

**XXVI FESTIVAL  
INTERNACIONAL  
CERVANTINO**



**GUANAJUATO**  
OCTUBRE 7-25, 1998



---

**Dresdner Philharmonie**  
**Michel Plasson, *director titular***

ALEMANIA-FRANCIA

---

**Richard Strauss (1864-1949)**

Don Quixote op. 35

Fantastische Variationen über ein Thema ritterlichen Charakters  
(Variaciones fantásticas sobre un tema de carácter caballeresco)

*Introduktion. Mäßiges Zeitmaß (Introducción)*

*Thema. Mäßig (Der Ritter von der traurigen Gestalt*

(Tema. El Caballero de la Triste Figura)

*Variation I. Gemächlich (Das Abenteuer mit den Windmühlen)*

(Variación I. La aventura de los molinos de viento)

*Variation II. Kriegerisch (Der Kampf gegen die Hammelherde)*

(Variación II. La batalla con las ovejas)

*Variation III. Mäßiges Zeitmaß (Gespräche zwischen Ritter und Knappe)*

(Variación III. Diálogo del caballero y su escudero)

*Variation IV. Etwas breiter (Das Abenteuer mit der Prozession von Büßern*

(Variación IV. La aventura de la Procesión de Penitentes)

*Variation V. Sehr langsam (Don Quixotes Waffenwache und Herzensergüsse)*

(Variación V. La vigilia de Don Quijote)

*Variation VI. Schnell (Die verzauberte Dulcinea)*

(Variación VI. Dulcinea encantada)

*Variation VII. Ein wenig ruhiger als vorher (Der Ritt durch die Luft)*

(Variación VII. El vuelo por los aires)

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

(Variación VIII. La aventura de la barca encantada)

*Variation IX. Schnell und stürmisch (Der Kampf gegen die vermeintlichen Zauberer)*

(Variación IX. El combate con el supuesto mago; ataque a los monjes)

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

(Variación X. Duelo con el Caballero de la Blanca Luna; Don Quijote,  
derrotado, regresa a casa y decide abandonar la caballería)

*Finale. Sehr ruhig (Don Quixotes Tod)*

(Final. Muerte de Don Quijote)

Intermedio



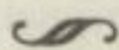
---

**Richard Wagner (1813-1883)**  
Preludio al acto 1 *Die Meistersinger von Nürnberg*  
(Los maestros cantores de Nuremberg)

**Franz Liszt (1811-1886)**  
Le Préludes (Los preludios)

**Richard Wagner**  
Obertura de *Tannhäuser*

La realización de este programa fue posible gracias al apoyo  
del Instituto Goethe, de Lufthansa, Líneas Aéreas Alemanas y del  
Patronato de la Industria Alemana para la Cultura, A.C.



TEATRO JUÁREZ,  
OCTUBRE 15, 20:30 H.



Pocos músicos en la historia pueden preciarse de haber tenido la inteligencia y el sentido dramático de Richard Strauss. Su obra –un dechado de inspiración, don melódico y erotismo– nunca dejó de ser escrutada y avalada por todo el peso de su intelecto. Que haya sido capaz de llegar hasta nosotros con tal fuerza y seducción es casi un misterio, producto del malabarista acuerdo al que llegaron los dos hemisferios de su mente, los dos aspectos de su personalidad artística.

Escindida en dos vertientes –la operística y la de los poemas sinfónicos (sonoros, según la definición de *Tondichtungen* que Strauss prefería)– la obra del compositor pocas, muy pocas veces se apartó de la literatura, de un texto (programa) dramático; no demeritamos ni un ápice su producción si decimos que ha sido uno de los más grandes narradores musicales (sonoros, de acuerdo) de todos los tiempos. Y para ello, ese vehículo sutil y refinado que es el poema sinfónico fue ideal. Strauss lo llevó a sus últimas y más altas consecuencias; dijo la última palabra. [...]

Antes de hablar propiamente de *Don Quixote*, uno de los ejemplos straussianos cimeros en el género, vale la pena ubicar cronológica y biográficamente el entorno de su gestación durante 1897. A fines del año anterior Strauss estrenó con un éxito enorme su *Zarathustra*, para consolidarse así como una celebridad tanto en el terreno de la dirección orquestal, cuanto de la composición. A principios de 1897, el ya famoso personaje internacional ha aceptado un puesto que durante años anheló, aunque al recibirlo parece “quedarle chico”: el de *Hofkapellmeister* en Munich. Durante el breve lapso en el que lo desempeña, Strauss compone furiosamente toneladas de canciones, escribe su extraño melodrama para piano y narrador (*Enoch Arden*) y algunas piezas corales sueltas; pero sobre todo, escribe y estrena su *Don Quixote*.

