

EL SOLO DE VIOLA EN LA OBRA DON QUIXOTE OP. 35 DE RICHARD STRAUSS

Irene Bueno Zorrilla
Conservatorio Superior de Música de Jaén

RESUMEN

El tema objeto de este artículo trata sobre el solo de viola del poema sinfónico Don Quixote op. 35 de Richard Strauss. Este solo aparece en la tercera variación y tiene relación con la sinergia y el diálogo que mantienen los dos personajes principales de la ilustre obra de Miguel de Cervantes: Don Quijote y Sancho Panza. Por ello, es necesario trabajar y conocer la obra de Richard Strauss a fondo, así como identificar y estudiar los capítulos de Don Quijote de la Mancha a los que corresponden sus variaciones para poder compararlos y establecer una conexión entre ambas obras.

Don Quixote op.35, de Richard Strauss, ha personalizado a uno de los personajes principales en el papel de la viola, dando así voz a un instrumento “poco destacado” en el ámbito de la música sinfónica. Además, el hecho de encontrar un solo de viola en una de sus variaciones imitando conversaciones entre el caballero andante y su escudero a lo largo de todo el relato de Miguel de Cervantes, propone la oportunidad de hallar una concordancia expresiva entre ambas obras y llegar a un punto en común: aportar una versión interpretativa que refleje el estudio de la personificación del personaje de Sancho Panza en la obra de Richard Strauss.

Palabras clave: *Richars Strauss, D. Quijote, poema sinfónico, viola.*

ABSTRACT

This article works about the viola solo of Richard Strauss Don Quixote op. 35's symphonic poem. This solo appears in the third variation and is related to the synergy and the dialogue between the main characters of Miguel de Cervantes's magnificent work: Don Quijote and Sancho Panza. So, is necessary to work and know the Richard Strauss's work thoroughly, identify and study all the chapters of Don Quijote de la Mancha corresponding to the variations to can compare them and establish a connection between both works.

Don Quixote op. 35 of Richard Strauss has personalized one of the main characters in the viola's voice, giving it an important place inside of symphonic music. The fact of find an important viola solo, imitating conversations between the knight and the squire is also very important to can propose the chance of make an expressive relation between both works and get a common point: provide an interpretative version that shows the study of the Sancho Panza's personification in the Richard Strauss's work

Keywords: *Richars Strauss, D. Quijote, symphonic poem, viola.*

INTRODUCCIÓN

La obra *Don Quijote de la Mancha* de Miguel de Cervantes es un icono cultural que ha inspirado e inspira a miles de creadores en el gremio artístico y que, a pesar de la abundante y minuciosa precisión que presenta en todas y cada una de sus aventuras, “su carácter de mito universal, válido para todas las culturas del planeta” (Colomé et al., 2005), ha permitido dar rienda suelta a un sinnúmero de diversas creaciones y adaptaciones. En cuanto al gremio musical, hallamos por esta misma razón múltiples composiciones a lo largo de la historia que han querido rendir homenaje al valeroso hidalgo Don Quijote de la Mancha.

Desde George-Philipp Telemann, pasando por Manuel de Falla, hasta Richard Strauss, objeto de este artículo, se observa qué tan distintas son todas estas composiciones entre sí. Las múltiples aventuras que ofrece esta obra literaria y su división en capítulos han favorecido artísticamente la creación y adaptación de un amplio abanico de enfoques que hacen que este mito de la literatura permanezca vivo en el tiempo para siempre.

No se han encontrado trabajos o estudios que contengan como objeto de investigación el análisis expresivo o la concordancia expresiva entre el solo de viola de la obra de Richard Strauss y el papel de Sancho Panza en el libro de Miguel de Cervantes. Por esta razón, se ha buscado información relacionada con ambas obras, más directamente con la obra de Richard Strauss - fechas de estreno, críticas, estilo compositivo, etc.- así como información relacionada con la música programática y el poema sinfónico, género al que corresponde la obra. En base a esto, se consideran trabajos relacionados con el presente estudio aquellos que versen sobre:

El Quijote en la música

The Presence of Don Quixote in Music (Flynn, 1984). Este trabajo habla de la importancia de la obra literaria Don Quijote de la Mancha para la historia de la música, que ha servido de inspiración para la creación de múltiples obras musicales que tratan de plasmar las hazañas del hidalgo y su escudero. Flynn realiza un barrido por todas y cada una de las épocas de la historia de la música, analizando cada composición dedicada a la obra de Cervantes de forma estética y expresiva, comparándolas entre ellas, haciendo evidente la evolución de cada escritura en base a lo ya escrito. En lo que concierne al tema objeto de investigación resulta ciertamente interesante, pues analiza tanto la estética compositiva de Richard Strauss como el poema sinfónico en sí, hablando de la orquestación y de todas y cada una de las variaciones que lo componen.

El Quijote y la música (Colomé et al., 2005). En este estudio colectivo del Instituto Cervantes realizado por diversos autores, se puede encontrar el paso y la huella que ha dejado la obra Don Quijote de la Mancha por todas y cada una de las artes audiovisuales. Desde la música hasta el cine, pasando por el ballet, este Instituto ofrece información sobre todas y cada una de las creaciones realizadas en arte en honor a Miguel de Cervantes, basándose en las bien conocidas hazañas del hidalgo y su escudero. Para la investigación presente, esta información no ha resultado muy provechosa ya que ofrece un enfoque más global en cuanto al género musical y artístico, con el fin de ofrecer un “catálogo” de las diferentes adaptaciones de la obra.

La construcción social de la cultura: el Quijote como icono cultural a través de las representaciones mediáticas de las celebraciones del III y IV centenario (Chaparro, 2011). Aquí se puede encontrar, tal y como indica el título, la presentación de Don Quijote de la Mancha como icono cultural durante su III y IV centenario. Fuera de lo que es el ámbito de búsqueda de esta investigación, Chaparro analiza todas las intervenciones culturales en las que esta obra ha tenido un papel protagonista, siendo representada de todas las maneras artísticas posibles, bien como obra o como elemento significativo.

Como aportación al tema de estudio de este trabajo, la presencia del poema sinfónico de Richard Strauss aparece para atender a la crítica que tuvo desde su aparición en la música hasta bien expandida su representación, por lo que sólo ha podido aportar un leve ápice de información.

La influencia de Don Quijote en la música clásica europea 1605-1935 (Connor, 2014). Otro trabajo más en el que se encuentra información relacionada con la influencia e inspiración que supuso la obra de Cervantes para la creación de grandes composiciones musicales a nivel europeo. En lo que al poema sinfónico se refiere, Connor lo enmarca dentro del panorama alemán, explicando cuál fue la acogida del relato literario en el país, su traducción y las adaptaciones musicales de otras obras de Cervantes. El poema sinfónico de Strauss aparece en una etapa en la que el pueblo alemán ya tiene otro criterio sobre este libro.

Don Quijote de Richard Strauss

Primera presencia y recepción en Madrid del poema sinfónico Don Quijote de R. Strauss (García, 2005). En esta breve investigación se ofrece información sobre la acogida que tuvo la obra de Strauss en Madrid, sus valoraciones y críticas, así como una tabla resumen de las veces que se ha interpretado la obra en la ciudad desde 1916 hasta 1933.

Don Quijote op.35 de Richard Strauss: historia de un recibimiento (Marcano, 1986). En este estudio se habla de la acogida que tuvo el poema sinfónico de Strauss a nivel mundial. Además de ofrecer un análisis formal sobre la obra, también se relatan testimonios de directores y músicos que han interpretado o conocen la obra, aportando su opinión e interés sobre ella. Para esta investigación ha resultado de gran ayuda a la hora de realizar una acotación de estrenos y encontrar críticas sobre la obra.

Estilo compositivo de Strauss

Richard Strauss - An Owner's Manual: Unlocking the Masters Series (Hurwitz, 2014). En este libro se halla la plantilla que Strauss adjudicó para cada una de sus obras sinfónicas, así como un riguroso análisis de cada una de sus variaciones y partes, explicando los elementos utilizados, el leitmotiv, cómo consigue los distintos efectos, etc. Trabajo muy útil para analizar y conocer a fondo la obra.

Richard Strauss's Orchestral Music and the German Intellectual Tradition: The Philosophical Roots of Musical Modernism (Youmans, 2005). Youmans hace un estudio de la música en la tradición alemana en relación al humanismo y el pensamiento de la época de Richard Strauss. De esta manera, analiza cómo su música (y la de Wagner) plasma esas ideas y las características de la cultura germánica, de qué maneras las relaciona, de qué elementos se hace para lograrlo, etc.

Richard Strauss: New Perspectives on the Composer and His Work (Gilliam, 1997). Libro que analiza la vida y el trabajo de Richard Strauss por etapas, haciendo notable un cambio en su trayectoria compositiva dentro de la música germánica y su estilo. Así, el autor de este trabajo encumbra a Strauss como máximo icono de referencia en cuanto a innovaciones compositivas. Esto despierta muchas preguntas musicológicas y analíticas (relaciones dentro de la música programática, tonalidades, etc.).

Richard Strauss (Newman, 1908). Este relato trata a Richard Strauss desde distintos ámbitos; el compositor como hombre, su vida, sus etapas compositivas y todo su trabajo clasificado por géneros. Ha resultado de mucha ayuda para este trabajo de investigación a la hora de componer el marco teórico.

