuras y desventuras de Don Quijote de la Mancha. Pocos meses habían transcurrido desde el estreno de *Así habló Zaratustra* cuando el compositor, quien se desempeñaba por entonces al frente de la orquesta de la Ópera de Munich, su ciudad natal, comenzó a bosquejar en paralelo dos nuevos poemas sinfónicos. Uno sería la contracara del otro: *Una vida de héroe* hallaría su contraparte en el magnífico antihéroe *Don Quijote*.

El nuevo poema sinfónico basado en las andanzas quijotescas surgía en el año 1897, aquel durante el cual nació Franz, el único hijo de Richard y Pauline de Ahna, su compañera de toda la vida. Si bien una vez más el compositor elegía escribir para la orquesta una obra programática en un movimiento, siguiendo así la profunda huella trazada por Franz Liszt en el ámbito del poema sinfónico, entrelazaba ahora con aquel el lenguaje del concierto para solista y orquesta. Strauss eligió para ello no solo a uno sino a dos solistas: el violonchelo sería Don Quijote y la viola su fiel escudero, Sancho Panza. Asimismo, recurrió a la utilización del *leitmotiv*. Un breve y distintivo motivo musical que permitiría distinguir a cada uno de los personajes.

En la raíz de toda su producción puede encontrarse una dialéctica permanente entre lo espiritual y lo terreno. Strauss explorará al ser humano desde sus más altos ideales hasta sus más profundas miserias. En este caso, entonces, el texto de Cervantes, siempre actual y renovado en su transparente y poético estudio del alma humana, le permitió desarrollar ambos aspectos en una misma obra. En consonancia con el formato de la obra literaria, el compositor eligió el tema con variaciones como la estructura más fiel, a la hora de traducir en música, las diferencias entre cada una de las andanzas del Caballero. La obra se compone entonces de una introducción, diez variaciones y un epílogo.

Es precisamente el tema de Don Quijote el que da inicio a la introducción de esta obra. Las ideas musicales que seguidamente se suceden, entre las cuales vuelve a aparecer el tema inicial, nos acercan, mediante su heterogeneidad y, más aún a través de la desconexión que parece haber entre unas y otras, a la mente de este hombre quien, luego de haber leído tantos libros sobre aventuras caballerescas, va soñando despierto con unas y otras. Apartándose de la realidad, así como la armonía parece apartarse cada vez más de un centro tonal, Alonso Quijano va perdiendo su razón para convertirse en el *Ingenioso Hidalgo* de su propio romance caballeresco: el motivo musical inicial emerge entonces confusamente entre variedad de ideas superpuestas.

Introducción: el tema de Don Quijote, a cargo de la orquesta, da inicio a la obra mientras que seguidamente la sugestiva sonoridad del oboe introduce el tema de Dulcinea, mientras Don Quijote, sueña con la mujer ideal a la cual ofrecer sus servicios. Gradualmente la música se torna disonante y confusa, describiendo así cómo Don Quijote pierde la cordura por la lectura de las novelas de caballería y decide convertirse él mismo en un caballero andante. Tras una atronadora progresión liderada por los bronces y los timbales, todo se acalla al hacer su entrada el violonchelo solista, enunciando aquel tema inicial que nos presenta, ahora sí, al hombre convertido en personaje. Luego de la presentación de Don Quijote la sonoridad conjunta de la tuba tenor y del clarinete bajo, con su tosco y pesante andar, anticipa la llegada de quien será el entrañable, gracioso y sencillo compañero de aquel: el fiel escudero Sancho Panza, a cargo de la viola solista.

Variación I: el retorno del violonchelo nos presenta a Don Quijote rumbo a su primera aventura, aquella en la que, según él, se enfrentará a temibles gigantes que no serán otra cosa que molinos de viento. Antes de esa batalla, se atisba el tema de Dulcinea. Don Quijote arremete contra los gigantes/molinos pero como resultado cae del caballo, desgracia que Strauss dibuja sonoramente mediante un *glissando* del arpa.

Variación II: unos extraños ruidos, que disgustaron a algunos de los críticos que escucharon la obra por primera vez, provocados principalmente mediante un rápido movimiento de la lengua que interfiere con el soplo en los instrumentos de metal, se convierten en la escenificación sonora del grupo de ovejas que, en su turbación, Don Quijote confunde con las huestes del Emperador Alifanfarón, figura surgida de su estado de desvarío. A cada estocada del caballero las ovejas responden con balidos más rotundos hasta que Sancho Panza termina interviniendo.

