



PALACIO DE
BELLAS ARTES

FILARMÓNICA DE DRESDE

Michel Plasson, director musical

Octubre • 1998



SLUB

Wir führen Wissen.



Dresdner
Philharmonie

Viaja en
plan

de negocios sin preocuparte
por la bolsa.



CONSULTA A TU AGENTE DE VIAJES O LLAMA
CD. DE MEXICO DEL INTERIOR

133 4030 01 (800) 021 4030

de 6:00 de la mañana a 12:00 de la noche los 365 días del año.

¿A ti en qué *plan* te gusta viajar?

Paquetes
GranPlan

Viajar mejor no cuesta más

kms
Premier

AEROMEXICO



FILARMÓNICA DE DRESDE

Michel Plasson, director musical

Programa I. Schumann

Domingo 11, 17:00 horas

Christoph Berner, pianista

Obertura *Manfredo*, Op. 115

Concierto para piano en la menor, Op. 54

Allegro affettuoso

Intermezzo: Andantino grazioso

Allegro vivace

Intermedio

Sinfonía No. 4, Op. 120

Andante-Allegro

Romanza

Scherzo

Finale: Largo-Allegro

Programa II

Martes 13, 20:30 horas

Christina Biwank, violista

Ulf Prella, violoncellista

Don Quijote, Op. 35

Strauss

Intermedio

Obertura *Egmont*, Op. 84

Beethoven

Obertura de *Los maestros cantores de Nüremberg*

Wagner

Obertura de *Tannhäuser*

Wagner

Octubre • 1998



GOETHE
INSTITUT

Estos conciertos son posibles gracias a la generosa colaboración del Instituto Goethe.

Se solicita al público asistente desactivar las alarmas de sus relojes, aparatos de telecomunicación y teléfonos celulares, así como abstenerse de tomar fotografías a fin de evitar interrupciones durante el concierto.



Filarmónica de Dresde

Con una tradición musical de más de 450 años y cerca de 70 conciertos anuales, la Filarmónica de Dresde determina en gran parte la vida cultural de esta capital sajona; desde 1969 tiene como sede el Kulturpalast ubicado en la antigua Plaza del Mercado, en pleno corazón de la ciudad. Sus presentaciones constituyen un importante atractivo para sus miles de habitantes, así como para los visitantes de esa metrópoli situada a orillas del río Elba. Asimismo, actúa regularmente en las salas de concierto más importantes del mundo. Sus giras la han llevado a China, Japón, Israel, México, Estados Unidos, Sudamérica y a toda Europa.

La fundación de la Filarmónica de Dresde se remonta a la inauguración de la primera sala de conciertos en esa ciudad, el 29 de noviembre de 1870, lo cual representó un parteaguas en la evolución de la organización pública de la música para concierto, hasta entonces dependiente de la corte. La orquesta del Gewerbehaus, como se le conocía entonces, presentó conciertos filarmónicos a partir de 1885, gracias a los cuales obtuvo en 1915 el título de Orquesta Filarmónica de Dresde; a partir de 1924, se constituyó en una cooperativa con el mismo nombre —Dresdner Philharmonie.

Grandes compositores como Brahms, Chaikovski, Dvórák y Strauss, entre otros, presentaron sus obras con la Orquesta. Igualmente, la han dirigido músicos de la talla de Anton Rubinstein, Bruno Walter, Fritz Busch, Arthur Nikisch, Hermann Scherchen, Erich Kleiber y Willem Mengelberg. Desde 1934, sus directores titulares han sido Paul van Kempen y Carl Schuricht, y a partir de 1945 Heinz Bongartz, Horst Förster, Kurt Masur, Günter Herbig, Herbert Kegel y Jörg-Peter Weigle, quienes grabaron numerosos discos con la Orquesta; desde 1994 Michel Plasson ocupa ese puesto y Kurt Masur el de director honorario.

En 1967, Kurt Masur, entonces director titular de la Orquesta, integró tres agrupaciones corales: el Coro Filarmónico —una gran agrupación mixta—, el Coro de Niños y el Coro de Jóvenes de Dresde que, en una insólita reunión de músicos profesionales y aficionados, se congregaron para actuar a su lado. Desde entonces, la presentación conjunta de grandes obras vocales sinfónicas y de óperas concertantes figuran entre los sucesos culminantes de cada temporada.





Michel Plasson
director musical

Descendiente de una familia de músicos, Michel Plasson realizó estudios de piano, inicialmente con Lazare Levy, en el Conservatorio de París, su ciudad natal. Posteriormente, continuó su formación musical en percusiones y dirección orquestal. Entre los galardones con los que ha sido distinguido se encuentran un primer premio obtenido al finalizar su educación musical y el primer lugar del Concurso de directores de orquesta de Bessançon, en 1962. En ese entonces, es aconsejado por Charles Münch para viajar a Estados Unidos, donde trabajaría con Erich Leinsdorf, Pierre Monteux y Leopold Stokowski. En 1968, el maestro Plasson fue nombrado director musical general y titular de la Ópera y de la Orquesta Nacional del Capitolio de Toulouse. Debido a sus numerosos compromisos en el extranjero, renunció a su puesto de director musical en 1983, para dedicarse exclusivamente a dirigir la orquesta. En 1974, promovió la remodelación del antiguo mercado de cereales de Toulouse para convertirlo en una sala de conciertos con un aforo de tres mil lugares donde, desde 1977, también se realizan funciones de ópera. Michel Plasson emprendió numerosas giras con la Orquesta Nacional del Capitolio de Toulouse por Estados Unidos, Latinoamérica y Europa, y llevó a cabo presentaciones en los festivales de Aix-en-Provence, Orange, Montreux y Ravenna, entre otros.

Su extensa producción discográfica incluye varios discos para la firma CBS y más de 70 producciones bajo el sello EMI—con artistas como Mirella Freni, Nicolai Gedda, Teresa Berganza, José Carreras, Jose van Dam, Jessye Norman, Hildegard Behrens y Maurice André—, por los cuales ha obtenido numerosos premios internacionales. Con la Filarmónica de Dresde ha grabado tres discos compactos para Berlin Classics, que incluyen obras de Liszt y Borodin; y uno para EMI Classics, con obras de Richard Wagner; recientemente, Plasson firmó un contrato con la Deutsche Grammophon.

Este destacado director ejerce también un importante papel en la promoción de la música francesa contemporánea, comisionando obras a destacados jóvenes compositores, que posteriormente la Orquesta interpreta en sus giras; asimismo, es frecuentemente invitado a dirigir las Óperas de Viena, Berlín, Nueva York, Londres, Munich y las más importantes orquestas del mundo. En 1992 el maestro Plasson debutó al frente de la Orquesta Filarmónica de Dresde. Dos años más tarde fue nombrado su director titular y desde entonces la ha llevado por Alemania, Austria, Israel, Francia, Italia, España, Japón y México.