Música programática y poema sinfónico

La idea de la música absoluta (Dahlhaus, 1999). Este libro de estudio contiene un apartado en el que se habla de la controversia ocasionada con la llegada al mundo de la música programática; la disputa existente entre los defensores de la música pura y los nuevos creadores que apoyan la idea de una convivencia entre música y palabra. Ofrece contenido muy importante y revelador a este trabajo, dando a conocer la aplicación que Strauss dio a la música programática, así como su visión ante la relación de estos dos pilares en el género musical.

El siglo XX entre música y filosofía (Fubini, 2004). Tratado que también menciona la controversia entre música y palabra en los compositores del siglo XX, pero desde un punto de vista más filosófico. Interesante también para este trabajo de investigación, permitiendo entender ciertos aspectos de su poema sinfónico.

La música del siglo XX (Morgan, 1994). En uno de sus apartados, Morgan hace un estudio de la formalidad musical de las obras de los compositores del siglo XX, incluyendo a Strauss, donde hace notables las diferencias de ciertas composiciones a destacar, siendo contrarias a la forma “estándar” que presentan el resto. Este apartado es de gran utilidad para poder llegar a conclusiones que hacen entender si el poema sinfónico *Don Quixote* debe ser situado o no fuera de la línea compositiva habitual de Strauss.

Fundamentos de la composición musical (Schoenberg, 1994). Aquí se puede encontrar una sección dedicada al tema con variaciones. Las técnicas utilizadas para elaborar cada tema, construir cada variación, etc. Información muy necesaria para aplicarla al poema sinfónico de Richard Strauss y poder entender así la manera en la que están compuestas cada una de sus variaciones.

Tratado de la forma musical (Bas, 1947). Tratado que acoge el género del poema sinfónico. Cómo evoluciona en manos de distintos compositores, qué elementos presenta en común a diferencia de las innovaciones que va adquiriendo a lo largo del tiempo. Muy útil para investigación, permite conocer en qué momento se encontraba el género en manos de Richard Strauss.

Strauss y Nietzsche: relación música y filosofía

The Role of Nietzsche in Richard Strauss' s Artistic Development (Youmans, 2004). En este trabajo de investigación, Youmans establece los patrones básicos en la relación entre Richard Strauss y la filosofía de Nietzsche. La visión compartida de los principios universales en la vida del hombre (héroe) debe estar reflejada tanto en la palabra como en la música, la cual es el epicentro absoluto capaz de reflejar la verdad. Gran aportación a este trabajo para entender el pensamiento común entre el compositor y el filósofo.

El papel de la viola en la música de Strauss

Preparations and Performance of Richard Strauss' s Don Quixote and Ein Heldenleben (American Viola Society) (Foster, 2014). Este artículo recoge información muy interesante, ofreciendo sugerencias técnicas e interpretativas para el poema sinfónico de Richard Strauss. Por un lado, se encuentra todo lo relacionado con la interpretación de la voz orquestal de viola, consejos y explicaciones para conseguir proyectar una única voz exacta y sonora entre toda la sección dentro de la orquesta. Por otro, se encuentran indicaciones y ayudas para la interpretación en el papel de viola solista. Todas estas sugerencias vienen acompañadas de aclaraciones para entender las consecuencias o errores más comunes a la hora de interpretar la partitura en ambos roles.

RICHARD STRAUSS: VIDA Y EVOLUCIÓN

Richard Strauss (Munich, 11 de junio de 1864 – Garmisch, 8 de septiembre de 1949) nace en el seno de una familia acomodada de la alta sociedad de Baviera dedicada a la industria cervecera. Franz Strauss, su padre, era trompa solista y trabajaba para la corte en el ámbito operístico. Además de su padre, varios miembros de su familia se dedicaban a la música, por lo que Richard Strauss recibió una alta formación desde su infancia. A la edad de cuatro años aprendió a tocar el piano, enseñado por su madre, y a los siete el violín, enseñado por su tío. Realizó su primera composición cuando tenía seis años.



Imagen 1. Richard Strauss niño¹

Durante sus primeros años como compositor, Strauss plasmó el estilo clásico y conservador aún vigente, a la manera de Mendelssohn. En su adolescencia, recibe clases particulares de teoría musical y orquestación de la mano de Wilhelm Friedrich Meyer, director de la corte de Munich. Un tiempo después, ingresa en la universidad de la ciudad a la edad de diecisiete años para aprender Estética, Filosofía e Historia del Arte.

En 1883 obtiene un puesto como director suplente de Hans von Bülow², de quien aprendió la maestría de la dirección orquestal. El interés y el afecto que manifiesta por el joven compositor le llevan a nombrarle director de la orquesta de Meiningen tras su dimisión en 1885.

Será a partir de 1886 cuando el joven Strauss encamine un nuevo estilo influenciado por la nueva escuela alemana, liderada por Liszt y Wagner. Su sinfonía, *Aus Italien*³, muestra rasgos de ello. Su estilo empieza a madurar con algunos de sus primeros poemas sinfónicos a finales de la década de los 80. Las herencias tomadas de ambos líderes, como fueron el lied y el leitmotiv respectivamente, fueron los elementos básicos para la llegada de una nueva figura compositiva que se convertiría en la tendencia del momento.

Con la llegada de la victoria en la guerra austro-prusiana en el año 1866, se dio paso a la formación de la primera confederación alemana realmente unificada. A ello se suma la repetida victoria en la guerra franco-prusiana de 1870-1871, que hizo que Alemania surgiera como el principal poder político e industrial de Europa. El país contaba además con un dominio científico y tecnológico sin parangón. Se respiraba el orgullo por la patria, orgullo que Strauss recoge en sus composiciones, adaptando los principios estéticos y musicales de Richard Wagner a las necesidades de la época. “La imagen de confianza que proyectan los poemas tonales de Strauss contrasta enormemente con las profundas dudas que impregnaron la música de Mahler.” (Morgan, 1994, p. 46).

El nacimiento de su poema sinfónico *Don Juan* (1888), consagra a Strauss como reconocido compositor de fama mundial. Muestra al mundo las características principales de su estilo y lenguaje musical: la innovación y libertad en el empleo de armonías y modulaciones, así como en la instrumentación, exprimiendo la calidad de la orquesta sinfónica moderna.

En 1894 contrae matrimonio con la soprano Pauline de Ahna⁴, su principal fuente de inspiración en su posterior etapa, dedicada casi exclusivamente al género operístico. Es por

¹ Imagen extraída de: <https://efemeridesdelamusica.blogspot.com.es/search?q=richard+Strauss>

² Hans Guido von Bülow (Dresde, 1830 - El Cairo, 1894). Compositor romántico alemán, pianista, crítico y director. Dirigió la Filarmónica de Berlín de 1887 a 1893.

³ *Desde Italia* (1886). Traducción propia.

⁴ Pauline María de Ahna (Ingolstadt, Baviera, 1863 - Garmisch, 1950). Soprano alemana. Conoció a Richard Strauss al dirigirla en la Ópera de Weimar con *La flauta mágica* y *Elisabeth*.

ello que Strauss atribuirá importantes solos a la voz de soprano tanto en estas obras como en las numerosas canciones que también escribe a lo largo de su vida.

También en esta década, es nombrado asistente del Festival de Bayreuth, así como director del Teatro de Ópera de Weimar; trabaja en la Ópera de Munich y es contratado por el Káiser Guillermo II de Alemania como director de la Orquesta Real de Prusia en Berlín. En 1897 tiene a su único hijo, Franz Strauss.



Imagen 2. Cartel promocional⁵



Imagen 3. Foto familiar⁶

En esta etapa conoce además a Gustav Mahler, nuevo compositor del momento, manteniendo una estrecha relación que no por ello excluyó la rivalidad entre ambos.

A partir de 1900, como se ha indicado anteriormente, Strauss se dedica plenamente al género operístico. La utilización de innovaciones provocativas y exuberantes romperán toda relación con el estilo de la época. Serán *Salomé* (1905) y, sobre todo, *Elektra* (1909), las óperas que sitúen al compositor en el centro vanguardista musical del momento. No obstante, ambas óperas siguen la línea de su música sinfónica. Para Strauss, el programa es ahora la puesta en escena.

Foco de admiración y halago, empieza a mediar con los integrantes de la Segunda Escuela de Viena y es nombrado Doctor Honoris Causa por la Universidad de Heidelberg.

⁵ Concierto dirigido por R. Strauss y Pauline de Ahna como soprano solista. Imagen extraída de: <https://csosoundsandstories.org/125-moments-060-richard-strauss/>

⁶ Richard Strauss, Pauline de Ahna y su hijo, Franz Strauss. Imagen extraída de: <https://www.thenational.ae/arts-culture/music/richard-strauss>

Con el comienzo de la Primera Guerra Mundial, la sociedad entra en un período de gran crisis económica, con grandes deudas y una infraestructura destrozada. Los estragos de la guerra hacen que el pueblo busque refugio en el entretenimiento que el arte ofrece. Pero la llegada del Crack del 29 promueve la actividad de los gobiernos, creando programas para ayudas y obras públicas, lo que provoca una pequeña mejoría a nivel mundial.

En Alemania, la República de Weimar no es capaz de afrontar los problemas por los que está pasando el país. Tras un período de elecciones, el partido nacionalsocialista, lo que comúnmente se conoce como el partido nazi, llegará al poder y nombrará a Adolf Hitler como su canciller en 1933, quien pronto instaurará una dictadura.

