JUAN PEDRO PÉREZ PARDO
Universidad Complutense de Madrid

Música programática: *Don Quijote* como ejemplo de *senso traslato* en un poema sinfónico de Richard Strauss

Señora, donde hay música no puede haber cosa mala.
(Sancho, II, 34)

La literatura ha sido siempre motivo de inspiración para el resto de las artes. Desde tiempos antiguos la música se ha nutrido de la literatura, como también lo ha hecho la pintura, la danza, la escultura o más recientemente el cinematógrafo.

Las primeras relaciones entre música y literatura las encontramos ya en las culturas de la Antigüedad, lo que constituye, en palabras de Estébanez Calderón, "el sustrato de la literatura europea posterior". Los trovadores de las cortes medievales juegan, por medio de un código cerrado, a encandilar a bellas damas interpretando poemas de amor que acompañan de notas musicales. Texto y música se unen para cumplir una función didáctica como en el preciado *Códice Calixtino* o en los inicios del teatro, cuando se representan los primeros dramas litúrgicos. Los *Volkslieder* alemanes son ejemplo también de composiciones con estructura textual y melódica, y en el terreno operístico música y literatura adquieren un especial protagonismo: de las incipientes obras de Monteverdi a las sinestésicas producciones wagnerianas, han sido muchas y muy fructíferas las relaciones entre ambas disciplinas que desde sus inicios parecen haber quedado unidas, si no por la misma forma musical, sí por un mismo género, el vocal, acompañado o no de instrumentos musicales.

Música programática

Las formas de la música se han venido agrupando tradicionalmente en dos grandes géneros: el conocido como vocal o canto propiamente dicho que puede ir o no acompañado de instrumentos musicales, y el género instrumental, en el que no existe acompañamiento de voz y son los instrumentos los que se convierten en absolutos protagonistas de la obra. En un tercer género de estructura audiovisual estaría la música que habitualmente acompaña una representación: un ballet, el teatro, la misma ópera o el cine.

El género instrumental queda a su vez dividido en Música Instrumental Pura, es decir, aquél tipo de música que no contiene argumento alguno, y la Música Programática -también conocida como música descriptiva- que está relacionada con un tema poético o narrativo, o bien trata de evocar situaciones, ambientes o "describir" hechos.

Los profesores D.J. Grout y C.V. Palisca en su estudio *Romanticismo y música orquestal en el siglo XIX* justifican la aparición de la música programática y hacen referencia a cómo ésta **absorbe** y **transmuta** el tema imaginado, lo que convierte a la música instrumental en un vehículo para la expresión de ideas:

> El conflicto entre el ideal de la música instrumental pura en cuanto modo de expresión romántico supremo, por un lado, y la fuerte orientación literaria de la música del siglo XIX, por el otro, se resolvió en la concepción de la *música programática*. Tal como Liszt y otros utilizaron este término, la música programática era aquella música instrumental

¿Qué Quijote leen los europeos? PÉREZ PARDO, Juan Pedro. Música programática: Do...
Centro Virtual Cervantes

> relacionada con un tema poético, descriptivo, o incluso narrativo, pero no por medio de figuras retórico-musicales o por imitación de sonidos y movimientos naturales, sino mediante la sugerencia imaginativa. La música programática aspiraba a absorber y transmutar el tema imaginado, incorporándolo por completo a la música de tal manera que la composición resultante, al tiempo que incluye el "programa", lo transciende no obstante, y en cierto sentido es independiente de él. De esta suerte, la música instrumental se convierte en un vehículo para la expresión de ideas que, aunque las pueda aludir por medio de palabras, en última instancia están más allá del poder expresivo de éstas. [...][1]

Por su parte el compositor norteamericano Aaron Copland (1900-1990), en su estudio *Cómo escuchar la música*, no habla específicamente de música programático pero sí establece la diferencia entre música descriptiva "literal" y música descriptiva "poética":

> Hablando en términos generales, hay dos clases de música descriptiva, La primera corresponde a la calificación de descripción literal. El compositor desea reproducir el sonido de las campanas en la noche. Por tanto, escribe determinados acordes, para orquesta o para piano o para cualquier otro medio sonoro que esté utilizando, los cuales realmente suenan como las campanas en la noche. [...]
>
> El otro tipo de música descriptiva es menos literal y más poético. No se trata de describir una determinada escena o acontecimiento; lo que el compositor desea es comunicar al oyente ciertas emociones suscitadas en él por alguna circunstancia externa. [...][2]

Con la "descripción literal" a que se refiere Copland la música es imitación, se produce la transmutación o traducción, en muchos casos, de "sonidos onomatopéyicos"[3]. En la descripción "poética" el compositor se convierte en un traductor de emociones, emociones producidas por situaciones ajenas a él mismo y es aquí donde, desde un punto de vista lingüístico, hay un hecho trascendental que marca la diferencia entre los dos tipos de música descriptiva: las emociones a que alude Copland son parte del universo abstracto-musical del compositor, lo que deja al auditorio desprovisto de una realidad extralingüística, es decir, se pierde el referente al que nos suele remitir el signo lingüístico. La "descripción poética" es por tanto más compleja y subjetiva para el receptor, mientras que la "descripción literal" es cercana y tangible, de fácil percepción, dado su carácter imitativo y referencial.