Christoph Berner
pianista



Nació en 1971 y ya se cuenta entre los grandes talentos de la joven generación de pianistas austriacos. Tomó su primera lección de piano a los seis años de edad; a los catorce inició sus estudios profesionales en la Escuela Superior de Música y Artes Plásticas de Viena, bajo la tutela de Imola Joo, Hans Graf y Hans Petermandl, graduándose en 1997 con mención honorífica concedida por unanimidad. De 1994 a 1996, Berner fue alumno de Maria Tipo en la Escuela de Música de Fiesole, Italia.

Numerosas distinciones y premios obtenidos en concursos internacionales de piano acreditan su trayectoria artística. Entre sus éxitos más recientes destacan el segundo lugar en el Décimo Concurso Internacional de Piano Beethoven (1977), así como el primer lugar en el Concurso Bösendorfer (1995), ambos realizados en Viena; en el Quinto Concurso de Piano de Bremen (1995), Berner logró conquistar el segundo lugar, así como el premio Beethoven del jurado.

En el marco de su actividad concertística, el joven pianista se ha presentado, entre otros lugares, en el Wiener Musikverein, en el Wiener Konzerthaus y en el Brucknerhaus en Linz. También ha participado en renombrados festivales, como el Verano Carintio y la Schubertiade Feldkirch.

Sus giras internacionales lo han llevado a todos los países importantes de Europa, a Marruecos, a Japón, y a Estados Unidos, donde se presentó en 1995 con Paul Badura-Skoda; además, debutó con éxito en el Carnegie Hall de Nueva York y obtuvo la aclamación del público en su primera aparición en el Wigmore-hall de Londres, en 1996. Christoph Berner ha participado como solista con orquestas de renombre, como la Orquesta Nacional del Capitolio de Toulouse, la Filarmónica de Bremen, la Noord Nederlands Orkest, la Orquesta de la Baja Austria del Sonido, la RSO de Viena, y las orquestas de Cámara y Filarmónica de Cámara de Viena. Ha sido dirigido por Michel Plasson, Günther Neuhold, Dennis Russell Davies y Claudius Traunfellner. No obstante sus actividades de solista, Berner ha mostrado una marcada preferencia por la música de cámara, ejecutándola al lado de Birgit Kolar y del Cuarteto Hugo Wolf. En 1996, junto con Gerhard Schulz (Cuarteto Alban Berg) y Lilia Bayrova, fundó el Trío Waldstein de Viena.



Christina Biwank
violista

Nació en Bietigheim-Bissingen en 1970 y a los dieciocho años realizó estudios propedéuticos con el profesor Emile Cantor en la Escuela Superior de Música de Trossingen; posteriormente cursa estudios de licenciatura en la Escuela Superior de Música en Munich, donde más tarde realiza una maestría; y obtiene otro posgrado en la Escuela de Música de Guildhall con el profesor David Takeno. Asimismo, ha sido discípula de los profesores Wolfram Christ, Franz Beyer, Thomas Riebl y Atar Arad; asimismo, fue becaria de la Fundación "Villa Música" de Maguncia y del Servicio Alemán de Intercambio Académico.

Entre los reconocimientos que ha obtenido se encuentran el primer lugar tanto del Concurso de Nuevos Valores Musicales "Jugend Musiziert" (1988) como del Concurso Musical de la Industria Alemana en Leverkusen (1995). Participó en la Academia Orquestal de Ingolstadt y fue miembro de la Academia Orquestal de Munich. Ha formado parte de la Staatskapelle de Dresde, Orquesta Juvenil de la República Federal de Alemania, de la Ópera del Estado de Baviera y, a partir de 1998, es primera viola de la Filarmónica de Dresde.



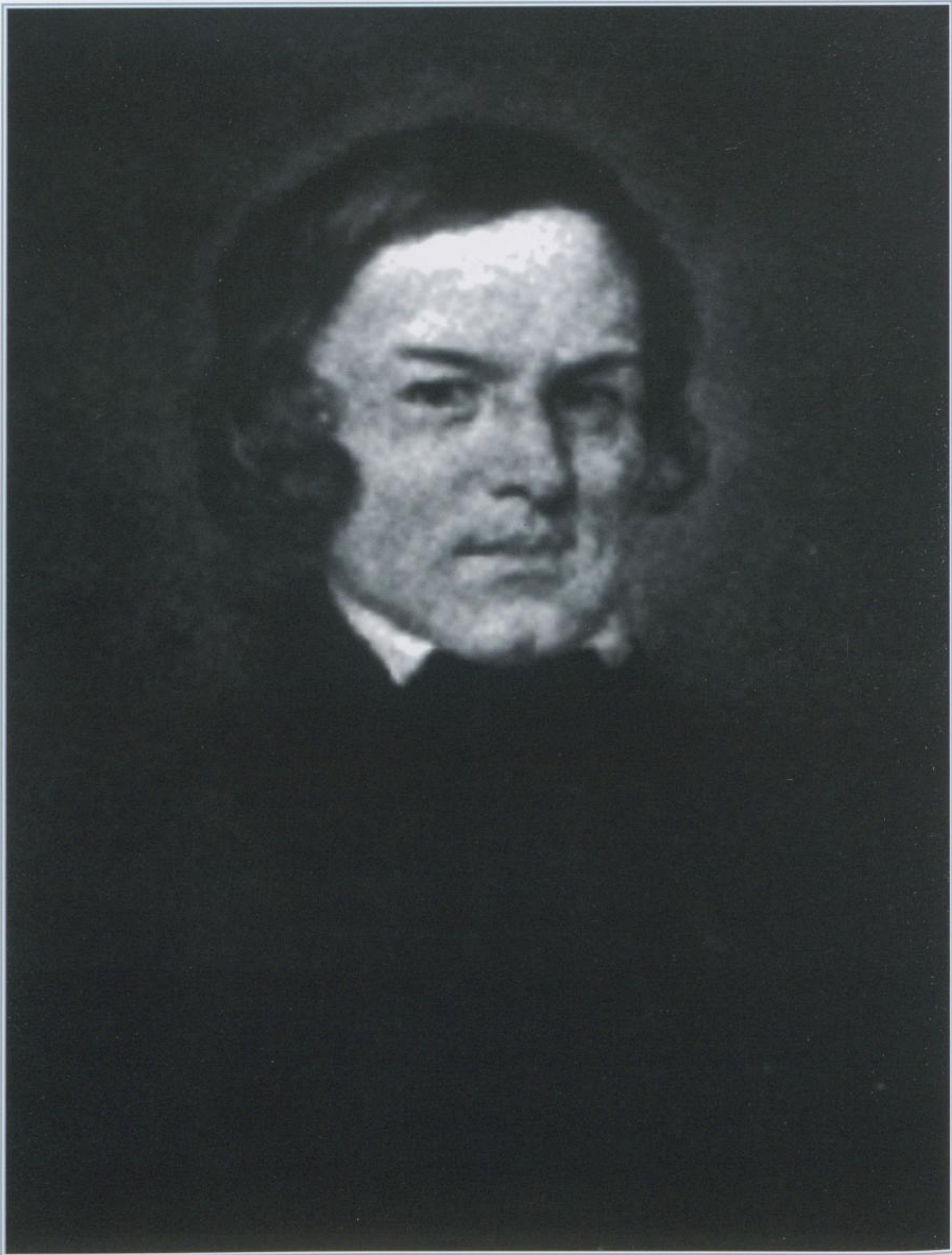
Ulf Prella
violoncellista

Nació en 1964 en Braunschweig. Cursó estudios con Zara Nelsova y el Cuarteto La Salle en Estados Unidos; con Thomas Demenga en Suiza y con Boris Pergamenschikow en Colonia. De la Academia Karajan de la Filarmónica de Berlín pasó al primer atril de violoncello de la Filarmónica de Dresde en 1992.