No precursor en la tentativa (recuérdense las *suites* quijotescas de Purcell y Telemann, así como diversas óperas basadas en el personaje cervantino o en alguno de sus episodios –v.gr. Paisiello, Donizetti, Mendelssohn...), Richard Strauss es, sin embargo, el primero en trascender la anécdota (aunque jamás olvide la narración que la novela hace) para hacer un verdadero retrato psicológico del memorable hidalgo y de su carnoso secuaz, así como de su Dulcinea y de varios de sus antagonistas. Para todo ello, el compositor aborda su tarea de “bardo sinfónico” desde un punto de partida por completo innovador y deslumbrante: todo quedará estructurado a manera de una serie de variaciones de un tema compuesto que delinea las figuras de los dos protagonistas. Cada variación sigue algún episodio aventuroso (con lo que recurso transformador, propósito caracterizador y aspiración narrativa quedan genialmente fundidos), excepto una en la que con gran ingenio traza el *Leitmotiv* argumental de la relación entre Don Quijote y Sancho.

No menos sorprendente es la maestría para describir el paulatino enloquecer del Caballero de la Triste Figura. Primero expuestos en modo mayor, con gallardía y transparencia, sus motivos temáticos comienzan poco a poco a oscurecerse hasta terminar distorsionados y desfigurados de manera casi aterradora. Todos (personajes, motivos y tratamientos) serán impetuosamente arrastrados por la fuerza musical y el deterioro de este pivote.

Finalmente, alguna consideración de orden instrumental. Nadie puede hoy día separar esta hermosa visión musical straussiana de Don Quijote, de la personificación sonora que de él hizo a través de la espectacular parte del violonchelo solista. Sin embargo, hay que tener cuidado y separar esta noción de la de una suerte de concierto para violonchelo y orquesta disfrazado. Ver (escuchar) así este poema sinfónico es dar al traste con él. El violonchelo constituye parte del protagonista, pero no todo él. En decenas de momentos son otros instrumentos o grupos de ellos los que terminan



la imagen. El violonchelo es, acaso, sólo el dibujo, no el color ni la textura. Lo mismo puede decirse, aunque en menor medida, de la asociación entre la primera viola y Sancho Panza. El *Don Quijote* de Strauss rebasa por mucho los ámbitos de las variaciones sinfónicas y del concierto. Es un poema sinfónico cabal y extremo, una auténtica lectura musical de la novela de Cervantes.

### *Franz Liszt, Los preludios*

La historia de cómo fueron escritos y bautizados *Los preludios*, tercer poema sinfónico de Franz Liszt, es una excepción que *no* confirma la regla y una situación tan pirandellianamente irregular que basta para redimir la vilipendiada producción sinfónica del compositor húngaro, así como para desmentir a la nutrida legión de detractores del poema sinfónico como género y de la música programática en general.

Si los personajes de la famosa obra de Pirandello “buscan” desesperados a un autor, la música de esta obra “penó” varios años tras un referente literario (llámesele “programa”) que le diera la supuesta validez como poema sinfónico. Los hechos son, en pocas palabras, así: originalmente, Liszt decidió musicalizar, a manera de una obertura y cuatro coros, un texto poético del más bien ignoto Joseph Autran. El poema, titulado “Los cuatro elementos”, describe de manera un tanto bucólica cuatro estampas mediterráneas y no alcanza ninguna altura poética de consideración.

Descartado el proyecto inicial, el compositor sigue trabajando sobre el material musical y prácticamente lo concluye. Sin embargo, Liszt teme (con toda razón para la época) por el destino de una obra orquestal en un movimiento sin forma convencional y sin referente alguno. Así las cosas y después de mucho buscar, halla en una *méditation poétique* de Lamartine, titulada “Los preludios”, el programa literario que —sin necesitarlo— daría sentido a la partitura ante el público. Poca asociación directa hay entre el poema de Lamartine y la obra de Liszt; acaso el contraste entre ciertas inflexiones guerreras y otras contemplativas. No obstante ello, Hans von Bülow decidió prologar la primera edición con un fragmento de Lamartine que aproximadamente dice: “Qué es nuestra vida sino una serie de preludios a esa canción desconocida de la que la muerte es primera y solemne nota”. [...]

Resultaría inútil y redundante abundar en los procedimientos de transformación temática y de orquestación aplicados por el compositor. Sin mayor razonamiento la crítica de la época lo apedreó: “Tuvimos la desgracia de ser afligidos por *Los preludios* del miserable [*sic*] Liszt” (George Templeton Strong, 1867). Afortunadamente, hombres de mayor talla intelectual que los estultos cronistas que golpearon al compositor recogieron las enseñanzas de obras como ésta. Y bastaría el siguiente comentario de Richard Wagner para demostrarlo: “Lo considero el creador de mi situación actual. Siempre que compongo y orquesto sólo pienso en usted.”