Bajo su mandato, Strauss es nombrado Presidente de la Cámara de Música del III Reich. En este período volverá a tomar un estilo compositivo más clásico, impuesto por los ideales del nuevo dominio político. Esto es debido a la dificultad para continuar componiendo en ese mismo estilo innovador, volviendo a asentar las bases tonales, haciéndolas más claras y firmes. No mucho tiempo después él mismo rechazará el cargo, decisión que suma su intolerancia hacia los principios del nuevo gobierno y una denuncia por colaborar con el libretista judío Stefan Zweig.



Imagen 4. Strauss padre e hijo con A. Hitler⁷

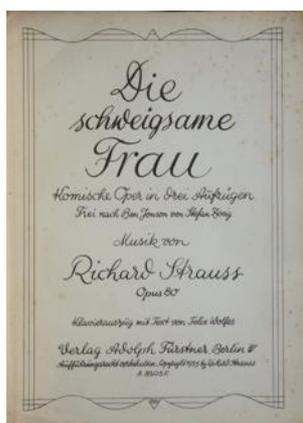


Imagen 5. Portada de *Die Schweigsame Frau*⁸

A pesar de ser constantemente vigilado y controlado, Strauss continuó haciendo novedosas composiciones que él mismo presentó en estreno, y otras que ocultamente narraban críticas al nuevo poder que dominaba Alemania.

⁷ Imagen extraída de: <http://feldgrau.info/2010-09-02-14-48-28/15567-podborka-foto-149>

⁸ La mujer silenciosa. (Traducción propia). Escrita en colaboración con Stefan Zweig. Imagen extraída de: <https://www.lubralnomusic.com/advSearchResults>.



Imagen 6. Richard Strauss estrenando su *Himno Olímpico* en los Juegos Olímpicos de Berlín en 1936⁹

Después de ciertos altercados por proteger a su familia, un intento de encarcelamiento del que quedó impune y las terribles experiencias vividas durante toda la Segunda Guerra Mundial, Strauss vuelve a componer de manera mucho más intensa y experimentada, volviendo así su energía creativa. Afectado por todas aquellas emociones, plasma la inquietud y el dolor que padecen un compositor viejo y cansado en su última etapa.

Tras su muerte, Richard Strauss ha sido y sigue siendo un importante pilar en la música del siglo XX y un referente para compositores posteriores. Su música ha marcado un antes y un después en la historia, aportando grandes conocimientos a los géneros más estudiados durante su trayectoria.

En una declaración personal, afirma: “Quizás no sea un compositor de primera categoría, pero sí un compositor de segunda categoría de primer nivel”.

Strauss y la música programática

“La música programática era aquella música instrumental 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” (Grout y Palisca, 2004). Este concepto se remonta a la época del Romanticismo y a la idea del *Gesamtkunstwerk*¹⁰. Esta idea, propulsada con las óperas de Richard Wagner, describía la unión de todos los elementos artísticos para evocar un sentimiento concreto en el oyente más allá del hecho de estar presente en una actuación. Del mismo modo, la música programática evoca sentimientos y situaciones sin necesidad de un texto explicativo, tan sólo una sugerencia en el título.

Para Liszt, el programa era el antecedente que el compositor ofrecía para situar al oyente en el concepto poético de la obra musical.

No obstante, este concepto ha sido objeto de continua disputa desde el siglo XVIII al XX. Esto se debe a que “la música programática no siempre ha sido lo mismo, sino que ha sido un fenómeno históricamente variable” (Dahlhaus, 1999, p.128).

En los últimos años del siglo XVIII coexistían el género “pictórico” y la estética musical romántica. El primero, el cual hacía que la música instrumental evocara elementos o situaciones de la naturaleza para enternecer al espectador, fue rechazado por quienes defendían el poder absoluto de la música para llegar al corazón. La segunda, sin embargo,

⁹ Imagen extraída de: <http://www.richardstrauss.at/photo-album.html>

¹⁰ Término acuñado por Richard Wagner para definir su concepto de “obra de arte total”, por la que era imprescindible la unión armónica de todos los elementos utilizados en una ópera (texto, música, decoración, etc.) para crear una obra completa y unificada.

fue más aceptada porque sugería el acompañamiento poético a una música instrumental absoluta, pudiendo así dar lugar a sentimientos o estados de ánimo sin vulnerarla propiamente.

A partir de 1860, la disputa fue más allá, poniendo en entredicho la capacidad evocadora o expresiva, sentimentalmente hablando, de la música. De esta manera, Liszt apoyaba el concepto del valor absoluto de la música, que había evolucionado para suscitar así espiritualmente. Por otro lado, existía la teoría de que en la música el espíritu era forma, y la forma espíritu.

A finales del siglo XIX y comienzos del XX la controversia llegó a tal punto que se perdieron las ideas principales en cuestión, “pues casi todos los apologistas de la música programática eran seguidores de Wagner, mientras que Wagner mismo, ya desde 1854, había asimilado la estética de Schopenhauer” (Dahlhaus, 1999, p. 128). Para ambos, el verdadero sentido y significado de la obra era el que expresaba la misma música en sí, siendo la acción poética un aporte secundario.

El procedimiento de ilustrar la música con un texto o con una acción escénica, según Schopenhauer, no se diferencia sustancialmente, sino sólo gradualmente, de las divagaciones de una imaginación que se deja arrastrar en una sinfonía a la sugerencia de representaciones fantasiosas: en ambos casos, las visiones y los conceptos en los que se refleja la interioridad, el afecto expresado musicalmente, son secundarios y en principio intercambiables (Dahlhaus, 1999, p. 129).

Finalmente, el programa fue aceptado por los seguidores del pensamiento de Schopenhauer y Wagner dado que no afectaba para nada a la esencia de la música. Sin embargo, la opinión de quienes pensaban que una obra musical debe ser acompañada por literatura aún coexistía, dado que su estructura interna es frágil. Esto derivó en que el texto influye en la forma estructural de la música. De hecho, el programa primaba sobre ella, de manera que la composición musical debía ser posterior y adecuada al programa.

Es aquí donde Richard Strauss insiste en que es impensable que el hecho de que un programa acompañe a una obra musical o no afecte en su estructura interna, cuando precisamente no está tratando con un tipo de música que no presenta un formalismo estructural. De esta manera, declara: “Un programa poético puede muy bien impulsar a nuevas formas, pero si la música no se desarrolla lógicamente por sí misma [es decir, si el programa tiene que cumplir las funciones sustitutivas] entonces se convierte en música literaria.” (Dahlhaus, 1999, p.134).

Actualmente, el trabajo que Strauss realizó sobre el programa es mucho más significativo que el trabajo de Wagner un cuarto de siglo atrás. Para los nuevos creadores, la música de Strauss constituye la gran última expresión creada.

La teoría defendida por Wagner ha caído para muchos, pero no por ello su música ha sido menos maravillosa. Realmente, ni él ni Strauss incorporaron a sus filósofos favoritos en su música.

Strauss y el poema sinfónico

Un poema sinfónico es una obra descriptiva; esboza paisajes, historias o situaciones que son sugeridas al oyente mediante una breve explicación en el título.

Este género fue acuñado por Franz Liszt innovando dos técnicas compositivas: la forma cíclica beethoveniana y la transformación temática. La primera reunía ideas presentes en distintos movimientos, hermanándolos. Pero Liszt fue más allá, uniendo distintas ideas de distintos movimientos en un único movimiento formal. La segunda técnica, empleada anteriormente por Mozart y Haydn, consistía en la presentación de un tema que cambia drásticamente a algo absolutamente nuevo.

Al no contar con una estructura formal establecida, los poemas sinfónicos se desarrollan en función de la presentación y modificación de los temas a través de una serie de episodios que componen la historia. De esta manera, se puede estirar el concepto del tema a tales

envergaduras que lleven al oyente a imaginar ideas totalmente nuevas aun empleando un motivo recurrente que ya ha aparecido anteriormente. “Estas piezas son sinfónicas en el sonido, el peso y los procedimientos de desarrollo y son <<poemas>> por su analogía con poemas literarios” (Burkholder, Grout y Palisca, 2008). Al estar insinuados, no obstante, por cualquier idea artística, los poemas sinfónicos de Liszt presentan un paralelismo con el concepto de Wagner de obra de arte total.

Strauss plasma en sus poemas sinfónicos la influencia captada de Liszt y Berlioz, principalmente. Imitó el empleo de la orquestación, utilizó la técnica de la transformación temática y tomó referencias de los tipos de programa, algunos basados en obras literarias, y otros creados a partir de experiencias personales. Pero ha sido capaz de llevar todo este aprendizaje mucho más allá. Su fama como compositor instrumental llegó, principalmente, a través del poema sinfónico.

El hecho de haber aprendido sobre este género gracias al estudio de Liszt y Berlioz, no debe hacer ver las composiciones de Strauss similares a las suyas. Berlioz se aferró al poema sinfónico en su forma más ortodoxa. Liszt adjudicó ese término a sus composiciones, creando un nuevo género y haciéndolas mucho más novedosas que las de Berlioz, abriendo así el camino.

Pero la diferencia entre ellos y Richard Strauss es la minuciosa manera en la que está compuesta su música. Lleva la polifonía mucho más allá, entrelazando los temas y creando mayor contrapunto y melodía acompañada, así como una mayor intensidad armónica a través del cromatismo. La calidad a la hora de administrar los distintos motivos en sus dramas musicales hace de sus obras maravillosas estructuras polifónicas. Conduce la idea del leitmotiv a lo puramente instrumental; hace una disposición breve y sin embargo también una mayor facilidad para identificarlo. La sensación abrumadora en sus composiciones se debe a la gran cantidad musical que dispone en un corto período de tiempo, realizando rápidas y continuas transformaciones de los elementos más superficiales.