Ya sea en forma de descripción poética o de descripción literal, los compositores escriben sus partituras de música programática a partir de los temas más diversos, que extraen por lo general de la literatura, pero también de la mitología, la naturaleza o la pintura como en el caso del compositor ruso S. Rachmaninov (1873-1943) que se inspira en la pintura *Die Toteninsel* (1883) -en la que supuestamente Caronte transporta las almas en su barca al reino de Hades, una obra del pintor suizo Arnold Böcklin (1827-1901)- y compone su poema sinfónico *Toteninsel* (1909), en clara alusión al cuadro de Böcklin. Esa traslación que realiza el compositor de lo plástico a lo musical, o la transformación que propone Richard Strauss (1864-1949) cuando partiendo del *Don Quijote* literario llega a ofrecernos su *Don Quixote* musical es lo que Roman Jakobson definió en sus *Aspectos lingüísticos de la traducción* como "transmutación o traducción intersemiótica", que consiste en "una interpretación de los signos verbales mediante los signos de un sistema no verbal", operación que implica un cambio de código, es decir, según los ejemplos antes mencionados, tanto el

[1] Grout, D.L. y C.V. Palisca, *Historia de la música occidental, 2*. Madrid: Alianza Editorial, 2004, pp. 734-735.
[2] Copland, A., *Cómo escuchar la música* (Traducción de Jesús Bal). México: Fondo de Cultura Económica, 1994, p. 194.
[3] Sirva como ejemplo -de entre las múltiples obras que existen- el diálogo entre un gallo y una gallina del compositor salzburgués Franz von Bibern (1644-1704).

¿Qué Quijote leen los europeos? PÉREZ PARDO, Juan Pedro. Música programática: Do...
Centro Virtual Cervantes

lenguaje gráfico como el literario han sido reinterpretados en el lenguaje musical, lo que pone de manifiesto, efectivamente, la teoría de que "todo signo es traducible a otro signo".

Ahora bien, si admitimos que la música es un sistema de signos ¿estaríamos igualmente dispuestos a defender la capacidad semántica de la música? Esta es la disputa que viene enfrentando a los partidarios de la música absoluta -quienes rechazan la concepción del significado musical basada en la relación con lo extramusical- con las teorías referencialistas, a favor de la semanticidad musical. Dos teorías estéticas enfrentadas, música Absoluta[4] *vs.* música Programática, que vienen dividiendo tanto a compositores como a teóricos desde hace casi dos siglos.

Si preguntásemos a un auditorio que acaba de escuchar *Toteninsel* de Rachmaninov si percibieron "la atmósfera lúgubre que rodea a los cipreses" en la *Isla de los muertos*, o si la hipnosis se apoderó de ellos ¿al escuchar? el suave balanceo con que se movía la barca de Caronte... ¿qué respuestas obtendríamos? El semiólogo J. J. Nattiez, en sus investigaciones sobre el fenómeno de la capacidad semántica de la música nos dice:

> [...] "La coordinación sintáctica de la música no funciona en el nivel de las figuras tópicas, emocionales y afectivas. Es el oyente quien construye un hilo narrativo, si quiere, a partir de lo que se le da a escuchar.[5]

El propio Nattiez ha comentado también cuál ha sido su experiencia personal al escuchar uno de los poemas sinfónicos de R. Strauss:

> Escuchando *Till Eulenspiegel* de Richard Strauss y con ayuda del título puedo muy probablemente entender que se trata de la vida y la muerte de un personaje. Escucho perfectamente que se mueve, que salta, etc...., pero ¿qué hace exactamente? No lo sé. [...][6]

Como vemos, el oyente (Nattiez) busca y se apoya en el título, pues gracias a él piensa que "probablemente se trata de la vida y la muerte de un personaje". Pero el título alemán *Till Eulenspiegels lustige Streiche* o *Las alegres travesuras de Till Eulenspiegel*, inspirado en una temprana obra de la literatura alemana del mismo título, no hace alusión, precisamente, a la vida y la muerte de este personaje, sin embargo, hay un dato significativo en las palabras de Nattiez cuando dice que "escucha que se mueve, que salta"... acaso ¿no es eso lo que hace precisamente un pícaro travieso?

El semiólogo francés concluye diciendo que estos acercamiento "narrativos" no son sino una "ilusión metafórica" y que, en música, no es posible establecer una relación como la sintáctica entre un sujeto y un predicado:

> El relato literario es invención, mentira. La música no miente, porque es necesariamente a mí, al oyente, a quien corresponderá la tarea de relacionar estos fantasmas de personajes con las sugestiones de acciones: no se encuentra entre las posibilidades semiológicas de la música el relacionar un sujeto con un predicado.
>
> Esta es la razón por la cual me parece que un buen número de acercamientos ‹‹narrativos›› a la música caen en una ilusión metafórica. [...][7]

[4] Dahlhaus, C., *La idea de la música absoluta*. Barcelona: Idea Books, 1999.
[5] Nattiez, J.J., "Relato literario y relato musical", en: Alonso, S., *Música y literatura*. Madrid: Arco/Libros, 2002, p. 139.
[6] *Ibídem*, p. 139.
[7] *Ibídem*, p. 140.

¿Qué Quijote leen los europeos? PÉREZ PARDO, Juan Pedro. Música programática: Do...
Centro Virtual Cervantes

El título de una obra, por lo general, aporta cierta información, pero el título en sí mismo, aunque puede tener una función referencial y ayudar en la comprensión de la obra, es insuficiente, pues unas cuantas palabras no pueden servir de guía narrativa. Lo que suele hacer el compositor de música programática, además de encabezar la obra con un título, es "ayudar" a su auditorio con un programa de mano -como luego veremos en el *Don Quixote* de Strauss- en el que se dan una serie de explicaciones y/o se narra el argumento de la obra que se quiere escuchar. Pero finalmente -volviendo a las palabras que Nattiez ha expresado- será el oyente quien construya, si quiere, un hilo narrativo, a partir de su percepción y "de lo que se le dé a escuchar".

El Poema Sinfónico

En la primera mitad del siglo XIX los compositores se valen todavía de la sinfonía para dar a conocer su música programática. En 1808 Beethoven (1770-1827) compone su *Sinfonía Pastoral*, y advierte que las descripciones de su obra no deben tomarse de una manera literal[8], y las califica de "expresión de sentimientos, antes que descripción"[9].