### *Richard Wagner, prelude a Die Meistersinger von Nürnberg*

Si bien concebida como una suerte de apéndice cómico a *Tannhäuser* (de la misma manera en que una obra satírica debía suceder a una tragedia griega), *Die Meistersinger von Nürnberg* de Richard Wagner no se somete jamás al intrascendente ámbito de la bufonería *per se*. Mucho más que las chanzas y el ambiente burlón y socarrón que precede al concurso de los maestros cantores, la gigantesca obra es una afirmación wagneriana más del valor humanista del arte, de los principios (nobles



en sí) de la verdadera estética nacional germana, así como una parábola acerca de la necesidad de temperar la inspiración del genio con las reglas de la forma. Precepto que acosará con frecuencia el intelecto de un compositor que trascendió la ortodoxia tradicional, para crear un personalísimo e inflexible deber ser operístico al que fue fiel hasta su eucarístico *Parsifal*.

Escrita bajo los cánones wagnerianos que engarzan al preludio orquestal con el inicio de la obra y lo emparentan temáticamente con las principales firmas sonoras que caracterizan personajes, situaciones y actitudes, este majestuoso fragmento musical trasciende el anuncio de los *Leitmotiven* para instalar al escucha en el ámbito histórico y psicológico que lo acompañará durante las siguientes casi cinco horas de música y acción. Pocas veces se ha escrito una serie de compases iniciales de mayor pujanza y propulsión que los que abren este prólogo. En un grandioso, enfático, luminoso y ortodoxo Do mayor (primer guiño), el tema celebra la dignidad de los maestros cantores, al tiempo que satiriza su grandilocuente autoestima. A continuación aparece un motivo de mayor introspección que deviene en un par de temas. El primero, de naturaleza fanfarrica, representa a los cantores y su fraternidad. Tras una elaborada modulación a Mi mayor, se presenta el segundo, que a la postre será motivo conductor de Walther y tema de su apasionamiento (más tarde formará parte de su canción). Después de un episodio en Mi bemol mayor (basado en el primer giro del preludio) que describe el cuchicheo y la vivacidad de los aprendices, tres de estos temas son combinados de manera expansiva antes de rematar con una coda pomposa. [...]

#### *Richard Wagner*, obertura de *Tannhäuser*

*Tannhäuser*, de Richard Wagner, es un título que desde hace algunos años corre el riesgo de la popularidad, por virtud de la más o menos reciente película *Meeting Venus* (Encuentro con Venus), de István Szabo y protagonizada por la archifamosa Glenn Close.

La película, más o menos exitosa, no alcanza a descubrir ante el espectador la profunda riqueza temática y el fervoroso humanismo que Wagner aporta a nuestros días con su gigantesco *Tannhäuser*. Es muy posible que la intención de Szabo haya sido meramente anecdótica en relación con la obra de Wagner (en cuyo caso, la pretensión es alcanzada de modo respetable y divertido); pero no deja de antojarse un verdadero desperdicio del cineasta no haber ilustrado un poco más al público de cine acerca de *Tannhäuser*.

Algún lector pensará que nada en materia de ópera puede resultar tan fragmentario como una ejecución de números vocales sueltos, o de selecciones orquestales como una obertura. Si bien la opinión es en un principio razonable, hay casos en los que las oberturas o los preludios de ciertas óperas son productos del todo terminados, consistentes y sólidos, bien porque se trate de composiciones casi autónomas (como algunas oberturas de Mozart o de Rossini), bien porque resuman con puntualidad y coherentemente la esencia de una ópera. Este último es el caso de la obertura de *Tannhäuser*.

Nada menos que el propio Rossini se opuso a que en las oberturas se pretendiera sintetizar o anticipar temáticamente lo que una ópera ofrece con ulterioridad a la introducción orquestal, pues le pareció que restaba fuerza, frescura y sorpresiva novedad a los momentos posteriores. Wagner, por el contrario, con su abigarrado simbolismo y sus afanes con los arquetipos, prefirió ofrecer desde sus obras tempranas un cuadro sinóptico de los acontecimientos cruciales de la trama, especialmente en *Rienzi*, *El holandés errante* y *Tannhäuser*, obras cuyas oberturas destacan los principales temas musicales que acompañarán la acción escénica.



La paulatina evolución del *Leitmotiv* (motivo o tema conductor: fragmento melódico que caracteriza acciones, personajes, símbolos u objetos que aparecen en la obra y que recurren cada vez que la acción dramática así lo amerita) es uno de los pilares de la estética wagneriana, y es evidente en *Tannhäuser* desde la obertura. [...]