En cuanto al propio programa se refiere, “Strauss favorece aquellos programas de contenido detallado que tuvieran correlaciones precisas con los acontecimientos musicales específicos de sus propias composiciones” (Morgan, 1994, p. 47)

Sus programas ofrecen un sinfín de posibilidades musicales que permitían al propio Strauss crear grandes estructuras muy diferentes de las heredadas por la tradición clásica. Él mismo afirmaba: “En mi opinión, ...un programa poético no es más que un pretexto para la expresión puramente musical y el desarrollo de mis emociones, y no una simple descripción musical de los acontecimientos concretos de cada día” (Morgan, 1994, p. 47)¹¹.

A pesar de que sus poemas sinfónicos presentan una estructura formal, la diferencia compositiva está en dotarlas de un valor episódico, conteniendo secciones magníficamente diferenciadas, ofreciéndole a cada una su propio carácter. Y este carácter se ve ligado a la psicología y los acontecimientos representados en los programas. La lucha interior, la complejidad de sentimientos son elementos básicos, conceptos tomados de Gustav Mahler.

Strauss y la influencia de Nietzsche: música y palabra

Para poder establecer una relación entre el pensamiento de Richard Strauss y el de Nietzsche, es necesario hacer una contextualización previa para aclarar la evolución que sufre la lucha entre música y palabra, nuevamente.

Arthur Schopenhauer contemplaba la idea de que la música ocupa un lugar privilegiado por encima de todas las artes, pensamiento compartido también por Nietzsche. Esto se debe a que la música es el único arte dotado de la capacidad para expresar los sentimientos sin necesidad de nombrar concepto alguno. “La música no se limita a representar <<las ideas o los grados de objetivación de la voluntad, sino, de modo inmediato, la voluntad misma>> (Fubini, 2005, p. 286).

¹¹ Declaración extraída de una carta de julio de 1905, publicada en Richard Strauss and Romain Rolland: Correspondence, ed. Rollo Myers (Londres, 1968), p. 29.

Esta capacidad de la música para representar la esencia en sí misma, conduce al principio de que, para Schopenhauer, existe una igualdad entre la música y los pensamientos o ideas, siendo esta primera un duplicado de la naturaleza, es decir, otra manera de reflejar la vida y la existencia. Es por ello que la música tiene la capacidad de expresar, de contar la vida. Y es por ello también que, para este filósofo, el compositor, el creador, el genio, “revela la esencia íntima del mundo mediante un lenguaje que su razón no entiende” (Fubini, 2005, p. 288)¹².

Sin embargo, no por tener la música la capacidad para expresar el sentimiento en sí mismo, para el filósofo se descarta la idea de la relación entre música y palabra. No obstante, deberá ser esta última la que opere al servicio de la expresión absoluta: la música instrumental. Por otro lado, esta capacidad expresiva desencadenaba en la idea de relatar la lucha fatalista por la vida. Esta decadente visión catalogaba el papel de la voluntad humana como un impulso totalmente falto de razón o motivo; por ello que la lucha directamente no garantizase la victoria.

Nietzsche contempla, de igual manera, la posición privilegiada de la música. En la base de este pensamiento se encuentra la ideología de la tragedia griega. La tragedia simboliza la unión entre los polos opuestos: Apolo y Dionisio, el intelecto y el placer, lo puro y lo pagano, la vida y la muerte. La música es una propia categoría del espíritu del hombre, el hombre posee espíritu musical. Nietzsche considera que el arte debe estar dirigido al placer y no al intelecto. De esta manera, el arte simboliza la concepción trágica del mundo, y la música lo hace de igual modo. No obstante, esa lucha siempre va a estar acompañada por la motivación y el arrojo. Para el filósofo, la visión del derrotismo no cabe en la voluntad.

Con Wagner, toda esta torre de naipes se vino abajo en el momento en el que declaró que la redención de la sociedad se consigue a través del cristianismo. Esto, para Nietzsche, no es otra cosa sino engañar la verdad originaria que ocultaba los verdaderos valores de la tragedia griega. Para él, Wagner convirtió el sentido trágico de la redención en el sentido de renuncia de la tradición cristiana: “La dialéctica de apolíneo y dionisiaco propuesta por Nietzsche [...] es rota precisamente por Wagner: lo apolíneo, es decir, la forma, el discurso, la palabra, la imagen, [...] borrado por Wagner en la ebriedad final de sus dramas, puro triunfo de lo dionisiaco” (Fubini, 2004, p. 76).

Wagner entendía la vida como un sufrimiento, que podía encumbrarse o padecer a través de la santidad, claro ejemplo de ello es su obra *Parsifal*. En la libertad reconquistada, libertad que la música otorga al oyente, aparece el papel Richard Strauss. La figura de Nietzsche era la figura del convencimiento, de la seguridad, de la voluntad de poder. Si algo tenían en común ambos hombres eran estos valores. De ahí que Strauss encontrara el pilar en el que apoyar su escepticismo durante toda su vida.

En todas sus composiciones se puede hallar la lucha del héroe ante las adversidades; a veces acompañadas por un triunfo, a veces de un nuevo intento, y Don Quijote¹³ es el claro ejemplo de ello. El famoso hidalgo, es la viva imagen del intento y la perseverancia. Aún engañado por su propia razón, es capaz de encontrar la fuerza y el valor para afrontar los más inesperados altercados, y a pesar de fallar en la gran mayoría de ellos, su voluntad no desiste.

Strauss y otros aspectos musicales

Fuera de la propia composición, aunque no desvinculado del ámbito musical, se encuentra un trabajo en el que Strauss aportó información muy necesaria. Se trata del *Grand Traité d'Instrumentation et d'Orchestration Modernes* (Berlioz, 1844)¹⁴. Fue escrito por Héctor Berlioz en 1844 y en él se encuentra información sobre los instrumentos musicales occidentales y la dirección orquestal. La revisión fue realizada por Strauss en 1904,

¹² Cita extraída de *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX* de Enrico Fubini, ed. Alianza Música (2005) tomada a su vez de *Il mondo come volontà e rappresentazione* II, p. 324. Traducción de De Lorenzo, Bari, Laterza, 1928-1930.

¹³ Referido al personaje literario.

¹⁴ *Gran Tratado de Instrumentación y Orquestación Modernas* de Héctor Berlioz (1844). (Traducción propia).

aportando la inclusión de instrumentos musicales modernos. También se halla información sobre las capacidades técnicas de cada instrumento, aspectos de tesitura, sonoridad, etc.

También se habla de la función que desempeña cada instrumento dentro de la orquesta sinfónica, añadiendo ejemplos de obras del propio Berlioz, Mozart, Wagner y Beethoven, entre otros

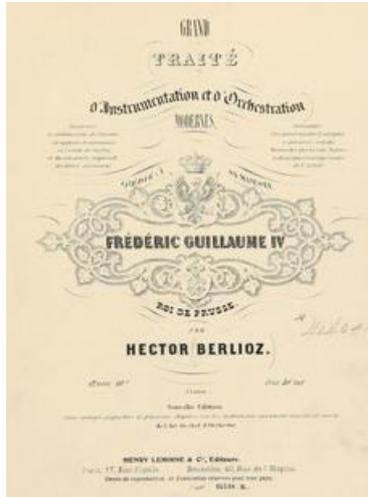


Imagen 7. Portada del Gran Traité d'Instrumentation et d'Orchestration Modernes (Berlioz, 1844)¹⁵

DON QUIXOTE OP. 35: PHANTASTISCHE VARIATIONEN ÜBER EIN THEMA RITTERLICHEN CHARAKTERS¹⁶. NACIMIENTO DE UN POEMA SINFÓNICO

El poema sinfónico *Don Quixote* nace en 1897. Su estreno tiene lugar un ocho de marzo del siguiente año en Colonia, interpretado por la orquesta de Gürzenich bajo la batuta de Franz Wüllner.



Imagen 8: Portada partitura *Don Quixote* op. 35 de Richard Strauss, edición JOS. AIBL¹⁷

¹⁵ Imagen extraída de:

https://fr.wikipedia.org/wiki/Traité%27instrumentation_et_d%27orchestration

¹⁶ Variaciones fantásticas sobre un tema de carácter caballeresco. (Traducción propia).

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 über 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. [...] ¹⁸ (Pérez, s.f., p. 184).

Si bien este poema sinfónico no es la primera obra musical compuesta para relatar las hazañas del valeroso hidalgo Don Quijote de la Mancha, sí se constituyó como la primera obra en describirlas de una manera absolutamente moderna y radical. El empleo de exuberantes armonías que apuntaron a Strauss como un compositor destacado, así como el empleo de una masa orquestal prestada al servicio de nuevas técnicas interpretativas, hicieron de *Don Quixote* toda una obra digna de ser el centro de opinión durante décadas, tanto para su aprobación como para ser objeto de duras críticas.

Refiriéndose a la orquestación, Richard Strauss llevó la técnica instrumental al extremo. Las virtuosas escalas cromáticas en la cuerda, el empleo del *Flutter-tonguing*¹⁹ en el viento, además de la incorporación de una máquina de viento²⁰, permitieron al compositor plasmar de manera mimética todos y cada uno de los detalles que componen las aventuras escogidas para construir su poema sinfónico.