A medida que avanza el siglo XIX, se producen cambios importantes que afectan a las formas musicales y el desarrollo de la música programática es cada vez más evidente. La *Sinfonía Fantástica* (1829) de H. Berlioz (1803-1869) está considerada el punto de partida de la música con contenido argumental. Su sinfonía, subtitulada *Episodios de la vida de un artista*, es en realidad narración y autobiografía, ya que Berlioz transpuso a su obra, literaria y musicalmente, la pasión que sentía por la actriz irlandesa Harriet Smithson. Por su parte el compositor de origen húngaro F. Liszt (1811-1886) además de ser conocido como uno de los innovadores de la armonía en el siglo XIX, es considerado el creador de música programática más importante después de Berlioz y padre del Poema Sinfónico. Liszt escribió más de una docena de poemas sinfónicos e incluso dos sinfonías en las que el compositor incluye también programas literarios: basada en el drama de Goethe compone *Eine Faust Synphonie* (1854), que dedica a Berlioz por la gran admiración que le tenía y que divide en tres movimientos: *Fausto*, *Margarita* y *Mefistófeles*; y la *Sinfonía Dante* (1856) inspirada en la *Divina Comedia* y compuesta sólo por dos movimientos, *Infierno* y *Purgatorio*.

Bajo *Symphonische Dichtung* la gran enciclopedia musical alemana *MGG* cita a F. Liszt como el fundador de esta forma, cuya estructura suele componerse de un movimiento único, subdivido en partes y con una base argumental:

> Symphonische Dichtung (engl. symphonic poem; frz. poème symphonique; ital. poema sinfonico; span. poema sinfónico) ist die Bezeichnung für eine von Fr. Liszt begründete Gattung der Programmusik. Es handelt sich um in der Regel einsätzige, in mehrere Abschnitte gegliederte symphonische Werke, denen außermusikalische oder besser: transmusikalische, durch Überschriften bzw. zusätzliche Texte angedeutete oder näher bezeichnete Sujets zugrunde liegen. [...] [10]

Después de Liszt el poema sinfónico es "aceptado" como una nueva forma musical de contenido programático cuya fuerza es tal que, en muchos casos, consigue desplazar a la sinfonía, aunque también hubo compositores de la talla de Gustav Mahler (1860-1911) que

[8] No obstante, los puristas han criticado al compositor de Bonn por "haber hecho un retrato de la naturaleza con su sexta sinfonía".
[9] Grout y Palisca. Op. cit., p. 715.
[10] *Die Musik in Geschichte und Gegenwart (MGG).* Kassel: Bärenreiter-Verlag, 1998, t. 9 (Sachteil), p.153.

¿Qué Quijote leen los europeos? PÉREZ PARDO, Juan Pedro. Música programática: Do...
Centro Virtual Cervantes

mostraron su aversión total hacia la nueva forma. Mahler, además de no escribir un solo poema sinfónico, arremetió así contra el mismo y contra su inventor:

> He reflexionado, [...] cómo debo llamar a mi sinfonía para dar, a través del título, alguna indicación sobre su contenido y, quizás con una sola palabra, aludir a mi intención. ¡Pero siempre será una 'sinfonía' y nada más! Nombres como 'poesía sinfónica' o 'poema sinfónico' no significan nada exacto, y hacen pensar en esas composiciones de Liszt, carentes de cohesión interna, en las que cada movimiento describe algo por su cuenta [11].

No obstante estas opiniones de G. Mahler, entre finales del siglo XIX y principios del XX, el poema sinfónico se encuentra en plena efervescencia, lo que se constata con la proliferación de obras programáticas que los compositores traducen en toda Europa, por citar algunos ejemplos: el finlandés Jean Sibelius (1865-1957) se inspira en el *Kalevala*, la epopeya nacional finlandesa, de la que el compositor extrae versos completos del Canto I para escribir *Luonnotar* (1913, para orquesta y soprano), u otros como *La hija de Pohjola* (1925) inspirado en el Canto VIII; en Francia P. Dukas (1865-1935) se inspira en la balada *Zauberlehrling de* Goethe para componer su *Aprendiz de brujo* (1897); el suizo A. Honegger (1892-1955) compone una serie de partituras a las que llama "movimientos sinfónicos", entre ellas *Rugby* (1928), o la conocida "imitación" de la locomotora *Pacific 231* (1923). En España no se alude a la forma concreta de poema sinfónico, aunque Manuel de Falla (1876-1946) habla de "impresiones sinfónicas" como denominó a su obra *Noches en los jardines de España* (1916), y su *Retablo de maese Pedro* (1923) inspirado también en *El Quijote* de Cervantes y donde Falla alude a Ginés de Pasamonte, uno de los Galeotes liberados por Don Quijote (I, XXII) que después se disfrazará de Maese Pedro (II, XXV).

En Alemania R. Strauss (1864-1949) trabaja intensamente esta forma musical de 1895 a 1900 y, al contrario que G. Mahler, no tiene ningún prejuicio en afirmar que "la sinfonía es un poema sinfónico". Precisamente R. Strauss no es conocido por las dos sinfonías que escribió sino por sus óperas y por sus poemas sinfónicos. Hugo von Hofmannsthal (1874-1929) escribe para él a partir de 1906 los libretos de siete de sus óperas, entre ellas *Elektra* (1908) o *Die Frau ohne Schatten* (1917), y a la muerte del escritor vienés Strauss comienza la que será una colaboración corta con Stefan Zweig (1881-1942) quien escribe el libreto de *Die schweigsame Frau* (1935).

En sus poemas sinfónicos Strauss transmuta y desarrolla, en un solo movimiento y de forma libre, temas, personajes o ideas que extrae del universo literario. Grout y Palisca al hablar de los poemas sinfónicos de R. Strauss, establecen la diferencia entre programa "filosófico" y programa "descriptivo" y se refieren también a la dificultad que supone separar ambos tipos:

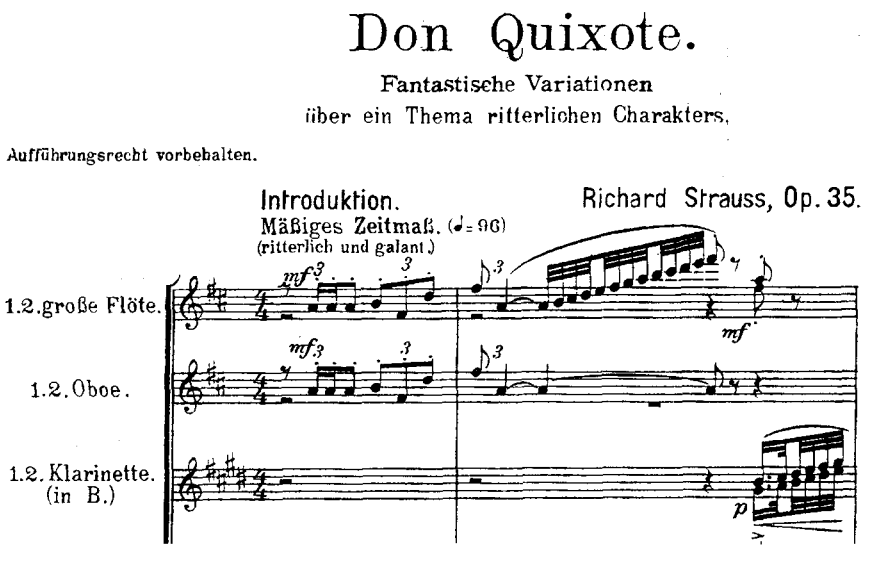
> Existen dos tipos de programas para un poema sinfónico: uno, que podemos llamar "filosófico", reside en el ámbito de las ideas y las emociones generales; [...] El otro tipo de programa, al que podemos calificar de "descriptivo", exige que el compositor plasme o intente ilustrar musicalmente determinados sucesos extramusicales; [...] No es posible separar estrictamente ambos tipos, puesto que los programas filosóficos a menudo incluyen elementos descriptivos y los programas descriptivos habitualmente tienen asimismo una significación más general. Si las descripción de detalles es obvia, llamamos al programa descriptivo.

Entre los poemas sinfónicos "filosóficos" de R. Strauss encontramos composiciones como *Also sprach Zarathustra* (1896) inspirado en la obra de F.W. Nietzsche (1844-1900),

[11] Blaukopf, H., *Gustav Mahler-Richard Strauss. Correspondencia 1888-1911* (Traducción de J. Martínez Aragón). Madrid: Altalena Editores, 1982, p. 146.

¿Qué Quijote leen los europeos? PÉREZ PARDO, Juan Pedro. Música programática: Do...
Centro Virtual Cervantes

Till Eulenspiegels lustige Streiche (1895), *Don Juan* (1889) basado en un poema de Nikolaus Lenau, o su *Don Quixote* (1897) al que sigue *Ein Heldenleben* (1898) por citar algunos de ellos. Las formas musicales que emplea para elaborar estas partituras (rondó, tema con variaciones, etc.) varían en función de la estructura extramusical, es decir, que su elección queda condicionada por el argumento que el compositor pretenda "narrar".



***Don Quixote*, poema sinfónico de Richard Strauss**

El musicólogo Ulrich Rühle cuenta que, de pequeño, el joven R. Strauss cuando no estaba ocupado con la música, se colaba en la biblioteca de su padre donde leía libros de aventuras que eran sus favoritos, y entre ellos estaba *El Quijote*:

> Wenn Richard sich nicht mit Musik beschäftigt, ist er oft in Vaters Bibliothek anzutreffen. Lesestoff gibt es da genug. Am liebsten mochte er Abenteuergeschichten. Wie amüsierte er sich uber den Ritter von der traurigen Gestalt, Don Quichote, einen spanischen Adligen, der meint, als mittelalterlicher Ritter durch die Welt ziehen zu müssen. Später erzählt Richard Strauss mit musikalischen Mitteln die haarsträubenden Abenteuer, die Don Quichote mit seinem Diener Sancho Pansa besteht. [...][12]

Strauss es especialmente meticuloso a la hora de elegir los temas literarios sobre los que después trabajará sus obras programáticas. Al igual que hizo con *Don Juan* o *Till Eulenspiegel* en este caso se inclina por una de las obras maestras de la literatura universal como es *El Quijote* de Miguel de Cervantes, en cuya partitura el compositor trabaja de 1896 a diciembre de 1897.

[12] Rühle, U., *›› ...ganz verrückt nach Musik ‹‹*. München: Dtv, 2004, p. 327.

¿Qué Quijote leen los europeos? PÉREZ PARDO, Juan Pedro. Música programática: Do...
Centro Virtual Cervantes

Don Quixote se estrenó el 8 de marzo de 1898 en Colonia y, al parecer, "hubo diversidad de pareceres en la crítica", como comenta B. Gilliam, uno de sus biógrafos:

> Algunos críticos acusaron a Strauss de estar más interesado en competir con Cervantes que en interpretarle". [...] Ernest Newman, quien había defendido siempre las primeras obras de Strauss, entendió que Strauss había llegado demasiado lejos, alcanzando los límites de la onomatopeya musical. [...][13].

En 1900 tuvo lugar la primera audición de *Don Quixote* en los Conciertos Lamoureux en París. El público parisino no aceptó muy bien la partitura al tratarse de "una broma" musical, según había expresado el escritor Romain Rolland, crítico musical y amigo de Strauss, quien comentó sobre el estreno:

> << ...Indignación de una parte del público. Ese buen público francés que, a medida que es menos músico, está más a caballo del buen gusto musical y no tolera una broma y cree que se burlan de él y que le faltan al respeto... Al final, aplausos y silbidos: ¡Bravo! y ¡Es intolerable! >> (Romain Rolland) [14]

En la que será su Op. 35, ***Don Quixote. Fantastische Variationen über ein Thema ritterlichen Charakters***, Strauss elige la forma Tema con Variaciones, de este modo los compases que conforman "la melodía" temática expuesta al principio de la obra, van a tener su concordancia después con las distintas aventuras vividas por el Caballero de la Triste Figura y su fiel escudero Sancho. En este sentido fue H. Berlioz quien hizo una trascendental aportación al género al hablar de *idée fixe* (idea fija) que él mismo puso en práctica en su *Sinfonía Fantástica* y cuya característica principal estriba en que permite al oyente identificar al personaje central de la historia con una melodía específica. Richard Wagner (1813-1883) empleó después el recurso que se conoce como *leitmotiv* o motivo conductor, es decir, "un tema o motivo musical asociado con alguna persona, cosa o idea en particular, perteneciente al drama"[15].

