

**PONTIFICIA UNIVERSIDAD
CATÓLICA DEL PERÚ**

Escuela de Posgrado



La *Alpensinfonie* y su lugar en el proceso de maduración intelectual y artística de Richard Strauss

Tesis para obtener el grado académico de Maestro en Musicología que presenta:

***Arthur Jean-Luc Fortuna
Ramírez***

Asesora:

Zoila Elena Vega Salvatierra

Lima, 2023

Informe de Similitud

Yo, Zoila Elena Vega Salvatierra, docente de la Escuela de Posgrado de la Pontificia Universidad Católica del Perú, asesora de la tesis titulada **La Alpensinfonie y su lugar en el proceso de maduración intelectual y artística de Richard Strauss**, del autor **Arthur Jean-Luc Fortuna Ramírez**, dejo constancia de lo siguiente:

- El mencionado documento tiene un índice de puntuación de similitud de 3% Así lo consigna el reporte de similitud emitido por el software *Turnitin* el 05/05/2023.
- He revisado con detalle dicho reporte y la Tesis o Trabajo de Suficiencia Profesional, y no se advierte indicios de plagio.
- Las citas a otros autores y sus respectivas referencias cumplen con las pautas académicas.

Lugar y fecha: Arequipa, 8 de mayo de 2023

Apellidos y nombres de la asesora: VEGA SALVATIERRA, ZOILA ELENA	
DNI: 29738283	Firma 
ORCID: https://orcid.org/0000-0002-6748-7648	

Dedicado a mi abuelo Víctor D. Fortuna
y a todas las mujeres y hombres de alta montaña



RECONOCIMIENTOS:

Quisiera agradecer, ante todo, a Dios por haberme dado la oportunidad, la fuerza, la tenacidad y la determinación para ahondar en este largo proyecto. De igual manera, no puedo dejar de agradecerle a mi asesora Zoila E. Vega Salvatierra por creer en mí, por dejar fluir mis instintos musicológicos, por todo el soporte académico y emocional y por su total disposición para esta investigación. En tercer lugar, quisiera agradecer a Kathia Hanza y a su incondicional apoyo en materia de filosofía moderna, sin ella, no hubiera sido posible descifrar el complicado y esquivo pensamiento de F. Nietzsche.

Por otra parte, quisiera agradecer el apoyo de musicólogos como Charles Youmans y Rainer Bayreuther, cuyos consejos y trabajos sobre Richard Strauss me inspiraron a enfocarme en esta relectura de sus poemas sinfónicos. También quisiera reconocer el apoyo y asesoramiento del *Richard Strauss Institut* de Múnich y a la Orquesta Sinfónica Nacional del Perú porque me permitió estrenar y ahondar en esta obra en el año 2014. Por último, y no menos importante, quiero agradecer a mi abuela, a mis tíos, a mi esposa y al resto de mi familia por todo su apoyo y comprensión y también a Sam, por tenerme tanta paciencia.

RESUMEN

La presente investigación se centra en el segundo ciclo de poemas de Richard Strauss (comprendido entre los años 1895-1915) pero particularmente en la *Alpensinfonie* (Op. 64), obra con la cual, Strauss cierra su faceta en este género. Si bien hoy en día la obra de Strauss está siendo más estudiada, es poco lo que se ha visto sobre los poemas de tono y, aún menos, lo que se ha estudiado sobre este último poema, muy probablemente, por sus implicancias filosóficas, las cuales, demandan de un estudio holístico de la obra y crecimiento intelectual del compositor. La relevancia del estudio de esta obra se funda no sólo en el hecho de que con ella se explora una dimensión poco estudiada sobre la tradición programática del romanticismo tardío o sobre el legado estético y espiritual de Richard Strauss sino porque también, con ello, se ahonda en los límites interdisciplinarios de la propia musicología.

El objetivo central de esta investigación es, por lo tanto, el identificar en qué sentido la *Alpensinfonie* representó un hito en la maduración de la visión estética y ética de Richard Strauss. Asimismo, cabe decir que la tarea de presentar una interpretación de esta obra implica la comprensión de su funcionamiento musical y de su representación extramusical. Para ello, estoy tomando como base la concepción de los *leitmotifs* como unidades semióticas, con las cuales, se construye un discurso estructurado pero también una narración que va a intentar dialogar con las formas musicales tradicionales.

De esta manera, el recorrido que propongo se estructura en tres partes. En la primera abordaré los años de aprendizaje de Strauss hasta antes de la composición de su segundo ciclo de poemas. Aquí abordaré las decisivas influencias de Franz Strauss (padre), de sus amigos y mentores Hans von Bülow y Alexander Ritter y de importantes teóricos y pensadores como lo fueron Richard Wagner y Friedrich Nietzsche. En la segunda parte me enfoco en los primeros cinco poemas de tono del segundo ciclo, a través de los cuales, Strauss expresa una crisis artística y profesional. Finalmente, me dedico al estudio de los bocetos (recopilados y ordenados por Rainer Bayreuther) y al análisis narrativo de la versión final de la *Alpensinfonie*, con lo cual, podré dar cuenta de cuál es el vínculo que esta obra tiene con sus predecesoras y con el compositor mismo.

ABSTRACT

The following research focuses on the second cycle of tone poems by Richard Strauss (located between the years 1895-1915) but particularly on the *Alpensinfonie* (Op. 64), an oeuvre that closes Strauss's facet in this genre. Although nowadays his work is being more studied, little has been seen about the tone poems—and even less about the last one—, likely, due to its philosophical implications, which demand an holistic study of the composer's intellectual growth and work. The relevance of this research comes not only from the fact that it explores a little-studied dimension of the late Romanticism's programmatic tradition or the aesthetic and spiritual legacy of Ricard Strauss but also from the fact that, with it, I try to delve into the interdisciplinary boundaries of musicology itself.

The main objective of this research is, therefore, to identify in what sense the *Alpensinfonie* represented a milestone in the maturation of Strauss's aesthetic and ethical vision. Likewise, it can be said that the task of presenting an interpretation of the *Alpensinfonie* implies the comprehension of its musical functioning and its extra-musical representation. To do this, I am taking the conception of *leitmotifs* as semiotic units as a basis that allow discourses to be structured and narratives to dialogue with traditional musical forms.

In this manner, the route that I propose is structured in three parts. In the first one I will address Strauss's apprenticeship years up to the beginning of the composition of the second cycle of tone poems. Here I will talk about the decisive influences of Franz Strauss Sr., his friends and mentors Hans von Bülow and Alexander Ritter and the guidance of important theorists and thinkers such as Richard Wagner and Friedrich Nietzsche. In the second part, I will focus on the first five tone poems of the second cycle, through which Strauss expresses his own artistic and professional crisis. Finally, I dedicate myself to the study of the sketches (compiled and arranged by Rainer Bayreuther) and to the narrative analysis of the final version of the *Alpensinfonie*. All of this will allow me to account for the link that this oeuvre has with its predecessors and with the composer himself.

Índice

Resumen	4
Abstract	5
Índice	6
Introducción	8
Capítulo 1: Aspectos teóricos y procedimentales	14
1.1. Marco teórico	14
1.1.1. Conceptos importantes.....	16
1.1.2. Sobre la tridimensionalidad del objeto musical programático y filosófico. 20	
1.2. Marco operativo	26
1.3. Abreviaturas	30
Capítulo 2: Acerca de Richard Strauss	32
2.1. Wagner y el wagnerianismo	37
2.2. Ritter y el wagnerianismo cristiano.....	42
2.3. Nietzsche y el saber trágico.....	44
Capítulo 3: La búsqueda por una voz propia en el segundo ciclo de poemas sinfónicos	54
3.1. <i>Till Eulenspiegels lustige Streiche</i> (Op. 28)	55
3.2. <i>Also sprach Zarathustra</i> (Op. 30)	65
3.3. <i>Don Quixote</i> (Op. 35).....	83
3.4. <i>Ein Heldenleben</i> (Op. 40)	95
3.5. <i>Symphonia Domestica</i> (Op. 53)	110
Capítulo 4: <i>Eine Alpensinfonie</i> (Op. 64)	125
4.1. Versiones preliminares	125
4.2. Versión final: Análisis de instrumentación, programa y motivos.....	150
4.3. Estructura narrativo-musical	208
4.4. Recepción y publicación	224

Capítulo 5: Conclusiones	231
Bibliografía	240
Anexos	250
Apéndices	286



Introducción

Planteamiento del problema:

La finalidad de este estudio cualitativo de tipo narrativo es el identificar en qué sentido la *Alpensinfonie* representó un hito en la maduración de la visión estética y ética de Richard Strauss en el marco del segundo ciclo de poemas sinfónicos. Para dicho estudio, se realizará una investigación de archivo para analizar sus influencias durante los primeros cinco poemas sinfónicos del segundo ciclo para, al final, analizar a partir de fuentes primarias y trabajos paleográficos el significado y comportamiento narrativo de la *Alpensinfonie*. De esta manera, se buscará comprender si existe algún tipo de cambio en el pensamiento del compositor evidenciado en su programatismo musical.

Tema de investigación:

La *Alpensinfonie* y su lugar en el proceso de maduración intelectual y artística de Richard Strauss

Pregunta central:

¿Qué lugar ocupó la *Alpensinfonie* en el proceso de maduración intelectual y artística de Richard Strauss durante el período del segundo ciclo de poemas sinfónicos?

Preguntas secundarias:

1. ¿Cuáles fueron las influencias artísticas e intelectuales de Strauss previas a su segundo ciclo de poemas sinfónicos?
2. ¿Qué plantea musical e intelectualmente Strauss en los cinco primeros poemas sinfónicos del segundo ciclo?
3. ¿Qué está planteando la *Alpensinfonie* musical y extramusicalmente desde su proceso compositivo y narrativa musical?

Objetivos de la investigación:

Objetivo general:

Identificar en qué sentido la *Alpensinfonie* representó un hito en la maduración de la visión estética y ética de Richard Strauss.

Objetivo específico 1:

Identificar las ideas estéticas y éticas de los principales mentores de Strauss hasta el inicio de composición del segundo ciclo de poemas sinfónicos.

Objetivo específico 2:

Examinar las preocupaciones musicales e intelectuales del propio Strauss a partir de los temas tratados en los primeros cinco poemas sinfónicos del segundo ciclo.

Objetivo específico 3:

Analizar los principales atributos musicales, extra-musicales y narrativos de la *Alpensinfonie* desde su proceso compositivo hasta la versión final de 1915.

Justificación de la investigación:

La historia de la Musicología ha tenido puntos fundacionales muy concretos desde los aportes de Adler, Chrysander y Spitta pero también muchos puntos de inflexión y reinención necesarios a lo largo del S. XX con Seeger, Kunst o Hood en donde la interdisciplinariedad comenzó a mostrar no sólo las necesidades metodológicas sino humanas que le subyacen a esta disciplina. Pero es en esta interdisciplinariedad en donde la ontología de esta ciencia empieza a cuestionarse y es, justo allí, donde sólo queda reconocer que la naturaleza de la Musicología se refleja por su producto mismo. En tal sentido, y sin hacer caso omiso de este espíritu, propongo a esta investigación como un análisis ecléctico no sólo de un fenómeno musical sino de la humanidad de la Musicología misma.

Como señala el título de la investigación, mi atención se centrará en los aspectos musicales y extramusicales tanto del segundo ciclo de poemas de Richard Strauss (1864-1949) como de la *Alpensinfonie* (1915). El propósito de ello es comprender cómo su bagaje intelectual conectó con su crecimiento artístico y cómo, en el marco de los poemas sinfónicos, ambas variables se interrelacionaron. Esto quiere decir que la música y la filosofía son las protagonistas, lo cual es importante puesto que dicha vinculación no sólo evidencia un modelo de proceso compositivo o un modo para el análisis sino también una de las muchas formas en las que la expresión artística desarrolla un sustento propio desde fuera de ella.

En tanto aquí me pregunto por la relación entre filosofía y música, en un particular, también insisto en aclarar que me estoy preguntando por la manera en cómo, desde la composición musical, el artista le habla a la sociedad de su tiempo del mismo modo como el filósofo se preocupa por comprender la realidad. De esta forma, no sólo estoy reconociendo algo que los filósofos de finales del S. XVIII ya advertían sobre la estrecha vinculación entre el arte y la filosofía sino también la propia interdisciplinariedad de ambos mundos que, en la obra de compositores como Wagner, Strauss y Mahler, converge.

Por lo hasta ahora expresado, puedo decir que la relevancia académica del estudio de un poema de tono como lo es la *Alpensinfonie* contribuye no sólo a la preparación de todo compositor sino también a la visión expansiva del genio¹ artístico que afecta tanto a compositores como a intérpretes, educadores e investigadores quienes deben reconocer que la extensión y límites del arte son los mismos de la pura humanidad. Asimismo, y centrándome en el plano compositivo estrictamente, lo que presento aquí es una de las muchas formas en las que el artista o el compositor puede dialogar con las estructuras, estilos y estética musicales a la par de ir descubriendo que su propio criterio estético debe preparar una respuesta frente al imperio del canon y que deberá concordar, a su vez, con los imperativos de su propia libertad y juicio de gusto individual. De este balance se desprende la cualidad inherente a cada artista creador de volverse demiurgo de su propio *cosmos*.

En cuanto a los estudios filosóficos, esta investigación aporta al rubro de los estudios sobre estética en el romanticismo alemán pero también aporta a conocer nuevas vías para la expresión filosófica no textual. Esto es importante porque así logramos que el arte comparta su cuota de libertad con la rigurosidad de toda filosofía; la inclusión de determinadas corrientes aquí referidas son producto de una selección que me permite delinear la trayectoria inicial de las teorías estéticas y su aporte al conflicto de éticas absolutas y subjetivas que, como se verá, se infiltraron desde mediados del S. XIX en los metatextos del mundo orquestal moderno.

Finalmente, cabe decir que, el hecho de que esta investigación sobre un compositor alemán del romanticismo tardío se haga desde Perú, no responde a intereses de exaltación del mundo occidental sino más bien al interés por el rasgo humanista de la musicología, el cual, permite que se dejen de lado las barreras nacionalistas –con lo cual se pretende motivar al musicólogo latinoamericano a exceder sus propias fronteras–. El análisis de procesos intelectuales y compositivos interdisciplinarios de los artistas permiten conocer mejor las capacidades humanas para la creación en general y su articulación social, de ese modo, podremos establecer mejores modelos de estudio y

¹ Con este término me refiero a la interacción de facultades que determinado individuo pone en juego tanto para la creación como para la interpretación.

enseñanza de la música que guarden relación con la pregunta subyacente por la musicología, la cual, entiendo como una ciencia que no se limita a cuánto podemos saber sobre música sino a qué tanto podemos conocer del ser humano a través de sus manifestaciones musicales.

Estado de la cuestión del estudio de los poemas sinfónicos de Richard Strauss

La obra y el legado de Richard Strauss se han vuelto hitos del romanticismo tardío y, aunque existen muchos trabajos e incluso un instituto en Munich dedicado a preservar su obra, cierto es que no se ha publicado mucho sobre el alcance extramusical de sus poemas sinfónicos y mucho menos sobre la *Alpensinfonie* Op. 64. Para entender la complejidad del fenómeno y el estado de la cuestión de este he decidido abordar el caso desde 3 aristas. La primera consta de biografías y cronologías desarrolladas por autores como el musicólogo suizo Willi Schuh, el dramaturgo y productor alemán Kurt Wilhelm, el musicólogo alemán –encargado del *Handbuch* sobre Strauss para las editoras Metzler y Bärenreiter– Walter Werbeck y los musicólogos Morten Kristiansen y Joseph E. Jones cuyos trabajos recopilatorios y cronológicos de la formación y carrera de Strauss me han permitido acercarme mucho mejor a su proceso compositivo como a su herencia musical. Estos trabajos en conjunto han aportado datos muy útiles y poco conocidos sobre el entorno social, político, cultural, intelectual, familiar, profesional y artístico del compositor bávaro.

Con respecto a la arista musical, quisiera destacar, en primer lugar, los trabajos y aportes del musicólogo norteamericano Charles Youmans quien no sólo ha estado a cargo del *Cambridge Companion to Richard Strauss* (2010) producido por la Universidad de Cambridge sino que también ha podido colaborar en trabajos con Werbeck. La obra de Youmans es muy completa porque no sólo se ha atrevido a abordar a Strauss tanto en el aspecto operístico como orquestal sino que también tiene más de un trabajo sobre la incidencia intelectual secular en la obra del compositor, esto puede verse en sus publicaciones *Richard Strauss's Orchestral Music and the German Intellectual Tradition* (2005) y *Mahler and Strauss: in dialogue* (2016). Otro autor anterior a Youmans –importante por sus aproximaciones a la obra completa de Strauss– es el director y biógrafo inglés Norman del Mar cuyo amplio trabajo en 3 volúmenes titulado *Richard Strauss: A critical commentary on his life and works* (2009) aborda tanto las óperas, canciones y diversos trabajos orquestales maduros como los diez poemas sinfónicos a través de un estudio histórico muy esclarecedor aunque muy amparado en la especulación.

La tercera y última arista es aquella sobre la que trabajaré de forma más profunda y puntual y que corresponde a la recopilación de datos sobre los procesos de composición y conceptualización de los poemas sinfónicos (en especial de la *Alpensinfonie*). Rainer Bayreuther, un destacado filósofo, teólogo y musicólogo alemán, publicó en 1997 su singular trabajo paleográfico titulado *Richard Strauss'*

Alpensinfonie: Entstehung, Analyse und Interpretation en donde no sólo recogió y organizó los diversos bocetos y versiones preliminares de la obra entre 1900 y 1915 sino que además dio cuenta de todos los cambios programáticos y estructurales por los que el material musical pasó. Este último trabajo es quizás la fuente más importante de esta investigación puesto que se aboca estrictamente a la *Alpensinfonie* en un sentido casi quirúrgico. Pero aquí debo aclarar que Bayreuther no llegó a realizar un análisis de la versión final en un sentido estructural y semiótico sino que se limitó por completo a la catalogación de versiones preliminares y a reconstruir el orden de la composición de la obra.

Con lo expuesto hasta aquí puedo decir ahora que mi intención con esta investigación es retomar el punto en donde se quedó la investigación de Bayreuther y la profundidad de los trabajos de Youmans. De esta manera, lo que propongo ahora es una interpretación del material musical y filosófico de la *Alpensinfonie* en concreto. Por ello, mi trabajo buscará exponer de forma más nítida la estrecha relación entre inspiración intelectual, espiritual, creación musical y la escucha reflexiva y música programática y narración. Sin embargo, debo reiterar que no hago esto para dar cuenta de un fenómeno dado y susceptible de una exhaustiva interpretación sino más bien de un proceso cíclico, hermenéutico y siempre distinto que supone todo encuentro con una obra de arte y que –espero– pueda servir como guía al oyente para enriquecer su escucha personal de la obra.

Propuesta de investigación:

Para comprender de qué manera se dio en Strauss un proceso de maduración estética y ética a partir del contraste de la *Alpensinfonie* con los poemas sinfónicos previos, quisiera proponer un estudio en tres etapas. La primera estará dedicada a comprender el contexto cultural e intelectual que dio origen a las primeras visiones estéticas y éticas de Strauss hasta antes de iniciar con la composición del segundo ciclo de poemas sinfónicos. En ese sentido, me preocuparé por abordar algunos hechos biográficos importantes de la juventud de Strauss pero también las posturas más relevantes de sus primeros mentores (Franz Strauss, Hans von Bülow, Alexander Ritter, Richard Wagner y Friedrich Nietzsche).

La segunda etapa tiene que ver con analizar de qué manera las ideas asimiladas por Strauss en la etapa anterior se materializaron y conflictuaron en el marco de los cinco primeros poemas del segundo ciclo. Aquí pretendo abocarme a los aspectos musicales y extramusicales de obras como *Till Eulenspiegels lustige Streiche*, *Also sprach Zarathustra*, *Don Quixote*, *Ein Heldenleben* y la *Symphonia Domestica*. Asimismo, debo advertir que, con “aspectos extramusicales” no me estoy refiriendo exclusivamente al programa sino a las connotaciones filosóficas y espirituales que dichas obras tienen en la mente del compositor. De igual forma, debo anticipar que, con el “aspecto musical”, también pretendo realizar un estudio semiótico de los motivos principales de cada poema y, de la

misma manera, dar cuenta de cómo Strauss asimiló e hizo dialogar a las técnicas programáticas de Liszt y Wagner con las formas musicales tradicionales, en especial, con la forma sonata.

Por último, para la tercera etapa propongo empezar con un análisis de los bocetos y versiones preliminares de la *Alpensinfonie* recopilados y ordenados por los musicólogos Franz Trenner y Rainer Bayreuther. Luego de eso, procederé con un análisis de los motivos y demás elementos musicales con los que evidenciaré no sólo la manifestación del programa sino también las reflexiones nietzscheanas y propias de Strauss que a la música le subyacen. De esa manera, planeo concluir el trabajo con un estudio narratológico de esta obra que evidencie las nuevas formas de estructuración discursiva para poder generar un contraste con el análisis formal que normalmente se aplican a los poemas de Strauss.



Capítulo 1.

Aspectos teóricos y procedimentales

1.1 Marco teórico

Cuando uno sigue al detalle la historia de las teorías y análisis musicales en el tiempo y ve las diferentes posturas, contraposiciones, enfoques y metodologías, la intuición no puede evitar percibir una suerte de triqueta que le subyace a todo –a modo de un estereograma– que advierte una constante relación constructiva. Lo que trato de enfatizar aquí es la existencia de una suerte de tríada dialéctica –ligeramente parecida a la propuesta por Hegel– pero que, en el caso de la naturaleza musical, alude a otros tres elementos diferentes: un sujeto, una representación y una comunicación musical, los cuales, están en constante intercambio a partir de la interpretación y la escucha. Con lo que viene, intentaré introducir al lector a una serie de precedentes, enfoques y consideraciones para el estudio de los poemas sinfónicos de Richard Strauss, no sin antes, advertir que el enfoque teórico de este trabajo está especialmente pensado para la naturaleza de este tipo de música programática. No ostento, por ningún motivo, sentar las bases para alguna metodología de pretensión universal ni, mucho menos, para “agotar” los significados y contenidos de este tipo de música.

Para explicar la necesidad de este tipo de bases para el análisis, quisiera empezar por las reconsideraciones de María Nagore sobre la postura estructuralista de Ian Bent. Según esta autora, la propuesta de Bent, a pesar de ser hermética, es también fenomenológica, comparativa y multinivel. A estas características, añade –a través de los aportes de Anthony Pople–, que la preocupación por el análisis es también una preocupación por el oyente (Nagore, 2004, p. 2). Si esta reflexión se lleva a la idea de la triqueta que expuse hace un momento, entonces aparece una “segunda dimensión” (con eje en el oyente) paralela de significación que se multiplica *ad infinitum* derivando en diversas realidades e interpretaciones amparadas tanto en lo epistemológico como en la sensibilidad propia del oyente o analista.

Otro detalle que vale la pena resaltar del trabajo de Nagore es cuando ella identifica que los puntos de vista autónomo, cambiante y perceptivo de la obra musical no son excluyentes sino complementarios (Nagore, 2004, p. 3). Con esto se está refiriendo a que, tanto la visión estructuralista como la contextual y psicológica de la música, son importantes, no sólo para asumir la diversificación del objeto de análisis, sino también la de sus herramientas. Por esto es que, ahora, tenemos enfoques semiológicos y eclécticos como los de Nattiez, Molino, Dalhaus, Agawu o Ferrara. Asimismo, quisiera enfatizar la relación entre los tres puntos de vista presentados por Nagore y la idea de la triqueta que estoy planteando dado que reconocen la existencia de un sujeto, una representación

individual del mundo y una música en concreto en un diálogo constante y siempre constructivo con los oyentes e intérpretes. Uso el término “constructivo” porque implica un balance y adecuación entre los recursos de una composición y los de un tipo determinado de análisis.

Si bien el oyente y la percepción son variables importantes al momento de abordar el estudio musical², la concepción del artista creador no debe, por su parte, quedar desplazada al entorno histórico-biográfico³ puesto que tiene mucho por aportar a la óptica del analista. Esto es algo que Jean Molino también había previsto cuando afirmó que no podía existir una epistemología del análisis ya que, por este último, puede entenderse a cualquier método cuyo objeto de estudio sea la música (Molino, 1995, pp. 112-118). Por razones como esta es que pienso que el análisis tradicional formal debe nutrirse de nuevas vías. Se trata de una democratización de todos los elementos constituyentes y vinculados al fenómeno musical pero, también, de un balance de todos aquellos otros elementos que, el criterio del analista, cree que están ausentes.

Un enfoque que considero acertado y que esclarece mucho más el panorama es el de Yizhak Sadaï, el cual, plantea la diferenciación de 2 tipos de análisis. El primero, corresponde al modelo de análisis hermético, el cual, propone procedimientos predeterminados y universales para abordar a todas las músicas desde su fisiología neutral o sus rasgos estrictamente musicales. Por otro lado, existe un segundo tipo que Sadaï denomina “abierto” y que es más fenomenológico y hermenéutico (citado en Sobrino, 2005, pp. 670-671). Esta visión del análisis es, en mi opinión, un tipo de enfoque más holístico que reconoce el carácter “artístico” que tienen tanto la teoría como el análisis y que indica hasta qué punto un tipo de análisis debe de incidir en la representación de nuestra comprensión.

Por otra parte, debo admitir que mi idea de un tipo de análisis más holístico sobre los poemas sinfónicos de Strauss –y en particular la *Alpensinfonie*– responde, en el fondo, a la suposición de que dicha música se comporta de una forma discursiva muy particular. A razón de esto, lo primero que haré será explicar cuál es el estado actual del estudio sobre los poemas sinfónicos de Strauss. Luego de eso, pasaré a explicar de qué manera es que puede pensarse este fenómeno musical programático a partir de tres variables que convergen en la figura cultural del artista-creador. Por último, analizaré una serie de conceptos que posibilitarán una relectura de los poemas sinfónicos de Strauss y que, finalmente, me permitirán analizar la *Alpensinfonie* desde un enfoque narratológico.

² El cual no puede limitarse a la partitura si lo que se desea es comprender el fenómeno musical como un fenómeno humanístico.

³ Que poca incidencia habría tenido en las teorías y modelos de análisis musicales tradicionales durante casi todo el S. XX.

La relevancia de este enfoque recae en la percepción de que, muchos compositores –como Beethoven, Liszt, Wagner, Strauss y Mahler–, tomaron en consideración cierto tipo de “facultad interpretativa”⁴ en sus oyentes y, a partir de ello, buscaron fomentar un juego hermenéutico en sus escuchas⁵. Esto parte del axioma de que toda escucha consciente implica un “entregarse al encuentro con la obra”, no sólo para recibir un placer, sino para participar de un acto dialógico en donde se permite que los distintos signos musicales y extramusicales penetren en nuestra propia facultad interpretativa; esto produce una construcción narrativa que puede ser filosófica, moral, política o de cualquier otro tipo. De esta manera, lo que planteo, es verificar qué información Strauss podría haber filtrado en la *Alpensinfonie* y de qué manera esta ha tomado forma en mi discernimiento como musicólogo.

1.1.1. Conceptos importantes

Para proseguir con la investigación de la *Alpensinfonie* de Richard Strauss y para comprenderla dentro de un integrado de obras y como parte de un proceso de maduración intelectual, espiritual y profesional, es necesario que se esclarezca un grupo de conceptos que dan cuenta de la naturaleza del fenómeno musical que se va a estudiar. En ese sentido, y dado que esta investigación se centra en uno de los géneros musicales más populares del Romanticismo, empezaré por explicar a qué me refiero cuando hablo de “música programática”.

Dicho término fue acuñado por el propio Franz Liszt –igual que el término “poema sinfónico”– y se refiere, en sus propias palabras: “a un prefacio añadido a una pieza musical instrumental como un medio por el cual el compositor intenta proteger al oyente de una interpretación poética equivocada” (citado en Scruton, 2001, párrafo 1). De aquí es posible extraer tres ideas clave, la primera, es que la existencia de un texto programático es inmanente a la concepción lisztiana de lo que es música programática, la segunda, es que dicho texto narrativo debe anteceder no tanto a la composición como sí a la escucha mientras que, la tercera, tiene que ver con la existencia de una interpretación específica a la que ambos (música y programa) deben conducir. En todo caso, cabe advertir que esta es una concepción primigenia del término que se ha ido confrontando con las innovaciones y las nuevas necesidades expresivas de la práctica, en ese sentido, no hay que tomarla como una definición absoluta.

Por otro lado, a lo largo de la historia, han aparecido diversas opiniones sobre la ontología de esta música que han coincidido en un mismo punto. Por ejemplo, a finales del S. XIX, William Wallace proponía que la música programática se caracterizaba por intentar excitar una imagen mental por

⁴ Así la llamaré de ahora en adelante.

⁵ Y a esto podría deberse la gran acogida que tuvo la música programática durante el S. XIX y su vigencia actual.

medio de una impresión auditiva (Wallace, 1899, p. 140). Percepción no muy distinta –a inicios del S. XXI– presenta el filósofo Roger Scruton quien propone empezar con una distinción muy interesante entre “representación” y “expresión”. Según este autor, la “representación” promueve una imagen mental (evocación) en el oyente mientras que la “expresión” acciona –en el mismo– una respuesta afectiva (Scruton, 2001, párrafo 6). De esta manera, se hace evidente la preferencia por el carácter representacional de esta música frente a la pura expresión de emociones. Sin embargo, y como iré mostrando a lo largo de esta investigación, durante el Romanticismo tardío, la distinción entre representación y expresión se fue diluyendo⁶ y, la inclusión de textos programáticos, también fue dejándose de lado, quizás, como parte de un proyecto de disolución de categorías que, para compositores como Strauss, restringían a la libre voluntad artística.

Por otra parte, conviene anticipar que, aunque la crítica de la época consideró a los poemas de Strauss como música programática, este compositor no se limitó a la definición de Liszt sino que implementó diversos y ajenos criterios que tomó de otros compositores como Wagner o Brahms. De esta manera, Strauss no se somete del todo a los requerimientos de la Nueva Escuela Alemana y gana, con ello, la posibilidad de generar diferentes capas de significación para, de ese modo, diversificar la experiencia reflexiva del oyente. Por esto es que autores como Vera Micznik (1999) nos exhortan a tomar en cuenta que, aunque en la versión final de una obra se omita el texto o ideas poéticas⁷ que dieron origen a esta, es importante considerar siempre que dicho texto de fondo carga consigo una parte importante del mensaje total. En ese sentido, la noción de que el programa ayuda a dirigir la escucha –mas no la somete– puede conservarse como un rasgo inmanente.

No obstante, el viejo problema sobre si lo que se prioriza es el sonido o la palabra, se resuelve –a mi modo de ver– desde el propio enunciado “música programática”. Aquí no se habla de un “programa musicalizado” sino de una música que intenta expresar emociones e ideas a partir de su asociación con uno o varios textos. De esta forma, esta música estimula diferentes facultades de nuestro cerebro de una forma y en un orden distinto a como lo hace la poesía (evidenciando que el espectador no se encuentra frente a una experiencia literaria). Por esta razón, considero que es la música la que termina siendo el medio principal por el que las emociones y caracteres sugeridos construyen un discurso que se apoya en la tangibilidad del texto, lo cual, no minimiza en absoluto el rol transmisivo que le compete a lo sonoro en este género⁸.

⁶ Lo mismo para la marcada brecha que había entre música absoluta y programática.

⁷ Para Liszt, la “idea poética” es la síntesis entre un elemento programático central y un diseño musical correspondiente que permite que la idea final guarde relación de carácter y de lenguaje con el todo (citado en Micznik, 1999, pp. 214-221).

⁸ De igual manera, no hay que pasar por alto que, para el Romanticismo musical medio y tardío, el elemento sonoro podía cargarse semánticamente más de una vez para diversos fines. Wagner y Strauss dieron muchos ejemplos de esto, sobre todo cuando se intentaron establecer relaciones intertextuales entre obras como la tetralogía del *Anillo del nibelungo* o el segundo ciclo de poemas sinfónicos.

El segundo concepto importante, que aparece a partir del reconocimiento de las posibilidades representativas de la música programática, es el de “narrativa musical”⁹. Considero, al igual que muchos autores como Agawu (2012), Novak (1997) y Maus (1991), que hablar de “narración musical” no es lo mismo que hablar de “discurso musical” ya que, el segundo término, es más de carácter retórico y, por ello, se vincula casi exclusivamente a la noción de estructura coherente, la cual, caracteriza a casi toda la música tonal. Por otro lado, la idea de “narración” se halla más ligada a la noción de “relato”, es decir, a la concatenación de eventos representados que forman una historia (real o ficticia) con un tema y mensaje concretos (Prince, 1982, p. 187).

De esta forma, dado el carácter representacional de esta música y su estrecha vinculación con un texto de estructura coherente, es posible exigir que esta recorra una cadena lógica de eventos y emociones. Sin embargo, y dadas las posibilidades y limitaciones del discurso instrumental programático, es imposible determinar la existencia de un narrador así como de la noción de los tiempos que están presentes en el programa. En todo caso, su innegable posibilidad de representar sujetos, espacios y acciones a través de este tipo de música, permite igualmente la construcción de secciones significativas con las que se puede establecer una concatenación y orden lógico –corroborados por el programa–. Esto quiere decir que, aún con estos recursos, la música instrumental programática puede construir una trama¹⁰.

En ese sentido, y en concordancia con Fred E. Maus, el reconocimiento de la narrativa musical nos hace capaces de identificar y analizar, a través de todos sus elementos, diferentes componentes musicales que se cargan semánticamente con el programa y que, ordenados de forma eficiente, pueden producir la sensación de una introducción, un nudo y un desenlace¹¹ (Maus, 1991, pp. 6-9). De esta manera, enfoques narratológicos parecidos a los de Gérard Genette o Roland Barthes pueden adaptarse para un estudio de caso para, de esa forma, enriquecer y complementar el análisis musical formal tradicional. Sólo de esta forma se podrá dar cuenta de cómo la música y el programa generan secciones estructurales que, en determinados momentos, cumplen fines representacionales (a modo de episodios narrativos) mientras que, en otros, funciones estrictamente musicales o expresivas (como el uso de transiciones).

⁹ Uso la palabra “narrativa” y no “narración” porque, la primera, no sólo abarca a la segunda y a la propia destreza de narrar sino que, además, se refiere también al género literario que abarca al cuento y la novela (Real Academia Española, s.f., definiciones 2, 3 y 4).

¹⁰ Que, como indica Alberto Paredes, corresponde a la estructuración y organización lingüística del relato (2015, p. 35).

¹¹ De hecho, las formas sonata y rondó también lo logran aunque desde y dentro del plano discursivo.

El tercer y último concepto importante que quisiera esclarecer es el de *symphonische Dichtung* [poema sinfónico] o *Tondichtung* [poema tonal] porque está íntimamente vinculado a los dos conceptos anteriores y porque explica directamente la naturaleza del objeto de estudio central de esta investigación. Como explica Mendl (1932), este término –acuñado por Liszt– se refiere a un subgénero de la música orquestal programática que floreció durante la segunda mitad del S. XIX y que intentó unificar y sintetizar el formato de movimientos múltiples a través de procesos de tratamiento temático. De igual manera, Hugh Macdonald aclara que este género surgió para satisfacer 3 necesidades seculares: a) vincular la música con el mundo exterior, b) integrar o soldar diferentes movimientos en uno solo y c) elevar la música instrumental programática más allá de la ópera (Macdonald, 2001, párrafo 1).

Aunque Liszt materializó oficialmente este género con sus trece poemas sinfónicos compuestos durante su período en Weimar (1848-1861), es válido decir que hay muy buenos predecesores de este estilo en las oberturas *Egmont* y *Coroliano* de Beethoven o en la obertura *Sueño de una noche de verano* de Mendelssohn. Por otro lado, como advierte Elliott Ankoletz, si bien los poemas sinfónicos de Liszt podían basarse en textos o imágenes, la intención central de compositor austro-húngaro era la de evitar caer en la pura descripción y narración de los hechos para poder concentrarse en la síntesis poética del programa (Ankoletz, 2017, pp. 62-66). En ese sentido, el criterio de Liszt –que se repetirá en Wagner y en el *Macbeth* de Strauss– es el de la destilación emocional del drama o programa que pasa a transfigurarse en un material temático-musical que es el que se somete a procesos de transformación para producir representaciones casi visuales y emocionales que dan cuenta de la idea central del texto.

Otro punto importante del poema sinfónico lisztiano es que este hereda la necesidad clásica de recurrir a la repetición y recapitulación. Por ello es que los poemas lisztianos suelen analizarse desde la óptica de la forma sonata o de doble función y, por lo mismo, es que no se suele hablar de ellos en sentido narratológico. Caso muy distinto son los poemas sinfónicos de Strauss, los cuales, recurren –desde *Don Juan*– a la caracterización episódica de los hechos, cuya concatenación, deriva en la necesidad de una construcción narrativo-musical que recurre a funciones formales tradicionales mas no a las construcciones fijas que el canon europeo hizo con ellas. Asimismo, debo anticipar que la preferencia de Strauss por el término *Tondichtung* no se debe –como cree Macdonald (2001)– a una evasión de los parámetros sinfónico-formales estandarizados sino, más bien, a un tipo de homenaje a uno de los poetas tonales más importantes para la tradición germánica, Beethoven.

En última instancia, ya sea que se hable de las aportaciones al género de poema sinfónico a través de las obras de Liszt, Smetana, Tchaikovsky y Strauss o ya sea que hablemos de poesía sinfónica o poesía tonal, lo que hay que rescatar es que este término reposa sobre el ideal de unidad temática, la

cual, siempre se ve reflejada en el título de la obra. De la misma manera, y como Mendl aclara, no se deben pasar por alto las virtudes de este género en materia de técnica orquestal, manejo de colores, registro instrumental y experimentación armónica y sonora en general (Mendl, 1932, pp. 451-452) ya que, a través de ellos y del programa referido, se alcanza la representación (sino el retrato) de personajes, sucesos, acciones, emociones e, inclusive, ideas.

1.1.2. Sobre la tridimensionalidad del objeto musical programático y filosófico

Habiendo ya mencionado la existencia de una naturaleza intrínseca y extrínseca de la música programática, quisiera aprovechar este apartado para proponer una visión propia de determinado fenómeno musical que adolece de una teoría y una metodología adecuada para su comprensión. Como ya expliqué, durante el S. XIX, el fenómeno que hoy conocemos como música programática no sólo desarrolló herramientas para una narrativa más libre y rica desde la música sino que también trajo consigo una concepción novedosa de cómo pensar el sonido para determinado fin representacional. Asimismo, también esclarecí que, con el programatismo, se desarrollaron nuevos procesos de tratamiento temático que permitieron nuevas formas de narración que no dependían ya de una forma musical (estructura *a priori*) ajena a sus fines discursivos.

En su tetralogía del *Anillo del Nibelungo*, Wagner llevó sus habilidades composicionales y estéticas a un nivel holístico que le permitió cargar semánticamente sus *leitmotifs* desde diferentes puntos escénicos y dramáticos. Su noción de *Gesamtkunstwerk* [obra de arte total]¹² no sólo incentivó el diálogo de las artes para producir algo que fuera mayor a la mera suma de sus partes sino que, además, abrió un gran campo mixto por donde las significaciones podían movilizarse y estimular a los espectadores. De este modo, en una ópera de Wagner, uno puede esperar que la acción pase de la música al escenario y de ahí al texto o incluso a la iluminación, aumentando así las capacidades de significación de cada elemento dentro de la obra pero, sobre todo, de la música.

De este modo, Wagner no sólo reconoció la libertad de la música por su naturaleza abstracta y siempre reasignable sino que además aprovechó los diferentes elementos escénicos y poéticos para cargar sus temas musicales de significación –ya sea para hacer referencia a hechos, personajes, objetos, sentimientos o pensamientos– y colocarlos en determinados lugares estratégicos en donde las palabras no alcanzan para describir lo que ocurre en el universo no-textual. De esta forma, la música en una ópera wagneriana no cumple el rol de acompañar a los hechos escénicos sino que se vuelve una narradora en sí misma mas no por sí misma.

¹² Idea que se desarrollará en la sección dedicada a Wagner en el capítulo 2.

Esta visión novedosa no demoró en atraer a nuevos compositores que quisieron superar la valla puesta por Wagner. Sin embargo, las nuevas generaciones –en donde destaco a Strauss, Mahler, Schönberg, Berg, Webern o Stravinsky– habrían reconocido que la línea de Wagner era una que ya no podía superarse en sus propios términos, por lo que las innovaciones tendrían que venir por la vía orquestal o por otra –aún más radical– que replanteara el lenguaje musical y pusiera en tela de juicio las capacidades y hegemonía de la tonalidad. Aquí es donde apareció Richard Strauss (1864-1949), quien decidió recolectar ciertos aspectos de la concepción composicional wagneriana y lisztiana para desarrollar un estilo y expresividad propios tanto para el drama musical como para lo instrumental.

Pero es particularmente en el plano orquestal donde se ve de forma más nítida su manera de pensar la música como lenguaje propio. En sus poemas sinfónicos, por ejemplo, uno puede evidenciar la manera en la que hace dialogar a las antiguas formas musicales (como el rondó, el tema y variaciones, la forma sonata allegro o el ciclo sonata) con una narrativa musical de corte descriptivo que usó para la representación de sus intereses intelectuales. Hoy en día ya hay muchos estudios que dan cuenta de todo el contenido crítico y filosófico que Strauss articula en sus poemas sinfónicos desde *Till Eulenspiegels lustige Streiche* (1895) y que nos muestran una forma muy particular de diseñar una experiencia que –creo yo– es tiempo de entender como un fenómeno particular.

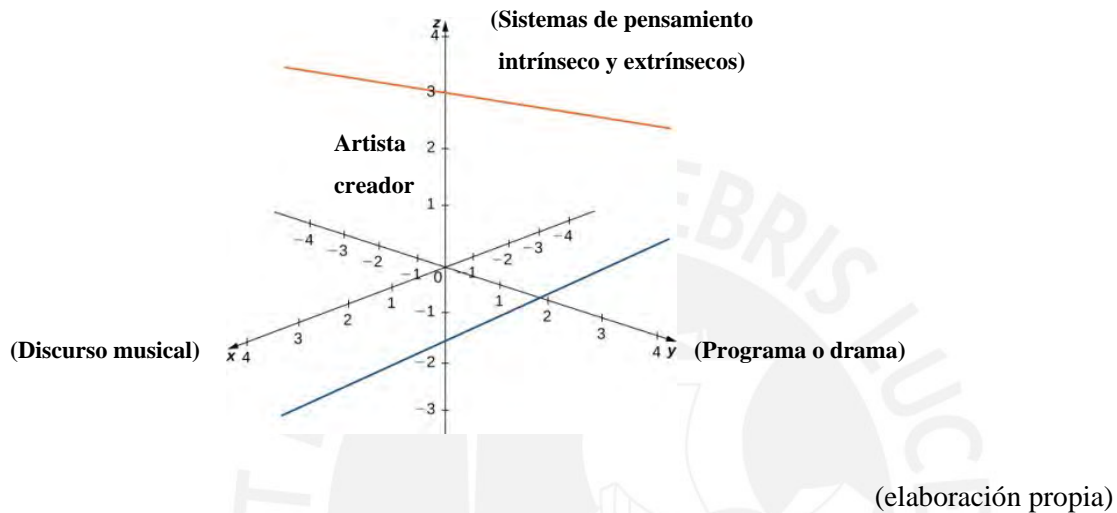
La razón por la que hago hincapié en autores como Wagner y Strauss es porque ellos representan, para mí, un modelo de composición musical que toma en consideración una variable no siempre estudiada. Por esta razón es que me animo a plantear una serie de consideraciones propias para representar el objeto musical cuando este decide encontrarse y dialogar constructivamente con otro fenómeno que los pensadores alemanes de inicios del S. XIX habían concebido como equivalente a la religión y el arte, me refiero a la filosofía.

Como ya he dejado entrever hasta aquí, cada fenómeno musical, cada obra o ciclo de obras, cada escucha o cada contexto son un fenómeno que no sólo demanda una toma de consideraciones particulares sino también un modelo de análisis particular que trate, en gran medida, de ajustarse al objeto musical en sus propios términos. Asimismo, propongo que se tomen en consideración aquellas particularidades que posibilitan la cualidad “artística” del analista. Se trata de una actitud y pasión por el objeto de análisis pero, también, de un “ser cuidadoso con la construcción” de la misma manera en la que un alfarero piensa y siente cuando se entrega al moldeado; no puede tratarse de un mero “apoderarse” de la obra sino de un acto de “entrega” a ella.

Dicho esto, quisiera ahora plantear la naturaleza de este objeto que es musical, programático y filosófico y, luego de ello, algunas consideraciones generales para un análisis semiológico de los

motivos. Como ya expresé, toda obra que vincule a la filosofía con la música de manera realista¹³, se articula a partir de una concepción anticipada de su producto final y esto es lo que me ha llevado a identificar tres vectores con un punto de convergencia que, en este caso, corresponde a la mente artística creadora.

Diagrama N°1: tridimensionalidad del objeto filosófico, musical y programático



En el diagrama N°1 estoy presentando los tres vectores que creo que el analista debe tomar en consideración para explicar el fenómeno filosófico-musical, el cual, no se repliega herméticamente sobre lo sonoro. Las partes que incluyo en el gráfico son: eje y) el programa o drama musical que acompaña, dialoga o del que parte la propia música; eje x) el discurso musical que está compuesto tanto por la dimensión gráfica (partitura) como la sonora (ejecución y efectos de esta); eje z) las formas de pensar externas (de otros pensadores) e internas (planteadas y asimiladas por el propio artista) y, finalmente, se encuentra –a modo de un “punto de origen”– el artista creador (en el tiempo de composición de una obra), el cual, recepciona, sintetiza y produce desde su subjetividad pero, también, a partir de este cruce vectorial.

Con respecto a las regiones de valores negativos y positivos en cada vector, quisiera decir que, los negativos, corresponden a cuántos conocimientos o precedentes han llegado hasta el artista (lugar de síntesis de la información) mientras que, los valores positivos, corresponden a su aprendizaje y maduración de cara a una siguiente composición. Advierto aquí que, cuando hablo de “valores”, lo hago no para realizar una medición cuantitativa o una gradación de los precedentes y consecuentes del artista, sino para diferenciar los aprendizajes pertinentes –de cara a una obra concreta– de los que aún

¹³ Es decir, recurriendo a determinadas técnicas representacionales que se popularizaron y desarrollaron a lo largo del S. XIX en Europa.

no se suscitan. Por otro lado, debo advertir que es muy frecuente que, durante la composición de una obra, las versiones muten conceptualmente o se reinventen, no obstante, ello no implica necesariamente que se hayan abandonado por completo las ideas y conceptos anteriores a la versión final. A razón de esto es que se puede hablar de “capas de significación” en la obra. Esto es útil porque, dichas capas, ayudan a entender las distintas interpretaciones que, de algún modo, suscita el producto final.

Pero, volviendo a los vectores, quisiera esclarecer a qué me refiero con cada uno. Cuando hablo del vector X, y con ello del discurso musical, me estoy refiriendo a todo lo concerniente a la tradición musical de la cual el compositor o compositora en concreto viene. Esto implica, no sólo conocer de qué manera se manifiesta el trasfondo en cuanto a manejo de estructuras, estilos, instrumentación, tópicos, tratamiento armónico, melódico, etc., sino en qué estado se encuentran todos estos en la obra o ciclo de obras estudiadas en cuestión.

Aquí también merecen una especial atención la construcción, posicionamiento y tratamiento de los motivos musicales, los cuales, pueden ser representativos o meramente efectistas pero que, en cualquier caso, contribuyen a la narrativa de la música, al mensaje subyacente y, en consecuencia, a la reflexión del oyente y del analista. Sin embargo, tampoco debemos pasar por alto el tema de la estructura, el cual, al igual que algunos otros objetos de este análisis, deberán pasar por constante revisión y replanteamiento; no es un buen síntoma creer que se puede dar por sentada una explicación o que debe dejar de analizarse la materia formal sin un correlato en el tratamiento motivico y viceversa ya que, como indica Ramón Sobrino, el análisis motivico nos ayuda a recrear el proceso compositivo y su estructura lógica y psicológica (Sobrino, 2005, p. 681).

En cuanto al vector Y –referido al “programa de fondo”–, cabe indicar que, con ello, me refiero a todo lo concerniente a la parte textual de la obra u obras. En el caso de compositores como Strauss, la recopilación y análisis de versiones preliminares y definitivas de los programas, permiten comprender el grado y tipo de incidencia en la producción del autor y en la escucha e interpretación del oyente. Cuestiones como el libreto, el poema, el boceto en prosa o incluso las imágenes (como en los casos de Liszt o Mussorgsky) son una fuente sustancial tanto de información de fondo como de diseño estructural para lo musical. Sin embargo, y como se verá en obras como *Heldenleben* o la *Symphonia Domestica*, el programa prescrito podría no existir textualmente y, por el contrario, desarrollarse a partir del curso de la música y una serie mínima de indicaciones.

Por otra parte, se encuentra el vector Z, el cual, hace referencia a dudas, reflexiones y planteamientos de todo tipo que el compositor imprime en la obra. En este punto, el analista debe de haber hecho un buen seguimiento de la información biográfica y cultural del compositor en cuestión. Un ejemplo de

ello sería el advertir que, al momento de componer sus obras cumbre, Wagner se encontraba en una época políticamente agitada de Alemania en donde el nacionalismo que se contradecía con la lucha de clases mientras que, Strauss, desarrolló sus obras cumbre cuando la identidad alemana buscaba consagrarse a través de un socialismo nacionalista desde una perspectiva que reflejaba más su posición de burgués. Del mismo modo, también deben conocerse no sólo las principales corrientes filosóficas del período en cuestión sino de qué manera pudo haberlas interiorizado y utilizado el artista. Esta es quizás la piedra de toque de estas consideraciones para el análisis y también uno de sus fines últimos. En ese sentido, es el analista quien debe proponer una reconstrucción de dicho programa a partir de una escucha fundada.

El último punto importante es la figura espacio-temporal del compositor quien, como ya expresé, es el eje de todo esto porque es quien produce la obra. Este es el punto en donde el analista debe ser sincero sobre su elección de determinada obra y compositor fundándose en una indagación biográfica e histórica pero también de consulta paleográfica. Una de las cosas que más puede nutrir al análisis de música de tradición escrita, en general, es el estudio de los bocetos y versiones preliminares ya que, en ellas, se pueden ver tanto el proceso compositivo como los criterios creativos y de diseño en acción. Sin embargo, esto último no es siempre una cuestión obligatoria puesto que dicho tipo de manuscritos no son siempre accesibles si es que existiesen. En tal sentido, lo primordial es saber cómo el compositor se vinculó con su tiempo y desde qué perspectiva escribe¹⁴. También es importante estar al tanto de otras obras suyas afines para establecer criterios básicos de uso de formas, motivos, elementos retóricos, manejo de la instrumentación y otros criterios semejantes que nos lleven hacia una primera intuición que irá perfilándose con cada escucha.

Con toda esta información en conjunto, pretendo avanzar de forma más segura en la comprensión de este tipo de obras y así poder desarrollar una postura sobre la manera en la que Strauss habría introducido a la audiencia a determinada experiencia para sugerir tal o cual reflexión. Naturalmente, hay un último detalle aquí que tendré que definir y que tiene que ver con la audiencia a la que se dirigió el compositor. Esta cuestión es algo que yo he preferido dejar para el final porque, la identificación de a qué tipo de oyente pudo haber querido dirigirse Strauss, tiene que ver mucho con los mensajes que fue promoviendo desde otras obras. Asimismo, no hay que olvidar que la *Alpensinfonie* podría contener distintas capas de significación que podrían referir a distintos tipos de oyentes entre los que podemos identificar a quienes simplemente se contentan con una experiencia estética y los que quieren, quizás, ejercitar su facultad reflexiva.

¹⁴ Esto con la intención de prever posibles puntos de direccionamiento discursivo.

Lo que trato de decir con estas consideraciones es que, desde mi perspectiva, el analista comprometido con su objeto de estudio debe hacer todo lo posible para poder ponerse en el lugar de aquel oyente deseado por el autor para, de ese modo, sentir, entender y juzgar los medios por los que la obra se vale y a través de los cuales el discurso intelectual se sugiere. Asimismo, no hay que olvidar que la figura de la triqueta –planteada al inicio de este marco teórico– siempre le subyace al análisis. Por esto, el objeto mismo jamás termina de interpretarse porque el individuo que interpreta no dejará de encontrarse con nuevos datos y, con ello, de producirse, a sí mismo, diferentes escuchas.

Otro punto teórico importante, que adquirió relevancia desde mediados del S. XX y a partir de los modelos de análisis de Schönberg, Retti y Keller, es el análisis motivico porque ayuda a poner en evidencia la forma en la que un compositor trata el material musical para construir un discurso estructurado y coherente. Sin embargo, debo aclarar que la mayoría de estos modelos de análisis no han hecho más que replegarse sobre la dimensión técnica puesto que, al igual que el análisis formal y algunos modelos de análisis semiótico (como los de Ruwet o Forte), el análisis motivico no ha superado su búsqueda por jerarquía científica. En todo caso, el abordaje de los motivos adquiere aquí un rol esencial porque, como reconoce Leonard B. Meyer, es en la articulación motivica la que permite la sintaxis en las mentes del compositor y del oyente (citado en Hernández Salgar, 2012, p. 46).

De esta manera, y de forma similar a los estudios semióticos de Harold Powers sobre los modelos de lenguaje en el análisis musical o a los de Deryck Cooke sobre la significación de intervalos es que decido tomar los *leitmotifs* como unidades de significación que aportan y construyen dicha sintaxis. La importancia de este componente musical radica, como señalan Nattiez (1998) y Stefani (1976), en su capacidad representacional y expresiva que, en asociación con otros elementos musicales y extramusicales, produce unidades de significación narrativa. Por esta razón es que, autores como Padilla (2000), plantean que el análisis musical debe concentrarse tanto en el texto como en el contexto de una forma dialéctica.

A razón de esto es que he considerado pertinente elaborar una serie de categorías para interpretar la estructura de la *Alpensinfonie*. Mi intención con ello es dejar en claro dos cosas, la primera es que hay momentos en la música en donde ya no se puede interpretar la estructura musical de una pieza como una simple variación de una forma canónica. La segunda, es que considero que obras como la *Alpensinfonie* necesitan nuevas formas de interpretación estructural que dialoguen con su narrativa musical. En ese sentido, propongo las siguientes categorías narrativo-musicales con las cuales pienso segmentar estructuralmente la obra:

- Sección episódica: significa que dicha sección busca representar una imagen (como el amanecer o la tormenta); no necesariamente cuenta con un tema o motivo musical propio.
- Sección temática: significa que dicha sección se caracteriza por un tema musical concreto que es relevante para toda la obra.
- Sección de transición: cumple una función de modulación armónica o melódica .
- Sección de tratamiento temático: se encarga de recopilar el material anterior para pasarlo por diversos procesos de transformación.
- Sección de clímax: Parte más álgida musical y programáticamente.
- Sección de cierre moduladorio: se encarga de presentar la estabilización armónica posterior a una transición o tratamiento temático.

Es importante advertir, primero, que dichas categorías no son excluyentes sino que pueden coexistir en una misma porción musical y, segundo, que el interés por este tipo de lectura estructural surge como una alternativa a aquellos enfoques que buscan establecer jerarquías tonales. En ese sentido, lo que se busca es la integración de lo narrativo con lo musical para, de esa manera, evitar interpretar que las secciones musicales y narrativas siempre coinciden, por ejemplo, con los cambios de subtítulos o las regiones armónicas. Se trata en última instancia de la identificación de unidades narrativas que no dejan de cumplir funciones musicales tonales.

Quisiera cerrar esta sección recalando que, este tipo de óptica y consideraciones para el análisis, son aún un prototipo para un caso muy específico de obra musical que aún deben perfilarse en la propia naturaleza cíclica de este tipo de análisis. El lector podrá experimentar que estas consideraciones tienen algunos vacíos que han sido dejados adrede porque deben ser aprovechados, justamente, como “espacios” que llamen a la creatividad, libertad y criterio del analista. A mi parecer, los métodos analíticos no pueden ser exhaustivos ni con la obra ni con las intenciones o capacidades del analista por lo que jamás me atrevería a llamar a estas ideas un “sistema” sino, más bien, consideraciones para la aproximación al fenómeno filosófico-musical.

1.2. Marco operativo

El diseño para esta investigación parte de la particular naturaleza del objeto de estudio, es decir, del poema sinfónico straussiano visto desde la tridimensionalidad formulada en el marco teórico. Sin embargo, y como también expliqué anteriormente, este tipo de obra es también un caso especial porque no apunta a quedarse en el plano de la experiencia estética sino que estimula al entendimiento hacia una experiencia reflexiva sobre determinados asuntos que llegan a la música por asociación. En ese sentido, el estudio y análisis no puede limitarse a contemplar lo musical aisladamente (porque ello

contradice a la naturaleza representacional y expresiva del programatismo de Strauss) sino que deberá concentrarse también en aspectos biográficos, culturales, intelectuales, espirituales, estéticos y éticos pero también en los modos de pensar de otros personajes afines al crecimiento artístico de Strauss (sobre todo entre el período de 1895 a 1915).

Debido a todas estas variables –y basándome en las categorías investigativas de Hernández Sampieri– propongo utilizar como base para esta investigación cualitativa un modelo de abordaje narrativo dado que este se centra en la comprensión de una sucesión de eventos (que van desde historias hasta experiencias) ordenados cronológicamente y ensamblados de forma narrativa a partir de enfoques tomados de las humanidades (Hernández Sampieri, 2014, p. 471). Pero este diseño es aplicable no sólo por cómo trata la información sino porque trabaja también con diferentes tipos de documentación (escrita y audiovisual) que son necesarias para este estudio histórico-musical.

Por otro lado, y a razón de flexibilizar, enriquecer y adaptar dicho diseño al objeto de estudio referido, voy a proceder con un estudio y análisis en tres etapas que van a corresponderse con los tres primeros capítulos de esta investigación. Dado que el planteamiento del problema está centrado en la maduración de la persona artística e intelectual de Richard Strauss (expresado en las temáticas desarrolladas a partir del segundo ciclo de poemas sinfónicos y en el peculiar mensaje de su *Alpensinfonie*), la investigación deberá abordar diferentes aspectos que expliquen cómo se llegó a concebir la *Alpensinfonie* (musical y extramusicalmente) y cómo dialoga con los demás poemas, los cuales, también cumplen un rol de contextualización cultural por su elección y manejo temático.

De esta manera, iniciaré la investigación con un primer capítulo de corte histórico y biográfico que dé cuenta del crecimiento cultural, ético y estético de Strauss a partir de figuras allegadas a él como lo fueron Franz Strauss, Hans von Bülow, Alexander Ritter, Richard Wagner y Friedrich Nietzsche y de esa manera, poder explicar –en el segundo capítulo– por qué Strauss escoge determinados temas y tratamientos narrativos para sus poemas sinfónicos. Para lograr esta primera etapa de estudio histórico, recurriré a los trabajos de musicólogos especializados que hayan tenido una visión holística de la producción musical de Strauss¹⁵. De la misma manera, he considerado pertinente subdividir el primer capítulo en una primera sección que hable del contexto histórico en el que vivió Strauss y en aquellos mentores que Strauss conoció personalmente. La segunda sección está exclusivamente dedicada a aquellas ideas estéticas, metafísicas y éticas de Wagner y Nietzsche a las que Strauss tuvo acceso a través de textos o de intermediarios.

¹⁵ Tal es el caso de Kurt Wilhelm, Willi Schuh, Norman del Mar, Walter Werbeck, Chris Walton, James Deaville, Bernd Edelmann, Katharina Hottmann, Joseph E. Jones, entre otros.

Para la comprensión de los escritos ensayísticos y teóricos de Wagner utilizaré el texto *Richard Wagner on Music and Drama: A compendium of Richard Wagner's prose works* (1964) editado por Goldman y Sprichorn junto a los trabajos de Bryan Magee y Roger Scruton sobre el contexto y manejo de la técnica de *leitmotifs* en su obra tardía (técnicas que Strauss había estudiado con Bülow y Ritter). Por otro lado, para el estudio del pensamiento temprano y maduro de Nietzsche, usaré la edición de su obra completa (en cuatro volúmenes) de la editorial Tecnos¹⁶. Asimismo, recurriré también a la edición de sus obras para la editorial Alianza, las cuales, han sido traducidas, analizadas y comentadas por Andrés Sánchez Pascual.

Para la segunda parte de esta investigación (capítulo 2), he decidido abordar los cinco poemas sinfónicos que anteceden a la *Alpensinfonie*. Mi intención con este capítulo es la de evidenciar de qué manera se materializó la crisis de identidad artística del propio Strauss en los poemas sinfónicos que van desde *Till Eulenspiegels lustige Streiche* hasta la *Symphonia Domestica*. Sin embargo, y para no sobrecargar mis esfuerzos de investigación, me apoyaré en los modelos de análisis morfosintáctico y motivico de otro tipo de especialistas que han contribuido a los estudios de poemas sinfónicos de Strauss¹⁷. Sin embargo, a sus enfoques añadiré una lectura narratológica de los hechos musicales y programáticos pero, sobre todo, de los *leitmotifs*. Este tipo de enfoque mixto ha tomado como base las técnicas de análisis de música programática de John K. Novak¹⁸ y la articulación de elementos contextuales y culturales dentro del análisis ecléctico que propone Lawrence Ferrara¹⁹.

Por esta razón, cada uno de los cinco poemas sinfónicos se analizarán a la luz de los siguientes ítems:

1. Contexto biográfico e histórico en el que surge la obra.
2. Concepciones iniciales de la obra, anotaciones programáticas en los bocetos y versiones preliminares.
3. Vínculo entre música y programa a partir de los motivos e implicancias intelectuales, críticas y afirmativas del producto final (sección narratológica).
4. Interpretaciones formales a partir de su manejo temático, tonal e instrumental pero también de las funciones estructurales que cumplen las macrosecciones de cada obra.

¹⁶ Cuya edición completa fue dirigida por el especialista en filosofía moderna y contemporánea Diego Sánchez Meca.

¹⁷ Aquí destaco a autores como Charles Youmans, James Hepokoski, Hartmuth Schick, David Larkin, Morten Kristiansen, Jürgen May, Norman del Mar, Franz Trenner, entre otros.

¹⁸ La cual, basada en los principios y códigos narratológicos de Roland Barthes, se centra en el reconocimiento de elementos semióticos (como las tonalidades, texturas, motivos, tratamiento temático, representación musical e intertextualidad con otras obras) pero también de elementos afectivos y programáticos reconocibles que adquieren un peso asociativo fundamental para la comprensión de la música programática (Novak, 1997, pp. 27-39).

¹⁹ Dicho modelo de análisis consta de diez etapas, de las cuales, sólo se replantearán y incorporarán seis a esta investigación: a) contexto histórico; b) primera audición; c) análisis gramatical; d) primera representación de la música y el texto; e) identificación y análisis semiótico y f) segunda audición.

5. Recepción y crítica de la época.

Con respecto al análisis de motivos, cabe decir que su relevancia recae en el hecho de que estas células musicales se cargan semánticamente en tanto adquieren protagonismo en diferentes momentos del programa. Y es por esto que es indispensable identificar no sólo las anotaciones programáticas pertinentes o los fragmentos musicales protagónicos y secundarios²⁰ –así como las escenografías musicales que se verán en obras como *Don Quixote*– sino de qué manera se cargan semánticamente y de qué manera se resignifican adrede en otros momentos evidenciando el carácter narrativo de los poemas sinfónicos.