La plantilla que Strauss asignó para la interpretación de este poema sinfónico consta de:

- Cuerda. Violines I, violines II, violas (con parte de viola solista), violonchelos (con parte de violonchelo solista), contrabajos y arpa.
- Viento madera. Piccolo, dos flautas, dos oboes, corno inglés, dos clarinetes en si bemol, clarinete bajo, tres fagotes y contrafagot.
- Viento metal. Tres trompetas en re y en fa, seis trompas en fa, tres trombones, tuba tenor en si bemol, y tuba.
- Percusión. Timbales, bombo, tambor, platillos, triángulo, pandereta y eolífono.

Se ha adquirido una singular interpretación de esta obra con el paso del tiempo. Si se observa la partitura, se puede apreciar que tanto en la sección de violas como en la de violonchelos hay una parte solista. En el caso de la viola, Strauss le adjudica el papel del escudero Sancho Panza, completado a lo largo de todo el poema sinfónico con las voces del clarinete bajo y la tuba tenor. No obstante, la voz de la viola se mantiene íntegra en su sección ya que hay momentos en el poema sinfónico en que la voz del escudero requiere de mayor intensidad y textura temática.

Lo mismo ocurre con el papel de Don Quijote, asignado por el compositor a la voz del violonchelo solo. Este papel ha sido interpretado por numerosos e importantes instrumentistas a lo largo de la historia, hecho que ha llevado a la malinterpretación en la

¹⁷ Imagen extraída de: <http://es.cantorion.org/music-link/9654/Don-Quixote>

¹⁸ Cuando Richard no está ocupado con la música, está a menudo en la biblioteca donde se encuentra su padre. Hay suficiente lectura. Le gustaban las historias de aventuras, preferiblemente. Qué divertidas son las del caballero de la triste figura, Don Quijote, un noble español que piensa ejercer de caballero medieval a través del mundo. Con el tiempo, Richard Strauss narra las trepidantes aventuras de Don Quijote con su criado Sancho Panza con medios musicales. (Traducción propia).

¹⁹ Aleteo de lengua. Traducción propia.

²⁰ Eolífono.

concepción del poema sinfónico. La visión moderna que se tiene de esta obra es como la de un concierto para violonchelo solo. Esto es así porque, como se puede observar en las distintas interpretaciones que se han hecho de esta obra, el violonchelo solista se coloca delante de la orquesta.

La visión que Strauss tenía en cuanto a la interpretación y colocación claramente no corresponde con la actual, sus indicaciones en la partitura a las voces solistas son únicamente de minuciosa expresión y ejecución.

La presentación como solista sentando²¹, se interpone a la elaborada instrumentación del grupo de violonchelos, y específicamente en el acompañamiento del solo de la viola, instrumento que hace el papel de Sancho Panza. A pesar de esto, la obra ya ha adquirido esta tradición de presentación de concierto, e incluso, fue aceptada por el compositor mismo en años posteriores (Marcano, 1986, p. 4).

Strauss y la personificación

Tal y como se ha tratado en apartados anteriores, *Don Quixote op. 35* no es la primera obra que rinde homenaje a las inusuales aventuras del caballero Don Quijote de la Mancha. No obstante, su alto grado de paralelismo resulta revelador. La amplia gama de recursos -tanto armónicos como sonoros- de los que se usa Richard Strauss para la imitación de todos y cada uno de los elementos que forman parte de sus variaciones, hacen gala de una visión prácticamente perfecta de las aventuras escogidas para su poema sinfónico.

Analizando a fondo la obra, se pueden apreciar tres bloques distintos de estos recursos: tonalidades, ejecuciones armónicas y efectos instrumentales.

En el primer bloque, es notable la estudiada elección que Strauss hace de las tonalidades, sobre todo para la correspondiente asignación de los personajes principales de la obra literaria. Y es que las tonalidades suscitan o se relacionan con diversos sentimientos o estados de ánimos. Esta afirmación proviene de la teoría de los afectos²² y el género operístico, estableciéndose una asignación estandarizada entre ellos. Johann Mattheson (1713)²³ hace una recopilación de las tonalidades utilizadas en la época y los distintos valores y sentimientos con los que se corresponden.

En este poema sinfónico, Strauss asigna tonalidades a cada uno de sus personajes. En base al análisis de Mattheson (1713), se puede establecer una relación en cuanto a los valores que presentan cada uno de ellos, valores que a su vez corresponden y están presentes en la obra literaria de Miguel de Cervantes.

Don Quijote, presentado en la tonalidad de Re Mayor. “Es apropiado para expresar situaciones felices o bélicas, idóneo para tañidos²⁴” (Andrés, 2012, p. 35). Como es sabido, Don Quijote es un falso caballero andante, que a pesar de asignarse a sí mismo como tal debido a su locura, encarna con júbilo los cometidos en sus distintas aventuras.

Dulcinea, presentado en la tonalidad de Sol Mayor. “Tiene mucho de sugestivo y retórico, y aunque no brilla por lo que aquí se afirma, se emplea tanto para lo alegre como para lo serio” (Andrés, 2012, p. 36). El personaje de Dulcinea del Toboso no existe como tal, sino que es una invención del hidalgo, un amor platónico usual en los ideales de la caballería andante.

Sancho Panza, presentado en la tonalidad de Fa Mayor.

²¹ Error de cita.

²² Teoría especulada en la época del Barroco que afirmaba la capacidad de la música para suscitar distintas emociones y estados de ánimo. Ésta proviene a su vez de la influencia de la época clásica, recogida por Descartes en su obra *Les passions de l'âme* “*Las pasiones del alma*” (1649). En esta teoría Descartes afirma que las pasiones pueden ser suscitadas por pequeños animales encontrados en la sangre del ser humano accediendo a la glándula pineal.

²³ Johan Mattheson (Hamburgo 1681-1764). Cantante tenor de ópera, compositor, escritor y teórico reputado en Alemania durante el período barroco. Destacó por su labor como traductor y crítico, principalmente.

²⁴ Traducción de *Diccionario de música, mitología, magia y religión* escrito de Ramón Andrés. Editorial Acanalado, 1ª edición (2012) de la obra *Das Neu-Eröffnete Orchestre* de Johann Mattheson (1713).

Es capaz de expresar los más bellos sentimientos, generosidad, constancia, amor, todo aquello que ocupa un lugar elevado en la escala de cualidades; y se consigue del modo más fácil, no es necesario ningún esfuerzo. En verdad, la belleza y la oportunidad de esta tonalidad puede compararse con una buena persona que, haga lo que haga, aunque sea algo sin importancia, lo hace perfectamente (Andrés, 2012, p. 35).

Todos estos valores se ven representados en el personaje de Sancho Panza. Pueblerino inocente y de carácter bonachón que, aunque en ocasiones parezca un personaje de carácter burlón, sin embargo, es fiel a su señor en todas y cada una de sus andanzas. Se encomienda en la difícil tarea de acompañar a un hombre embriagado por la demencia y, aun así, su paciencia y su cariño consiguen que Don Quijote necesite de su compañía, pudiendo resolver juntos todos y cada uno de los entuertos.

En cuanto al resto de tonalidades, Strauss las emplea para designar momentos o situaciones correspondientes con la aventura que está describiendo en cada variación.

En su Introducción, la llegada de los monstruos que perturban el sueño idealizado de Dulcinea es traída por la tonalidad de Fa# Mayor, que, aunque no es tratada por el teórico dado que corresponde a una tonalidad no utilizada en el Barroco²⁵, se puede corresponder con el temor por Don Quijote de ver capturada o malherida a su doncella.

La zona central corresponde al cúmulo de imaginación y delirio que sufre la mente de Don Quijote a causa de la lectura de novelas de caballería. Esta zona se presenta con las tonalidades de Do y Sol Menor, de manera simultánea, entre otras. Do Menor, “es una tonalidad dulce y a la vez algo triste, aunque prevalece en ella la primera cualidad. Esa misma dulzura, para que no nos induzca a cierta somnolencia, conviene sazonarla con pasajes animados” (Andrés, 2012, p. 35). A su vez, la tonalidad de Sol Menor:

Es tal vez la más bella de las tonalidades, y no sólo porque -por la relación con las tonalidades precedentes- es capaz de mezclar con gracia lo serio y lo marcadamente dulce, también aporta un carácter extremadamente gracioso y agradable, ya que, al ser sumamente maleable, se presta a lo tierno y a lo remansado, al deseo ardiente y a lo divertido. En definitiva, es útil tanto para lamentarse como para mostrar una alegría moderada (Andrés, 2012, p. 36).

En la primera variación se encuentra la batalla con los molinos de viento. El momento en el que aparece este motivo y la posterior lucha, creyendo Don Quijote que son gigantes, se enmarca en las tonalidades de Mi bemol y La bemol Mayor. Mi bemol Mayor es una tonalidad que “contiene en sí muchos pathos²⁶; su naturaleza le lleva a ser únicamente idónea para las obras serias y tristes. Se diría que es reacia a toda sensualidad” (Andrés, 2012, p. 35). Tal y como se puede corroborar poco después, la aventura con los molinos resulta desafortunada, de manera que Don Quijote y su caballo Rocinante chocan contra uno de ellos y caen derrotados al suelo.

En el episodio con la procesión de monjes de la cuarta variación, Strauss presenta los motivos correspondientes a la misma en las tonalidades de Re y Do Menor, respectivamente. De manera acertada, Johann Mattheson afirma sobre la tonalidad de Re Menor:

Al examinar esta tonalidad se descubre que tiene algo de devoto, tranquilo, y parece acorde con algo grande y convincente. Es capaz de contribuir a la devoción en la música religiosa y a la paz del espíritu, aunque no debe olvidarse que también es apropiada para la diversión y expresión de fluidez (Andrés, 2012, p. 35).