Después de sus éxitos en el Concurso de Nuevos Valores Musicales "Jugend Musiziert" y en el Concurso S. Barchet de Stuttgart, se presentó como solista con prestigiosos conjuntos como las orquestas de Cámara de Cincinnati y Sinfónica de Basilea. Con la Filarmónica de Dresde debutó como solista en 1996 con el Concierto triple de Beethoven.

Actualmente es primer violoncellista de la Orquesta Filarmónica de Cámara de Dresde e integrante del Cuarteto Filarmónico de Cuerdas. Gracias al apoyo de la Sociedad de Amigos de la Filarmónica de Dresde toca un instrumento creado por C. F. Landolfi en 1756.





Robert Schumann
(1810-1856)

Obertura *Manfredo*, Op. 115

George Gordon Noel Byron (1788-1824), mejor conocido como Lord Byron, fue uno de los mejores poetas ingleses de todos los tiempos, y un admirado satirista de su época. Byron fue un pintoresco personaje cuya vida y obra capturaron la imaginación de toda Europa en los albores del siglo XIX. Al paso del tiempo, Lord Byron se convirtió en el símbolo de la más profunda melancolía romántica y, al mismo tiempo, en el vocero de las aspiraciones políticas liberales de su tiempo. Como personaje típico del romanticismo, Byron hizo algo más que sufrir, suspirar y escribir: también viajó mucho, como viajaron tantos otros personajes románticos de las letras y las artes. Como era costumbre en aquellos tiempos, algunos de los viajes de Byron fueron realizados en compañía de sus fieles amigos, almas gemelas que compartían su pasión por los países y los paisajes de tierras remotas. Uno de estos fieles colegas de Byron fue John Cam Hobhouse, de quien se hizo amigo en 1807 durante su estancia en el Trinity College de Cambridge. Por cierto, fue Hobhouse quien inició en Byron el gusto por la política de corte liberal. El caso es que el 2 de julio de 1809 Byron y Hobhouse emprendieron un viaje bastante interesante, que habría de dar muy buenos frutos, sobre todo para el poeta. El itinerario básico del viaje suena realmente atractivo: llegaron por mar a Lisboa, y de ahí se adentraron en el continente para visitar Sevilla, Cádiz, Gibraltar, Malta, varios puntos de Grecia, Albania, Esmirna, Constantinopla y un buen número de localidades intermedias y anexas. Es evidente que un itinerario de este tipo no podía sino abrirle el apetito al poeta, de modo que años más tarde viajó de nuevo en compañía de Hobhouse. En los primeros meses de 1817 Byron y Hobhouse hicieron un recorrido por la región circundante a la ciudad de Berna, y fue en esos paisajes que Lord Byron halló la inspiración para su drama poético *Manfredo*, publicado el 16 de julio de ese mismo año. Esta obra de Byron guarda muchos puntos de contacto con el mito de Fausto, y es antes que nada un fiel reflejo de los sentimientos de culpa con los que Byron cargó durante toda su vida. Además, es posible hallar en *Manfredo* las frustraciones típicas del espíritu romántico, expresadas por el autor en esta frase:

“El hombre es mitad polvo, mitad deidad, igualmente incapaz de hundirse que de volar.”

Fue la lectura del *Manfredo* la que inspiró a Robert Schumann la



creación de su música para el drama de Byron, compuesta entre 1848 y 1849.

Al abordar la composición de *Manfredo*, el compositor alemán se hallaba evidentemente impactado por el texto del poeta inglés. Decía Schumann:

“Nunca antes me he aplicado a la composición con tal amor y compromiso de mi energía.”

Con ese amor, ese compromiso y esa energía, Schumann se dio a la tarea de componer una obra a la que designó como un poema dramático en tres partes. La obra, que en realidad es música incidental para la obra de Byron, consta de una obertura y 15 números más que funcionan como comentarios a diversas partes del drama. De toda la música que Schumann creó para el *Manfredo* de Byron, sólo la obertura ha conservado una vida autónoma en las salas de concierto, y merecidamente. Se trata de una obertura sólidamente construida en forma sonata, en la que el compositor mantiene de principio a fin un atractivo clima de drama y conflicto. La obertura se inicia con unos poderosos acordes que, después de una tensa pausa, dan paso al discurso dramático, serio y solemne, en *tempo* lento. Después, la música se vuelve más agitada, pero siempre oscura y tensa, apegada firmemente a la tonalidad menor básica. Hacia su parte central, la obertura *Manfredo* tiene un episodio aparentemente más tranquilo, pero que no se aleja del dramatismo general de la obra. Y hacia el final, Schumann procede a base de amplios arcos melódicos, enfatizando la armonía cromática utilizada a lo largo de toda la obra. Después de un discurso pleno de intensidad y drama, Schumann concluye su obertura *Manfredo* en un ámbito cercano a la resignación contemplativa. La audición repetida de la obertura *Manfredo* de Schumann permite descubrir en la pieza la benévola sombra de Johannes Brahms (1833-1897), así como algunas similitudes con el espíritu de Ludwig van Beethoven (1770-1827) y con el tratamiento orquestal que Félix Mendelssohn (1809-1847) dio a sus propias oberturas. La música incidental de Schumann para el *Manfredo* de Lord Byron fue estrenada en el Teatro de la Corte de Weimar el 13 de junio de 1852.

Vale la pena recordar que el *Manfredo* de Byron también inspiró la Sinfonía *Manfredo* de Piotr Ilich Chaikovski (1840-1893), compuesta en 1885.

Concierto para piano y orquesta en la menor, Op. 54

Cuando los románticos quieren hablar de Robert Schumann, nos dicen que fue un compositor sólido, hábil y respetado por sus contemporáneos. Nos dicen también que vivió cerca de quince años de feliz matrimonio con Clara Wieck, y que sus trabajos como crítico y



analista musical le dieron una fama que perdura hasta nuestros días.