A razón de esto es que se hace necesario una identificación y catalogación de dichos fragmentos. Por ello, es indispensable –durante las audiciones– identificar aquellos motivos importantes que responden afectivamente al programa para, de ese modo, etiquetarlos. Dicha catalogación se constituirá a partir un número asignado a cada poema sinfónico del segundo ciclo²¹ seguido de un “punto decimal” y otro número que hace referencia al fragmento musical y su lugar cronológico –con respecto a los demás– dentro de esa misma obra. Por ejemplo, si quiero catalogar y referirme al tercer fragmento musical extraído de *Don Quixote* Op. 35, entonces emplearé la nomenclatura “Ejemplo N°3.3” ó si quiero referirme al décimo fragmento de *Till Eulenspiegels lustige Streiche* Op. 28, me referiré a él como “Ejemplo N°1.10”.

Por otro lado, para los bocetos de la AS, emplearé otro tipo de nomenclatura. Esta constará del código del cuaderno de bocetos de donde se extrae el fragmento²² seguido de un “guión” y un número que indicará su orden posicional. De esa manera, si quiero citar el quinto fragmento pertinente del cuaderno de bocetos TR6, colocaré como encabezado “Ejemplo TR6-05”; de esta forma será más sencillo y práctico referirse a dichos fragmentos cuando sea necesario²³. Asimismo, cabe aclarar que el sistema de citado elegido para las fuentes bibliográficas y referencias parentéticas será el de la séptima edición de la American Psychological Association (APA).

Como ya expresé, para estos cinco poemas sinfónicos anteriores a la *Alpensinfonie* estoy recurriendo a identificaciones, descripciones y análisis de otros autores especializados en este rubro y sobre cuyos resultados reflexiono. De igual manera, debo recalcar que para la lectura y análisis de todas las

²⁰ Estos fragmentos musicales pueden ser motivos, temas o incluso efectos sonoros.

²¹ Los números van por orden cronológico: TE (1), ASZ (2), DQ (3), HL (4), SD (5) y AS (6).

²² Según la catalogación hecha por Franz Trenner y que aparece referida en la investigación paleográfica de la *Alpensinfonie* hecha por Rainer Bayreuther.

²³ De la misma manera cabe decir que, para cumplir con las referencias parentéticas, estoy colocando, primero, el apellido del compositor, luego, el año de la edición de donde se está extrayendo la música (en el caso de los bocetos se está usando el año y paginación del trabajo de Bayreuther) y, finalmente, los números de compases (en el caso de las versiones finales). Por ejemplo, si quisiera citar los cinco primeros compases de la *Alpensinfonie*, la referencia parentética quedaría como (Strauss, 1993, cc. 1-5).

partituras orquestales se usarán las versiones de la editorial Dover. Sin embargo, para el capítulo 3 (dedicado exclusivamente a la *Alpensinfonie*) se repetirá el proceso de análisis ecléctico usado en el capítulo anterior pero añadiendo la perspectiva narratológica, la cual, me permitirá identificar aquel entramado temático (musical y programático) que, vinculado al eje Z del diagrama N°1, permitirá una interpretación más holística y novedosa de la obra que confrontaré con los poemas del capítulo anterior.

De este modo, para analizar la *Alpensinfonie*, voy a tomar como punto de partida los bocetos recopilados y catalogados por Franz Trenner que fueron ordenados temática y cronológicamente por Rainer Bayreuther en su trabajo de 1997 titulado *Richard Strauss' Alpensinfonie: Entstehung, Analyse und Interpretation*²⁴. Con ello podré establecer la estructuración narrativa de las versiones preliminares e identificar los temas, motivos y efectos sonoros que fueron –con el largo proceso de composición– adquiriendo nuevas connotaciones que reflejan ciertas ideas y símbolos nietzscheanos. Sólo de esta manera será posible evidenciar qué tipo de respuesta Strauss le dio a la crisis de la década de 1890 en donde las ideas de Wagner y Nietzsche confluyeron y quedaron explicitadas en las diversas temáticas abordadas a lo largo del segundo ciclo de poemas sinfónicos.

1.3. Abreviaturas²⁵:

Escritos de Friedrich Nietzsche

AC	<i>El anticristo</i>
EH	<i>Ecce homo</i>
FW	<i>La gaya ciencia</i>
GD	<i>Crepúsculo de los ídolos</i>
GM	<i>La genealogía de la moral</i>
GT	<i>El nacimiento de la tragedia en el espíritu de la música</i>
JGB	<i>Más allá del bien y del mal</i>
MA	<i>Humano, demasiado humano</i>
NW	<i>Nietzsche contra Wagner</i>
WA	<i>El caso Wagner</i>
Za	<i>Así habló Zaratustra</i>

²⁴ Dado que la primera versión de esta obra se basó en la biografía del pintor suizo Karl Stauffer-Bern escrita por Otto Brahm en 1892, he considerado conveniente revisar y explicar brevemente algunos aspectos centrales de esta edición que fue publicada por la casa editora Göschen'sche Verlagshandlung (versión que Strauss habría tenido en su biblioteca personal según Bayreuther).

²⁵ Para el caso de Nietzsche se emplearán las abreviaturas estandarizadas internacionalmente mientras que, para las obras de Wagner y de Strauss, se utilizarán abreviaturas creadas específicamente para esta investigación.

Óperas de Richard Wagner

Ri	<i>Rienzi</i>
FH	<i>Der fliegende Holländer</i>
Tan	<i>Tanhäuser</i>
TI	<i>Tristan und Isolde</i>
MS	<i>Die Meistersinger von Nürnberg</i>
RG	<i>Das Rheingold</i>
W	<i>Die Walküre</i>
SG	<i>Siegfried</i>
GD	<i>Die Götterdämmerung</i>
P	<i>Parsifal</i>

Obras orquestales de Richard Strauss

AI	<i>Aus Italien</i>
Mac	<i>Macbeth</i>
DJ	<i>Don Juan</i>
TV	<i>Tod und Verklärung</i>
TE	<i>Till Eulenspiegels lustige Streiche</i>
ASZ	<i>Also sprach Zarathustra</i>
DQ	<i>Don Quixote</i>
HL	<i>Ein Heldenleben</i>
SD	<i>Symphonia Domestica</i>
AS	<i>Eine Alpensinfonie</i>

Capítulo 2.

Acerca de Richard Strauss

Richard Georg Strauss (1864-1949) fue y continúa siendo un compositor fascinante que vivió un período de transición en la historia marcado por fuertes cambios en la sociedad centroeuropea pero también por el gran giro de la historia de la música hacia las escuelas contemporáneas postonales. A razón de esto es que el compositor bávaro se vio en la posición de decidir, durante la época del Imperio Alemán, de qué manera debía continuar la tradición musical germánica, la cual, para entonces, ya había asimilado como figuras identitarias a Bach, Beethoven, Weber, Mendelssohn, Schumann, Liszt, Wagner, Brahms, entre otros.

Strauss nació en Múnich el 11 de junio de 1864²⁶ teniendo como padres a Franz Strauss (1822-1905) –un famoso cornista de la Orquesta de la Ópera de Múnich– y a Josepha Pschorr (1838-1910) –hija del dueño de una gran cervecería local del mismo nombre– y a Johanna Strauss (1867-1966) como hermana menor. Según aclara Chris Walton, el padre de Strauss se unió, en la década de 1870 –quizás por un tema de conveniencia familiar–, a la *Altkatholische Kirche* [Antigua Iglesia Católica]²⁷, lo cual, ayudó a estrechar los lazos con la familia Pschorr pero también a cimentar los valores de una familia muy conservadora (Walton, 2020, p. 4).

Si bien los Strauss vivieron primero una situación económica modesta, Willi Schuh aclara que, gracias a una herencia recibida por la madre en 1874, la economía familiar se volvió más estable (Schuh, 1976, p. 26). Gracias a ello, Strauss no sólo recibió su primera educación musical –la cual incluyó estudios instrumentales, de contrapunto y armonía²⁸– de la mano de los colegas de su padre a una temprana edad sino también una amplia educación en humanidades luego de ingresar al *Ludwigsgymnasium* en 1874, en donde descubrió su pasión por el mundo griego antiguo (Youmans, 2010, p. XXI). Cabe añadir también que, en esta misma escuela, Strauss conoció a Max Steinitzer (su primer biógrafo oficial), al dramaturgo Arthur Seidl y al jurista Friedrich Rösch (Werbeck, 2014, p. XIII), con quienes entabló una amistad de por vida y quienes se volvieron parte de su selecto equipo consultor.

Por otro lado, el Múnich de Ludwig II de Baviera parece haber gozado de una amplia gama de manifestaciones culturales que, en varios casos, contrastaba con el gusto popular. En su artículo *The*

²⁶ En el mismo año en el que inicia el reinado de Ludwig II de Baviera y en el que Richard Wagner arribó a Múnich. Cabe aclarar que, para ese entonces, esta ciudad –que forma parte del actual Estado de Baviera– pertenecía aún a la Confederación Germánica.

²⁷ Un tipo de iglesia cristiana doctrinalmente distinta de la romana.

²⁸ Aquí debe destacarse la importante influencia de su instructor Friedrich Wilhelm Meyer, cuyo estilo conservador, proveyó a Strauss de las técnicas necesarias para innovar posteriormente (Larkin, 2020, p. 11).

musical world of Strauss's youth, James Deaville comenta que, mientras el gusto monárquico prefería el *Singspiel* a la ópera seria, la sociedad de la época tenía una preferencia bien marcada por la música de las bandas militares y por la cultura de los *Biergärten* [patios cerveceros]²⁹ (Deaville, 2010, pp. 2-5). Por su parte, Edward Wilberforce explica que, la asistencia a conciertos era mayoritariamente más concebida como un acto de reunión social que como de consumo cultural, en parte, porque contaba con la asistencia del rey (Wilberforce, 1863, pp. 247-248).

Sin embargo, aquella diversidad social y cultural –que hace recordar al Fráncfort del Meno del que Goethe huyó por el filisteísmo– no limitó las actividades de diversas instituciones musicales importantes como lo fueron la *Hofoper* [Ópera de la Corte], la *Musikalische Akademie* [Academia Musical], la *Königliche Vokalkapelle* [Orquesta Vocal Real], la *Königliche Musikschule* [Escuela Real de Música] y la orquesta amateur *Wilde Gung'ls*³⁰ entre otras instituciones. De igual manera, el patronazgo de Ludwig II a las artes posibilitó –en un gesto un tanto contradictorio con lo anteriormente dicho– el paso de Richard Wagner por Múnich (entre 1864 y 1865), lo cual, promovió posteriormente el estreno de importantes óperas suyas en la ciudad como lo fueron *Tristán und Isolde*, *Die Meistersinger von Nürnberg*, *Das Rheingold* y *Die Walküre* (Wilhelm, 1976, p. 23)³¹.

Naturalmente, este escenario dio lugar a una escisión en el gusto operístico local en el que, Franz Strauss, tomó parte en la oposición. Pero, a propósito de las primeras influencias estéticas de Richard Strauss, es muy esclarecedor –sobre todo para comprender el retorno hacia la claridad del clasicismo durante la composición de la *Alpensinfonie*– hacerse una idea de la incidencia del gusto musical del padre sobre el hijo. Como ya se señaló, Franz Strauss fue reconocido por su trayectoria (de más de cuarenta años) como cornista en la orquesta principal de Múnich, lo cual, para la época, lo llevó a desarrollar una predilección generacional por la música de Mozart, Haydn, Mendelssohn, Schubert, Beethoven, etc.

Esta gama de estilos, habría incidido en las primeras composiciones de Strauss y en su temprano espíritu de innovación sinfónica, el cual, puede percibirse desde sus primeras sonatinas de 1873 hasta su *Sinfonía N°2* de 1885. De hecho, ambas sinfonías (en re menor y fa menor) poseen cuatro movimientos y utilizan la forma sonata para el I movimiento de cada una, aunque con algunas

²⁹ Según Adolf Ackermann, para 1867, Múnich contaba con cerca de trescientas casas cerveceras y espacios de entretenimiento en donde la cultura musical bávara tenía un rol importante y turístico (citado en Deaville, 2010, p. 6).

³⁰ Como explica Bryan Gilliam, esta orquesta –fundada en 1864– fue dirigida por Franz Strauss hasta 1896. Asimismo, añade que fue este entorno el que introdujo al joven Richard en el mundo de la composición sinfónica y la orquestación (Gilliam, 1999, p. 18).

³¹ Como comenta Werbeck, más adelante el joven Richard asistió a las funciones de *Siegfried* (en 1878) y del *Götterdämmerung* (en 1879) (Werbeck, 2014, p. XIII). Asimismo, Deaville señala que, entre 1868 y 1892, la *Hofoper* realizó 742 puestas en escena de las obras de Wagner (Deaville, 2010, p. 8).

cuestiones características del estilo posterior de Strauss como lo son la anticipación de material temático desde la introducción o la utilización de tres temas o grupos temáticos en la exposición³².

De la misma manera, y como explicita Wilhelm (1989), desde 1877, Strauss empezó a evidenciar una postura crítica hacia el estilo de Wagner. Dicha postura, se hace evidente en varias cartas a su amigo Ludwig Thuille, en donde se mofa de algunas representaciones efectistas (como la del martilleo del *Nibelheim*) y en donde discrepa acerca del sobreuso de secuencias, disonancias y metales en obras como *Siegfried*. Por supuesto que, en este período de tiempo, Strauss estaba expresando una primera etapa de maduración en más de un sentido. Sin embargo, hay que reconocer que el negativismo de su padre hacia la música de Wagner no fue del todo rígido ni autoritario, de hecho, en ningún momento este se opuso al intensivo estudio que su hijo realizó sobre *Tristan und Isolde* en 1881 pero, además, como indica Werbeck (2014), fue él mismo quien llevó al joven Richard al estreno de *Parsifal* en 1882 en Bayreuth.

En ese sentido, parece que el gusto musical de Franz Strauss empezó a flexibilizarse en la medida en que su hijo empezaba a cosechar sus primeros logros profesionales. Algunos de estos fueron el estreno de su *Sinfonía N°1* (bajo la dirección de Hermann Levi) y la publicación de su *Festmarsch Op.1* (por la editorial Breitkopf und Härtel) ambos en 1881 ó su debut como director en el estreno de su *Bläuersuite Op. 4* en 1884 en Múnich (Werbeck, 2014, pp. XIII-XIV).

Este y otros logros se dieron tanto por el talento compositivo del joven Richard como por los contactos hechos en el círculo gremial al que tuvo acceso a través de la figura de su padre; quizás por esto nunca tuvo la necesidad de estudiar en un conservatorio. A decir verdad, tampoco tuvo la necesidad (o interés) de estudiar más de dos semestres en la *Münchner Universität* en donde, dicho sea de paso, logró ahondar en temas de literatura y ponerse en contacto con algunas corrientes filosóficas modernas –particularmente la de Schopenhauer– (Walton, 2020, p. 5). No obstante, a pesar de no haber recibido algún tipo de educación superior convencional o multidisciplinaria, Strauss siempre fue reconocido por su estudio y manejo de la literatura alemana y universal.

A inicios de 1884, Strauss, quien se había dedicado a viajar por Leipzig, Dresde, Fráncfort, Viena y Berlín para ampliar sus contactos, conoció a quien sería su siguiente gran influencia profesional y estética, Hans von Bülow (1830-1894). Para cuando se conocieron, Strauss estaba en sus veintes mientras Bülow en sus cincuentas y con una extraordinaria carrera como pianista y director en su punto más álgido. De hecho, fue él quien, siendo el director titular de la orquesta de Meiningen, le

³² Rasgos que, casualmente, se ven en sus dos ciclos de poemas sinfónicos.

permitió a Strauss dirigir a dicho conjunto en el estreno de su *Bläusersuite* ese mismo año en su natal Múnich.

En 1885, Strauss fue invitado por Bülow para asumir la asistencia de dirección en Meiningen, esto le permitió –indica Wilhelm (1989)– dirigir y hasta tocar de solista en algunos conciertos aunque su actividad fuera mayoritariamente dirigir los ensayos. Sin embargo, Bülow vio en Strauss una habilidad muy especial para la composición y fue por esto que decidió estimular en él una transición que lo llevara más allá de la música absoluta (que era lo que hasta entonces había compuesto). Por su parte, Strauss mismo ya había empezado a experimentar una serie de conflictos y asimilaciones estilísticas que, en un inicio, le hicieron difícil la comprensión de las propuestas de Brahms³³ puestas en su *Sinfonía N°3* (Schuh, 1976, p. 79).

En todo caso, cabe recalcar que el período con Bülow fue uno de intenso aprendizaje musical y extramusical. Por una parte, se sabe que este famoso director –quien además incursionó en materias de composición, crítica de arte y administración educativa– tuvo una especial predilección por el legado de Bach, Beethoven, Mendelssohn, Brahms, Glinka y Tchaikovsky por la habilidad que tenían de forjar obras que llaman a una interpretación muy particular. Y en ese sentido es que, en sus contribuciones como crítico, elogia el tratamiento estilístico y formal de obras como la *Sinfonía N°4* de Mendelssohn, la *Sinfonía N°1* de Brahms o de la obertura *Romeo y Julieta* de Tchaikovsky.

De la misma manera, opinaba que las nueve sinfonías de Beethoven constituían nueve escenas en tres actos de un gran drama. Como el propio Bülow explicó en sus escritos, el primer acto culminó con la *Eroica* (héroe ideal), el segundo con la *Pastoral* (naturaleza) y el tercero con la *Coral* (humanidad) (The Musical Times, 1897, p. 157). Por otro lado, el período de estudio junto a Franz Liszt, le sirvió a Bülow para ponerse en contacto con las ideas de la Nueva Escuela Alemana y abrir su imaginario hacia los escritos teóricos y música de Wagner pero también a la música de Berlioz, lo cual, hizo que llevara y estrenara mucha música de vanguardia en Múnich. Sin embargo, luego de la muerte de Liszt, Bülow hubo de hacer público su repudio hacia él y hacia Wagner, probablemente, por el escándalo amoroso entre Wagner y Cosima (hija de Liszt y primera esposa de Bülow).

Una forma más clara de comprender la estética de Bülow bajo la enseñanza de Liszt puede apreciarse en su “symphonisches Stimmungsbild” [cuadro espiritual sinfónico] titulado *Nirvana*. En dicho trabajo orquestal, Bülow hace un barrido muy dinámico de antípodas aunque, temáticamente, la obra se estanca en la monotonía. Por ejemplo, uno puede notar una potencia beethoveniana en la

³³ Fue gracias a Bülow que Strauss pudo establecer contacto con el propio Brahms, el cual, opinaba que la obra de Strauss era respetable. Asimismo, y como comentan May (2014) y Edelmann (2014), Brahms también vio en Strauss mucho potencial y por ello le habría dado algunos consejos en materia de composición melódica y utilización poética del contrapunto.

introducción, el uso de desfases melódicos y diseños triádicos wagnerianos, el uso dramático de las voces graves característico de Liszt, el tratamiento de secuencias y temas de Mendelssohn y un uso de la percusión que se anticipa a Tchaikovsky.

Por otro lado, la actitud imparcial de Bülow hacia Liszt, su reconocimiento de las ideas de la Nueva Escuela Alemana y su extenso conocimiento de la tradición sinfónica europea ayudaron a Strauss a apreciar las nuevas vanguardias e innovaciones tanto de la música absoluta como de la programática alimentando, a la vez, la admiración por su mentor cosmopolita. La incidencia de Bülow en el joven Richard es muy importante porque, al igual que su padre, le mostró la relevancia y necesidad de trabajar duro y de ser multifacético para poder abrirse paso en el gremio pero, además de eso, le incentivó a expandir aún más su interés por el estudio compositivo y a no limitar su estilo al mero gusto o a la elección de un bando en la guerra de los románticos.

De la misma manera, y a propósito de la proximidad que alguna vez hubo entre Bülow y Wagner, debo recalcar otros dos hechos importantes. El primero, tiene que ver no tanto con la extensa experiencia dirigiendo las óperas de Wagner como por haber incentivado al joven Richard a profundizar en el estudio de la estética wagneriana. Asimismo, el segundo hecho importante es el haber introducido a Strauss a la lectura de la obra de Nietzsche, particularmente, a su escrito *El nacimiento de la tragedia en el espíritu de la música*. Como se verá más adelante, la profundización de Strauss en Wagner y Nietzsche constituyeron momentos decisivos para comprender la gestación, padecimiento y superación de la crítica década de 1890.

Desafortunadamente, el tutelaje de Bülow duró muy poco tiempo ya que, en noviembre del mismo año, el reconocido director dejó el cargo de Meiningen para tomar el cargo de director de la *Berliner Philharmoniker* (Schuh, 1976, pp. 112-113). Si bien Strauss tuvo que regresar a Múnich a inicios de 1886, el vínculo de aprendizaje con Bülow logró sostenerse a la distancia. Sin embargo, y como indica Larkin (2020), la profundización que hizo Strauss en el programatismo –confesado a Bülow en una carta de 1888– empezó a generar una serie de discrepancias que se reflejaron en la disconformidad del maestro por obras como *Aus Italien* Op. 16, *Don Juan* Op. 20 y *Macbeth* Op. 23.

Si se considera que las dos últimas obras fueron escritas en el estilo de poema sinfónico (género creado por Liszt), entonces es posible comprender que, a los ojos de Bülow, Strauss había escogido un bando de la música romántica. Por esta razón, la relación entre ambos se relegó a una sana cordialidad hasta la muerte del mentor en enero de 1894. No obstante, aunque Bülow y Strauss no compartieron mucho tiempo juntos, es posible advertir –en el estilo inicial de Strauss– cómo el pluralismo del maestro hizo fecundo al discípulo en una época muy importante para el aprendizaje de cualquier artista que está empezando a definir su fuerza creativa. Y fue justamente en este período de tiempo

que Strauss empezó a profundizar en las ideas de Wagner (ya fallecido) y a familiarizarse con quienes se volvieron sus influencias decisivas.

En las secciones que vienen, voy a hacer una pausa en el hilo biográfico-narrativo para explicar el pensamiento de tres figuras que terminaron incidiendo en el estilo poético-sinfónico de Strauss, a saber, Richard Wagner, Alexander Ritter y Friedrich Nietzsche. Los puntos que abordaré a continuación, forman parte de una serie de nociones estéticas y éticas que formaron parte de una larga etapa de estudio y asimilación que se verá posteriormente reflejada y corroborada en el análisis del segundo ciclo de poemas sinfónicos (capítulos 2 y 3), el cual, cumple también el rol de continuación biográfica.

2.1. Wagner y el wagnerianismo

En tanto Alexander Ritter fue un medio para acceder a una interpretación de las ideas de Wagner, lo más conveniente es tratar de explicar, primero, qué cuestiones estéticas y éticas había planteado el mismo Wagner con su idea de *Kunstwerk der Zukunft* [obra de arte del futuro]³⁴ para, luego, mostrar de qué manera difiere con la interpretación de Ritter, la cual, llevó al estilo de Strauss –y a su amistad con él– a un punto crítico. Por otro lado, cabe advertir que Wagner falleció cuando Strauss tenía dieciocho años y, hasta donde se sabe, no hay pruebas que indiquen que Strauss lo haya conocido personalmente como sí pudo su padre quien –como indica Wilhelm– lo conoció durante sus actividades en la Orquesta de la Corte de Múnich (Wilhelm, 1989, p. 16).

Como es bien sabido, Richard Wagner (1813-1883) fue un artista polifacético con trabajos que van desde la producción panfletaria política y estética hasta la dramaturgia musical y la gestión cultural. A decir verdad, el espíritu que siempre lo movilizó fue el de dirigirse a la naciente nación alemana para procurar una sola cosa entre los diferentes Estados, la unificación política y cultural. En ese sentido, hay que comprender que el proyecto artístico de Wagner se subsumió a este ideal mucho más grande que parte desde una concepción idealizada de la sociedad y tragedia ática, la cual, se hizo muy popular entre los artistas románticos. Para comprender esto, lo mejor es hilar ciertos acontecimientos en la vida de Wagner que formaron su postura política, filosófica y estética, las cuales, se ven ampliamente representadas en su tetralogía *El Anillo del Nibelungo*.

El primer acontecimiento importante –que Wagner reconoció en su autobiografía– fue haber conocido, en persona y de primera mano, a la figura y obra de Carl Maria von Weber durante su período en Dresde (Longyear, 2022, p. 9). Como es bien sabido, Weber se había hecho conocido por haberse

³⁴ Título alusivo a los *Principios para la filosofía del futuro* (1843) de Ludwig Feuerbach.

enfocado particularmente en el efecto dramático y musical de la ópera alemana. Asimismo, y como explica Longyear (2022), el autor de *Der Freischutz*, había llevado a cabo una serie de mejoras que incluían desde el entrenamiento dramático para los cantantes hasta una reconcepción de la participación de la música y del diseño escénico en los montajes; para él, la totalidad de la obra debía ser mayor a la suma de sus partes.

Este primer encuentro con la producción dramática marcó a Wagner de por vida y lo llevó a desarrollar, desde 1826, diversos estudios literarios así como composiciones líricas y musicales (como su melodrama de 1831 basado en el *Fausto* de Goethe) (Grey, 2008, pp. XVII-XVIII). Su constante estudio de la tradición orquestal alemana tuvo, como producto, su única sinfonía (completada en 1832), la cual, tiene un fuerte carácter beethoveniano. Asimismo, sus estudios sobre la ópera alemana fueron clave para sus primeras óperas *Die Feen* (1833) y *Rienzi* (1840)³⁵. Por otro lado, no hay que perder de vista el fuerte impacto que tuvieron las obras de Beethoven en él y lo importante que se volvieron para su concepción estético-musical posterior, pero, antes de proseguir con esto, hay que hacer un breve paso por el segundo acontecimiento importante, su faceta de intelectual y activista político.

Como se sabe, la Europa del S. XIX sufrió una larga serie de secuelas tras la Revolución Francesa y la Primera Revolución Industrial, las cuales, llevaron a varios Estados de la Confederación Germánica a un alzamiento que tuvo su auge alrededor de 1848. Y fue en este mismo escenario, que Wagner se puso en contacto con las ideas radicales de Chemnitz, Heubner y Bakunin en torno a la liberación socioeconómica del proletariado. Esto, sumado a su producción panfletaria en el *Volksblätter*, lo llevaron a tomar parte activa en la famosa insurrección de Dresde entre 1848 y 1849³⁶ y por la que luego tuvo que refugiarse en Suiza (Scruton, 2019, p. 66).

Toda esta información no sólo da cuenta del compromiso social que Wagner tenía con la cultura y sociedad alemanas sino de su espíritu filantrópico en general. Su insondable hambre intelectual, por la cual profundizó en materias de política, filosofía, filología, literatura, historia y lenguaje, lo llevaron a estudiar las ideas de G.W.F. Hegel en torno al *Geist*³⁷ [Espíritu] y las ideas materialistas del ala izquierda³⁸ de su legado, en especial, las de Ludwig Feuerbach. Como explica Magee, para Feuerbach,

³⁵ Basada en la novela de Bulwer-Lytton del mismo nombre.

³⁶ Como explica Robert Giddings (1964), el famoso alzamiento de Dresde de 1848-9 se dio por la debilidad de la nueva Asamblea Nacional frente a los antiguos líderes y porque el rey de Sajonia (Federico Augusto II) no sólo disolvió las dos cámaras de diputados sino que, además, no reconoció la constitución creada democráticamente para los Estados germánicos.

³⁷ Como explica Giusti, en un gesto contra del sujeto moderno –que se concebía como desvinculado de su propio contexto histórico–, Hegel intentó promover la idea de una conciencia histórica y, para ello, acuñó el término “Espíritu”, con el cual, trata de referirse al movimiento histórico, cultural y racional en torno a la concepción del mundo de determinado grupo social en determinado momento histórico (Giusti, 2007, p. 120).

³⁸ Opuesta al ala piadosa ortodoxa que se encontraba amparada por la religión dominante y el Estado.

las cosmovisiones religiosas (como la del cristianismo) eran solamente un reflejo de la propia existencia y del encuentro con el mundo social y político. No obstante, Feuerbach no deja de reconocer con ello el poder del amor como agente liberador (Magee, 2017, pp. 62-63). Este tipo de ideas, junto a otras propuestas culturales y políticas como las de la *Junges Deutschland* [Joven Alemania], propiciaron que Wagner escribiera ensayos como *Arte y Revolución* y *La obra de arte del futuro*³⁹.

En este tipo de ensayos, Wagner no sólo acusa al cristianismo de haber usurpado y corrompido el sentido del drama clásico sino que, como indica James Treadwell, habla también de estética utilizando la misma terminología que usa al hablar sobre política (Treadwell, 2008, p. 183). De esta manera, Wagner terminó hablando de “colectividad de los componentes frente al egoísmo de las partes”, de un “reordenamiento de jerarquías” y de concebir al drama como un *Volk* [pueblo]⁴⁰ (en tanto este viene a representar la unión de las artes). Bajo esta forma de pensar, el arte moderno debía unirse a la causa social y promover la unión del pueblo sobreponiéndose a cualquier discurso hegemónico (político o religioso) que intentase separar al ser humano de su naturaleza básica. En ese sentido, y tal cual lo expresó el propio Wagner (1895), el arte del futuro es un arte unitario que conduce a los sujetos a un mismo sentir pero también a una misma serie de padecimientos (*pathos*).

Pero es justamente este *pathos* –que fue tan importante para la catarsis griega– un punto muy esencial y delicado en su noción del arte ideal. Como explicó en su ensayo *Ópera y Drama*⁴¹, el lenguaje había dejado de ser un medio de expresión confiable porque, durante la modernidad, este había seguido un irrevocable curso hacia la abstracción racional (Wagner, 1964, p. 153). Es así que Wagner llegó a postular la idea de que sólo determinado tipo de música podía expresar aquello inefable. Sin embargo, reconoce que, en tanto la mente se pregunta siempre por el “por qué” del sentir, es el poeta dramático quien se ve en la obligación de complementar la información a los demás sentidos. A razón de esto, es que se hace necesario el apoyo de las demás artes (como la poesía y la escenografía) y así es como surge la idea de *Gesamtkunstwerk* [obra de arte total], la cual, llega en respuesta a los requerimientos de la *Kunstwerk der Zukunft* [obra de arte del futuro].

Estas ideas –extensamente desarrolladas en sus escritos teóricos– encontraron un correlato en la obra más icónica de Arthur Schopenhauer, *El mundo como Voluntad y Representación*⁴². Hay que recordar que en este grueso texto de enfoque estético, pesimista y metafísico, Schopenhauer (2010) planteó la tesis ontológica de que al universo le subyace una suerte de fuerza irracional (voluntad) de la que somos –junto a nuestras acciones– un efecto colateral que nos lleva a perseguir constantemente una

³⁹ Ambos textos fueron escritos por Wagner en 1849.

⁴⁰ Idea posiblemente recopilada de la visión de *Volk* de J.G. Herder.

⁴¹ Publicado en 1852.

⁴² Publicado en 1818.

felicidad momentánea. De esta forma, para Schopenhauer, la vida quedaba reducida a un constante padecimiento del que sólo podemos huir a través de la completa represión de nuestros impulsos (enajenación) o la muerte.

Como aclara Grey (2008) en una cronología, Wagner empezó a leer esta obra en 1854 –cuando recién estaba orquestando la segunda ópera de la tetralogía⁴³–, eso quiere decir que no digirió y procesó las ideas de Schopenhauer sino hasta bien avanzada la música de su saga. Por esta razón es que, el *Götterdämmerung*, posee un amargo final de renuncia a la vida, a los asuntos socio-políticos y al poder, dejando al amor como lo más sagrado de la vida terrenal (o como única forma de redención frente al sufrimiento). De esta forma, y como lo resume Barry Millington, el giro ideológico de la tetralogía parte de una utopía socialista revolucionaria para acabar en una resignación a la pérdida y al sufrimiento (Millington, 2008, p. 80). Asimismo, cabe destacar que estas ideas también van a encontrarse, de alguna manera, en otras obras suyas como *Der fliegende Holländer*, *Tristan und Isolde* y *Parsifal* en donde, las figuras del amor y de la renuncia a la vida tienen un rol central.

Por otro lado, para Wagner, la música de Beethoven había sido la primera en poder expresar aquella voluntad cósmica. Sinfonías como la quinta o la sexta –explicaba Wagner–, hablan el lenguaje del *pathos* mismo (algo que no lograban hacer las sinfonías de Haydn o Mozart). En ese sentido, la capacidad de Beethoven de producir una dicción especial con su música (sin recurrir a la palabra), hizo de él un “poeta tonal”⁴⁴ (Wagner, 1964, pp. 155-156). A nivel compositivo, lo que Wagner resaltaba era la manera en la que Beethoven realizaba transiciones armónicas –que no parecían simples yuxtaposiciones tonales–, las cuales, eran al mismo tiempo transiciones imperceptibles entre los diferentes estados emocionales.

Naturalmente, para un artista dramático como Wagner, este tipo de concepción de la armonía se volvió un recurso valioso en el que profundizó y por el que tenemos, hoy en día, cosas como el “acorde de Tristán”. Experimentar con un uso de la armonía, fuera de su estandarizado comportamiento “funcional”, lo ayudó a ejemplificar aquella “emancipación” tonal que le permitía, justamente, la representación de aquella fuerza irracional cósmica de la que hablaba Schopenhauer. Otro recurso que Wagner explotó –y que sin duda Strauss también aprovechó en profundizar a partir de sus estudios wagnerianos– fue el diseño y uso de los *leitmotifs*.

⁴³ Compuesta por las siguientes óperas: *Das Rheingold* [El oro del Rin] (estrenada en 1869); *Die Walküre* [La valquiria] (estrenada en 1870); *Siegfried* [Sigfrido] (estrenada en 1876) y *Götterdämmerung* [El ocaso de los dioses] (estrenada en 1876).

⁴⁴ Término que, como se verá luego, prefirió Strauss para referirse a sus obras sinfónicas programáticas, seguramente, en un intento de conectar su obra con el legado de Beethoven.

Hoy en día se suele usar el término *leitmotiv*⁴⁵ para referirse a una idea musical breve, coherente, con un carácter y construcción determinados. Sin embargo, hay que aclarar dos cosas, primero, que no hay un consenso sobre cuándo se empezó a usar esta técnica⁴⁶. Segundo que, en el caso de Wagner –indican autores como Grey–, el uso consciente y desarrollado de esta técnica se dio durante la composición de la tetralogía –con una teorización previa aparecida en la tercera parte de su escrito *Ópera y Drama* (1851)⁴⁷– (Grey, 2008, p. 38). Esto es bastante lógico si se considera que la saga del *Anillo del Nibelungo* posee una serie de temas, tópicos y personajes transversales que necesitan de un material musical reconocible semántica y emocionalmente. Sólo así fue posible articular todos los elementos teorizados bajo el concepto de *Gesamtkunstwerk*.

Pero, aunque la tetralogía cuente con una cantidad de *leitmotifs* que oscila entre los 70 a 140⁴⁸, lo cierto es que estos no siempre conservan un significado referencial único. Como explican Abbate (1989) y Whittall (2001), en más de una ocasión, Wagner trabajó con significados múltiples para un mismo material⁴⁹, produciendo, a veces, ambigüedad entre los espectadores y analistas. En todo caso, uno puede reconocer que el material motivico se carga semánticamente en el encuentro con los demás elementos del drama en determinados momentos y para determinados fines expresivos⁵⁰. De esta manera, Wagner intentó comportarse –al igual que Beethoven– como un poeta tonal dramático con un enfoque espiritual, estético, filosófico y político complejamente interconectado que, hasta la fecha, sigue siendo materia de estudio. Asimismo y, como revelan investigadores como Youmans (2005) y Edelmann (2014), a pesar de las discrepancias, Wagner siempre fue –para Strauss– un innovador musical y literario respetable y digno de admiración.

⁴⁵ Como explican Goldman y Sprinchorn, Wagner no hizo uso de este término en sus escritos teóricos pero sí solía usar el término *Hauptmotiv* [motivo central] para referirse al mismo concepto (citado en Wagner, 1964, p. 222).

⁴⁶ Existen, en la actualidad, diversas hipótesis como la de Grey (1988) que propone que esta praxis data desde Wagner y Liszt, la de Jähns (1871) que indica que data desde Berlioz y Weber o la de de Noske (1977) que indica que se puede rastrear hasta las óperas de Mozart.

⁴⁷ Sin embargo, Grey (2008), Whittall (2001) y otros investigadores opinan que, ya desde *Lohengrin* (escrita en 1848), Wagner venía aplicando instintivamente esta técnica; de ahí quizás que dicho recurso aparece teorizado en su escrito de 1851.

⁴⁸ Existen varios trabajos recopilatorios, taxonómicos y analíticos de los motivos musicales creados por Wagner entre los que destaco el de Deryck Cooke (*An Introduction to Der Ring des Nibelungen*), el de J. K. Holman (*Wagner's Ring*), el de Spencer y Millington (*Wagner's Ring of the Nibelung*) y el de Scruton y Dunning (*El anillo de la verdad*).

⁴⁹ Como ocurre con el tema de la lanza de Wotan que está vinculado a su soberanía y a la rigidez de sus pactos.

⁵⁰ Como mostraré más adelante, la técnica programática de Strauss en los poemas sinfónicos va a intentar reemplazar los elementos del drama con elementos literarios y textuales dentro y fuera de la partitura.

2.2. Ritter y el wagnerianismo cristiano

Como expliqué anteriormente, no hay pruebas de que Strauss haya tratado a Wagner personalmente⁵¹ pero, lo que sí se sabe, es que el *Festspielhaus* de Bayreuth –que Wagner terminó de construir en 1876 gracias al apoyo de Ludwig II– y el legado estilístico de su obra quedaron a manos de un círculo allegado al compositor⁵². Uno de los miembros de este círculo, que más incidencia tuvo en Strauss, fue el compositor y violinista Alexander Ritter (1853-1896). Este músico, nacido en Estonia, fue una persona de vínculos muy fuertes con el propio Richard Wagner. Como explica Buelow (2001), Ritter no sólo había sido discípulo de Schubert en Dresde y de Liszt en Weimar o amigo cercano de Bülow en Meiningen sino que, además, estuvo casado con Franziska Wagner (sobrina del compositor), asimismo –añade Buelow–, se sabe que la madre de Ritter le otorgó a Wagner un apoyo financiero durante la década de 1850.

Como consecuencia de su estudio con Liszt y Wagner, Ritter desarrolló, no sólo los recursos para componer dos óperas (con libretos propios) y decenas de canciones, sino también poemas sinfónicos. Asimismo, como explican Wilhelm (1989) o Schuh (1976), Ritter fue un aficionado a la filosofía de Schopenhauer y del egoísmo de Stirner pero, al mismo tiempo, era también un ferviente creyente católico. Esto es importante porque va a ayudar a explicar una parte de su visión estética y de su percepción personal de la obra de Wagner.

Como explica Walton, Strauss conoció y desarrolló una amistad con Ritter durante su paso por Meiningen y fue junto a él que el joven compositor bávaro profundizó en las técnicas de Liszt y Wagner pero, además, que se enteró de las ideas de Schopenhauer (2020, p. 9). Asimismo, fue el mismo Ritter quien instó a Strauss a poner en práctica las metodologías de Liszt, Berlioz y de Wagner en materia de pintura tonal y música programática, de ahí que aparecieron la fantasía sinfónica *Aus Italien*⁵³ Op. 16 (1886) y los poemas *Don Juan*⁵⁴ Op. 20 (1888), *Macbeth*⁵⁵ Op. 23 y *Tod und Verklärung* Op. 24 (1889).

⁵¹ No obstante, se sabe que Richard Strauss sí vio a Wagner durante el estreno de *Parsifal* en Bayreuth en 1882 (Konrad, 2020, p. 98).

⁵² Como indica Ulrich Konrad, entre las figuras de este círculo figuraron Hans von Wolzogen, Heinrich von Stein, Karl Friedrich Glasenapp, Ludwig Schemann, Henry Thode y Houston Stewart Chamberlain (Konrad, 2020, p. 98). De la misma manera, cabe incluir a otros personajes como Cosima Wagner (esposa), Siegfried Wagner (hijo), Felix Mottl (director de orquesta) y Hans Richter (director y trompetista) (Edelmann, 2014, p. 71).

⁵³ Obra que está dedicada a Hans von Bülow.

⁵⁴ Como explica Youmans, esta obra fue un punto medio entre el *Don Juans Ende* (1883) de Paul Heyse y el poema *Don Juan* (1844) de Nikolaus Lenau (Youmans, 2014, p. 381).

⁵⁵ Obra basada en el drama de Shakespeare y dedicada a Alexander Ritter.

Al igual que Cosima Wagner, Ritter había visto en el joven Strauss a un sucesor del canon de Bayreuth pero, también, a un presto aprendiz. Strauss, por su parte, vio en Ritter a un artista intelectual empapado de vanguardia. Según una anotación del propio Strauss, Ritter le había enseñado “cómo aprender de Wagner sin tener que imitarlo” (citado en Larkin, 2020, p. 18). De esta manera, si uno analiza las cuatro obras orquestales anteriormente mencionadas, notará de qué manera Strauss empezó a probar ciertas técnicas como el pictorialismo melódico de Liszt en *Aus Italien*, el uso dramático de la armonía en *Macbeth*, la destilación de caracteres, personajes y escenas en cuidadosos *leitmotifs* y la elección del amor, la muerte y la redención como temas centrales en *Don Juan*.

Por su parte, *Tod und Verklärung* [Muerte y Transfiguración], tuvo la particularidad de haber sido compuesta a partir de una serie de ideas centrales musicalizadas por el propio Strauss para luego producir su propio texto programático, el cuál –indica Larkin–, fue redactado por el propio Ritter a partir de sus primeras impresiones sobre la obra terminada (Larkin, 2010, p. 71). Dicho texto poético –explicó Strauss en una carta de 1894 a Hausegger – trata de un artista que yace enfermo en su cama esperando la muerte mientras los recuerdos de su infancia y juventud pasan frente a sus ojos, al mismo tiempo que la agonía los interrumpe. Finalmente, al llegar la muerte, el alma se libera del cuerpo y toma conciencia de su forma perfecta, la cual, nunca pudo encontrarse en la vida terrenal (citado en Del Mar, 1996, pp. 77-78)⁵⁶.

Al estudiarse esta obra se entiende mejor la influencia de Ritter en Strauss porque da cuenta de las técnicas programáticas compartidas con Strauss, de la experimentación con las formas musicales y del sincretismo ideológico de Ritter, el cual, considero como un tipo de wagnerianismo que no es exactamente el mismo que se había empezado a gestar en Bayreuth. Como indica Youmans (2014), *TV* fue un éxito por su inventiva en la representación de los hechos propuestos pero también por haber sido un ejercicio muy provechoso para la poesía tonal que aún estaba por venir. Por esta razón es que Strauss, confiado por sus nuevas habilidades, se entregó al proyecto de su primera ópera, *Guntram* Op. 25.

Este primer drama musical de Strauss, está basado en el mito de un *Minnesänger* [juglar] del S. XIII –que pertenecía a una hermandad cristiana– que derrocó del poder a un tirano para luego arrepentirse de sus acciones y renunciar al amor de la hija de su enemigo. Lo interesante de esta ópera –la cual fue un fracaso–, es que Strauss usó una larga serie de elementos wagnerianos que habrían sido discutidos con Ritter tales como la idea de un personaje medieval que pertenece a una hermandad (como

⁵⁶ Es interesante notar cómo, luego de más de veinte años, el tópico trágico del artista vuelve a aparecer en los bosquejos programáticos iniciales de la *Alpensinfonie*. Asimismo, hay que reconocer que, aquí, Strauss estuvo más enfocado en la idea de producir las sensaciones que en narrar linealmente un programa.

Parsifal), la figura de una mujer que intenta redimir a la sociedad (como Brünnhilde), las ideas de expiación y renuncia al amor carnal (que se encuentran también en la tetralogía), entre otras cosas.

Sin embargo, la mezcla tan particular de ideas católicas, schopenhauerianas y wagnerianas de Ritter y una disputa entre ambos por la posibilidad de un final antiwagneriano para *Guntram*⁵⁷, hicieron que un joven y agnóstico Strauss –que estaba en sus veintes– empezara a sentirse forzado a seguir el estilo de su predecesor. Por esta razón, la amistad que tuvo con Ritter se fue menguando hasta la muerte de éste en 1896. Y, en consecuencia con ello, se desencantó también de las ideas metafísicas de Schopenhauer, las cuales –indicó Strauss a Thuille en una carta de 1893–, nunca fueron realmente filosóficas sino artísticas (citado en Youmans, 2005, p. 77).

Aunque el desencanto por el wagnerianismo de Ritter le hizo, posteriormente, guardar distancia de las ideas y duras críticas del círculo de Bayreuth con respecto a sus nuevas obras, Strauss jamás olvidó la relevancia histórica y verdaderos aportes de Wagner. Esto puede explicar, no sólo los vestigios que se encontrarán de Wagner en posteriores obras de Strauss sino, también, la sorprendente cantidad de más de cuatrocientas interpretaciones de sus óperas durante su trayectoria como director profesional (Edelmann, 2014, p. 72). No obstante, cabe decir que el alejamiento del wagnerianismo provocó la desnudez de su estilo compositivo y una crisis en su identidad artística y estética, pero justo donde Strauss pensaba que su identidad wagneriana moría, nacía una nueva rebeldía antimetafísica de la mano de su cuarto mentor, Friedrich Nietzsche.

2.3. Nietzsche y el saber trágico:

Friedrich Nietzsche (1844-1900) fue un filólogo, filósofo y poeta alemán que se le conoce por haber sido un acerbo crítico de la cultura europea moderna. Asimismo, también es conocido –indica Sánchez Pascual– por haber construido un vínculo muy cercano con Richard Wagner a partir de 1868⁵⁸ (Nietzsche, 2018, cuadro cronológico, p. 189). Nietzsche, como filólogo clásico, había encontrado un punto en común muy importante con Wagner y este era la importancia de la tragedia ática para el sujeto moderno. Tal parece, según uno va analizando la psicología de las obras de Nietzsche, que este era una persona muy sentimental que le daba un lugar privilegiado a lo pasional dentro de su forma de pensar. Lo que se entiende, a partir de la lectura de sus escritos de juventud, es que él sentía que la filosofía moderna había limitado el pensamiento estrictamente a lo racional

⁵⁷ Según Youmans, para la versión del libreto de 1894, Strauss había pensado en hacer que el protagonista rompiera su lira como símbolo de que la música realmente no puede conducir a la redención (gesto completamente opuesto a las ideas de Wagner) (Youmans, 2005, pp. 44-45). Esto probablemente ocurrió porque Strauss se había empezado a emparar de las ideas de Nietzsche un par de años antes.

⁵⁸ Cuando Nietzsche estaba en sus veintes y Wagner en sus cincuentas.

(relegando lo pasional) y, como ya se dijo, este fue un sentir similar en Wagner y en su concepción del logro de la música beethoveniana⁵⁹.

Con *Tristan und Isolde*, Nietzsche quedó maravillado por la capacidad de Wagner para manejar las emociones, el espíritu trágico y las ideas metafísicas de Schopenhauer⁶⁰. Por su parte, Wagner vio en Nietzsche, a un joven filólogo que podía aportar mucho a su proyecto de renovación artística de la cultura alemana (citado en Sánchez Meca, 2016, p. 24). En consecuencia, y como el propio Nietzsche indicó en su posterior trabajo EH, la relación con Wagner fue una de maestro-discípulo que se afianzó en intereses comunes (Nietzsche, 2018, p. 59).

Fruto de esta sociedad, y de su logrado trabajo como filólogo, es que Nietzsche publicó en 1872 su célebre escrito *El nacimiento de la tragedia en el espíritu de la música* (GT)⁶¹. En dicho escrito, Nietzsche abordó varios temas como el origen y función de la tragedia, el rol del coro ditiámbico, el culto a Dioniso, el declive con Eurípides, la incidencia del racionalismo socrático, entre otras cosas. Sin embargo, uno de los puntos más trascendentes –que captó el interés de Strauss y que se hace presente en casi todas sus obras– es la concepción de lo *apolíneo* y lo *dionisiaco*.

Con estos términos, Nietzsche intentó dar una explicación del *ethos* griego que dio lugar a la aparición de la tragedia en las festividades al dios Dioniso. Como explica Carlos García Gual, la figura del dios Apolo estaba asociada a la civilización, el orden, lo formal, entre otras cosas mientras que la del dios Dioniso, estaba asociada al instinto natural, a lo salvaje y a lo pasional⁶² (Nietzsche, 2017, introducción, pp. 12-14). De esta manera, ambos términos, son entendidos como principios opuestos que se encuentran y superan sus diferencias en la tragedia, estableciendo una caracterización de la interacción productiva entre el conocimiento y la vida.

Dicho de otra manera, lo *dionisiaco* es aquella *Rausch* [embriaguez] y gozo que producen el entregarse voluntariamente a las circunstancias de la vida (como hicieron Agamenón y Orestes) que hacen que la conciencia se funda en la identidad natural compartida de la humanidad (“Unidad primaria”⁶³). Como indica Pérez-Estévez, sólo en esta embriaguez se restaura la unidad con lo natural porque, lo que finalmente prevalece, es el olvido del *yo* y sus límites (Pérez-Estévez, 2004, p. 35). Por

⁵⁹ No es gratuito que Nietzsche haya culminado el § 1 del GT con una cita del *Himno a la alegría* de Schiller que Beethoven usó para su *Sinfonía N°9*.

⁶⁰ Ideas que, por aquel entonces, ya venía revisando.

⁶¹ El cual Strauss habría leído –como ya se indicó– en 1895 por recomendación de Bülow.

⁶² Esta concepción que adoptó Nietzsche sobre Dioniso fue producto de la visión filológica de su tiempo sobre las tragedias de Sófocles y Esquilo mas no sobre las de Eurípides.

⁶³ Este término suele ser entendido como una reinterpretación de Nietzsche de la “voluntad” de Schopenhauer que rompe con el *principium individuationis*. Para Nietzsche, el racionalismo –desde Sócrates– habría provocado que nos desprendamos de este estado natural para enajenarlo y denominarlo “objeto”, en oposición a nuestra reducción a conciencia y razón (sujeto).

otra parte, lo *apolíneo* –como explica García Gual (2017)– viene a ser esta voluntad para racionalizar y dar una forma óptima a lo caótico del mundo y a la experiencia de este (que en el arte produce la idea de “belleza”).

Sin embargo, y como ya se anticipó, esto no se trata de la victoria de lo *apolíneo* sobre lo *dionisiaco* sino de una interacción armónica que debe lograr una optimización de nuestra naturaleza humana ya que, lo *apolíneo*, funciona como una leve medida que saca lo mejor de lo *dionisiaco*⁶⁴. De esta forma, ambos principios⁶⁵ aparecen para dar cuenta de nuestra capacidad creativa artística, la cual, heredamos de la naturaleza misma. Al mismo tiempo, también cabe reconocer que esta “Unidad primaria”, es un principio hipotético que encierra dentro de sí al binomio orden/destrucción. Por esta razón, Sánchez Meca indica que, para Nietzsche, el ser no puede ser liberado ni del dolor ni del sufrimiento porque estos forman parte activa de su naturaleza vegetativa y creativa, ergo, todas las posturas ilustradas y optimistas –que intentan superarlos– habrán de fracasar (Nietzsche, 2016a, pp. 32-33).

De esta manera, uno puede comprender mejor la idea de Nietzsche sobre el “sujeto artista”⁶⁶ y su interés por la obra de Wagner, en tanto esta hereda todas estas intuiciones que Nietzsche recoge. Naturalmente, esto generó fricciones con el pesimismo metafísico schopenhaueriano al que Wagner había girado. Durante la década de 1870, ciertos detalles en las temáticas, estilo y valores propuestos en las últimas óperas de Wagner –en paralelo a ciertos elementos en su entorno social⁶⁷– que levantaron, en él, suspicacias. Como el propio filósofo explicitó en escritos posteriores como *Nietzsche contra Wagner* (NW) o *El caso Wagner: un problema para músicos* (WA), el problema con este compositor no fue, únicamente, el cambio de un optimismo socialista a un pesimismo negador de la vida, sino la inserción de un tipo de material moral sospechoso que forzó a tratar a la música como un agente secundario⁶⁸.

Para Nietzsche, la visión moral del amor en *Tanhäuser*, la figura de la prostituta redimida en *Parsifal*, la del caballero que redime a las jóvenes desdichadas en *Meistersinger* y *Tristán* o la figura del dios (Wotan) que se entrega a la muerte para expiar sus acciones corruptas fueron, en realidad, síntomas de un arte que promovía la diseminación de algunos aspectos morales vinculados al cristianismo⁶⁹. Por

⁶⁴ De esta manera, el pensamiento de Nietzsche se distingue de cualquier anarquismo.

⁶⁵ Que podríamos reducir a razón y pasiones.

⁶⁶ Sujeto que, como indica Pérez-Estévez, posee un carácter contemplativo y un conocimiento intuitivo (natural) que lo llevan a entregarse naturalmente a las alegrías y horrores de la vida (*amor fati*) dando cuenta de su fortaleza y de su deseo por vivir una vida completamente terrenal (Pérez-Estévez, 2004, pp. 43-46).

⁶⁷ Diversos autores como Youmans (2005), ubican en este círculo social a familiares, músicos, críticos, políticos y miembros de la burguesía.

⁶⁸ Esto vendría a ser una delicada contradicción a los principios –ya explicados– de su “obra de arte del futuro”.

⁶⁹ Estas críticas dejan claro que su disociación se dio a causa de discrepancias estéticas, éticas y culturales. Sin embargo, cabe aclarar que Nietzsche vio a Wagner más como un difusor de ideas y símbolos peligrosos que como un cristiano buscando absolución. Otras razones que sustentan la idea de que Wagner no buscó un reencuentro con el cristianismo son, como señala Glenn Stanley, su interés por el materialismo de Feuerbach y

otro lado, otro tipo de detalles como las referencias a la cultura popular alemana en *Meistersinger* o el antisemitismo presente en *Der fliegende Holländer* fueron interpretados como un acto de condescendencia con la idiosincrasia popular del Imperio Alemán de Bismarck.

El problema para Nietzsche siempre fue la percepción de que el sujeto moderno estaba abandonando su individualidad para integrarse a lo colectivo (como lo nacional y lo religioso). Las culturas europeas modernas estaban, a sus ojos, desgastadas y conformadas por una hipocresía espiritual que contrastaba con lo político, económico y social. Por esta razón, para él, todo lo alemán era parte de una gran cultura de *décadence*⁷⁰ escondida bajo una fachada progresista que guarda cierta relación con la sociedad europea del *fin de siècle*. En ese sentido, Wagner se había vuelto, a los ojos de Nietzsche, un profeta de aquella decadencia que buscaba aplanar las individualidades para alcanzar lo colectivo y, cuyos fundamentos metafísicos, atentaban contra la vida misma y contra lo más natural del ser humano, su saber trágico.

Diez años más tarde, en 1878⁷¹, Nietzsche se alejó por completo de los Wagner –un gesto con el cual Strauss seguramente se identificó– e inició no sólo sus fuertes críticas a la cultura alemana (y a Wagner) sino también un período afirmativo (casi profético). De aquí en adelante es que fueron apareciendo sus potentes escritos *Humano, demasiado humano*, *La gaya ciencia*, *Aurora*, *Así habló Zaratustra*, *Más allá del bien y del mal*, *Crepúsculo de los ídolos*⁷², *El caso Wagner*, *El Anticristo*, entre muchos otros. En este punto, uno puede advertir de qué manera Nietzsche se volvió una figura inspiradora para Strauss. El filósofo no sólo se había desvinculado de Wagner en su juventud sino que, su período más fecundo, llegó luego de encontrar una voz propia que lo hiciera sobreponerse al wagnerianismo (algo que también hubo de ocurrir con el joven Richard).

su crítica a la influencia del cristianismo en las artes clásicas expresado en *Kunst und Religion* (Grey, 2008, p. 155). A estas objeciones añado el hecho de que Wagner tuvo un interés muy fuerte por la teoría ontológica de Schopenhauer y las temáticas moralmente escandalosas presentes en *Tristán e Isolda*, *La valquiria* y *Parsifal*. Asimismo, cabe agregar que estas obras presentan –según Magee– una vasta simbología de otras religiones de oriente, únicamente, por un propósito intelectual y artístico (Magee, 2017, p. 288). En tal sentido, pensar que Nietzsche discrepó con Wagner por una supuesta conversión al cristianismo, sería decir que Wagner renegó de su propia obra por un propósito espiritual individual que lo coloca, a él, por encima de todos sus ideales de desarrollo de la sociedad, lo cual, incurre en un contrasentido con su propio proyecto artístico, actividad política y visión de su propia vida.

⁷⁰ Según Scarlett Marton (2021), este término habría aparecido en los escritos de Nietzsche recién en 1888 aunque, para Christian Niemeyer (2012), figura desde el invierno de 1883. En todo caso, ambos autores concuerdan en que se extrajo de los ensayos de Paul Bourget y se refiere, a grandes rasgos, a un declive y ambivalencia en la cultura nacional, el cual, Nietzsche interpreta como un lugar de paso en el proceso de autosuperación por el que hasta él mismo transita.

⁷¹ Fecha proporcionada por Sánchez Pascual (2018) y Parmeggiani (2014) quienes, además, añaden que esto coincide con la publicación de su libro *Humano, demasiado humano*.

⁷² Este título –cuyo nombre en alemán es *Göttendämmerung*– es una satirización del título de la ópera *Götterdämmerung* de Wagner, con la cual, culmina su tetralogía del *Anillo del nibelungo*.

Pero, en todo caso, ¿qué ideas centrales de Nietzsche pudieron haber captado el interés de un joven compositor modernista y recientemente declarado opositor de la metafísica y el wagnerianismo? A partir de un estudio cíclico de sus seis últimos poemas sinfónicos –y apoyándome en las investigaciones de Walter Werbeck, Charles Youmans, Rainer Bayreuther y James Hepokoski– es posible decir que hay ideas centrales en Za y en otros escritos que Strauss asimiló y representó con el tiempo. En Za⁷³ –cuya edición definitiva en cuatro libros se terminó de escribir, según Navarro, en 1884 (Nietzsche, 2016, p. 70)– Sánchez Pascual (2011) destaca cuatro ideas centrales:

1. La muerte de Dios (*Gott ist tot!*)
2. La “voluntad de poder” (*Wille zur Macht*)
3. La metáfora del “eterno retorno” (*ewige Wiederkunft*)
4. La idea del “superhombre” (*Übermensch*)⁷⁴

La primera de estas cuatro ideas aparece en el §2 del prólogo de Za cuando el protagonista se encuentra con un santo en el bosque y, luego de discutir con él, le dice: “¡Este viejo santo en su bosque no ha oído todavía nada de que Dios ha muerto!” (Nietzsche, 2011, p. 46). Con esta frase, Nietzsche recopila una expresión recurrente en su tiempo –que ya había usado Hegel antes en su *Fenomenología del Espíritu*– y que, según Niemeyer, tiene que ver con el final de algo supuestamente eterno pero también con el descrédito de un dogma de fe⁷⁵ (Niemeyer, 2012, p. 151). Entonces, lo que aquí se enfatiza entre líneas, es la renuncia a la creencia en una cadena de causalidades que conectan las normas de comportamiento humano con un principio metafísico especulativo (de pretensión universal), cuyo poder, habría estado siempre en manos de la casta sacerdotal. Por lo tanto, esta frase se refiere a una liberación y a un vacío espiritual pero, al mismo tiempo, al primer paso de un proceso de superación del sujeto moderno.

Dicho vacío espiritual conlleva a una crisis existencial –característica de la sociedad del *fin de siècle*– que Nietzsche caracterizó como “nihilismo”⁷⁶. Como explica Landinez, el nihilismo fue para el sujeto decimonónico europeo un “no tener una meta” o un “ya no saber qué estimar” tras la aceptación de la

⁷³ Obra cuya narración es muy singular –a comparación de los trabajos previos (incluso los aforísticos)– porque hace uso de múltiples recursos como citas textuales y deformadas, juegos de palabras, parábolas, sátiras, enigmas, símbolos y ficciones. Esto es un dato no menor porque, cómo se irá mostrando al estudiar el segundo ciclo de poemas sinfónicos, Strauss también experimentó con una narración poética y episódica en donde también se recurre a la satirización y a la simbología.

⁷⁴ A estos pilares quisiera agregar, también, otros temas secundarios influyentes como lo son la superación del nihilismo (*Nihilismus*) y la transvaloración de valores (*Umwertung aller Werte*) porque, en mi opinión, forman parte del espíritu que mueve a Zarathustra a desmentir la visión moral del mundo.

⁷⁵ Asimismo, en el AC, Nietzsche considera a la idea de “Dios ha muerto” como un punto de partida porque, según él, la doctrina moral cristiana es un constructo basado en las tergiversaciones de Pablo y los primeros discípulos sobre las enseñanzas y muerte de Jesús (Nietzsche, 2011b, pp. 90-96).

⁷⁶ Este término, como señala Marshall Berman, se menciona por primera vez en la novela de Turguénev *Padres e Hijos* de 1862 y se refiere a aquel agotamiento tras la erosión de los fundamentos personales de la vida (Berman, 1988, pp. 93-109).

premisa sobre la muerte de Dios (Landinez, 2018, pp. 98-104). Sin embargo, frente a este padecimiento secular, Nietzsche advirtió de una visión dual del nihilismo que puede manifestarse, ya sea como desilusión, o como fortaleza frente al devenir. De la misma manera, toca advertir que el término “nihilismo” no se menciona como tal en *Za* puesto que solamente se sugiere a través de las dudas y padecimientos de Zarathustra que lo llevan a una convalecencia y, finalmente, al descubrimiento de una fortaleza interior que mira al vacío como un espacio para “crear” valores nuevos desde sí y para sí.

El segundo término importante es el que se conoce como “voluntad de poder”⁷⁷. Lo primero que hay que aclarar, usando las palabras de Sánchez Meca, es que dicho término es un filosofema y no una tesis ontológica⁷⁸ (Nietzsche, 2016, p. 28). Lo segundo que cabe decir es que este concepto surge como una rectificación de la idea de “voluntad de vivir”⁷⁹ de Schopenhauer dado que Nietzsche no se refiere únicamente a la subsistencia sino también a la doblegación de otras voluntades individuales⁸⁰. En ese sentido, lo que se ha planteado aquí es la propuesta de que el mundo está constituido por un juego de fuerzas (voluntades) que tratan de dominarse entre sí (poder).

El tercer término importante es la idea del “eterno retorno de lo idéntico”, la cual, contribuye a la distinción entre el que se estanca en el nihilismo débil⁸¹ y el espíritu que está dispuesto a destruir para volver a crear nuevos valores. Según Sánchez Meca, la visión lineal del tiempo habría sido –para Nietzsche– la causante de la premisa de que, cada momento en la vida, sólo adquiere sentido en función de otros momentos, produciendo la visión moral de los momentos en cuestión. Frente a este sentir, Nietzsche plantea –de manera metafórica– en *Za*, la idea de que la vida se repite tal cual eternamente (cíclicamente), lo cual, lleva al individuo a preguntarse si está viviendo cada instante de su vida libre y significativamente para sí. Esto exige que, la aceptación de una idea como la del eterno retorno, se vuelva una decisión propia de toda voluntad fuerte que desee valorar el instante terrenal⁸² y conservar su espíritu trágico. Asimismo, no hay que pasar por alto las simbologías circulares que Nietzsche utilizó en *Za* para referirse a este concepto cíclico, entre las cuales, aparece la figura del sol⁸³.