Variación III: un solo del violonchelo, intentando completar su tema original, nos presenta a Don Quijote en diálogo con su escudero. Un momento de sosiego antes de la próxima batalla que deriva en una danza protagonizada por el más positivo y realista Sancho Panza.

Variación IV: con el retorno de los bronces y la percusión aparece un nuevo enemigo imaginario al cual vencer. La “desdichada aventura con una procesión de penitentes” que el Hidalgo confunde con un grupo de bandidos que han robado una estatua de la Virgen María, es acompañada por un coral a cargo de los bronces con sordina.

Variación V: mientras cumple con la vigilia de las armas, el abatido escudero sueña despierto con la mujer ideal a la cual dedicarle sus aventuras. Esta se aparece ante él a través de la sonoridad conjunta de las cuerdas, el corno y el arpa. Volviendo a la realidad los temas del Quijote y Sancho se reencuentran en un diálogo.

Variación VI: el escudero da inicio a esta sexta variación en la cual tenderá una broma a su señor. Luego de conocer los anhelos más profundos del caballero busca en el pueblo a una mujer que pueda servir como ideal a Quijote pero no encuentra más que a una fulana. Se trata de Dulcinea, a la cual oímos inicialmente tal como Sancho la ve: como una rudimentaria danza de pueblo. Sin embargo, Don Quijote la percibirá como esa mujer ideal a la cual anhelaba encontrar y a la que cubrirá de elogios mediante un monólogo del violonchelo.

Variación VII: una nueva aventura, en la cual el Hidalgo cree volar por el aire junto a su escudero, hallándose sin embargo cabalgando corceles de juguete, será la ocasión para que Strauss produzca el efecto de ese vuelo no sólo mediante la utilización del *glissando* en las cuerdas sino también mediante la incorporación de una máquina de viento (o eolifono). Construido con un tambor a manivela recubierto por una tela, este instrumento ya había sido incorporado en el mundo de la ópera en obras como *El barbero de Sevilla* de Rossini o *El Holandés Errante* de Wagner.

Variación VIII: al ampliarse la brecha entre la realidad y la fantasía Don Quijote cree navegar, al ritmo de una barcarola, por lejanas aguas en un bote encantado mas, el timbre conjunto del oboe y del violín nos anuncian que en verdad se hallan en un canal y demasiado cerca de un molino de agua. El disgusto que le causará al caballero el encuentro con la realidad será expresado mediante el violonchelo punteando esta vez el tema en las cuerdas.

Variación IX: un par de monjes, a cargo de un dúo de fagotes departiendo en magnífico contrapunto, serán vistos por la mente afiebrada del Quijote como un par de malvados hechiceros, a quienes deberá vencer.

Variación X: finalmente Don Quijote se batirá a duelo con el Caballero de la Blanca Luna. Aquel no es otro que Sansón Carrasco, un amigo de la familia del Hidalgo que no quiere otra cosa que intentar que este vuelva a entrar en razón.

Final: mientras se rememoran, cual retazos de la memoria, aquí y allí, los temas de sus diversas andanzas, el epílogo nos presenta con ternura, mediante el sonido altamente expresivo y cada vez más sosegado del violonchelo, al caballero de la triste figura en su lecho de muerte. Un exhausto Don Quijote comienza a extinguirse mientras que, envuelto en las lágrimas de su Dulcinea y de todos los que lo rodean, un anciano y sereno Alonso Quijano recobra la razón, hallando entonces la paz eterna y el fin de todas sus andanzas. Su voz se acalla mientras la orquesta concluye sutilmente este relato conmovedor.

Estrenada en Colonia, el 8 de marzo de 1898 por la Orquesta Gürzenich, la obra fue dirigida entonces por Franz Wüllner, interpretando el rol del Quijote el violonchelista Friedrich Grützmacher.

PIOTR ILICH CHAIKOVSKI (1840-1893): **Sinfonía nº 5 en Mi menor, Op. 64**

“¿No debería una sinfonía expresar aquellas cosas para las cuáles no hay palabras pero que sin embargo necesitan ser expresadas?”. Con esta pregunta retórica inscrita en una carta que le enviara a su discípulo Serguei Taneyev en el año 1878 expresaba Piotr Ilich Chaikovski sus reflexiones en torno a aquello que consideraba el fundamento de la escritura sinfónica.