Cuando son los realistas quienes hablan de Schumann, nos recuerdan que al inutilizarse accidentalmente dos dedos tuvo que abandonar para siempre su deseo de convertirse en un gran pianista. Nos dicen que también fracasó en su intento de llegar a ser abogado y que fue expulsado de la Universidad de Heidelberg por su afición a la bebida. Además, tuvo que luchar a brazo partido para obtener a Clara en matrimonio, ya que Friedrich Wieck, quien había sido su maestro de piano, no lo quería como yerno. De estas dos visiones más o menos contradictorias de la vida de Schumann se puede sintetizar, quizá, el conflicto que lo llevó a terminar su vida internado en un asilo para enfermos mentales, añadiendo su nombre a la lista de compositores (Chabrier, Donizetti, Gurney, Perosi, Smetana, Thomas, Vanhal, Wesley, Wolf) que perdieron la razón. El último acto de Schumann antes de ser internado en el asilo fue intentar ahogarse en el río Rhin, siendo una de las causas probables de ello las violentas críticas que recibió por su incompetencia como director de la Orquesta de Düsseldorf.

A pesar del triste fin de Schumann, la historia parece confirmar el hecho de que la salud mental le duró algunos años más que lo previsible gracias a la presencia en su vida de Clara Wieck, a quien la historia, casi siempre escrita por hombres, conoce como Clara Schumann. Esta notable mujer fue una de las mejores pianistas de su tiempo, y una buena parte de la obra pianística de Robert Schumann le debe su inspiración. Clara sobrevivió a su esposo por 40 años, y durante todo ese tiempo se dedicó incansablemente a tocar y promover la música de su esposo por toda Europa, tal y como lo había hecho en vida de él.

En el año de 1841, a instancias de Clara, Schumann hizo una breve pausa en su pensamiento pianístico para volver los oídos hacia la orquesta. Fue así como nació su Primera sinfonía, que inmediatamente después de ser terminada fue estrenada por Félix Mendelssohn con la famosa Orquesta de la Gewandhaus de Leipzig. Poco después, sin embargo, Schumann volvió al piano y escribió una pieza en un movimiento, para piano y orquesta, a la que tituló *Fantasía*, y que fue tocada por Clara en ese mismo año de 1841. En los años siguientes, Robert y Clara realizaron juntos algunas giras de conciertos por Europa, giras en las que Schumann era considerado generalmente como el esposo de la gran pianista, cosa que aumentó su depresión y lo hizo refugiarse continuamente en la bebida. Llegó así el año de 1845 y Schumann decidió que ya era tiempo de componer un concierto para piano. Retomó entonces la *Fantasía* que había escrito en 1841 y la convirtió en el primer movimiento de su nuevo concierto. Los otros dos movimientos fueron terminados en 1845 y la obra se estrenó en Dresde el 4 de diciembre de ese año, con Clara



en el piano y Ferdinand Hiller, amigo del compositor, al frente de la orquesta.

Este concierto, considerado como una de las obras más importantes de Schumann, fue publicado en 1846 con una dedicatoria a Hiller. Pocas semanas después, Clara tocó la obra en Leipzig con la Orquesta de la Gewandhaus dirigida por Mendelssohn, y al igual que en el estreno, el concierto fue recibido con frialdad. Fue muy poco a poco que esta pieza adquirió la merecida popularidad de la que hoy goza, como uno de los conciertos para piano más evocativos del espíritu romántico. Sin embargo, años más tarde, el Concierto para piano puso a Schumann en el centro de uno de los conflictos más violentos de su vida. El 17 de mayo de 1856 apareció en un periódico de Londres una crítica firmada por H.F. Chorley, que decía así:

La principal novedad de la noche fue la ejecución de Madame Schumann del Concierto en la menor del Dr. Schumann, que fue recibida con una calidez bien merecida por la interpretación de la dama. Como no podemos imaginar que este concierto sea adoptado por ningún pianista de Londres, nos abstendremos de hablar más de esta composición.

Una vez más, Schumann era considerado simplemente como "el marido de Clara Wieck", y no como un personaje musical por derecho propio. Dos meses después de la aparición de esta crítica, Robert Schumann murió, loco, en un asilo privado de la ciudad de Endenich, cerca de Bonn.

Sinfonía núm. 4 en re menor, Op. 120

Cuando uno se da a la tarea de escribir sobre música, no puede menos que pensar en la deuda contraída automáticamente con todos aquellos que, en tiempos pasados, lo han hecho por un motivo u otro. Salvo raras excepciones, todo lo que sobre música escribimos nace de lo escrito por las plumas de otros, en un lenguaje u otro, en notas o en palabras: compositores, instrumentistas, directores de orquesta, críticos musicales, ensayistas, musicólogos, educadores, historiadores, melómanos ilustrados, y tantos otros que con sus letras nos han abierto las puertas del mundo de la música. Sin embargo, al aceptar esa deuda, a veces olvidamos dar las gracias a un grupo de personas que, sin duda, han contribuido enormemente a nuestro conocimiento de la música de todos los tiempos: me refiero a todos aquellos que en una época u otra se han dado a la tarea de escribir un diario. Ese extraño impulso de terminar cada jornada consignando al papel lo más interesante del día es sin duda una de las más ricas e interesantes fuentes de información en torno a cualquier actividad humana,



y la música no es la excepción. En este caso particular, el agradecimiento va para la pianista y compositora Clara Wieck, quien en 1840 se convirtió en Clara Schumann al casarse con el compositor alemán Robert Schumann. A los diarios de Clara debemos muchísima información sobre Schumann y su música, y sobre el ambiente musical alemán del siglo XIX. Así pues, iniciemos la consulta del diario de Clara Schumann, en particular la entrada que corresponde al día 31 de mayo de 1841. Dice así:

Robert inició ayer otra sinfonía, que será en un movimiento pero tendrá un *adagio* y un final. No he oído nada de la obra pero oigo el constante ajetreo de Robert y escucho constantemente el re menor en la distancia, por lo que sé que otra obra está tomando forma en el fondo de su alma.

Lo más interesante de este párrafo es, sin duda, la asociación directa que Clara Schumann hace entre la tonalidad de re menor y las profundidades del alma del compositor. Es especialmente significativo en este contexto el hecho de que el propio Schumann escribió un artículo en el que intentaba resolver (sin éxito) el curioso problema de la caracterización de las tonalidades. Afirmaba Schumann, con razón, que era igualmente inadmisibles suponer que un sentimiento determinado sólo podía ser expresado musicalmente a través de una tonalidad específica, o sostener que cualquier sentimiento podía ser expresado en cualquier tonalidad. Aparentemente, nadie ha podido resolver esta cuestión, ni desde el punto de vista de la percepción subjetiva, ni desde el punto de vista de la acústica.