⁷⁷ Cabe precisar que, en el vocabulario nietzscheano, este término obedece a dos cosas. Por un lado, se refiere a un concepto hipotético y, por otro, a un proyecto bibliográfico inacabado de su madurez.

⁷⁸ Porque entonces estaría yendo en contra de su propia crítica a la metafísica.

⁷⁹ Limitada a los actos vegetativos del ser humano.

⁸⁰ Como ejercicio de las propias virtudes pero también en completa oposición a la voluntad metafísica única de Schopenhauer.

⁸¹ Forma en la que Nietzsche se refiere a aquella persona que, tras conocer la idea de “Dios ha muerto”, se queda pasivamente en la nada y decide no creer ni cuestionar ningún valor. Caso opuesto sería el nihilismo activo, el cual, se refiere a todo espíritu libre que ha identificado la precariedad de los valores colectivos, culturales y tradicionales para desarticularlos (Niemeyer, 2012, p. 382).

⁸² En oposición a cualquier promesa metafísica ya sea de la filosofía o la religión.

⁸³ Este detalle (que juega hasta con las connotaciones platónicas) fue también importante para los discursos de Strauss (tanto en *ASZ* como en la *AS*).

El cuarto y último término importante es la figura del “superhombre”, el cual, viene a representar aquel estadio ulterior en el proceso de autognosis y transformación individual. Cabe aclarar que, al igual que la idea del “eterno retorno”, este término es una figura hipotética con la cual Nietzsche intenta representar aquella etapa posterior a la superación del nihilismo débil. Un ejemplo de esta connotación se puede encontrar en la §3 del prólogo cuando, al aproximarse a una muchedumbre en un mercado, Zaratustra vocifera:

Yo os enseño el superhombre. El hombre es algo que debe ser superado. ¿Qué habéis hecho para superarlo? Todos los seres han creado hasta ahora algo por encima de sí mismos: ¿y queréis ser vosotros el reflujo de ese gran flujo y retroceder al animal mas bien que superar al hombre? (Nietzsche, 2011a, p. 46-47)

Muy aparte de que, con este pasaje, Nietzsche da cuenta del carácter profético de Zaratustra (el cual fracasa en su encuentro con las muchedumbres), hay que advertir las figuras del “reflujo” (retroceso) hacia el animal y, al mismo tiempo, el de la “superación del hombre”. De esta manera, Nietzsche está presentando al ser humano como un punto medio entre el animal y el superhombre pero, también, como un estado que tiene que ser superado. Sin embargo, y como se va viendo a lo largo de la obra de Nietzsche, dicha virtud de superación no está reservada para todos sino para unos cuantos, de ahí que, tanto en Za como en el AC, se hable de “virtud aristocrática”⁸⁴.

En tal sentido, el superhombre no podrá desear ni tener seguidores porque, en ambos casos, se produce un contrasentido tanto por promover una individualidad propia como por anhelar una individualidad ajena⁸⁵. De la misma forma, cabe añadir que, cuando Nietzsche se refiere a que “el superhombre es fiel a la tierra” (Nietzsche, 2011a, p. 47), en realidad se está refiriendo, no sólo a que tendrá que abandonar cualquier razonamiento supraterráneo (metafísico), sino que le dará su lugar a lo relativo a los sentidos y a las pasiones, es decir, al *amor fati*. Sólo de esta manera es que el superhombre continúa vinculado a la noción anterior del “saber trágico” y “sujeto artista”.

Por último, cabe advertir –en coherencia con la figura del eterno retorno– que el superhombre no se trata de un estadio estable, perpetuo o “alcanzable”, sino de una figura que prioriza el “instante” (momento terrenal) en el que el ser humano logra sobreponerse a las presiones colectivas para darle autoridad a su voluntad individual, con la cual, puede transvalorar valores. De esta manera, el proceso

⁸⁴ Nietzsche utiliza este término como oposición a lo democrático dado que este segundo término lo ve más vinculado a lo masivo, social e igualitario y a la obra de Wagner.

⁸⁵ Al respecto, Sánchez Meca indica: “La libertad que simboliza el *Übermensch* no es, pues, la autonomía moral kantiana en una sociedad normativizada de individuos libres, sino el ejercicio de la voluntad fuerte y afirmativa que encuentra sólo en sí misma su motivación y su ley” (Nietzsche, 2016b, capítulo 6, p. 55).

de autosuperación se vuelve uno de tipo cíclico que, a lo largo de los cuatro libros de Za, adquirió diferentes representaciones. Pero, a propósito de sus representaciones –y de cara al estudio del segundo ciclo de poemas sinfónicos de Strauss–, es importante comentar de qué manera Nietzsche graficó poética y meteorológicamente este tránsito hacia el superhombre, dado que estas figuras poéticas serán elementos activos tanto en ASZ como en la AS.

A lo largo de Za, uno de los símbolos más importantes y mencionados es el del sol. El uso de esta figura sugiere, por un lado, una subversión de la metáfora platónica⁸⁶ y, por otro, la “circularidad” característica de la figura del eterno retorno. De igual manera, y como también señaló Nietzsche (2011a) en el prólogo de su *magnum opus*, el sol posee una sobreabundancia que ha adquirido en la soledad y que necesita compartir. De esta forma, el “gran astro” también alude a ciertas características que lo vinculan con la idea del superhombre haciendo que se comporte como un símbolo revelador que sugiere su propia connotación de “eterno retorno” y de “superhombre”.

Como ya anticipé, la figura del sol está muy presente en los dos poemas sinfónicos de Strauss que tienen connotaciones nietzscheanas. Por esta razón, se vuelve igualmente importante comprender qué significan las fases solares en la obra de Nietzsche ya que, en la *Alpensinfonie*, se hace referencia al “amanecer”, al “mediodía” y al “ocaso”. La primera de estas fases que conviene comprender es la del “mediodía” porque considero que su concepto se desarrolla más claramente a lo largo de la obra de Nietzsche. Por ejemplo, un pasaje de Za que esclarece esta figura, se halla en la sección titulada “De la virtud que hace regalos”. Aquí, Zarathustra se dirige a sus provisionales discípulos para decirles:

Y el gran mediodía es la hora en que el hombre se encuentra a mitad de su camino entre el animal y el superhombre y celebra su camino hacia el atardecer como su más alta esperanza: pues es el camino a una nueva mañana (...) “Muertos están todos los dioses: ahora queremos que viva el superhombre.” - sea ésta alguna vez, en el gran mediodía, nuestra última voluntad (Nietzsche, 2011a, p. 146).

De este pasaje pueden desprenderse tres ideas importantes, la primera es la noción de luminosidad que en el fondo se refiere a la claridad que necesita el individuo para tomar aquella decisión que lo aleja de su estado de sujeto gregario y aún más del animal. La segunda, tiene que ver con la idea de “dirigirse hacia el atardecer”, la cual, celebra la decisión de avanzar conscientemente en el ciclo del eterno retorno y de autosuperación. La tercera tiene que ver con la “muerte de los dioses”, la cual, se

⁸⁶ Presentada en el libro VI de *La República* y que se conoce como el símil del sol.

refiere a un alto grado de lucidez que fortalece la voluntad individual al punto de permitirle desapegarse de los valores culturales y religiosos que limitan su individualidad⁸⁷.

Para ratificar esta interpretación, quisiera traer a colación un pasaje de EH en donde Nietzsche mencionó que su tarea es la de preparar a la humanidad para una gran autognosis y un “gran mediodía”, en donde el sujeto puede sustraerse del dominio sacerdotal para, libremente, plantearse las preguntas ¿por qué? y ¿para qué? (Nietzsche, 2018, p. 111). De esta forma, la figura del “mediodía” se relaciona con aquella evaluación personal que mira hacia el pasado y hacia el futuro y decide sobre la virtud individual. Por ello, y al igual que Marshall Berman al describir a las nuevas formas de pensamiento secular de la modernidad, Niemeyer indica que, tanto para Nietzsche como para Zarathustra, el “gran mediodía” es un punto de inflexión en la historia caracterizado por ser un instante de iluminación vinculado a lo sensorial (Niemeyer, 2012, p. 228).

De esta forma, la figura del “ocaso” –que ha quedado en el extremo posterior a la autognosis– se perfila como etapa de “asimilación”. De hecho, en otra sección de Za titulada “El convaleciente” (libro III), Zarathustra delira entre sus viejos ideales y la lucidez proporcionada por el conocimiento de la figura del eterno retorno. Lo importante de este episodio es el lugar central que Nietzsche le dio tanto al padecimiento que conduce a la salud individual como al vivir intensamente el instante terrenal (*amor fati*). De esta manera, luego de declararse “perecido”, Zarathustra anuncia que su ocaso ha terminado (Niemeyer, 2011a, p. 358).

Aunque la figura del “amanecer” no quedó muy desarrollada a lo largo de Za, sí existe un pasaje –en la sección “El convaleciente”– en donde Zarathustra exhorta a conservar el estado de vigilia tras la salida del sol (símbolo del eterno retorno) (Nietzsche, 2011a, p. 250). Lo que Nietzsche parece estar tratando de mostrar con este pasaje es la sintomatología de ese estar alerta para recibir la revelación del eterno retorno (que habrá de llegar al mediodía). Si el ocaso significó, entre otras cosas, el deceso del hombre como estadío, la mañana –debido al ascenso del astro– debería significar el ascenso a un tipo de hombre superior (que no es todavía un superhombre), un despertar de un sueño de dudas y el inicio de un proceso de trascendencia individual que se abre con la revelación del eterno retorno.

A partir de todo lo visto hasta aquí, debo advertir que la tesis ontológica de Schopenhauer, las teorías estético-metafísicas de Wagner, el wagnerianismo cristiano de Ritter y la ética y críticas a la metafísica de Nietzsche no deben comprenderse como simples etapas yuxtapuestas en el proceso de aprendizaje y modelación artística del propio Strauss. A decir verdad, la mayoría de estas fuentes de conocimiento se traslaparon y convivieron conflictivamente en la mente del compositor, produciendo

⁸⁷ Los cuales, según Nietzsche en AC, representan creencias contranaturales que atentan contra el lado dionisiaco de la vida (Nietzsche, 2011b, pp. 141-142).

una crisis identitaria y estética que se verá reflejada en la producción de sus poemas sinfónicos de la década de 1890. De igual manera, cabe aclarar que, para el S. XX, Strauss ya había comprendido que la figura y teoría estética de Wagner había sido contaminada por los intereses personales de sus allegados y seguidores –algo que Nietzsche no habría podido distinguir del todo–.

Por esta razón, Strauss no reniega jamás de Wagner sino que, como indica Peter Franklin, le reconoce como un hito importante del expresionismo alemán que da cuenta de las actitudes artísticas modernistas de su tiempo (Franklin, 2020, p. 230). Además de ello, y como se ve tanto en sus poemas sinfónicos como en sus primeras óperas exitosas, el aprendizaje adquirido en el estudio y dirección de las óperas de Wagner dotaron a Strauss de un lenguaje armónico y narrativo-musical que le permitió hacerle frente a la aparición de la Segunda Escuela de Viena.

En el capítulo que viene, se abordarán los cinco poemas sinfónicos que proceden a su separación de Ritter y el wagnerianismo pero que anteceden a la concepción y producción de la *Alpensinfonie*. En ese proceso, mi intención será la de evidenciar de qué manera Strauss va asimilando la crítica nietzscheana –lo cual aumentó sus tensiones con el grupo de Bayreuth– y va representándola al mismo tiempo que va desarrollando sus habilidades de narrador musical. Asimismo, debo aclarar que, la elección de los poemas sinfónicos para el siguiente capítulo está fundada en el hecho de que, durante este período de tiempo (década de 1890), dichos poemas –junto a sus canciones y a su primer *Singspiel*– relatan los padecimientos y tribulaciones del compositor en su propia ruta de autosuperación artística así como el encuentro con ese saber trágico y optimismo personal que lo harán distinguirse del propio Nietzsche con el cambio de siglo.

Capítulo 3.

La búsqueda por una voz propia en el segundo ciclo de poemas sinfónicos

En su trabajo *Richard Strauss's orchestral music and the german intellectual tradition* (2005), el musicólogo estadounidense Charles Youmans planteó una división de los poemas sinfónicos de Strauss en dos ciclos. En el primer ciclo –comprendido entre los años 1887 y 1889– se consideran las obras *Macbeth* (Op. 23), *Don Juan* (Op. 20) y *Tod und Verklärung* (Op. 24), las cuales, se compusieron durante el período de aprendizaje con Bülow y Ritter. Según David Larkin, aquí es donde el aprendizaje de Strauss se encontró con su necesidad por expresar elementos extramusicales y con la experimentación de las ideas estéticas de Liszt y de Wagner, a través de las cuales, Strauss identificó su interés por la poesía musical (Larkin, 2010, p. 59).

De la misma manera, Youmans añade que, con este primer ciclo, Strauss presentó una primera visión estética que experimentó con el programatismo y sus límites, con el balance entre la música y el programa y con los rasgos y funciones de la forma sonata (Youmans, 2005, p. 147). También es pertinente decir que este espíritu de exploración y de búsqueda no surgió de la nada. Desde el inicio, Strauss supo que el negocio del drama musical era uno rentable. Por ello, y con miras a su primera ópera (*Guntram*), es que el compositor se adentró en esta fase de estudio, la cual, priorizó los métodos representacionales del programatismo lisztiano pero también la expresividad efectista de Wagner.

Pero, a propósito de este estilo y de la producción de esos años, hay que aclarar que existe un trabajo orquestal muy particular que antecedió al primer ciclo y que Strauss tituló como *Aus Italien* (Op. 16). Esta “fantasía sinfónica para gran orquesta en sol mayor” –compuesta en 1886– consta de cuatro movimientos separados (en alusión a la sinfonía clásica). Como indica Arnfried Edler, la nomenclatura de “fantasía sinfónica” fue una manera por medio de la cual Strauss intentó distinguir su obra de los lineamientos del poema sinfónico lisztiano (Edler, 2014, pp. 451-452).

Sin embargo, aunque los movimientos de esta obra poseen títulos propios (que hacen referencia a diferentes estancias de Italia), el lenguaje musical y la representación sólo apelan a los sentimientos que dichas estancias producen mas no a la descripción de las estancias en sí. Por esta razón, y por el hecho de que la obra no cumple tampoco con el requisito de ser continua, es que dicha fantasía orquestal no forma parte del grupo de poemas sinfónicos.

Por otro lado, el segundo ciclo de poemas sinfónicos –comprendido entre 1894 y 1915– abarca obras como *Till Eulenspiegels lustige Streiche* (Op. 28), *Also sprach Zarathustra* (Op. 30), *Don Quixote* (Op. 35), *Ein Heldenleben* (Op. 40), *Symphonia Domestica* (Op. 53) y *Eine Alpensinfonie* (Op. 64).

Según el propio Youmans (2005), este ciclo lidia con obras más grandes, más audaces en forma y con un interés particular por la representación de la relación entre el individuo y el mundo. Lo importante es que este ciclo –posterior al fracaso de *Guntram*– posee un carácter reaccionario debido al desencanto de Strauss por la estética del wagnerianismo y la rigidez de las enseñanzas de Brahms pero, sobre todo, por su lectura personal de Nietzsche.

En lo que viene, se abordarán los principales elementos musicales y extramusicales de los primeros cinco poemas del segundo ciclo para comprender de qué manera esta actitud reaccionaria encontró un balance con el espíritu modernista de Strauss. De la misma manera, trataré de exponer de qué manera Strauss transformó sus dudas e inseguridades artísticas en una fase negacionista que sufrió un cambio temperamental a medida que la carrera del compositor empezó a ganar renombre.

3.1. *Till Eulenspiegels lustige Streiche* (Op. 28)

Este poema de tono, estrenado el 5 de noviembre de 1895, significó el retorno de Strauss a la composición orquestal luego de cinco años de fuerte actividad como director de orquesta. Al mismo tiempo, significó también una oportunidad para responder a todos sus críticos tras el fracaso de su primera ópera *Guntram* (1893). Un dato importante, que recogen biógrafos como Willi Schuh o Kurt Wilhelm, es que esta obra llegó justo después de un gran período de reflexión que coincidió con un viaje por Egipto, Grecia e Italia⁸⁸.

Como indica Wilhelm, este viaje no fue de simple recuperación de salud, sino de conexión con el artista dramático y analítico que buscaba ser. Por ello, Strauss habría llevado consigo una literatura muy precisa en donde figuraban títulos de Esquilo, Sófocles, Platón, Schopenhauer y Nietzsche⁸⁹ entre otros. Como se irá viendo más adelante, este tiempo reflexivo maduró hacia una postura crítica sobre su propio *statu quo* profesional, artístico e intelectual hasta llevarlo –dirá Wilhelm– a reconocer a la actividad creativa artística como fuente de su propia felicidad (Wilhelm, 1989 p. 49). Sin embargo, y como mostraré luego, esta afirmación aún desconocía otros dos factores vitales para la visión personal de Strauss sobre la felicidad.

Una posible consecuencia de este período reflexivo fue un texto para ópera titulado *Till Eulenspiegel bei den Schildbürgern*⁹⁰ desarrollado por el propio Strauss hacia 1893. Kurt Wilhelm tuvo la

⁸⁸ Como indica Wilhelm (1989), entre 1892 y 1893.

⁸⁹ Según James Hepokoski (2010), entre los textos nietzscheanos que leyó Strauss figuran *Humano, demasiado humano*, *Más allá del bien y del mal* y *Así habló Zaratustra*. Según Youmans (2014), Bulöw le recomendó leer también *El nacimiento de la tragedia*. De igual forma, debido a las declaraciones que posteriormente hace durante el proceso de composición de la *Alpensinfonie*, puede añadirse a esta lista de textos *El Anticristo*.

⁹⁰ [Till Eulenspiegel entre los burgueses].

oportunidad de analizar los borradores de esta primera versión y evidenciar un desbalance entre la cantidad de dramas filosóficos escogidos y la propuesta de una ópera en un solo acto. Sin embargo, fue Wilhelm Klatte (1924) quien se adentró un poco más en las complicaciones que demandaba colocar a un personaje como Till en un mundo burgués y en un formato musical tan breve⁹¹. Dichas dificultades también las hubo de tener en cuenta Strauss y por ello la versión final terminó pasándose al formato orquestal llamándose *Till Eulenspiegels lustige Streiche nach alter Schelmenweise in Rondeauforn für großes Orchester*⁹² (TE). Sin embargo, este título aparece casi siempre abreviado, en parte, porque la referencia a una forma rondó es también un dato impreciso y de despiste.

La elección de este nuevo formato obedece, a mi parecer, al comportamiento episódico y dinámico del poema sinfónico pero, además, resulta más adecuado y prudente si lo que se quiere en el fondo es jugar con críticas y ambigüedades. En cualquier caso, es importante recalcar la preferencia de Strauss por la figura de Till como un crítico de la sociedad que es errante, solitario y despreocupado pero, además, completamente antagónico a su prospecto de héroe inmediatamente anterior, Guntram⁹³.

A pesar de poder considerar la obra como música programática, TE tiene la particularidad de no poseer un programa escrito y, por ello, tampoco rótulos explicativos en la partitura orquestal. Sin embargo, Schuh (1976), Werbeck (1996) y Hepokoski (2006) afirman y detallan la existencia de un programa de mano explicativo que el propio Strauss había elaborado para el compositor Wilhelm Mauke en 1895. En dicho documento, figuran las siguientes secciones como referencia para la dirección de la obra, las cuales, presento con algunas correcciones en la cuenta de compases:

Esquema N°1: secciones programáticas para TE

- a. Es war einmal ein Schalksnarr [Había una vez un bromista] (c. 1)
- b. Namens «Till Eulenspiegel» [se llamaba Till Eulenspiegel] (c. 6)
- c. Das war ein arger Kobold [era un duende malvado] (c. 46)
- d. Auf zu neuen Streichen [hacia nuevas travesuras] (c. 75)
- e. Wartet nur ihr Duckmäuser [tan sólo esperen, acoquinados] (c. 113)
- f. Hop! Zu Pferde mitten durch die Marktweiber [¡Brinca! a caballo por entre las chicas del mercado] (c. 135)
- g. Mit Siebenmeilenstiefeln kneift er aus [con zancadas de siete millas se escapa] (c. 151)

⁹¹ Sin embargo, el concepto de este drama fue retomado –con otros personajes– más tarde en su Singedicht *Feuersnot* estrenada en 1901.

⁹² [Las divertidas travesuras de Till Eulenspiegel al viejo modo pícaro en forma rondó para gran orquesta].

⁹³ Como puede verse en el libreto de la ópera, Guntram pertenecía a una hermandad, peleaba por una causa social y se entregó al amor para luego renunciar a todo como parte de una vía hacia la redención por su actuar (esta última idea habría sido una sugerencia de Ritter).

- h. In einem Mauselloch versteckt [escondido en una ratonera] (c. 153)
- i. Als Pastor verkleidet trieft er von Salbung und Moral [disfrazado de pastor, rebosa de unción y moral] (c. 179)
- j. Doch aus der großen Zehe guckt der Schelm hervor [sin embargo, se asoma hacia afuera el dedo gordo del pie del pícaro] (c. 188)
- k. Faßt ihn ob des Spottes mit der Religion doch ein heimliches Grauen vor dem Ende [lo agarra, sin embargo, en sus bromas sobre la religión, un horror oculto antes del final] (c. 196)
- l. Till als Kavalier, zarte Höflichkeiten mit schönen Mädchen austauschend [Till a modo de caballero, intercambia cortesías tiernas con bellas muchachas] (c. 209)
- m. Sie hats ihm wirklich angethan [ella le ha encantado] (c. 222)
- n. Er wirbt um sie [él la corteja] (c. 230)
- o. Ein feiner Korb ist auch ein Korb [“una canasta fina, es también una canasta”] (c. 243)
- p. Wütend Till abfährt [Till furioso, se retira] (c. 253)
- q. Schwört Rache zu nehmen an der ganzen Menschheit [jura vengarse de toda la humanidad]⁹⁴ (c. 264)
- r. Philistermotiv [motivo de los filisteos⁹⁵] (c. 294)
- s. Nachdem er den Philistern ein paar ungeheuerliche Thesen aufgestellt, überläßt er die Verblüfften ihrem Schicksal [después de exponer algunas tesis escandalosas a los filisteos, los deja atónitos a su suerte] (c. 313)
- t. Große grimasse von weitem [gran mueca desde lejos] (c. 345)
- u. Tills Gassenhauer [cancioncilla de Till] (c. 375)
- v. Das Gericht [el tribunal] (c. 577)
- w. Er pfeift noch gleichgültig vor sich hin! [¡sigue silbando indiferente para sí!] (c. 582)
- x. Hinauf die Leiter! Da baumelt er, die Luft geht ihm aus, eine letzte Zuckung. Tills Sterbliches hat geendet [¡sube la escalera! está colgando, se le acaba el aire, un último estremecimiento. Lo mortal de Till ha terminado] (c. 615)⁹⁶

Como iré mostrando a partir de la relación de estas indicaciones con ciertos pasajes musicales, el personaje de Till resulta ser una subversión del paradigma heroico–errático tradicional, lo cual, va acorde con el uso de la intertextualidad y la subversión como herramientas (rasgos que Strauss comparte con Wagner y Nietzsche). Charles Youmans (2005) reconoce en Till a una variación de los Mefistófeles de Goethe y Liszt por comportarse como un embaucador. Asimismo, y como iré

⁹⁴ La idea de venganza de la humanidad a partir de un desamor lascivo parece haber sido tomada prestada de la maldición del nibelungo del *Rheingold* de Wagner.

⁹⁵ El filisteísmo se refiere a una actitud desinteresada por las innovaciones artísticas y culturales que tiene una preferencia por el arte popular de origen (Real Academia Española, s.f., definición 1).

⁹⁶ Como en muchas otras partes de este trabajo, se respeta la ortografía de los documentos de origen y, por otro lado, no se cuentan las anacrusas para el inicio del conteo de compases.

presentando a continuación, la música en ningún momento trata de retratar a Till como un personaje que busque el bien común de manera heroica o mesiánica –como los héroes de Wagner– ya que, como indica una de las secciones, su objetivo es burlarse de la humanidad y de su noción de modernidad.

Para el análisis de la música quisiera empezar por el motivo inicial (Ejemplo N°1.1) de la obra, el cual, coincide con la indicación “Érase una vez un bromista”. Muchos investigadores suelen centrarse tan sólo en la idea de “érase una vez”⁹⁷, sin embargo, algunos otros estudiosos como Norman del Mar advirtieron la similitud melódica que este motivo tiene con el primer motivo referido al personaje de Till (Ejemplo N°1.2) pero también con uno de los personajes más icónicos de Wagner .

Ejemplo N°1.1:



(Strauss, 1979b, cc. 1-4)

Ejemplo N°1.2:



(Strauss, 1979b, cc. 6-12)

El ejemplo N°1.2 coincide con la indicación “se llamaba Till Eulenspiegel”. Aquí resalta la construcción de la línea melódica a partir de la tríada mayor, lo cual, ha sido un recurso muy utilizado para representar al tópico de caza tanto en Haydn como en Beethoven y Wagner. De igual forma, la elección del corno para la presentación de Till (antihéroe) no es gratuita ya que se comporta, en cierta medida, como una parodia a la heroica llamada de cuerno de Siegfried (héroe)⁹⁸ que aparece cuando este va a buscar a Fafner (dragón) en la tercera ópera de la tetralogía de Wagner⁹⁹.

Otro dato importante, a propósito de *Siegfried*, es que el motivo principal del héroe enfatiza el intervalo de quinta justa ascendente mientras que, en la obra de Strauss, el tema de Till juega con una floja elongación cromática que va de la tónica a la tercera (con lo que se busca dar cuenta de la bufonería de Till). Por otro lado, el tema de la llamada de cuerno de Siegfried extendida¹⁰⁰, enfatiza

⁹⁷ Dado que este motivo aparece tanto en la introducción como en el epílogo.

⁹⁸ Ver el ejemplo 1.3 en los anexos.

⁹⁹ Esta y otras muchas alusiones a las obras de Wagner son un hecho muy estudiado por musicólogos como Walter Werbeck, Norman del Mar, Charles Youmans, entre otros.

¹⁰⁰ Como figura en la segunda escena del acto II.

–al concluir su período– las notas do-sol-do, lo cual, resulta bastante parecido a cómo concluye el ejemplo N°1.2 (da-do-fa)¹⁰¹.

Otro elemento importante es el cromatismo que se halla en el ejemplo N°1.2. Aquí, aparece entre los compases 6 y 7 una conexión de dos notas por paso cromático (sol y sol#) que resuelven en tiempo débil a una nota diatónica (la). Este uso de doble nota de paso en tiempo fuerte no es un mero recurso al azar sino una referencia al famoso paso cromático del acorde de Tristán¹⁰². La intención que podría haber tenido Strauss para hacer esto es, justamente, la de poner en un contexto paródico la estética y la connotación moral de la obra de Wagner. En ese sentido, la figura de Till se enlaza intertextualmente con las figuras heroicas ideales de Wagner para hacer una especie de burla de ellas a la par de introducir, a través de bruscos giros melódicos, el carácter jocoso de Till¹⁰³.

Ejemplo N°1.4:

The image shows a musical score for Clarinet in C. The title is "Immer sehr lebhafter" with the tempo marking "lustig". The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is 6/8. The score begins with a rest followed by a series of notes: G4, A4, Bb4, C5, Bb4, A4, G4. There are dynamic markings "mf" under the first group and "sfz" under the second group. The score ends with a double bar line.

(Strauss 1979b, cc. 46-47)

El ejemplo N°1.4 corresponde al acápite “era un duende malvado”. Aquí, el motivo gana su cohesión con la obra por guardar los pasos cromáticos de los dos fragmentos anteriormente presentados, sin embargo, hay un detalle inadvertido con respecto al intervalo final de este motivo. La idea de colocar un intervalo enfático de séptima disminuida vaticina al intervalo que aparecerá en el c. 614 durante la ejecución de Till¹⁰⁴ en la horca¹⁰⁵. Esto quiere decir que uno de los motivos principales de Till lleva consigo la carga fatídica de su final junto a su lado burlesco.

Este es un recurso importante y básico para la lectura de las obras de Strauss, la idea de colocar pequeños elementos incrustados en temas y motivos para luego utilizarlos y desarrollarlos independientemente, es uno de sus recursos más ricos cuando de trazar enlaces semióticos se trata. Por otro lado, este mismo recurso podría tener su antecedente en el *Götterdämmerung* en donde,

¹⁰¹ Lo relevante de estas comparaciones, y lo que el lector debe retener, son los recursos que usa Strauss para acercarse, parodiar y distinguirse del paradigma épico wagneriano. La carrera de Strauss como director de orquesta lo llevó a un estudio profundo de las obras de Wagner, el cual, se ve reflejado en estos detalles.

¹⁰² Algo que también identificaron otros autores como Del Mar (2009), Youmans (2005) y Hepokoski (2010).

¹⁰³ Para Youmans (2014), el reconocimiento del carácter de Till, a pesar de las múltiples variaciones por la que pasan sus temas, evidencia los esfuerzos de Strauss por continuar desarrollando la técnica de *leitmotifs* de Liszt y Wagner.

¹⁰⁴ Si bien el intervalo del c. 614 es una séptima mayor (ver ejemplo N°1.10 en los anexos), lo que le continúa es la primera parte del motivo del ejemplo N°1.4 (para indicar que se trata de la muerte de Till).

¹⁰⁵ El uso de este intervalo para representar lo funesto también fue usado en su poema sinfónico anterior *Macbeth*.

Wagner, le asigna a uno de sus antagonistas (Hagen) varios intervalos entre los que figuran el de séptima menor, el cual, se vuelve a utilizar de forma funesta al momento en que este acaba con la vida del héroe central de la tetralogía.

Asimismo, cabe advertir de que toda esta primera sección expositiva conserva, aunque de manera no tan sólida, la tonalidad original de fa mayor, mientras se hacen juegos con el pasaje vinculado al acorde de Tristán. Posteriormente, continúan motivos que indican la búsqueda de Till por nuevas aventuras en donde aparece una segunda sugerencia al motivo de Siegfried en los cuernos hacia el c. 73¹⁰⁶. Luego de esto, continúa un interesante motivo de carácter cortés con la indicación “nicht eilen” (sin apresurarse) en el c. 113, el cual, coincide con la indicación de los “acoquinados” y que se construye a partir de los tonos iniciales del ejemplo N°1.1 (ejemplificando el gesto de imitación y burla de Till).

Inmediatamente después, este motivo se ve interrumpido por la entrada de una variación del ejemplo N°1.4 que, aprovechando la galopa invertida del motivo inicial y una secuencia de corcheas cromáticas, crea el efecto de Till cabalgando. A este mismo efecto, se le incluye un breve uso de ritmos lombardos¹⁰⁷ en los fagotes y cuerdas para emular la intención de Till de ir “a la carga” entre la gente del mercado que, curiosamente, se anticipa a la escena de Zaratustra en el mercado¹⁰⁸ en el poema sinfónico posterior. A nivel musical, los efectos de esta sección¹⁰⁹ contribuyen –por su reiterado uso de cromatismos y figuras cortas–, a debilitar la tonalidad inicial y a preparar el campo armónico para la llegada del siguiente tema importante.

Ejemplo N°1.6:



(Strauss 1979b, cc. 179-182)

El ejemplo N°1.6 corresponde a la indicación “disfrazado de pastor, rebosa de unción y moral” y se caracteriza por una armonía sobre los grados I-IV-V en un *tempo* moderado y una melodía con un

¹⁰⁶ Mostrando, nuevamente, que se toma a modo de juego las historias épicas.

¹⁰⁷ De igual modo, el uso del ritmo lombardo es también un recurso que Strauss usará en la *Alpensinfonie* (AS) para introducir el tópico de cacería nuevamente pero con una intención diferente referida a la voluntad individual.

¹⁰⁸ Cabe recordar que, según el texto de Nietzsche, del mercado huyen todos los creadores de nuevos valores (Nietzsche, 2013 p. 105).

¹⁰⁹ A los que se suman el grito de horror de las chicas en los cuernos en el c. 141 y las burlas de Till en los vientos de madera en el c. 155.

sólido soporte rítmico. James Hepokoski se refiere a este nuevo tema como un tipo de “himno brahmsiano” (Hepokoski, 2010, p. 93). Esto tiene sentido si comparamos a esta melodía con el movimiento II de la *Tercera Sinfonía* de Brahms en donde, el tema principal, aparece de forma similar al inicio en *tempo* de *Andante*.

Por otra parte, esta representación sonora de Till disfrazado de pastor es importante estructuralmente porque introduce la tonalidad de la subdominante (si bemol mayor) pero, también, porque remite a uno de los principales antagonistas de la obra: la moral cristiana¹¹⁰. Esta caracterización del hombre religioso es muy diferente a, por ejemplo, la presentada luego en *Don Quijote*, en donde, lo que prima, es la caracterización del sentimiento religioso. En TE, lo que se está tratando de parodiar es la actitud solemne y digna de la casta sacerdotal, lo cual, hasta cierto punto, también nos recuerda a cómo Zaratustra se burlaba de la humildad sacerdotal en el libro II de Za¹¹¹.

Ejemplo N°1.8:



(Strauss 1979b, cc. 196-200)

Luego de unas caracterizaciones de Till –quien aún sigue disfrazado– asintiendo cordialmente a las personas¹¹², aparece un efecto¹¹³ importante vinculado a la duda y el temor por la blasfemia (ejemplo N°1.8). Este motivo interrumpe la caracterización del personaje y se diluye en un pasaje cromático que desemboca en la siguiente sección (la escena de amor). Estructuralmente, este motivo no tiene mucha trascendencia pero su colocación en la obra es muy sugerente. El primer punto donde aparece –como ya se mencionó– es luego de la parodia a los sacerdotes mientras que, el segundo punto, no llega sino hasta el c. 604 cuando Till está a punto de ser ahorcado¹¹⁴.

La colocación de estos motivos en estos momentos del programa obedecen, en ese sentido, a un remordimiento por el abandono de la religión y las viejas costumbres morales. De este modo, se evoca

¹¹⁰ Credo que, como se vio en el primer capítulo, caracterizó a la sociedad de Múnich, la cual, acababa de rechazar su primera ópera, *Guntram*.

¹¹¹ Con este tipo de asociaciones no estoy tratando de decir que Strauss haya copiado la idea de Nietzsche. Las coincidencias que se dan entre Strauss y Nietzsche o entre Wagner y Schopenhauer son en realidad manifestaciones de una idiosincrasia bastante recurrente entre los grupos intelectuales de la Alemania del S. XIX.

¹¹² Ver en los anexos el ejemplo N°1.7.

¹¹³ Bajo la indicación: Faßt ihn ob des Spottes mit der Religion doch ein heimliches Grauen vor dem Ende [lo agarra, sin embargo, en sus bromas sobre la religión, un horror oculto antes del final].

¹¹⁴ Razón por la que, en esta segunda oportunidad, aparece bajo la indicación “kläglich” [lamentablemente] en la partitura.

a la duda metafísica nietzscheana que los seres humanos padecen en su tránsito hacia el superhombre. Igualmente, no hay que perder de vista que lo que se está enfatizando aquí es la naturaleza humana de Till, la cual, se hace patente en la fricción entre su postura crítica y el sistema conductual de la sociedad. Sin embargo, ningún padecimiento detiene a Till porque constantemente está afirmando su individualidad, incluso, frente a la ejecución.

Hacia el c. 230, Strauss vuelve a usar el paso cromático del acorde de Tristán en un nuevo motivo con la indicación “*liebglühend*” (ardiendo de amor) pero, esta vez, para crear una melodía de cortejo parecido al estilo de su obra previa *Don Juan*¹¹⁵. Sin embargo, Till no es igual que Don Juan, ya que él se comporta de manera vengativa frente al rechazo amoroso¹¹⁶. Esto es importante porque el gesto de Till desmitifica al amor y lo baja del pedestal metafísico en el que Wagner lo puso para devolverlo a su lugar como afección terrenal.

Algunos analistas como Magee (2017) explican que, la noción del amor como un transformador social que Wagner presentó en su tetralogía, fue una idea heredada, en parte, de los postulados de Feuerbach sobre la esencia del cristianismo en la sociedad. Para Wagner, el amor hacía referencia a “lo sagrado” por tener un poder redentor¹¹⁷. Sin embargo, y como ya expliqué en el apartado anterior, Nietzsche desarrolló una lectura que vinculó a Wagner con los valores centrales y visión metafísica del cristianismo¹¹⁸.

Esto hizo que Strauss, quien también sostuvo durante toda su vida una postura antirreligiosa, se sumara a la crítica contra Wagner. En esta sección se parodia la idea wagneriana del amor como acto de redención. Por ello, el personaje de Till termina alineándose con la concepción del amor como “posesión” o como “instinto de propiedad” (sobre la mujer) que Nietzsche (2019) había presentado unos años antes en la §39 del apartado “IncurSIONES de un intempestivo” en su GD. Sin embargo, y como mostraré luego, Strauss cambió radicalmente esta visión nietzscheana sobre el amor como sentimiento en su poema posterior *Ein Heldenleben*¹¹⁹ (HL).

Más adelante, hacia el c. 315, inicia un *fugato* que representa a la sección en la que Till expone una serie de tesis escandalosas a los filisteos –a modo de burla contra el racionalismo–. Lo que me interesa

¹¹⁵ Obra con la cual comparte varios elementos estructurales en el programa y la música.

¹¹⁶ En este sentido, Till hace recordar a la misma maldición al amor que declaró Alberich cuando fue rechazado por las ninfas del Rin en la primera ópera de la tetralogía de Wagner.

¹¹⁷ Planteamiento que presenta en óperas como *Tristán und Isolde*, *Der fliegende Holländer* o *Götterdämmerung*.

¹¹⁸ Como se explicó en el capítulo sobre Nietzsche, es un error común vincular a Wagner con una conversión al cristianismo. Sin embargo, hay mucha simbología que la audiencia de Wagner podría haber interpretado como un llamado a la asimilación de valores cristianos.

¹¹⁹ En esta obra, el héroe se entrega al amor en una representación que pareciera hacer referencia al matrimonio de Strauss.

retener de esta sección, no es el material musical, sino el uso de una sección contrapuntística para representar a la lógica ya que, en su siguiente poema sinfónico (ASZ), Strauss vuelve a usar el mismo recurso para representar a la sección titulada “Von der Wissenschaft” [de la ciencia]. Posteriormente, en HL se usa la textura contrapuntística para representar a los adversarios y, luego, en la AS para representar a la maleza y los senderos peligrosos. Todo esto lleva a pensar que el manejo de texturas en los poemas sinfónicos de Strauss obedece más al programa que a una forma musical predeterminada.

Ejemplo N°1.10:

The musical score for Trombones and Tuba is written in bass clef with a 2/4 time signature and a key signature of one flat (B-flat). The tempo and mood are indicated as "immer ausgelassener und lebhafter" (always more carefree and lively). The score begins with a whole note G2, followed by a whole note F2, and then a half note G2. A dynamic marking of *ff* (fortissimo) is placed below the G2. The tempo then changes to "(drohend)" (threateningly), indicated by a fermata over the G2. The score concludes with a double bar line.

(Strauss 1979b, cc. 576-577)

Luego de que Till presenta sus tesis para aturdir a los filisteos y enfurecerlos, este canta una canción de burla, la cual, anticipa nuevamente el intervalo de su muerte (séptima menor) en el clarinete entre los cc. 388-389 y con una rítmica de blanca y semicorchea¹²⁰. Otra razón para creer que este intervalo está asociado a la fatalidad de Till es porque, el motivo del juicio (ejemplo N°1.10), se basa en la inversión rítmica del ejemplo N°1.9.

De este modo, Strauss genera un vínculo intertextual entre el motivo de Till (ejemplo N°1.4), el motivo de la premonición de la muerte (ejemplo N°1.9), el motivo del juicio (ejemplo N°1.10) y el motivo de la muerte misma¹²¹. A partir de intervalos y figuras rítmicas, Strauss logra articular las sensaciones que percibe el protagonista al mismo estilo en que Wagner usaba los *leitmotifs* para transmitir aquello que el texto no podía explicar. De la misma manera, no se debe pasar por alto el hecho de que Till aparece burlándose de los académicos –a quienes distrae con abstracciones obtusas– en alusión a los razonamientos metafísicos de personas allegadas a Strauss como Alexander Ritter¹²².

Al respecto de la forma de esta obra, cabe decir que las confusiones en la audiencia –así como las bromas del propio Till– se hicieron manifiestas. Muchos autores como Seidl (1985), Klauwell (1910), Specht (1921) o Werbeck (1996) han presentado opiniones que se confunden entre la forma

¹²⁰ Ver en los anexos el ejemplo N°1.9.

¹²¹ Ver en los anexos el ejemplo N°1.11.

¹²² Schick (2014) cita una carta de Strauss a Franz Wüllner en donde el compositor revela que, la imagen a recrear, es la de Till lanzando unas monstruosas tesis entre los profesores burgueses de Praga a quienes confunde verbalmente para luego abandonarlos imprudentemente a su incomprensión. Este gesto pareciera ser un tipo de parodia de las explicaciones racionalistas e idealistas que Nietzsche también criticó, por ejemplo, al hablar de Kant.

mencionada en el título y posibles variaciones libres de la forma sonata-allegro. Para Del Mar (2009), la forma sonata-rondó subsiste teniendo como (A) a los temas de Till, como (B) al tema de Till disfrazado y como (C) al tema de los pedagogos/filisteos. Este autor también está de acuerdo con la idea de que se da una especie de reexposición por el retorno de la tonalidad original de Till (fa mayor).

Por su parte, Youmans (2005) piensa que, por primera vez, Strauss se olvida de los procedimientos formales de la forma sonata-allegro y le da el control al orden episódico del programa. Youmans distingue una exposición de dos grupos temáticos, un desarrollo que no sigue protocolos estandarizados (porque su única función es representar el encuentro con el mundo exterior) y una reexposición temática que se centra en el segundo tema de Till. Sin embargo, tampoco da por abandonada la posibilidad de que coexista, de forma sinóptica, una forma rondó-sonata. Otra postura como la de Hepokoski (2006), sostiene que, a partir de la identificación de una sección reexpositiva en el c. 429, se puede reconstruir una deformación de una forma rondó-sonata con una zona de temas primarios (cc. 1-111), una transición episódica (cc. 111-177), una cesura media (c. 177), una zona de temas secundarios en la subdominante (cc. 179-207), un desarrollo en dos secciones (cc. 208-288 y 293-386), una retransición (cc. 386-429) y una recapitulación (cc. 429-500).

Por otro lado, Hartmuth Schick (2014) plantea, de forma novedosa, que se debe empezar por renunciar a la posibilidad de identificar a un estribillo (A) claro y, con ello, a la idea de una forma rondó o, incluso, sonata-rondó. Para él, la base habría sido la forma sonata-allegro pero adulterada por el espíritu y las travesuras de Till. Argumenta que existe un primer grupo temático en fa mayor, un segundo grupo en si bemol mayor (a modo de un sacrilegio programático y formal), un extenso desarrollo con procedimientos poco ortodoxos y una recapitulación que remite al tema del pastor pero que también puede interpretarse como una aumentación del tema inicial del TE002. Esto quiere decir que en la recapitulación aparece un tema nuevo construido a partir de dos temas contrastantes ya presentados en la exposición.

Si bien todas estas posturas toman, como base de su lectura, al propio canon estilístico del S. XIX, lo cierto es que, todas ellas, admiten la actitud innovadora y transgresora de Strauss desde diferentes perspectivas apoyándose tanto en lo formal como en lo programático. Este panorama no sólo deja en claro cómo la naturaleza del análisis musical es tan libre y artística como la propia obra sino que revela, también, la actitud esquiva, paródica y risueña de Strauss frente a su audiencia y sus críticos. Personalmente, pienso que las formas rondó-sonata y sonata-allegro intentaron dialogar en esta obra de Strauss, mas no por la intención de hacerla encajar en algún tipo de eco de una forma estándar, sino por dar rienda suelta al libre juego de fuerzas que vienen a representar las secciones estructurales en

toda forma. Desde mi perspectiva, con el inicio de su lectura de Nietzsche, la intención de Strauss recae en la posibilidad de representar este juego de fuerzas que luchan por la supremacía.

La obra fue un éxito entre la audiencia aunque recibió numerosas críticas por parte de los formalistas o seguidores de la música absoluta. Como esclarece Youmans, para críticos como E. Hanslick, la obra de Strauss era un sacrilegio pero, al mismo tiempo, la declaración estética más personal de Strauss. De igual manera, explica que, para finales de 1896, la obra había sido interpretada con éxito 45 veces en ciudades alemanas pero también en Rusia, Estados Unidos, Bélgica e Inglaterra (Youmans, 2014, p. 402). De este modo, se hace claro que la expresión musical del descontento cultural fue algo que no sólo conectó a Strauss con Nietzsche sino con la audiencia de la época, se trataba de un sentir compartido.

Musicalmente, el éxito inmediato de esta obra lo llevó a inscribirse en el panteón de compositores orquestales programáticos junto a Berlioz y Liszt y, su tratamiento del programa a medio explicitar, a distinguirse del tratamiento esencialista de Liszt, Ritter y Wagner. Por otro lado, la nueva senda compositiva y los juegos intertextuales con la obra del autor de *Tristán e Isolda*, no fue bien recibida por la familia de Wagner y significó el inicio del distanciamiento con dicho círculo. Estos detalles deben ser tomados como precedentes importantes de lo que posteriormente se mostrará en la *Alpensinfonie* pero, también, para el siguiente poema, el cual, deja explícita la relación cercana que tendrá la futura obra de Strauss con la obra de Nietzsche.

3.2. *Also sprach Zarathustra* (Op. 30)

El año de 1895 fue uno muy importante para Strauss, como señalan Youmans (2010) y Werbeck (2014), sus actividades como director y compositor llegaron a un punto de inflexión muy significativo por la inercia que empezaba a ganar su carrera como artista y gestor, así como por su posición estética modernista. Le había sido un éxito rotundo en Alemania, había dirigido *Tanhäuser* en Bayreuth y a la Berliner Philharmoniker en Viena, asimismo, se había decidido a musicalizar el proyecto –que había pensado por muchos años– del *Lila* de Goethe en tres actos y compuso sus famosos *vier Lieder* (Op. 31) (entre muchas otras cosas). Sin embargo, uno de los momentos más trascendentes sería el desarrollo de unos bocetos, que había iniciado un año antes, y que se basaron en el *magnum opus* de Nietzsche, *Also sprach Zarathustra*¹²³.

¹²³ Es curioso notar que, mientras Mahler estrenaba en ese mismo año la primera versión de su *Sinfonía* N°2 (titulada “La Resurrección”), Strauss estaba poniendo en marcha la musicalización de un período reflexivo y crítico de la metafísica que había iniciado con su lectura de Nietzsche diez años antes.

Con su nuevo proyecto, Strauss intentó representar las conclusiones de aquel período de duda y convalecencia que había caracterizado su viaje a Egipto en 1892. El concepto para esta nueva obra era claro, elaborar una música acerca de su lectura personal de la obra de Nietzsche sin quedarse en la mera representación de los episodios del libro. Pero, como advierte Del Mar (2009), el riesgo era muy alto, Strauss ya había tenido un impasse con *Guntram* y estaba recuperando su carrera como compositor gracias a TE por lo que no podía darse el lujo de componer una obra que se estancara en abstracciones poético-filosóficas que dejaran al oyente con un contenido sonoro indescifrable.

Sin embargo, la obtención del puesto de Hofkapellmeister en Múnich al siguiente año, le procuró cierta sostenibilidad y confianza que le permitieron desarrollar de manera definitiva la versión previa a la orquestación. Naturalmente, los rumores sobre la propuesta y planes de Strauss no demoraron en llegar a Bayreuth y en complicar las discrepancias ya existentes entre los Wagner y el joven Strauss. Dos claros ejemplos de esto son la famosa discusión entre Strauss y Siegfried Wagner –en enero de 1896– que derivó en la salida de Strauss del calendario de directores del festival para ese año (Werbeck, 2014, p. XVII) y la famosa carta de Cosima Wagner a H.S. Chamberlain del mismo año en donde señala que la decisión de Strauss de hacer una obra basada en Nietzsche significaba su “expulsión de los capítulos de la Historia del Arte” (Schuh, 1976, p. 424).

Esto no significó, empero, una ruptura o guerra con el círculo wagneriano, de hecho, en los meses y años siguientes, Strauss continuó visitando Wahnfried y reuniéndose con los Wagner porque su relación había quedado en la cordialidad y en el respeto por la obra de Richard Wagner. Algunos otros momentos importantes de ese año –que resaltan Werbeck (2014) y Schuh (1976)– fueron también su gira por Moscú¹²⁴, la dirección de los conciertos de DJ y TE en Düsseldorf, la muerte de Alexander Ritter en abril y, por supuesto, la orquestación y estreno de su *Also sprach Zarathustra* (ASZ) en agosto y diciembre respectivamente.

Con respecto a la elaboración de la obra, se sabe que los primeros bocetos datan de 1894, la versión preliminar (para piano) de 1895 y la orquestación de 1896. Willi Schuh, por su parte, hace una interesante recopilación de indicaciones de los primeros bocetos en donde figuran ideas programáticas como:

Esquema N°2: secciones programáticas para los bocetos de ASZ

- “Die Sonne geht auf. das Individuum tritt in die Welt oder die Welt ins Individuum” (Thema C-G-C). “Immer unbeweglich, starr, unverändert bis zum Schluß” [El sol se eleva. El

¹²⁴ En donde le confesó al crítico musical A. Koptejew su interés en la música rusa de Tchaikovsky, Glazunov, Cui, Rimsky-Korsakov y Balakirev. (Schuh, 1976, p. 427).

individuo entra en el mundo o el mundo en el individuo (Tema do-sol-do). Siempre fijo, rígido, estable hasta el final]¹²⁵.

- “Anbeten - Zweifeln/zweifel/erkennen - verzweifeln - / wieder aufleben in der Morgenröthe¹²⁶ / die “Freiheit” hat sich’s dann zu Eigen gemacht” [Adorar - dudas/dudar/comprender - desesperar - / continuo renacer en la aurora / la “libertad” la hizo propia].
- “Die Pfaffen nehmen überhand.” [Los sacerdotes se exceden]
- “Großes Diminuendo und Erlöschen bis zum Beginn der Fuge, großer Aufbau bis alle Lebensthemen zusammen kommen! Ihre Combination endet mit Verzweiflung D-moll aus der die Sehnsucht H-moll endlich sanft ihre Flügel über den vom Kampfe mit den Gespenstern des “Lebens” Ermatteten ausbreitet. H-dur und ihn zur “Freiheit führt. C- dur $\frac{3}{4}$. [Gran diminuendo y extinción hasta el inicio de la Fuga. ¡Gran construcción hasta que todos los temas de la vida lleguen juntos! Su combinación termina con la desesperación en re menor de la que el anhelo en si menor finalmente extiende sus alas suavemente sobre aquel cansado por la lucha con los fantasmas de la “vida”. Si mayor y llevándolo a la libertad. Do mayor en 3/4]
- “Leidenschaftsthema in A-sdur (Blech, dunkelblau)” [tema de las pasiones en la bemol mayor (Metal, azul oscuro)]¹²⁷ (Schuh, 1976, p. 430).

Por su parte, Walter Werbeck desarrolló una reconstrucción temática de los bocetos bajo la noción de que programa e ideas musicales primarias fueron compuestos en simultáneo¹²⁸. Al igual que como hice con TE, presento la guía temática de Werbeck a la que le añado los números de compases correspondientes en la partitura final¹²⁹:

Esquema N°3: guía temática de Werbeck para ASZ

- Schauen [contemplar] (c. 1)
- Anbeten: Thema in As sowie gregorianische Motiv, langsam [Adoración: Tema en la bemol a modo de motivo gregoriano, lento] (c. 35)
- Sehnsucht: Motiv in h [Anhelo: Motivo en si menor] (c. 75)
- Zweifeln: Harmonisch changierendes Motiv, das in die Anbetung “eintritt” [Dudar: Motivo armónicamente oscilante, que ingresa en la adoración] (c. 82)

¹²⁵ En referencia al motivo inicial de la obra do-sol-do.

¹²⁶ Aurora.

¹²⁷ Estas referencias sinestésicas se volverán un recurso muy importante para los bocetos de la primera versión de la *Alpensinfonie*.

¹²⁸ Algo distinto del proceso convencional que había caracterizado a la música programática de la primera mitad del S. XIX.

¹²⁹ Es importante aclarar que, en tanto las ideas musicales entre los bocetos y la partitura final pueden haber sufrido variaciones, la numeración que asigno intenta establecer el vínculo entre el concepto programático inicial y la versión final de su representación. Asimismo, las ideas programáticas que aparecen aquí pueden referirse tanto a *leitmotifs* como a secciones más grandes.

- Erleben (Leidenschaftsthema): Thema in c, schnell [Experimental (tema de las pasiones): Tema en do menor, rápido] (c. 115)
- Zweifeln [dudar] (c. 150)
- Großes Diminuendo [gran diminuendo] (c. 178)
- Erkennen: Fugue mit abschließender Steigerung und Kombination aller "Lebensthemen" (die bisher exponierten Themen mit Ausnahme des "Universums") [Reconocer: Fuga con conclusión y combinación de todos los "temas de la vida" (los temas hasta ahora expuestos con excepción del tema del universo)] (c. 201)
- Verzweigung: d-moll [Desesperación: re menor] (c. 278)
- Sehnsucht: h-moll/H-Dur [Anheló: si menor/si mayor] (c. 338)
- Steigerung [aumento] (c. 393)
- Freiheit: Tanzhymnus in C-Dur, 3/4 Takt [Libertad: Himno de baile en do mayor, compás de 3/4] (c. 429) (Werbeck, 1996, pp. 138-139).

Como puede verse en esta recopilación programática, Strauss no está considerando hacer una representación lineal del texto de Nietzsche, tampoco está buscando promover, en sentido estricto, las ideas de Zaratustra o representar los diversos episodios de sus travesías. A decir verdad, si se evalúan las indicaciones de Schuh y Werbeck sinópticamente, el resultado será el de una especie de línea de desarrollo que recuerda al tránsito del hombre del medioevo al sujeto moderno. En ese sentido, es posible decir que esta obra tiene la intención de tomar el Za de Nietzsche como un punto de partida o como una fuente de insumos para la representación de algunos momentos culturales e intelectuales de la humanidad.

Para apoyar esta idea, quisiera traer a colación el testimonio de Seidl (1913) quien indicó que Strauss basó su nuevo poema en el texto *Menschliches, Allzumenschliches* aunque el título hizo referencia a *Also sprach Zarathustra*. Si además de esto se recuerda que, entre los textos que Strauss se llevó a Egipto, figuraba *Más allá del bien y del mal*, es posible decir entonces que Strauss tuvo a la mano aquellas ideas poéticas que se simbolizaron en luego en Za. Esto deja a las ideas de Nietzsche susceptibles para una representación musical que se apoya en las sensaciones y emociones del personaje central para traerle al oyente los diferentes estadios del ciclo del Eterno Retorno.

Otra idea que podría sustentar esta especie de concepción "evolucionista" de la obra es un hecho concreto referido al título provisional para la composición. Según cuenta Schuh, el subtítulo original de ASZ en los bocetos versa: "Symphonischer Optimismus in Fin-de-Siècle-Form, dem 20. Jahrhundert gewidmet" [Optimismo sinfónico en forma de *Fin de Siècle* dedicado al S. XX] (Schuh, 1976, p. 428). Con este otro detalle, la idea del abandono de la metafísica schopenhaueriana se vuelve

más evidente y, con ello, resalta también la preocupación por el mensaje que se le quiere dar a la humanidad de cara al nuevo siglo y por el que la obra contempla un trasfondo afirmativo y crítico.

Antes de pasar al análisis musical de la interpretación personal que Strauss hizo del Za de Nietzsche, quisiera advertir que, aunque se trate de un discurso propio que se adueña, en cierto sentido, de las ideas de Nietzsche, no debe desprenderse el discurso de Strauss de los contenidos íntegros del libro. Sin embargo, el propio hecho de que Strauss haya decidido conservar el título del libro de Nietzsche sin mayores referencias programáticas que los subtítulos, da cuenta de que las ideas centrales expresadas por Zaratustra existen y le dan movimiento a los hechos que Strauss presenta. Esto se muestra mejor en el orden de los subtítulos que quedó de la siguiente manera¹³⁰:

Esquema N°4: secciones definitivas de ASZ

- Vorrede¹³¹ [prólogo] (c.1)
- Von den Hinterweltlern [De los trasmundanos] (Libro I) (c. 23)
- Von der großen Sehnsucht [Del gran anhelo] (Libro III)(c. 75)
- Von den Freuden und Leidenschaften [De las alegrías y pasiones] (Libro I) (c. 115)
- Das Grablied [La canción de los sepulcros] (Libro II) (c. 164)
- Von der Wissenschaft [De la ciencia] (Libro IV) (c. 201)
- Der Genesende [El convaleciente] (Libro III) (c. 287)
- Das Tanzlied [La canción del baile] (Libro II) (c. 409)
- Das Nachtwanderlied [La canción del noctámbulo] (Libro IV) (c. 876)

Ejemplo N°2.1:

The musical score shows two staves: Trompetas en Do (top) and Bajos (bottom). The tempo/mood is marked 'Sehr breit' and 'a4 (feierlich)'. The Trompetas part begins with a rest, followed by a half note G4, a half note A4, and a half note B4. The Bajos part begins with a half note G3, a half note A3, and a half note B3. Dynamics include pp, p, f, and p.

(Strauss, 1979b, cc. 4-7)

¹³⁰ Incluyo esta vez no sólo el número de compases sino también el libro al que pertenece cada sección de la obra de Strauss en el texto de Nietzsche. De ese modo, advierto que la música no sigue el orden retórico del texto y, por lo tanto, tampoco se comporta como una mimesis de los hechos en sentido estricto.

¹³¹ Este subtítulo no aparece normalmente en los scores pero es un presupuesto entre diferentes estudiosos como Werbeck o Youmans y directores de orquesta como del Mar.

El primer motivo de toda la obra (ejemplo N°2.1) es quizás el más icónico de todo el legado musical de Strauss. Su estructura de tres notas, el timbre instrumental elegido y la germinación melódica –que va desde el do2 grave en los contrabajos al do5 de la trompeta– son las características inmediatas que permiten establecer el nexo con el saludo de Zaratustra al sol en el prólogo del libro. Sin embargo, entre los principales estudiosos de Strauss, nunca ha habido un consenso sobre si este motivo viene a caracterizar al sol o al universo. Youmans (2005) y Werbeck (1996) suelen referirse a este motivo como “Naturthema” [tema de la naturaleza], mientras que –como ya mostré– Schuh (1976) hace referencia a la noción “Welt” [mundo] en los bocetos de la obra.

Esta disyuntiva, en mi opinión, se soluciona interconectando algunos factores. Por un lado hay que considerar los elementos tangibles del prólogo de Za y, por otro, las indicaciones para los bocetos. En el prólogo del libro, Zaratustra saluda al sol diciendo “¡Tú gran astro! ¡Qué sería de tu felicidad si no tuvieras a aquellos a quienes iluminas!” (Nietzsche, 2013, p. 43). Esta frase es un agradecimiento al astro por permitirle el encuentro con el mundo sensible (simbolización del saber terrenal) que, tanto para Nietzsche como para Strauss, es algo que ha sido relegado por las perspectivas metafísicas de la época¹³². Asimismo, no hay que olvidar que dicho astro posibilita la visión –entendida también como enfoque individual– y, con ello, una parte fundamental del conocimiento del mundo objetivo pero también del subjetivo. De ahí que Strauss escribiera la indicación “El sol se eleva. El individuo entra en el mundo o el mundo en el individuo” en los bocetos presentados por Schuh y en la descripción en planteada por Werbeck en donde figura el término “Schauen” [contemplar].

Como también expliqué en el capítulo sobre Nietzsche, el sol es también un símbolo de la idea del Eterno Retorno por lo que, su aparición en la obra de Strauss, debe ser entendida también como la de un pensamiento recurrente y trascendente. De igual modo, no se deben obviar las indicaciones de *tempo* y de ejecución –que se refieren a “amplio” y “libre” respectivamente–, con las cuales, Strauss buscó enfatizar la noción de la autoconsciencia que fue tan importante para Nietzsche.

Un último elemento que llama la atención es el parentesco que el ejemplo N°2.1 tiene con el motivo inicial del *Rheingold* de Wagner¹³³. El motivo de la obra de Wagner, el cual muchos autores como Scruton (2019) han identificado como “Naturaleza primordial” y que corresponde al tránsito de las profundidades del Rin hacia la superficie, coincide –desde mi perspectiva– con un pasaje final del libro III de *El Mundo como Voluntad y Representación* de Schopenhauer¹³⁴. Para las audiencias

¹³² Y, aún así, esta escena conserva su vínculo intertextual con el símil del sol de Platón.

¹³³ Ver en los anexos el ejemplo N°2.13.

¹³⁴ En dicho pasaje, Schopenhauer plantea una analogía entre la música y su idea de voluntad. Para él, los tonos más bajos de la armonía son la objetivación de la voluntad cósmica y, sus vibraciones armónicas concomitantes, las manifestaciones y efectos colaterales de dicha voluntad (Schopenhauer, 2010, pp. 476-477). Aunque Wagner completó la partitura del *Rheingold* en mayo de 1854 e inició su lectura de Schopenhauer en otoño del mismo, es muy interesante notar la coincidencia de enfoques cosmovisionales.

alemanas de finales del S. XIX y para un estudioso del canon de Bayreuth como lo fue Strauss, estos fragmentos musicales de la tetralogía eran ya conocidos y, sin duda, imposible de pasar desapercibidos. Por todo ello, es posible decir que, el propio inicio de ASZ, no está alineado con las posibles connotaciones metafísicas del fragmento musical de Wagner como sí con la caracterización triádica de lo “natural” que hay en la tetralogía. De esta forma, el uso del término “Naturthema” se sustenta en su preferencia por el mundo sensible sobre el metafísico.

Luego de la presentación del prólogo y de la consolidación del motivo del sol/universo en do mayor, aparece la sección de los trasmundanos. En ella interviene, primero, un motivo de carácter tímido y dubitativo¹³⁵ en si menor que volverá a aparecer en la siguiente sección de manera más vigorosa. Lo importante, y lo que quisiera enfatizar, es que este motivo tiene una construcción rítmica e interválica muy propia de aquellos motivos ágiles –que incluyen arpeggios, tresillos y saltillos en voces graves– que Strauss también usó en Mac, DJ, TE, HL y la AS. Esto es importante porque, como trataré de mostrar a lo largo de este estudio, Strauss concibe a la fuerza humana como una muy dinámica que no siempre vence pero sí combate.

Ejemplo N°2.3:

breiter werden

Cornos en Fa

I con sord.