A partir de *Lohengrin* (ópera que sucede a *Tannhäuser*) y hasta su última ópera (*Parsifal*), el compositor escribió preludios y no más oberturas. La diferencia entre estos conceptos es tanto dramática cuanto formal: anticipa o prepara una atmósfera (general o especial). Un preludio wagneriano no termina, se transforma en el acompañamiento continuo de la voz, y ello refuerza el sentido teatral. Wagner ya no compuso óperas (en el sentido tradicional de su época) después de *Lohengrin*, sino dramas musicales, verdaderos monumentos de teatralidad musical.

Esto viene a cuento porque hay dos versiones de *Tannhäuser*: la primera (versión de Dresden), la más antigua, tiene una obertura que concluye antes de que se abra el telón, es decir, se trata de una pieza suelta; la segunda versión, la de París, es una depuración dramática (dieciséis años posterior al estreno de la obra) cuya introducción musical se prolonga ininterrumpidamente en una danza bacanal. Para esta segunda versión, Wagner hizo considerables cambios dramáticos que sería excesivo detallar ahora. Cabe aclarar, sin embargo, que en la versión original el compositor recapitula el primer tema (cierra, por así decirlo, el círculo o la síntesis de la obra), mientras que en la segunda no hay tal recapitulación.

La primera versión, que será la que escucharemos, cuenta con un contenido programático que puede resumirse como sigue:

El tema del bien (el de los peregrinos que buscan, con *Tannhäuser*, la expiación no por medio de las formas –las iglesias– sino por el contenido o la intención moral) surge suavemente (maderas y cornos) y crece hasta un primer clímax (trombones); posteriormente decrece para cambiar de manera brusca –dicotomía entre el amor sacro o racional y el placer desenfrenado y autárquico– a un tema menos noble, semejante a una serpiente (Venus) que, a su vez, crece (Himno a Venus) y decrece para llegar a un éxtasis pagano sutil (violín solo). El tema maligno vuelve a crecer hasta alcanzar un clímax en los címbalos, para luego descender e intentar cobrar fuerza de nuevo mientras asciende con vigor el tema de los peregrinos, opacando (o triunfando) al tema de Venus, que pierde fuerza. Los cornos abiertos confirman el triunfo del bien.

Wagner –ese nuevo Homero– sintetiza magistralmente en la obertura la trama de su *Tannhäuser*, personaje que simboliza al hombre mismo –a Adán– que, huyendo de la rígida formalidad de su tiempo (la de las iglesias), busca en el placer irracional su *ratio vitae*, sólo para huir de aquél (en constante conflicto interior) y comenzar su largo peregrinaje expiatorio –con notables altibajos. Según nuestra cultura, la naturaleza se encuentra vulnerada y hay que resarcirla: éste es el sentido de la redención, eje mayor alrededor del cual gravita toda la obra wagneriana.

GERARDO KLEINBURG



## Notas importantes

- EL FESTIVAL INTERNACIONAL CERVANTINO SE RESERVA EL DERECHO DE HACER CAMBIOS EN LA PROGRAMACIÓN.
- No se permitirá el acceso a los recintos a niños menores de 8 años, salvo las presentaciones en la Explanada de la Alhóndiga de Granaditas, la Plaza San Roque y en aquellas marcadas con el signo ☉ en el cuadro de la programación. En ningún caso se admitirán niños menores de tres años.
- Los adultos no podrán utilizar boletos para niños, si desea cambiarlo deberá hacerlo exclusivamente en la taquilla del Teatro Juárez.
- En caso de postergación o cancelación de funciones, el público tendrá el derecho de recibir el reembolso del importe neto del boleto en el mismo lugar o por el mismo medio en que lo haya adquirido; aquéllos comprados en Guanajuato se reembolsarán en la taquilla del Teatro Juárez.
- Treinta minutos antes del comienzo de cada función, se permitirá el acceso del público a la sala de espectáculos.
- Comenzado el espectáculo, bajo ninguna circunstancia, se permitirá el acceso a la sala, salvo en los intermedios.
- Queda estrictamente prohibido introducir en los recintos alimentos y bebidas, así como máquinas fotográficas, cámaras de video o grabadoras. (El público contará con servicio de resguardo de estos aparatos durante las funciones.)
- Con el propósito de evitar distracciones a los artistas y al público asistente, se ruega guardar silencio y desconectar teléfonos celulares, relojes con alarma, radiotransmisores, etcétera. En atención al trabajo artístico, se suplica al público que desee abandonar la función, hacerlo durante las pausas de cada espectáculo