El caso es que la Cuarta sinfonía de Schumann, que según su mujer emergía desde el fondo de su alma, estuvo terminada en septiembre de 1841, y el compositor ofreció el manuscrito a su esposa el día en que bautizaron a su primer hijo. Suele considerarse a esta sinfonía como lo mejor de la producción de Schumann, y esta opinión fue establecida por sus contemporáneos. Treinta años después de la muerte de Schumann, el compositor Johannes Brahms escribió lo siguiente sobre la Cuarta sinfonía:

La instrumentación original siempre me ha encantado. Es un verdadero placer ver algo tan espontáneo y brillante expresado con tanta gracia y facilidad. Me recuerda a la Sinfonía en sol menor (la número 40) de Mozart, sin compararla en otros aspectos. Todo es tan natural que es imposible imaginarlo de modo diferente. No hay colores duros, no hay efectos forzados. Por otra parte, hay que reconocer que el disfrute de la versión revisada tiene también sus ventajas.

A lo que Brahms se refería respecto a lo original y lo revisado puede explicarse fácilmente. De hecho, esta sinfonía es la segunda



escrita por Schumann, aunque hoy la conocemos como la cuarta de su catálogo. Sucedió que el compositor, insatisfecho con la obra después de su estreno, la retiró y la guardó hasta 1851, año en que la revisó, realizando modificaciones sustanciales en el manuscrito original. Para entonces, Schumann ya había escrito y publicado otras dos sinfonías. La versión revisada de la sinfonía en re menor fue estrenada en 1853 y publicada ese mismo año, y si bien consta de cuatro movimientos, siempre fue la intención de Schumann que se tocaran en forma continua, sin interrupciones. La sinfonía fue dedicada por Schumann al gran violinista Joseph Joachim con estas palabras:

Cuando las primeras notas de esta sinfonía fueron despertadas, Joseph Joachim era aún un pequeñuelo; desde entonces, la sinfonía y el pequeñuelo han crecido, por lo que la dedico a él, aunque solamente en privado.

Para finalizar con una última referencia a la percepción de la tonalidad de esta sinfonía: en un curioso texto en el que se intenta analizar el carácter de cada tonalidad musical, nos enteramos de que re menor es considerada como una tonalidad contemplativa y apasionada, casi religiosa, de carácter devocional y tranquilo, y al mismo tiempo noble. ¿Serán estas, en verdad, las cualidades de la Cuarta sinfonía de Schumann?



Richard Strauss
(1864-1949)

Don Quijote, Op. 35

Si se me permite perpetrar una mala broma lingüística en alemán, que es un idioma que no hablo, me atrevo a decir que Richard Strauss podría ser calificado como un *Heldenskomponist*. Traducido al castellano, este término que acabo de inventar significa *compositor heroico*. Y si bien esto no pasa de ser un intento de humor musical, es posible hallar algunos datos que asocian directamente a Strauss con el concepto de lo heroico. De entrada, no está de más mencionar una biografía del gran compositor alemán, escrita por George Marek, que lleva por título *Vida de un antihéroe*. Por otra parte, una rápida mirada al catálogo de Strauss en el ámbito del poema sinfónico, género en el que fue un auténtico maestro, nos revela una larga lista de héroes (o antihéroes) como protagonistas de tales obras. Entre esos héroes encontramos a Don Juan, a Zaratustra, a Till Eulenspiegel y a Macbeth, cada uno de los cuales da su nombre a un poema sinfónico de Strauss. Por si ello fuera poco, tenemos el poema sinfónico titulado *Una vida de héroe*, en el que el héroe en cuestión es el inmodesto Richard Strauss en persona. Y en la *Sinfonía doméstica*, que a pesar de su título es otro poema sinfónico, los héroes son tres: Strauss, su mujer y su bebé. La lista de héroes en la vida musical de Strauss puede ser coronada aquí con el Caballero de la Triste Figura, el inmortal Alonso Quijano, mejor conocido como Don Quijote de La Mancha, al que Strauss dedicó uno de sus poemas sinfónicos más complejos y ambiciosos.

Después del juego de palabras con que inicié este texto, me doy ahora el lujo de iniciar la segunda parte con un clásico dato de trivia musical, de esos que enriquecen los tiempos muertos en que los melómanos vanidosos se acribillan a preguntas. Por lo general nos referimos a esta obra simplemente como *Don Quijote*, pero ¿cuál es el título completo que Strauss le dio a este poema sinfónico? La mejor forma de averiguarlo es consultar un facsímil de la carátula de la edición original de la partitura. Ahí, grabado en una elegante y típicamente romántica ensalada tipográfica, hallamos lo siguiente:

Dedicado a mi amigo Joseph Dupont. *Don Quijote* (Introducción, tema con variaciones y final). *Variaciones fantásticas sobre un tema de carácter caballeresco*, para gran orquesta, compuesto por Richard Strauss, Op. 35.



Strauss compuso su *Don Quijote* al mismo tiempo en que se ocupaba de escribir *Una vida de héroe*, entre 1897 y 1898. Este paralelo cronológico no fue una simple coincidencia en el trabajo cotidiano de Strauss, sino que marca una relación conceptual cercana entre ambas obras, es decir, entre ambos héroes. El mismo Strauss lo definió en estos términos en abril de 1897:

“El poema sinfónico *Héroe y mundo* está tomando forma, y con él, una sátira: *Don Quijote*.”

En otra parte, el compositor afirmaba:

Don Quijote y *Una vida de héroe* han sido tan completamente concebidos como dependientes uno del otro que, *Don Quijote* en particular sólo puede ser completamente comprensible junto a *Una vida de héroe*.

¿Se refería Strauss a algunas posibles coincidencias estrictamente musicales entre estas dos obras, o estaba queriendo decir de una manera no muy discreta que se consideraba a sí mismo como una especie de Quijote, como un idealista soñador incomprendido por sus contemporáneos? En su biografía de Strauss mencionada arriba, George Marek hace algunas interesantes observaciones sobre esta obra. Entre ellas, ésta:

Uno siente que Strauss disfrutaba de lo que hacía. No busca efectos forzados o extramusicales ni trata de profundizar en forma artificial. Aunque *Don Quijote* es complejo, ingenioso y técnicamente asombroso, resulta natural y sencillo. Es cálido como *Till Eulenspiegel*, pero menos alegre; la tristeza prevalece sobre la comedia, tal como en la novela de Cervantes.

Después de una introducción en la que Strauss se muestra una vez más como un genial orquestador, escuchamos el tema de Don Quijote, que es representado a lo largo de la obra por un violoncello. Más adelante, el tema de Sancho Panza, personificado por una viola. Después de la presentación formal de los protagonistas, Strauss nos ofrece una serie de diez variaciones sobre esos temas, cada una de las cuales está basada directamente en un episodio de la gran novela de Cervantes; queda a la imaginación del que escucha el reconstruir cada episodio a partir de sus elementos sonoros. Después de la última variación, Strauss remata el poema sinfónico con un episodio final de contornos contemplativos y agrídulces que es un buen reflejo de las últimas páginas de la obra de Cervantes.