II cre - do in un - um de - - um

(Strauss, 1979b, cc. 32-33)

Por otro lado, en esta sección de los trasmundanos, Strauss continúa con la representación de un tipo de pensamiento metafísico a través del ejemplo N°2.3, el cual, tiene la particularidad de incluir el texto “credo in unum Deum” [creo en un solo Dios]. De esta forma se le indica los intérpretes que esto se ejecuta a modo de un canto gregoriano pero, al mismo tiempo, deja en claro que se está refiriendo, no a cualquier metafísico, sino al cristiano. Estos rasgos permiten que este motivo funcione programática y armónicamente como una transición hacia el tema principal de la plegaria en la bemol mayor¹³⁶, cuya intención se refuerza con la indicación “mit Andacht” [con devoción]¹³⁷.

¹³⁵ Ver en los anexos el ejemplo N°2.2.

¹³⁶ Ver en los anexos el ejemplo N°2.4.

¹³⁷ Otro uso anterior de la tonalidad de la bemol mayor para referirse a lo metafísico puede encontrarse en la última sección de TV (c. 483). Aquí, un tema que suele asociarse con un “ideal” –presente durante el ciclo vital– reaparece en dicha tonalidad en el proceso de transfiguración luego de la muerte.

La idea de presentar este tipo de música sacra para encarnar lo metafísico resulta muy conveniente para abordar el tránsito de lo supraterráneo a lo terrenal. Sin embargo, debo reconocer que Strauss ha tenido que recurrir a una despoetización del texto de Nietzsche para poder explicar a quien se quiere referir. El texto de Nietzsche habla en un sentido más amplio que abarca impotencia, cansancio espiritual, necesidad de un nuevo orgullo, saber terrenal y enfermedad corporal que, de algún modo, la lectura musicológica especializada no ha considerado en su análisis de esta sección de la obra. Sin embargo, hay que reconocer que, para fines prácticos del programa, era necesario centrarse en una figura concreta y no divagar en la diversidad de sensaciones que Nietzsche proyectó en esta sección ya que, como explique antes, Strauss no podía arriesgarse a perder la comprensión del oyente.

La música continúa con la sección “Del gran anhelo”, la cual, reintroduce al motivo presente en el ejemplo N°2.2 aunque, esta vez, lo hace con mayor vigor. El hecho de que dicho motivo reaparezca en esta sección y que además haya sido mencionado desde las indicaciones para los primeros bocetos, ha llevado a los analistas a identificar a este como el del “anhelo”. Por una parte, hay que reconocer que, en el pasaje homónimo de Za, se habla de un anhelo del alma por los saberes corporales y abismales de Zaratustra y por esta razón es que la obra de Strauss introduce, primero, al metafísico-cristiano. Sin embargo, a mi parecer, el uso que se le da al motivo del anhelo tiene un comportamiento que, como ya dije, comparte algunos rasgos rítmicos e interválicos con otras obras de Strauss que abordan la fuerza e ímpetu humano. En tal sentido, y considerando que esta sección conduce a la sección de las alegrías y pasiones, es posible sugerir que este motivo se esté encargando de la caracterización de la voluntad humana que intenta liberarse de las limitaciones planteadas por la moral cristiana y las ideas metafísicas.

La propuesta que hago tiene un segundo amparo en el evento musical inmediatamente posterior¹³⁸. Aquí entran en conflicto los sentimientos religiosos con el motivo del sol/universo (símbolo que, en el texto de Nietzsche, aparecen vinculados a la “muerte de Dios” y al “eterno retorno”). De igual manera, Strauss introduce en la partitura la palabra “Magnificat” sobre la línea melódica del órgano mientras el motivo del sol conserva su inamovible tonalidad de do mayor. El encuentro y pugna de ambos temas llama inmediatamente a los motivos de los arrebatos pasionales que caracterizan a la siguiente sección. Por ello, es posible decir que el motivo de la sección del anhelo reacciona pasionalmente a partir de la idea del eterno retorno, lo cual, incurre en una primera toma de conciencia y liberación del sujeto como fuerza, es decir, como voluntad.

Un tercer argumento que sostiene la hipótesis de que el motivo del anhelo también encarna a la voluntad individual en reacción se remite a una recopilación de fragmentos que Strauss resaltó en su

¹³⁸ Ver en los anexos el ejemplo N°2.5.

copia personal del texto de Nietzsche¹³⁹ pero, también, a unas reflexiones de su diario personal recogidas por Youmans:

Tabla N°1: Reflexiones sobre el texto de Nietzsche

Anotaciones en el diario personal:	Pasajes marcados por Strauss en su edición de <i>Also sprach Zarathustra</i> :
<p>“Das <i>Bewußtsein</i> der Bejahung des Willens ist unser letztes Ziel-bis jetzt. Was noch kommen soll, wer weiß es! Ich bejahe <i>bewußt</i>, dies ist mein Glück!”</p> <p>[<i>Conciencia</i> de la afirmación de la voluntad es nuestro último objetivo - hasta ahora. ¡Qué vendrá, quién sabe! ¡Concientemente digo que sí, esa es mi felicidad!]</p>	<p>“(…) mein <i>Wollen</i> kommt mir stets als mein Befreier und Freudebringer (…)” (“Auf den glückseligen Inseln”)</p> <p>[(…) mi voluntad siempre viene a mí como liberadora y portadora de alegría (…)] (“De las islas afortunadas”)]</p>

(Youmans, 2005, p. 96)

Como puede verse aquí –y en otras entradas que Youmans incluye para su artículo–, la declaración de las virtudes de la voluntad individual es algo que Strauss llegó a tener muy presente, lo cual, hace que la idea de un motivo anhelante asociado a la voluntad tenga cierta cabida. Asimismo, cabe adelantar que, los personajes escogidos por Strauss para sus poemas sinfónicos, son o críticos de la sociedad y los valores populares o individuos que, por su debilidad espiritual y de conciencia, se vuelven modelos de crítica o parodia. En ese sentido, la idea de incluir un elemento que se revele desde el interior (como lo es la voluntad), se hace de absoluta necesidad y coherencia con su lectura nietzscheana de la superación personal.

Ejemplo N°2.6:



(Strauss, 1979b, cc. 115-118)

¹³⁹ Como indica Youmans en otro trabajo suyo, la copia de *Also sprach Zarathustra* que Strauss poseyó era la de Leipzig: C.G. Naumann, 1893 (2004, p. 325).

Ejemplo N°2.7:

noch bewegter, sehr leidenschaftlich

Violines
I y II

ff *sfz*

(Strauss, 1979b, cc. 131-132)

Los ejemplos N°2.6 y 2.7 corresponden a las pasiones y las alegrías respectivamente. Si bien la sección entera a la que pertenecen se halla en do menor, ambos temas se interrelacionan por relativas (las pasiones en mi bemol mayor y las alegrías en do menor). Con este recurso, Strauss está tratando de expresar la cercanía y complementariedad de ambas. Asimismo, el nuevo *tempo* escogido para esta sección, el cual debe reflejar la ligereza con la que la virtud individual se abre paso hacia el superhombre, se va alcanzando a partir de una serie de entradas del motivo de las pasiones provocando un *accelerando* desde el c. 113.

Hasta este punto, es posible decir que Strauss ha presentado a todos los temas protagónicos de la obra, sin embargo, justo antes de terminar esta sección –dominada por los motivos de las alegrías y las pasiones– aparece un nuevo motivo (ejemplo N°2.8) en el c. 150 que luego reaparece en disminución en el c. 158. Por sus características, algunos investigadores como Del Mar (2009) o Youmans (2005), piensan que se trata de la náusea [*Ekel*]¹⁴⁰ de Zaratustra. Sin embargo, otros autores como Werbeck (1996) lo asocian con la duda metafísica [*Zweifel*].

Ejemplo N°2.8:

noch bewegter, sehr leidenschaftlich

Trombones

ff
marcatissimo

(Strauss, 1979b, cc. 150-153)

Desde mi perspectiva, este motivo –que aparece de forma intempestiva en una sección conductiva que desestabiliza la tonalidad de las alegrías y pasiones– recurre al característico intervalo de tritono que, como ya mostré en TE, se encuentra vinculado al padecimiento. Por otro lado, hay que recordar que la náusea representa, en el proceso de transvaloración de valores nietzscheano, un punto de

¹⁴⁰ Como indica Niemeyer, la “náusea” para Nietzsche fue un concepto metafórico que pasó por diferentes connotaciones y usos. Para el caso de Za, la figura de la náusea se refiere a uno de los síntomas que, las personas que se acaban de acoger a la idea de que “Dios ha muerto”, sienten por la “plebe”, es decir, los que se oponen al crecimiento de la vida (metafísicos) (Niemeyer, 2012, p. 373).

inflexión importante y sintomático del padecido proceso de transformación del individuo hacia el superhombre. A razón de eso, no es gratuito entonces que, entre los cc. 150-168, Strauss desplace al tema de las alegrías para empezar a sobrecargar la música con este motivo hasta la llegada de la indicación “ermattend” [fatigado]¹⁴¹. En ese sentido, es mucho más probable que el motivo del ejemplo N°2.8 esté más vinculado a la idea de la “náusea” de Zaratustra por tratarse de un quiebre emocional a causa de un síntoma de duda y aversión por los viejos preceptos morales.

Por su parte, Del Mar (2009) propone que el carácter armónicamente transitorio y ambivalente de este pasaje justifica que el motivo del ejemplo N°2.8 esté entre el si mayor de la humanidad y el do mayor de la naturaleza. Su argumento se basa en que las primeras dos notas del motivo (fa-si) encajan –con las demás voces– en un acorde de si disminuido mientras que, las últimas tres notas (mi-sol#-do), conforman una tríada aumentada sobre do. En tal sentido, y si se considera a la tríada aumentada de do como algo cercano al do mayor del sol/universo, entonces podría acogerse la idea de que la tonalidad de do mayor no hace referencia a la naturaleza exclusivamente, sino también una serie de pensamientos e ideales (entre los que Werbeck destacó la “libertad”)¹⁴² que obligan a Strauss a emplear las tonalidades de una manera análoga a como Nietzsche empleó sus símbolos polisémicos.

Ejemplo N°2.9:

The musical score for Bassoon and Cello parts (Fagotes y Cellos) is in 4/4 time. It begins with a tempo/mood marking of "etwas ruhiger". The first measure contains a triplet of eighth notes (F#, A, C). The second measure contains a triplet of eighth notes (C, E, G#). The third measure contains a quarter note (G#) followed by a quarter rest. The fourth measure contains a quarter note (B) followed by a quarter rest. The fifth measure contains a quarter note (C) followed by a quarter rest. The sixth measure contains a quarter note (D) followed by a quarter rest. The seventh measure contains a quarter note (E) followed by a quarter rest. The eighth measure contains a quarter note (F#) followed by a quarter rest. The ninth measure contains a quarter note (G) followed by a quarter rest. The tenth measure contains a quarter note (A) followed by a quarter rest. The eleventh measure contains a quarter note (B) followed by a quarter rest. The twelfth measure contains a quarter note (C) followed by a quarter rest. The thirteenth measure contains a quarter note (D) followed by a quarter rest. The fourteenth measure contains a quarter note (E) followed by a quarter rest. The fifteenth measure contains a quarter note (F#) followed by a quarter rest. The sixteenth measure contains a quarter note (G) followed by a quarter rest. The seventeenth measure contains a quarter note (A) followed by a quarter rest. The eighteenth measure contains a quarter note (B) followed by a quarter rest. The nineteenth measure contains a quarter note (C) followed by a quarter rest. The twentieth measure contains a quarter note (D) followed by a quarter rest. The twenty-first measure contains a quarter note (E) followed by a quarter rest. The twenty-second measure contains a quarter note (F#) followed by a quarter rest. The twenty-third measure contains a quarter note (G) followed by a quarter rest. The twenty-fourth measure contains a quarter note (A) followed by a quarter rest. The twenty-fifth measure contains a quarter note (B) followed by a quarter rest. The twenty-sixth measure contains a quarter note (C) followed by a quarter rest. The twenty-seventh measure contains a quarter note (D) followed by a quarter rest. The twenty-eighth measure contains a quarter note (E) followed by a quarter rest. The twenty-ninth measure contains a quarter note (F#) followed by a quarter rest. The thirtieth measure contains a quarter note (G) followed by a quarter rest. The thirty-first measure contains a quarter note (A) followed by a quarter rest. The thirty-second measure contains a quarter note (B) followed by a quarter rest. The thirty-third measure contains a quarter note (C) followed by a quarter rest. The thirty-fourth measure contains a quarter note (D) followed by a quarter rest. The thirty-fifth measure contains a quarter note (E) followed by a quarter rest. The thirty-sixth measure contains a quarter note (F#) followed by a quarter rest. The thirty-seventh measure contains a quarter note (G) followed by a quarter rest. The thirty-eighth measure contains a quarter note (A) followed by a quarter rest. The thirty-ninth measure contains a quarter note (B) followed by a quarter rest. The fortieth measure contains a quarter note (C) followed by a quarter rest. The forty-first measure contains a quarter note (D) followed by a quarter rest. The forty-second measure contains a quarter note (E) followed by a quarter rest. The forty-third measure contains a quarter note (F#) followed by a quarter rest. The forty-fourth measure contains a quarter note (G) followed by a quarter rest. The forty-fifth measure contains a quarter note (A) followed by a quarter rest. The forty-sixth measure contains a quarter note (B) followed by a quarter rest. The forty-seventh measure contains a quarter note (C) followed by a quarter rest. The forty-eighth measure contains a quarter note (D) followed by a quarter rest. The forty-ninth measure contains a quarter note (E) followed by a quarter rest. The fiftieth measure contains a quarter note (F#) followed by a quarter rest. The fifty-first measure contains a quarter note (G) followed by a quarter rest. The fifty-second measure contains a quarter note (A) followed by a quarter rest. The fifty-third measure contains a quarter note (B) followed by a quarter rest. The fifty-fourth measure contains a quarter note (C) followed by a quarter rest. The fifty-fifth measure contains a quarter note (D) followed by a quarter rest. The fifty-sixth measure contains a quarter note (E) followed by a quarter rest. The fifty-seventh measure contains a quarter note (F#) followed by a quarter rest. The fifty-eighth measure contains a quarter note (G) followed by a quarter rest. The fifty-ninth measure contains a quarter note (A) followed by a quarter rest. The sixtieth measure contains a quarter note (B) followed by a quarter rest. The sixty-first measure contains a quarter note (C) followed by a quarter rest. The sixty-second measure contains a quarter note (D) followed by a quarter rest. The sixty-third measure contains a quarter note (E) followed by a quarter rest. The sixty-fourth measure contains a quarter note (F#) followed by a quarter rest. The sixty-fifth measure contains a quarter note (G) followed by a quarter rest. The sixty-sixth measure contains a quarter note (A) followed by a quarter rest. The sixty-seventh measure contains a quarter note (B) followed by a quarter rest. The sixty-eighth measure contains a quarter note (C) followed by a quarter rest. The sixty-ninth measure contains a quarter note (D) followed by a quarter rest. The seventieth measure contains a quarter note (E) followed by a quarter rest. The seventy-first measure contains a quarter note (F#) followed by a quarter rest. The seventy-second measure contains a quarter note (G) followed by a quarter rest. The seventy-third measure contains a quarter note (A) followed by a quarter rest. The seventy-fourth measure contains a quarter note (B) followed by a quarter rest. The seventy-fifth measure contains a quarter note (C) followed by a quarter rest. The seventy-sixth measure contains a quarter note (D) followed by a quarter rest. The seventy-seventh measure contains a quarter note (E) followed by a quarter rest. The seventy-eighth measure contains a quarter note (F#) followed by a quarter rest. The seventy-ninth measure contains a quarter note (G) followed by a quarter rest. The eightieth measure contains a quarter note (A) followed by a quarter rest. The eighty-first measure contains a quarter note (B) followed by a quarter rest. The eighty-second measure contains a quarter note (C) followed by a quarter rest. The eighty-third measure contains a quarter note (D) followed by a quarter rest. The eighty-fourth measure contains a quarter note (E) followed by a quarter rest. The eighty-fifth measure contains a quarter note (F#) followed by a quarter rest. The eighty-sixth measure contains a quarter note (G) followed by a quarter rest. The eighty-seventh measure contains a quarter note (A) followed by a quarter rest. The eighty-eighth measure contains a quarter note (B) followed by a quarter rest. The eighty-ninth measure contains a quarter note (C) followed by a quarter rest. The ninetieth measure contains a quarter note (D) followed by a quarter rest. The ninety-first measure contains a quarter note (E) followed by a quarter rest. The ninety-second measure contains a quarter note (F#) followed by a quarter rest. The ninety-third measure contains a quarter note (G) followed by a quarter rest. The ninety-fourth measure contains a quarter note (A) followed by a quarter rest. The ninety-fifth measure contains a quarter note (B) followed by a quarter rest. The ninety-sixth measure contains a quarter note (C) followed by a quarter rest. The ninety-seventh measure contains a quarter note (D) followed by a quarter rest. The ninety-eighth measure contains a quarter note (E) followed by a quarter rest. The ninety-ninth measure contains a quarter note (F#) followed by a quarter rest. The hundredth measure contains a quarter note (G) followed by a quarter rest.

(Strauss, 1979b, cc. 164-165)

Posterior a la náusea por las antiguas creencias llega la nostalgia y, por ello, Strauss coloca aquí la sección titulada “das Grablied” (la canción de los sepulcros). En esta sección de la obra de Nietzsche, Zaratustra visita los sepulcros de sus antiguas creencias como un acto de compasión [*Mitleid*] por el pasado, lo cual, como ya se ha visto en el capítulo anterior, simboliza un traspie en el proceso de la creación de nuevos valores propios. Por esta razón, Nietzsche habló acerca de “instantes divinos”, padecimientos por la náusea, viejos senderos por los que se va a ciegas, recaídas, virtud individual, la interrupción de la danza o el problema de Wagner como un cantor de compasiones. Sin embargo, uno de los detalles más resaltantes de esta sección es aquel en donde Nietzsche afirma que, lo único

¹⁴¹ Esta idea de la fatiga es bastante coherente si se recuerda que, para Nietzsche, existía un nihilismo débil y uno fuerte pero además que, entre ambos, hay un estadio que implica un hastío o un cansancio por aquella pasividad (nihilismo débil) que llama justamente a la toma de decisiones (nihilismo fuerte).

¹⁴² Ver la guía temática de Werbeck más arriba en donde se ve, al final, que el *Himno del baile* representa a la libertad anhelada en do mayor.

insepultable, es su voluntad, la cual, silenciosa e incambiada avanza a través de los años y traspasa todos los sepulcros (Nietzsche, 2013, pp. 192-196).

Este detalle es importante programáticamente porque, al inicio de esta sección en la obra de Strauss, se introduce el motivo del “anhelo” (ejemplo N°2.9) en su forma más fidedigna (sobre si menor) pero de manera aletargada. Aunque dicho motivo trata de abrirse paso por diferentes voces, no termina por imponerse porque inmediatamente es interrumpido por una melodía de carácter elegíaco¹⁴³ en el c. 178 que, además, suena junto a la manifestación del motivo del sol/universo en la trompeta indicando nuevamente una mezcla entre pensamientos y sentimientos.

Esta idea es muy sugerente porque, en el texto de Nietzsche, Zarathustra se lamenta de que su “símbolo supremo” (la danza de libertad) haya quedado mitigado por la nostalgia y la compasión. De igual modo, inmediatamente después de la melodía elegíaca, retorna el motivo del anhelo –sobre un acorde de si menor– en las voces graves, iniciando el “gran *diminuendo*”¹⁴⁴ que Strauss había vaticinado en sus bocetos. En ese sentido, el motivo del “anhelo” termina comportándose, una vez más, como la voluntad de Za. Una impresión similar se habría llevado Del Mar quien describió el mismo evento como un retorno momentáneo a la tonalidad de si menor mientras el “espíritu del hombre” continúa su exhaustiva lucha contra esas fuerzas que tratan de llevarlo a un pozo siniestro (Del Mar, 2009, p. 139).

Luego aparece la sección “Von der Wissenschaft” (De la ciencia), dicha sección es un *fugato* que consta de un sujeto que aparece en el c. 201 y una respuesta que inicia en la dominante en el c. 205. Lo interesante de esta sección, como ya dije, es que Strauss recurre a la figura del contrapunto para representar a la ciencia a través del siguiente tema:

Ejemplo N°2.10:

The image shows a musical score for Cello. It begins with the tempo marking "Langsam" and the dynamic marking "pp". The notation is in bass clef with a common time signature (C). The melody starts with a half note G2, followed by a quarter note A2, and a quarter note B2. This is followed by a slur over a quarter note C3, a quarter note D3, and a quarter note E3. Then, there are three triplet markings over eighth notes: the first triplet consists of F3, G3, and A3; the second triplet consists of B3, C4, and D4; the third triplet consists of E4, F4, and G4. The piece ends with a double bar line.

(Strauss, 1979b, cc. 201-204)

¹⁴³ Es muy interesante notar cómo la preparación de esta melodía (dada entre los cc. 172-177) se parece al diseño que Tchaikovsky desarrolló en la letra O del movimiento I de su *Sinfonía N°4*. Quizás Strauss haya tenido en mente la obra del compositor ruso dado que visitó Rusia el mismo año en el que completó y estrenó ASZ.

¹⁴⁴ El cual inicia una secuencia armónica cromática que conduce a la siguiente sección de la obra (De la ciencia).

A primera vista, este tema (ejemplo N°2.10) –que encarna al sujeto del *fugato*– sorprende por su poca agilidad rítmica, sin embargo, resaltan dos detalles muy sugerentes. El primero tiene que ver con su origen en la disminución del tema del sol/universo y su naturaleza dodecafónica. El segundo elemento llamativo es su carácter ya que, durante toda la sección a la que corresponde, dicho fragmento se comporta de una manera muy pesada y aletargada, lo cual, genera ciertas suspicacias.

En el pasaje de Nietzsche del mismo nombre, se narra cómo Zaratustra encuentra en su caverna a un mago cantor¹⁴⁵ que está corrompiendo a los presentes con ideas metafísicas y temas inescrupulosos, los cuales, Nietzsche describe como una “red de su astuta y melancólica voluptuosidad”. Esto lleva a que uno de los discípulos de Zaratustra –confundido por los cantos del mago– admita que el miedo es el sentimiento básico hereditario del hombre, frente a esto, Zaratustra sólo atina a reír de las “verdades” que escucha (Nietzsche, 2013, p. 472).

A mi parecer, la elección de la textura contrapuntística viene a funcionar como un símbolo de una tradición (en este caso musical) dominada por leyes y reglas que, durante mucho tiempo, reaccionó de manera muy selectiva a la innovación y que, además, tuvo repercusiones en el retorno a las formas musicales en el neoclasicismo. Por otro lado, es posible decir que la elección del carácter dodecafónico¹⁴⁶ obedece a la idea de llevar a las leyes musicales al absurdo al punto de priorizarlas por sobre el sentir melódico y armónico de la música tonal (que Strauss siempre defendió).

A razón de estas dos ideas, se hace entendible que Strauss haya aprovechado el contrapunto de esta sección para introducir una variación de la melodía elegíaca (c. 219) –a modo de contracanto– porque, de esa manera, desliza la idea de nostalgia o tristeza en paralelo a esta aparente alusión al razonamiento idealista. Por otro lado, el diseño del ejemplo N°2.10 se expone únicamente en instrumentos graves (fagotes, clarinete bajo, cellos y contrabajos) y en un *tempo* lento, lo cual, parece intentar emular aquella sensación de voluptuosidad y pesadez que caracterizan al pensamiento metafísico que tanto critica Zaratustra y que se asienta aún más con su entrada redundante en la aumentación en el c. 223.

Sin embargo, en el texto de Nietzsche, Zaratustra no se queda sin reaccionar y le explica a sus discípulos que no es el miedo el sentimiento básico del ser humano, sino el valor, la aventura y el gusto por lo incierto. A ello, agrega que el valor es refinado, intelectualizado, con alas de águila y astucia de serpiente (Nietzsche, 2013, pp. 474-476). Esta descripción –que refiere a su trabajo inmediatamente anterior, FW– responde, según Niemeier (2012), a una alusión a determinadas

¹⁴⁵ Como explica Sánchez Pascual, este “cantor más amado” que entona horrendas y pesadas melodías (como aparece en la sección de “La canción de los sepulcros”) se trata de una caracterización de Richard Wagner (Nietzsche, 2013, p. 528).

¹⁴⁶ Estética con la que Strauss discrepaba abiertamente.

ciencias como la filología o las ciencias naturales, las cuales –según Nietzsche–, salían al encuentro de la filosofía con espíritu jovial, decisión hipotética y carácter experimental. Estos rasgos que resalta Niemeyer –sobre la concepción de las nuevas ciencias– se oponen justamente a la rigurosidad de los sistemas filosóficos metafísicos del S. XIX pero, además, respaldan la interpretación que se acaba de hacer sobre el ejemplo N°2.10.

Ejemplo N°2.11:

The image shows a musical score for Flautas y violines. The tempo is marked 'Schnell' and 'sehr feurig'. The dynamics are marked 'f'. The score is in 4/4 time and G major. It features a melodic line with various ornaments and a dynamic marking of 'f'.

(Strauss, 1979b, cc. 241-243)

Sin embargo, en esta sección pesada y grave, Strauss no contiene su espíritu nietzscheano e introduce al motivo del anhelo (voluntad) en su tonalidad original (si menor) y en un *tempo* mucho más ágil (*Schnell*). Lo interesante de este punto es que, luego de introducir dicho motivo, aparece –un compás después– el tema (ejemplo N°2.11). Este tema –que ha sido dejado de lado por la gran mayoría de estudios sobre la obra– tiene un carácter jocosos y vivo¹⁴⁷ que contrasta con el material anterior y que retoma la tonalidad del motivo de la voluntad pero en modo mayor.

De la misma manera, toca enfatizar, por un lado, el uso de una armonización melódica por terceras, la cual, es característica de los momento de éxtasis, felicidad y amor en otras obras de Strauss como *Don Juan*, la *Symphonia Domestica*, *Der Rosenkavalier* o incluso la *Alpensinfonie* y, por otro lado, la elección de un registro tímbrico completamente diferente. En ese sentido, es posible sugerir que, lo que el compositor está tratando de presentar aquí, es una ciencia distinta de la presentada al inicio del *fugato*; podría tratarse, entonces, de una ciencia jovial.

Es interesante ver también cómo el motivo de la voluntad empieza a modular a si mayor –como aventurándose– provocando, con ello, la anticipación del motivo del *Tanzlied* [canción del baile] en el c. 252. Sin embargo, esta lucidez y jovialidad no constituyen una meta alcanzada ni, mucho menos, un momento musical perenne ya que, a partir del c. 268, inicia una sección contrastante con una velocidad mucho más lenta que recopila los motivos del sol/universo y que tiene por título *Der Genesende* [el convaleciente]. En ese sentido, se hace mucho más claro que la música está caracterizando aquí a las secuelas que produce el pensamiento del eterno retorno a todo convaleciente

¹⁴⁷ De ahí la indicación *feurig* (ardiente) que le acompaña.

que está pasando por momentos de autosuperación y de recaídas o delirios (como ocurre en el apartado homónimo del libro III de Za).

Sobre la sección del convaleciente, cabe decir que funciona –al igual que la sección anterior– como un espacio para el diálogo del material presentado anteriormente en donde se introduce, desde el c. 303, un largo pedal en los contrabajos que alterna las notas do y si para emular el profundo conflicto característico de la convalecencia de Zarathustra. Transcurrida esta sección, se llega a un gran *tutti* de la orquesta sobre un bicordio (do-sol) seguido por varias intervenciones del motivo de la náusea y del anhelo (voluntad), cuyas modulaciones conducen hacia la sección del *Tanzlied* en do mayor.

Esta nueva sección se caracteriza por retomar los temas del sol/universo y todos aquellos temas vinculados a la vida (como el tema de la náusea, el anhelo o las alegrías) y, cuyas transformaciones, se ajustan a la métrica de un vals vienés. El concepto programático de esta sección es el mismo que Nietzsche tuvo para su canción en la sección homónima del libro, a saber, el de la despreocupación previa al atardecer¹⁴⁸. Por su parte, la sección *Das Nachtwanderlied* [La canción del noctámbulo] llega con la entrada de la campana, el motivo de la náusea y un pedal sobre la nota mi que dura setenta compases hasta la llegada de la tonalidad de si menor (con armadura de si mayor)¹⁴⁹.

Ejemplo N°2.12:

The image shows a musical score for a section titled 'Langsamer'. The score is written for piano and strings. The piano part is in the upper register, marked with a dynamic of *pp*. The string part is in the lower register, marked with a dynamic of *pizz.*. The tempo is indicated as 'Langsamer' and the performance instruction is 'Arp. Vlns.'. The score is in 4/4 time and the key signature is D major. The score is from Strauss's 1979b, cc. 979-980.

(Strauss, 1979b, cc. 979-980)

En los últimos compases de la obra se llega a la tan característica bitonalidad final en donde coexisten la tonalidad del anhelo (voluntad) (si mayor) y la del sol/universo (do mayor), las cuales, exaltan su oposición a través del registro al mismo tiempo que evidencian una cercanía a través del juego tonal. El hecho de que el anhelo del ser humano sea tan discorde tonalmente con la tonalidad de este “pensamiento abismal” –que llama hacia el retorno de nuestro estado más natural–, se debe precisamente a que dicho pensamiento del eterno retorno siempre nos conducirá hacia un nuevo

¹⁴⁸ Esto explica por qué el tema del sol/universo aparece insistentemente al inicio de esta sección para luego irse perdiendo.

¹⁴⁹ Es importante el detalle de que la tonalidad del anhelo (voluntad) humano no llegue por cadencia auténtica perfecta porque, de ese modo, estructuralmente, no se está garantizando su victoria en el cruce de fuerzas.

estado de cuestionamiento y superación; el contraste tonal no significa de ninguna manera una discrepancia perpetua entre el ser humano y la naturaleza como muchos piensan ya que esto contradeciría directamente a las ideas centrales de Nietzsche. Asimismo, con esta caracterización, Strauss cierra el ciclo del eterno retorno mostrando un final que no es exactamente igual al inicio, lo cual, produce la sensación de que el ciclo constante de autosuperación siempre inicia desde un punto diferente.

Con todo lo expresado hasta aquí, uno se puede dar cuenta de qué tan presente tuvo Strauss los pasajes del libro de Nietzsche y, hasta qué punto, supo articular las diferentes ideas del filósofo para representar un proceso tan simbólico como afectivo. Por otra parte, esto también evidencia la naturaleza cíclica y no progresiva de la obra musical. Si bien Strauss expresó en su momento la intención de representar un proceso casi evolutivo, lo cierto es que, armónica y programáticamente, termina amoldándose a la idea del eterno retorno de Zaratustra y, con ello, le otorga a ésta el carácter representativo de un ciclo humano en donde las dudas y convicciones se comportan como fuerzas. Esto será de vital importancia más adelante porque, si bien aquí se está cubriendo el aspecto humano desde el interior, Strauss no dudará, posteriormente, en querer presentar la incidencia del mundo exterior en el sujeto, y es allí en donde la *Alpensinfonie* tiene algo que decir.

La vinculación con la música y el programa es muy importante para entender algo con respecto a la forma. Por un lado, se debe recordar que la lógica del plano estructural de la forma sonata plantea la presentación de dos temas (fuerzas) que compiten en un desarrollo que deriva en el triunfo de una de ellas (reexposición). Por otro lado, y como acabo de presentar a través del diálogo motivico y armónico, el desenlace de la obra queda truncado porque se imposibilita la realización de una verdadera reexposición en sentido estricto y, con ello, se descarta la posibilidad de un tipo de forma sonata en sentido tradicional.

Por otro lado, si bien Strauss nos ha presentado una adaptación del texto de Nietzsche, cabe indicar, primero, que Za no afirma la victoria de alguna fuerza y, segundo, que tratar de encajar la obra en una forma *a priori* –como es el caso de la forma sonata– sería una estrategia inapropiada o poco coherente con el espíritu de la obra de Nietzsche. En ese sentido, creo que lo más adecuado es entender las funciones de cada sección y, a partir de ello, comprender cómo Strauss podría haberse valido de la subversión de algunos elementos de la forma sonata.

Para su análisis, Youmans toma como punto de partida un diagrama desarrollado por Hans Merian en donde se muestra una introducción cerrada en do mayor, luego, a la sección *Hinterweltlern* con una sección abierta (sobre fa menor y si menor) y otra cerrada (sobre la bemol mayor), a la sección *Sehnsucht* en si menor (aunque abierta modalmente), a la sección *Freuden* en do menor, a la sección

Grablied sobre si menor –aunque con una intención conductiva–. Posteriormente, se menciona a la sección *Wissenschaft* (1ra fuga) –en donde preponderan el do mayor y el si mayor– y luego a la sección *Genesende* (2da fuga) sobre mi menor –pero con una retransición sobre el V de do mayor–. Sólo de esa forma –indica Merian– se llega al *Tanzlied* que inicia con un do mayor, el cual, modula a sol mayor y la bemol mayor (que es donde reaparecen los motivos de las alegrías y pasiones) para, luego, continuar modulando hasta caer en el si mayor de *Nachtwanderlied* y en su bitonalidad final (citado en Youmans, 2005, p. 201).

Tomando como punto de partida este mapa, propongo, primero, considerar que la sección de la introducción cumple un rol expositivo por presentar, no sólo a la naturaleza y al universo sino también a un motivo con mucha determinación y carácter. Hay que recordar que el motivo del sol/universo rara vez pasa por modulaciones ya que constantemente aparece junto a la tonalidad de do mayor de forma fija. Por lo tanto, es posible decir que tiene mucha influencia así como peso tiene la idea del mundo sensible en Za. Segundo, no hay que olvidar que, desde TE, Strauss ya había probado la idea de introducir un material temático desde la introducción por lo que esta obra podría haber aprovechado el mismo recurso de una forma diferente.

De igual manera, invito a considerar que la introducción se presenta con cierta ambigüedad armónica por alternar do mayor y do menor, por lo cual, podría considerarse al la bemol mayor de la siguiente sección (*Hinterweltern*) como la región subdominante de la relativa mayor de la sección anterior (mi bemol mayor) con una cadencia perfecta auténtica en los cc. 62-63 sobre la bemol mayor. Esto hace que ambas secciones encajen dentro de los experimentos sobre la forma sonata que se daban en el S. XIX¹⁵⁰. Sin embargo, esto podría ser una ilusión musical que plantea una analogía con una ilusión metafísica¹⁵¹ que tiene cabida porque en esta obra se produce un movimiento paralelo de secciones programáticas y secciones musicalmente estructurales en donde, cada una, posee autonomía¹⁵². De igual modo, hay algo que puede verse con mayor claridad a partir del diagrama de Merian. El motivo del anhelo (voluntad) –el cual introduce las tonalidades de si menor y si mayor– aparece en secciones abiertas que conducen a otras secciones armónicamente cerradas haciendo que dicho motivo se manifieste en espacios aparentemente no expositivos. Esto posiblemente remite a la idea anteriormente presentada de Za en donde se menciona que la voluntad se mueve silenciosamente.

¹⁵⁰ Alrededor del 1800 se comenzaron a dar una serie de “migraciones tonales” sobre los temas secundarios que incurrían en modulaciones que aterrizaran en el cierre exposicional esencial con cadencia auténtica perfecta (Darcy y Hepokoski, 2006, p. 120).

¹⁵¹ Recordar que esta sección se trata de los “trasmundanos” o metafísicos que viven débiles y engañados. Como indica Sánchez Pascual –en una nota en la edición de *Así habló Zaratustra* para la editorial Alianza–, la palabra “Hinterweltern” fue una creación de Nietzsche a partir de la palabra alemana “Hinterwäldler” [el que habita detrás del bosque] y que se refiere al troglodita e inculto pero que, en este caso, se asocia de forma análoga al metafísico (Nietzsche, 2013, nota 47, p. 516).

¹⁵² Como también ocurre con *Till Eulenspiegels lustige Streiche*.

En mi opinión, esta manera de presentar temas y tonalidades, aunque parece poco ortodoxa, funciona si de lo que se trata es de socavar los fundamentos formales aprioristas, no obstante, esto no quita que los modos sobre do y si resulten estructuralmente pertinentes. Por otra parte, propongo que es posible ver a las dos fugas como una gran sección de desarrollo en donde se retoman muchos temas y motivos a través de un tratamiento contrapuntístico. Sin embargo, aquí también hay algo poco habitual y es que se introducen y anticipan nuevos materiales (como el de la ciencia jovial o el de la canción del baile) pero, como se irá viendo, esto es algo muy característico del estilo compositivo de Strauss, el cual, aprovecha los desarrollos para anticipar materiales que responden al libre desenvolvimiento del programa.

Aunque el tratamiento de las dos fugas llama a interpretar la sección del *Tanzlied* como un arribo seguro, lo cierto es que esta plantea una reexposición muy particular de temas y tonalidades. Como puede verse en la partitura y en el diagrama de Merian, aquí entra un vals con un cuerpo temático en do mayor que, junto al motivo del sol/universo, reintroduce también a los temas de las alegrías y pasiones, de la náusea y del anhelo (voluntad). Sin embargo, armónicamente, esta sección contiene pilares cercanos a la tonalidad de do mayor. Quizás, uno de los puntos más objetables –desde un punto de vista ortodoxo– es que esta aparente reexposición le da más preponderancia a unos temas dancísticos que no han sido introducidos al inicio de la obra. Sin embargo, creo que esto era algo inevitable si lo que se quería era retratar la resignación jovial y ligera al pensamiento del eterno retorno.

No pretendo presentar una descripción ni mucho menos una catalogación formal exhaustiva de esta obra. Por el contrario, lo que más me interesa es proponer nuevos enfoques para el análisis que tomen en consideración la idea de que el programa (entendido como la parte terrenal de la obra) convive con la necesidad de una estructura (parte metafísica). Pero incluso ambas partes son esquivas y dan lugar a diferentes enfoques e interpretaciones como las de Williamson (1993) quien propone la coexistencia de una forma sonata y un ciclo sonata o la de Daverio (1993) quien propone que, desde el primer compás hasta el final de la sección *Sehnsucht*, se da una gran introducción en forma sonata. Todos estos enfoques, incluyendo el mío, representan la herencia del canon y educación musical de los siglos XIX y XX que Strauss estuvo tratando de burlar y confundir. No obstante, ni siquiera el propio compositor ha podido escapar de las necesidades estructurales y funcionales de su propio bagaje y, en ese sentido, Strauss también conoció la resignación de Zaratustra.

Si bien esta obra no se pronuncia de manera directa contra la figura de Wagner (como muchos musicólogos sostienen), sí lo hace –indica Schuh (1976)– contra todo pensamiento metafísico y moral popular del S. XIX que los wagnerianistas y Nietzsche vincularon a Wagner. Y esto es algo muy sintomático ya que –como indica Curt Grottewitz– si los escritores querían entrar en lo moderno,

debían abandonar el culto a Schopenhauer (citado en Kristiansen, 2002, p. 691). Esto es importante porque, con gestos como este, Strauss intentó desligarse de todos los aspectos espirituales del Romanticismo a los cuales, su obra anterior (*Tod und Verklärung*), se había aferrado. De este modo, como había previsto Arthur Seidl en su ensayo *Also sang Zarathustra* (1900), Strauss habría abandonado a los viejos dioses (Wagner y Schopenhauer) para saludar al sol como un solitario y habría encontrado en Nietzsche su recuperación y convalecencia, la cual, se halla en los poemas sinfónicos (citado en Youmans, 2014, p. 410).

ASZ generó, desde su composición mucho revuelo entre la audiencia, quizás debido a la propaganda anticipada que hicieron muchos periódicos que ya estaban atentos en la trayectoria de Strauss. Sin embargo, y aunque tuvo más de veinte representaciones entre Europa y Norteamérica entre 1896 y 1897, la crítica y los oyentes parecen haberse frustrado con la comprensión extramusical de la pieza. Escritores como Klauwell (1910) o Merian (2018), apostaban porque Strauss había presentado o una interpretación personal de Nietzsche o la sola “ambigüedad” de la poética nietzscheana; en todo caso, para ellos y para la audiencia en general, las explicaciones que Strauss había anticipado en los programas de mano no fueron suficientes para sacarle el mayor provecho a la experiencia reflexiva de la música.

3.3. *Don Quixote* (Op. 35)

Luego del revuelo que causó *Also sprach Zarathustra* y de su poca reproducción luego de sus estrenos internacionales, se continuó –al año siguiente– con los bocetos de un nuevo poema sinfónico que ejemplifica, de forma distinta, el vínculo entre el hombre y el mundo. El nuevo proyecto de Strauss –cuyos bocetos más tempranos datan de octubre de 1896– se desarrollaron y completaron en 1897 (Werbeck, 2014, p. XVIII). En una entrada del 16 de abril del mismo año en su diario personal, Strauss anotó la frase “sinfonische Dichtung Held und Welt beginnt Gestalt zu bekommen; dazu als Satyrspiel - Don Qichote (sic)”¹⁵³ (citado en Schuh, 1976, p. 475). Según esta frase, Strauss habría estado trabajando en dos obras sinfónicas a la vez, la primera es la que posteriormente se conoce como *Ein Heldenleben* (HL) mientras que la otra se trataría de *Don Quixote* (DQ).

El hecho de que haya compuesto en simultáneo ambas obras obedece a un proyecto crítico y comparativo concreto. Como Youmans (2014) señala, ambas obras se concibieron como una dualidad humorística y heroica que debían contrastarse e, inclusive, ejecutarse juntas¹⁵⁴. Existen algunas hipótesis en torno al emprendimiento de este proyecto pero, con respecto a DQ, podría decirse que surgió como un mensaje al recientemente difunto Alexander Ritter (wagnerianista). Algunos autores

¹⁵³ [Comienza a tomar forma el poema sinfónico *Héroe y Mundo*; así como una obra satírica - *Don Quixote*].

¹⁵⁴ Hecho que no se concretó hasta el concierto en Múnich de octubre de 1899 (Werbeck, 2014, p. XIX).

como Youmans o Del Mar sostienen que existe un tipo de alusión entre el apellido Ritter [Caballero] y la figura del quijote, la cual, tanto Cervantes como Strauss, representaron como la de un hombre enloquecido por las historias de caballería¹⁵⁵ o, como diría Wilhelm, “a pitiable dreamer”¹⁵⁶ (1989, p. 74).

En cuanto al proceso compositivo, se sabe que los bocetos y la versión preliminar para piano se desarrollaron durante la primera mitad de 1897 (Werbeck, 2014, p. XVIII) mientras que, la orquestación, inició en agosto y culminó en diciembre para estrenar la obra en marzo de 1898 (Schuh, 1976, p. 476). Como puede verse en la versión final, esta obra –a diferencia de TE y ASZ– se entregó por completo al programa literario y es por ello que, en su estructuración musical, no se ve alguna referencia a la forma sonata. Sin embargo, aunque la elección de fragmentos del programa se hizo y desarrollo en paralelo a la música, no debe subestimarse nunca la incidencia de los primeros en la elección de la forma de tema y variaciones ya que, lo más conveniente y lo que correspondía probar ahora, era otra forma que permitiera el desarrollo episódico del programa de manera distinta a la ya experimentada en los poemas anteriores.

Walter Werbeck recopiló algunos bocetos iniciales en donde aparecen las primeras y únicas indicaciones sobre los personajes tales como "Caballero" (c. 45), "Mujer" (c. 46), "se entrega a bajos impulsos" (c. 51) y "pierde su fuerza" (c. 56) (Werbeck, 1996, pp. 155-232). Esto también es importante porque denota una forma de resolver los desafíos entre la música programática y las formas estrictas de manera muy distinta a como lo hicieron Berlioz y Wagner en sus respectivos géneros. Al mismo tiempo, también se reafirma la originalidad de Strauss frente a otras obras basadas en *Don Quijote de la Mancha* como lo fueron las de Purcell, Telemann, Mendelssohn o Donizetti.

Todo este proceso derivó, finalmente, en la obra de trece secciones titulada *Don Quixote. Fantastische Variationen über ein Thema ritterlichen Characters*¹⁵⁷. Si bien el score no incluye subtítulos, sino sólo indicadores de cambios de sección¹⁵⁸ –ya que Strauss no quiso incluir un texto descriptivo ni para los directores ni para los programas de mano–, esto no significa que no existan evidencias de un programa concreto. Según Werbeck (1996) y otros autores, existen fuentes para recopilar información relevante sobre el contenido programático como lo son la partitura de mano de Otto Singer, las anotaciones en la partitura de Clemens Krauss, las leyendas en el programa de mano del *Straussfest* de 1910 o un documento publicado por Müller von Asow.

¹⁵⁵ Según explica Youmans, Ritter vivió su jubilación entregado a libros que le produjeron fuertes dudas, confusiones y muchas enemistades (Youmans, 2005, p. 204).

¹⁵⁶ [Un lastimoso soñador].

¹⁵⁷ [*Don Quijote. Variaciones fantásticas sobre un tema de carácter caballeresco*].

¹⁵⁸ Aunque en el score figuran los nombres de Don Quijote y Sancho Panza en la sección expositiva (Thema).

Asimismo, considero que otro documento confiable es la guía que el propio Strauss desarrolló para Arthur Hahn¹⁵⁹ –para el estreno de la obra en Colonia– por aparecer publicada en un documento oficial en la edición N°148 del *Musikführer* de 1898. En esta guía se señalan las indicaciones programáticas para las siguientes secciones:

Esquema N°5: indicaciones programáticas para DQ

Introduktion: Don Quixote verliert über der Lektüre der Ritter-romane seiner Verstand und beschließt, selbst fahrender Ritter zu werden [Don Quijote pierde la razón por la lectura de novelas caballerescas y decide convertirse él mismo en un caballero errante].

Thema: Don Quixote, der Ritter von der traurigen Gestalt (Solo-Violoncell), Sancho Pansa (Baß-Klarinette, Tenor-Tuba und Solo-Bratsche) [Don Quijote, el caballero de la triste figura (violonchelo solista), Sancho Panza (clarinete bajo, tuba tenor y viola solista)]

I. Variation: Austritt des seltsamen Paares unter dem Zeichen der schönen Dulzinea von Toboso und Abenteuer mit den Windmühlen [Salida de la singular pareja bajo el signo de la hermosa Dulcinea del Toboso y aventura con los molinos de viento].

II. Variation: Siegreicher Kampf gegen das Heer des großen Kaisers Alifanfaron (Kampf gegen die Hammelherde) [Victoriosa batalla contra el ejército del gran emperador Alifanfarón (lucha contra el rebaño de corderos)].

III. Variation: Gespräche zwischen Ritter und Knappe: Forderungen, Fragen und Sprichwörter Sanchos, Belehrungen, Beschwichtigungen und Verheißungen Don Quixotes [Conversación entre caballero y escudero: exigencias, preguntas y refranes de Sancho, apaciguamientos y promesas de Don Quijote].

IV. Variation: Unglückliches Abenteuer mit einer Prozession von Büßern [Desafortunada aventura con una procesión de peregrinos].

V. Variation: Don Quixotes Waffenwache. Herzensergüsse an die ferne Dulzinea [Vigilia de Don Quijote. Efusiones del corazón a la lejanía de Dulcinea].

¹⁵⁹ Escritor de guías para la interpretación de las obras de Strauss.

VI: Variation: Begegnung mit einer Bauerndirne, die Sancho seinem Herrn als die verzauberte Dulzinea bezeichnet [Encuentro con una campesina que Sancho le señala a su amo como la encantada Dulcinea].

VII. Variation: Ritt durch die Luft [Cabalgata a través del aire].

VIII Variation: Unglückliche Fahrt auf dem verzauberten Nachen (Barcarole) [Desafortunado viaje en el bote encantado (Barcarola)].

IX Variation: Kampf gegen vermeintliche Zauberer, zwei Pfäfflein auf ihren Maultieren [Lucha contra los supuestos magos, dos frailes sobre sus mulas].

X Variation: Zweikampf mit dem Ritter von blanken Monde. Don Quixote zu Boden geschlagen, sagt den Waffen Valet und zieht, mit dem Beschlusse, Schäfer zu werden, seiner Heimat zu [Duelo con el caballero de la blanca luna. Don Quijote, abatido en el suelo, le dijo adiós a las armas y se dirigió a su tierra para volverse pastor].

Finale: Wieder zu Besinnung gekommen, beschließt er seine letzten Tage in Beschaulichkeit. Don Quixotes Tod [De vuelta a sus sentidos, termina sus últimos días en tranquilidad. Muerte de Don Quijote] (citado en Schuh, 1976, pp. 478-479).

Concuerdo con algunos autores como Hartmut Schick (2017) o Walter Werbeck (1996), que identifican la elección de la forma de tema y variaciones –con elementos de un doble concierto–, como un experimento provechoso. Strauss habría escogido, para esta ocasión, al violonchelo y a la viola como solistas para representar a Don Quijote y a Sancho (respectivamente). Pero, en esta misma línea, el acompañamiento orquestal no sólo debe asistir a los solistas sino que tiene también la función muy particular de construir los escenarios en donde se insertan los personajes de la obra de Cervantes; por esta razón Strauss habría escogido el término “variaciones fantásticas”.

La música, por su parte, inicia con una larga introducción de más de 120 compases en donde Strauss presenta, por anticipado, muchos motivos y temas que aparecerán luego en las variaciones. Esta sección es, quizás, una de las más interesantes porque en ella Strauss recurre a un proceso que me gustaría llamar “retrato múltiple”, ya hace uso del concepto de obertura para representar los hechos y personajes más icónicos de la obra de Cervantes junto a la dinámica patológica de la mente del quijote. Esto obedece a que, al inicio de la obra de Cervantes¹⁶⁰, se describe al protagonista como un

¹⁶⁰ En el capítulo I de la primera parte.

hidalgo rural entregado al ocio y sus libros de caballería¹⁶¹, los cuales, le hacen perder el juicio deteriorando su distinción entre fantasía y realidad. Entre los temas que se filtran en su percepción del mundo imaginado, figuran encantamientos, batallas, desafíos, heridas, requiebros, amores, tormentas y disparates (Cervantes, 2015, p. 30). De esta manera, Strauss habría aprovechado parte de esta descripción para introducir una representación tan ilustrativa como emocional¹⁶².

El inicio de la obra contempla un primer motivo¹⁶³ que es, en realidad, un fragmento de lo que será el tema completo de Don Quijote (ejemplo N°3.8), con el cual se introduce la tonalidad inicial de re mayor. Una de las características más resaltantes de este primer motivo es la inclusión del típico tresillo de caballería –que podemos ver también en los temas heroicos wagnerianos–, el cual, está insertado en una estructura rítmica mayor (muy parecida al segundo tema de Till Eulenspiegel). Este es un recurso muy interesante y efectivo porque introduce la idea de una hidalguía que se ve satirizada desde sus cualidades tímbricas y afectivas, las cuales, buscan crear un contraste con las indicaciones “ritterlich und galant” [caballeresco y galante] presentes en la partitura.

Asimismo, se incluye un motivo de carácter cortés¹⁶⁴ que es apresurado pero que, curiosamente, recopila la rítmica e interválica del motivo de los acoquinados de TE. En el c. 13 aparece un motivo¹⁶⁵ que Del Mar (2009) identifica como el de la “ingenuidad” y que posee un intervalo melódico final de quinta disminuida que luego se vuelve de quinta justa para calzar –en el c. 17– con un motivo muy parecido al de la muerte de Siegfried en las voces graves¹⁶⁶ y que podría vaticinar la muerte del quijote¹⁶⁷. Posteriormente, se incluyen los temas del jinete y del amor por Dulcinea¹⁶⁸ de manera separada para, luego, superponerlos¹⁶⁹ en el c. 40 a modo de un diálogo amoroso entre flautas y cuerdas pero, también, a modo de un ideal emotivo que mueve al protagonista hacia la aventura. Sin embargo, este tipo de idilio se ve interrumpido en el c. 76 por la nueva búsqueda de aventuras, las cuales, entran abruptamente mostrándonos, una vez más, la frágil concentración característica del hidalgo.

¹⁶¹ Aquí se hace una referencia a la enredada prosa de Feliciano de Silva (detalle que debe de haber llamado la atención de Strauss por parecerse al estilo de escritura de los pensadores metafísicos y de Alexander Ritter.

¹⁶² Algo que encarna, como se verá al final, el *modus operandi* de la *Alpensinfonie*.

¹⁶³ Ver en los anexos el ejemplo N°3.1.

¹⁶⁴ Ver en los anexos el ejemplo N°3.2.

¹⁶⁵ Ver en los anexos el ejemplo N°3.3.

¹⁶⁶ Es probable que este tipo de motivos asociados al destino o a lo funesto (construidos por tres notas cortas y una larga) tengan su origen en el motivo principal de la *Sinfonía N°5* de Beethoven quien, como se sabe, fue un gran referente para compositores como Wagner o Strauss.

¹⁶⁷ La cual no se da de una manera trágica como en el caso de Siegfried y, por ello, se recurre a quintas justas y no a tritonos o séptimas disminuidas.

¹⁶⁸ Ver en los anexos los ejemplos N°3.3 y 3.4.

¹⁶⁹ Ver en los anexos el ejemplo N°3.6.

Ejemplo N°3.8:

Violonchelo (solo)

Mässig

hervortretend

(Strauss, 1979a, cc. 123-127)

Luego de una introducción expositiva, en donde Strauss nos coloca –una vez más– en la cabeza del personaje, continúa la sección en donde se exponen los temas del Quijote y Sancho. El primer tema de Don Quijote (ejemplo N°3.8) está compuesto por algunos de los fragmentos anteriormente presentados en donde destacan el del caballero, el motivo cortés y galante, el motivo de la ingenuidad y el del jinete sobre la tonalidad de re menor. En dicha sección, parece preponderar la idea de que el hidalgo es un soñador nostálgico e ingenuo con un gran anhelo por vivir –en la realidad– las fantasías de su mente. Este detalle no debe pasar desapercibido porque presenta, metafóricamente, el ideal de todo pensador metafísico que intenta ver en el mundo una inmaterialidad que configura su modo de percibir y vivir.

Ejemplo N°3.9:

Clarinete bajo

Maggiore

mf

(Strauss, 1979a, c. 140)

Inmediatamente después, aparece, en un subsección titulada *Maggiore*, el primer motivo de Sancho¹⁷⁰, el cual, Strauss ha decidido caracterizar de manera inocente y nada heroica¹⁷¹. A mi parecer, esta caracterización tiene un concepto melódico campestre sobre fa mayor¹⁷² que nos recuerda al acompañamiento del movimiento I de la *Pastorella* (BWV 590) de Bach o al movimiento III de la *Primavera* de Vivaldi (por el uso de la figura de nota larga y nota corta). También creo que, por razones semejantes, Del Mar (2009) caracterizó a este motivo como la representación de un “mozo de aldea” advirtiendo, además, una relación con el tema del “tonto” de *Guntram*. De igual modo, cabe notar que, con la exposición del tema, aparecen también los dos solistas principales.

¹⁷⁰ Ver en los anexos el ejemplo N°3.9.

¹⁷¹ Ya que en ningún momento se hace uso de intervalos de 4ta o 5ta justa o de los vientos de metal.

¹⁷² El uso de esta tonalidad nos remite directamente a la *Sinfonía N°6* de Beethoven.

En un intento por distinguir al escudero del caballero y como gesto puramente programático, Strauss decide musicalizar las características de Sancho de hablar precipitadamente (c. 143) y de pronunciar refranes populares a través de un motivo que se construye a partir de una especie de trinos y grupetos que enfatizan las notas do y fa¹⁷³ para generar la sensación conclusiva y cerrada de un refrán. Como se verá más adelante, con este recurso Strauss tratará posteriormente de graficar las interrupciones de Sancho durante los momentos reflexivos del quijote.

La variación I¹⁷⁴ despliega, desde el inicio, el lenguaje característico de las pinturas tonales de Strauss ya que presenta simultáneamente a los motivos del caballero y el escudero como partiendo juntos al viaje. Asimismo, luego se introducen los motivos de la cortesía del caballero y del amor por Dulcinea en el c. 170 como dando a entender que el caballero necesita de la bendición de su dama. Sin embargo, dicha bendición se interrumpe por el motivo de los molinos de viento¹⁷⁵, el cual, está construido a partir un arpeggio descendente de mi bemol mayor que, además, tiene la particularidad rítmica de generar una precipitación que emula al movimiento de las aspas. A este imponente motivo le hace frente el motivo del jinete, cuyo emprendimiento termina en un contundente golpe del timbal al que le sigue una melancólica variación del motivo del amor por Dulcinea¹⁷⁶.

La variación II¹⁷⁷ es uno de los momentos más desafiantes de la historia de los poemas sinfónicos del S. XIX. Primero, porque se presentan unas variaciones audaces y heroicas convincentes de los primeros motivos del caballero y del escudero en re mayor. Segundo, porque se introduce una ambigüedad tonal –a través de la alternancia de trémolos¹⁷⁸ en las cuerdas y vientos en *frulatto*¹⁷⁹– que generan la sensación de una nube de polvo que levantan los rebaños de corderos y ovejas, los cuales, el quijote confunde con dos ejércitos. Tercero, porque los efectos llaman a la inclusión de más voces produciendo una especie de *cluster* al que se le superpone un motivo¹⁸⁰ en el corno inglés, fagot, flauta y clarinete bajo que, desde mi perspectiva, vendría a representar a los pastores o ganaderos que arrear los rebaños¹⁸¹ y contra los que, una nueva variación del primer motivo del hidalgo¹⁸², arremete.

La variación III presenta la visión caballerescas y fantástica del propio quijote, la cual, lo lleva por diferentes estados emocionales en donde resalta la reutilización variada del motivo de la ingenuidad

¹⁷³ Ver en los anexos el ejemplo N°3.10.

¹⁷⁴ Basada en el capítulo VIII de la primera parte de la obra literaria.

¹⁷⁵ Ver en los anexos el ejemplo N°3.11.

¹⁷⁶ Ver en los anexos el ejemplo N°3.12.

¹⁷⁷ Basada en el capítulo XVIII de la primera parte.

¹⁷⁸ Es importante notar que este efecto tiene una construcción similar al de la duda metafísica de TE porque ambos pretenden recrear poca claridad para pensar y ver.

¹⁷⁹ Ver el ejemplo N°3.13 en los anexos.

¹⁸⁰ Ver el ejemplo N°3.14 en los anexos.

¹⁸¹ Sostengo esta idea porque, en la AS, Strauss recurre a un motivo de similares características rítmicas y tímbricas para representar el paisaje y la fauna de los pastos alpinos.

¹⁸² Ver en los anexos el ejemplo N°3.15.

para representar un arrebató colérico en el c. 321. De igual manera, este arrebató le recuerda sus deberes heroicos y es por ello que Strauss recurre de inmediato a una aumentación del primer motivo del hidalgo (ejemplo N°3.16) en la trompeta en un gesto que recuerda a la llamada a la caballería de la obertura de *Guillermo Tell* de Rossini. Otro detalle memorable de esta sección es la variación del primer motivo¹⁸³ del quijote y el descenso por grados conjuntos del motivo del jinete para crear –a través de una reducción del *tempo* y de un cambio a la tonalidad de fa# menor– una cantilena de amor¹⁸⁴. De este modo, Strauss vuelve a presentar aquí aquellos pensamientos recurrentes en la mente del quijote (la volatilidad de sus pensamientos), los cuales, se ven interrumpidos constantemente por las intervenciones de los temas de Sancho¹⁸⁵.

Para la variación IV, Strauss decidió ser aún más pictórico y presentó una secuenciación del primer motivo del quijote indicando –como cuenta el capítulo LII de la primera parte– la atención a la llamada de una trompeta (que la música de Strauss no incluye). Asumo esto porque calza con el carácter de la música y porque, en breve, continúa un canto homorrítmico en 2/2¹⁸⁶ al que se le superpone un motivo de cinco notas que alterna instrumentos a modo de pregunta y respuesta. Aquí hay que señalar que, en el texto de Cervantes, el quijote se topa –luego de atender el llamado de la trompeta– con un grupo de disciplinantes y penitentes que iban en procesión cantando ruegos y letanías. Por ello, según Del Mar, es posible decir que el cantus firmus hace referencia a un canto de procesión mientras que el motivo de cinco notas podría hacer referencia a la frase “Ave María”¹⁸⁷ como parte de un responsorio (Del Mar, 2009, p. 157).

En la variación V, Strauss toma, como texto base, el capítulo III de la primera parte de la obra de Cervantes. En dicha sección, el quijote se encuentra en la vigilia nocturna de sus armas (previo a armarse como caballero). Sin embargo, un altercado con un arriero lo lleva a recitar una pequeña plegaria en nombre de Dulcinea, la cual, Strauss representó aquí a partir del motivo del amor por Dulcinea (esta vez sobre re menor) y una variación extendida del motivo cortés¹⁸⁸. Este último detalle es importante porque, a lo largo de la obra, Strauss presenta a la figura femenina como un ideal y consuelo, planteando un primer paralelo con la figura femenina redentora de Wagner¹⁸⁹.

Las variaciones VI y VII se corresponden con los capítulos X y XLI de la segunda parte del libro respectivamente. En la primera, Strauss introduce una melodía sencilla en terceras y en compás

¹⁸³ Conservando los intervalos del tresillo original.

¹⁸⁴ Ver en los anexos el ejemplo N°3.17.

¹⁸⁵ Ver en los anexos el ejemplo N°3.18.

¹⁸⁶ Ver en los anexos el ejemplo N°3.19.

¹⁸⁷ Puesto que las letanías señaladas en el texto iban dirigidas a una figura de la Virgen que la procesión iba cargando.

¹⁸⁸ Ver en los anexos el ejemplo N°3.20.

¹⁸⁹ Como puede verse en los personajes de Senta o Brünnhilde.

amalgama (2/4+3/4), tomando como base la misma rítmica del motivo de los refranes del escudero para recrear el viaje de las labradoras sobre borricas, las cuales, Sancho confunde con Dulcinea y sus doncellas. Frente a este hecho, el quijote reacciona con cierta incredulidad que, Strauss, aprovechó para representar a partir de variaciones del motivo de la ingenuidad.

Para la segunda, la cual trata del supuesto viaje por los aires y tempestades del hidalgo y del escudero sobre *clavileño*¹⁹⁰, Strauss insertó unos fragmentos variados de los motivos del caballero y del escudero –sobre líneas cromáticas en los vientos para representar el aire¹⁹¹ y los truenos– de la misma manera como lo hizo, años más tarde, en la *Alpensinfonie*. De igual manera, para Del Mar, el pedal de re en los bajos –a lo largo de casi toda la sección– indica el hecho de que el caballo de madera está todo el tiempo sobre suelo firme y no por los aires como creen los protagonistas (Del Mar, 2009, p. 159). Esto podría tener sentido, más aún, si consideramos que la nota re es una nota alejada de la tonalidad de la bemol mayor, la cual, fue usada en ASZ para caracterizar a lo metafísico.

En la variación VIII –la cual se basa en la aventura del barco encantado del capítulo XXIX de la segunda parte–, Strauss recurre escénicamente a la representación del río. Para ello, se vale de líneas cromáticas¹⁹² (parecidas a las de la variación anterior pero con un contorno más sinusoidal) tanto en las maderas como en las cuerdas¹⁹³. A ellas les superpone un motivo ascendente y descendente en 6/8 que va apareciendo en distintas voces y en desfase –que le sirve para distinguir las ondas del río de la corriente¹⁹⁴– con una estructura rítmica e interválica muy parecida al ejemplo N°2.13 que también se parece al del inicio de ASZ.