Con estas *Variaciones fantásticas sobre un tema de carácter caballeresco* Strauss ofrece "un retrato" del estado mental del protagonista, y tanto Don Quijote como su fiel escudero Sancho, la misma Dulcinea, los combates del caballero contra los molinos o los rebaños de ovejas, etc., todo quedará "convertido" en diferentes timbres orquestales, el universo cervantino transmutado en signos musicales.

Don Quijote comienza sus andanzas con la entrada de un violonchelo solo y Sancho le dará la réplica a través de instrumentos como el clarinete bajo, la tuba o la viola; Dulcinea queda significativamente representada a través del timbre del oboe.

La estructura de *Don Quixote* está compuesta por una Introducción, Tema con diez Variaciones y Final. Al comienzo de cada variación, Straus hace referencia a un episodio concreto de la novela de Cervantes y en algunos casos identifica los temas con los que podemos reconocer a los protagonistas. A continuación reproducimos las indicaciones escritas por el compositor en la partitura[16], los comentarios recogidos en el programa de mano[17], y las correspondientes referencias en *El Quijote* cervantino[18].

---

[13] Gilliam, B., *Vida de Richard Strauss*. Madrid: Cambridge University Press, 2002. p. 83.
[14] Tranchefort, F-R., *Guía de la música sinfónica*. Madrid: Alianza Editorial, 2002, p. 1143.
[15] Grout, D.J., Op. cit., p. 830.
[16] Strauss, R., *Don Quixote. Fantastische Variationen über ein Thema ritterlichen Charakters*. Leipzig: Ernst Eulenburg.
[17] Tranchefort, F-R., *Op. cit.*, pp.1143-1147.
[18] Cervantes, M. de., *Don Quijote de la Mancha* (Edic. de John Jay Allen). Madrid: Ediciones Cátedra, 1998.

¿Qué Quijote leen los europeos? PÉREZ PARDO, Juan Pedro. Música programática: Do...
Centro Virtual Cervantes

- **Introducción (*Introduktion*)**

Strauss comienza su partitura con un *tempo* moderado (*Mäßiges Zeitmaß*), y define el carácter o expresión de su Introducción utilizando adjetivos tan elocuentes como "caballeresco y galante" (*ritterlich und galant*). En el programa de mano se explica al auditorio que ‹‹Don Quijote pierde la razón al leer novelas de caballería y decide partir él mismo en campaña››.

La transmutación que Strauss realiza aquí de la pérdida de la razón de Don Quijote y su posterior salida en busca de aventuras, se corresponde con los dos primeros capítulos del libro I de la novela cervantina:

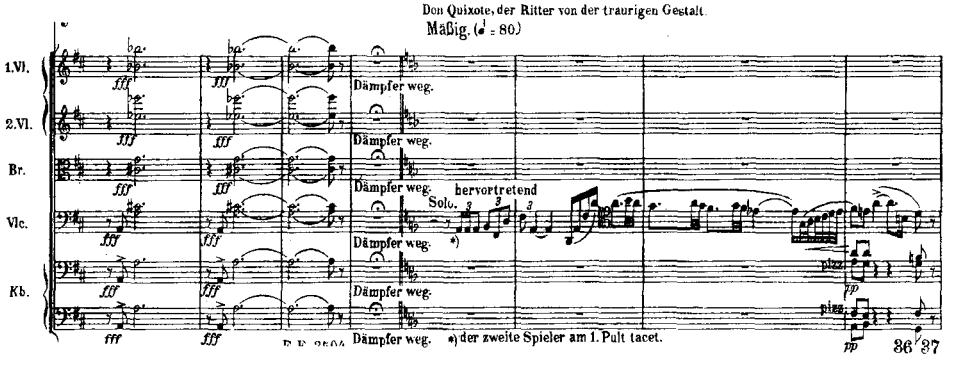
> En resolución, él se enfrascó tanto en su lectura, que se le pasaban las noches leyendo de claro en claro, y los días de turbio en turbio; y así, del poco dormir y del mucho leer se le secó el cerebro de manera que vino a perder el juicio. (I, Cap. I)

En el capítulo siguiente, una vez que ha preparado sus armas y su caballo, Don Quijote emprende la salida:

> Y así, sin dar parte a persona alguna de su intención, y sin que nadie le viese, una mañana, antes del día, que era uno de los calurosos del mes de julio, se armó de todas sus armas, subió sobre Rocinante, puesta su mal compuesta celada, embrazó su adarga, tomó su lanza, y por la puerta falsa de un corral salió al campo, con grandísimo contento y alborozo de ver con cuánta facilidad había dado principio a su buen deseo. (I, Cap. II)

- **Tema (*Thema*)**

En un *tempo* moderado (*Mässig*) el compositor introduce a Don Quijote, cuyas andanzas dan comienzo con la entrada de un violonchelo solo que será su instrumento conductor. Strauss ha pensado en un violonchelo, una elección perfecta pues se trata de un instrumento que como solista tiene gran personalidad. Su voz es ronca y grave.



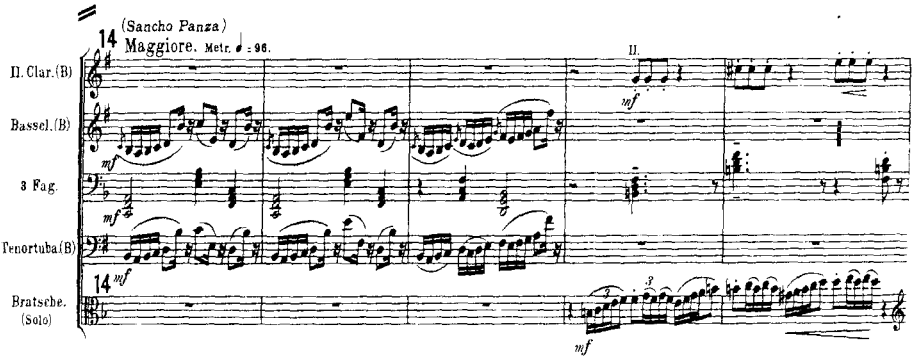
El programa de mano alude también a los dos protagonistas ‹‹Don Quijote, el Caballero de la Triste Figura y su escudero Sancho Panza››.