La primera audición del *Don Quijote* de Strauss se llevó a cabo en la ciudad de Colonia el 8 de marzo de 1898, bajo la batuta de Franz Wüllner.



Ludwig van Beethoven
(1770-1827)

Obertura *Egmont*, Op. 84

Hoy se hace necesario entrar de lleno a la materia de nuestra obertura, a través de una breve cronología:

1566: Levantamiento en Holanda en contra de la tiranía española, encabezado por los señores Egmont, Horn y Guillermo de Orange.

1568: Ejecución de Egmont y Horn. A través de la llamada Unión de Utrecht las provincias del norte se declaran independientes de España.

1791: Estreno del drama *Egmont* de Johann Wolfgang von Goethe.

1810: Junio 15, estreno de la música incidental para el drama de Goethe, compuesta por Beethoven.



He aquí, de un plumazo, uno más de los muchos ejemplos en los que a lo largo del tiempo la historia se ha convertido en leyenda, la leyenda en drama, el drama en música y la música en historia. Sobre la situación de los Países Bajos hacia mediados del siglo XVI, Goethe escribió un drama de gran magnitud. Hacia 1786, en medio de una tormenta interior en la que se mezclaban los conflictos creativos y las decepciones amorosas, Goethe dejó Weimar y se lanzó a hacer un viaje por Italia. Como parte de su equipaje, el poeta y dramaturgo alemán llevó consigo los manuscritos de cuatro de sus obras más importantes, que por entonces se hallaban en diversos estados de acabado y revisión. Según los estudiosos de sus obras, el contacto que Goethe tuvo durante su jornada italiana con el arte y el pensamiento de la antigüedad clásica le permitieron llegar a asumir un nuevo planteamiento formal para sus obras, planteamiento en el que destaca, entre otras cosas, una aparente contradicción que en realidad es una síntesis: el poder expresar en las mesuradas cadencias del verso temas universales e intemporales, vibrantes y llenos de pasión.

Las cuatro obras que Goethe llevó consigo a Italia fueron *Egmont*, *Fausto*, *Tasso* e *Ifigenia*. De manera muy sintética, puede decirse que el *Egmont* de Goethe se desarrolla en Bruselas, durante el tiempo de la Inquisición. Felipe II, rey de España, mantiene dominados a los Países Bajos para impedir, entre otras cosas, el avance de la Reforma iniciada por Martín Lutero. Ante el descontento de los subyugados, el monarca español envía al duque de Alba a reprimir con mano dura



los levantamientos encabezados por Egmont y Guillermo de Orange. Ante un posible encuentro con el duque de Alba, Guillermo de Orange huye, pero Egmont permanece fiel a su ideal rebelde y revolucionario y se enfrenta al represor. Egmont es tomado preso por Alba y condenado a muerte por traición.

La parte política y heroica de la trama lleva paralelamente una historia de amor, centrada en la relación de Egmont con su amada Clara. La familia de Clara pretende obligarla a casarse con un tal Brackenburg, hombre al que no ama. Al ser rechazado por Clara, Brackenburg, despechado, amenaza con envenenarse, pero finalmente es Clara la que se envenena. Los conocedores del drama parecen estar de acuerdo en que Egmont y Clara son los personajes más humanos creados por la pluma de Goethe y, al mismo tiempo, la personificación de una paz interna que es en realidad una forma más elevada de la sensibilidad independiente del pueblo de los Países Bajos, sensibilidad que se rebeló contra el poder español y finalmente lo derrotó.

Por encargo de Joseph Hartl, director del Hoftheater de Viena, Beethoven escribió la música incidental al drama de Goethe entre octubre de 1809 y mayo de 1810. Por la cronología, esta música se coloca entre las sinfonías números 6 y 7 de Beethoven. La partitura original para el drama de Goethe está formada por la obertura y otros nueve números musicales. Cuatro de ellos son interludios orquestales para tocarse entre un acto y otro del drama. Hay también un *Larghetto* instrumental y tres piezas vocales: dos *lieder* y un melodrama. Finalmente, tenemos la pieza que cierra la obra, designada como *Sinfonía de la Victoria*. Esta pieza no debe confundirse con otra obra orquestal de Beethoven, independiente de *Egmont* y que es conocida indistintamente como *Sinfonía de la batalla*, *La victoria de Wellington* y *La batalla de Vitoria*.

Es poco usual que se toque entera la música incidental de Beethoven para el *Egmont* teatral de Goethe, pero su obertura es una de las grandes favoritas en las salas de concierto. Claramente descriptiva, la obertura nos ofrece la música lenta y oscura de la tiranía, los sonidos heroicos de la revolución y los brillantes acordes de la victoria moral. No está de más apuntar que Hartl no cometió ninguna indiscreción al solicitar esta partitura a Beethoven, ya que el mismo Goethe había señalado en el manuscrito de *Egmont* la necesidad de la música.



Richard Wagner
(1813-1883)

Obertura de la ópera *Los maestros cantores de Nüremberg*

Pocos compositores han sido objeto de adoración y odio tan totales, tan apasionados, como Richard Wagner. Así como conquistó la admiración profunda de personajes tan distintos como Anton Bruckner, Franz Liszt, Charles Baudelaire, Gustav Mahler y Friedrich Nietzsche, así también Wagner se granjeó la animadversión de músicos y críticos de todas las tendencias. Cada una de sus obras fue objeto de críticas múltiples, algunas a favor, muchas otras en contra; lo que parece ser un hecho indudable es que Wagner y su música nunca han dejado indiferente a nadie. Dentro de esta dualidad de apreciación al respecto de Wagner y su música, su ópera *Los maestros cantores de Nüremberg* no fue la excepción, y también provocó reacciones de todo tipo. En el año de 1927 el gran compositor alemán Richard Strauss (1864-1949) escribió una carta a su amigo y libretista Hugo von Hoffmansthal, en la que le decía:



En fecha reciente he vuelto a escuchar esa obra maestra que es *Los maestros cantores*. Desde entonces me ronda el deseo de escribir algo similar pero, por desgracia y como es natural, guardando las debidas distancias. Es una auténtica obra alemana, una excelente pieza teatral y a la vez una genuina representante de la cultura alemana. El mejor trasfondo material al respecto es, en mi opinión, el antiquísimo contraste entre el arte latino y el arte alemán, que se encarna en tres símbolos de la música y la poesía como Walther, Sachs y Beckmesser.

Como contraposición a la admiración expresada por Strauss hacia *Los maestros cantores*, existen muchísimos textos en los que Wagner ha sido atacado furiosamente a causa de esta ópera. Por ejemplo, Ferdinand Hiller escribió lo siguiente:

La decadencia de *Los maestros cantores* es el más demente asalto que jamás se haya perpetrado en contra del arte, el gusto, la música y la poesía.