Para introducir a los personajes, se han colocado una variación del motivo cortés y una aumentación del motivo inicial del hidalgo. De igual modo, se ha incluido el motivo inicial de Sancho, el cual, en los cc. 558-559, utiliza un intervalo de séptima disminuida para indicar la caída de este al agua¹⁹⁵ así como otra sección coral¹⁹⁶ para caracterizar a la plegaria de Sancho (en re mayor) frente al peligro. Aunque esto pareciera contradecir lo expresado anteriormente, cabe aclarar que el uso de esta tonalidad se refiere a la petición de Sancho para que el quijote¹⁹⁷ detenga sus acciones contra unos pescadores enfurecidos.

¹⁹⁰ Un caballo de madera.

¹⁹¹ Aquí también introduce la máquina de viento en la percusión.

¹⁹² Aunque la variación inicia en fa mayor.

¹⁹³ Este mismo efecto de afluente se vuelve a usar en la *Alpensinfonie* en la sección *Wanderung neben dem Bache*.

¹⁹⁴ Ver el ejemplo N°3.23 en los anexos.

¹⁹⁵ Este mismo efecto se usó al final de la variación IV para indicar el momento en el que Sancho se arroja sobre el quijote al ver que estaba vivo.

¹⁹⁶ Ver en los anexos el ejemplo N°3.24.

¹⁹⁷ A quien, como ya hemos visto, se le caracteriza con las tonalidades de re menor y mayor.

La variación IX¹⁹⁸ destaca por la representación de ambos frailes en un contrapunto a dos voces¹⁹⁹—de dos líneas rítmicas en perfecto desfase— que Strauss aprovecha para secuenciar y generar un intercambio modal con la bemol mayor²⁰⁰ para, luego, dirigirse hacia el re menor de la siguiente variación por cadencia perfecta. Por otro lado, la última variación — que se acoge a los capítulos LXIV y LXVII de la segunda parte—, presenta la llamada al combate del hidalgo contra el caballero de la blanca luna. Lo interesante de esta llamada presente en los cuernos es que está sobre las notas fa-re-fa y, como se sabe, tanto en Wagner como en Strauss, las llamadas de cacería siempre se han caracterizado por los intervalos de 5ta y 4ta ascendente. Sin embargo, aquí Strauss evade usar el do y lo reemplaza por el Re, quizás, para evitar que se confunda con el motivo del sol/universo de ASZ, que más tiene que ver con el saber terrenal que con las fantasías mentales del quijote.

Asimismo, se introducen aquí los motivos del caballero de la blanca luna (c. 624) y una variación doliente del motivo cortés para representar al quijote derrotado. Sin embargo, para representar lo que ocurre en la mente del hidalgo, se reincorpora el motivo del pastor (ejemplo N°3.14) en el c. 659 para hacer alusión a la idea que tuvo el quijote de convertirse en pastor junto a Sancho para poder vivir un retiro tranquilo cantando por los montes. Esto es importante porque, consciente o inconscientemente, Strauss está cargando a este motivo con un mensaje de resignación a la vida del campo que se verá rebatido en HL y en la misma AS.

Ejemplo N°3.26:

sehr ruhig

Cello solo

espress.

(Strauss, 1979a, cc. 692-695)

El *Finale* de estas variaciones está basado en el capítulo LXXIV de la segunda parte y presenta la estampa del quijote tendido sobre su cama —en compañía de sus allegados— mientras vuelve a la razón para luego desmayarse “de largo a largo” en reiteradas ocasiones hasta morir (Cervantes, 2015, p. 1104). Lo más predecible hubiera sido que Strauss retrate los hechos concretos y el retorno a la cordura del protagonista, sin embargo, en lugar de eso presenta una especie de epílogo con carácter elegíaco sobre re mayor. Dicha sección inicia con un nuevo tema (ejemplo N°3.26) que está construido a partir de la rítmica inicial del tema del amor por Dulcinea, de la interválica del primer

¹⁹⁸ Basada en el capítulo VIII de la primera parte en donde, los protagonistas, se encuentran con dos frailes de la orden de San Benito en mula

¹⁹⁹ Ver en los anexos el ejemplo N°3.25.

²⁰⁰ Otra vez se usa esta tonalidad para representar a los metafísicos.

motivo del hidalgo y de una aumentación del primer motivo de Sancho a modo de un recuerdo de todo lo que el Quijote está dejando atrás, haciendo del cierre de la obra, una especie de corolario.

De igual manera, hacia el c. 702, se incluye una variación aumentada del primer tema del quijote en la trompeta²⁰¹ que se repite una octava por debajo a modo de un eco o un recuerdo. En los cc. 727 y 731 se repiten, con la misma intención, el motivo inicial del quijote y el motivo de la cortesía, trayendo la figura de los recuerdos previos a la muerte y recordándonos al final de *Tod und Verklärung* en donde, el protagonista, también rememora antes de caer por la enfermedad. Si bien esta sección nostálgica no forma parte del modo como se caracteriza al quijote cuerdo en el libro, es posible decir, que Strauss habría decidido, una vez más, aprovechar la situación para ejemplificar los posibles pensamientos y sentimientos tras los hechos. De esta manera, Strauss concluyó la obra con una variación reducida del primer motivo del quijote que remata con un *glissando* de octava cumpliendo así con la descripción de tenderse “de largo a largo” al momento de la muerte²⁰².

A nivel formal, el concepto de tema y variaciones se conserva de manera íntegra, tanto así, que no se presenta ninguna referencia o vestigio de la forma sonata²⁰³. Sin embargo, puede decirse que la relación tonal entre los temas del quijote y Sancho (re menor y fa mayor) –en la sección inicial– guarda una razón armónica propia de una exposición. Asimismo, la reintroducción del tema del quijote –siempre sobre su nota base (re)– y, en especial, la que se da en el *Finale*, pareciera sugerir algún tipo de recapitulación que nunca se da de manera concreta.

Otra lectura interesante es aquella que hace Schick, según la cual, el tema del quijote cuerdo posee una claridad tal que no podría ser sino el tema original de las variaciones, el cual, estaría apareciendo al final de la obra (2017, p. 158). Esto es interesante porque, de ser así, dicho recurso podría asociarse al de DJ²⁰⁴ o al de la AS²⁰⁵ a modo de subversión, no sólo de las funciones estructurales, sino del criterio de veracidad en lo que concierne a la apariencia y la estructura psicológica de los personajes y elementos del programa. De igual manera, puede resaltarse el desenlace en la cordura como una inversión irónica del final de la vida de Alexander Ritter.

Al respecto del criterio procedimental, puedo decir que es claro cómo Strauss ha preferido explotar los escenarios musicales para utilizar a los solistas y a los *leitmotifs* como actores que entran y salen de escena. En ese sentido, los solistas terminan por cumplir un rol más programático que estilístico

²⁰¹ Ver en los anexos el ejemplo N°3.27.

²⁰² Ver en los anexos el ejemplo 3.28.

²⁰³ Como sí lo hay en Mac, TE o ASZ.

²⁰⁴ En donde Don Juan es presentado, al inicio, en mi mayor para, luego, reaparecer en do mayor al final como prueba del alejamiento de una vida altamente pasional.

²⁰⁵ En donde el tema del sol aparece reexpuesto en su verdadera tonalidad (do mayor).

mientras que, el manejo motívico, se articula con los escenarios del mismo modo como se vino haciendo en TE, aunque sobre una forma musical diferente. Por su parte, algunos analistas como Weaver piensan que Strauss habría fracasado en su intento de experimentar aquí con nuevos enfoques discursivos por haber recurrido a otra forma tradicional (Weaver, 2012, p. 20). Ahora, si bien esta opinión se basa en una supuesta intención de Strauss por superar las propuestas iniciales de la Nueva Escuela Alemana, lo cierto es que, su manejo de los escenarios musicales, subvierte el criterio que coloca el foco de atención sobre los temas, las variaciones y el lenguaje tonal.

Por otro lado, se debe advertir también que el orden de los hechos en el programa –el cual no sigue el mismo orden de la obra de Cervantes–, revela el ya conocido gusto de Strauss por promover un programa sonoro tan ilustrativo como emocional, esto quiere decir que, la técnica de Strauss –tanto en TE como en ASZ y DQ– se va perfilando hacia la de un narrador que el oyente sólo percibe a partir de los hechos y las emociones subyacentes²⁰⁶. Quizás por esto es que Youmans sostiene que, el uso del término “fantástico” para las variaciones, hace referencia en el fondo al intenso tratamiento emocional que Berlioz había aplicado en su *Sinfonía Fantástica* (Youmans, 2005, p. 203).

Otra tesis de Weaver –que sí comparto– es aquella, según la cual, la representación de Dulcinea²⁰⁷ subvierte el paradigma femenino de Wagner y el Romanticismo (Weaver, 2012, p. 14). En mi opinión, la lectura entendida de la obra literaria, nos puede llevar a distinguir entre el ideal de Dulcinea en la mente del Quijote y la realidad terrenal a la que se acercan algunos momentos como la variación VI. Esto es importante porque, tanto en el plano literario como en el musical, el amor de Dulcinea y el hidalgo jamás se concreta ni encuentra correspondencia, lo cual, puede interpretarse como una satirización del amor caballeresco y redentor de las óperas wagnerianas a través de Cervantes.

De esta manera, Strauss cumple con su intención original de producir una satirización tragicómica de una forma, un estilo y un ideal del amor y del mundo. Para él, hablar de “variaciones fantásticas” es hablar de un juego con el oyente adiestrado del S. XIX que escucha atentamente a los tratamientos temáticos mientras la originalidad se mueve por el contexto sonoro ya que, es en este mismo plano, por donde las fantasías del quijote se desplazan.

Según Schmid, el estreno de la obra en Colonia –bajo la dirección de Franz Wüllner– provocó reacciones divididas entre alegría e inquietud (citado en Youmans, 2014, p. 418). Y esta misma

²⁰⁶ Una clara herencia de los poetas trágicos (tal cual la explica Aristóteles en su *Poética*) y que habría llegado a Strauss a través de la concepción del drama musical wagneriano. Por otro lado, como se verá en la AS, la ausencia de un programa de fondo definido se suplanta por el uso de rótulos para las secciones que permiten la existencia de hechos más definidos en la mente del oyente y que llaman a las emociones a partir de lo sonoro.

²⁰⁷ La cual no obedece al arquetipo femenino redentor wagneriano sino que, más bien, lo conduce a la confusión y el fracaso.

sensación se percibió también en sus estrenos posteriores en otras ciudades de Europa y Norteamérica en donde, como comenta Germán Marcano, el asombro del público por las nuevas sonoridades no llegó a superar la acerva crítica formalista que no comprendía hacia dónde se estaba dirigiendo el efectismo y programatismo de la nueva obra (Marcano, 2009, pp. 2-4). Por otro lado, editorialmente hablando, la obra significó un crecimiento profesional puesto que la editora J. Aibl habría pagado la suma de 5000 marcos por los derechos de *Don Quixote*, esto es más de lo que se pagó por *Don Juan* (800 marcos), *Till Eulenspiegel* (1000 marcos) o *Also sprach Zarathustra* (3000 marcos), aunque, considerablemente inferior a lo que le pagaron a Mahler por su *Sinfonía N°5* (16000 marcos) (Rahmer, 2014, p. 61).

3.4. *Ein Heldenleben* (Op. 40)

Los últimos años del S. XIX y primeros del S. XX estuvieron marcados por la muerte de figuras importantes ligadas a la música como Clara Schuman, Anton Bruckner, Johannes Brahms, Giuseppe Verdi, Antonin Dvorak y Eduard Hanslick. Al mismo tiempo, florecían las trayectorias de personajes como Strauss, Pfitzner y Debussy pero también las nuevas ideas de Bartok, Schoenberg, Stravinsky y Rachmaninov. Por otro lado, el Imperio Alemán –de la mano de Guillermo II– intentaba consolidarse como potencia mundial y fue en ese contexto que se desarrollaron los planos industrial y artístico pero también el militar, lo cual, condujo al imperio a una funesta guerra con Gran Bretaña y, posteriormente, a la Primera Guerra Mundial (Deutsche Welle [DW], 2007).

En paralelo a estos hechos, el nombre de Strauss había adquirido –para 1898– renombre internacional, prueba de ello fue su incorporación a la reconocida ADMV²⁰⁸. Sin embargo, no pasó mucho tiempo antes de que el carácter e intereses económicos de Strauss generaran discrepancias (en torno a las regulaciones sobre derechos de autor y de ejecución musical) que lo hicieran separarse de dicha asociación para crear, junto con Rösch y Sommer, la GDK²⁰⁹ (Lucke-Kaminiarz, 2014, p. 35). De igual manera, ese mismo año culminó su contrato en Múnich trasladándose a Berlín²¹⁰ para firmar como director titular de la Ópera de la Corte Real –cargo que estrenó dirigiendo *Tristán e Isolda* y *Rienzi* entre otras obras– (Werbeck, 2014, XVIII). Como acertadamente recalca Kurt Wilhelm, esto hacía de Strauss un empleado director del Kaiser quien, como se sabe, era un gran fanático de Wagner y, por lo tanto, no muy simpatizante del estilo de Strauss (Wilhelm, 1989, p. 76-77).

²⁰⁸ Son las siglas de la Allgemeiner Deutscher Musikverein (Asociación General de Música Alemana) –fundada en 1861 a partir de una reunión de más de 700 músicos en donde figuraron Liszt y Wagner–, dicha institución tuvo por objetivo velar por el arte musical y la promoción de músicos (Lucke-Kaminiarz, 2014, p. 35).

²⁰⁹ Siglas de Genossenschaft Deutscher Komponisten (Asociación de compositores Alemanes).

²¹⁰ Según Wilhelm, esta ciudad se encontraba en su auge de desarrollo y no se comparaba con Múnich o Weimar (Wilhelm, 1989, p. 76-77).

No obstante, estas ajetreadas etapas histórica y biográfica no le impidieron a Strauss el seguir componiendo ni trabajar en nuevas ideas poéticas para musicalizar. De hecho, y de cara a su siguiente propuesta dramático-musical *Feuersnot* (que se estrenaría en 1901), es que prosiguió con su estudio a través de los poemas sinfónicos en donde habría estado experimentando con la creación de personajes y escenarios musicales. Por esta razón es que, durante 1898, Strauss trabajó –según Werbeck (2014) y Schuh (1976)–, en *Ein Heldenleben* (HL), en *Im Frühling* [*En Primavera*]²¹¹ y, al siguiente año, en *Künstlertragodie* [*Tragedia de un artista*]²¹².

Ein Heldenleben es un discurso autoafirmativo que relata la existencia de un personaje heroico y de sus encuentros con adversarios pero también trata del encuentro del protagonista con el amor, de sus trabajos por la paz y de su huida o escape del entorno que lo rodea. Naturalmente, todos los escenarios y temáticas presentadas en esta obra han levantado la discusión –aún vigente– sobre si esta es o no una obra autobiográfica y, aunque hay muchos indicios para decir que sí lo es, considero que dicho tema jamás se podrá dar por cerrado. Hasta su estreno en Berlín en marzo de 1899 bajo la batuta del propio Strauss (Werbeck, 2014, XVIII), el nuevo poema sinfónico pasó por varias adaptaciones. Como ya se dijo, el proceso composicional de bocetos inició, junto a DQ, a inicios de 1897 pero no fue sino hasta agosto de 1898 que se empezó con la orquestación, la cual, culminó en diciembre (Werbeck, 2014, XVIII). Asimismo, y a partir de unos aportes de Schuh (1976), se puede precisar que, en abril de ese mismo año, Strauss había enmarcado los bocetos iniciales bajo el título de “Eroica” para luego cambiarlo a “Heldenleben”²¹³ en julio.

De esta manera, el concepto general del nuevo poema nos intenta establecer un nexo con el espíritu beethoveniano, no sólo por el título y la tonalidad central de la obra (mi bemol mayor), sino también por la caracterización triádica y ágil del tema principal así como el uso preponderante de cornos²¹⁴, no obstante, la obra de Strauss no considera una marcha fúnebre como la sinfonía de su antecesor²¹⁵. Por otra parte, la creación de bocetos –dispersa en varios cuadernillos– está acompañada de varias ideas textuales –recogidas por Schuh– en donde destacan anotaciones como la existencia de una escena de amor entre el héroe y la heroína (en donde no figuran los temas de los adversarios y que sumergen al héroe en un re bemol mayor) y un grito de batalla en si mayor que se opone a un tema vinculado a las dudas y a la “náusea”. También, se habla de las batallas con los enemigos –caracterizada por la

²¹¹ Cuyo proyecto luego abandona.

²¹² Obra que posteriormente se transformó en la *Alpensinfonie*.

²¹³ Es importante notar que *Ein Heldenleben* suele traducirse como *Vida de héroe* pero también puede traducirse como *Vida heroica*. Esto es algo importante si se quiere desvincular a Strauss de cualquier crítica egocentrista.

²¹⁴ La obra de Strauss usa ocho cornos franceses en Fa.

²¹⁵ Un detalle importante para entender esta obra –y posteriormente a la *Alpensinfonie*– es una declaración que el propio Strauss hizo en una entrada de abril de 1898 en su diario personal, en donde se señala que los bocetos han ido progresando gracias al vigoroso aire del campo (Schuh, 1976, p. 493). En ese sentido, es importante notar cómo Strauss está comenzando a darle importancia a las figuras de la naturaleza que, posteriormente, adquieren un espacio relevante en *Künstlertragodie*.

tonalidad de do menor– en la cual el héroe es asistido por su compañera (intensificando el vínculo entre ambos), de encuentros con viejos amigos y, finalmente, de un retiro al idilio para vivir en soledad sus reflexiones, sus deseos y la disputa con su propia personalidad (Schuh, 1976, p. 495).

La última anotación es importante porque, si se le vincula con los futuros planes familiares de Strauss de mudarse a la villa de Garmisch en los prealpes, se puede entender que, el final de la obra, llama más a un anhelo por estar cerca de la naturaleza que a una renuncia al mundo como señalan en algún momento Wilhelm o Del Mar. Por otra parte, y como iré mostrando luego, es muy interesante el trato que Strauss le da al personaje femenino en esta obra. Asimismo, y al igual que Wagner, Strauss también le hizo un espacio especial al amor pero no para elevarlo a un plano sagrado y redentivo –como planteaba el wagnerianismo– sino para ser explorado como pasión con múltiples efectos²¹⁶.

De igual modo, es importante notar, desde ahora, que la idea poética principal de esta obra está vinculada al juego de fuerzas caracterizado por las intervenciones del héroe, la heroína y los adversarios pero también por una resignación final que establece un diálogo con el final de la tetralogía de Wagner. Sin embargo, y considerando la parodia que Strauss habría hecho de Alexander Ritter en el poema sinfónico anterior, es muy probable que en esta nueva obra se subviertan algunas ideas de Wagner también. En todo caso, una vez más se puede evidenciar cómo operan las ideas poéticas y filosóficas en el proceso de creación de programas y música de cara a los grandes proyectos escénicos que se venían con el cambio de siglo²¹⁷.

Uno de los puntos más complicados para el análisis de esta obra es el programa ya que, como tal, no existe. De hecho, ni siquiera existen rótulos en la partitura y esto porque Strauss estaba preparando su retorno a los dramas musicales, lo cual, deja a esta omisión como parte de un ejercicio aunque también es posible pensar que se hayan querido borrar los rastros de referencias autobiográficas. Sea como fuere, muchos autores como Youmans (2005) o Hepokoski (2010) han evidenciado que Strauss nunca tuvo intenciones de sugerir un programa que alejara a la audiencia de su verdadero aporte como compositor, a saber, la caracterización de la individualidad a través de lo sonoro.

Sin embargo, y para suerte de los analistas, Strauss no fue del todo coherente con esta exigencia y, por ello, permitió la creación de guías interpretativas por parte de amigos cercanos y biógrafos como Friedrich Rösch, Wilhelm Klatte y Richard Specht (Del Mar, 2009, pp. 166-167). Por estos trabajos es

²¹⁶ Si bien en HL veremos cómo el amor consensuado fortalece tanto al hombre como a la mujer, en la *Symphonia Domestica* veremos al amor familiar como una fuerza gravitatoria pero también un elemento de inspiración mientras que, en *Feuersnot*, el amor se presenta como una lujuria (corrupción) que conduce a la venganza.

²¹⁷ Hablo de *Feuersnot* (1901), *Salome* (1905) o *Elektra* (1909).

que se sabe –indica Schuh– de la existencia de seis secciones principales a las que les añado el número de compás correspondiente:

Esquema N°6: secciones programáticas definitivas de la SD

- Der Held [el héroe] (c. 1)
- Des Helden Widersacher [los adversarios del héroe] (c. 118)
- Des Helden Gefährtin [la compañera del héroe] (c. 188)
- Des Helden Walstatt [la batalla del héroe] (c. 369)
- Des Helden Friedenswerke [los trabajos del héroe por la paz] (c. 699)
- Des Helden Weltflucht und Vollendung [la huida del héroe del mundo y su realización] (c. 852) (Schuh, 1976, p. 498).

Lo importante de estas secciones no es, únicamente, la predisposición a escenarios sonoros sino también la articulación de un hilo conductor en donde la experiencia del *yo* con el mundo exterior y con las ideas propias permiten que ocurra la historia. Esto es muy importante porque Strauss, a pesar de no estar promoviendo un programa explícito, presenta un tema de fondo muy concreto que considera a la experiencia (particularmente a la empírica)²¹⁸ como un punto importante en el proceso de construcción individual.

Ejemplo N°4.1a:

The image shows a musical score for strings (Cuerdas) from Strauss's 'Held und Welt'. The score is in bass clef, 4/4 time, and B-flat major. It features a 'Lebhaft bewegt' tempo marking. The notation includes a forte dynamic (f), a triplet of eighth notes, and a phrase marked with 'a' and a slur. The score is for Cello I (Cll. I), Cello II (Cll. II), and Double Bass (CB.).

(Strauss, 1979b, cc. 1-4)

Siguiendo este razonamiento, lo primero que la música hace, entonces, es presentar al sujeto, es decir, al héroe y, para ello, recurre a la exposición directa de un grupo temático que he catalogado como ejemplo N°4.1²¹⁹, dentro del cual, distingo cuatro frases. La primera de ellas (ejemplo N°4.1a) es la principal y la que retrata, por excelencia, al protagonista. Se trata de un material de construcción

²¹⁸ Según Youmans, en algún punto del proceso compositivo, Strauss habría pensado en titular esta obra *Held und Welt (hombre y Mundo)* (Youmans, 2005, p. 183). Este título tiene mucho sentido si lo que se está poniendo al centro del programa es la experiencia del *yo*. Sin embargo, es posible creer también que Strauss llegó a percibir dicho título como una segunda declaración muy evidente de sus vínculos con el pensamiento de Nietzsche, razón por la que habría decidido cambiarlo.

²¹⁹ Revisar el ejemplo N°4.1 completo en la sección de anexos para identificar las partes b, c y d.

triádica sobre mi bemol mayor que conserva algunos elementos rítmicos propios de una fanfarria. Asimismo, es muy sintomático –del interés de Strauss por la figura de Beethoven– que este motivo tenga insertada la tríada mayor de mi bemol y el giro melódico característico que va de mi bemol a do, el cual, también se encuentra en el tema principal de la *Eroica*.

Por su parte, las demás frases insertan, a través de secuencias simétricas descendentes, un carácter marcial pero también audaz y, hasta cierto punto, arrebatado. Este último punto, particularmente presente en el ejemplo N°4.1c posee una particularidad que también está presente al inicio de la *Symphonia Domestica*, a saber, la utilización de un intervalo de sexta seguido de uno de cuarta o tercera para caracterizar al propio Strauss y, con ello, parte de su temperamento²²⁰. De igual manera, en ambas obras, el bloque que corresponde al protagonista termina con una escala ascendente en los violines que, como indican las anotaciones en la SD, representan el carácter “fresco” [*frisch*]²²¹ del propio Strauss.

Posteriormente, se incluyen a esta primera sección un tema romántico del héroe (ejemplo N°4.2) compuesto por sextas²²² en el c. 21, un grito de batalla (ejemplo N°4.3) en el c. 22 en si menor²²³, un motivo de carácter galante (ejemplo N°4.4) que, posteriormente, Strauss opone al tema de la heroína y un motivo que Del Mar identificó como “el ultimátum del héroe”²²⁴ (Del Mar, 2009, p. 169)²²⁵. Este último se enuncia seis veces antes de presentar una aumentación final del ejemplo N°4.1a²²⁶ en el c. 112 y, con la cual, se cierra la primera sección de la obra junto a una gran pausa.

De esta manera, Strauss presenta a un personaje audaz, heroico, galante, vehemente, apasionado y firme que, muy probablemente, recoge sus dones de la concepción de la masculinidad romántica, la cual, también se hace presente en el modelo de héroe wagneriano. Por otro lado, si se piensa en las posibles connotaciones autobiográficas de esta obra, se podría añadir, además, que se trata de un individuo con voluntad artística que sale al encuentro con un mundo que suscita en él diferentes pasiones²²⁷. Por otro lado, no hay que pasar por alto que, la elección de la tonalidad de mi bemol es, tonalmente, un punto intermedio entre la tonalidad de fa sostenido mayor (tonalidad de los

²²⁰ En la SD, la aparición de estos intervalos se hallan bajo la indicación “gemächlich” (tranquilo) en la sección que retrata al propio Strauss.

²²¹ Otra indicación que aparece en la SD para caracterizar a Strauss.

²²² En reemplazo de las terceras que Strauss suele utilizar en momentos afectivos muy concretos en *Don Juan*, la *Symphonia Domestica*, *Der Rosenkavalier*, etc.

²²³ Y no en si mayor como se había planeado en los bocetos recogidos por Schuh (1976).

²²⁴ Ver en los anexos el ejemplo N°4.5.

²²⁵ Basado en la frase consecuente del ejemplo N°4.1a.

²²⁶ Ver en los anexos el ejemplo N°4.6.

²²⁷ De hecho, esta idea será el meollo de la versión preliminar de la *Alpensinfonie*, la cual, se basó en la vida del pintor suizo Karl Stauffer-Bern.

pensamientos fantasiosos en DQ) y la tonalidad de do mayor (tonalidad del saber terrenal de Zaratustra).

La segunda sección de la obra es la referente a los adversarios y, para ella, Strauss no escatima en presentar una textura contrapuntística cargada de cromatismos –sobre una base en sol menor– y motivos muy variados e incisivos con los que busca caracterizar a los detractores del héroe. En ese sentido, y para generar la sensación de abrumación, Strauss introduce, no uno, sino siete motivos para caracterizar a sus diferentes adversarios²²⁸. Lo interesante de estos motivos no es la caracterización de un antihéroe típico de relato épico –ya que en ese sentido la música no llega a convencer más allá de una mera sensación de negatividad– sino la representación de diversas propuestas de tratamiento temático²²⁹ a partir de motivos cortos y secuenciados. De hecho, si lo vemos desde esa óptica y, además, consideramos que luego de cada aparición de estos motivos se presenta una variación aletargada del ejemplo N°4.6 en menor, entonces podríamos decir que dichos motivos corresponden más a los detractores del artista (críticos y académicos) que a los enemigos del héroe épico.

Varios autores, entre ellos Youmans (2005) y May (2014), reconocen que, para Strauss, la crítica musical podía llegar a ser algo muy perjudicial, en especial, luego del duro golpe psicológico que fue, para él, el fracaso de su primera ópera *Guntram*. Un ejemplo claro –del que Strauss llegó a estar al tanto– fue el de Mahler, quien había experimentado el rechazo del público durante sus años en Austria a causa de la opinión de la prensa antisemita (Youmans, 2005, p. 208). En el caso del propio Strauss, la crítica estuvo presente tanto en su círculo cercano como gremial, aquí puedo destacar a su padre Franz Strauss, sus amigos Ludwig Thuille, Friedrich Rösch y Alexander Ritter y miembros más destacados de la escena musical como los Wagner y el mismo Johannes Brahms en su momento.

La tercera sección es la que corresponde a la compañera del héroe y está caracterizada por las intervenciones de un solo de violín muy demandante y expuesto que dialoga con algunas variaciones del tema galante del héroe. Un primer punto interesante es cómo Strauss presenta aquí una caracterización subjetiva de lo femenino como “voluble”. De hecho, el concepto al que Strauss recurre para representar los supuestos cambios emocionales bruscos de este personaje es el de la alternancia de pasajes cantados y cadencias libres audaces pero, también, el de construcciones melódicas –como se ve en el ejemplo N°4.9– en donde las disonancias se prolongan, recordando al estilo melódico de la ópera wagneriana. De igual manera, y por propósitos de dirección e interpretación, Strauss también incluyó indicaciones de carácter que van desde “ruhig” (calmado) y “lustig” (divertida) hasta “zornig” (colérica) y “keifend” (vociferado).

²²⁸ Ver en los anexos los fragmentos HL007a-g.

²²⁹ De algunas células ya presentadas en la primera sección.

Ejemplo N°4.9:

Violín solo

Lebhaft bewegt

p viel ruhiger

3

(Strauss, 1979b, cc. 191-194)

Me enfoco particularmente en esta caracterización –amparada en un arquetipo casi freudiano de lo femenino– porque los rasgos presentados aquí no son gratuitos. Strauss está representando aquí, no sólo a la compañera del héroe sino a un modelo femenino muy cercano a él. Digo esto porque, tras varios intercambios de enunciados coléricos y respuestas serenas –como el que ocurre en los cc. 210, 214, 218 y 240– el diálogo de ambos personajes desemboca en una escena de amor en sol bemol mayor que ya se había vaticinado en las indicaciones preliminares recogidas por Schuh. De igual manera, Strauss habría revelado a allegados suyos (como Romain Rolland) que la compañera del héroe es una caracterización de su propia esposa (Pauline), la cual –según el propio Strauss– era conocida por tener un temperamento cambiante y complejo (citado en Wilhelm, 1989, p. 74).

Por esta razón es que Strauss introdujo, durante la mayor parte de esta sección, una serie de recitativos que retratan el aspecto emocional pero también profesional de su esposa²³⁰. Por otro lado, la escena del amor presenta un tema nuevo en los oboes que –desde mi perspectiva– retrata la unión de ambos personajes²³¹ porque le otorga un énfasis particular al intervalo de sexta que, como ya dije, es junto a los intervalos de tercera un recurso del compositor para este tipo de efectos pasionales. Posteriormente, en el c. 325, inicia un intercambio de ideas en donde el héroe pareciera invitar a la heroína a continuar el mismo camino juntos, a lo que la heroína responde afirmativamente con el motivo del ejemplo N°4.13. Esta idea se consolida mejor si, además de este detalle, evidenciamos que la tonalidad del amor entre ambos personajes (sol bemol mayor) se estabiliza por diez compases hasta la aparición de un motivo en el c. 345 que mezcla los intervalos y ritmos de los motivos principales de ambos personajes sobre la tonalidad ya mencionada.

²³⁰ Como explica Wilhelm, Pauline de Ahna (esposa de Strauss) fue una cantante de una carrera exitosa pero breve. Realizó sus estudios con su padre, con la esposa de Alexander Ritter, con Max Steinitzer y con el propio Richard Strauss (antes de contraer matrimonio). Asimismo, se sabe que llegó a cantar en Bayreuth roles como los de Elisabeth y una de las hijas del Rin (Wilhelm, 1989, p. 57).

²³¹ Revisar el ejemplo N°4.2 en la sección de anexos.

Ejemplo N°4.14:

Mässig langsam

Cellos

p (zart hervortretend)

pp

(Strauss, 1979b, cc. 345-349)

Toda esta sección es muy importante, no sólo porque con ella Strauss está ejercitando sus habilidades de cara a sus mejores dramas musicales que aún estaban por llegar con el cambio de siglo, sino también porque, con ella, nos está presentando una primera concepción propia del amor, la cual, no se está limitando a lo carnal o al sacrificio –como en el caso de Wagner– sino al compromiso y a la idea de un proyecto en conjunto. Esta visión propia del amor es mucho más cotidiana o realista que la visión romántica o épica. Para Strauss, la unión conyugal real es, no sólo una fuente de felicidad, sino de inspiración y, por razones como esta es que la figura de su esposa vuelve a ser representada en otras obras como en la *Symphonia Domestica*, *die Frau ohne Schatten* e *Intermezzo*.

Por su parte, la música se ve interrumpida por la reaparición de los motivos de los adversarios desestabilizando –a través de sus cromatismos característicos– la tonalidad anterior para abrir paso a un sol menor. Asimismo, y luego de una pequeña fanfarria de trompetas²³² que –según Del Mar– implican el retorno del héroe a la acción (Del Mar, 2009, p. 174), aparece en el c. 378 una aumentación variada del primer motivo del héroe que, curiosamente, reintroduce la tonalidad de sol bemol mayor (tonalidad del amor conyugal) pero que culmina con un tritono acentuado. Esta elección es, en mi opinión, algo muy personal ya que, como se explicó en ASZ, la figura del tritono está fuertemente asociada a la náusea de Zaratustra y a sus dudas metafísicas. Sin embargo, en este caso, las dudas de Strauss –producidas por pensamientos propios y por las críticas de sus adversarios– son también un padecimiento que él reconoce afrontar desde la vida conyugal, por esta razón es que, inmediatamente en el c. 384, se incluye también una aumentación del tema de la heroína.

Justamente, debido a la figura de la compañera –que ahora afronta las dificultades junto al héroe– es que aparece, en el c. 531, una nueva aumentación²³³ que implica un nuevo empoderamiento del héroe pero, esta vez, sobre la tonalidad de si bemol mayor²³⁴. Este recurso abre a una sección mucho más variada tonalmente y con un carácter más beligerante en donde los motivos del héroe y la heroína se alternan con variaciones de los motivos de los adversarios. Posteriormente, en el c. 629, se produce una cadencia perfecta auténtica que nos devuelve al grupo temático principal del héroe sobre su

²³² Tanto aquí como en la *Alpensinfonie*, la fanfarria antecede a la aparición de dificultades y se usa como un recurso de alerta o de anticipación a la acción.

²³³ Basada en el ejemplo N°4.1b.

²³⁴ Ver en los anexos el ejemplo N°4.15.

tonalidad original (mi bemol mayor), sugiriendo una especie de recapitulación que, no necesariamente, coincide con los cambios de sección del programa.

También es muy interesante notar cómo Strauss empieza a desarrollar un lenguaje que caracteriza su representación de distintas emociones. Así puede verse en la quinta sección de la obra, referida a los trabajos del héroe por la paz²³⁵, cuando aparece un motivo (ejemplo N°4.16) muy similar al motivo de la escalada que posteriormente se construye para la *Alpensinfonie*. En ambos casos pueden verse una secuencia de cuatro negras seguidas de otras figuras dinámicas –como saltillos y galopas– acompañadas por indicaciones en la partitura como “mit großen Schwung und Begeisterung” [con gran impulso y furor] o “sehr lebhaft und energisch” [muy rápido y enérgico]. Este es un detalle que –considero– no debe pasarse por alto porque el material que viene es justamente una serie de citas que Strauss hace de sus obras pasadas. Esto quiere decir que el amor conyugal y familiar es, además de lo ya mencionado, una fuente de estabilidad y fuerza que él aprovecha musicalmente y por medio del cual refleja su voluntad pero también su superposición a la adversidad²³⁶

Ejemplo N°4.16:

Festes Zeitmass

Violines y Violas

(Strauss, 1979b, cc. 659-661)

En esta misma sección se incluyen una cita del solo heroico de cornos de DJ y del motivo de la voluntad de ASZ en los cc. 686 y 688 respectivamente para, inmediatamente después, añadir una variación del ejemplo N°4.6. Esto es un gesto importante porque, aquí, el propio Strauss se coloca junto a Don Juan y Zaratustra como una figura que padece a causa de los conflictos con su interioridad, sus pensamientos y sus impulsos. Con esto en mente, uno comprende mejor que, la presente sección, no constituye un mero acto de egotismo sino la representación de un sujeto promedio plagado de dudas e ideas que sobrevive a costa del amor y de sus creaciones.

Las referencias que Strauss hace a su propia música superan los treinta fragmentos y aluden a casi todos sus poemas sinfónicos anteriores (salvo por *Aus Italien*), a *Guntram* y a dos *lieder* titulados *Befreit* (Op. 39) y *Traum durch die Dämmerung* (Op. 29). Con respecto a las canciones mencionadas, hay que especificar que, la primera, fue compuesta en 1898 –apenas un año después del nacimiento de su primer y único hijo con Pauline (Werbeck, 2014, p. XVIII)– bajo la influencia de uno de los poetas

²³⁵ Esta sección inicia con el cambio de armadura (si mayor) en el c. 659.

²³⁶ Este es un rasgo fundamental que distingue la noción de victoria en Strauss de la que Wagner habría presentado a través de figuras como Walter, Siegfried o Parsifal.

más famosos de entre los círculos artísticos alemanes de aquel entonces, Richard Dehmel²³⁷ (1863-1920).

El poema en cuestión, cuyo título se traduce como “libérate”, habla sobre una separación afectiva, la cual, siempre se asocia con la muerte. Sin embargo, el poema de Dehmel también parece hacer alusión a un amor que trasciende la carnalidad y la propia muerte, algo elevado casi hasta lo divino. De igual manera, la referencia al segundo *lied* –el cual está basado en un poema de Otto Julius Bierbaum²³⁸ (1865-1910) que se traduce como “sueño a través del crepúsculo”– presenta una analogía entre el entusiasmo por ir al encuentro del amor y el entusiasmo de un paseo al anochecer, cuya oscuridad, conduce a la tierra del amor.

De esta manera, Strauss está recapitulando los temas centrales que lo distinguen como artista y pensador pero, también, como un amante que se llena de vigor gracias a la compañía de su esposa. De la misma forma, también cumple con aquel punto de su esquema de trabajo en donde habla de la intensificación del vínculo entre el héroe y la heroína. Pero, además, aquí también se está haciendo referencia a la asociación conyugal por encima de la carnalidad, algo que Wagner habría representado de forma más vinculada con lo sexual como parte de sus referencias a la materialidad feuerbachiana.

Para la sexta y última sección, Strauss decide realizar un giro de vuelta hacia las tribulaciones internas del protagonista y, para ello, recurre –en el c. 775– a un nuevo motivo²³⁹ que recoge la construcción melódica del ejemplo N°4.5 agregando el intervalo de tritono final (que ahora está asociado a las dudas), el cual, repite dos veces para enfatizarlo. Además de esto, Strauss se apoya en una instrumentación mucho más oscura (involucrando a los clarinetes y fagotes) para producir una mayor sensación de debilitamiento que abre paso al retorno de uno de los adversarios (representado por el motivo del ejemplo N°4.7).

Con este retorno a las debilidades y a las dudas es que la textura musical hace un giro –a partir del c. 813– que se apoya en una serie de bloques de acordes de disposición abierta y en un pedal grave de fa bemol. De esta manera, el efecto que se produce es el de la intromisión de un órgano que, probablemente, viene a representar –como ya se ha visto en TE, ASZ y de manera distinta en DQ– a los pensamientos metafísicos que, en el caso de Strauss, están vinculados a las ideas estético-metafísicas asimiladas durante su aproximación al wagnerianismo de Ritter.

²³⁷ Según Elisabeth Schmierer, a Dehmel no le gustaron las musicalizaciones que Strauss hizo de sus poemas por ser de corte naturalista y romántico. Musicalmente, *Befreit* le pareció muy suave para el texto que el poeta había creado (Schmierer, 2014, p. 336).

²³⁸ Es muy importante resaltar, aquí, la preferencia de Strauss por la obra de artistas que buscan destilar las emociones más intensas. Quizás por esto es que, inmediatamente después, inicia sus bocetos de la *Alpensinfonie* basándose en la escandalosa vida del pintor Karl Stauffer-Bern.

²³⁹ Ver en los anexos el ejemplo N°4.17.

Ejemplo N°4.18:

beinabe doppelt so langsam

Corno inglés

p (hervortretend) 3 3 3 3 3 3 3 3

(Strauss, 1979b, cc. 828-830)

Es muy interesante notar cómo en esta sección –musicalmente– se representan las dificultades del exterior y el interior para, inmediatamente en el c. 828, introducir un variación (ejemplo N°4.18) muy ingeniosa del ejemplo N°4.1a que parece combinada con el motivo del ejemplo N°4.14²⁴⁰. De esta manera, Strauss opone la saturación urbana a la oxigenación campestre que ha vivido y que ha representado anteriormente en obras como *Aus Italien* y algunas canciones²⁴¹. Sin embargo, esta idílica sección, que pareciera sugerir un final parecido al de DQ, no se concreta como tal. Esto debido a que se introduce un nuevo tema solemne sobre mi bemol mayor (ejemplo N°4.19) que le pone un particular énfasis a las notas mi bemol y sol pero que, además, recoge algunos elementos rítmicos e interválicos de los motivos principales de la heroína y el héroe. Si además de esto se toma en cuenta el título de la sección, es posible anticipar que dicho fragmento se trata del tema de la retirada del mundo. Y, aunque luego de este vuelvan a aparecer por última vez los motivos de los adversarios, la plenitud se restablece permitiendo la continuación del idilio.

Ejemplo N°4.19:

Langsam

Violines

p molto espress. <

(Strauss, 1979b, cc. 854-858)

Un detalle muy llamativo para este estudio es que, a partir del c. 890 (últimos compases del idilio) aparece una frase en el corno y los violines que he catalogado como ejemplo N°4.20 y que se parece mucho a un motivo presente en el N°8 de ensayo de la AS, el cual, el propio Strauss había catalogado en sus bocetos como “wärme” [calor]. A mi parecer, esta coincidencia aporta a la idea de que Strauss identifica, a la naturaleza, como algo tan sagrado para él como lo es el amor familiar²⁴² y de que esta

²⁴⁰ Motivo de los pastores de DQ.

²⁴¹ Tema que constituye también uno de los puntos centrales de la *Alpensinfonie*.

²⁴² Idea que se respalda con la aparición de los siguientes poemas sinfónicos, la *Symphonia Domestica* y la *Alpensinfonie*.

obra representa un tránsito muy lúcido hacia una sana aceptación de sí mismo tan clara y decisiva como el mediodía de Zaratustra.

Ejemplo N°4.20:

Fagot *Langsam*
p espress.

(Strauss, 1979b, cc. 890-891)

Por último, y a propósito de la influencia nietzscheana presente en el segundo ciclo de poemas sinfónicos, la obra en su totalidad cierra con una última cita de ASZ. En el c. 920, las trompetas introducen el famoso tema del sol/universo²⁴³ sobre la tonalidad de mi bemol mayor (ejemplo N°4.21) despidiendo la obra con un gesto de saludo al sol por parte del héroe. Sin embargo, también ocurre que, por dos compases hay un cambio modal en los trombones y tuba que generan una ligera ambigüedad armónica, la cual, no es tan potente como en el poema anterior pero sí sugerente.

Ejemplo N°4.21:

Trps.
Metales *Festes Zeitmass (mässig langsam)*
p *mf* *cresc.* *ff*
Trps.
Trbs.

(Strauss, 1979b, cc. 920-925)

Por lo expresado, es posible decir que esta última sección de retirarse del mundo y la consumación, corresponde más a un escape de todo tipo de enajenación para concentrarse en el propio mundo interior, en el amor, en la naturaleza y en la creación artística. Asimismo, recalco nuevamente, y a razón de la parte idílica final, que la “retirada del mundo” se trata de un escape de todas las complicaciones de la vida urbana en Múnich y Berlín revelando, anticipadamente, los planes del compositor de tener una casa en los alpes bávaros, la cual, empezó a construir en 1906 (Werbeck, 2014, p. XXI).

El esquema estructural de HL, al igual que en los poemas sinfónicos anteriores, puede ser en cierta medida engañoso. A primera escucha, es posible identificar la existencia de una exposición y reexposición temática en la misma tonalidad, la existencia de un cuerpo temático secundario y un

²⁴³ Revisar el ejemplo N°2.1 en los anexos.

marcado desarrollo con todos los requerimientos para su inicio y culminación, lo cual, evidencia su referencia a la forma sonata. Sin embargo, existen diversos detalles que desestabilizan cualquier lectura ortodoxa de dicha forma y, de igual manera, cabe anticipar que los subtítulos programáticos no coinciden necesariamente con los inicios o finales de las secciones estructurales.

La exposición de esta supuesta forma sonata se compone por un grupo de temas principales en mi bemol mayor que van desde el c. 1 hasta la cesura del c. 117. Luego, aparece la sección de los adversarios como una transición moduladora que pareciera culminar en el grupo temático de la compañera del héroe (de carácter lírico) en el c. 192. Sin embargo, la estabilidad tonal nunca llega porque el material está lleno de *cadenzas* e intercambios con base en la nota si. Pero toda la inestabilidad tonal –que Strauss aprovechó para caracterizar al personaje femenino– cumple un propósito programático paralelo que desplaza la estabilidad tonal del segundo tema hasta la “escena de amor” que inicia en el c. 288 con la llegada de la tonalidad de sol bemol mayor.

Un detalle muy interesante de esta “escena de amor” (cuya extensión es considerable) es que introduce el cambio de armadura en el c. 309 pero, además, presenta su propia cadencia perfecta auténtica²⁴⁴ sobre su tonalidad (cc. 335-336). Asimismo, a dicha sección le continúa la reaparición de los temas de los adversarios, los cuales, desestabilizan la tonalidad para conducirla al si bemol mayor con el que inicia la fanfarria del desarrollo. Todo esto hace que la intervención de los adversarios ya no funcione como una simple transición exposicional sino como un apéndice poscadencial que, Warren y Darcy (2006), identifican como la parte final de una exposición tradicional.

Hasta este punto, Strauss pareciera haber presentado una exposición común, sin embargo, podemos ver que, en realidad, dosificó las cualidades líricas y tonales del tema secundario de manera poco convencional incluyendo, además, nuevos elementos temáticos en la sección de la transición y el apéndice poscadencial. Sin embargo, a pesar de las posibles ambigüedades con respecto a la identidad del tema secundario, la mayoría de analistas²⁴⁵ concuerdan en que es el grupo temático de la heroína el que se termina por consolidar como secundario ya que, el grupo temático de los adversarios, no posee la suficiente solidez, estabilidad y carácter que identifican a un tema expositivo. De igual manera, es importante identificar que Strauss incluye a la “escena de amor” como un punto que resuelve las tensiones entre los temas del héroe y la heroína –a través de una tonalidad intermedia entre ambos temas– antes de la llegada del desarrollo.

²⁴⁴ Que Warren y Darcy identifican como “Essential expositional Closure” [Cierre exposicional esencial] (Warren y Darcy, 2006, p. 18).

²⁴⁵ Entre los que incluyo a Del Mar (2009), Werbeck (1996) y Youmans (2004).

Posteriormente, la sección del desarrollo –que se extiende desde el c. 369 hasta el c. 630– se vale de diversos recursos enarmónicos para realizar transiciones en donde se insertan los temas del héroe, la heroína y los adversarios, los cuales, pasan por diversos procesos de transformación rítmica en paralelo a unos ostinatos marciales. Asimismo, y de la manera más convencional posible, Strauss culmina esta sección con otra cadencia auténtica perfecta entre los cc. 629-631, con la cual, devuelve al oyente al *mi bemol mayor* que inicia la recapitulación.

En la última sección formal –la cual no coincide con el cambio de rótulo del programa²⁴⁶– la reaparición del grupo temático del héroe se da en toda su extensión y en su tonalidad original (*mi bemol mayor*). Sin embargo, el oído no puede evitar notar que, el tema secundario –que debería aparecer bajo la tonalidad del tema primario– no llega sino hasta la *coda*. En lugar de lo tradicionalmente esperado, Strauss opta por introducir aquí las citas de sus obras pasadas en donde, como ya se vio, lo que se pretende es enfatizar es una serie de ideas afirmativas en torno al amor y al arte y no la victoria de un tema musical sobre otro. Por esta razón es que aparece el tema de la heroína en el c. 883 en su tonalidad original, a pesar de que en los cc. 888-889 se da un cierre estructural esencial (V-I sobre *mi bemol mayor*). Con este gesto, Strauss también está tratando de representar al personaje femenino como un sujeto autónomo.

Todos estos detalles hacen que la recapitulación se de en un sentido no tan estricto ya que, como se dijo, también introduce otros temas e inclusive una ambigüedad tonal final. En ese sentido, y en contraposición a los personajes femeninos de Wagner, la heroína straussiana no se presenta como subordinada a una causa mayor a ella ni a un sujeto masculino de la misma manera como, aquí, la forma sonata parece independizada de sus reglas elementales. Asimismo, estoy de acuerdo con Schick cuando indica que la recapitulación de HL es, en realidad una “metarecapitulación”, es decir, un resumen de todo el contenido programático y musical presentado en las dos primeras secciones, que en el caso de esta obra en concreto, también se trata de una recapitulación autobiográfica y artística del compositor (Schick, 2014, p. 161).

Aunque hay autores como Youmans (2005) o Schick (2014) que perfilan a HL como una obra con forma sonata, también existen posturas como las de Larkin (2006) que proponen que se trata de una forma de doble función²⁴⁷. Todas las posturas musicológicas en torno a los poemas sinfónicos de Strauss sólo nos dejan con la certeza de que, en todas estas piezas, existen microcosmos diseñados para el engaño que conectan de diferente manera con la percepción del oyente. De esta manera, es el

²⁴⁶ La siguiente sección del programa (“Los trabajos del héroe por la paz”) no llega sino hasta el c. 659. Esto quiere decir que la recapitulación se inicia durante la sección programática de la batalla del héroe, la cual, también corresponde a la sección formal del desarrollo.

²⁴⁷ Es decir, con una pequeña forma sonata en la primera sección del programa pero, al mismo tiempo, como de cuatro movimientos (ciclo Sonata) en toda su extensión.

oyente quien termina descubriendo su propia forma de sistematizar el discurso a través de lo que cree escuchar. Creo que esta última idea puede corroborarse en aquella recapitulación de ideas que Youmans hace cuando señala que, desde *Macbeth* hasta *Don Quixote*, podemos encontrar nuevos temas en el desarrollo, procesos de permutación temática en las reexposiciones, temas secundarios que se abandonan y reaparecen al final, temas principales fragmentados, exposiciones recién completadas en las recapitulaciones, elementos de las tres secciones presentados en desorden, etc. (Youmans, 2005, pp. 202-203).

Por otra parte, y como ya expresé al inicio, Strauss no le entregó, ni a la audiencia ni a los músicos, un texto programático concreto²⁴⁸. Según Michael Steinberg, Strauss había señalado –en un carta a Romain Rolland de 1906– que el programa poético no ha de ser más que un estímulo para la expresión y desarrollo de la propia música durante el proceso de composición y no una descripción de hechos reales o ficticios que la música simplemente ha de copiar²⁴⁹ (Steinberg, 2017). En ese sentido, la idea poética de Strauss presente en HL, produce una secuencia de emociones e impresiones que llaman, junto al título general de la obra, a un discernimiento que proviene de las propias pasiones logrando que la música hable desde el propio saber terrenal que Nietzsche opuso a las creencias metafísicas y, por medio de las cuales, Strauss también subvierte el paradigma programático desarrollado con Wagner. De igual manera, también es prudente decir que, por este tratamiento que Strauss le da a la emoción musicalizada, los musicólogos no podemos sino presentar suposiciones a partir de reconstrucciones de lo contextual y lo sistemático-musical.

En cuanto a la recepción de la obra y la crítica, cabe decir que ambas estuvieron divididas aunque, como impresión general –y debido al auge hacia el que se dirigía la carrera de Strauss–, debo decir que HL terminó siendo un éxito a corto plazo. Algunas impresiones, que autores como Mark-Daniel Schmid han logrado recopilar sobre los críticos que asistieron al estreno de 1899 en Fráncfort, remarcan el ingenioso manejo de la orquestación mientras que otras dudan de la habilidad del compositor para consolidar una forma musical concreta (Schmid, 1997, pp. 371-373). Naturalmente, este tipo de efectos en la crítica era exactamente lo que alguien como Strauss –quien se encontraba aún en una fase de búsqueda y experimentación– buscaba producir. Asimismo, hubo algunos otros críticos que elogiaron la complejidad del tratamiento temático y la inventiva para transmitir pensamientos concretos mientras, otros, le reprocharon el haber profanado el arte musical a través de un sobreuso de la expresión (Youmans, 2014, pp. 424-425).

²⁴⁸ Y tampoco lo hizo con los dos poemas sinfónicos restantes, la *Symphonia Domestica* y la *Alpensinfonie*.

²⁴⁹ Es muy interesante notar cómo esta concepción que relata Strauss parece más vinculada con los planteamientos programáticos de Liszt que con lo que él realmente hace en la práctica.

En todo caso, esto sólo demuestra que había un sector de la crítica que aún seguía comparándolo con Wagner –o tal vez con Liszt y Berlioz– y que continuaba oyendo la música de Strauss en un plano o estrictamente pictórico y programático o estrictamente formal. Asimismo, y como también señalan Youmans (2014) y Hepokoski (2010), HL fue tan exitosa que tuvo más de noventa interpretaciones en menos de diez años, de las cuales, Strauss habría dirigido más de un tercio. Este último detalle es importante para comprender qué tan significativa fue esta obra para Strauss pero, también, qué tan ingenioso fue para impulsar su carrera como director y compositor a través de una obra técnicamente demandante que, hasta el día de hoy, se halla en la lista de audiciones de toda orquesta profesional.

3.5. *Symphonia Domestica* (Op. 53)

Luego del gran éxito que fue HL, la carrera de Strauss como compositor empezó a internacionalizarse con mayor intensidad, las editoras le ofrecían más dinero por la publicación de sus obras y su nombre empezaba a sonar más que los de otros compositores contemporáneos a él como Kienzl, Weingartner, Schillings o Pfitzner. Es por este nuevo impulso en su trayectoria que su convicción personal se fortaleció y, con ello, su motivación para retornar a la composición de dramas musicales y a aventurarse con su segundo drama musical *Feuersnot*²⁵⁰, el cual, desarrolló con la colaboración del crítico, escritor y libretista Ernst von Wolzogen (1855-1934).

La afinidad con este escritor vendría por varios factores, según Morten Kristiansen, entre ellos destacan: el abandono de Múnich por la crítica del gremio, el arribo a Berlín el mismo año, el desarrollo de actitudes individualistas –a razón del descontento por la cultura de su tiempo–, el rechazo por el idealismo de Bayreuth y el interés por el pensamiento de Nietzsche (Kristiansen, 2010, p. 110). Esta nueva asociación y mayor convicción –la cual se había nutrido de sus éxitos como compositor y de su ajetreada agenda como director en Berlín– entusiasmaron tanto a Strauss que lo hicieron abandonar los proyectos de un ballet (*Kythere*) y de dos poemas sinfónicos: *Im Frühling* y *Künstlertragödie*²⁵¹, los cuales, no alcanzaron ni siquiera la partitura para piano.

Feuersnot, proyecto en el que Strauss trabajó desde inicios de 1900 hasta su estreno en noviembre de 1901 (Del Mar, 2009, pp. 181-182), es una obra muy interesante porque, en mi opinión, representa dos cosas. Por un lado, es un nuevo intento por retornar al drama musical, en parte, porque tal vez ya

²⁵⁰ El título de esta obra puede traducirse como *Ansia de Fuego*. Se trata de una ópera de un acto –que Strauss y Wolzogen acordaron en catalogar como “Singgedicht” [poema cantado]– y que está basado en un cuento flamenco titulado *El fuego de Audenaerde* que habría extraído de la colección de *Sagas holandesas* (1843) de Johann Wilhelm Wolf (Rode-Breyman, 2014, p. 154).

²⁵¹ Es importante tomar en cuenta que es durante el auge de su carrera que se le ocurre dedicar un par de obras a la naturaleza y a la vida del artista. Como mostraré más adelante, *Künstlertragödie* –conceptualizada desde inicios de 1899 (Werbeck, 2014, p. XVIII)– alberga los bocetos iniciales de lo que, posteriormente, se conoce como *Eine Alpensinfonie*.

no había dirección a la cual dirigirse desde el plano orquestal (posible tope profesional) y, por otro lado, porque, con el cambio de siglo, la figura de Wagner se inmortalizó hasta el punto de volverse un baremo o instrumento con el que los críticos empezaron a medir a los nuevos compositores. Asimismo, y a razón del wagnerianismo, no hay que olvidar que su mensaje materialista sobre el amor, su visión política de la igualdad y sus valores vinculados a la moral cristiana se habían venido diseminado con mayor intensidad por la cultura alemana. En ese sentido, *Feuersnot* se perfilaba como la oportunidad ideal para responder al idealismo wagnerianista y para demostrar, de una vez por todas, que Strauss había superado aquella crisis individual que lo agobió durante toda la década de 1890.

La trama de *Feuersnot* –tal cual la resumen Youmans (2005), Rode-Breymann (2014) y Schuh (1976)– trata la historia de Kunrad, un mago que llega a la ciudad de Múnich en el S. XII –cuya visita intriga a todo el pueblo– y que se enamora de Diemut (hija del burgomaestre de la ciudad) a quien, en un arranque pasional, le roba un beso a vista y asombro de todo el mundo. Sin embargo, Diemut no estaba enamorada de él y por ello huye a su casa mientras Kunrad se queda cantando sobre el fuego la magia y el amor. Posteriormente, y luego de una nueva escena de cortejo, Diemut invita a Kunrad –como parte de una coartada– a subir a su ventana en una cesta colgante que, a propósito, deja suspendida a mitad de camino con el mago en ella para la burla de los transeúntes. Por esta razón, Kunrad lanza una maldición extinguiendo todo fuego en la ciudad, el cual, sólo podrá volver a través del calor del cuerpo virginal de una joven que se entregue al mago. En ese sentido, el clamor popular –que sabe que dicha joven sólo puede ser Diemut– convence a la joven de entregarse al mago para, de ese modo, salvar la festividad del solsticio.

Esta escandalosa obra posee muchos juegos intertextuales con la obra de Wagner porque está ambientada en una navidad medieval alemana (como en el caso de *Meistersinger*), porque involucra una serie de diálogos entre el amor, la magia y el fuego (como ocurre en la tetralogía del *Anillo del Nibelungo*) y porque se toca el tema de la redención de una población a través del amor carnal (como también ocurre en el *Holandés errante*, *Tannhäuser* y *Parsifal*). Pero, al mismo tiempo, Strauss también presenta una relación antagónica con su anterior personaje medieval, Guntram, ya que, a diferencia de este, Kunrad sí se entrega a las pasiones carnales, cuyo gesto, constituye un abandono de la visión ascético-schopenhauariana que se habría colado en la trama de la primera ópera por presión e influencia de Ritter²⁵².

Como dije, esta obra suscitó un gran escándalo tanto que, en Berlín, el propio Kaiser canceló la producción luego de la séptima función (Murray, 2022, p. 1). Empero, con ella, Strauss habría ganado

²⁵² No hay que olvidar que, Guntram (miembro de una hermandad cristiana), renuncia al amor de la mujer de quien se ha enamorado (Freihild) como una expiación por confundir su ideal de liberación con las pasiones del cuerpo.

mayor confianza como compositor ya que también presentó nuevas formas de manejar las texturas sonoras wagnerianas que, como se vino viendo en el segundo ciclo de poemas sinfónicos, involucran la construcción de melodías y armonías cromáticas más audaces que caracterizan al estilo compositivo de Strauss –y que se oirán hasta *Metamorphosen* (1946)–. Asimismo, no hay que olvidar que, a través de Kunrad, el compositor también mostró un segundo retrato parcial de sí mismo con el que se distancia aún más del wagnerianismo y sus concepciones del amor y la moral. Por todo esto –y para completar el retrato ya iniciado– es que, a partir de mayo de 1902²⁵³, empieza a elaborar las primeras ideas para su siguiente proyecto, un retrato familiar musical²⁵⁴ que hoy se conoce como la *Symphonia domestica* (SD)²⁵⁵.

Una de las razones por las que posiblemente Strauss habría decidido retratar su entorno íntimo podría tener que ver con el hecho de que, para el inicio de la composición de los primeros bocetos, su único hijo (Franz), había cumplido cinco años y había empezado sus primeras clases de piano con su padre (Del Mar, 2009, p. 182). Por otro lado, cabe aclarar que Strauss contrajo matrimonio con Pauline en septiembre de 1894, por lo que se encontraba a dos años de su décimo aniversario. Considerando esto –junto a la atareada agenda con la Hofoper de Berlín, un nuevo proyecto de cantata que tituló *Taillefer* (Op. 52) y algunas canciones nuevas– es posible que Strauss haya querido abordar este proyecto con mucha calma ya que, según Del Mar (2009), el bosquejo no se completó sino hasta junio de 1903 y, la orquestación, hasta finales de diciembre del mismo año.

De antemano, cabe decir que el título y el programa juegan con las apariencias y con la escucha promedio del S. XIX. Por un lado, la obra está caracterizada por un diatonismo que contradice al lenguaje cromático que llega inmediatamente después con *Salome*, pero que guarda sentido con el retorno a la claridad mozartiana a la que Strauss quiso volver –a modo de añoranza– frente al surgimiento de las nuevas corrientes del S. XX. Asimismo, el título de la obra recurre al término “sinfonía”, no en un sentido formal ortodoxo, sino humanamente armónico pues el concepto de esta obra es, básicamente, el de una abigarrada estampa de una familia burguesa que retrata las alegrías y desavenencias de la vida doméstica en el transcurso de un día. Los personajes que aparecen en dicho retrato son el propio compositor, su esposa Pauline, su hijo Franz y algunos otros parientes que

²⁵³ Según indica Werbeck (2014) en una cuidadosa cronología sobre el trabajo compositivo de Strauss.

²⁵⁴ Un dato quizás no tan importante que comenta Wilhelm es que, en abril de ese mismo año, ocurrió un incidente entre Strauss y su esposa Pauline por la llegada de una carta en donde una mujer decía haberlo esperado en un bar en vano; el incidente enfureció tanto a Pauline que intentó, incluso, iniciar trámites de divorcio. Sin embargo, se habría tratado de un malentendido que se terminó por esclarecer pues, dicha carta, habría sido mandada a Strauss por un tema de confusión de nombres (Wilhelm, 1989, pp. 175-176).

²⁵⁵ Según Werbeck, en uno de los muy pocos borradores de la obra que se conservaron figura la indicación “ein symfonisches Selbst- und Familienporträt” (un retrato sinfónico de uno mismo y de la familia) (Werbeck, 1996, pp. 172-182).

aparecen representados a partir de las técnicas de *leitmotifs* que Strauss había heredado de Liszt y Wagner y que habría perfeccionado²⁵⁶.

Por otro lado, también hay que precisar que esta obra no posee un programa lineal que se haya conservado gracias, en parte, a amigos como Romain Rolland que le aconsejaron –en 1905– que retirara las indicaciones programáticas de la partitura (Nonnenmann, 2009, p. 227). Sin embargo, existen algunas notas recopiladas por autores como Specht (1921) y Del Mar (2009) entre las que figuran etiquetas como: “Ganz der Papa” [como papá], “Ganz die Mama” [como mamá], “Kindliches Spiel, Elternglück” [juego infantil, felicidad de los padres], “Wiegenlied” [canción de cuna], “Schaffen und Schauen” [crear y contemplar], “Liebesszene” [escena de amor], “Träume und Sorgen” [sueños y preocupaciones], “Erwachen” [despertar], “Lustiger Streit” [altercado divertido], “Versöhnung und fröhlicher Beschluss” [reconciliación y feliz resolución]²⁵⁷.