²⁵ Hay que tener en cuenta que en la siguiente relación sólo figuran diecisiete tonalidades, ya que las de Do # mayor, do # menor, mi b menor, fa # mayor, La b mayor, la b menor y si b menor todavía eran inusuales (Andrés, 2012, p. 35).

²⁶ Del vocablo griego “páthos”. Afecto vehemente del ánimo. Definición de la Real Academia Española.

Los frailes de la orden de San Benito (novena variación) son presentados en la tonalidad de Fa Menor: “Expresa la ternura y la calma, a la vez que una profundidad y una gravedad no muy alejada de la desesperanza, una fatal ansiedad del alma. Transmite una melancolía triste e incurable, y a veces puede incitar al oyente al horror o al escalofrío” (Andrés, 2012, p. 36).

Esta definición corresponde únicamente con la melodía en canon de los frailes en cuanto a la ternura y la calma; dos señores mayores que viajan por un caluroso camino en sus mulas, manteniendo una tranquila conversación. Sin embargo, las siguientes ideas pueden adjudicarse a la desgracia que le ocurre al no tener idea alguna de la desavenencia que encontrarán una vez Don Quijote se interponga en su camino, situación que Strauss plasma en esta variación. Sin embargo, esta tonalidad sí corresponde con el motivo del Caballero de la Blanca Luna en la última hazaña de este poema sinfónico. Dicho motivo, de carácter muy medieval, induce a la inquietante incertidumbre vivida durante la batalla entre ambos caballeros.

Si bien se ha visto que cada personaje tiene atribuida una tonalidad, se pueden encontrar temas y motivos que a pesar de ello sufren un cambio de tonalidad o de modo. Este hecho ocurre más a menudo en el personaje principal de Don Quijote; teniendo en cuenta la historia que se está narrando en cada variación, se puede decir que el hecho de modificar el modo de los personajes les atribuye otro carácter o estado de ánimo, acorde con la situación que se cuenta en ese momento.

Ejemplos de ello se encuentran en la primera variación, donde Don Quijote, al enfrentarse contra uno de los molinos y chocar contra él, cae malherido al suelo, lamentándose (anacrusa cc. 206 - 209); en la tercera variación, donde se combina la tonalidad de Re Mayor con su relativo menor en una intervención de Don Quijote durante sus conversaciones con Sancho Panza (cc. 328 y 329); durante la vigilia del caballero a lo largo de la quinta variación, pensando en su amada Dulcinea; la propia asignación que hace Strauss de la tonalidad de Sol Mayor a la “falsa Dulcinea”, personaje que encarna a la ruda y fea aldeana que Sancho Panza escoge para engañar a su señor (sexta variación).

Para conseguir este efecto en las personalidades, también se puede identificar la utilización de distintos modos griegos a lo largo de todo el poema sinfónico, aportando colores distintos mediante el despliegue de escalas en la plantilla orquestal.

Las ejecuciones armónicas y los efectos instrumentales suelen ir de la mano en esta obra. El color de los acordes empleados por Strauss suelen ser el complemento a un choque de platos en la percusión o a un *sforzando* en la cuerda.

Las caídas y choques de Don Quijote, así como los golpes con espadas o mazas, suelen presentarse sobre una semicadencia que culmina en un choque de platos y finaliza con una caída en *glissando*, tanto del arpa como de la cuerda, incluso de ambas.

El efecto de los balidos de ovejas y carneros de la segunda variación se recrea mediante acordes disonantes y el empleo de la sordina con dinámicas fuertes en el viento metal.

El empleo de Dominantes secundarias en bloques habitualmente se corresponde con la acción de algún personaje llevada al extremo. Un ejemplo de ello es el reiterado pensamiento de Don Quijote sobre Dulcinea en la cuarta variación o los varios intentos por reconocerla en la figura de la ruda aldeana en la sexta variación.

El arpeggio de escalas en medidas de fusa imita elementos fluidos de la naturaleza, como son el agua y el viento, presentes en la quinta, séptima y octava variación. A la segunda, se le suma el empleo de la máquina de viento, aumentando así la sensación de volatilidad. Para recrear la lucha del caballero por salir del agua, una semicadencia apoya los pizzicatos de la cuerda, dando sensación de impedimento.

La aparición de quintas menores y aumentadas para describir a la falsa Dulcinea (sexta variación) intensifica la fea descripción de la joven.

Sancho Panza: personaje musical y literario

A pesar de la gran cantidad de personajes y elementos encontrados en este poema sinfónico, el principal para este trabajo es la figura de Sancho Panza.

En cuanto a la descripción de su creador, Miguel de Cervantes, resulta ser, en un primer momento, muy leve: “En este tiempo solicitó Don Quijote a un labrador vecino suyo, hombre de bien -si es que ese título se puede dar al que es pobre-, pero de muy poca sal en la mollera” (Cervantes, 1996, p. 55). A pesar de no parecer ser portador de un alto valor intelectual en primera instancia, lo atractivo de este personaje está en la gran evolución que manifiesta a lo largo del relato literario.

La base de su personalidad es el buen sentido empírico; la sabiduría espontánea. Este don natural suele ser casi infalible al ejercerse sobre los hechos concretos, positivos y tangibles de la vida diaria. Así se explican los éxitos de Sancho como juez en la Ínsula Barataria. Mas si se le aleja de lo concreto, el hombre de buen sentido, falto de la luz de la razón abstracta, caminará a ciegas, llevando como carga inútil el fardo de su experiencia, Así, Sancho, a quien describe perfectamente una sugestiva expresión española: <<costal de verdades>> (de Madariaga, 1961, p. 120).

Conforme se va avanzando en la lectura de esta obra, se va descubriendo la personalidad humilde y bondadosa del escudero. Como se ha tratado en el apartado anterior, Richard Strauss le atribuye la tonalidad de Fa Mayor que, según el estudio de Mattheson, corresponde con unos valores humanos determinados. Dichos valores -repetidos nuevamente- son: [...] generosidad, constancia, amor, todo aquello que ocupa un lugar elevado en la escala de cualidades; y se consigue del modo más fácil, no es necesario ningún esfuerzo. [...] puede compararse con una buena persona que, haga lo que haga, aunque sea algo sin importancia, lo hace perfectamente (Andrés, 2012, p. 35).

De esta manera, encontramos una semejanza entre los valores atribuidos a este personaje por ambos creadores y de igual modo, se puede apreciar que Richard Strauss no realiza dicha semejanza únicamente con la adjudicación de la tonalidad de Fa Mayor.

Comparando las intervenciones motílicas de las distintas variaciones de este poema sinfónico con los capítulos de la obra de Cervantes, se puede observar que la intención de Strauss por plasmar al detalle los valores, acciones y sentimientos de los personajes es primordial.

En la Variación I, Strauss recrea la aventura de los molinos de viento. En la sección que precede a la batalla de Don Quijote contra uno de los molinos (cc. 162 - 183), Strauss incluye los motivos 1 y 2 de Sancho Panza²⁷ que presentan sus caracteres tranquilo y asustadizo respectivamente²⁸. Leyendo el capítulo en el libro de Cervantes, se encuentra: “Y diciendo esto, dio espuelas a su caballo <<Rocinante>>, sin atender a las voces que su escudero le daba, advirtiéndole que, sin duda alguna, era molinos de viento, y no gigantes, aquellos que iba a acometer” (Cervantes, 1996, p. 57). Se puede observar que Strauss plasma perfectamente las intenciones de Sancho de advertir a su señor.

En la Variación II, se interpreta la aventura del ejército de Alifanfarón. Al inicio de la misma, Strauss escribe la intervención de Sancho en un matiz fortísimo con un tempo acelerado (cc. 220 - 220). En la obra de Cervantes, se lee:

Dióle voces Sancho, diciéndole:

- Vuelva vuestra merced, señor Don Quijote; que voto a Dios que son carneros y ovejas los que va a embestir. Vuélvase, ¡desdichado del padre que me engendró! ¡Qué locura es ésta? Mire que no hay gigante ni caballero alguno, ni gatos, ni armas, ni escudos partidos ni enteros, ni veros azules ni endiablados. ¡Qué es lo que hace, pecador soy yo a Dios? (Cervantes, 1996, p. 127).

²⁷ Ver anexo 12.3. Glosario de motivos.

²⁸ Ver páginas 33 y 34.

En este caso, el matiz fortísimo y el tempo acelerado recrean el momento exacto en el que el escudero intenta persuadir a voces a Don Quijote. En el compás 245 se encuentra otra intervención de Sancho, justo después de la batalla con los animales. Cervantes, al final de esa misma acción, escribe:

Viéndole, pues, caído en el suelo, y que ya los pastores se habían ido, bajó de la cuesta y llegóse a él, y hallóle de muy mal arte, aunque no había perdido el sentido, y díjole:
- ¿No le decía yo, señor Don Quijote, que se volviese, que los que iba a acometer no eran ejércitos, sino manadas de carneros? (Cervantes, 1996, p. 128).

Para esta intervención, el compositor utiliza el motivo de Sancho Panza 1 (ver glosario de motivos) que muestra la parte más calmada y sensata del personaje.