A su vez, el crítico musical Heinrich Dorn escribió esto en 1870, en un periódico berlinés:

No es posible imaginar una cacofonía más horrenda que *Los maestros cantores* de Wagner, ni aun si todos los organilleros de Berlín fueran encerrados en el circo de Renz a tocar cada uno una melodía distinta.



¿Qué clase de obra es esta, que ha inspirado sentimientos tan dispares?

Para escribir el libreto de *Los maestros cantores* Wagner tomó como base una antigua tradición centrada alrededor de una cofradía de cantores y poetas en la ciudad alemana de Nüremberg, donde se llevaban a cabo complicadas competencias poéticas y musicales. Sobre esta tradición, Wagner escribió la única comedia entre todas sus óperas, comenzando a trabajar el libreto en 1861, en París. Entre 1862 y 1867 Wagner compuso la música de la ópera, y el estreno de *Los maestros cantores* se llevó a cabo en Munich el 21 de junio de 1868 bajo la dirección de Hans von Bülow. El argumento de la ópera narra la historia del joven caballero Walther que, enamorado de la doncella Eva, hija de un joyero, debe conquistarla ganando una de las famosas competencias de música y poesía de Nüremberg. Además de sus adversarios en la competencia, Walther debe enfrentarse a la envidia y las maquinaciones del grotesco Beckmesser, funcionario menor, pedante y corrupto, que también quiere a Eva por esposa. Después de muchos enredos dramáticos y musicales, Walther gana el concurso y, por consecuencia, gana a Eva por esposa.

Los maestros cantores de Nüremberg es sin duda la ópera más alegre y festiva de todo el catálogo de Wagner, y una de las mejores muestras de su maestría técnica. La obertura de la ópera ha sido, desde su creación, una gran favorita en las salas de concierto y, como el resto de la ópera, está llena de música marcial, solemne, pomposa y de estilo procesional.

En el año de 1870 el crítico musical vienés Eduard Hanslick escribió una crítica particularmente negativa en contra de *Los maestros cantores*; de hecho, Hanslick dedicó grandes y constantes esfuerzos a atacar a Wagner, cuya música detestaba, al mismo tiempo que, por contraste, elogiaba sin medida la música de Johannes Brahms (1833-1897). En la crítica mencionada, Hanslick atacaba a Wagner por el empleo de los temas musicales, por la fragmentación de esos temas, por las modulaciones atrevidas y los inesperados cambios armónicos, por la repetición de ideas musicales, por las interminables secuencias melódicas. Es decir, a través de su crítica Hanslick no hizo sino describir los elementos fundamentales del lenguaje musical de Wagner. Por otra parte, es posible que Hanslick haya tenido especial razón en criticar duramente a *Los maestros cantores de Nüremberg* porque, según los enterados, Wagner tomó al propio Hanslick como modelo para crear al ridículo Beckmesser de su ópera.

Obertura de la ópera *Tannhäuser*

Hacia el año de 1842, Richard Wagner comenzó a realizar los bosquejos de *Tannhäuser*, ópera romántica en tres actos que fue termi-



nada el 13 de abril de 1845, aunque la famosa escena del Venusberg no fue escrita sino hasta 1861, cuando el compositor se hallaba en París. De esta breve nota cronológica se desprende que *Tannhäuser* está colocada entre *El buque fantasma*, estrenada en 1843, y *Lohengrin*, representada por vez primera en 1850.

La acción de la ópera gira alrededor de la figura del caballero Tannhäuser, quien después de pasar una temporada en las alturas en compañía de Venus, ve cumplido su deseo de volver a la tierra. Una vez de regreso en el mundo de los humanos, Tannhäuser se ve envuelto en una competencia de canto cuyo tema es el amor. Mientras los demás caballeros cantan sus edificantes loas al amor, Tannhäuser canta un apasionado himno a Venus, con lo que provoca un escándalo y es obligado a peregrinar hasta Roma para pedir el perdón del Papa. Mientras todo ello sucede, la doncella Elisabeth suspira por las tribulaciones y la ausencia del caballero. Más tarde, Tannhäuser regresa de Roma, sin haber obtenido el perdón papal. A su regreso encuentra el cortejo fúnebre de Elisabeth, quien ha muerto de tristeza por su ausencia. Dolido más allá de cualquier remedio, Tannhäuser muere también junto al cuerpo de Elisabeth, mientras los peregrinos vuelven de Roma portando el báculo del Papa, que ha florecido en señal de que Tannhäuser ha sido perdonado por Dios. Las claras voces de los peregrinos entonan un himno de alabanza: "Que todo el mundo sepa que Dios lo ha perdonado."

Esta ópera de Wagner, cuyo título original en alemán puede traducirse como *Tannhäuser y el concurso de canto en el Wartburg*, fue estrenada en Dresde el 19 de octubre de 1845. Años más tarde, el 13 de marzo de 1861, fue estrenada en la Ópera de París, en una versión revisada por Wagner para la ocasión. Fue con motivo de este estreno parisino que Wagner escribió la música del Venusberg para cumplir el requisito de la Ópera de París en el sentido de que toda ópera debía incluir un ballet. Por otra parte, también como requisito indispensable, *Tannhäuser* debió ser representada en francés, en la traducción hecha por Charles Truinet. El público no respondió muy bien a esta versión, y Wagner retiró *Tannhäuser* de la Ópera de París después de sólo tres funciones, mismas que fueron saboteadas por los miembros del Jockey Club. A pesar de este fracaso provocado, el paso del tiempo le dio la razón a Wagner, y hoy en día *Tannhäuser* es considerada como una de sus mejores óperas. Uno de sus atractivos principales es que el libreto, escrito por el propio Wagner, es una interesante mezcla de historia y leyenda. Al parecer, Tannhäuser encarna a un personaje real, un *minnesinger* nacido hacia 1205, alrededor de quien se tejió una leyenda respecto a que por su vida disipada fue obligado a buscar el perdón papal.