Sin embargo, Wilhelm Klatte logró recuperar las anotaciones del programa de mano impreso para el estreno de la SD en Fráncfort²⁵⁸, según este amigo de Strauss, la obra está dividida en cuatro movimientos escenificados:

Esquema N°7: descripción programática del SD para su estreno en Fráncfort

- Introducción y desarrollo de los tres grupos temáticos principales.
- Scherzo (felicidad de los padres, juego infantil, canción de cuna y campanas dando las 07:00 p.m.)
- Adagio (crear y contemplar, escena de amor, sueños y preocupaciones y campanas dando las 07:00 a.m.)
- Finale [despertar y pelea divertida (doble fuga) y feliz resolución] (Klatte, 1904, p. 2).

Este tipo de indicaciones son importantes no sólo para terminar de entender las escenas en concreto sino para aprehender con mayor certeza aquellas ideas poéticas que Strauss quiere representar aquí. Como ya expliqué en la parte teórica de este trabajo, no se trata de agotar el significado de la obra de arte, sino más bien de expandir sus posibilidades interpretativas en conexión con el discernimiento individual y la subjetividad. Por otro lado, Adorno también nos invita a comprender la altisonante y

²⁵⁶ Recuérdese que el concepto de Strauss de esta técnica es el de la destilación actitudinal, espiritual y emocional de un sujeto que expresa, en su relación con la obra en su totalidad, una determinada idea poética.

²⁵⁷ Es importante aclarar una vez más que estas “notas programáticas” no son el fin de la obra sino más bien un paso preliminar del diseño. En todo caso, el fin no es el programatismo naturalista o realista sino la expresión de ideas poéticas como parte de un proceso de maduración técnica de cara a sus nuevas óperas.

²⁵⁸ Tres meses después del estreno absoluto en el Carnegie Hall de Nueva York (Werbeck, 2014, p. XX).

exagerada orquestación de las sencillas estampas familiares como una especie de ironía²⁵⁹ a la propia música programática y sus límites (Adorno, 1978, p. 573). Por mi parte, creo que esto es también aplicable a la estructura de la obra, la cual, consta de un esquema de cuatro movimientos continuos en donde, el primero, funciona como una introducción pero también como una exposición de tres grupos temáticos mientras que, el segundo (*Scherzo*), como un espacio para presentar un nuevo material y algunas citas, por su parte, el tercero se comporta como *Adagio* mientras que, el cuarto, como un *Finale* compuesto por una doble fuga.

Ejemplo N°5.1a:



(Strauss, 1993, cc. 1-5)

La obra inicia con una sección que se comporta como una introducción pero también como una exposición de tres grupos temáticos importantes: el papá, la mamá y el niño. El primer grupo temático²⁶⁰, vinculado al padre, presenta seis temas que se encuadran mayormente sobre la tonalidad de fa mayor. El primer tema (ejemplo N°5.1a) –que aparece bajo la indicación “gemächlich” [tranquilo]– es importante porque introduce la figura rítmica de la galopa y la tonalidad ya mencionada²⁶¹. Sin embargo, y por propósitos meramente programáticos, Strauss inmediatamente hace que este primer tema llame a la región de la subdominante (en el c. 5) para la llegada del segundo tema (ejemplo N°5.1b) que está bajo la indicación “träumerisch” [soñador]. Este detalle es muy propio del programatismo de Strauss porque, como puede verse, se está realizando una primera modulación luego de cuatro compases de haber presentado el inicio de la obra con la sola intención de hacerle sentir al oyente aquella cualidad soñadora que va dirigiendo la creatividad compositiva. De igual manera, el segundo tema tiene un comportamiento rítmico muy diferente del primero porque recurre a figuras más elongadas que, en el c. 14, introducen una segunda modulación.

²⁵⁹ Un gesto muy propio de los artistas del S. XX que empezaban a tener actitudes en contra del romanticismo y el arte del *fin de siècle* (Nonnenmann, 2009, p. 231).

²⁶⁰ Ver en los anexos el ejemplo N°5.1.

²⁶¹ El hecho de iniciar con una galopa invertida en los chelos nos hace recordar a la presentación del tema del quijote (ejemplo N°3.8). Si bien este tema aparece bajo la indicación de “tranquilo”, en el c. 88, más adelante se verá una variación de este con la indicación “lustig” [divertido] por lo cual cabe la posibilidad de pensar se habría intentado retratar de una manera cómica (como era usualmente representado en las caricaturas periodísticas de su tiempo).

Ejemplo N°5.1c:

Clarinete en La **Bewegt** *mürrisch*
mf *sfz* *dim.*

(Strauss, 1993, cc. 16-18)

El tercer tema, el cual aparece bajo la indicación “mürrisch” [gruñón], llega con los clarinetes en el c. 16. Un primer aspecto llamativo de este tema –que en realidad consta de la repetición de un motivo de cuatro semicorcheas y una negra– es que introduce un nuevo carácter musical del papá (muy contrastante con los dos primeros) con algo de humor, puesto que no se está presentando por medio de alguna instrumentación altisonante sino a través de tres clarinetes. Por otro lado, un segundo aspecto resaltante es que este tema –en los cc. 18 y 19– involucra una línea cromática ascendente sobre notas largas y sobre un acorde dominante que remite, por un breve instante, al acorde de Tristán que ya se ha evidenciado en otros poemas sinfónicos como TE. Como se ha visto en otras situaciones, dicho acorde ha sido citado en momentos de ironía, asimismo, su uso resulta muy conveniente para conectar con el cuarto tema (ejemplo N°5.1d), el cual, aparece bajo la indicación “feurig” [férvido/ardiente].

Este nuevo tema rompe tonalmente con lo anterior porque aparece sobre mi mayor pero recupera cierta interválica triádica que ya hemos visto en algunos fragmentos de ASZ o HL. Asimismo, es interesante notar cómo, entre los cc. 23-25, se reutiliza un giro melódico descendente que caracteriza a la melodía de la primera escena de amor en *Don Juan* (Op. 20). Digo que esto es interesante porque este es uno de los varios ejemplos de cómo Strauss imprime sus rasgos personales en sus caracterizaciones o, por lo menos, con los que se identifica. Por otro lado, también cabe destacar la manera en la que el compositor procura conservar las galopas en este nuevo tema para garantizar la cohesión temática del personaje del padre. Finalmente, se presentan los temas “lustig” [gracioso] y “frisch” [fresco]²⁶², el primero tiene una construcción triádica típica de una llamada de trompeta –quizás por ello se le usa como anacrusa sobre un acorde de dominante– mientras que, el segundo, se constituye de una escala de do mayor en tresillos que nos devuelven al primer tema sobre fa mayor en el c. 36.

El segundo grupo temático corresponde al de la mamá, el cual, es considerablemente más extenso que el anterior y sobre la tonalidad de si mayor. El primer tema de este nuevo grupo (ejemplo N°5.2a) es muy temperamental porque recoge la interválica de un motivo posterior vinculado al carácter colérico [zornig] y porque su construcción es el resultado de la inversión de la galopa del ejemplo N°5.1a, la cual, conecta con una frase melódica ondulante que tiene la indicación de *grazioso*. Por otro lado, en

²⁶² Ver los ejemplos N°5.1e y 5.1f en los anexos.

los cc. 44 y 45, se retoma una experimentación que ya había tenido lugar en DQ. En dichos compases, mientras la armonía se asienta sobre si mayor, se da una serie de efectos cromáticos en los vientos de madera que enriquecen el color y que, como reconoce Nonnenmann (2009), responde a un intento más en una larga serie de experimentaciones que luego tendrán mucha repercusión en las corrientes atonales posteriores.

El segundo y tercer tema (ejemplos N°5.2c y 5.2d) vinculados a la mamá son muy contrastantes en carácter con los anteriores –del mismo modo como ocurría entre los temas del papá–. Ambos temas se construyen a partir de la rítmica de los temas *mürrisch* y *feurig* del papá dando a entender de que, a pesar de la intensidad de los caracteres, existe una complementariedad. De igual modo, cabe indicar que, mientras el segundo tema no posee ninguna indicación de carácter –y se pierde ligeramente en el juego de matices–, el tercero lleva la indicación “*gefühlvoll*” [sentimental].

Ejemplo N°5.2c:

(Strauss, 1993, cc. 55-57)

Luego de la tranquilidad con la que se ha presentado el tercer tema, irrumpe en el c. 61 el motivo que aparece bajo la indicación “*zornig*” [colérico] en los violines y piccolo. Al igual que los demás temas de la madre, este también se construye a partir de un motivo del papá (ejemplo N°5.1e) pero, en este caso, se invierten los intervallos mientras que la rítmica se mantiene casi igual. De esta manera, mientras el tema “*lustig*” del papá tiene un carácter heroico, el tema “*zornig*” de la mamá se presenta como arrebatado aunque, nuevamente, suena como complemento a los temas del papá.

Ejemplo N°5.2d:

(Strauss, 1993, cc. 60-61)

La música continúa con una secuenciación de los motivos de la madre que acentúan los intervallos de sexta descendente (característica de su motivo colérico) tratando de representar un enfurecimiento que se va desvaneciendo lentamente a medida que reaparece una variación del primer tema del papá desde

el c. 88. Posteriormente, desde el c. 92 y con el retorno de la tonalidad de fa mayor, se produce un episodio de diálogo entre los protagonistas cuyo acompañamiento consiste en un pedal sobre fa. Sin embargo, lo más rescatable de esta sección es la forma en la que coexisten ambos grupos temáticos, los cuales, son presentados dialógicamente y no de manera conflictiva.

El tercer grupo temático²⁶³, vinculado al hijo, llega en el c. 157 introduciendo la tonalidad de re menor, su carácter es como el de una cantilena en el oboe de amor de carácter solemne. La elección de la tonalidad es, como muchos estudiosos han identificado, un punto medio entre las tonalidades de los padres, sin embargo, si se miran bien los intervalos principales del ejemplo N°5.3a, uno puede percibir cierto parecido con el motivo extático que aparece en el N°49 de la *Alpensinfonie* (motivo usado para expresar el gozo y entusiasmo de caminar por los pastos floridos). Esta comparación se hace más perceptible hacia el c. 346 de la SD en donde se da una variación de este tema con una rítmica que se asemeja mucho más al fragmento de la AS, con lo cual, se ejemplifica la búsqueda del niño por aventuras.

En el c. 192, el realismo de Strauss vuelve a aparecer a través del efecto del llanto del niño, el cual, es encomendado a unos trinos en los vientos de madera y unas apoyaturas en las trompetas (ejemplo N°5.4), recordando a las vívidas técnicas efectistas de Músorgski. Esta sonora intromisión es alternada con el motivo inicial del papá dando la impresión de que los padres están yendo a atender al bebé y a prepararlo para recibir a los tíos y tías, cuyas apariciones suceden en los cc. 210 y 214 (ejemplo N°5.5). La similitud de los parientes –quienes en la partitura aparecen señalados con las indicaciones “ganz der Papa” y “ganz die Mama”– recae en la utilización de las galopas e intervalos de sexta que caracterizan a los padres, asimismo, se les asigna colores instrumentales diferentes para distinguirlos.

Ejemplo N°5.5:

The image shows two musical staves. The first staff is in 2/4 time, marked 'Lebhaft' and 'mf'. It features a melodic line with eighth notes and a bass line with quarter notes. Above the staff, it says 'Trp. con sord.'. Below the staff, it says 'Die Tanten: Ganz der Papa!'. The second staff is also in 2/4 time, marked 'mf'. It features a similar melodic line but with a different intervallic structure. Above the staff, it says 'Crns con sord. Trbs. con sord.'. Below the staff, it says 'Die Onkels: Ganz die Mama!'.

(Strauss, 1993, cc. 210-215)

El segundo movimiento (Scherzo) llega de forma continua y sugiere una estampa bucólica a través de un tipo de melodía que se asemeja a la de un *Ländler* alemán en $\frac{3}{8}$. La melodía inicial en re mayor

²⁶³ Ver el fragmento SD003 en los anexos.

recoge algunos intervalos y tonos guía del tema principal del bebé, lo cual tiene sentido porque dicho episodio tendrá a este personaje como protagonista. De igual manera, aparecen variaciones alegres de los motivos de la madre en los cc. 242, 290 y 302 dentro del compás ternario. Sin embargo, es en el c. 302 que aparece el tema del bebé desarrollado (o completo) (ejemplo N°5.6) y al que hice referencia en el párrafo anterior. Lo interesante de esta sección es que, durante veinticinco compases, la música se centra en esta variación heroica del tema del bebé mientras el acompañamiento trabaja variaciones del tema del *Ländler* inicial; el efecto resultante es el de un cambio de perspectiva que pone al oyente en la óptica del bebé mientras explora el jardín²⁶⁴.

Luego de presentar al bebé jugando solo y a los padres protegiéndolo –a partir de la alternancia de sus respectivas galopas–, Strauss reintroduce a partir del c. 395 el tema inicial del bebé sobre 2/4 en un *tempo* más lento, indicando que este se está quedando dormido. Posteriormente, se introducen el primer motivo del papá en do mayor y con carácter jovial (ejemplo N°5.7) y una aumentación del primer motivo de la mamá (c. 475) junto con los efectos de llanto del bebé. Frente a esta nueva escena, en donde es necesario calmar al bebé, Strauss inserta una sección en 6/8 titulada “Wiegenlied” [canción de cuna]. Dicha sección consta de una melodía que toma los intervalos centrales del primer y segundo tema del bebé y, como han logrado identificar Del Mar (2009) y Youmans (2014), Strauss pareciera haberse basado en la *Canción del gondolero* (Op. 30) de Mendelssohn²⁶⁵. Un dato interesante es que esta sección, a pesar de su claridad melódica, se toma el tiempo para hacer intercambios modales a partir del N°48 (justo en los compases que cadencian hacia la siguiente sección).

Antes de la llegada del tercer movimiento (Adagio), se da un interludio –desde el N°49– en 4/4 sobre la dominante de sol mayor que retoma el tema soñador del papá. Dicha sección presenta la estampa del padre contemplando a su hijo dormir mientras piensa e imagina sobre los asuntos familiares. Por esta razón, en el N°53 de ensayo, la melodía suspendida reposa sobre la tónica de sol mayor e introduce un nuevo tema (SD008) que en la partitura posee la indicación “sehr ruhig und innig” [muy calmado e íntimo] y que, según Del Mar (2009), corresponde al amor que el padre siente por la madre. En mi opinión la interpretación de Del Mar se sostiene, por un lado, porque el tema se compone de una variación del motivo del padre en un carácter completamente lapso y *dolce* y, por otro, porque inmediatamente después se incluye una variación del motivo de la mamá (ejemplo N°5.9) (similar en carácter), lo cual, indica correspondencia pero también intromisión²⁶⁶.

²⁶⁴ Esto es importante porque, la idea de colocar a la audiencia en la perspectiva del protagonista de la obra será un rasgo fundamental de la *Alpensinfonie* posteriormente.

²⁶⁵ Esta pieza lírica para piano se encuentra en el Libro I del *Lieder ohne Worte*. Esta referencia quizás surge a modo de reminiscencia de Franz Strauss (padre de Richard), quien le había inculcado a su hijo, desde pequeño, la escucha de obras de Haydn, Beethoven, Mozart y Mendelssohn (Seedorf, 2014, pp. 84-85).

²⁶⁶ Como puede verse, junto al tema de la madre en *forte* reaparece el tema “gruñón” del papá en el fagot.

Ejemplo N°5.8:

Sehr ruhig und innig

Cuerdas

pp espress.

(Strauss, 1993, cc. 592-593)

Ejemplo N°5.9:

Sehr ruhig und innig

Violines
Fagot

f molto espress.

mf

(Strauss, 1993, cc. 597-598)

El tercer movimiento puede subdividirse, como señalan Nonnenman (2009) y Del Mar (2009), en tres secciones. La primera de ellas es aquella a la que Specht identificó como “schaffen und schauen” [trabajando y contemplando] y presenta, a grandes rasgos, disminuciones, aumentaciones, derivaciones y hasta combinaciones de los primeros motivos del papá y la mamá junto a varios pedales de dominante. Asimismo, en el c. 609, aparece una secuenciación del motivo “férvido” del papá con la indicación “schwungvoll”²⁶⁷ [impetuoso], lo interesante es que, dicha secuenciación, hace que uno caiga en cuenta de cuánto se parece este motivo al motivo espirituoso secuenciado en la letra N de *Don Juan*, justo antes del famoso y heroico *solí* de cornos.

Naturalmente, que un motivo de este tipo esté junto a los motivos de la esposa en una sección que evoca al trabajo creativo del compositor, sugiere algo parecido a lo que en HL ya se ha visto, a saber que es la propia creatividad artística, la vida familiar y la aceptación de nuestra individualidad lo que nutre a la inspiración del artista. De esta manera, Strauss está volviendo a traer sus creencias e intereses hacia la materialidad más próxima, lo cual, confirma la vigencia de su aprendizaje nietzscheano y su abandono de cualquier tipo de ideas éticas o estéticas con fundamentación metafísica.

²⁶⁷ Ver el ejemplo N°5.10 en los anexos.

La segunda sección de este movimiento es la que Specht identificó como “Liebesszene” [escena de amor]. En dicha sección se sugiere la unión carnal entre los esposos e introduce, primero, una disminución secuenciada del motivo de la madre (ejemplo N°5.13) que, como identificó Del Mar (2009), es reutilizada en un fragmento de su posterior ópera *Salome*. Asimismo, destacan la combinación de motivos del papá en el c. 700, la fragmentación de los temas de la madre para crear frases conductivas en el c. 706, la aumentación del primer motivo de papá en los clarinetes en el c. 712 y la superposición de los motivos de los esposos a partir del c. 747.

En este punto se presenta también una variación propia del acorde de *Tristán* (ejemplo N°5.14) entre los cc. 761-763. Dicho gesto es muy interesante porque sugiere un paralelo entre el amor conyugal y el amor clandestino que Wagner presenta en su ópera. En todo caso, tanto Strauss como Wagner parecen coincidir en que el amor sexual es un acto en el que dos seres se reconocen mutuamente y se afirman frente al otro (idea que Nietzsche también pudo haber compartido). Y quizás por esta razón, hacia el final de esta sección, se incluye el motivo del amor de los esposos (voz superior del ejemplo N°5.8) en el c. 764, seguido de una variación aumentada de los temas principales de ambos esposos mientras el *tempo* y la intensidad extática van disminuyendo.

Ejemplo N°5.14:

The image shows a musical score for two horn parts, labeled 'Cornos I-IV' (top staff) and 'Cornos V-VIII' (bottom staff). The tempo is marked 'Langsam' (Ad libitum). The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The music consists of a series of chords and notes that gradually decrease in intensity and complexity. Dynamic markings include 'p espress.', 'dim.', and 'pp'. The bottom staff has a 'p' marking at the beginning and 'pp' at the end. The top staff has 'p espress.', 'dim.', and 'pp' markings. The music is characterized by a slow, descending sequence of notes and chords, with a final 'pp' marking.

(Strauss, 1993, cc. 761-763)

La tercera sección que compone este movimiento es la que corresponde a la indicación “Träume und Sorgen” [sueños y preocupaciones] señalada por Specht. Esta sección retrata los últimos momentos de la noche y, al igual que las otras dos secciones, recicla el material de los padres –que ahora incluyen al tema principal del hijo—. En ese sentido, se pueden escuchar el motivo “soñador” del papá, las disminuciones y secuenciaciones del motivo de la madre y la alternancia de los motivos de ambos padres hasta la aparición de las siete campanadas de glockenspiel que, las cuales, indican las 07:00 a.m.²⁶⁸.

²⁶⁸ Este mismo recurso de las siete campanadas ya fue usado anteriormente en la misma obra después de la canción de cuna para indicar la hora de dormir del bebé, posiblemente, 07:00 p.m.

El último movimiento de la obra (*Finale*), inicia con los llantos del bebé en el c. 825 y una inversión variada del primer tema del papá²⁶⁹ en el c. 827, los cuales, generan la sensación del padre recién despierto y desorientado. Inmediatamente después, se inicia una fuga doble cuyos temas principales resultan ser las variaciones de los temas principales de los esposos (ejemplos N°5.16 y 5.17). Dichas variaciones son usadas como sujetos de fuga, cada uno, con sus propias respuestas y contrasujetos. De igual manera, el tema del bebé no es dejado de lado y comienza a aparecer como un tema secundario en el contrapunto a partir del c. 899, el cual, luego pasa por disminución en el c. 993.

Esta doble fuga se puede entender –a partir de las anotaciones de Specht y Klatte– como un nuevo diálogo divertidamente acalorado entre los esposos, el cual, Strauss aprovecha para hacer un despliegue de toda la instrumentación y realizar distintas secuenciaciones y transformaciones de los motivos de ambos padres. Pero, además de estos recursos, Strauss también incluye, en el punto más álgido del altercado marital²⁷⁰, una serie de clusters (con un pedal de dominante sobre la nota do en los bajos) justo después de la aparición del motivo soñador del papá a partir del c. 1006. Sin embargo, y a pesar del pedal de dominante que debería llamar al fa mayor que caracteriza al papá, la resolución de esta sección recae sobre un si mayor (tonalidad de la mamá) junto al motivo soñador del papá en esta tonalidad (y ya no bajo la indicación “feurig”).

De esta manera, Strauss ha transformado la doble fuga en una estampa de su vida marital que recopila los temas principales –a modo de un colofón– revelando de qué manera se suelen resolver los altercados domésticos y de qué manera la condescendencia y el diálogo forman parte importante en su visión del amor. También llama la atención la posterior aparición de un tema nuevo sobre fa mayor²⁷¹ que, según Youmans (2005), se ha escrito en un estilo mozartiano.

Con respecto a la forma de esta obra, lo primero que se debe admitir es que es muy difícil establecer una interpretación convincente que esté tan adecuada al programa como a la división de cuatro movimientos. Por ejemplo, para Hartmut Schick, es posible pensar a la SD como una obra con forma de doble función por la perceptibilidad de los cambios de movimiento y porque se pueden identificar –aunque de manera no tan clara– una exposición de temas principales, un desarrollo y una recapitulación en la fuga doble (Schick, 2009, p. 162). Por mi parte, pienso que lo que en el fondo Schick está queriendo enfatizar es que Strauss ha venido jugando a lo largo de sus poemas sinfónicos con diferentes movimientos programáticos que no necesariamente coinciden con secciones formales y que han terminado por producir efectos sinópticos como el de la SD.

²⁶⁹ Ver en los anexos el ejemplo N°5.15.

²⁷⁰ Ocurrido entre los cc. 992-1043.

²⁷¹ Dicho tema llega por un nuevo pedal de dominante sobre do y por cadencia auténtica perfecta.

Por su parte, Youmans explica de forma un poco más clara –aunque con algunas discordancias e imprecisiones con respecto a trabajos suyos pasados– que la perceptibilidad de la forma de doble función en la SD se debe a la división expresa en cuatro movimientos y a la subdivisión propia de una forma sonata. Las secciones de la última serían una exposición sobre fa mayor (entre los cc. 1-152); un tema secundario en si mayor con un tema lateral en re menor/mayor con cadencia (a partir del c. 362); un desarrollo (cc. 394-826) y una recapitulación que inicia con el *Finale* (Youmans, 2014, pp. 427-428)²⁷².

Con este tipo de juegos formales a gran escala, Strauss está desafiando al viejo esquema de cuatro movimientos que caracterizó a la tradición sinfónica, la cual, Strauss percibió como limitante para su música del nuevo siglo. Sin embargo, y a partir de algunas sugerencias que plantea Youmans, es posible imaginar la coexistencia de una forma sonata a pequeña escala en donde el primer tema –en fa mayor– de la exposición se da entre los cc. 1-40; el segundo –sobre si mayor– entre los cc. 41-91²⁷³; un desarrollo que parte de fa mayor (a partir del c. 92) y una recapitulación sobre el tema secundario a partir del c. 145 y con cadencia perfecta sobre fa mayor en el c. 152.

Aunque todas estas hipótesis tienen algún asidero, cabe decir que no trascienden del plano de la percepción subjetiva. De hecho, Youmans reconoce que todas estas interpretaciones siempre pasarán por alto varios acontecimientos sonoros que desestabilizan a toda lectura formal. Por ejemplo, según él, el *Scherzo* es muy extraño por incluir un retorno a fa mayor por cadencia auténtica perfecta en el c. 438, o por la sección del regaño de la mamá, la cual, alcanza su éxtasis sobre un acorde disminuido sobre fa sostenido o por la aparición de la canción de cuna sobre sol menor en el c. 518 y la pastoril melodía de amor de los esposos a partir del c. 590 (Youmans, 2014, p. 428).

Asimismo, cabría agregar que, la idea de un *Scherzo* en sentido tradicional, es un poco engañosa, primero, porque no posee la estructura binaria o ternaria característica ni mucho menos un *trio* final. Segundo, porque cambia constantemente de indicador de compás, si bien inicia con un 3/8, posteriormente, hace uso exclusivo de indicadores binarios la mayor parte del tiempo. Y tercero porque, habiendo iniciado en re mayor, realiza varias modulaciones a tonalidades no tan cercanas como a fa mayor, si mayor, la menor, re menor, sol menor, si menor y sol mayor. De por sí, la caída

²⁷² En otro trabajo previo suyo, Youmans había señalado que la forma sonata iniciaba con un tema principal (los del papá) y un grupo de temas laterales (los de la mamá) para luego continuar con un segundo tema (el del hijo) a partir del c. 157. Asimismo, indica que el desarrollo inicia con una cadencia perfecta sobre el segundo tema en re menor en el c. 394 (Youmans, 2005, pp. 224-225). Y, aunque Youmans no explica más, sólo quedaría por aceptar a la aparición del primer tema de la fuga como inicio de la recapitulación. Sin embargo, ello genera una desproporción entre las secciones que hace, de esta interpretación, una estéticamente improbable.

²⁷³ Es posible esta interpretación si se considera que Strauss reemplaza la tradicional cesura medial por una misma frase conductiva que usa entre el primer y segundo tema y entre el segundo tema y el inicio del desarrollo.

del esquema tradicional de esta sección haría que la idea de pensar la obra como un ciclo sonata o una forma de doble función no fuese viable.

Con respecto al *Adagio*, uno puede decir que este sí cumple con las características básicas de un movimiento de ese nombre pues, su duración aproximada es de doce minutos y su rango metronómico está dentro de los parámetros de 60 a 75 negras por minuto (salvo por una pequeña introducción de dieciséis compases). Por su parte, El *Finale* cumple con los parámetros de una doble fuga que incluye, algunos temas adicionales, una gran primera *coda* –que inicia en el c. 1149– que presenta un pedal sobre la tónica (fa), una reaparición del tercer tema principal sobre la tonalidad del primer tema desde el c. 1500 y una segunda *coda* que retoma los tres temas principales a partir del c. 1352 que no culmina con cadencia perfecta sobre la tonalidad principal.

Con todas las alteraciones aquí presentadas, se puede hacer patente la idea de que Strauss intentó llevar, tanto la forma sonata como la de ciclo sonata, al absurdo. En ese sentido, la obra y la naturaleza tan variada y contrastante de los temas sirven más a propósitos pictóricos que formales y, por ello, es que quizás la interpretación que corresponde a la forma deberá venir más por el lado del programa. Digo esto porque, por un lado, ya podemos constatar que Strauss ha venido usando, como criterio estructural para sus obras, las funciones formales y seccionales de las formas canónicas –llámese secciones de exposición, conducción o modulación, reexposición, repetición, etc.– y, por otro lado, porque la recepción de la obra dentro y fuera de Alemania estuvo dividida sino extraviada.

Por un lado, hay que recordar que, luego de DQ, Strauss habría intentado presentar una visión más autoafirmativa –a través de HL y la SD– sugiriendo la superación de una crisis identitaria y profesional que habría durado más de una década. Esta nueva faceta, más cargada de convicción, habría llevado a Strauss a retratar una parte de su mundo interior, es decir, lo familiar y doméstico. Y es justamente que, desde el inicio de la composición de la obra, la crítica no pudo evitar malinterpretar los componentes de esta. Por ejemplo, Franz Strauss (padre del compositor) le había expresado en una correspondencia personal su desacuerdo con el título de la obra porque la palabra “doméstica” haría alusión –según él– a lo “servil” (Del Mar, 2009, p. 183).

En lo musical, el crítico inglés Ernest Newman, habría catalogado esta obra como un segundo punto de caída tras HL por el uso de innecesarios efectos sonoros que habrían de estropear los momentos de genialidad compositiva y balance orquestal (Newman, 1969, pp. 82-83). Sin embargo, y al igual que su amigo Romain Rolland –quien acusó una desproporción entre el tema y los medios de expresión (Rolland y Strauss, 1951, p. 215)– ambos críticos sólo estaban tratando de contribuir constructivamente a la carrera de Strauss. Por otro lado, también hubieron reacciones de otra índole, como las del crítico vienés Julius Korngold, quien expresó que el tópico en el que se basan los temas

de la obra no son más que una broma (Werbeck, 1996, p. 172) o las de un corresponsal del *Neuen Zeitschrift für Musik* quien había especificado que la obra era muy ruidosa para ser catalogada, siquiera, como música absoluta (Schmid, 1997, p. 414). Contrariamente, hubo otros críticos que pensaron que la SD significaba una retractación, por parte de Strauss, de todos aquellos experimentos formales y programáticos anteriores. Según Walden (1908), Strauss había confundido a un gran número de oyentes que interpretaron la ausencia de un programa lineal expreso como un retorno añorante a la música absoluta y, según Youmans (2014), también como un abandono del concepto de “idea poética”.

Sin embargo, si consideramos la actitud de Strauss frente a los cánones –los cuales fueron la principal herramienta de sustento para la crítica de la época– a lo largo de su segundo ciclo de poemas sinfónicos, se puede identificar que, de acuerdo a los propósitos críticos, sátiros e innovadores del compositor, esta obra había logrado su cometido en más de un sentido y pienso esto porque, tanto a nivel de taquilla como de derechos de publicación, la obra tuvo mucho éxito. Según Schmid, esta obra fue la más representada dentro de sus tres primeros años desde su estreno, alcanzó el éxito inmediato en Alemania, Polonia, Bélgica, Austria y los Estados Unidos. Asimismo, la editora Bote & Bock pagó no menos de 35 000 marcos por los derechos de publicación de su edición (Rahmer, 2014, p. 61)²⁷⁴. En ese sentido, es posible decir que Strauss había logrado darle a su carrera un impulso e individualidad artística que lo ayudaron a superar la oposición de sus detractores sin necesidad de recurrir al supuesto “abandono del mundo” que muchos creyeron vaticinar con el final de HL.

De igual manera, es viable decir que el intento de socavar las bases fundamentales de las tradiciones formales y programáticas (a través de la representación no lineal y expresiva de una secuencia de viñetas) hace que Strauss supere la vieja querrela entre la música absoluta y la música programática. Tan solo hay que recordar que la obra presenta tres temas de gran protagonismo y actitud que coexisten, dialogan y se complementan de inicio a fin. En ese sentido, comprendo que el uso del término “sinfonía” termina siendo usado a modo de una caracterización armónica de los sujetos, ideas, actitudes y fuerzas. Por ello, también pienso que el uso de este término responde a una postura ontológica que se reafirma en la AS, a saber, que la lucha de fuerzas presente en el pensamiento maduro de Nietzsche es, para Strauss, un juego de fuerzas armónico en donde las partes no tratan de imponerse por sobre las otras sino que tratan de coexistir. De esta manera, y junto al vínculo conyugal saludable de HL, Strauss se hace una concepción propia de lo que hay en el mundo y de cómo subsiste en el tiempo.

²⁷⁴ Mientras que, la editorial Aibl, pagó por ASZ y DQ 3000 y 5000 marcos respectivamente (Rahmer, 2014, p. 61).

Capítulo 4.

Eine Alpensinfonie Op. 64

4.1. Versiones preliminares

Sobre el TR6 (1900):

Para enero de 1900, Strauss reveló en una carta a sus padres que se encontraba en la composición de bocetos para un nuevo proyecto de poema sinfónico titulado *Künstlers Liebestragödie*²⁷⁵ [*Tragedia amorosa de un artista*] (Schuh, 1954, pp. 231-232). Sin embargo, en julio del mismo año, Strauss perfiló el título a nada más que *Künstlertragödie* [*Tragedia del artista*] (Von Asow III, 1974, p. 1434)²⁷⁶. Cabe decir que estos primeros borradores –que son pocos y breves– se hallan en un cuaderno de bocetos que el musicólogo alemán Franz Trenner recopiló y catalogó como TR6. En la contratapa de este primer cuaderno de bocetos –en donde no solamente hay ideas para *Künstlertragödie* sino para otros trabajos como el inconcluso ballet *Kythere*– se halla escrito el siguiente esquema conceptual:

Esquema N°8: secciones programáticas para *Künstlertragödie*

Liebestragödie eines Künstler [Tragedia amorosa de un artista]

dem Andenken Karl Stauffers [A la memoria de Karl Stauffer]

der Künstler (in 3 Anläufen) [El artista en 3 intentos]

Andante 4/4: am Schluß wird jede Frage an [al final cada pregunta es]

Allegro 4/4: sein Können, Zweifel - [sobre su habilidad, duda]

molto Allegro alla breve: die Frau spendet Trost und spornt zu neuen Schaffen [la mujer da consuelo y alienta a nuevas creaciones]²⁷⁷

II. Theil Katastrophe: Vereinigung mit der Freundin in Liebeswahnsinn [Parte sobre la catástrofe: Unión con la novia en la locura amorosa]

Ruin und Tod des Künstlers [Ruina y muerte del artista]

²⁷⁵ Strauss jamás le reveló a sus padres que su nuevo proyecto de poema sinfónico estuvo basado en la escandalosa vida de Stauffer (ver apéndice 2), lo cual, es entendible si recordamos cómo el padre de Strauss reaccionó a cuestiones tan insignificantes como el término “doméstica” para el título del poema sinfónico anterior.

²⁷⁶ Por su parte, Werbeck (2014) data la existencia de estos bocetos desde 1899 aunque sin mayor sustento.

²⁷⁷ Aquí se repite esta idea que ya se vio en HL y la SD.

kurze Todtenklage des weiblichen Themas [breve canto fúnebre de los temas femeninos]
(citado en Bayreuther, 1997, p. 18).

Como identifica el musicólogo alemán Rainer Bayreuther, el concepto corresponde al de una obra de un sólo movimiento con episodios continuos que se estructura sobre dos secciones: a) Infancia, años de aprendizaje, grandes producciones del artista y la gran crisis artística que culminó con el consuelo de Lydia y b) Escape a Italia de los amantes, caída en un sanatorio y muerte de los amantes en la última subsección (Bayreuther, 1997, pp. 57-58). Por otro lado, la dedicatoria al inicio de este primer esquema de la obra da cuenta –una vez más– de la preferencia de Strauss por los personajes masculinos para el protagonismo y de la caracterización temperamental de los personajes femeninos para episodios secundarios²⁷⁸. Asimismo, cabe agregar que, la inclusión del personaje de Lydia en el esquema de trabajo del TR6, es algo muy sintomático del espíritu romántico de Strauss. Por ejemplo, para *Macbeth*, Strauss incluyó al personaje femenino como un elemento de perdición, en DQ, como como un elemento ilusorio y de fantasía, en HL, como un apoyo, en la SD, como una fuente de inspiración y aquí, como objeto de deseo y fatalidad²⁷⁹.

Otros elementos importantes del cuaderno de bocetos TR6 son los motivos, temas musicales e indicaciones programáticas que allí se hallan, aunque estos no son muchos. El primer fragmento relevante (ejemplo TR6.1) de este cuaderno se halla en la página 67 en donde aparece, como encabezado, el título “Einleitung durchaus 6/8” [Introducción absoluta 6/8], el cual, está sobre una primera indicación programática que versa “Sonnenaufgang und Gebirge und die ersten Natureindrücke” [Salida del sol y montañas y las primeras impresiones de la naturaleza] (citado en Bayreuther, 1997, p. 398). Para motivos de análisis y comprensión, este fragmento –constituido por dieciséis compases– ha sido subdividido en tres fragmentos más pequeños (A, B y C).

²⁷⁸ A propósito del esquema, se podría especular que Strauss estuvo pensando en una sección expositiva (sección del artista, sus dudas y la aparición de Lydia), una sección de desarrollo (sección del amor y la ruina) y una recapitulación del material secundario (canto fúnebre de los temas femeninos).

²⁷⁹ Lo cual puede perfilarse como un modelo antagónico de amor al estudiado en la SD.

Ejemplo TR6.1:

The image shows a musical score for Example TR6.1, consisting of three sections labeled A, B, and C. The score is written in bass clef with a 6/8 time signature. Section A (measures 1-4) features long, sustained notes in the bass, with a fermata over the final note. Section B (measures 5-8) shows a more active melodic line in the upper register, with a fermata over the final note. Section C (measures 9-12) returns to long, sustained notes in the bass, with a fermata over the final note. The score is set in a key with three flats (B-flat major or D-flat minor).

(citado en Bayreuther, 1997, p. 398)

Comprendiendo, a partir de la indicación de la salida del sol, que lo que se trata de representar aquí es una situación sinestésica de cambio de luces a partir de lo sonoro, se puede inferir que, los primeros cuatro compases (ejemplo TR6.1a) tratan de hacernos sentir la oscuridad de la noche a través de un grave si bemol menor. La elección de esta tonalidad está pensada exactamente para garantizar un sonido cálido y oscuro pero sostenido (sobre todo en la tuba); cabe recordar que Strauss siempre ha sido caracterizado por sus audaces melodías para los vientos pero, en este caso, ha optado por pasaje de notas largas y una tonalidad segura que garanticen graves de buena calidad. De igual manera, es posible decir que la idea de abrir la iluminación desde lo oscuro hasta el claro podría tratarse de una idea prestada del inicio del *Rheingold* de Wagner²⁸⁰.

La segunda parte de este fragmento (ejemplo TR6.1b) aparece debajo de una indicación programática que versa “Nebelwallen im Thale” [Nubes de niebla en el valle]. Lo interesante es que este es uno de los pocos fragmentos o ideas que logran llegar a la versión final de la obra (en el N°2 de ensayo). Sin embargo, en el cuaderno de bocetos, el material respeta la tonalidad en la que se escribe mientras que, en la versión final, aparece como la parte central de un *cluster*. De igual manera, cabe destacar la habilidad de Strauss como pintor tonal para representar la niebla a través de una secuencia variada de intervalos que, justamente, impiden que el oyente perciba una dirección melódica y, por lo tanto, experimente la sensación nebulosa en la parte más baja del plano montañoso, es decir, en el valle. El tercer fragmento (ejemplo TR6.1c) es una melodía triádica en los graves que continúa el concepto de “emerger de la oscuridad” y que parece dibujar el contorno de una montaña. A mi parecer, este diseño melódico no es gratuito ya que, justo debajo de esta melodía, aparece la indicación programática

²⁸⁰ Obra que, casualmente, se había estrenado en Berlín en junio de 1899 (Werbeck, 2014, p. XIX).

“allmählich treten die Schneegipfel von der aufgehenden Sonne beleuchtet hervor” [Los picos nevados sobresalen gradualmente iluminados por el sol naciente].

Como puede entenderse, la intención del compositor aquí no es sólo la de representar la terrenalidad de la montaña sino también la opacidad de su figura que, poco a poco, se desprende de la nebulosidad del material anterior. Asimismo, dicho contorno melódico –aunque con diferentes intervalos– conserva el mismo concepto cuando se grafica por primera vez a la montaña en los metales a partir del N°1 de ensayo de la versión final. De esta manera, podemos ver que, desde la concepción de esta primera versión, la figura de la montaña cumple un rol protagónico pero, al mismo tiempo, escenográfico. Hay que recordar –a partir de lo presentado en el apéndice 2– que, tanto para Stauffer como para Strauss, los ambientes montañosos fueron espacios psichigiénicos, de reflexión, de desafío personal y de aprendizaje estético.

Ejemplo TR6.2:

The musical score for Example TR6.2 is presented in four staves. The tempo is marked 'Lento'. The time signature is 6/8. The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The first two staves contain sustained chords with fermatas, indicating a long-held sound. The third and fourth staves show rhythmic patterns, including eighth notes and chords, with some notes marked with a '7' (seventh). A watermark 'X IN TENEBRIS' is visible in the background.

(Citado en Bayreuther, 1997, p. 398)

El ejemplo TR6.2 se encuentra al pie de la misma página (en los sistemas 7, 8, 9 y 10) y posee una indicación programática por debajo que versa “Licht von oben nach unten beleuchten –Aufblitzen des Quartenthemas in allen Tonarten auf Orgelpunkt–” [la luz ilumina de arriba hacia abajo –destello de los temas en cuartas en todas las tonalidades sobre el pedal–]. Como vemos aquí, la imagen sonora que pretende proyectar Strauss es la del inicio del amanecer, en donde los primeros rayos de luz se proyectan sobre los picos más altos. A razón de esto es que Strauss ha presentado, como pedal armónico, una disonancia mucho más evidente que superpone las tríadas de sol bemol mayor y la bemol mayor en primera inversión en un registro mucho más agudo.

El efecto de esto es el de un cambio en los colores tonales pero también el de un cambio en la perspectiva del oyente, que ya no se está centrando en los valles, sino en las cumbres. Asimismo,

Strauss aprovecha el espacio bitonal para introducir este nuevo motivo de saltos por cuartas en ambas tonalidades (como había señalado en la indicación), con lo cual, presenta la iluminación de diferentes picos. Este pasaje es muy interesante, no sólo porque logra hacerse un espacio convincente y aún más enriquecido en el N°5 de ensayo de la versión final, sino por su apoteósico parecido con el tema de la marcha de los dioses hacia el Valhalla (al final del *Rheingold* de Wagner), el cual, también se vale de un motivo parecido para reflejar la realeza de la casta divina pero también la opulencia del palacio recién construido por los gigantes.

Ejemplo TR6.4:



(Citado en Bayreuther, 1997, pp. 401-402)

El siguiente fragmento (ejemplo TR6.4) es quizás uno de los más importantes de toda la obra. Dicho pasaje, presente en las pp. 70 y 71a de este cuaderno de bocetos, posee dos melodías con direcciones contrarias que parten de la tonalidad de si bemol mayor. La primera melodía²⁸¹ –con sentido descendente– es inmediatamente reconocible porque se trata de uno de los temas principales de la versión final y que, aquí, aparece junto a las indicaciones “dann das licht, das heruntersteigt in’s Thal” [Luego la luz, aquella que desciende al valle] y “nachdem alles von Licht erhellt und von allmählich sanfter Wärme durchdrungen ist, wird auch das kleine Häuschen sichtbar, wo der Künstler geboren” [Luego de que todo ha sido iluminado por la luz y permeado gradualmente por un calor suave, la casita donde había nacido el artista se hace visible].

Nuevamente, vemos en estos bocetos preliminares una preponderancia por la luminosidad y la naturaleza (rasgo que comparte con ASZ). Asimismo, es perceptible la manera en la que Strauss está vinculando la claridad diatónica de esta melodía con la claridad luminosa del amanecer que baja hacia el valle (dado que el sol estaría apareciendo por detrás de las montañas). Por otro lado, la segunda melodía –que posee un sentido ascendente– parte del motivo de los picos iluminados en si bemol

²⁸¹ Cuya secuencia melódica es muy parecida al tema principal y apoteósico del *Liebestod* de Isolde.

mayor para, luego, incluir cromatismos que complementan los diferentes tonos del paisaje sonoro. De igual manera, cabe decir que el contorno melódico de la voz superior (entre los cc. 3-5) guarda relación con la secuencia de tonos guía que aparece en los violines a partir del N°8 de ensayo en la versión final²⁸². En esta sección, sin embargo, he decidido no incluir los compases que hacen referencia a la “casa del artista” porque dichas ideas no trascienden a las siguientes etapas de composición.

Ejemplo TR6.5:



(Citado en Bayreuther, 1997, p. 403)

Otro boceto de este cuaderno (que reaparece en el N°51 de ensayo de la versión final), es el ejemplo TR6.5, el cual, figura en la página 71b del mismo cuaderno. Dicha melodía aparece junto a la indicación “Hirtenreigens” [danza del pastor], la cual, debe interpretarse como una caracterización cultural y topográfica de Trubschachen (lugar de nacimiento de Stauffer). Esta localidad –según Brahms (1892)– está caracterizada por ser una zona campestre (dado que se halla en el cantón de Berna). En ese sentido, esta melodía –que posee rasgos de un *Jodeln* suizo– tiene una carga semántica bucólica y cultural importante que también se ha visto en los temas pastoriles de DQ y HL. De igual manera, y como ya he explicado anteriormente, este tipo de temas son importantes para Strauss porque, en este punto, él está a menos de una década de mudarse a su nuevo hogar en Garmisch en los Alpes bávaros, el cual, representó para él un lugar predilecto para la familia y para la inspiración artística. De esta forma, Strauss parece intentar expresar un tipo de vínculo regional con Stauffer que también puede aplicarse a Nietzsche.

Ejemplo TR6.3:



(Citado en Bayreuther, 1997, p. 400)

Otro de los motivos que no llega a la versión final de la *Alpensinfonie* es el ejemplo TR6.3, no obstante, considero que es pertinente analizarlo porque su construcción revela una serie de recursos

²⁸² Asimismo, cabe decir que dicho fragmento al que acabo de referirme posee también un boceto preliminar que se halla en los compases subsecuentes al ejemplo TR6.4 (en la pág. 71a) pero que, por motivos de ilegibilidad y trascendencia, he optado por no transcribir.

semióticos importantes. Primero, cabe indicar que este fragmento se halla en la página 69 de dicho cuaderno y que, el motivo que incluyo aquí –el cual es apenas la sección de un tema más grande–, aparece bajo la indicación “6/8 bis zum bewußt arbeitenden und schaffensfreudigen Künstler / dann” [6/8 hasta el artista conscientemente trabajador y creativo / luego].

Lo primero que hay que notar es que este motivo aparece en un registro medio y posee un diseño triádico sobre si bemol mayor. Este detalle es importante, por un lado, porque su naturaleza diatónica evidencia un vínculo de parentesco con los temas de la montaña, la danza del pastor, la luz del sol e, inclusive, la niebla, con lo cual, se sugiere que el artista es un ser afín a la naturaleza. Por otro lado, y como también evidencia Bayreuther (1997), la secuencia de tonos guía de este nuevo tema es la misma que la del tema de la montaña (ejemplo TR6.1c), con la salvedad de que los dos primeros tonos aparecen en orden inverso. En ese sentido, Strauss también nos estaría apuntando hacia el factor biográfico de Stauffer que se centra en su gusto por el alpinismo.

Un segundo punto muy llamativo que debo traer a colación es la naturaleza triádica de los personajes principales en los poemas sinfónicos de Strauss. El ejemplo más llamativo, sin duda, es el tema del héroe de HL pero también el del caballero errante en DQ, el del papá en la SD y, en menor medida, el del protagonista en TE. Asimismo, también podría citar el caso de Macbeth pero son solo los primeros ejemplos los que cargan consigo algún tipo de vínculo con el compositor. También cabe señalar que, en más de una ocasión, Strauss ha utilizado sus programas de fondo para abordar temas personales.

Por ejemplo, si bien Till Eulenspiegel hace bromas a diferentes personajes en las fábulas, Strauss sólo incluye a aquellos que poseen una connotación cultural en su entorno personal. En ASZ, se manipula el orden de los hechos para tratar de expresar el espíritu del cambio de siglo pero también ciertas inquietudes más personales. Asimismo, en DQ, Strauss se dedica a representar a un personaje antagónico a sí mismo de cuyo tipo y manera de pensar quiere alejarse. En HL, la historia posee diversas referencias autobiográficas e incluye citas de sus propias obras mientras que la SD es un extenso retrato pomposo de su vida familiar.

De este modo, es posible advertir un acercamiento entre las figuras de Stauffer y Strauss que se limita a la contemplación natural y a la producción artística y que evidencia, nuevamente, aquella actitud egotista del compositor. De la misma manera, el proyecto de *Künstlertragödie* (que supuestamente toma como centro los aspectos biográficos de Karl Stauffer-Bern) parece terminar corriendo el riesgo de verse absorbido por la necesidad de Strauss de representar a la naturaleza como fuente de alimento para su propia purificación moral y creatividad artística.

Por último, Bayreuther hace notar un factor importante, a saber, que la primera parte del esquema de trabajo de KT –aquella enfocada en la representación del mundo natural de donde proviene el artista– está enfocada en la experiencia “irreflexiva” (Bayreuther, 1997, p. 61), es decir, estética. Esta idea deja como único centro de la obra a las impresiones de la naturaleza en el artista y a la manera en que la conciencia del individuo le da la forma al mundo. Pero también cabe la posibilidad de que, a través de la figura de Stauffer, Strauss haya querido revivir la vieja dialéctica poskantiana entre el sujeto y el objeto y, con ello, las hipótesis sobre lo que hay en el mundo y sobre la naturaleza de nuestras acciones a partir de la toma de conciencia del poder de nuestras facultades, pero esto sería algo mucho más complicado de rastrear o vincular.

Sobre el TR9:

Bayreuther identifica, en una segunda etapa de su extensa investigación paleográfica sobre los bocetos de la *Alpensinfonie*, un segundo cuaderno de bocetos que Franz Trenner catalogó como TR9. En dicho cuaderno, la continuación de los bocetos sufre un giro conceptual y, debido a que comparte espacio con los bocetos de una canción titulada *Das Thal*²⁸³, es que Bayreuther opina que este cuaderno data, aproximadamente, de abril de 1902 (Bayreuther, 1997, pp. 76-78). Al respecto cabe decir que, la propuesta de Bayreuther tiene sentido si dado que, entre el TR6 (1900) y el TR9 (1902), Strauss produjo y difundió *Feuersnot*. Asimismo, cabe precisar que, para 1902, la muerte de Nietzsche –ocurrida en agosto de 1900– ya había sido ampliamente difundida y, quizás por esto –indica Werbeck–, es que el título de los bocetos pasó de llamarse *Künstlertragödie* a llamarse *Der Antichrist. Eine Alpensinfonie*²⁸⁴ (Werbeck, 1996, pp. 196-198).

Como indica Bayreuther (1997), esta nueva versión de la obra –escrita a modo de una partitura para piano– no cuenta con un esquema conceptual propio en alguna parte del cuaderno (como sí ocurrió en el TR6) y tampoco goza de larga extensión (tan solo de las páginas 1-5). Sin embargo, desde el inicio, ya pueden leerse algunas indicaciones programáticas como “Stauffer” y “Lydia” (p. 3a), “Kindheit” [niñez] (p. 2), “religiöse Gefühle des kindlichen Gemüthes gegenüber die gewaltigen Natur” [sentimientos religiosos de la mente infantil hacia la poderosa naturaleza] (p. 3), “Mann” [hombre] y “Weib” [mujer] (p. 3c) o “gesteigerte Farbempfindung, doppeltes Sehen, Beginn des Wahnsinns” [aumento de la percepción del color, visión doble, inicio de la locura] (p. 5). De la misma manera, se puede advertir que, sobre las páginas 1 y 3b aparecen los números romanos I y II respectivamente (para indicar secciones temáticas).

²⁸³ Esta canción es la primera parte de sus *Dos canciones para una voz de bajo profundo con acompañamiento orquestal* Op. 51. Dicha canción está basada en un poema de Ludwig Uhland titulado *Das Thal* [el valle] (Trenner, 1985, p. 52).

²⁸⁴ Bayreuther incluye, a modo de apéndices en su trabajo, las páginas pertinentes de este cuaderno de bocetos las cuales aparecen enumeradas como: 1, 2, 3, 3a, 3b, 3c, 4, 5 y 11-46.

Como puede verse aquí, la vida de Stauffer seguía siendo el centro programático de la obra mientras que, el nuevo título, sugiere la intención de Strauss de introducir connotaciones nietzscheanas a la vida de Stauffer²⁸⁵ o, quizás, de poner al paisaje montañoso como un punto de articulación simbólico entre la vida del artista y una crítica a la moral cristiana²⁸⁶. Cabe recordar que este gesto de Strauss de volver a vincular a Nietzsche con su música orquestal fue, en cierta medida, una respuesta al wagnerianismo aún vigente de connotaciones metafísicas que aún seguía vigente en la escena musical alemana y del cual Strauss trató de distinguirse.

No obstante, aunque la vida de Stauffer haya sido caracterizada por Otto Brahm como un ejercicio constante de individualidad y de entrega a las pasiones, es hasta cierto punto equivocado pretender que su biografía encaje en el modelo de saber trágico nietzscheano ya que, como expliqué en el segundo capítulo, para Nietzsche, el saber dionisiaco coexiste con una pequeña medida apolínea que previene al sujeto de la autoaniquilación, y este no es el caso de Stauffer. A razón de esto, y dado que no es lo mismo el saber trágico (del que Nietzsche habla) que vivir una vida con un final trágico, la representación de la vida de Stauffer corre el riesgo de tomarse como una mala interpretación de las ideas de Nietzsche por parte del compositor. En cualquier caso, será el análisis de la versión final el que juzgue la vinculación entre la vida del pintor y el poema sinfónico paisajista.

Por el lado musical, cabe decir que varios motivos como el de la noche, la niebla, la danza pastoril o el alumbramiento del valle lograron pasar a esta nueva versión para piano²⁸⁷. De igual manera, se puede constatar que Strauss se mantuvo firme con la idea de la representación de la noche y la niebla en si bemol menor y de la luz solar descendente²⁸⁸ en modo mayor, la cual, viene acompañada de unos tresillos (que también aparecen en el N°8 de la versión final) cuya secuencia cromática ascendente de

²⁸⁵ Según Bayreuther, el vínculo entre este nuevo título y la obra de Nietzsche del mismo nombre estaría fundamentado por el tipo de retrato que se hace de Stauffer, la función que se le da a las montañas, la incidencia de la sexualidad, los temas de la religiosidad y trabajo artístico y la demencia (Bayreuther, 1997, p. 126). Sin embargo, toca advertir que el texto de Nietzsche del mismo nombre da cuenta –en palabras de Sánchez Pascual y J. Salaquarda– de un proceso que consta de una superación del nihilismo débil, de la liberación moral de la voluntad (para devolverle el valor al saber terrenal) y de destruir los viejos valores para crear nuevos (citado en Nietzsche, 2011, pp. 24-26). Sin embargo, precedentes como el poema sinfónico *Also sprach Zarathustra*, la muerte de Nietzsche en 1900, la primera publicación –aunque adulterada– de *El Anticristo* de Nietzsche en 1895, la desvinculación de Wagner y Schopenhauer y el espacio otorgado a la sexualidad en la SD hacen parecer que la asociación entre este nuevo trabajo de Strauss y la obra tardía de Nietzsche parezca probable.

²⁸⁶ Recordemos aquí que, si bien Nietzsche nació y murió en territorio alemán, una parte importante de su obra se escribió en territorio suizo por lo que aquí Strauss estaría generando un tipo de vínculo intertextual entre las biografías de Stauffer y Nietzsche a las que, él mismo, parece querer sumarse.

²⁸⁷ Aquí también se incluye en la página 1 un pequeño motivo de cuatro fusas y una corchea –que apareció por primera vez en la página 68 del TR6 junto a anotaciones como “Nebel gehen aufwärts” [Niebla subiendo] y “zerreißen der Nebel” [rompimiento de la niebla]–. Este mismo motivo lo encontramos en la versión final justo al inicio del N°8.

²⁸⁸ Un detalle importante que Bayreuther (1997) rescata es que, tanto en el c. 17 de ASZ como en este fragmento de la AS, Strauss distingue a la figura del sol de su propia luz y, en ambos casos, las presenta descendiendo sobre la tierra, es decir, la presenta como aquello que permite la visibilización de lo terrenal.

tonos guía remite a la noción de “calor” que ya se explicó con el ejemplo TR6.4. De igual modo, y a razón de la imagen proyectada y los temas filosóficos de los otros poemas sinfónicos, uno puede también interpretar este pasaje como el cruce de dos fuerzas contrapuestas que bien podrían caracterizar a la iluminación del saber trágico y el ascenso de las dudas.

Ejemplo TR9.1:



(citado en Bayreuther, 1997, p. 406)

Por otro lado, al inicio de la página 2 del TR9, aparece el ejemplo TR9.1, el cual, viene acompañado de la indicación “Nach dem Sonnenaufgang Contrast des eigenen schmerrizzissenen Innern doppelt stark, / Wärmegefühl” [Luego del amanecer, el contraste del propio dolor rasgando doblemente fuerte, / sensación de calor]. Como se verá luego, la línea superior de este fragmento aparece en el N°9 de la versión final, sin embargo, y como advierte Bayreuther, dado que todo rastro de la tragedia del artista se omite en la versión final, es realmente difícil que el oyente pueda hacer un vínculo entre este motivo y el dolor emocional de un artista trastornado (Bayreuther, 1997, p. 91). En todo caso, pienso que lo único a lo que puede acogerse el oyente es al carácter lírico del motivo y a su uso de transición o desvío armónico hacia una tonalidad mayor para comprender que se trata, ya no de un motivo de la naturaleza, sino de un estado emocional del artista²⁸⁹.

En la página 3 del TR9 Strauss vuelve a presentar el tema del descenso de la luz solar pero, esta vez, en 6/8 y sobre la tonalidad de mi bemol mayor. Si se considera que, unos compases antes, se ha dado el giro hacia la subjetividad emocional del artista y se ha presentado el tema que lo identifica junto al tema pastoril²⁹⁰, entonces, es posible decir que esta adaptación del tema de la naturaleza puede tener que ver con una percepción propia de la realidad. Algo parecido también pasa en la página 5 del TR9 en donde figura un motivo de acordes titulado “das Gebirge” [la montaña]²⁹¹ junto a otro pasaje de acordes con la misma secuencia rítmica, manejo de disposición de voces y ritmo armónico que se

²⁸⁹ O del alpinista en el caso de la versión final.

²⁹⁰ Que tiene que ver con su origen cultural.

²⁹¹ Y que se corresponde con el N°1 de ensayo de la partitura final.

tituló como “visionär” [visionario]. Con estas ideas, Strauss vuelve a recurrir a la vieja dicotomía entre sujeto y objeto –que tanto caracterizó a la filosofía moderna– para enfatizar la relación entre el mundo y la percepción individual como punto de partida para una posible y posterior transvaloración de valores.

Versión de cuatro movimientos (1910-1912):

Como explica Bayreuther, los bocetos vinculados a la AS del cuaderno TR9 están divididos en dos versiones, la primera es la versión de 1902 (es decir las páginas numeradas del 1 al 5) y la segunda es la versión de 1911 (páginas 11 a la 46) (Bayreuther, 1997, p. 299). El primer gran cambio que se percibe es que la segunda versión está pensada para cuatro movimientos mientras que, la primera, sólo parecía proyectarse en uno sólo. Por otro lado, cabe precisar que la pausa de casi diez años entre versión y versión se debió a las composiciones del período cumbre de la carrera de Strauss y, con ello, me refiero a la *Symphonia Domestica* (estrenada en 1903), *Salome* (estrenada en 1905), *Elektra* (estrenada en 1909) y *Der Rosenkavalier* (estrenada en 1910).

Además de esto, Strauss estuvo involucrado en otros dos proyectos importantes, el primero, fue la revisión para una reedición del *Instrumentationlehre* de Berlioz²⁹² y, el segundo, fue la planificación y construcción de su casa de Garmisch en los prealpes entre 1906 y 1908 (Werbeck, 2014, pp. XX-XXI). No obstante, el período entre ambas versiones no significó un total abandono del proyecto de la *Alpensinfonie* ya que existen algunos bocetos dispersos en otros cuadernos –catalogados por Trenner como TR17, TR19, TR22²⁹³, TR23 y TR24–, aunque son escasos.

Otro detalle interesante de la segunda versión del TR9 es que el nuevo esquema conceptual –que ahora aparece bajo el título “Die Alpen”– omite cualquier referencia textual a la biografía de Stauffer y generaliza el tema hacia la naturaleza, la subjetividad y creación artística. En ese sentido, el esquema ahora se dirige hacia la generación de ideas poéticas que sintetizen la actitud trágica de Stauffer, el pensamiento anticristiano de Nietzsche y la propia representación y vínculo emocional con los Alpes por parte de Strauss, todo a través del siguiente esquema que aparece en la página 12 de este cuaderno:

²⁹² Que la editora Peters-Verlag publicó en 1905.

²⁹³ En dicho cuaderno se halla una parte importante de *Der Rosenkavalier* pero también el motivo que caracteriza a la sección titulada “Der Anstieg” [El ascenso] en la versión final de la AS.

Esquema N°9: secciones programáticas para *Die Alpen*

Die Alpen

- I. Nacht [Noche]:** Sonnenaufgang [salida del sol]
Aufstieg (Ascenso) Wald (Jagd) [Bosque (cacería)]
Wasserfall (Alpenfee) [Cataratas (Hada alpina)]
Blumige Wiesen (Hirte) [prados floridos (Pastor)]
Gletscher [Glaciar]
Gewitter [Tormenta]
Abstieg und Ruhe [Descenso y tranquilidad]
-

- II. Ländliche Freuden Tanz, Volkfest [Danza rural alegre, festival popular]
Prozession [Procesión]**
-

- III. Träume und Gespenster (nach Goya) [Sueños y fantasmas (basado en Goya)]**

- IV. Befreiung durch die Arbeit (Liberación a través del trabajo): Das Künstlerische Schaffen.
Fuge [Creación artística. Fuga]**

(citado en Bayreuther, 1997, p. 216)

Como puede verse en este nuevo esquema, no sólo no figuran las alusiones a la vida del pintor suizo, sino que el título ahora se centra exclusivamente en la figura de los alpes, es decir, se centra en las consecuencias mismas del encuentro con la naturaleza. Asimismo, los cuatro movimientos generan un *continuum* que incluye experiencias de alta montaña, manifestaciones culturales y sentimientos religiosos, tribulaciones y dudas que desembocan en la canalización de todo esto a través de la actividad artística. De la misma manera, se puede notar aquí que, el primer movimiento, contiene las secciones esenciales que se ven en la partitura final²⁹⁴ y que, la salida del sol²⁹⁵, esta vez se halla entre la noche y el encuentro con el mundo (ascenso).

Por otro lado, y aunque no se encuentren referencias explícitas a la vida de Stauffer, es posible percibir que el programa tiene aún la intención de concentrarse en los episodios psicológicos, emocionales y artísticos de la vida artística. De igual manera, Bayreuther exhorta a considerar –a partir de una carta de 1911 de Strauss a su libretista Hugo von Hofmannsthal– que el proyecto de *Die*

²⁹⁴ En este primer movimiento se hallan nueve de los veintidós rótulos que finalmente componen las secciones de la obra y los momentos del programa.

²⁹⁵ La cual es una fuerte reminiscencia del inicio de ASZ.

Alpen sigue bajo el esquema de una sinfonía (Bayreuther, 1997, p. 207). No obstante, y habiendo revisado en el capítulo anterior el caso de la SD, no podremos dar por sentada la idea de que Strauss haya estado pensando en condescender con los lineamientos estrictos de este género.

Ejemplo TR9.2:



(citado en Bayreuther, 1997, p. 418)

En las páginas 11 y 12 del TR9 aparecen dos motivos que llegan a la versión final y que son muy importantes para corroborar la vinculación entre las figuras de Stauffer y Nietzsche. El primero de ellos (ejemplo TR9.2), está escrito en ritmo lombardo y aparece junto a indicaciones como “Jagdhörner in Es dur” [cuernos de caza en mi bemol mayor] y “Ahnung” [presentimiento]. Ambas indicaciones son útiles por dos razones, la primera tiene que ver con el uso de la tonalidad, aquí cabe recordar que, tanto en la *Eroica* como en HL²⁹⁶, dicha tonalidad está vinculada con lo heroico pero, particularmente, con una voluntad individual que busca abrirse paso y que Strauss había vinculado a la figura del artista en bocetos anteriores.