Strauss escribe directamente en la partitura *Don Quixote, der Ritter von der traurigen Gestalt*, melodía que identifica a Don Quijote y traducción literal del sobrenombre que Sancho Panza emplea para nombrar a su señor:

> Si acaso quisieren saber esos señores quién ha sido el valeroso que tales los puso, diráles vuestra merced que es el famoso Don Quijote de la Mancha, que por otro nombre se llama *el Caballero de la Triste Figura*. (I, Cap. XIX)

¿Qué Quijote leen los europeos? PÉREZ PARDO, Juan Pedro. Música programática: Do...
Centro Virtual Cervantes

Una vez hecha la presentación musical de Don Quijote, Strauss esboza el personaje de Sancho a través del clarinete bajo (*Basscl.*), la tuba tenor (*Tenortuba*) y a continuación la viola (*Bratsche*). El compositor ha elegido para el escudero instrumentos de voz menos grave que el chelo y de timbre más "tosco".



Ambas melodías (Don Quijote y Sancho) forman la base temática de las Variaciones siguientes (ver Anexo), en las que Strauss desarrollará su personal visión tanto de la novela como de los personajes cervantinos.

- **Variación I** (***Variation I***). *Das Abenteuer mit den Windmühlen.*

El programa de mano explica: ‹‹Salida a caballo de la extraña pareja bajo la bandera de Dulcinea del Toboso y aventura con los molinos de viento››.

Esta primera Variación se corresponde con el capítulo VIII, libro I, donde Cervantes nos cuenta la batalla que sostiene el caballero contra los molinos de viento, a pesar de las advertencias de Sancho:

> [...] porque ves allí, amigo Sancho Panza, donde se descubren treinta, o pocos más, desaforados gigantes, con quien pienso hacer batalla y quitarles a todos las vidas, [...]
> -Mire vuestra merced -respondió Sancho- que aquellos que allí se parecen no son gigantes, sino molinos de viento, [...] (I, Cap. VIII)

- **Variación II** (***Variation II***). *Der Kampf gegen die Hammelherde.*

El compositor encabeza esta Variación con el término *kriegerisch* (guerrero), para introducirnos en lo que será la lucha de Don Quijote contra una manada de ovejas, carneros y pastores. En el programa de mano se hace alusión al ‹‹Victorioso combate contra los ejércitos del emperador Alifanfarón (combate contra un rebaño de corderos)››.

Strauss "describe" la narración que Cervantes hace de esta aventura en el capítulo XVIII del libro I:

> [...] Y la polvareda que había visto la levantaban dos grandes manadas de ovejas y carneros que, por aquel mesmo camino, de dos diferentes partes venían, las cuales, con el polvo, no se echaron de ver hasta que llegaron cerca. Y con tanto ahínco afirmaba Don Quijote que eran ejércitos, que Sancho lo vino a creer, [...]
> [...] Y has de saber, Sancho, que este que viene por nuestra frente le conduce y guía el gran emperador Alifanfarón, señor de la grande isla Trapobana; [...] (I, Cap. XVIII)

La orquesta crea un ambiente de crispación que se ve agravado por las disonancias que forman las trompas y las trompetas con sordina (aquella broma musical que tanto le había costado digerir al refinado público parisino).

¿Qué Quijote leen los europeos? PÉREZ PARDO, Juan Pedro. Música programática: Do...
Centro Virtual Cervantes

- **Variación III** (***Variation III***). *Gespräche zwischen Ritter und Knappe.*

Tras el combate regresa la calma. El *tempo* moderado (*Mäßiges Zeitmaß*) permite a Don Quijote y Sancho establecer un diálogo representado en la partitura a través de instrumentos ya comentados como los violonchelos, violas, trompas y clarinete bajo.

El programa de mano explica al auditorio que se trata de ‹‹Diálogo entre el caballero y su escudero; reivindicaciones, preguntas y refranes de Sancho; consejos, apaciguamientos y promesas de Don Quijote››.

En la novela cervantina son muchos los diálogos que mantienen Don Quijote y Sancho antes y después de sus múltiples aventuras y peripecias, así como los refranes, preguntas y reivindicaciones de Sacho. En el capítulo VII del libro I Don Quijote convence a Sancho para que sea su escudero:

> [...] En resolución, tanto le dijo, tanto le persuadió y prometió, que el pobre villano se determinó de salirse con él y servirle de escudero. Decíale, entre otras cosas, don Quijote que se dispusiese a ir con él de buena gana, porque tal vez le podía suceder aventura que ganase, en quítame allá esas pajas, alguna ínsula, y le dejase a él por gobernador de ella. Con estas promesas y otras tales, Sancho Panza, que así se llamaba el labrador, dejó su mujer e hijos y asentó por escudero de su vecino. (I, Cap. VII)

Una vez que Sancho accede y parten juntos, el labrador, ya sentado sobre su jumento, pide a su señor que no se olvide de la isla que le tiene prometida:

> -Mire vuestra merced, señor caballero andante, que no se le olvide lo que de la ínsula me tiene prometido; que yo la sabré gobernar, por grande que sea. (I, Cap. VII)

Ya en el libro II, capítulos 42 y 43, Don Quijote aconsejará a Sancho antes de que éste se vaya a gobernar la ínsula Barataria.

- **Variación IV** (***Variation IV***). *Das Abenteuer mit der Prozession von Büßern.*

Con un golpe de timbal da comienzo la cuarta Variación cuyo contenido ha sido definido en el programa de mano como ‹‹Desventura de una procesión de penitentes››.