Diez años más tarde, al retornar de una más de sus exitosas giras europeas, el más reconocido en occidente de entre los compositores rusos de entonces, comenzaba a crear una de las obras que alcanzaría un sitial indiscutible en el ámbito del repertorio sinfónico. Se iniciaba la primavera del año 1888 cuando Chaikovski comenzó a volcar en el papel esta Sinfonía en Mi menor. La mayor parte de la obra la escribió al aire libre, mientras se ocupaba de las flores de su jardín, en la casa que habitaba por entonces en las afueras de Moscú. Once años habían transcurrido desde que diera a conocer su Cuarta Sinfonía cuando, en agosto, dio por terminada su quinta producción para ese género orquestal, la cual se estrenó el 17 de noviembre de ese mismo año, con el compositor en el podio y al frente de la Orquesta de la Sociedad Filarmónica de San Petersburgo.

Enmarcándola en la clásica estructura en cuatro movimientos de la tradición sinfónica germana Chaikovski planteó la obra, al mismo tiempo, como la progresión cíclica y dramática de un tema principal, continuando así las ideas que implementaran figuras como Héctor Berlioz, ya desde su *Sinfonía Fantástica*, y Franz Liszt en sus poemas sinfónicos. Es este un rasgo inequívocamente romántico debido a que la obra pasa a ser la historia de una subjetividad, una individualidad, esto es, de un tema musical.

Ese tema principal, que aparecerá con diversas características, transformándose a través de la obra y que se presenta por primera vez en la introducción, a cargo de los dos clarinetes bajos, con un dejo de denso pesar y en modo menor, proviene de *Una vida por el Zar*, ópera de Mijaíl Glinka estrenada en el Teatro Bolshoi en diciembre de 1836. A través de esta cita la Quinta Sinfonía no sólo rinde homenaje, desde su fundamento, a quien fuera el padre del nacionalismo musical ruso y a la creación lírica que inauguró el camino de un teatro musical que ensalzaba el folklore de su tierra sino que además, mediante la misma, Chaikovski da a conocer el pensamiento sobre el cual se inspiraba su nueva creación, puesto que la melodía de Glinka que escogió musicalizaba en la ópera las palabras “no se conviertan a la tristeza”. Nuevamente, al igual que en su Cuarta Sinfonía, se trata del destino mas, en esta ocasión, el programa extra-musical sobre el cual transcurriría su nueva creación, quedaría velado para el público. Sólo unos pocos trazos escritos por Chaikovski en su cuaderno de notas poco antes de iniciar la composición de la obra permiten acercarnos a esos motivos que se hallan en el origen de la misma: “*Dudas y reproches contra xxx*”, consigna refiriéndose al primer movimiento y refiere allí mismo a la creación toda como “*la resignación plena ante el Destino*”.

Luego de esa oscura marcha, de rasgos fúnebres, que sirve de introducción a la sinfonía, se inicia el **Allegro con anima**, tempo que enmarca a este primer movimiento de forma sonata y pasajes épicos por sus poderosos clímax expresivos.

La cumbre lírica de esta creación llega en el segundo movimiento, **Andante cantabile con alcuna licenza**, escrito en Re mayor. Presentado por el corno francés, el tema principal de este momento de la obra alcanzaría una fama aún independiente de la sinfonía, llegando a ser popularizado, luego de la Segunda Guerra Mundial, por cantantes como Frank Sinatra bajo el título “*Moon Love*”.

El tercer movimiento, **Allegro moderato**, es un vals, la danza de moda en la Europa de entonces. Escrito en la tonalidad de La mayor este movimiento tiene gran influencia de las obras para ballet del mismo compositor. Sobre el final el tema principal de la sinfonía reaparece, esta vez noble y serenamente.

El mismo tema omnipresente da comienzo al cuarto y último movimiento que se inicia con un grave y solemne **Andante maestoso**, esta vez en Mi mayor. Este movimiento de forma sonata es un progresivo *crescendo* en intensidad, potencia y velocidad hasta lo apoteótico. Durante su

desarrollo interactúan reminiscencias y variaciones de los diversos temas expuestos en los tres movimientos anteriores e imponiéndose por sobre todos ellos, en la re-exposición, el tema principal. El falso final que se genera en la coda incrementa el suspenso y el carácter triunfal del auténtico y apoteótico final de esta Quinta Sinfonía.