La segunda razón tiene que ver con la referencia al “presentimiento”, recordemos que, para Nietzsche, este volver a un “estado natural” –previo a la moralidad colectiva– es el primer paso para ejercer, posteriormente, una transvaloración de valores. En ese sentido, la figura del “presentimiento” es en realidad la figura del instinto, la cual, para Nietzsche fue una figura poética vinculada a dicho estado natural y que, para Stauffer, es importante como cualidad para la exposición a lo emocional y pasional que trata de retratar.

Ejemplo TR9.3:



(citado en Bayreuther, 1997, p. 419)

²⁹⁶ Y también en la versión final de la AS.

El segundo tema resaltante es el ejemplo TR9.3, dicho tema aparece al final de una página en donde hay motivos con indicaciones como “Bergwanderung” [caminata por la montaña], “Schwungvoll” [lleno de vida] o “Anblick und Bewunderung” [vista y admiración]²⁹⁷. Dado que estamos dentro del primer movimiento de este nuevo esquema, es sencillo darse cuenta de que estas indicaciones y sus motivos responden al encuentro con el mundo y la contemplación. Por otro lado, el ejemplo TR9.3 aparece acompañado de una indicación que versa “Refrain: das Verweilen” [Estribillo: el detenerse] y posee una construcción interválica que ha sido interpretada por muchos musicólogos como una idea melódica prestada del Adagio del *Concierto para violín N°1* de Max Bruch²⁹⁸. Sin embargo, y gracias a una segunda indicación que versa “wie schön” [qué maravilloso], es más factible pensar que se trata de un préstamo de la melodía principal de su canción *Anbetung* [Adoración] Op. 36 N°4²⁹⁹ cuyo estribillo, casualmente, hace uso de figuras cortas y largas al pronunciar las palabras “wie schön!”.

De igual manera, seguido del motivo “wie schön”, reaparece el motivo del pastor (ejemplo TR6.5) que se había visto en el cuaderno de bocetos de 1900 aunque sobre un acorde de Si bemol mayor y con una extensión melódica que evoca a los intervalos del motivo del sol (ejemplo N°2.1) de su poema sinfónico anterior. La razón por la que aparece aquí es, según Bayreuther, porque dicho motivo había ya figurado anteriormente en los bocetos del cuaderno TR23 junto a la indicación “entzückt” [deleitado] y, por lo tanto, se acoge al espíritu e idea poética de contemplación estética que tan importante fue para Nietzsche, Stauffer, Mahler y Strauss.

Ejemplo TR9.4:



(citado en Bayreuther, 1997, p. 420)

En la página 13 de este mismo cuaderno figura, por primera, vez el ejemplo TR9.4, el cual, aparece junto a las indicaciones “Nachsatz Wald” [complemento bosque] y “pathetischer Ausruf” [exclamación patética]. Lo interesante de este motivo es que, en la versión final, aparece como el motivo principal de la sección “Eintritt in den Wald” [entrada al bosque] pero no para representar al bosque mismo sino para representar la reacción emocional frente a lo adverso. Posteriormente, en la

²⁹⁷ El motivo al que corresponde dicha indicación aparece en la versión final a partir del N°76 de ensayo sobre Fa mayor en la sección en donde se alcanza la cumbre de la montaña y se la contempla.

²⁹⁸ Se sabe por autores como Werbeck (2014), Heisler (2010) o Wilhelm (1989) que Strauss había estudiado y dirigido esta obra pero que, además, gustaba mucho de ella.

²⁹⁹ La letra de esta canción –basada en un poema de Friedrich Rückert– habla específicamente del placer de contemplar los rasgos del ser amado, los cuales, son comparados con elementos de la naturaleza.

página 15 del TR9, reaparece este mismo motivo bajo la indicación “Übergang” [transición]³⁰⁰ porque conecta con el ejemplo TR9.5, el cual, ya había aparecido en la página 13 de este cuaderno bajo la indicación “Aufstieg” [ascenso] aunque en la bemol mayor y junto a la indicación “und dann Schreiten durch den Wald (...) beim Abstieg dann, wenn der Wald glücklich als Schutz wiedergewonnen / die Melodie voll in Esdur, dann Coda und Ruhe” [y luego caminando a través del bosque (...) en el descenso entonces, cuando el bosque felizmente nos rescató como un refugio / La melodía completa en mi bemol mayor, luego la *coda* y luego paz]³⁰¹.

Ejemplo TR9.5:



(citado en Bayreuther, 1997, p. 426)

Asimismo, y en un intento por parte de Strauss de darle a la música un toque regional, aparece en la página 16 del TR9 un tema en mi bemol mayor y en 6/8 que, en la versión final, aparece en el N°51 de ensayo en los cornos. Dicho tema aparece, en el cuaderno de bocetos, junto a la indicación “Wohligkeit bei Alphorn / auf den Matten” [tranquilidad junto al cuerno alpino³⁰² / en las praderas]. A mi parecer, el uso de esta melodía –cuyos tres primeros tonos (mi-sol-do) evoca a un *Ranz de vaches*³⁰³– fue diseñada adrede, ya no tanto para hacer alusión a Stauffer, sino para referirse al poder que tiene el paisaje alpino en la mente artística; por esta razón es que Strauss la colocó, en la versión final, en la sección titulada “Auf der Alm” [Sobre el pasto alpino].

Otras indicaciones interesantes son “ausschnaufen” [descansar] “ausgleiten” [resbaslar] y “Griffe” [presa de escalada], las cuales, aparecen en la página 17 del TR9 y, cuyos materiales musicales, se ven en la sección “Der Anstieg” de la versión final en los N° 12, 14 y 18³⁰⁴ de ensayo respectivamente. Igualmente, en esta misma página, aparece el sujeto principal del *fugato* que corresponde a la sección *Durch Dickicht und Gestrüpp auf Irrwegen* [A través de matorrales y maleza en el camino equivocado] de la versión final. Lo interesante es que, al igual que en la partitura final, Strauss ya

³⁰⁰ Esta indicación será útil para comprender la función formal que cumple este pasaje en el marco de una supuesta exposición de una forma sonata.

³⁰¹ Como nuestro más adelante, esta indicación no se cumple en la sección del bosque sino al final de la sección de la tormenta en el N°121 de ensayo.

³⁰² Como explican Baines y Baumann (2001), el cuerno alpino es una trompeta de madera de aproximadamente 1.85 metros de largo que se usa, comúnmente, para llamar a personas y ganado en las comunidades rurales en la zona bávara entre Alemania y Suiza.

³⁰³ El *Ranz de vaches* –melodías de corno alpino para la convocatoria de vacas– ya habría aparecido en obras como la obertura de *Guillermo Tell* de Rossini, la *Sinfonía N°6* de Beethoven, la *Sinfonía Fantástica* de Berlioz e, inclusive, en *Tristán e Isolda* de Wagner (Grove Music Online, 2001, Ranz de vaches).

³⁰⁴ Aquí Strauss le está dando un segundo significado al motivo del ejemplo TR9.2 que se vio en la página 11. Sin embargo, esta nueva definición no cancela la anterior sino que la enriquece.

tiene pensado desde aquí colocar la sección de los matorrales como una continuación accidentada y contrapuntística de la sección del pasto alpino, lo cual, también podría echar pistas sobre la posibilidad de ver a ambas secciones como temas secundarios y sección conductiva hacia la posterior sección “Auf dem Gletscher” [Sobre el glaciar]³⁰⁵.

Posteriormente, en la página 20 aparecen dos motivos onomatopéyicos³⁰⁶, uno titulado “Amsel” [Mirlo] y otro titulado “Nachtigal” [Rruiseñor]. Sin embargo, en la página 25 del mismo, el motivo del mirlo –basado en el motivo pastoril (ejemplo TR6.5)– aparece como caracterización general de la sección de los pastos alpinos. En la misma línea, cabe aclarar que el título de dicha página incluye indicaciones como “Grillenzirpen. Luftflimmern. Mückensummen” [Chirrido de grillos. Vibración de aire. Zumbido de mosquitos], las cuales, se materializan mejor en la orquestación de esta sección para la versión final. Por otro lado, en la página 28 aparece un boceto titulado “Gewitter” [tormenta] en do menor que no guarda casi ninguna relación con el material asociado a la tormenta que aparece en la versión final, la cual, inicia en si bemol menor.

En la página 23 de este cuaderno hay una indicación que versa “Durchführung länger Anfangsthema visionär (pp) / Gebirge aber Esmoll / enger und enger, Schlußthema, Kamin, ihnen glücklich singend (...) / nach Fdur” [Desarrollo tema inicial más largo visionario (*pianissimo*) / montaña pero en mi bemol menor / estrecho y estrecho, tema final, chimenea³⁰⁷, cantando alegremente (...) / luego Fa mayor]. Como indica Bayreuther, el material que acompaña a estas indicaciones incluye el motivo de la montaña³⁰⁸ en mi bemol menor para iniciar una serie de frases conductivas que llevan a una sección en fa mayor pero que, de ninguna manera, podrían encarnar una sección completa de desarrollo (Bayreuther, 1997, p. 250). En ese sentido, y como se verá luego, es más viable pensar que esta idea de “desarrollo” en realidad responde a una sección conductiva que podría empezar en el N°59 de la versión final (sección de los matorrales) y extendida hasta el N°77 (sección de la cumbre³⁰⁹) en donde, no sólo se llega a la tonalidad de fa mayor sino también al tema inicial (Anfangsthema) que no llega a figurar en la sección de los matorrales.

En la página 27, Strauss presenta el material que, en la versión final, aparecerá en las secciones “Auf dem Gipfel” [sobre la cima] y “Elegie” [elegía]. El primero de estos temas está en fa mayor y resulta ser la misma melodía que se le da al solo de oboe en la cumbre solo que, aquí, aparece con las

³⁰⁵ Dicha sección inicia tres compases antes del N°68 de ensayo de la versión final.

³⁰⁶ Estos motivos aparecen en la versión final a partir del N°27 de ensayo en la sección del bosque.

³⁰⁷ Grieta entre dos paredes de roca en donde el montañista debe introducir el cuerpo para trepar haciendo presión con sus extremidades contra ambas paredes.

³⁰⁸ Este motivo aparece en el N°1 de ensayo de la versión final justo después de presentarse la noche.

³⁰⁹ Cabe recordar que en el esquema conceptual del TR9 no figura ninguna sección vinculada a la cumbre (Gipfel), razón por la que Strauss planteó simplemente la llegada a un fa mayor que, en la versión final, llama a la asociación con la cima.

indicaciones “nach dem Aufstieg durch den Kamin die Hohë gewonnen” [luego del ascenso por la chimenea, se ganó altura] y “ermattetes Entzücken” [encanto desgastado]. El segundo material trascendente de esta página es el tema que, posteriormente, veremos en la sección “Elegie” de la versión final y que, en este cuaderno de bocetos, aparece junto a las indicaciones “Schmerz” [dolor] y “sich aufbäumend” [rebelado] (citado en Bayreuther, 1997, p. 434).

Lo interesante de esta página es que Bayreuther identifica que, entre ambos temas, existe un pasaje tachado cuya música corresponde a una melodía de los bocetos de 1902 que llevaba por título “sentimientos religiosos de la mente infantil hacia la poderosa naturaleza” y que se referían a la infancia de Stauffer (Bayreuther, 1997, p. 259). Sin embargo, el hecho de que este fragmento haya sido tachado podría indicar que Strauss ya no tiene intención de plantear el problema de las dudas metafísicas o de la religiosidad cristiana, por lo cual, corresponderá más adelante, prestar atención a qué material musical viene a reemplazar el nexo entre el éxtasis por alcanzar la cumbre y el sentimiento elegíaco.

Un punto muy interesante para este estudio se suscita a partir de un tema (ejemplo TR9.6) que aparece dos veces en la versión final³¹⁰ pero que, en los cuadernos de bocetos, tiene diferentes apariciones y anotaciones. La primera se da en la página 25 del TR9³¹¹ junto a la indicación “Juchzer” (Jauchzer) [grito de júbilo] y se caracteriza por acentuar las notas del acorde de mi bemol mayor (tonalidad del montañista). Al igual que en la versión final, este tema es colocado como transición entre las secciones del pasto alpino y el *fugato* de los matorrales.

Ejemplo TR9.6:



(citado en Bayreuther, 1997, p. 432)

La segunda vez que aparece lo hace en la página 33 de este mismo cuaderno debajo de la indicación "Blick in den tiefen Abgrund" [mirada hacia el profundo abismo]³¹², sin embargo, esta versión se

³¹⁰ Este tema se puede encontrar en el cuarto compás del N°56 (sección de los pastos alpinos) y en el N°142 de la sección “Ausklang” [colofón].

³¹¹ Aquella titulada "Grillenzirpen. Luftflimmern. Mückensummen" [Chirrido de grillos. Vibración de aire. Zumbido de mosquitos].

³¹² Bayreuther exhorta a considerar que este boceto pertenece a dos variantes de la sección de la cumbre que Strauss había diseñado como ensayo entre las páginas 32 y 36 de este cuaderno (Bayreuther, 1997, 268-273).

descarta luego. Finalmente, la tercera versión aparece en la página 6 del cuaderno de bocetos orquestales (TR31) –entre las mismas secciones programáticas anteriormente mencionadas y, nuevamente, sobre la tonalidad de mi bemol mayor–, la única diferencia es que ya no sale ninguna indicación programática sino, solamente, la indicación de “Schnell” (rápido). En todo caso, corresponde tomar en cuenta las dos indicaciones programáticas pertinentes y ver si es factible su coexistencia o la filtración de sólo una de ellas en la versión final.

Otro momento destacable del TR9 es cuando, en la página 38, se reutiliza la melodía de la cumbre y se le etiqueta con la indicación “Stille” [tranquilidad]. Como se verá en la versión final, este pasaje antecede a la llegada de la tormenta y subvierte la figura del cansancio (asociada a la llegada a la cima) para proyectar soledad y vulnerabilidad. En ese sentido, el enfoque programático vuelve a hacer un salto de lo paisajístico a lo psicológico. De la misma manera, en esta misma página se incluye un histórico motivo que antecede a los primeros relámpagos y que Strauss nominó como “Vogel” [pájaro]³¹³. Posteriormente, la segunda mitad de esta misma página se dedica a representar los principales elementos de la precipitación atmosférica que se encargan de los efectos de lluvia, relámpagos, truenos, vientos huracanados y deslizamientos de roca mientras se juega con diferentes tonalidades como si bemol menor, mi bemol menor y re mayor.

Hasta este punto, el primer movimiento de la obra ha tomado dimensiones bastante amplias, por ello, es lógico pensar que Strauss desistió de la producción del esquema completo. De la misma manera, y dado el material ya producido, es sensato pensar que, la opción más viable para Strauss, era cerrar la obra con la figura del ocaso. Por esta razón es que, entre las páginas 41 y 46, se desarrolló un nuevo material que resuelve la tensión de la tormenta y que Strauss tituló como "Sonnenuntergang Fantasie extatisch mit aufgeregten Geigenrecitativ" [Fantasía de la puesta de sol extática con recitativo emocionado de violín] (citado en Bayreuther, 1997, p. 448). Dicha sección, indica Bayreuther, está constituida por siete partes:

Esquema N°10: división temática para la sección de la puesta de sol

1. "Friede und Ruhe Andante" [Andante de tranquilidad y paz]: título aparecido en la página 42 del TR9 y que corresponde al motivo presente en el N°139 de la versión final.
2. "Ruhe Adagio" [Adagio de paz]: título del fragmento inicial de la página 43 del TR9 y que se corresponde con el fragmento melódico en los violines en el N°138 de la versión final.
3. Fragmento sin título que apareció, primero, en la página 23 del TR9³¹⁴, luego, en la página 43 y, finalmente, fue usado en el N°138 de la sección *Ausklang*.

³¹³ Este motivo aparecerá en el N°106 de ensayo de la versión final.

³¹⁴ Para luego pasar a ser uno de los motivos de la sección *Auf blumige Wiesen* en el N°49 de la versión final.

4. Segundo grupo de fragmentos sin nombre (ubicados en las páginas 43 y 44 del TR9), los cuales, fueron utilizados como melodía principal en el N°141 de la versión final.
5. "Heimkehr Andante" [Andante de retorno a casa]: título que le corresponde a una serie de fragmentos de la página 44 del TR9 y que pasaron a formar parte de la variación del tema del ascenso que aparece a partir del sexto compás del N°142 hasta el cuarto compás del N°143 de la versión final.
6. "Adagio": título que pertenece a unos fragmentos ubicados entre las páginas 45 y 46 (con antecedentes en las páginas 32 y 33) y que constituyen el material aparecido en el N°135 de la versión final.
7. "Andante": título otorgado a un grupo de fragmentos entre las páginas 45 y 46 del TR9 que incluyen instrucciones programáticas para el cierre de la obra en donde, incluso, se habla de colocar al tema del ocaso con una *coda* en mi bemol mayor. Sin embargo, estos materiales no fueron incluidos en la versión final (Bayreuther, 1997, pp. 289-290).

Como puede verse hasta este punto, Strauss había acumulado tanto material a lo largo de este movimiento que la composición de una *coda* decente debió de haberse vuelto una tarea muy problemática. Por ello, seguramente, es que optó por resolver esta sección, no en el cuaderno TR9, sino en el cuaderno TR31. De la misma forma, los demás movimientos también encontraron sus limitaciones al reducirse el esquema y el espacio a uno solo. Por ejemplo, el segundo movimiento, que estaba planificado a ser de tipo dancístico, aunque encontró un espacio para ideas propias en las páginas 29 y 30 del TR9, no alcanzó un grado de cohesión necesario para consolidarse como una macrosección.

Algo similar hubo de ocurrirle al III movimiento, cuyos bocetos dispersos entre el TR9 y TR23, pasaron a llamarse "Dämonen und Gespenster: Ein Autodafé (Variationen)" [Demonios y fantasmas: Un *Auto de fe* (Variaciones)]³¹⁵. Por su parte, el IV movimiento –indica Bayreuther– cambió de título a lo largo del TR9³¹⁶, TR23 y TR24 y sus procedimientos estructurales parecieran haber querido resolver el material al estilo de las sinfonías *Júpiter* de Mozart, novena de Beethoven y quinta de Bruckner (Bayreuther, 1997, p. 298). En todo caso, sí es posible advertir que las temáticas del II y III movimiento no son compatibles con el extenso y paisajístico material que se diseñó para el I movimiento³¹⁷.

³¹⁵ A partir de una anécdota que cuenta Schuh, Bayreuther supone aquí que, Strauss, habría optado por basarse en las imágenes de Goya, las cuales, le habrían impactado –junto con las de Velázquez– en su visita al Museo del Prado de Madrid en un viaje junto a su esposa en febrero de 1898 (Schuh, 1976, pp. 442-443).

³¹⁶ Aquí, en la página 12, el material musical para este movimiento aparece bajo el rótulo de "Fuge" [Fuga].

³¹⁷ Es decir que no importa incluso que el II movimiento tenga connotaciones opuestas a la moral cristiana, las cuales, irían muy bien con la temática anticristiana de Nietzsche o los problemas de conciencia de Stauffer.

Un dato sumamente revelador acerca de cómo fue decantándose la concepción filosófica de esta nueva versión aparece en una entrada del diario personal de Strauss entre las fechas 16 y 22 de mayo de 1911. Aquí él señaló: “Ich will meine Alpensinfonie den Antichrist nennen als da ist: die sittliche Reinigung aus eigener Kraft, Befreiung durch die Arbeit, Anbetung der ewigen herrlichen Natur” [Quiero llamar a mi Sinfonía Alpina el “Anticristo” en tanto es: purificación moral a través de la propia fuerza, liberación por medio del trabajo, y adoración de la eterna y majestuosa naturaleza]³¹⁸ (citado en Höyng, 2012, p. 238).

Esta reflexión personal da cuenta de un nuevo título para la obra pero, también, de la intención ulterior del concepto general. Por un lado, debo advertir que, dicha anotación privada, se escribió a propósito del fallecimiento de su amigo y colega Gustav Mahler³¹⁹ a quien, Strauss –líneas antes en la misma cita–, reconocía como un compositor habilidoso pero también como un sujeto muy pendiente del desarrollo de la cultura europea. Por otro lado, también plantea un paralelo entre las figuras de Wagner y Mahler como las de dos grandes artistas que no pudieron superar sus miedos, impulsos religiosos e ideas metafísicas. Con esto, Strauss –al igual que Nietzsche– está hablando de una decadencia de la cultura europea a causa del cristianismo, el judaísmo y la metafísica.

En ese sentido, esta cita en su diario personal revela la intención de “liberación” que Strauss pretende evocar en la audiencia a través de una experiencia en la naturaleza que apele a la reflexión y al discernimiento de lo que realmente hay e importa en el mundo. Me atrevo a decir esto porque, cuando se habla aquí de “liberación”, en el fondo se está hablando de “olvido” de un pasado limitante y extremadamente conservador en donde, cuestiones como la religión o el wagnerianismo, fueron percibidas por Strauss y Nietzsche como limitaciones a las potencialidades del ser humano y la música.

De la misma manera, también uno puede notar cómo las figuras de Stauffer y Nietzsche se fueron sintetizando en ideas poéticas que terminaron asentándose en las capas subcutáneas del programa y de la música. Por ello, hay que considerar la posibilidad de que la obra represente, no sólo una forma de pensar sino también las propias experiencias vitales y artísticas de las representaciones de Stauffer y Nietzsche que el propio Strauss habría construido de ellos. Por cuestiones como estas es que hay que tener cuidado al indicar que Strauss descartó por completo a las figuras y programas de Stauffer y Nietzsche en el proceso de composición como, al mismo tiempo, habría que tener cuidado de pensar que los bocetos se fueron perfilando exclusivamente a la representación paisajística.

³¹⁸ En el apéndice 3 he colocado la cita completa del diario de Strauss recopilada en el trabajo de Bayreuther de 1997 pero, además, añado con ello una interpretación personal de dicha cita, con la cual, intento dar cuenta de la postura ideológica de Strauss, la cual, conserva un carácter crítico muy parecido al del Nietzsche maduro.

³¹⁹ Fallecido el 18 de mayo de 1911.

Sobre el TR31:

Strauss indicó, en una anotación del 29 de junio de 1913 en su diario, la frase "Skizze der Alpensinfonie beendet" [Boceto de la *Alpensinfonie* finalizado], de la misma manera, Bayreuther identifica, a partir de algunas fechas escritas al final de cada cuaderno de bocetos, que el TR31³²⁰ se habría trabajado entre la fecha que marca el final del TR9 y el 5 de agosto de ese mismo año (Bayreuther, 1997, p. 317). En ese sentido, y como señala la cronología de Werbeck (2014), Strauss habría estado trabajando estos bocetos avanzados de la *Alpensinfonie* junto a otras obras como su ballet *Josephslegende* (Op. 63), el *Festliches Präludium* (Op. 61) y el *Deutsche Motette* (Op. 62)³²¹.

En la primera página de este cuaderno de bocetos figura, como título, "Der Antichrist. Eine Alpensinfonie" [El anticristo. Una sinfonía alpina]. Por lo tanto, hasta este punto de la composición, podemos advertir que, tanto el plano ético-nietzscheano de la obra como la representación gráfico-sonora del paisaje alpino siguen siendo temas vigentes. De la misma manera, y como ya advertí en la sección anterior, la vida de Stauffer ha pasado a diluirse en la pintura tonal, lo cual, da cuenta de la existencia de diferentes capas de significación que se van a materializar en la escucha consciente. Por otro lado, es importante mencionar que, a diferencia de los otros cuadernos, aquí no se incluye ningún esquema conceptual de movimientos, lo cual, fortalece las hipótesis de Bayreuther de que la idea de pensar la obra en un solo movimiento continuo habría surgido durante la escritura del cuaderno TR9.

De igual manera, y dada la cantidad de bocetos dispersos en diferentes cuadernos, Strauss se vió en la necesidad de llegar a concertaciones entre las diferentes ideas que podían haber incluso para una misma sección. Así, por ejemplo, Bayreuther comenta que, para la primera sección de la obra³²², Strauss hubo de recopilar las ideas de la sección de la "niebla" del TR9 para hacerlas dialogar con el material de las montañas (presente en el TR24) sobre la tonalidad de si bemol menor con la que había experimentado en el TR7 para una sección titulada "Anfang. Nacht" [Inicio. Noche] (Bayreuther, 1997, p. 321).

De igual manera puede verse entre las páginas 1 y 2 del TR31 cómo el tema de la luz del sol, finalmente anclado en si bemol mayor, adquiere su propia sección hallándose en compañía de

³²⁰ Boceto para piano.

³²¹ Estos proyectos –junto con su nueva ópera *Die Frau ohne Schatten* (Op. 65)– fueron, quizás, la razón por la que Strauss decidió posponer la orquestación para enero de 1915 (citado en Schuh, 1990, p. 292). Asimismo, cabe aclarar que, el *Deutsche Motette*, es la musicalización de un texto de Friedrich Rückert que entrelaza los temas de adoración a la naturaleza y la divinidad en pro de la ruptura con los problemas mundanos y que, además, tiene a do mayor como tonalidad eje –de forma muy parecida a la AS–. Sin embargo, el poema de tono no hace alusión a ninguna entidad supranatural sino que se enfoca más en la fuerza de voluntad humana y en la creatividad artística.

³²² Aquella que en la versión final fue titulada como "Nacht" [noche].

indicaciones como “Sonne Wärme” [calor solar] y se consolida con una tonalidad que funciona como dominante a la siguiente sección³²³. Sin embargo, y algo que también le inquietó a Bayreuther es ¿por qué si la melodía de la luz solar está escrita en si bemol mayor aparece una indicación por encima que dice “la mayor”? Mi hipótesis frente a esto –al ver el facsímil– es que dicha indicación parece estar escrita con otra pluma³²⁴ y, por lo tanto, sería posiblemente una indicación posterior a la escritura de dicho material. En todo caso, y como puede verse en la partitura final, dicha sección terminó escribiéndose en la mayor para, luego, modular por sustitución a re bemol mayor, logrando acercarse a la región de si bemol menor/mayor³²⁵.

La tercera sección –separada por una doble barra– aparece en la página 2 del TR31 bajo el título de “Aufstieg” [ascenso]. En ella se presenta el material del montañista ascendiendo en mi bemol mayor, el cual, incluye el material “Ausschnaufen” [descanso] (ya advertido en el TR9) y una serie de contracantos que veremos aparecer a partir del N°13 de ensayo de la partitura final. También, en la misma página, a partir de los sistemas 21 al 24, se introduce el material de fanfarria junto al material que, en el TR9, se vió asociado al “presentimiento” y a la “presa de escalada” en ritmo lombardo. Dicha sección aparece separada también por una doble barra y junto a una indicación que versa “Jagd hinter der Szene” [cacería tras el escenario].

A partir de los 2 últimos compases de la página 2 del TR31, inicia la sección titulada como “Eintritt in den Wald” [Entrada en el bosque], la cual, se extiende por más de 28 sistemas en la página 3. Dicha sección –sobre do menor– incluye un acompañamiento de arpegios y al ejemplo TR9.4 como tema central alternándolo con el tema del ejemplo TR9.5 (tema del ascenso). De la misma manera, y para dejar en claro la representación realista de dicha estación, Strauss incluyó aquí los motivos del ruiseñor y del mirlo con sus etiquetas correspondientes y con una nueva indicación que versa “Vogelstimmen” [canto de pájaros] (citado en Bayreuther, 1997, p. 483), con la cual, se señala el inicio de un inciso o subsección referida a estos animales que modula a la mayor. Lo interesante es que, unos compases antes de esta subsección, Strauss cambia por un instante el indicador de compás de 4/4 a 3/2 para desacelerar rítmicamente y dar la sensación de que el montañista se da el tiempo para contemplar y oír.

Posteriormente, en el vigésimo octavo sistema de esta misma página ocurre una transición en la bemol mayor que aparecerá, en la versión final, a partir del N°31 de ensayo y que ayuda a introducir el

³²³ La sección Aufstieg [Ascenso].

³²⁴ El trazo aquí es ligeramente más ancho que el de las demás indicaciones.

³²⁵ Completando el tránsito hacia la dominante de la siguiente sección que se halla en mi bemol mayor. Un dato importante que no debe pasarse por alto es que la tonalidad del sol (la mayor) y la del ascenso (mi bemol mayor) son presentadas armónicamente como opuestos, es decir, como fuerzas contrarias que no necesariamente compiten la una contra la otra. Asimismo, uno podría advertir un contraste similar entre la tonalidad del sol y el Si bemol menor de la sección de la niebla.

material de la sección del arroyo. Esta última sección buscará, en la página 4 del TR31, afianzar la tonalidad de la bemol mayor por cadencia perfecta. Sin embargo, con la llegada de una indicación que versa “Anblick des Wasserfall” [vistazo de la cascada], la armadura cambia a re mayor³²⁶ trayendo un nuevo material en 3/4 que se etiqueta como “die Wasserfee” [el hada del agua]³²⁷ a la par de retomar el tema “wie schön!” (ejemplo TR9.3) en esta métrica.

Más adelante, a partir del décimo noveno sistema de la página 5, se introduce el material de lo que se conocerá luego como la sección “blumige Wiesen” [prados floridos]³²⁸ hasta arribar, en los sistemas treinta y uno y treinta y dos de la misma página, a una nueva versión de la sección del pasto alpino³²⁹. Esta sección inicia con las indicaciones “Herdenglocken, Viehalmen” [campanas de rebaño, ganado] –que coincide con la aparición de la melodía pastoril (ejemplo TR6.5)– y “Grillenzirpen Käfersummen /wohlige Wärme” [chirrido de grillos, zumbido de escarabajos / calor acogedor]³³⁰ (citado en Bayreuther, 1997, p. 485), la cual, coincide con la melodía de cuerdas en mi bemol mayor que se encuentra en el N°56 de la versión final³³¹.

En la página 6 del TR31, Strauss retoma el *fugato*³³² fallido del TR9 sin mayores cambios y con muy poco éxito. De la misma manera, tanto en esta versión como en la final, el material se resuelve a partir de unos tresillos que desaceleran la música de la maleza y los caminos extraviados para introducir el motivo de la montaña en sol bemol mayor. Y parece que esto habría sido una especie de salida fácil para esta sección contrapuntística ya que, sobre la línea final –la cual se corresponde con el material del N°67 de ensayo de la versión final– aparece junto a la indicación “gewaltsames Durchbrechen” [violenta irrupción] (citado en Bayreuther, 1997, p. 486).

Otras secciones que también aparecen en la página 7 son las que, en la versión final, aparecen como “auf dem Gletscher” [sobre el glaciar] y “Gefahrvolle Augenblicke” [momentos peligrosos]³³³. Como bien advierte Bayreuther, para crear el material modulador de esta última sección, Strauss mezcló varios fragmentos dispersos entre las páginas 30, 31 y 32 del TR9, el cual, ya se perfilaba como un

³²⁶ Algo que ocurrirá también en el N°41 de ensayo de la versión final.

³²⁷ Este material es exactamente el mismo material que podemos encontrar en el N°42 de ensayo de la versión final bajo el rótulo de “Erscheinung” [Aparición].

³²⁸ Encabezado por esta misma indicación.

³²⁹ En este punto de la revisión, Bayreuther nos recuerda que, en el TR9, se diseñaron tres versiones de esta sección y que, la del TR31, vendría a ser una copia de la última versión del TR9 (Bayreuther, 1997, p. 327).

³³⁰ Variación de otra indicación ya vista en el cuaderno de bocetos TR9.

³³¹ Dado que este material melódico aparece –en la versión final– luego de los motivos de las aves y los zumbantes *frullati* de las maderas, es posible decir que esta melodía en las cuerdas es aquella que busca evocar el calor solar embargador que produce el posterior “grito de júbilo” que también aparece aquí y que ya se revisó con el ejemplo TR9.6.

³³² *Fugato* que corresponde al rótulo de la versión final “Durch Dickicht und Gestrüpp auf Irrwegen” [A través del matorral y la maleza por caminos equivocados].

³³³ Sin embargo, este último título no aparece en el TR31 aunque sí el material temático (ejemplo TR9.2) que caracteriza a esta sección en la versión final a partir del N°72 de ensayo.

material conductor hacia la sección de la cumbre (Bayreuther, 1997, pp. 328-329). De manera similar, y sin el rótulo que aparece en la versión final, la sección de la cima aparece con todo su material temático en fa mayor entre las páginas 8 y 9 del TR31 junto al material de la sección “Vision” [visión]³³⁴.

En la página 10 del TR31 se incluye el título “Nebel steigen auf” sobre el material que luego apareció en el N°97 de ensayo de la versión final pero, además, se incluye la indicación efectista “Nebel von oben und / der Seite kommend” [niebla que viene de arriba y de los lados] y el material de la sección del oscurecimiento del sol que, en la versión final, inicia en el N°98 de ensayo. Igualmente, a partir del vigésimo cuarto sistema de esta página, aparece el material de la sección “Elegie” [elegía] bajo el título de “Melancholie” [melancolía] y, el material de la sección del silencio previo a la tormenta³³⁵, bajo la indicación “Einsamkeitsgefühl” [sentimiento de soledad]³³⁶. Este material es importante porque nos remite a los recuerdos nostálgicos –que pueden haber sido los de Stauffer o los del propio Strauss– que conllevan a la inestabilidad; no en vano continúa –al inicio de la página 12 del TR31– la turbulenta sección “Gewitter” [tormenta]³³⁷ (citado en Bayreuther, 1997, p. 490).

La sección de la tormenta se extiende desde la página 12 hasta la 15 del TR31. Su material recopila muchos temas y motivos que han ido apareciendo a lo largo de la obra y los contrapone a rápidas líneas cromáticas ascendentes y descendentes que emulan el viento y el aguacero (Platzregen). Asimismo, se incluyen varias indicaciones programático-orquestales como “bei den Blitzen setzt Orchester und Orgel immer aus” [la orquesta y el órgano se suspenden al caer el rayo]³³⁸ (p. 12), “Wasserfall mit Sprühregen” [cascadas con llovizna] (p. 13)³³⁹, “springend über Felsen” [saltando sobre rocas]³⁴⁰, “Lawinen / Felsen fangen zu rollen an unter dem Wasser” [avalancha / las rocas empiezan a rodar bajo el agua] (p. 13)³⁴¹, “Sturmesgeheule” [aullido de tormenta] (p. 13)³⁴², “Windesgeheule” [aullido del viento] (p. 13)³⁴³, “Sturmesheulen abwärts” [aullido de tormenta hacia

³³⁴ La cual inicia cuatro compases antes del N°88 de ensayo en la versión final.

³³⁵ Quinto compás del N°103 de la versión final.

³³⁶ Este es, quizás, otro de esos momentos nietzscheanos que nos remiten al libro de Zarathustra, particularmente, a aquel apartado titulado “La más silenciosa de todas las horas” (Libro II).

³³⁷ Unos compases antes de llegar a esta sección también se recopila el motivo histórico del pájaro asustado que se vio en la página 38 del TR9.

³³⁸ Como puede verse en el N°110 de ensayo de la versión final.

³³⁹ Material que aparece en el N°114.

³⁴⁰ Material que aparece en el N°115.

³⁴¹ Material que aparece en el cuarto compás del N°115.

³⁴² Material que aparece en el N°117.

³⁴³ Material que aparece en el N°118.

abajo] (p. 14)³⁴⁴, “die Sonne kommt hervor” [el sol se asoma] (p. 15)³⁴⁵ y “Sonnenuntergang” [puesta de sol]³⁴⁶ (citado en Bayreuther, 1997, pp. 378-379).

Para finalizar, Strauss colocó el material, que después corresponderá a la sección “Ausklang” [colofón] en la versión final, en la página 16 del TR31 bajo una simple indicación de “Andante”. También incluye, unos compases después, la indicación “getragen in sanfter Extase” [llevado en suave éxtasis] (citado en Bayreuther, 1997, p. 496) para referirse al mismo material. Por último, cierra este cuaderno de bocetos con una segunda sección “Nacht” en la página 17³⁴⁷ cuyo material no pasa en su totalidad a la versión definitiva aunque sí conserva la tonalidad de Si bemol menor que también se presentó al inicio de la obra³⁴⁸.

Por todo lo visto en los cuadernos de bocetos referidos a la *Alpensinfonie*³⁴⁹, es posible decir que, ya sea que el programa haya migrado de Stauffer a Nietzsche y de este a los alpes, el hilo conductor que mantiene el espíritu de la música se halla, efectivamente, en la voluntad artística, el saber trágico y el encuentro con la naturaleza. Con estos tres elementos en mente, Strauss invita a la audiencia a reflexionar sobre la importancia del mundo tangible y de las pasiones propiciando, de alguna manera, la crítica a la moral adquirida y a la basada en fundamentos metafísicos.

Hasta aquí se ha visto una historia de interrupciones, reanudaciones y asentamiento de conceptos e ideas sonoras que, poco a poco, han ido reflejando un proceso de crecimiento intelectual pero, al mismo tiempo, un proceso en donde Strauss ha venido a sincerar sus intenciones con la obra. Estoy refiriéndome con esto al tránsito que inició con la representación de la pasión de un artista que, luego, pasó a tener connotaciones antimoralistas nietzscheanas y que, finalmente, arribó a una representación paisajística con sugerencias culturales y filosóficas.

No obstante, este mismo proceso también da cuenta de cómo la forma de trabajar de Strauss no varió mucho en lo que se refiere al segundo ciclo de poemas sinfónicos. Por ejemplo, podemos hablar de múltiples cuadernos de bocetos con ideas en desorden o de ideas musicales etiquetadas programáticamente que, luego, se transformaron en grupos temáticos en las versiones para piano y en

³⁴⁴ Material que aparece en el tercer compás del N°124.

³⁴⁵ Aquí Strauss reutiliza el motivo de la montaña (N°1 de ensayo) para expresar claridad en el ambiente mas no para representar al sol o a su luz explícitamente. Es decir que, en el N°128 de la versión final, Strauss subvierte la figura sonora presentada en la primera sección de toda la obra.

³⁴⁶ Esta sección en el cuaderno de bocetos TR31 incluye el *recitativo* de violín que recopila el material de la sección elegíaca y que incluye, además, la indicación “pathetisch”. Este material aparece a partir del N°130 de la versión final.

³⁴⁷ Que inicia en el séptimo compás del N°144 en la versión.

³⁴⁸ El cuaderno TR31 culmina sus bocetos de la *Alpensinfonie* en la página 17 con una nota-calendario al pie que indica “Garmisch 5. August 1913” (citado en Bayreuther, 1997, p. 317).

³⁴⁹ Se adjunta en los anexos una tabla elaborada por Bayreuther (Tabla N°4) en donde se detallan los diferentes cuadernos de bocetos vinculados al proceso de composición de la *Alpensinfonie*.

secciones mucho más complejas y consolidadas durante la orquestación³⁵⁰. De la misma manera, la proyección conceptual inicial de algunos poemas (como TE³⁵¹, ASZ, DQ o la AS³⁵²) fue muy ambiciosa y sólo encontró su forma final a través de la narración episódica y del tratamiento casi escenográfico de los fondos musicales por donde transitan libremente los *leitmotifs*.

De la misma manera, los procesos de perfilamiento no le fueron ajenos a los programas de fondo tampoco ya que, la gran mayoría de estos, sólo se hicieron necesarios para la conceptualización y ordenamiento de las ideas durante el proceso de composición mas no para la guía de los oyentes en la audiencia. Cosa distinta con los títulos de las obras, los cuales, casi siempre fueron referenciales al inicio –recordar el caso de TE, ASZ o *Künstlertragödie*– sirviéndoles a Strauss, más que nada, como cabecera del proceso de composición o sea como aquella idea poética central que da cuenta de sus intereses. Por último, en sus bocetos no suele dar mayores detalles sobre la instrumentación final, lo cual, quiere decir que Strauss se concentraba mucho más en la expresividad del material musical que en los timbres durante el proceso de composición, al menos, en los poemas sinfónicos.

4.2. Versión final: Análisis de instrumentación, programa y motivos

Luego de completar la versión para piano (TR31) en agosto de 1913, Strauss se dedicó a la culminación, publicación y estreno de obras como su *Deutsche Motette*³⁵³ (Op. 62), su ballet *Josephslegende* (Op. 63)³⁵⁴ y su sexta ópera *Die Frau ohne Schatten*³⁵⁵ (Op. 65). Sin embargo, y gracias a unas cartas a Hofmannsthal y anotaciones en la partitura orquestal, se sabe que Strauss inició la versión definitiva y orquestada de la AS el 1 de noviembre de 1914³⁵⁶ (Bayreuther, 1997, p. 318). Cabe recalcar que, el título de la obra –el cual aparece en la cara frontal del manuscrito terminado³⁵⁷ el 8 de febrero de 1915–, figura como “Eine Alpensinfonie für Orchester von Richard Strauss op. 64” (RSQV, 2012). De esta manera, se confirma que Strauss ha liberado al título final de casi la mayoría de capas de significación acumuladas durante el proceso de composición, pero ello no significa que la obra en sí se haya deshecho de ellas.

³⁵⁰ Como ocurrió con TE, ASZ, DQ, HL, SD y, por supuesto, la AS.

³⁵¹ Recordemos que TE iba a ser primero –hacia 1893– una ópera en un acto pero que, por la cantidad de temas filosóficos que pretendía abordar, no pudo concretarse en el esquema y formato deseado.

³⁵² Recordar lo que ocurrió con *Der Antichrist. Eine Alpensinfonie* y *Die Alpen* en el cuaderno TR9.

³⁵³ Para cuatro solistas (SATB) y coro (SATB) a 4.

³⁵⁴ Basado en la historia de José de Egipto y adaptado a libreto en un acto por Hugo von Hofmannsthal y Harry Graf Kessler.

³⁵⁵ Con música compuesta por Strauss y con libreto de Hofmannsthal en tres actos. Si bien esta última ópera se estrenó recién en septiembre de 1919 en Viena, el proceso de composición del acto I culminó en agosto de 1915 (Trenner, 1985, p. 63).

³⁵⁶ Esta fecha está documentada por el propio Strauss al pie de una de las páginas iniciales de este documento.

³⁵⁷ El manuscrito original de la partitura orquestal fue regalado por el propio Strauss a la Biblioteca Nacional de Francia en 1945 (RSQV, 2012).

En cuanto a la orquestación, cabe decir que Strauss parece, realmente, haber tomado aquella caracterización satírica que le había hecho a Thuille hace más de treinta años³⁵⁸ en serio. La complejidad de la pintura tonal que Strauss ha planteado para la versión final, no sólo demanda de instrumentistas virtuosos, sino de una cantidad de músicos que oscila entre 108 a 130 ejecutantes. Incluso hoy en día, la representación de esta obra supone un complejo desafío logístico para las orquestas y los teatros ya que, el compositor, no sólo había pensado en una orquesta maximalista *onstage* sino en un grupo de refuerzos *offstage*. Asimismo, Strauss hizo requerimiento de una instrumentación muy especial como lo son las máquinas de tormenta y de viento, el órgano y un dispositivo para prolongar los *fiatti* de algunos vientos³⁵⁹. En consecuencia, el orgánico de la orquesta quedó de la siguiente manera:

Tabla N°2: instrumentación final de la *Alpensinfonie*

2 Flautas (pueden doblarse a partir del N°94) 2 Piccolos (doblan como 3ra y 4ta flauta) 2 Oboes (pueden doblarse a partir del N°94) 1 Corno inglés (dobla como 3er oboe) 1 Heckelfón 1 Clarinete en Mi bemol (puede doblarse a partir del N°94) 2 Clarinetes en Si bemol 1 Clarinete en Do (dobla al clarinete bajo) 1 Clarinete bajo en Si bemol 3 Fagotes 1 Contrafagot (dobla como 4to fagot)	1 Máquina de viento 1 Máquina de truenos 1 Glockenspiel Platillos de choque 1 Bombo 1 Tarola 1 Triángulo Cencerros 1 Tamtam 1 Celesta 2 Sets de timpani
En escena: 4 Cornos franceses 4 Tubas wagnerianas (doblan a los cornos 5, 6, 7 y 8) 4 Trompetas 4 Trombones 2 Tubas	2 Arpas (pueden ser dobladas) 1 órgano 18 Violines I 16 Violines II 12 Violas 10 Chelos

³⁵⁸ Revisar el apéndice 1 en donde se habla de una experiencia de alta montaña en Murnau durante su adolescencia que podría tener ecos en la AS.

³⁵⁹ Strauss se refiere con esto al aeróforo, el cual, como explica Waterhouse (1993), acababa de ser creado en 1911 por el flautista belga Bernhard Samuel y que consiste en un tubo con boquilla y un fuelle que provee de aire ilimitado para ejecutar notas pedal.

Fuera de escena: 12 Cornos franceses 2 Trompetas 2 Trombones	8 Contrabajos ³⁶⁰
-----------------------------------------------------------------------	------------------------------

Es muy interesante notar, al ver las instrumentaciones de los seis poemas sinfónicos que corresponden al segundo ciclo, cómo Strauss siempre parte de una misma base para, luego, introducir diferentes modificaciones (en especial en la percusión). Por ejemplo, desde TE³⁶¹, Strauss vino usando las maderas a 4 aunque, en la SD, se añadieron 4 saxofones. En ese sentido, a nivel de vientos de madera, la AS no presenta mayores cambios salvo por la utilización del heckelfón.

En el caso de los vientos de metal, los pesos fueron ajustados a los requerimientos programáticos y a la pintura tonal. Por ejemplo, aunque Till Eulenspiegel no es un personaje heroico, la obra cuenta con 8 cornos y 5 trompetas porque se prioriza la creación de efectos³⁶² y porque aporta a las escenas de aventura mas no porque se busque crear una atmósfera pesada y caballeresca como sí fue el caso de HL³⁶³. Sin embargo, y como se verá luego en determinadas secciones de la AS, la necesidad de ejemplificar la opulencia de la montaña, el fulgor del sol, la energía heroica y el instinto del montañista así como la cantidad de planos sonoros, demandaron una sección doble de vientos de metal que es la más poderosa de todos los poemas sinfónicos.

El caso de la percusión es también interesante porque, en cada obra, Strauss introdujo siempre un instrumento diferente que aporta a la identidad de la pieza y que siempre responde a los efectos del programa³⁶⁴. Por ejemplo, en TE, se vió el uso de la matraca para la escandalosa escena de Till cabalgando por el mercado mientras que, en HL, el uso del tambor militar y el tambor tenor cumplen una función tímbrica en la sección de la batalla del héroe. Por su parte, en la AS, la utilización de la máquina de viento y la máquina de truenos asisten a la escena de la tormenta mientras que el uso de cencerros es usado para llamar a la imagen sonora del ganado en la sección de los pastos alpinos. En ese sentido, Strauss, al igual que Mahler, Prokofiev o Rachmaninoff, usó la percusión para efectos e impresiones muy concretas que contribuyen atmosféricamente y que no se limitan a su función rítmica.

³⁶⁰ Este orgánico orquestal ha sido tomado de la edición del 2018 de la editorial Dover.

³⁶¹ Exceptuando a DQ por ser una obra *concertante* y, por ello, requerir de una carga sonora más mesurada.

³⁶² Como de gritos y dudas.

³⁶³ En donde hay 8 cornos, 5 trompetas, tres trombones y 2 tubas.

³⁶⁴ De ahí que siempre se habla de “pintura tonal”.

Por último, cabe indicar que, con respecto al manejo de las cuerdas, Strauss siempre trabajó con el mismo número de instrumentistas (que es el mismo que se ve en la tabla anterior). Su mayor requerimiento fue una extensión de si grave para la cuarta cuerda de los bajos (en ASZ) y la utilización de dos arpas para obras con orquestación pesada en donde se musicalizaron escenas de amor y momentos nocturnos o de luz tenue; este requerimiento puede encontrarse en ASZ, HL, SD y la AS. Por otro lado –y este es un dato no menor–, solamente en ASZ y en la AS se hace requerimiento del órgano, es decir, en ambos poemas de connotación nietzscheana³⁶⁵ con la intención de evocar sentimientos religiosos.

Por el lado del programa, el nuevo título de la obra demandó un mayor enfoque en la metáfora del alpinismo. De esta manera, Strauss fue de la figura del artista a la del montañista pasando por la figura del filósofo de saber trágico. Como es obvio, este paralelo no es gratuito ni, mucho menos, aleatorio. Esto fue parte de un largo proceso en donde la representación del sujeto trágico fue asentándose en la mente de Strauss hasta volverse, justamente, una idea poética. Por ello, es que el esquema programático se vio ampliado a un solo movimiento continuo de veintidós secciones:

Tabla N°3: rótulos seccionales de la versión final de la *Alpensinfonie*

8. Nacht [noche]	19. Gefahrvolle Augenblicke [momentos arriesgados]
9. Sonnenaufgang [salida del sol]	20. Auf dem Gipfel [sobre la cima]
10. Der Anstieg [el ascenso]	21. Vision [visión]
11. Eintritt in den Wald [entrada al bosque]	22. Nebel steigen auf [la niebla se alza]
12. Wanderung neben dem Bache [caminata junto al arroyo]	23. Die Sonne verdüstert sich allmählich [el sol se nubla gradualmente]
13. Am Wasserfall [en las cataratas]	24. Elegie [elegía]
14. Erscheinung [aparición]	25. Stille vor dem Sturm [calma antes de la tempestad]
15. Auf blumige Wiesen [sobre pastos floridos]	26. Gewitter und Sturm, Abstieg [tormenta y tempestad, descenso]
16. Auf der Alm [sobre el pasto alpino]	27. Sonnenuntergang [puesta de sol]
17. Durch Dickicht und Gestrüpp auf Irrwegen [A través de los matorrales y la maleza por caminos errados]	28. Ausklang [colofón]

³⁶⁵ En ASZ, el órgano interviene desde el inicio pero, su rol más activo, ocurre durante la plegaria de los trasmundanos, aquellos metafísicos –dirá Nietzsche– que niegan lo corporal y el saber terrenal (Nietzsche, 2013, pp. 73-77).

A partir de lo estudiado en los anteriores poemas sinfónicos, creo que es propicio identificar, desde ahora, ciertos pilares programáticos. Como se ha visto en TE, DQ, HL o la SD, Strauss solía colocar las secciones programáticas en desfase con respecto a las secciones formales. Sin embargo, muchos de los momentos importantes –para poder extraer los elementos funcionales y estructurales– coinciden con la aparición de determinados temas³⁶⁷ y sus tonalidades. Por lo tanto, es prudente identificar –a partir del proceso de desarrollo del programa en las diferentes versiones– cuáles son aquellos pilares del programa que adquieren una relevancia transversal a todas las versiones que ha tenido esta obra.

Como se ha visto en los diferentes cuadernos de bocetos, el paso de *Künstlertragödie* a *Die Alpen* significó la representación de una especie de simbiosis entre Stauffer y Nietzsche en donde, sólo el material referido al mundo y su percepción, logró acumular tanto protagonismo que se terminó haciendo con toda la obra. Y esto es importante porque delata la problemática de fondo de la versión final, a saber, la vieja relación entre sujeto y objeto.

En ese sentido, los “protagonistas” de esta obra deberán ser el mundo y el sujeto que sale al encuentro con él. Sin embargo, y como ya puede anticiparse desde los bocetos, las referencias a la naturaleza son numerosas y, además, se hallan dispersas a lo largo de toda la obra. En ese sentido, el mundo tal cual no podría ser un tema protagónico, sin embargo, y recordando la relevancia que Strauss le dio a la luz solar, es más viable decir que, el primer sujeto protagónico, recae no sobre el mundo terrenal sino sobre aquello que posibilita su percepción visual, es decir, el sol o la luz solar³⁶⁸.

El segundo protagonista importante es, como ya se dijo, el sujeto que percibe, pero dado que desde la página 3a del TR9³⁶⁹ no se presentan figuras humanas, es imposible hablar de un sujeto concreto. Sin embargo, y dado que estamos bajo un nuevo programa que relata la historia del ascenso y descenso de una montaña –experiencia común tanto para Stauffer como para Nietzsche y Strauss–, es posible atribuir la cualidad de “sujeto” al grupo temático del ascenso porque viene a encarnar, expresamente, al montañista y porque, a lo largo de toda la obra, adquiere un peso importante junto al tema del sol.

³⁶⁶ Cabe destacar cómo Strauss conecta algunos rótulos y momentos de su obra con títulos de los cinco movimientos de la *Sinfonía N.º 6* de Beethoven. Este gesto –junto a otros encontrados en obras como *Ein Heldenleben* o *Metamorphosen*– es uno de los muchos que Strauss utiliza para rendir homenaje a una de sus más grandes influencias.

³⁶⁷ Normalmente, estos temas principales suelen ser los sujetos protagónicos del programa como el propio Till, el héroe y la heroína en HL o los padres en la SD.

³⁶⁸ Quisiera respaldar esta idea a partir de la propia escucha de la obra. Si nos fijamos en la música, notaremos que el tema del sol, que aparece justo después de la introducción, reaparece en una apoteosis justo a la mitad de la obra en la sección de la cumbre (a modo de una especie de reexposición), retomando la importancia de la tonalidad de Do mayor que no se escuchaba desde ASZ.

³⁶⁹ Aquí hay indicaciones para demarcar los bloques temáticos que corresponden a Stauffer y Lydia.

De esta manera, al analizar la estructura y las funciones formales, se deberá considerar la utilización de estos grupos temáticos y estar atentos a cómo se comportan los demás temas en relación a estos³⁷⁰.

Por otro lado, existen otros pilares programáticos que hay que considerar como marcos. El primero de ellos es la oposición entre salida del sol y puesta del sol que tiene, como ya se dijo, connotaciones importantes en las metáforas del superhombre y del eterno retorno de Nietzsche. El segundo marco programático, que va paralelo al primero, es la oposición entre ascenso y descenso. En este caso, se verá cómo el ascenso se va desprendiendo de lo nebuloso para ir cosechando experiencias que alcanzan un punto álgido en la cumbre. Por otra parte, durante el descenso, es la acumulación de niebla, la tempestad y la oscuridad lo que va a conducir la música hacia otros estados emocionales y pesadez orquestal completamente opuestos a la música anterior a la cumbre, lo cual, también tiene connotaciones importantes para con las metáforas nietzscheanas vistas en ASZ y en el pensamiento maduro de Nietzsche.

Nacht

La primera sección de la obra (titulada “noche”) se extiende por los cc. 1-45 y funciona, al igual que el inicio de TE, como una introducción y como *coda*. La tonalidad preponderante de esta sección es si bemol menor y, lo cual, es una herencia de los primeros materiales vinculados a la niebla y la noche en la página 67 del cuaderno de bocetos TR6 y en la página 1 del TR9. El primer motivo en sonar (ejemplo N°6.1) está en el fagot, clarinete bajo y cuerdas y ha confundido a muchos por dos razones, primero, porque se compone del material rítmico del motivo de la luz del sol y, segundo, porque inicia la sección de la noche.

Ejemplo N°6.1:

The image shows a musical staff for Bassoon (Fagot) in 12/8 time, marked *Lento* and *pp*. The notation consists of a single melodic line with a long, sweeping phrase that ends with a fermata. The staff is labeled 'Fagot' and includes a key signature of two flats and a time signature of 12/8. The notation is followed by 'etc.'.

(Strauss, 1993, cc. 1-3)

Cabe recordar que, desde el inicio de la composición de *Künstlertragödie*, Strauss fue muy pictorialista y, el tema del movimiento de las luces del sol, fue uno muy delicado. Si estamos hablando de una sección muy breve dedicada a la noche, no se puede pretender que dicha sección represente a

³⁷⁰ Como el lector podrá darse cuenta, el hecho de que Strauss haya decidido colocar a los temas protagónicos al inicio de la obra, genera ciertas sospechas sobre el modelo formal sobre el que habría partido la versión final, sospecha que se refuerza si recordamos que la música proviene del primer movimiento de un esquema sinfónico.

este momento del día en su totalidad, de igual manera, tampoco puede tratarse de la luz del sol que cae porque este recién se presenta en la siguiente sección. En ese sentido, y dado el contraste tímbrico que este motivo tiene con el de la luz solar, es posible concebirlo como el motivo de la oscuridad de la noche, el cual, también comparte el carácter diatónico del motivo de la luz solar.

Una característica resaltante de este pasaje es que, a medida que el motivo va desplazándose hacia el registro grave, va dejando tras de sí pedales de bicordios por segundas que, hacia el octavo compás, producen un *cluster* compuesto por la superposición de todos los tonos de si bemol menor. De esta forma, Strauss reutiliza el recurso de la disonancia –ya usado al final de ASZ para referirse a la resignación a vivir con dudas– para representar ahora la oscuridad de la noche. Sin embargo, no corresponde a este pasaje ser interpretado como un estado de duda propiamente dicho pero sí al menos como el estadio previo al encuentro del sujeto con el mundo, es decir, a la propia consciencia.

Ejemplo N°6.2:

The image shows a musical score for Trombones and Tuba. The tempo is marked 'Lento' and the articulation is 'marcato'. The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and the time signature is 4/4. The score begins with a piano (*pp*) dynamic. The first measure shows a cluster of notes in the bass register, with a fermata over it. The second measure continues the cluster. The third measure shows a cluster of notes in the bass register, with a fermata over it. The fourth measure shows a cluster of notes in the bass register, with a fermata over it. The fifth measure shows a cluster of notes in the bass register, with a fermata over it. The sixth measure shows a cluster of notes in the bass register, with a fermata over it. The seventh measure shows a cluster of notes in the bass register, with a fermata over it. The eighth measure shows a cluster of notes in the bass register, with a fermata over it. The ninth measure shows a cluster of notes in the bass register, with a fermata over it. The tenth measure shows a cluster of notes in the bass register, with a fermata over it. The eleventh measure shows a cluster of notes in the bass register, with a fermata over it. The twelfth measure shows a cluster of notes in the bass register, with a fermata over it. The thirteenth measure shows a cluster of notes in the bass register, with a fermata over it. The fourteenth measure shows a cluster of notes in the bass register, with a fermata over it. The fifteenth measure shows a cluster of notes in the bass register, with a fermata over it. The sixteenth measure shows a cluster of notes in the bass register, with a fermata over it. The seventeenth measure shows a cluster of notes in the bass register, with a fermata over it. The eighteenth measure shows a cluster of notes in the bass register, with a fermata over it. The nineteenth measure shows a cluster of notes in the bass register, with a fermata over it. The twentieth measure shows a cluster of notes in the bass register, with a fermata over it. The twenty-first measure shows a cluster of notes in the bass register, with a fermata over it. The twenty-second measure shows a cluster of notes in the bass register, with a fermata over it. The twenty-third measure shows a cluster of notes in the bass register, with a fermata over it. The twenty-fourth measure shows a cluster of notes in the bass register, with a fermata over it. The twenty-fifth measure shows a cluster of notes in the bass register, with a fermata over it. The twenty-sixth measure shows a cluster of notes in the bass register, with a fermata over it. The twenty-seventh measure shows a cluster of notes in the bass register, with a fermata over it. The twenty-eighth measure shows a cluster of notes in the bass register, with a fermata over it. The twenty-ninth measure shows a cluster of notes in the bass register, with a fermata over it. The thirtieth measure shows a cluster of notes in the bass register, with a fermata over it. The thirty-first measure shows a cluster of notes in the bass register, with a fermata over it. The thirty-second measure shows a cluster of notes in the bass register, with a fermata over it. The thirty-third measure shows a cluster of notes in the bass register, with a fermata over it. The thirty-fourth measure shows a cluster of notes in the bass register, with a fermata over it. The thirty-fifth measure shows a cluster of notes in the bass register, with a fermata over it. The thirty-sixth measure shows a cluster of notes in the bass register, with a fermata over it. The thirty-seventh measure shows a cluster of notes in the bass register, with a fermata over it. The thirty-eighth measure shows a cluster of notes in the bass register, with a fermata over it. The thirty-ninth measure shows a cluster of notes in the bass register, with a fermata over it. The fortieth measure shows a cluster of notes in the bass register, with a fermata over it. The forty-first measure shows a cluster of notes in the bass register, with a fermata over it. The forty-second measure shows a cluster of notes in the bass register, with a fermata over it. The forty-third measure shows a cluster of notes in the bass register, with a fermata over it. The forty-fourth measure shows a cluster of notes in the bass register, with a fermata over it. The forty-fifth measure shows a cluster of notes in the bass register, with a fermata over it. The forty-sixth measure shows a cluster of notes in the bass register, with a fermata over it. The forty-seventh measure shows a cluster of notes in the bass register, with a fermata over it. The forty-eighth measure shows a cluster of notes in the bass register, with a fermata over it. The forty-ninth measure shows a cluster of notes in the bass register, with a fermata over it. The fiftieth measure shows a cluster of notes in the bass register, with a fermata over it.

(Strauss, 1993, cc. 9-12)

Justo después, a partir del compás nueve³⁷¹ y mientras se prolonga el *cluster* ya mencionado, aparece un tema muy importante (ejemplo N°6.2). Dicho tema se erige a partir de los tonos guías presentes en el ejemplo TR6.1c –cuya indicación versaba “Gebirge” [montaña]– y que volvió a desarrollarse en las páginas 1 y 5 del TR9 para adquirir su forma final en la página 1 del TR31. En ese sentido, dicho tema no puede ser otro que el de la montaña que empieza y termina en si bemol menor pero haciendo un breve giro armónico hacia Sol bemol mayor para poder hacerlo sobresalir del *cluster* de voces graves que lo acompaña.

Como ya dejé entrever, el motivo de la montaña se aúna al requerimiento sinestésico de evocar la oscuridad y, por ello, es que esta primera aparición de la montaña no pasa, en registro, del do central. De la misma manera, la imagen que se proyecta del pico montañoso no es una muy nítida y esto puede tener sentido ya que, debido a la sección de la obra en donde este tema se encuentra, la presentación de cualquier imagen no puede sino estar mediada por lo difuso o lo informe.

³⁷¹ Coincide con el N°1 de ensayo.

A partir del N°2 de ensayo (c. 17), inicia un motivo³⁷² que ya hemos visto desde la página 67 del TR6 y en la página 1 del TR9 y que está etiquetado como “Nebel” [niebla]. Dicho motivo consta de una cadena de tresillos –presentada primero en los cellos y bajos– que alternan las notas del *cluster* ya mencionado y que, poco a poco, va sumando más voces para provocar la sensación de la niebla que se acumula. A la par de ello, a partir del c. 19, aparece en el fagot un motivo³⁷³ por terceras que, jugando con una serie de ritmos sincopados –que va pasando por procesos de disminución–, recopila el lenguaje arpegiado del motivo de la niebla generando la sensación de la niebla movilizándose.

Otros detalles ingeniosos que Strauss aprovecha de introducir –a consecuencia del movimiento del aire–, incluyen el descubrimiento de las montañas tras la disipación de la niebla. Para lograr ello, Strauss recurre a un motivo³⁷⁴ –que pasa de la tuba a los trombones y, de estos, a los cornos– y que recopila el material rítmico del segundo compás del ejemplo N°6.2; como este motivo va de graves a agudos, genera la sensación de las faldas de las montañas descubriéndose. Esta interpretación tiene sentido si consideramos que, desde la página 67 TR6, Strauss había expresado su intención de descubrir los picos nevados a medida que se colaban los primeros rayos de luz solar³⁷⁵.