Variación IV, incidente con una procesión de penitentes. Al final de la misma, aparece la intervención del motivo de Sancho Panza 1 después de la caída de Don Quijote por la agresión de un penitente (cc. 424 - 427). En este mismo capítulo, el escritor cuenta:

[...] Ayúdame, Sancho amigo, a ponerme sobre el carro encantado, que ya no estoy para oprimir la silla de <<Rocinante>>, porque tengo todo este hombro hecho pedazos.
- Eso haré yo de muy buena gana, señor mío -respondió Sancho-, y volvamos a mi aldea en compañía de estos señores, que su bien desean, y allí daremos orden de hacer otra salida que nos sea de más provecho y fama (Cervantes, 1996, p. 421).

En la Variación VI, Strauss interpreta el cómico intento de Sancho para hacer creer que una aldeana montada en un borrico es la verdadera Dulcinea del Toboso. Para ello, atribuye los motivos de Don Quijote y Dulcinea (ver glosario de motivos) en la voz de la viola, uno de los instrumentos que representa a Sancho Panza imitando así la refinada prosa empleada por su señor (cc. 484 - 491). Si se observa esta aventura en la novela, se encuentra:

Y diciendo esto, se adelantó a recibir a las tres aldeanas, y apeándose del rucio, tubo del cabestro al jumento de una de las tres labradoras, e hincando ambas rodillas en el suelo, dijo:
- Reina y princesa y duquesa de la hermosura, vuestra altivez y grandeza sea servida de recibir en su gracia y buen talante al cautivo caballero vuestro, que allí está hecho piedra mármol, todo turbado y sin pulsos, de verse ante vuestra magnífica presencia. Yo soy Sancho Panza, su escudero, y el²⁹ es el asendereado caballero Don Quijote de la Mancha, llamado por otro nombre <<el caballero de la Triste Figura>> (Cervantes, 1996, p. 491).

Como se puede observar al final de la Variación VIII, que narra la travesía en el barco encantado, Strauss incluye un pequeño fragmento a modo de coral (cc. 583 - 591). Este fragmento corresponde al momento en el que, una vez destrozada de la barca, señor y escudero caen al agua, Sancho Panza pide a Dios porque terminen las desdichas. Del mismo modo, Cervantes escribe: “Puestos, pues, en tierra, más mojados por muertos de sed, Sancho, puesto de rodillas, las manos juntas y los ojos clavados al cielo, pidió a Dios con una larga y devota plegaria le librase de allí delante de los atrevidos deseos y acontecimientos de su señor” (Cervantes, 1996, p. 619).

Para finalizar, durante la Variación X, se encuentra un período en el que Strauss incluye los distintos motivos de Don Quijote y Sancho Panza a modo de diálogo (cc. 646 - 670). Este momento corresponde a la recuperación del hidalgo tras la batalla con el Caballero de

²⁹ Error de edición.

la Blanca Luna y es previo a su retirada y a la decisión de dedicarse a la vida de pastor. Así lo plasma el escritor en su novela:

Seis días estuvo Don Quijote en el lecho, marrido, triste, pensativo y malacondicionado, yendo y viniendo con la imaginación en el desdichado suceso de su vencimiento. Consolábale Sancho, y, entre otras razones, le dijo:

- Señor mío, alce vuesa merced la cabeza y alégrese, si puede, y dé gracias al Cielo que, ya que le derribó en la tierra, no salió con alguna costilla quebrada; y pues sabe que donde las dan las toman, y que no siempre hay tocinos donde hay estacas, dé una higa al médico, pues no le ha menester para que le cure en esta enfermedad, volvámonos a nuestra casa y dejémonos de andar buscando aventuras por tierras y lugares que no sabemos; y si bien se considera, yo soy aquí el más perdidoso, aunque es vuesa merced el mal parado. Yo, que dejé con el gobierno los deseos de ser más gobernador, no dejé la gana de ser conde, que jamás tendré efecto si vuesa merced deja de ser rey, dejando el ejercicio de su caballería; y así, vienen a volverse en humo de mis esperanzas.

- Calla, Sancho, pues ves que mi reclusión y retirada no ha de pasar de un año; que luego volveré a mis honrados ejercicios, y no me ha de faltar reino que gane y algún condado que darte.

- Dios le oiga -dijo Sancho-, y el pecado sea sordo; que siempre he oído decir que más vale buena esperanza que ruin posesión (Cervantes, 1996, p. 846).

Tanto en la novela como en este poema sinfónico, es notoria la importancia del personaje de Sancho Panza para el desarrollo de los acontecimientos que surgen a lo largo de las aventuras de Don Quijote, pues, el uno sin el otro, haría que la acción estuviera incompleta. Es por ello que Strauss incluye de manera muy exacta las intervenciones del escudero, ya que, sin el matiz de sus pensamientos y acciones, la trama musical podría ser, seguramente, muy distinta.

Sin embargo, la amplitud y presencia otorgadas al solo de viola, presente en la III variación, permite versatilidad a la hora de corresponderse con la voz de Sancho Panza en las múltiples conversaciones que este personaje y el de su señor Don Quijote mantienen a lo largo de toda la novela. Es por ello que esta variación no alude a ningún episodio en concreto, aunque sí se puede apreciar un “acotamiento” en la voz del hidalgo. Esto es así porque, como se puede observar, las intervenciones del violonchelo en este diálogo son elaboradas mediante los temas asignados a la voz y pensamiento de Don Quijote (véanse Anexos 12.1 y 12.3). Si bien las apariciones de Sancho Panza también se interpretan con los motivos asignados por Strauss, su parte más extensa, correspondiente al solo, da rienda suelta a la creación de nuevas ideas musicales. Estas nuevas ideas son las que permiten asociar la voz de la viola con cualquier comentario o reflexión del escudero, una voz humana, dada la variedad de elementos expresivos: dinámicas, golpes de arco y efectos de mano izquierda.

Como aclaración a esta idea, es preciso analizar algunas de las palabras que Sancho Panza intercambia con su señor, como, por ejemplo, la conversación sobre la encantadora Dulcinea del Toboso, equivocadamente idealizada por Don Quijote en la piel de la vecina del pueblo, Aldonza Lorenzo:

- ¡Ta! ¿Que la hija de Lorenzo Corchuelo es la señora Dulcinea, llamada por otro nombre Aldonza Lorenzo?

+ Esa es, y es la que merece ser señora de todo el Universo.

- Bien la conozco. ¡Vive Dios, que es moza de verdad, hecha y derecha y de pelo en pecho, y que puede con cualquier caballero andante, o por andar, que la tuviere por señora! ¡Y qué rejo tiene, y qué voz! Cuentan que un día se subió al campanario de la aldea a hablar con unos zagales que andaban en un barbecho de su padre, y, aunque ellos estaban a más de media legua, la oyeron como si estuvieran al pie de la torre. Y lo mejor es que no es nada melindrosa, de todos se burla y de todo hace mueca y gracia. Le digo, señor <<Caballero de la Triste Figura>>, que no solamente hace bien vuestra merced en hacer locuras por ella, sino que, aun puede desesperarse y ahorcarse; que nadie dirá que no hizo muy bien. Pero confieso, señor Don Quijote: que hasta aquí he

andado algo engañado; porque pensaba que la señora Dulcinea sería alguna princesa de la que vuestra merced estaba enamorado. Pero, ¿qué tiene la señora Aldonza Lorenzo, digo, Dulcinea del Toboso, para que vayan a hincar sus rodillas ante ella los vencidos? (Alcázar, 2006).

Para dar vida a este fragmento, se ha analizado la interpretación de la correspondiente escena de la película documental *Las locuras de Don Quijote* (2006), donde el actor Ángel de Andrés López encarna el papel del escudero. La elaboración de este análisis presenta una simbología a color que muestra las distintas alturas en la entonación, pausas y sonidos gestuales:

ENTONACIONES DICCIÓN	Y COLORES
Elevación del tono de voz	
Disminución del tono de voz	
Tono a modo de pregunta	
Tono dubitativo	
Pausa entre palabras	
Risa	

Tabla 1. Leyenda para el análisis de entonación del monólogo de Sancho Panza. Elaboración propia.

De esta manera, el texto quedaría analizado de la siguiente manera:

- ¡Ta! ¿Que la hija de Lorenzo Corchuelo es la señora Dulcinea, llamada por otro nombre Aldonza Lorenzo?
 + Esa es, y es la que merece ser señora de todo el Universo.
 - Bien la conozco. ¡Vive Dios, que es moza de verdad, hecha y derecha y de pelo en pecho, y que puede con cualquier caballero andante, o por andar, que la tuviere por señora! ¡Y qué rejo que tiene, y qué voz! Cuentan que un día se subió al campanario de la aldea a hablar con unos zagales que andaban en un barbecho de su padre, y, aunque ellos estaban a más de media legua, la oyeron como si estuvieran al pie de la torre. Y lo mejor es que no es nada melindrosa, de todos se burla y de todo hace mueca y gracia. Le digo, señor <<Caballero de la Triste Figura>>, que no solamente hace bien vuestra merced en hacer locuras por ella, sino que, aun puede desesperarse y ahorcarse; que nadie dirá que no hizo muy bien. Pero confieso, señor Don Quijote: que hasta aquí he andado algo engañado; porque pensaba que la señora Dulcinea sería alguna princesa de la que vuestra merced estaba enamorado. Pero, ¿qué tiene la señora Aldonza Lorenzo, digo, Dulcinea del Toboso, para que vayan a hincar sus rodillas ante ella los vencidos? (Alcázar, 2006).

A continuación, es hora de trasladar estas indicaciones a la partitura, observando así la diferencia entre la expresión original, escrita por Strauss, y la nueva versión resultante:



Imagen 8. Solo de viola de la III Variación de *Don Quixote op. 35* de Richard Strauss. Versión original.