Juan Arturo Brennan







FILARMÓNICA
DE DRESDE

Director titular
Michel Plasson

**Primer
director huésped**
Juri Temirkanov

Director honorario
Prof. Kurt Masur

Director general
Dr. Olivier von Winterstein

Dramaturgo en jefe
Klaus Burmeister

Violines primeros
Ralf-Carsten Brömsel
Heike Janicke
Wolfgang Hentrich
Antje Bräuning
Gerhard-Peter Thielemann
Siegfried Kogler
Siegfried Rauschhardt
Christoph Lindemann
Günter Hensel
Jürgen Nollau
Volker Karp
Gerald Bayer
Prof. Roland Eitrich
Heide Schwarzbach
Marcus Gottwald
Ute Kelemen
Johannes Groth
Alexander Teichmann
Annegret Dill

Violines segundos
Heiko Seifert
Klaus Fritzsche
Günther Naumann
Egbert Steuer
Erik Kornek
Dietmar Marzin
Reinhard Lohmann
Viola Marzin
Steffen Gaitzsch
Dr. Matthias Bettin
Andreas Hoene
Andrea Dittrich
Constanze Sandmann
Matthias Groppe
Jörn Hettfleisch

Violas

Christina Biwank
Torsten Frank
Beate Müller
Steffen Seifert
Manfred Vogel
Gernot Zeller
Lothar Fiebiger
Wolfgang Haubold
Holger Naumann
Steffen Neumann
Heiko Mürbe
Hans-Burkard Henschke
Andreas Kuhlmann

Violoncellos

Matthias Bräutigam
Ulf Prella
Erhard Hoppe
Petra Willmann
Thomas Bäß
Frieder Gerstenberg
Wolfgang Bromberger
Siegfried Wionna
Friedhelm Rentzsch
Rainer Promnitz
Karl-Bernhard von Stumpff
Clemens Krieger
Daniel Thiele

Contrabajos

Prof. Peter Krauss
Kilian Forster
Tobias Glöckler
Berndt Fröhlich
Norbert Schuster
Bringfried Seifert
Tilo Ermold
Donatus Bergemann
Matthias Bohrig

Flautas

Karin Hofmann
Sabine Kittel
Birgit Bromberger
Götz Bammes

Oboes

Gerhard Hauptmann
Guido Titze
Prof. Wolfgang Bemann
Jens Prasse
Gerd Schneider

Clarinetes

Prof. Hans-Detlef Löchner
Fabian Dirr

Henry Philipp
Dittmar Trebeljahr
Klaus Jopp

Fagotes

Hans-Peter Steger
Michael Lang
Hans-Joachim Marx
Günther Köthe
Mario Hendel

Cornos

Jörg Brückner
Michael Schneider
Volker Kaufmann
Peter Graf
Klaus Koppe
Johannes Max
Dietrich Schlät
Carsten Giessmann

Trompetas

Matthias Schmutzler
Csaba Kelemen
Wolfgang Gerloff
Michael Schwarz
Roland Rudolph

Trombones

Joachim Franke
Olaf Krumpfer
Reinhard Kaphengst
Dietmar Pester
Frank van Nooy

Tuba

Martin Stephan

Arpa

Nora Koch

Timbales/percusiones

Alexander Peter
Prof. Karl Jungnickel
Gerald Becher
Axel Ramlow

Teclados

Ingeborg Friedrich

Comité directivo

Matthias Bräutigam
Volker Karp
Klaus Koppe

• *Contaportada:* Mosaico del arco del proscenio representando la historia del Teatro a través de los siglos (detalle). *Fotografía:* Lorena Alcaráz y Bernardo Arcos • *Cuidado de la edición:* Angélica Sánchez • *Diseño gráfico:* Duna vs. Paul • *Impresión:* Exel Servigráfica, S. A. de C. V.



Patronato
de la
Industria
Alemana
para la
Cultura A.C.

**Consejo Nacional
para la Cultura y las Artes**

Presidente
Rafael Tovar

*Director General del Instituto Nacional
de Bellas Artes*
Gerardo Estrada

Subdirector General de Bellas Artes
Ricardo Calderón Figueroa

**Corporación Interamericana
de Entretenimiento**



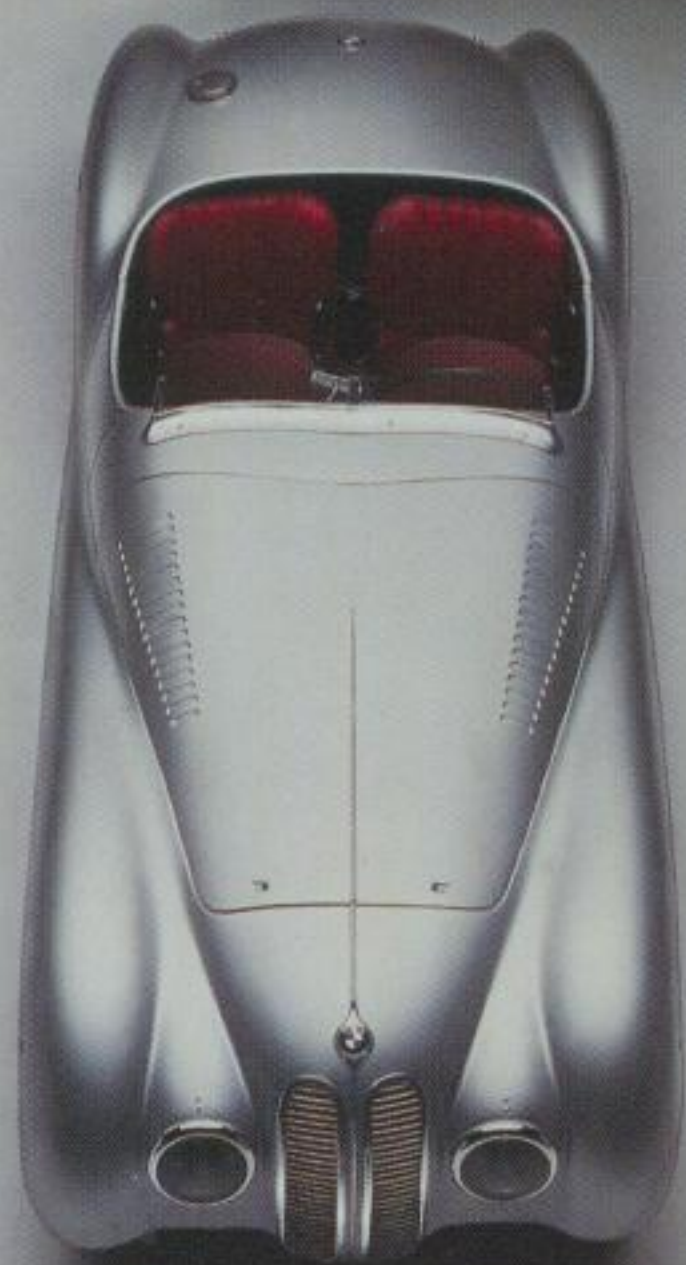
Presidente Ejecutivo
Alejandro Soberón Kuri

*Director Corporativo
División Entretenimiento*
Rodrigo González Calvillo

Director General, OCESA Presenta
Federico Alamán González

Director de Nuevos Proyectos y Teatro
Ignacio Toscano Jarquín

Los valores clásicos
permanecen toda la vida.



BMW 328
Mille Miglia
1940



BMW Z3 1998

En BMW simplemente les damos una nueva forma, acorde a nuestro tiempo, pero conservando su origen clásico para lograr evolucionar y al mismo tiempo dejar una huella permanente en el tiempo.

BMW DE MEXICO

VITAM ET
SANGVINEM PRO
NOSTRA

CONACULTA · INBA

UNA EMPRESA DE
OCESA
presoria
CIE

GOETHE
INSTITUT