Esta Variación se corresponde con la última narración del libro I, en la que Don Quijote arremete contra una procesión de penitentes que portan una virgen y éste se piensa que se trata de "una buena señora que allí va cautiva". Sancho le recrimina:

> -¿Adónde va, señor don Quijote? ¿Qué demonios lleva en el pecho, que le incitan a ir contra nuestra fe católica? Advierta, mal haya yo, que aquélla es procesión de diciplinantes, y que aquella señora que llevan sobre la peana es la imagen benditísima de la Virgen sin mancilla; mire, señor, lo que hace, que por esta vez se puede decir que no es lo que sabe.(I, Cap. LII)

- **Variación V** (***Variation V***). *Don Quixotes Waffenwache und Herzensergüsse.*

Siguiendo el código de honor de la caballería, Don Quijote vela sus armas la noche antes de ser armado caballero. Strauss marca un tiempo *sehr langsam* (muy lento) y deja al violonchelo que se exprese reposadamente. El programa de mano que se facilita al auditorio explica ‹‹Don Quijote vela las armas; dulces expansiones ante el pensamiento de la lejana Dulcinea››

Cervantes nos cuenta en el capítulo III del libro I "la graciosa manera que tuvo don Quijote en armarse caballero" y cómo, antes de asestar un fuerte golpe en la cabeza a uno de los harrieros que estaba en la venta donde veló sus armas, se encomendó a "su señora Dulcinea". (I, Cap. III)

¿Qué Quijote leen los europeos? PÉREZ PARDO, Juan Pedro. Música programática: Do...
Centro Virtual Cervantes

- **Variación VI** (***Variation VI***). *Zusammentreffen mit einem Bauernmädchen; Sancho sagt seinem Herrn sie sei die verzauberte Dulcinea.*

En contraposición con la Variación anterior, Strauss marca ahora un *tempo* rápido (schnell). Dos oboes se complementan en lo que aparenta ser una danza de carácter cómico y desenfadado. El programa habla de ‹‹Encuentro de una campesina que Sancho describe a su señor como una metamorfosis de Dulcinea››.

En efecto, en el capítulo X del libro II, Sancho busca para su señor una falsa Dulcinea, una labradora, puesto que está loco y como toma unas cosas por otras...

> [...] Siendo, pues, loco, como lo es, y de locura que las más veces toma unas cosas por otras, y juzga lo blanco por negro y lo negro por blanco, como se pareció cuando dijo que los molinos de viento eran gigantes, y las mulas de los religiosos dromedarios, y las manadas de carneros ejércitos de enemigos, y otras muchas cosas a este tono, no será muy difícil hacerle creer que una labradora, la primera que me topare por aquí, es la señora Dulcinea; [...] (II, Cap. X)

- **Variación VII** (***Variation VII***). *Der Ritt durch die Luft.*

Para esta Variación, marcada con un *tempo* menos rápido que la precedente, Straus se basa en el capítulo XLI del libro II, el viaje imaginario en el que caballero y escudero montan con los ojos vendados sobre Clavileño, un caballo de madera que les permite "recorrer" 3.227 leguas por el aire, distancia que existe para ir a Candaya. En el programa de mano se indica: ‹‹Cabalgata por los aires››.



Para dar realidad a su descripción, Strauss introduce "el viento" en la partitura. A los 90 instrumentos que componen la orquesta se suma ahora una máquina (*Windmaschine*) que reproduce el sonido del viento. Flautas, oboes, arpas, timbales, trompas y el eolífono entre otros instrumentos, dan como resultado 24 compases de un efectismo sonoro espectacular. ¿No será que Strauss está "más interesado en competir con Cervantes que en interpretarle"?

- **Variación VIII** (***Variation VIII***). *Die Fahrt auf dem verzauberten Nachen.*

Don Quijote cree que una barca atada a la orilla del Ebro tiene que llevarle a socorrer a algún caballero que se encuentra en apuros. En el programa de mano se lee ‹‹Desgraciada travesía sobre la barca encantada (ritmo de barcarola)››

Strauss se inspira en el capítulo XXIX del libro II: *De la famosa aventura del barco encantado*. Una vez embarcados, Don Quijote cuenta a Sancho la simpática historia de lo que sucede a los españoles cuando rebasan la línea equinoccial al viajar hacia las Indias Orientales:

> -Sabrás, Sancho, que los españoles y los que se embarcan en Cádiz para ir a las Indias Orientales, una de las señales que tienen para entender que han pasado la línea equinoccial que te he dicho es que a todos los que van en el navío se les mueren los piojos, sin que les quede ninguno, ni en todo el bajel le hallarán, si le pesan a oro, y así, puedes, Sancho, pasear una mano por un muslo, y si topares cosa viva, saldremos desta duda, y si no, pasado habemos. (II, Cap. XXIX)

¿Qué Quijote leen los europeos? PÉREZ PARDO, Juan Pedro. Música programática: Do...
Centro Virtual Cervantes

Variación IX (***Variation IX***). *Der Kampf gegen die vermeintlichen Zauberer.*

Con un *tempo* rápido y tempestuoso (*schnell und stürmisch*) Strauss transforma aquí el encuentro de Don Quijote con dos frailes benedictinos a los que cree los custodiadores de unas damas cautivas. En el programa de mano se indica: ‹‹Combate contra los pretendidos magos, dos monjes benedictinos que van montados sobre sus mulas››.

La variación se corresponde con el capítulo VIII del libro I, mismo de los molinos de viento que el compositor ha utilizado ya en la primera de sus Variaciones. Don Quijote y Sancho dialogan al respecto:

> -O yo me engaño, o ésta ha de ser la más famosa aventura que se haya visto; porque aquellos bultos negros que allí parecen deben de ser, y son, sin duda, algunos encantadores que llevan hurtada alguna princesa en aquel coche, y es menester deshacer este tuerto a todo mi poderío.
> -Peor será esto que los molinos de viento -dijo Sancho-. Mire, señor, que aquéllos son frailes de san Benito, y el coche debe de ser de alguna gente pasajera. Mire que digo que mire bien lo que hace, no sea el diablo que le engañe. (I, Cap. VIII)

- **Variación X** (***Variation X***). *Zweikampf mit dem Ritter vom blanken Monde; Heimkehr des geschlagenen Don Quixote.*