The image shows an interpretative version of the solo of the viola in the III Variation of Don Quixote op. 35 by Richard Strauss. It includes Spanish lyrics and various performance instructions. The score consists of seven staves of music. The first staff begins with a *ff* dynamic and features a complex rhythmic pattern with triplets and sixteenth notes. The second staff starts with a *f* dynamic and continues the melodic line. The third and fourth staves show a mix of dynamics, including *mp* and *mf*. The fifth staff has a *f* dynamic. The sixth staff returns to *mp*. The seventh staff concludes with a *rit. , meno tempo* marking. The lyrics are in Spanish and describe the character Dulcinea and her relationship with Don Quixote.

- ¡Tal! ¿Que la hija de Lorenzo Corchuelo es la señora Dulcinea, llamada por otro nombre Aldonza Lorenzo? - Bien la conozco.
 ¡Vive Dios, que es moza de verdad, hecha y derecha y de pelo en pecho, y que puede con cualquier caballero andante, o por andar, que la tuviere por señora! ¡Y qué rejo que tiene, y qué voz! Cuentan que un día se subió al campanario de acell.
 la aldea a hablar con unos zagales que andaban en un barbecho de su padre, y, aunque ellos estaban a más de media legua, la oyeron como si estuvieran al pie de la torre. Y lo mejor es que no es nada melindrosa, de todos se burla
 y de todo hace mueca y gracia. Le digo, señor <<Caballero de la Triste Figura>>, que no solamente hace bien vuestra merced en hacer
 locuras por ella, sino que, aun puede desesperarse y ahorcarse; que nadie dirá que no hizo muy bien. Pero confieso, señor Don Quijote: que hasta aquí he andado algo engañado; porque
 que hasta aquí he andado algo engañado; porque pensaba que la señora Dulcinea sería alguna princesa de la que vuestra merced estaba enamorado. Pero, ¿qué tiene la señora Aldonza Lorenzo, digo, Dulcinea del Toboso, para que vayan a hincar sus rodillas ante ella los vencidos?

Imagen 9. Solo de viola de la III Variación de *Don Quixote op. 35* de Richard Strauss. Versión interpretativa propia.

Es evidente la diferencia entre la música y el exceso de texto, pero como resultado de una comparativa entre entonación de recitativo y su transcripción al género musical, es muy interesante la capacidad que tiene este solo de viola para adaptarse a las distintas expresiones y declamaciones del personaje de Sancho Panza. Una de las muchas genialidades compositivas fruto del talento del gran compositor Richard Strauss.

CONCLUSIONES

Aunque la tercera variación de *Don Quixote* no especifica un episodio concreto de la obra de Miguel de Cervantes, se puede encontrar mucha similitud con las conversaciones que mantienen los dos personajes protagonistas.

En el poema sinfónico, los motivos de ambos personajes inician una breve conversación en la que interactúan de manera simultánea. Este hecho ocurre muy a menudo a lo largo de toda la obra literaria, con las visiones de Don Quijote en cada una de sus aventuras y las advertencias de Sancho para que no cometa ninguna locura. Otro ejemplo son las expresiones malsonantes y refranes del escudero, a las que automáticamente su señor contesta con alguna reprimenda.

Posteriormente, se da paso a la intervención de Sancho Panza que, en el papel de la viola solista, interpreta un largo solo a modo de monólogo. Como respuesta, los motivos secundarios pertenecientes a la ideología de Don Quijote (pensamiento de Don Quijote y sueños de romance y caballería, ver glosario de motivos) junto con el motivo de Dulcinea desarrollan otra amplia zona de reflexión individual. A lo largo de la obra de Miguel de Cervantes se encuentran diversas acciones introspectivas de ambos personajes. El escudero Sancho Panza cuestiona numerosas veces, por desconocimiento, el ideal de caballería del que tanto habla su señor a lo largo de la novela. Del mismo modo, sueña con un futuro como rey de una insula y dueño de múltiples riquezas, pero también se preocupa por el futuro que le ampara al hidalgo. En cuanto a Don Quijote, filosofa sobre distintos aspectos relacionados con su posición: los principios del hombre, las virtudes del Siglo De Oro, la encomienda del caballero por fervor a la religión o al destino, el amor noble hacia una casta doncella, etc.

Es por ello que esta variación permite dar mayor rienda suelta a la imaginación. Cada oyente puede visualizar una conversación distinta, darle un enfoque y un carácter personal. Los diálogos entre caballero y escudero son tan numerosos, que elegir cualquiera de ellos sigue siendo apropiado para esta variación. Lo mismo ocurre con los solos instrumentales que la protagonizan, encabezando un momento de reflexión interior que puede prestarse a distintas interpretaciones. Más aún si cabe en el solo correspondiente al personaje de Sancho Panza, ya que no se usa de tanto acompañamiento orquestal. A pesar de que el compositor ha aportado indicaciones de su puño y letra, no se descarta la idea de que podría haberlo hecho de muchas otras maneras distintas, precisamente por la ilimitada capacidad expresiva de esta variación.

De esta manera, la oportunidad de aportar una versión interpretativa propia de este solo resulta de gran interés, de manera que se pueda presentar otra idea de lo que puede ser uno de los monólogos o intervenciones de Sancho Panza a lo largo del relato literario de Miguel de Cervantes. El hecho de hacer hincapié en esta oportunidad viene infundado por las múltiples escuchas de este solo únicamente interpretado bajo las directrices de su compositor Richard Strauss, que, a pesar de aportar la esencia del músico que la interpreta, no termina de evocar la idea de visualizar otro tipo de conversación posible entre caballero y escudero de las infinitas que recoge esta novela.

REFERENCIAS

- Andrés, R. (2012). Diccionario de música, mitología, magia y religión. Barcelona: Acantilado.
- Bas, J. (1947). *Tratado de la forma musical*. Buenos Aires: Ricordi Americana.

- Burkholder, J. P., Grout, D. J., Palisca, C. V. (2004). *Historia de la música occidental (7ª edición)*. Madrid: Alianza Música.
- Cervantes, M. (1996). *Don Quijote de la Mancha*. Madrid: Albor Libros.
- Chaparro, M. de los Ángeles. (2011). *La construcción social de la cultura: el Quijote como icono cultural a través de las representaciones mediáticas de las celebraciones del III y IV centenario*. (Tesis doctoral). Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Ciencias de la Información, Madrid, España.
- Connor, J. (2014). *La influencia de Don Quijote en la música clásica europea*. (Proyecto de Honor). Oberlin College, Oberlin, Ohio, Estados Unidos.
- De Madariaga, S. (1961). *Guía del lector del Quijote*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Flynn, S. J. (1984). *The Presence of Don Quixote in Music*. (Tesis doctoral). Universidad de Tennessee, Knoxville, Tennessee, Estados Unidos.
- Foster, D. (2014). Preparations and Performance of Richard Strauss's Don Quixote. *The American Viola Society*, 18 (1), pp. 19-29. Recuperado de: <http://www.americanviolasociety.org>
- Fubini, E. (2004). *El siglo XX: entre música y filosofía*. Valencia: Universidad de Valencia. Colección estética & crítica.
- Fubini, E. (2005). *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*. Madrid: Alianza.
- García, J. María (2005). Primera presencia y recepción en Madrid del poema sinfónico Don Quijote de R. Strauss. Universidad de Salamanca, Salamanca, España.
- Gilliam, B. (1997). *Richard Strauss: New Perspectives on the Composer and His Work*. Carolina del Norte: Duke University Press.
- Grout, D. J. Palisca, C. V. (2004). *Historia de la música occidental, Volumen 2*. Madrid: Alianza Música.
- Hurwitz, D. (2014). *Richard Strauss - An Owner's Manual: Unlocking the Masters Series*. Milwaukee: Hal Leonard Corporation.
- Instituto Cervantes (2005). El Quijote y la música. *Centro Virtual Cervantes*. Recuperado de: http://cvc.cervantes.es/actcult/quijote_musica/presentacion.htm
- Pérez, J. P. (s. f.). Música programática: Don Quijote como ejemplo de senso traslado en un poema sinfónico de Richard Strauss. *Centro Virtual Cervantes*. Recuperado de: <http://cvc.cervantes.es/portada.htm>
- Leichtentritt, H. (1927). *Musikalische Formenlehre*. Leipzig: Breitkopf & Härtel.
- Marcano, G. (1986). Don Quijote op. 35 de Richard Strauss: historia de un recibimiento. *Musicaenclave*, 3 (3), pp. 1-8. Recuperado de: <http://www.germanmarcano.com/publicaciones/index.php>
- Morgan, R. P. (1994). *La música del siglo XX*. Madrid: Akal.
- Newman, E. (1908). *Richard Strauss*. Freeport: Books For Libraries Press.
- Schoenberg, A. (1994). *Fundamentos de la composición musical*. Madrid: Real Musical.
- Strauss, R. (1898). Don Quixote. (Aibl, J., General score). Wien, Österreich: Dover Publications.
- Youmans, C. (2004). The Role of Nietzsche in Richard Strauss's Artistic Development. *The Journal of Musicology*, 21 (3), pp. 309-342. Recuperado de: http://www.jstor.org/stable/10.1525/jm.2004.21.3.309?seq=1#page_scan_tab_contents
- Youmans, C. D. (2005). *Richard Strauss's Orchestral Music and the German Intellectual Tradition: The Philosophical Roots of Musical Modernism*. Bloomington: Indiana University Press.