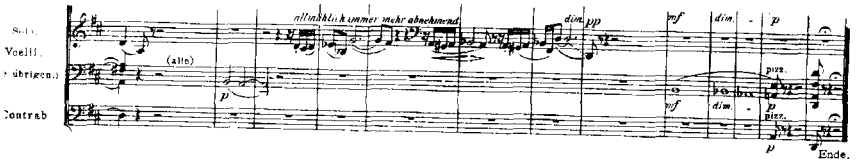
El programa de mano habla de ‹‹Gran y singular combate contra el Caballero de la Blanca luna. Don Quijote, abatido, se despide de las armas, decidiendo convertirse en pastor y volver a casa››. Strauss implica a toda la orquesta en el que será un combate "estruendoso" que se ve intensificado por un *tempo* cada vez mucho más rápido (*viel schneller*) hasta que Don Quijote es abatido por el Caballero de la Blanca Luna [quien después se presenta como el bachiller Sansón Carrasco (II, Cap. LXIV)]. Los timbales sentencian la triste derrota. Cervantes cuenta que fue "la aventura que más pesadumbre dio a Don Quijote" y narra así la tristeza de esos momentos:

> [...] Levantaron a Don Quijote, descubriéronle el rostro y halláronle sin color y trasudando. Rocinante, de puro malparado, no se pudo mover por entonces. Sancho, todo triste, todo apesarado, no sabía qué decirse ni qué hacerse: parecíale que todo aquel suceso pasaba en sueños y que toda aquella máquina era cosa de encantamento. [...] (II, Cap. LXIV)

- **Final** (***Finale***). *Don Quixotes Tod.*

Para el que será el último movimiento de la obra, el programa explica: ‹‹Vuelto a la cordura, Don Quijote vive sus últimos días dedicado a la contemplación; su muerte›› .

Con *tempo* marcado muy tranquilo (*sehr ruhig*) y gran sentimiento, Strauss describe los últimos momentos de Don Quijote: El violonchelo expresa de forma recurrente las ideas principales que fueron asociadas con el Caballero de la Triste Figura... como si Strauss hiciese pasar ante Don Quijote, en su lecho de muerte, las que fueron sus más significativas vivencias. En la partitura el *tempo* se torna cada vez más tranquilo (*immer ruhiger werden*) y va disminuyendo paulatinamente (*allmählich immer mehr abnehmend*) hasta que la voz se apaga (*morendo)* en un pasaje descendente que el compositor ha marcado con un matiz *pianissimo* (*pp*):



¿Qué Quijote leen los europeos? PÉREZ PARDO, Juan Pedro. Música programática: Do...
Centro Virtual Cervantes

Déjanse de poner aquí los llantos de Sancho, sobrina y ama de don Quijote, los nuevos epitafios de su sepultura, aunque Sansón Carrasco le puso éste:

> Yace aquí el Hidalgo fuerte
> que a tanto estremo llegó
> de valiente, que se advierte
> que la muerte no triunfó
> de su vida con su muerte.
> Tuvo a todo el mundo en poco;
> fue el espantajo y el coco
> del mundo, en tal coyuntura,
> que acreditó su ventura
> morir cuerdo y vivir loco.

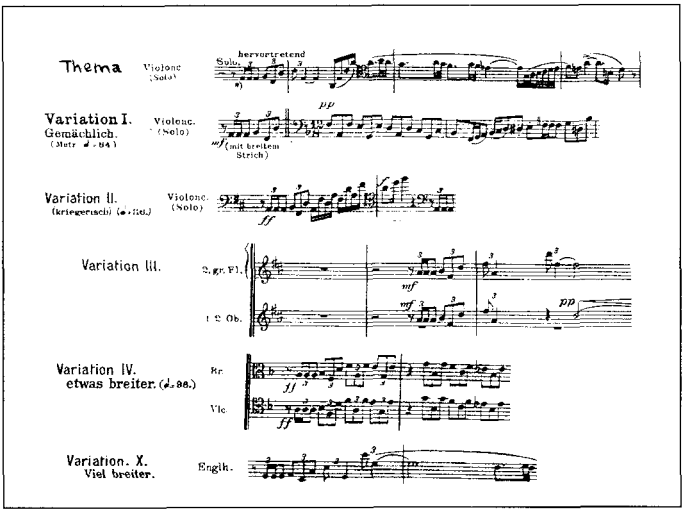
(II, Cap. LXXIV)

Conclusión

Del "estilo galante" en las obras quijotescas de G.P. Telemann (1681-1767) al vanguardista "*Idilio de un caballero andante*" (2004) de la compositora española Zulema de la Cruz (1958-), sin olvidar composiciones tan bellas y poco repuestas como ese *Don Quixote* (1897) del austriaco W. Kienzl (1857-1941), el personaje creado por Miguel de Cervantes sigue siendo, cuatrocientos años después, uno de los motivos literarios de mayor inspiración, quizá porque, como dice Italo Calvino, "un clásico es un libro que nunca termina de decir lo que tiene que decir".

Es cierto que las relaciones entre la música y la literatura han sido muchas y muy fructíferas, pero también hay que decir -no sin cierto pesar- que son escasísimas las investigaciones y estudios realizados al respecto. Esperamos, al menos, que esta modesta aportación sirva para crear el interés por conocer una de las partituras más elocuentes que sobre el Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha escribió Richard Strauss con tanto cariño y respeto.

Anexo



Discografía recomendada: Strauss, R., *Don Quixote*, Op. 35

- Herbert von Karajan (Chelo: P. Fournier). Berliner Philharmoniker. Deutsche Grammophon.
- Herbert von Karajan (Chelo: M. Rostropovich). Berliner Philarmoniker. EMI Classics.
- André Previn (Chelo: F. Bartolomey). Vienna Philharmonic Orchestra. Telarc.
- Daniel Barenboim (Chelo: J. Sharp). Chicago Symphony Orchestra. Elatus.

¿Qué Quijote leen los europeos? PÉREZ PARDO, Juan Pedro. Música programática: Do...
Centro Virtual Cervantes