Y, efectivamente, a partir del N°5 de ensayo, comienzan a aparecer unos motivos de dos notas³⁷⁶ –cuya estructura rítmica proviene de la sección más álgida del tema de la montaña– que, en la página 70 del TR6, aparecen bajo la indicación “Aufblitzen der Bergspitzen und erst gelben Beleuchtung dann Rot” [iluminación de los picos montañosos y, primero, luz amarilla, luego, roja]. Esto quiere decir que, el enfoque sonoro-visual de esta sección hace un barrido por toda la extensión de la montaña hasta abarcar los picos que se descubren con la disipación de la niebla y los primeros rayos de sol que aparecen tras las montañas.

Por último, cabe añadir que dicha sección comienza a incorporar, a partir del N°6 de ensayo, un motivo que consta de una secuencia diatónica de fusas que culminan en una nota larga y que, según las indicaciones de la página 1 del TR9, corresponde al desgarrar de la niebla producto del viento y la opulencia de las montañas. Asimismo, y a medida que la música empieza a precipitarse hacia la aparición del sol, es muy interesante notar cómo la niebla, la montaña y los rayos solares se superponen musicalmente sin cambiar su individualidad armónica, las cuales, logran una convincente coexistencia que culmina con un acorde dominante sobre si bemol que da paso a la segunda sección de la obra.

³⁷² Ver en la sección de anexos el ejemplo N°6.3.

³⁷³ Ver en los anexos el ejemplo N°6.4.

³⁷⁴ A lo largo de todo el N°4 de ensayo.

³⁷⁵ Por esta razón es que, a partir del c. 33, aparece un pedal en los violines solistas –sobre la tríada de sol bemol mayor– que acompaña al motivo de las crestas iluminadas y que pone fin al *cluster* de la noche.

³⁷⁶ Como se dijo al analizar el TR6, estos intervalos de quinta ascendente son muy parecidos a los que Wagner usó para la caracterización del Valhalla (palacio) en las montañas.

Sonnenaufgang

La segunda sección de la obra se extiende entre los cc. 46-73 e inicia con una poderosa melodía (AS005) en un *tutti* orquestal cuyo material proviene de una línea descendente que ya se escuchó en el ejemplo N°6.4. Dicho fragmento –cabe recordar– estaba acompañado en el cuaderno TR6 por la indicación “dann das Licht, heruntersteigt in’s Thal” [luego, la luz, aquella que desciende al valle gradualmente] pero que, en el cuaderno TR31, aparece simplemente bajo la indicación “A dur die Sonne” [la mayor, el sol].

Ejemplo N°6.5:

Festes Zeitmaß, mäßig langsam



The image shows a musical score for two staves. The top staff is marked 'Tutti' and 'ff'. The music consists of a descending melodic line with various intervals and rests, characteristic of Strauss's style. The bottom staff continues the melodic line with similar intervals and rests. The tempo is indicated as 'Festes Zeitmaß, mäßig langsam'.

(Strauss, 1993, cc. 46-53)

Un detalle muy interesante sobre este tema es que su construcción, e incluso sentido melódico, es diferente sino opuesto a la forma en la que Strauss había representado al gran astro de ASZ³⁷⁷. La razón por la que Strauss no recopila el concepto melódico de su anterior obra es porque, aquí, lo que se buscó –desde *Künstlertragödie*–, fue la representación de la luz solar que desciende –en este caso sobre el valle– trayendo la claridad, distinción y aparición del mundo. Sin embargo, y aunque el material haya conservado la tonalidad original del cuaderno TR31, notaremos, más adelante, cómo se retoma la tonalidad del tema del sol de ASZ aportando importantes pistas sobre el manejo de tonalidades y su analogía con las metáforas meteorológicas que hacía Nietzsche.

Para complementar la caracterización de la luz solar descendente, Strauss presenta también un segundo motivo (ejemplo N°6.6) –a partir del c. 54– con un sentido melódico opuesto al tema anterior. Dicho motivo consta de una secuencia de tresillos de corchea ligados a una negra, cuyos tonos guía, recuperan los tonos usados durante el descenso del tema de la luz solar. Aunque el concepto de este tema no se capta de manera tan directa como otros, lo cierto es que mucho ayuda aquella indicación que Strauss colocó cerca de este mismo tema en la página 1 del TR31³⁷⁸.

³⁷⁷ Me estoy refiriendo al ejemplo N°2.1 que aparece en el prólogo.

³⁷⁸ Dicho tema aparece junto a la indicación “Sonne / Wärme” [sol / calor].

Ejemplo N°6.6:

Festes Zeitmaß, mäßig langsam

Violín I

ff

3

3

3

3

3

3

3

3

(Strauss, 1993, cc. 54-57)

En ese sentido, y gracias a dicha indicación y a su posición contigua al tema de la luz solar, es posible decir que dicho material se refiere al ascenso del sol y a la sensación de calor que va produciendo. Y, en el respaldo de esta idea, Strauss no falla pues, si consideramos la indicación del TR31 y se presta atención al juego de voces de este motivo, notaremos que dicha melodía aparece, primero, en las maderas y los violines en un registro medio para, luego, pasar a los cornos produciendo un cambio tímbrico pero también una sensación de mayor calidez que es a lo que la indicación del TR31 se refiere³⁷⁹.

A partir del c. 62, aparece un motivo nuevo³⁸⁰ que acompaña al del ascenso del sol y que es también complicado de descifrar. Este motivo es el mismo que se vio en el ejemplo TR9.1 y corresponde a los padecimientos del artista –a modo de presagio– tras sus primeras impresiones del mundo. Sin embargo, habiéndose ocultado la figura del artista y aún no habiendo aparecido la figura del escalador, es difícil atribuir este motivo al padecimiento doloroso al que Strauss se refirió en la versión preliminar. En todo caso, y dado que este motivo volverá a acompañar al tema de la luz solar en la sección de la cumbre durante un momento catártico³⁸¹, es posible, sólo por ahora, afirmar que conserva su carácter de éxtasis, asombro y perplejidad³⁸². En ese sentido, esto hace del amanecer un despertar de un sueño difuso que, en el Za de Nietzsche, demarca el inicio de un proceso de autognosis que conduce a la superación del hombre como estadío.

Posteriormente, esta misma sección recopila parte del motivo de la montaña, el cual, secuencia para introducir –a partir del c. 64– un breve giro armónico hacia si bemol menor. Sin embargo, inmediatamente después, vuelve a aparecer –desde el c. 66– el motivo del ejemplo N°6.7, lo cual,

³⁷⁹ Esta caracterización del “calor” es importante porque quiere decir que Strauss no se está enfocando únicamente en lo visual.

³⁸⁰ Ver en los anexos el ejemplo N°6.7.

³⁸¹ A partir del N°86 de ensayo.

³⁸² Lo cual vendría a comportarse como una reminiscencia del prólogo de Za en donde Zaratustra saluda y bendice al gran astro.

aporta con más indicios a sospechar que Strauss resignificó dicho motivo del TR9 para hacerlo pasar por uno de perplejidad frente a la grandeza del sol y las montañas.

De igual manera, la armonía hace un paso por sol bemol mayor para, luego, avanzar cromáticamente a la región de mi bemol mayor³⁸³ en donde Strauss aprovecha de introducir un motivo³⁸⁴ que, interválicamente se desprende el tema de la sección del ascenso y que arriban en el V grado de mi bemol mayor para de esa forma, llamar a la siguiente sección de la obra. Asimismo, cabe destacar la claridad armónica y la apertura de la disposición de voces, lo cual, genera un alto contraste entre las figuras de la noche y el amanecer al mismo tiempo que permite la percepción en retrospectiva de la noche nublada como algo más pesado y turbulento³⁸⁵

Der Anstieg

La tercera sección de la obra se extiende entre los cc. 74-146 y está dominada por la tonalidad de mi bemol mayor. El primer fragmento musical importante de esta sección es el que he catalogado como ejemplo N°5.9, dicho fragmento es en realidad el tema principal de esta sección y uno de los protagonistas de la obra. La característica más resaltante de este tema es que inicia una construcción triádica y en una tonalidad que ya hemos visto en el diseño del tema del héroe en HL pero cuyo concepto, quizás, fue asimilado del motivo principal del *Sigfried* de Wagner o de la propia *Eroica* de Beethoven³⁸⁶.

Ejemplo N°6.9:



inspiración, fortaleza y vigor que propició la creación de su Za, por tratarse de una felicidad íntimamente conectada con el *pathos* y el saber terrenal (Nietzsche, 2018, pp. 122-123). Este rasgo creo que es pertinente porque, ya sea que Strauss haya tenido en consideración este pasaje o no, cierto es que, dicha predilección por lo natural, es compartida con la figura de Stauffer y con la del propio Strauss. Por esta razón, considero que el ejemplo TR9.5 –que se analizó anteriormente³⁸⁸– vino a suplantar o enmascarar a la figura del artista trágico (Stauffer), la cual, si recordamos el ejemplo TR6.3, fue caracterizada por un motivo de carácter triádico sobre si bemol mayor.

Inmediatamente después, a partir del c. 81, aparece en las maderas, cornos y violines un motivo³⁸⁹ que ya había sido premeditado en el cuaderno TR9. En la página 17 de dicho cuaderno, este motivo aparece bajo la etiqueta de “Ausschnaufen” [descansar] pero, en este contexto, se refiere a una breve pausa para recuperar el aliento³⁹⁰ ya que, mientras suena, el tema de la escalada se interrumpe y se reanuda justo en el c. 86 (compás en el que acaba el motivo del descanso). Asimismo, este tema propone un breve giro hacia el IV grado de Mi bemol para concluir –en el c.85– con un acorde de si bemol mayor.

Otros elementos secundarios de esta parte inicial de la sección del ascenso incluyen un contracanto³⁹¹ para el tema de la escalada en violines y violas que inicia en el c. 86 sobre el IV grado. De igual manera, aparece otro motivo³⁹² en el c. 90 en los cornos que Strauss tituló –en la página 17 del TR9– como “ausgleiten” [resbalar] y que, efectivamente, genera la sensación de dificultades técnicas que interrumpen, nuevamente, la progresión del motivo del ascenso³⁹³. Lo interesante es que Strauss debe de haber intentado representar aquí un ascenso moderadamente sencillo ya que, en el c. 98, introduce un tema *cantabile* sobre el V grado de mi bemol mayor, respondiendo de manera optimista a estas dificultades³⁹⁴.

³⁸⁸ En el esquema de bocetos de 1911 que cambió al título de *Die Alpen*.

³⁸⁹ Ver en los anexos el ejemplo N°6.10.

³⁹⁰ En el c. 108, volverá a aparecer este tema pero acompañado de un *poco rallentando* que intensifica la sensación de cansancio. Algo similar volverá a ocurrir en el c. 116 para indicar que se llegó a un primer llano en el proceso de escalada, quizás por esto es que la siguiente sección es la del bosque.

³⁹¹ Ver en los anexos el ejemplo N°6.11.

³⁹² Ver en los anexos el ejemplo N°6.12.

³⁹³ Para lograr dicho efecto, Strauss asciende melódicamente por saltillos (estableciendo un vínculo con el tema del ascenso) y desciende por tresillos para generar la sensación de precipitación.

³⁹⁴ Dificultades que no se comparan con las que, posteriormente, se afrontarán en la sección de la tormenta. Y, por esto mismo, es que este mismo tema ya no figura en aquella sección.

Ejemplo N°6.13:



(Strauss, 1993, cc. 123-124)

Luego de un breve giro armónico hacia sol menor en el c. 112, se retorna a mi bemol mayor en el N°18 de ensayo y, con ello, aparece el ya estudiado motivo de ritmo lombardo que se vio en el ejemplo TR9.2. Este pequeño motivo de saltillos invertidos (ejemplo N°6.13) es aquel que, en la página 11 del TR9, está acompañado de la etiqueta “Ahnung” [presentimiento]. Lo importante de este motivo es su construcción triádica, la cual, si es asociada a los diferentes motivos naturales que Strauss ha venido creando a lo largo de su segundo ciclo de poemas sinfónicos³⁹⁵, nos permite interpretar dicho motivo de presentimiento como un instinto natural que se anticipa a la aparición del oscuro bosque y que alude a los instintos naturales que Nietzsche tanto defendía y que opuso al espíritu debilitado de la decadente modernidad del que Wagner era símbolo (Nietzsche, 2018, p. 582).

Lo llamativo de este motivo del instinto/presentimiento es que llama, a partir del c. 126, a una subsección que Strauss etiquetó en la partitura final como “Jagdhörner von ferne” [cuernos de caza a lo lejos]³⁹⁶. Dicho material proviene de los bocetos de las páginas 18 y 19 del TR9 y de la página 2 del TR31, los cuales, poseen indicaciones similares. Ahora, esta sección de la cacería, si bien es corta, afianza todo el tiempo la tonalidad de mi bemol mayor pero, además, es susceptible de verse como una subversión de las secciones de cacería que suenan al inicio del II acto de *Tristán e Isolda* o del III acto del *Götterdämmerung*³⁹⁷. Sin embargo, la música de esta sección no vuelve a sonar a lo largo de toda la obra con excepción del motivo del presentimiento, el cual, volverá a aparecer en momentos clave del programa porque, como presumo, parece tener una carga semántica nietzscheana importante para la caracterización del montañista.

Eintritt in den Wald

Esta cuarta sección de la obra es una de las más extensas (a nivel de tiempo de ejecución) y se empeña en retratar al bosque³⁹⁸ pero, también, el cambio de la luz solar y las impresiones y recuerdos que la

³⁹⁵ Como es el caso de los motivos del gran astro en ASZ o los motivos pastoriles de DQ o HL.

³⁹⁶ Aquí Strauss aprovecha de usar a los cornos, trompetas y trombones *offstage*.

³⁹⁷ Obras que Strauss conocía muy bien; curiosamente, en ambas la música de la cacería precede a la muerte del personaje heroico mientras que, aquí, forma parte del instinto del montañista que se prepara para afrontar lo que viene, que lo identifica a su naturaleza y que lo hace sobreponerse al cansancio.

³⁹⁸ Como explica Borchmeyer (2019), la relación entre la cultura germánica y los bosques siempre ha sido una de respeto, mitología, paganismo e, inclusive, lucha. Desde las caracterizaciones de Germania de Tácito –que

nueva estancia suscita en el montañista. La extensión de dicha sección abarca los cc. 147-271 e inicia con la irrupción del entusiasmo emocional del montañista a través de un acorde de do menor en todos los vientos y en disposición abierta³⁹⁹ y que, además, está reforzado por la entrada del timbal, el tam tam y una serie de arpeggios⁴⁰⁰ y pedales en todas las cuerdas.

Ejemplo N°6.14:

Wieder getragen

(Strauss, 1993, cc. 162-169)

Como también identifica Del Mar, con estos recursos, el compositor está tratando de presentar la primera impresión, que le produce al montañista, la opulencia y espesura del bosque (2009, p. 110). Por esta razón es que Strauss introdujo aquí el tema (ejemplo N°6.14a) que, en la página 13 del TR9, había calificado como “patherischer Ausruf” [exclamación patética]. Pero este mismo tema adquirió, en la página 2 del TR31, una extensión (ejemplo 6.14b) que terminó complementando la frase y que, además, sirvió como un segundo motivo para hacer referencia ya sea al bosque o al sentimiento que produce.

Por otro lado, debe considerarse el registro melódico y color tímbrico de este motivo como un cambio en la luminosidad del paisaje puesto que se trata de una estancia en donde la luz solar no puede penetrar con facilidad. También es posible ver esta primera impresión como una analogía a aquel primer motivo que Strauss presentó de los trasmundanos⁴⁰¹ en ASZ, el cual, resalta por su carácter tímido que, como expliqué anteriormente, representa un estadio primitivo de la humanidad asociado al miedo y a las supersticiones metafísicas. En todo caso, con estos temas, Strauss parece haberse enfocado más en la caracterización del *pathos* del montañista -de ahí quizás la etiqueta del TR9- tras un primer encuentro con la adversidad.

hablaban de oscuros bosques–, las representaciones salvajes y redentoras de Weber y Wagner o hasta la comparación que se hizo entre la armada nacional socialista y un bosque marchante durante el S. XX, los bosques han sido un lugar de sentimientos encontrados para la cultura alemana pero también un símbolo de su identidad ecológica y espiritual.

³⁹⁹ Dicho acorde aparece súbitamente en el tercer tiempo del c. 147.

⁴⁰⁰ De manera muy similar a como Wagner los utiliza al inicio del *Rheingold*.

⁴⁰¹ Como presenté con el ejemplo N°2.2.

Por su parte, el motivo del ascenso prosigue –aunque temeroso– como un posible símbolo de la voluntad humana que se adentra en lo desconocido. Empero, esta vez, la melodía⁴⁰² avanza sobre el IV grado de Do menor acogiendo a una frase consecuente –que ya no es la enérgica frase en saltillos– compuesta, ahora, por síncopas que guardan coherencia con el ejemplo N°6.14b. Asimismo, la indicación “Etwas drängend” [algo urgido] que acompaña a esta melodía, constata el estado emocional del montañista que ya he explicado.

En los compases subsecuentes, se puede ver cómo el motivo del ascenso, que continúa debilitado, se alterna con el motivo de la exclamación patética, como dando a entender que el temor por lo desconocido detiene por momentos el avance del montañista –lo cual ocurre dentro de la región de do menor–. Sin embargo, toda la sección comprendida entre los N° 21 y 25 de ensayo, introducen una textura contrapuntística que produce la sensación de un entramado –o, en este caso, de un bosque tupido– hasta la aparición de un mi mayor en el c. 186. Aquí aparece, por primera vez, una variación del motivo patético en mayor, con el cual, se inicia un material conductivo⁴⁰³ que resuelve en sobre la mayor en el N°27 de ensayo.

Esta nueva subsección del bosque, debido al modo mayor y a la reintroducción de saltillos efusivos en las frases conductivas, produce la sensación de mayor luminosidad en el ambiente pero también de mayor serenidad y seguridad. Este detalle no puede pasarse por alto ya que, es justo aquí, en donde aparecen –sobre los cc. 200 y 202– los motivos de los ejemplos N°6.17 y 6.17. Estos motivos son los que, casualmente, ya se habían evidenciado en la página 20 del cuaderno TR9 y que corresponden a las indicaciones de “mirlo” y “ruiseñor” respectivamente.

Ejemplo N°6.16:

Tempo primo

Clarinete en Mi \flat

(Strauss, 1993, cc. 200-201)

⁴⁰² Ver en los anexos el fragmento AS015.

⁴⁰³ Que resulta de una variación del motivo del descanso (AS010).

Ejemplo N°6.17:

Flauta

Tempo primo

p cresc.

tr

ff

(Strauss, 1993, cc. 202-204)

La aparición de estas aves y el aumento de luminosidad son un importante indicador de la reposición emocional del montañista quien, poco a poco, va recobrando el ritmo de su ascenso, lo cual, se corresponde con la aparición de intervalos de 4ta y 6ta –en los violines y oboes– que caracterizaron al contracanto del ascenso (ejemplo N°6.11) en la sección anterior. Asimismo, continúa secuenciándose el motivo de la exclamación patética en modo mayor y en timbres más agudos que hacen que, dicha melodía, ahora parezca una cancioncilla de sendero mientras los bajos ejecutan un largo pedal dominante que resuelve en una nueva subsección sobre la bemol mayor en el N°31 de ensayo.

Esta tercera y última subsección de la estación del bosque se caracteriza porque retoma el tema del ascenso sobre la bemol mayor⁴⁰⁴ pero, también, por la anticipación del material motívico del arroyo. En este punto, puede verse cómo, desde el N°31 al N°37 de ensayo, se van sumando cada vez más instrumentos al tema del arroyo buscando generar la sensación de que nos estamos aproximando a él. De esta manera, el motivo patético del bosque ha quedado desplazado y, en su lugar, se ha introducido un motivo jubiloso con *glissandi* en los violines⁴⁰⁵ en los cc. 265-267, que hace patente la superación de lo desconocido en el bosque acentuando la predilección de Strauss por la experiencia de lo terrenal⁴⁰⁶.

Wanderung neben dem Bache

Esta sección conductiva se extiende entre los cc. 272-291 y, aunque es rica en contrapunto imitativo, no se comporta como un *fugato* ya que no posee contrasujetos o respuestas. El motivo principal aquí es el que he catalogado como ejemplo 6.19, el cual, aparece con un contracanto que repite sus tonos guía en aumentación. Asimismo, cabe indicar que, mientras que al tema principal se le van sumando cada vez más voces (para generar la idea del aumento del caudal), las regiones armónicas de esta

⁴⁰⁴ El hecho de que constantemente se enfatice por cadencia perfecta la tonalidad de la bemol mayor hace que dicha región armónica se considere como un dato clave para comprender la macroestructura de la obra después.

⁴⁰⁵ Ver en los anexos el ejemplo N°6.18.

⁴⁰⁶ Un fragmento famoso de *Za*, que creo pertinente para interpretar nietzscheanamente tanto para esta aparición del bosque como para la que se verá luego en la sección de la tormenta, es aquel que aparece en la sección *De los sabios famosos* (libro II) y que versa: “Mas quien al pueblo le resulta odioso, (...) ése es el espíritu libre, el enemigo de las cadenas, el que no adora, el que habita en los bosques” (Nietzsche, 2013, p. 180).

breve sección transitan de la bemol mayor a fa menor –a partir del c. 276– y a do menor desde el c. 282.

Ejemplo N°6.19:

The image shows a musical score for Violines I. The tempo marking is 'Etwas breit' and the dynamic marking is 'p espress.'. The score is written in a single staff with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The music consists of a series of eighth and sixteenth notes, with a long, sweeping line above the staff indicating a wide interval or a specific performance instruction. The score ends with a double bar line.

(Strauss, 1993, cc. 272-274)

Un detalle que no pretendo forzar al respecto de esta sección –y a propósito de la asimilación de varias ideas de Nietzsche por parte de Strauss–, es aquel referido a cómo, en este punto geográfico, nos encontramos detrás del bosque. Al analizar ASZ, en determinado punto, expliqué –a través de Sánchez Pascual– lo que significaba el término “Hinterweltern”⁴⁰⁷ [trasmundano] de Nietzsche, el cual, fue acuñado como analogía de “Hinterwäldler” [el que habita detrás del bosque / provinciano]⁴⁰⁸. Lo interesante es que, justo en este momento de la AS, el montañista se encuentra en un punto pasado el bosque pero, de ninguna manera, Strauss lo ha retratado como al trasmundano sino más bien como un sujeto que, como ya dije, está aprendiendo a través de su encuentro con el mundo sin necesidad de hacer una lectura metafísica de lo que ocurre a su alrededor, cosa que sí se vio con el ejemplo N°2.3 en el poema sinfónico pasado.

Por otro lado, y gracias a una transcripción legible de Bayreuther, se sabe que Strauss desarrolló en el cuaderno TR15 algunas ideas para este grupo de secciones. Por ejemplo, en la página 84 de este mismo cuaderno, junto a algunas indicaciones como “Sprühregen” [llovizna] y “Regenbogenfarben” [arcoiris], Strauss había escrito la frase “recht und dunkle (sic) und schmerzvolle Erinnerungen, aus ihnen sich aufraffend und weiter schreiten” [recuerdos bastante oscuros y dolorosos, sobreponiéndose a ellos y saliendo adelante] (Bayreuther, 1997, pp. 374-375).

Más allá de preocuparse por si el material musical, que acompaña a estas ideas, se usó en la versión final –cosa que no ocurrió–, es importante reconocer dos cosas. La primera es que, en esta indicación, se están mezclando ideas y sensaciones que aparecieron en la sección del bosque, que se ven en la sección del arroyo y que, también, se refieren a los elementos presentes en la subsecuente sección de las cataratas. En ese sentido, es posible advertir que Strauss concibió, al menos, a estas tres secciones como un bloque temático y emocional continuo.

⁴⁰⁷ Término que Nietzsche habría empleado en Za pero, también, en MA.

⁴⁰⁸ El cual, según Sánchez Pascual, también tiene la connotación despectiva de “troglodita” y, por la cual, Nietzsche hace la vinculación con los metafísicos.

La segunda idea tiene que ver con cómo, a partir de la misma indicación, la sección del bosque es susceptible de ser reinterpretada como una analogía a los recuerdos dolorosos que, en el caso de Nietzsche o de Stauffer –y quizás de Strauss–, traen dudas sobre lo espiritual, lo moral y lo artístico. Esta idea adquiere sentido si recordamos cómo el motivo oscuro del bosque se había apoderado de la música y cómo, tímidamente, el motivo del ascenso fue abriéndose paso junto al arroyo. De esta manera, empezamos a notar –una vez más en otra obra de Strauss– cómo los hitos del programa, las secciones armónicas y los subtítulos de la obra poseen ritmos diferentes y no siempre están en fase.

Am Wasserfall

Comprendida entre los cc. 292-300, esta sección es la más breve de toda la obra. No posee una línea melódica característica pero sí efectos que evocan múltiples chorros de agua cayendo y salpicaduras. Para esta estampa, Strauss se mostró práctico, inclusive, desde los bocetos ya que, como puede verse en la página 4 del TR31, las indicaciones “Beginn des Wasserfallrauschen” [inicio de los ruidos de cascada] y “Anblick des Wasserfall” [vista de la cascada] demarcan los dos momentos programáticos –y altamente pictóricos– que Strauss quiso representar aquí⁴⁰⁹.

Entre los cc. 292-294, la armadura y el centro tonal cambian decididamente a re mayor y con ello aparecen las primeras líneas de seisillos de semicorcheas (en flautas, clarinetes y violines) junto al motivo del presentimiento (ejemplo N°6.13) en los cornos y trompetas. En este primer momento, y recordando la primera indicación de las dos antes mencionadas, el montañista aún no está frente a la catarata pero la oye a la distancia, lo cual, hace que su instinto –que ahora se manifiesta como curiosidad– se active.

Ejemplo N°6.20:

Sehr lebhaft

(Strauss, 1993, cc. 292-293)

Inmediatamente después, el efecto de los seisillos es reemplazado por líneas en semicorcheas que se van alternando varias veces entre las maderas y arpas junto a otras rápidas líneas descendentes en las cuerdas. Sin embargo, lo que marca la diferencia con los compases anteriores, y la principal razón por

⁴⁰⁹ Sin embargo, en dicha página del TR31, la primera indicación abarca desde la aparición del motivo del ascenso en el N°39 de ensayo de la sección anterior. Parece que, para la versión final, Strauss se quedó con las indicaciones programáticas y creó para ellas un material ligeramente distinto.

la que esta nueva subsección se refiere a la segunda indicación ya mencionada, son la aparición de los golpes de platillo suspendido, el trémolo de triángulo, las octavas en el glockenspiel y el refuerzo de la línea de los vientos en la celesta a cada compás. La participación de estos elementos en conjunto llega para generar la idea de una caída de agua más abundante pero también su impacto y salpicadura, asimismo, cabe recordar que esta estancia es contemplativa y, por ello, el motivo del ascenso no se escucha en ninguna voz.

Erscheinung

Esta nueva sección se halla en 3/4⁴¹⁰ y sobre Re mayor, asimismo, abarca los cc. 301-332. Aunque la música aquí refleja una continuidad con la de los dos rútilos anteriores, su foco parece ya no estar sobre el objeto de contemplación como sobre el sujeto que contempla. Prueba de ello son la mitigación del efecto de las cataratas hasta el *pianissimo*, la atenuación de su color tímbrico⁴¹¹ y la incorporación de una nueva melodía sobre el oboe y el corno inglés que toma el protagonismo.

Ejemplo N°6.21:

Oboe *Lebhaft*
pp

(Strauss, 1993, cc. 301-304)

Sin embargo, más allá de lo musical, esta sección podría encerrar algunos detalles muy interesantes que, considero, han pasado desapercibidos en los pocos estudios que ha habido sobre esta obra. Para entenderlos, hay que identificar, primero, la existencia de cuatro motivos. El primero (ejemplo N°6.21), aparece a partir del c. 301 y su material se corresponde con aquel visto en la página 4 del TR31 junto a la etiqueta “die Wasserfee” [el hada del agua]. De igual manera, el segundo y tercer motivo aparecen entre los cc. 305-308⁴¹² y su material coincide con aquellas ideas anteriormente etiquetadas como “Regenbogenfarben” [arcoiris] (ejemplo N°6.22a) y Sprühregen [llovizna] (ejemplo N°6.22b) que se vieron en la página 84 del cuaderno TR15⁴¹³. Por último, el cuarto motivo que interviene es el de ritmo lombardo –etiquetado como “presentimiento”– y que aparece junto al motivo de la llovizna en esta versión.

⁴¹⁰ Dicho indicador fue introducido en el c. 298 durante el arribo a las cataratas.

⁴¹¹ Los instrumentos que ahora se hacen cargo del efecto de las cataratas son las flautas, las arpas, los violines y la celesta.

⁴¹² Aunque, al igual que el motivo del hada del agua, se repiten varias veces a lo largo de esta sección.

⁴¹³ Sin embargo, es recién en el TR31, donde el motivo de la llovizna cobra su extensión final. Asimismo, el ejemplo N°6.21 posee allí la etiqueta única de “Sprühregen”.

Ejemplo N°6.22:

Sehr lebhaft

Clarinetes en Sib

A. *p* B. *cresc.* *dim.*

(Strauss, 1993, cc. 305-307)

De esta manera, entre los cc. 301-324, la imagen proyectada es la de un montañista que parece ver hadas junto con el arcoiris, las cuales, inmediatamente desaparecen con la caída del rocío de las cataratas, acabando con una especie de ilusión al mismo tiempo que despierta el presentimiento o lo instintivo con el ritmo lombardo⁴¹⁴. Cabe decir aquí, a propósito de esta estampa, que el folclor alpino ha sido, a lo largo de la historia, muy variado y de mucho intercambio cultural⁴¹⁵. En ese sentido, cuestiones mitológicas y populares como las historias de hadas⁴¹⁶ –las cuales eran percibidas como espíritus protectores y hasta vinculadas a la realización de milagros (Liniger, 2022)–, han formado parte de un sinnúmero de cuentos ampliamente difundidos por la región. Lo que quiero decir con ello es que, Strauss, tenía una afinidad con el paisaje alpino pero, también, conocimiento de diferentes tradiciones regionales⁴¹⁷.

En ese sentido, es posible decir que, esta escena de las hadas, no es tanto un detalle anecdótico con pretensión de realidad como sí un detalle folclórico o regional. Por ejemplo, el título de esta sección (Erscheinung) puede traducirse como “aparición” pero, también, como “apariencia”. Ambas acepciones, ya sea que se vinculen a la religión o a la metafísica, fueron agrupadas, por Nietzsche y por Strauss, dentro del rubro de la superstición. Pero, mientras Nietzsche hacía esto para dar algunos ejemplos de cómo él pensaba que se manifestaba la decadencia cultural europea, Strauss lo utiliza aquí para generar una imagen incierta acerca de las impresiones que dan paso al mito mientras hace alusión a ciertos rasgos regionales que, de algún modo, aportan al proyecto de fortalecimiento de la cultura alemana. De esta manera, aquí podemos ver una vez más cómo Strauss se alinea con Nietzsche en ciertos temas pero, también, sobre cuales toman vías separadas.

⁴¹⁴ Cabe recordar que Strauss ya ha representado anteriormente la noción de ilusiones y apariencias en casi todas las escenas de DQ. Sin embargo, en la AS no se trata este tema desde un enfoque crítico o paródico como en el poema sinfónico anterior sino más bien desde un punto de vista mucho más realista.

⁴¹⁵ Al día de hoy, existen ocho países alpinos: Alemania, Francia, Italia, Austria, Suiza, Mónaco, Eslovenia y Liechtenstein.

⁴¹⁶ Un recopilador icónico de este tipo de cuentos fue el folclorista suizo Otto Sutermeister (1832-1901).

⁴¹⁷ Algo que, por ejemplo, podemos constatar con su elección del folclórico personaje de Till Eulenspiegel para su poema sinfónico anterior.

Ejemplo N°6.23:

Sehr lebhaft

Corno en Fa



f molto espress. *dim.* *pp*

(Strauss, 1993, cc. 325-331)

Continuando con la música, toca destacar la utilización del tema del ejemplo TR9.⁴¹⁸ a partir del c. 325 en los cornos. Cabe recordar que esta melodía venía acompañada, en el cuaderno TR9, de la indicación “Refrain: das Verweilen” [Estribillo: el detenerse] y que su construcción melódica se parece a la del estribillo de la canción *Anbetung*⁴¹⁹. Sin embargo, programáticamente hablando, cabe precisar que el tema que se encuentra en la versión final (ejemplo N°6.23) se refiere más a la contemplación de lo que se tiene al frente, es decir, de lo que aparece en la sección siguiente, la de los prados floridos. Y es, quizás por esta razón, que la armonía empieza –a partir del c. 322– a realizar giros sobre si menor culminando con un acorde dominante sobre fa sostenido que resuelve en el si mayor de la siguiente sección.

Auf blumige Wiesen

Esta nueva sección, de carácter contrapuntístico, se extiende entre los cc. 333-365 e incorpora el indicador de 2/2. Como su nombre lo indica, la estampa a proyectar es la de un paseo por los prados floridos⁴²⁰ y es por ello que se retoma el tema del ascenso (o senderismo) sobre Si mayor de manera protagónica. Lo novedoso aquí es que, para representar el paso de las cataratas a los prados, Strauss empleó un contracanto por terceras que se mueve cromáticamente sobre la melodía principal⁴²¹ hasta volver a estabilizarse sobre si mayor a partir del c. 342. Este tránsito cromático viene acompañado de corcheas solitarias en las maderas que anuncian la llegada a los prados. Una vez culminada esta breve sección, Strauss emprende –a partir del c. 342– la caracterización de la diversidad floral a través de una serie de *pizzicati* que nos recuerdan las técnicas de Beethoven, Mahler, Tchaikovsky o Dvorak para caracterizar las escenas bucólicas de sus sinfonías.

De igual manera, la estabilización de esta tonalidad trae consigo un motivo de carácter conductivo (ejemplo N°6.24) cuyo diseño melódico ha sido derivado del tercer compás del ejemplo 6.10⁴²². Este

⁴¹⁸ El cual apareció en la página 12 del cuaderno de bocetos TR9.

⁴¹⁹ En dicho estribillo se canta la frase “wie schön!” [¡qué maravilloso!].

⁴²⁰ Aunque, como señala Bayreuther, existe una anotación en la página 22 del TR9 que versa “Schreiten auf sonnigen Wiesenmatten” [caminando por prados soleados] que podría estar haciendo referencia a esta sección (Bayreuther, 1997, p. 374).

⁴²¹ Recurso que usa para diluir los efectos y el material de la sección anterior.

⁴²² Motivo del “descanso” o de la “toma de aliento”.

recurso tiene muy en consideración al motivo original porque, mientras la armonía se mueve ascendentemente sobre Si mayor, este motivo sincopado –ya asociado a la respiración anteriormente– produce una emoción acorde con la contemplación admirada de la sección anterior y de la misma caminata por la pradera.

Ejemplo N°6.24:



(Strauss, 1993, cc. 346-349)

A razón de este *crescendo* emocional es que aparece, sobre el quinto compás del N°49 de ensayo, un eufórico motivo⁴²³ que no tiene precedentes en los cuadernos de bocetos pero que guarda cierta semejanza con el motivo del “grito de júbilo” (ejemplo TR9.6) mas no se trata de este⁴²⁴. Y quizás por esto es que, en el N°50 de ensayo, reaparece el motivo “wie schön!” en disminución en los violines y clarinete. En todo caso, tanto en esta sección como en la del ascenso, uno puede notar cómo Strauss utiliza la figura del saltillo para producir un *animato* natural pero también para generar la sensación de entusiasmo.

Es muy interesante notar cómo, hasta este punto, Strauss está procediendo a evocar puras imágenes naturales de un modo mucho más cuidadoso y con mucho más detalle que el analizado en DQ. Desde mi perspectiva, el trabajo de edición que realizó para el texto de orquestación de Berlioz, pudo tener que ver con esta maduración. De la misma manera, es también notable la manera en la que Strauss se esfuerza para comportarse como un “retratista” de la naturaleza y de la psicología de un modo similar al de Stauffer-Bern.

Auf der Alm

Esta icónica sección de la obra se extiende entre los cc. 366-435, armónicamente es bastante estable ya que se conserva todo el tiempo sobre el I grado de mi bemol mayor –aunque con un breve giro a sol menor entre los cc. 375-378– haciendo uso, inclusive, de una cadencia perfecta sobre el c. 345. El

⁴²³ Ver en los anexos el ejemplo N°6.25.

⁴²⁴ También es curioso notar que, la preparación secuenciada de este motivo eufórico –que empieza a sonar desde el N°49 de ensayo– se parece al ejemplo N°5.6 de la *Symphonia Domestica*.

primer motivo importante y protagónico aquí es una especie de *Jodler*⁴²⁵ (ejemplo N°6.26) cuya estructura interválica y rítmica ya se había advertido desde los primeros bocetos del cuaderno TR6⁴²⁶.

Como se ha ido viendo a lo largo de los diferentes bocetos, este motivo se ha ido resignificando de cuaderno en cuaderno. Por ejemplo, en los cuadernos TR6 y TR9, dicho fragmento fue designado como “Kuhreigen” [danza para el llamado vacuno] (p. 68), “Hirtenreigen” [Danza de pastores] (p. 71b) o “Kindheit” [niñez]⁴²⁷ (p. 2). Sin embargo, en el cuaderno TR31, este motivo pasó a llamarse simplemente “Alphorn” [cuerno alpino] (p. 5). Al mismo tiempo, cabe reconocer en este punto, la preferencia de Strauss por una música que se originó al sur de su natal Múnich. Este dato es curioso porque recuerda a las preferencias musicales de Nietzsche, el cual, tenía una predilección por la ligera del sur⁴²⁸ ya que la oponía al estilo sobrecargado y de connotaciones metafísicas de Wagner.

Ejemplo N°6.26:

The musical score for Example No. 6.26 is written for woodwinds and strings. It is in 6/8 time and marked 'Mässig schnell'. The woodwind parts include Clarinet (Clr.), Bassoon (B.), and Flute (Flt.). The string part is for the first violin (A.). The woodwinds play a melodic line with slurs and accents, while the strings provide a rhythmic accompaniment with slurs and accents. Dynamics include 'pp' and 'f'.

(Strauss, 1993, cc. 366-368)

De la misma manera, y siguiendo sus impulsos de retratista tonal de la naturaleza, Strauss incluye –junto al motivo del cuerno alpino– otros dos motivos que buscan generar el efecto de la fauna y los insectos. El primero de ellos es el del ejemplo N°6.26b, cuyo característico uso del *frullati*, fue etiquetado como “Grillen zirpen” [grillos chirriando] y “Käfer summen” [escarabajos zumbando] en la página 5 del TR31. El segundo motivo (ejemplo N°6.26c) es una efecto que no aparece en ninguna de las versiones previas de la obra pero, cuya idea o sugerencia, se vió al inicio de la sección de los prados en donde se escuchan numerosa corcheas sueltas en las maderas y que, ahora, poseen apoyaturas para generar con mayor detalle la idea de pequeñas aves⁴²⁹.

⁴²⁵ También conocido como “canto a la tirolesa”

⁴²⁶ Recordar el ejemplo TR6.5.

⁴²⁷ Este nombre, cabe recordar, corresponde a una asociación que Strauss hace entre la niñez de Stauffer y el folclor musical suizo.

⁴²⁸ Aunque Nietzsche se refería al Waltz vienés o al estilo operístico de Bizet, considero que la analogía es aún funcional por tratarse de una música que proviene de un grupo humano, cuyo folclor, se identifica con muchos elementos de la poesía nietzscheana como lo son la naturaleza y las montañas (Nietzsche, 2016b, pp. 804-805).

⁴²⁹ Cabe admitir el parecido que este motivo tiene con la “llamada del pájaro” que Mahler coloca en los clarinetes en su *Sinfonía N°1*. Sin embargo, aunque rítmicamente las ideas de ambos compositores son proporcionales, los intervalos utilizados son diferentes.

Considero que no es gratuito que Strauss haga cierta referencia a la intervención humana (a través de la intervención del “cuerno alpino”) justo en el momento en el que cantan las aves. En este punto, Strauss, en un gesto muy nietzscheano, introduce a la manifestación humana como en sintonía con la naturaleza. Esta no es sino otra de las muchas alusiones que Strauss hace al saber terrenal del que hablaba Nietzsche. Asimismo, y por más de cuarenta compases, Strauss incluyó en esta sección el resonar de los cencerros [Herdengeläute]⁴³⁰ para evocar a la figura del ganado⁴³¹, la cual viene acompañada de varias indicaciones de matices para el ejecutante con el fin de crear el efecto de que el rebaño se acerca y se aleja, pero este último detalle es simplemente un efecto de contextualización regional y adquiere un sentido poético ulterior.

Luego de presentar el mundo exterior, Strauss prosigue una vez más con la caracterización del mundo subjetivo y con las impresiones que aquí se producen. En esta ocasión, Strauss recopiló el motivo del ejemplo N°6.6 (anteriormente visto en la sección del amanecer) pero, ahora, sobre mi bemol mayor e introduciendo más el timbre del corno para así generar una mayor sensación de calidez sonora. La elección de este color responde a la indicación “wohlige wärme” [calor agradable] que se colocó junto a este tema en la página 5 del TR31 aunque, también, responde al momento meteorológico posterior en donde ya no hay bruma, ni niebla, ni sombras⁴³².

Continuando con la caracterización del interior del montañista, Strauss aísla –en el N°56 de ensayo– al tema del “agradable calor” sobre la secuencia armónica VI-IV-V7-I sobre mi bemol mayor. La razón por la que Strauss realiza una cadencia auténtica perfecta es porque, a partir del c. 415, introduce el motivo del ejemplo TR9.6 –que se vio etiquetado como “grito de júbilo”⁴³³ en el cuaderno TR9–, el cual, quiere enfatizar de sobremanera. Por ello, es que, tras este grito, ningún motivo o efecto de la fauna o los insectos vuelve a sonar, se trata de un primer momento en el que el montañista se hace sentir en la naturaleza pero también de un momento de éxtasis que le produce únicamente el mundo terrenal y esta es una actitud que, como se ha visto, Stauffer y a Nietzsche también buscaron exaltar.

Como puede verse aquí, al tratar de referenciar una región alpina importante para Stauffer, Nietzsche y él mismo, Strauss ha terminado por sintetizar el impacto emocional positivo que la armonía de la naturaleza tiene sobre él. Sin embargo, hasta este momento, Strauss sólo ha hecho referencia al mundo

⁴³⁰ Existen diferentes versiones como la del 2009 de la Staatskapelle de Dresde –dirigida por Fabio Luisi– en donde se reemplazan los cencerros corrientes por verdaderas Kuhglocken [campanas vacunas].

⁴³¹ Es posible que Strauss haya recopilado este recurso del movimiento II de la *Sinfonía N°7* de Mahler en donde, como parte de la caracterización de la música de la noche, se emplean las campanas de ganado para contribuir a la sensación campestre.

⁴³² Este podría ser otro detalle nietzscheano no menor. En *Za*, las diferentes fases solares funcionan como recursos poéticos importantes que representan los distintos estadios dentro del tránsito hacia el superhombre.

⁴³³ Este es otro momento en el que podemos advertir la importancia de la figura del saltillo para caracterizar el entusiasmo y las emociones positivas del montañista.

y las impresiones inmediatas que este produce, es decir que sólo se ha enfocado en representar la experiencia estética. No obstante, igual nos muestra, por primera vez, una actitud y pensamientos diferentes frente a lo campestre puesto que ya no se está refiriendo a este espacio como uno en el que sólo se puede habitar tras la resignación o abandono del mundo⁴³⁴, sino como uno de disfrute y de descubrimiento personal.

De la misma manera, también es muy llamativo el hecho de que, incluso en este punto en donde aparecen animales de ganado, Strauss no haya decidido retratar a otros seres humanos. Este detalle, aunque parezca insignificante, puede tener mucho que ver con el mismo gesto por el cual Zaratustra asciende solo a la montaña –a la misma edad en la que Jesús inició sus prédicas– para efectuar un acto de aislamiento social, encuentro terrenal y preparación espiritual para una gran tarea.

Durch Dickicht und Gestrüpp auf Irrwegen

Fiel al estilo romántico que enfatiza los contrastes, Strauss incluyó un segundo *fugato* que caracteriza al topamiento con la maleza y el extravío, que se opone a todas las secciones anteriores y que da inicio una primera serie de tribulaciones⁴³⁵ en la travesía del montañista. Dicha sección contrapuntística se extiende entre los cc. 437-489 y tiene, como característica principal, la función de realizar diversos giros armónicos que desestabilizan el mi bemol mayor de la sección anterior (tonalidad de inicio) hasta alcanzar el re mayor de la siguiente sección (tonalidad de arribo).

Esta sección, tal cual se conoce ahora, nunca alcanzó su forma definitiva en los cuadernos de bocetos, tan sólo algunos temas fueron desarrollados y secuenciados. En ese sentido, y según un análisis propio, comprendo este *fugato*⁴³⁶ de la siguiente manera. Primero, se halla una sección expositiva con un sujeto (ejemplo N°6.27) sobre el V grado de mi bemol mayor⁴³⁷ en el heckelfón en el c. 436, una respuesta real⁴³⁸ en los oboes junto a una variación⁴³⁹ del verdadero contrasujeto en los trombones y contrabajos a partir del c. 438.

⁴³⁴ Como se vió al analizar los ejemplos N° 3.14 y 4.18 en sus poemas sinfónicos anteriores.

⁴³⁵ De este modo, el manejo seccionado de las alegrías y padecimientos queda plasmado de una forma mucho más diferenciada a la vista en la sección “De las alegrías y pasiones” escuchada en ASZ. De igual forma, cabe destacar, nuevamente, el uso de una sección contrapuntística para representar las “complicaciones” (las veces anteriores se dieron en obras como TE, ASZ, HL y la SD).

⁴³⁶ Este detalle de Strauss de colocar un *fugato* a la mitad de una sección expositiva o de desarrollo es, en realidad, un gesto que rememora no sólo a Beethoven y su *Cuarteto para cuerdas N°3 Op. 59* sino, también, al propio Mozart.

⁴³⁷ Cuyo material ya se venía anticipando –aunque no en su forma definitiva– desde el c. 420 de la sección anterior.

⁴³⁸ Es decir sobre la dominante.

⁴³⁹ Que pasa, a primera escucha, como un tipo de contrapunto libre.

Ejemplo N°6.27:



(Strauss, 1993, cc. 436-438)

El desarrollo –el cual incluye dos medias entradas⁴⁴⁰– no realiza las modulaciones tradicionales hacia las relativas o las subdominantes sino que transporta al sujeto hacia otras tonalidades como re mayor, mi bemol mayor, do mayor y fa mayor⁴⁴¹. De la misma manera, introduce, por cuestiones programáticas, al motivo del “presentimiento” en los cornos en el c. 445, la versión original del contrasujeto⁴⁴² en el c. 447 y, posteriormente, a sus respectivas inversiones, disminuciones y modulaciones.

Finalmente, la entrada final del sujeto se da en los cornos, chelos y violas sobre la tonalidad de inicio (V grado de mi bemol mayor) en el c. 480, al mismo tiempo que se introduce la inversión de este en los violines y un pedal sobre si bemol en los bajos. Asimismo, cabe destacar que esta última sección no se da a modo de *stretto* y que, lo que correspondería a una *coda* (cc. 482-499), en realidad resulta ser una frase cromática que recopila el contrasujeto y el sujeto para descomponerlos cromáticamente⁴⁴³ y así alcanzar el motivo de la montaña (ejemplo N°6.2) en el cuarto compás del N°67 de ensayo.

De esta manera, Strauss ha tratado de representar aquí un complicado sendero tupido de malezas y matorrales que le obligan al montañista a tomar diferentes rumbos. Por supuesto, en tanto esta sección representa un primer peligro, la intromisión del motivo del “presentimiento” se hace necesaria. De la misma manera, y dado que la siguiente sección corresponde a un piso ecológico más elevado como lo es el glaciar, el motivo del ascenso hace una breve aparición que hace que el montañista recupere su concentración en la figura de la montaña. Se trata entonces de una sección de tribulaciones que termina por reforzar la determinación del sujeto simbolizada en la montaña misma.

⁴⁴⁰ La primera en el c. 459 y la segunda sobre el c. 467.

⁴⁴¹ Sobre esta tonalidad hace su aparición el tema del ascenso por primera y única vez en esta sección.

⁴⁴² Ver en los anexos el ejemplo N°6.28.

⁴⁴³ A este fragmento musical, Strauss lo etiquetó –en la página 7 del TR9– como “gewaltsames Durchbrechen” [irrumper violentamente].

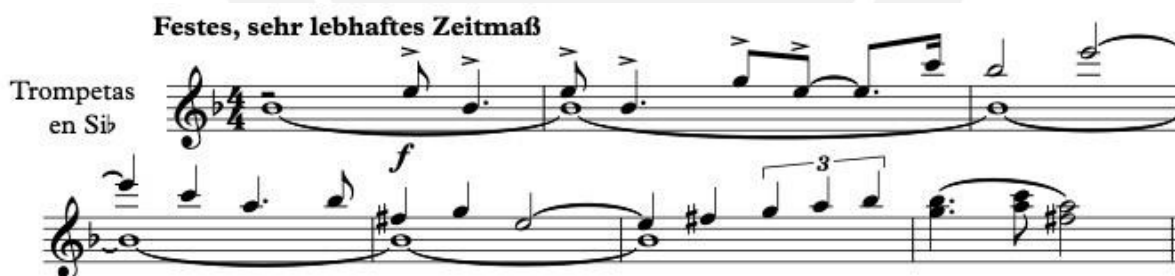
Auf dem Gletscher

Esta sección de la obra se extiende desde el c. 490 hasta el c. 520 iniciando, armónicamente, en re menor pero efectuando algunos giros hasta alcanzar la tonalidad de la mayor desde el c. 514. A nivel de material temático, esta sección recopila –a modo de anacrusa– al motivo del ascenso desde el c. 489 e introduce, desde el c. 490, a otro motivo en las cuerdas que resulta de una variación del motivo del ascenso –y que bien podría significar su opuesto por su sentido melódico descendente–. Sin embargo, Strauss solo etiquetó esta idea –en la página 30 del TR9– como “breite Gesangsmelodie auf dem Gletscher” [Amplia melodía vocal sobre el glaciar]

Sin embargo, gracias a una etiqueta en la página 30 del TR9 que versa “Schön und weit fröhliches starkes Ausschreiten” [Agradable, amplia y alegre salida] y a la anexación del ejemplo N°6.12(motivo del “resbalón”) en el c. 492, sabemos que, programáticamente, el montañista ha salido aliviado de la sección de los matorrales y ha empezado a abrirse paso por el hielo resbaladizo del glaciar. Por otro lado, dado que toda entrada a un glaciar representa determinados riesgos y demanda un estado de alerta constante, Strauss elabora, para este punto, una melodía (ejemplo N°6.29) que parte del motivo del “presentimiento” pero que se desarrolla de una manera tan sólida que termina por identificar a toda la sección.

Ejemplo N°6.29:

Festes, sehr lebhaftes Zeitmaß



Trompetas
en Sib

(Strauss, 1993, cc. 492-498)

En una carta a sus padres de 1893, recopilada por Willi Schuh, Strauss le cuenta a sus padres sobre su estancia en los Alpes suizos, sus visitas a Monte Rosa, Breithorn y Matterhorn y la contemplación de estos nevados y los glaciares debajo de él, los cuales, le parecieron de una belleza abrumadora (citado en Höyng, 2012, p. 245). Por experiencias como esta o la de Murnau y su ya conocida forma de intercalar emociones altamente contrastantes en su música⁴⁴⁴, es que uno puede advertir cómo la melodía del ejemplo N°6.29 –cuyo material es colocado en un registro brillante de la trompeta– ha

⁴⁴⁴ Ejemplos muy claros de esto son su poema sinfónico *Macbeth*, la sección “De alegrías y pasiones” de ASZ, los momentos de dolor y amor presentes en DQ o la escena de amor conyugal en la SD.

sido pensada para expresar tanto el miedo como el júbilo y el asombro por el glaciar. Pero esto es también, a la vez, una admiración por la belleza y el peligro en relación conjunta que caracterizan al sujeto trágico nietzscheano y que también tiene que ver con el estilo de vida de Stauffer.

En este punto es quizás donde, el ritmo lombardo del “presentimiento”, empieza a evidenciar un carácter apolíneo, el cual, siempre se activa frente al exceso de riesgo que representa la sobreabundancia de lo dionisiaco que, en este caso, se halla representado análogamente en el impulso por la aventura. Consecuentemente, esto me llevaría a reinterpretar el ímpetu del motivo del ascenso como una manifestación del lado dionisiaco del ser humano. De esta manera, uno podría reinterpretar la totalidad de la sección “Der Anstieg” como la expresión del ser humano en su naturaleza dionisiaca y apolínea que se amolda, como ser natural, a cada ecosistema pero, también, a cada estado emocional sin rehuir de él y sin interpretarlo desde una postura metafísica.

Al mismo tiempo que Strauss empieza a sugerir este tipo de detalles en un nivel más profundo de significación, se preocupa en no perder el hilo de representación realista. Por ello, es que, mientras se continúa con el ascenso en mayor altura –a partir del quinto compás del N°70 de ensayo–, se adiciona una variación del tema del aliento (ejemplo N°6.10) en los violines y flautas que, junto a la indicación *poco calando*, producen el efecto del cansancio del alpinista.

Gefahrvolle Augenblicke

Esta breve sección, cuya extensión va desde el c. 521 hasta el c. 564, funciona como una continuación del material conductivo que empezó en la sección de los matorrales y la maleza. Si bien la música de esta sección habla muy bien por sí misma, creo que es importante traer a colación una indicación suelta que se encuentra al pie de la página 15 del TR9. Esta indicación que versa “Kamin eng dann Schweben in der Höhe und Luft, Spannung, ein Ruck, gewinnen die Höhe” [chimenea estrecha⁴⁴⁵, luego suspendido en la altura y el aire, tensión, un esfuerzo, ganar la altura], sólo se halla vinculada al motivo del ascenso en la trompeta que aparece en el N°55 de ensayo pero, como mostraré, habla en realidad de casi toda esta sección.

Partiendo de un la mayor⁴⁴⁶, que se reafirma con un pedal en el timbal, el primer motivo en aparecer es el del “presentimiento/instinto” (ejemplo N°6.13) (que responde al último tramo de la escalada) para, inmediatamente después, introducir el motivo del resbalón o deslizamiento (ejemplo N°6.12)

⁴⁴⁵ Este término –que, como dije anteriormente, se refiere al espacio entre dos paredes de roca/hielo por donde se sube– es muy importante porque se refiere a la caracterización de toda esta sección. Esto quiere decir que, para alcanzar la cumbre, el montañista aún tiene por delante este estrecho por el que debe trepar ejerciendo presión contra las paredes, lo cual, como veremos, demanda un gran esfuerzo muscular y aeróbico.

⁴⁴⁶ Volviendo a hablar de la versión final de la obra.

durante dos compases y, con él, delinear melódicamente un acorde semidisminuido sobre fa sostenido. Este intercambio entre el motivo del presentimiento y el motivo del deslizamiento se repite sobre los acordes de mi bemol mayor y fa sostenido menor llegando a una variación un tanto más violenta del motivo del deslizamiento⁴⁴⁷ en los bajos sobre el c. 535. Asimismo, en el c. 533, inició un bicordio de segunda aumentada en los violines II que se corresponde con el material que apareció en la página 17 del TR9 bajo la indicación “Zange” [alicate]⁴⁴⁸.

Digo esto porque dicho bicordio se sostiene desde su aparición hasta la llegada a la cumbre (en la siguiente sección), asimismo, en el c. 538, se le superpone otro bicordio de tercera menor en los violines I, indicando que la tensión cada vez es mayor. Pero, sin duda, lo más creativo es cómo las dinámicas de estos bicordios responden a los diferentes momentos de peligro que hay en la sección. Por estas razones, pienso que dichos bicordios responden a la indicación programática “Spannung” [tensión] que mencioné anteriormente al hablar de la página 15 del TR9.

Ejemplo N°6.31:

Poco ritard.

Corno inglés 

(Strauss, 1993, cc. 546-547)

La música continúa con el motivo del ascenso en el chelo sobre Fa menor a partir del c. 539 para presentar otro “resbalón” en el c. 543. Por ello es que, entre los cc. 545-547, aparecen el tema del “presentimiento” y una variación del motivo del “aliento”⁴⁴⁹ (AS031) sobre un *ritardando* pero, además, una temerosa aumentación del motivo del ascenso (AS032) en *pianissimo* sobre la bemol mayor que seguramente responde a la indicación “suspendido en la altura” que se vio en la página 15 del cuaderno TR9.

⁴⁴⁷ Ver en los anexos el ejemplo N°6.30.

⁴⁴⁸ Esta palabra no se refiere a la herramienta del mismo nombre sino a una técnica de agarre angosto de presas de escalada o de roca.

⁴⁴⁹ Bayreuther identifica que, este mismo material también recibió la etiqueta de “atemlos” [jadeante] en la página 31 del cuaderno TR9 (Bayreuther, 1997, p. 374). En cualquiera de los casos, la referencia aplica para el estado físico que se trata de representar.

Ejemplo N°6.32:

A tempo, lebhafter als vorher.

Chelos

pp

(Strauss, 1993, cc. 549-552)

Por ello, y continuando con las indicaciones de la página 15 del TR9, el motivo del ascenso se recupera –junto con el *tempo primo*– en la trompeta sobre la menor y utiliza la figura del ritmo lombardo –en ascenso cromático– para representar la idea de que se está ganando altura a punta de esfuerzo. En paralelo a esto, se introducen unas inversiones del motivo del “deslizamiento/resbalón” (ejemplo N°6.30) que, por su ahora sentido ascendente, genera la sensación de un aumento de la brisa.

Finalmente, una última aparición del motivo del “presentimiento” entre los cc. 561-564 señalan el fin de la escalada por la chimenea y el arribo al plano inclinado de la cumbre, lo cual, también está caracterizado armónicamente por los grados IVm y V7 que resuelven en el fa mayor de la siguiente sección. De esta manera, Strauss nos ha presentado aquí el punto más crítico del ascenso por la montaña, para el cual, se ha optado por una reducción de los instrumentos participantes pero, también, por una disposición más cerrada de voces. Esto no sólo contribuye a generar la imagen de “estrechez” de la chimenea, sino también la sensación de una concentración extrema que hace la diferencia entre la vida y la muerte –en el caso del alpinista– y entre una obra artística lograda y otra mediocre –en el caso del artista–.

Auf dem Gipfel

Esta importante sección, ubicada al centro de la obra, está diseñada a modo de una apoteosis porque retrata la coronación del pico de la montaña. Su material se extiende desde el c. 565 hasta el c. 652 y sus regiones armónicas preponderantes están sobre fa mayor y do mayor. Esta sección inicia con un intervalo de tercera menor descendente en los cornos –entre los cc. 564 y 565– que sugiere la presencia del motivo “wie schön” (ejemplo N°6.22), sin embargo, este no aparece. La razón por la que esto ocurre es porque, inmediatamente donde acaba este intervalo, inicia el ejemplo N°6.33.

Ejemplo N°6.33:

A tempo, lebhafer als vorher.

Trombones

(Strauss, 1993, cc. 565-568)

Este primer motivo no lo abordé al hablar de los bocetos porque no había aún suficiente contextualización, sin embargo, si mencioné la existencia de la etiqueta que lo acompaña en la página 12 del cuaderno TR9, la cual, versa “Anblick und Bewunderung” [vista y admiración]. Cabe precisar también que este fue uno de los primeros motivos en componerse –junto al motivo del “presentimiento” y el motivo “wie schön”– para la versión de 1911 titulada “Die Alpen”. Por lo tanto, este fragmento, además de haber sido puesto en el punto más álgido del programa, ha gozado de una titularidad trascendente.

Para entender esta trascendencia, creo importante el considerar dos aspectos aquí presentes. El primero es la etiqueta de “vista y admiración”, por medio de la cual, Strauss puso nuevamente el énfasis sobre lo empírico. El segundo aspecto está vinculado al diseño melódico de este motivo, ya que su sucesión (tónica-quinta-octava) es una fuerte reminiscencia del ejemplo N°2.1 (sol/universo), el cual, otros autores como Del Mar (2009) o Youmans (2005) catalogaron de “Naturthema” [tema de la naturaleza]. De igual manera, hay que recordar que, durante el análisis de ASZ, se advirtió de las connotaciones contemplativas y naturalistas que el motivo del sol tenía por su relación con el prólogo de Za y por su juego intertextual con el inicio del *Rheingold* de Wagner. En ese sentido, en la AS, Strauss parece estar cambiando la simbólica contemplación del astro de ASZ por la de la contemplación de la cumbre.

Por otra parte, hay que entender que el arribo de esta sección no significa el arribo al punto más alto de la montaña, puesto que aún queda pendiente ascender el último plano inclinado hasta esta. Por ello, a partir del N°77 de ensayo, la instrumentación se simplifica al mínimo⁴⁵⁰ mientras aparece un solo de oboe bajo la indicación “etwas ruhiger” [algo más tranquilo]. Esta melodía es exactamente la misma que se encontró en la página 27 del cuaderno TR9 en donde figuran las etiquetas “nach dem Aufstieg durch den Kamin die Hohë gewonnen” [luego del ascenso por la chimenea, se ganó altura] y “ermattetes Entzücken” [encanto desgastado].

⁴⁵⁰ Aquí solo intervienen los violines haciendo trémolos –formando un acorde de Fa mayor en disposición cerrada que nos recuerda al pasaje de la chimenea– y el oboe.

Ejemplo N°6.34:

Etwas ruhiger.
Frei im Vortrag.



Oboe

(Strauss, 1993, cc. 571-574)

Como puede verse en el primer fragmento de este solo (ejemplo N°6.34), la estrategia que Strauss sigue es la de retratar los torpes pasos hacia adelante pero, también, los pasos hacia atrás que se dan por el cansancio y la gravedad. Asimismo, cabe reconocer otros gestos como lo son las síncopas características del motivo del “aliento/descanso” –que contribuyen a la generación de la idea de cansancio– y el acompañamiento en *pianissimo* de los violines con acordes de disposición cerrada que generan una sensación de concentración e intimidad.

Pero, aunque la idea del “encanto desgastado” sea algo patente en los primeros ocho compases de este solo, Strauss no quiso, aparentemente, dejar al oyente con un estado de insatisfacción por fatiga, y por ello es que concluye el primer periodo del solo con el motivo del “grito de júbilo” (ejemplo TR9.6)⁴⁵¹. Sin embargo, esta vez, dicho grito no goza de tanto eco por el cansancio y, por ello, la música termina abriendo paso al tema del “aliento/descanso” en maderas y cuerdas entre los cc. 580-585 y sobre un acorde dominante de do.

Entre los cc. 585- 596, el mismo diálogo entre el solo de oboe y el tema del “aliento/descanso” se repite aunque, esta vez, se incorporan más voces y se culmina con una cadencia auténtica perfecta sobre do mayor en el c. 597. Lo llamativo de esta parte es que Strauss acentúa esta cadencia con todas las voces en *fortissimo* porque, entre los cc. 597-603, reaparece el motivo de “vista y admiración” (ejemplo N°6.33) en los trombones, el cual, empalma con el motivo completo de la montaña (ejemplo N°6.2) en las trompetas⁴⁵².

De esta manera, Strauss reintroduce la figura de la contemplación de la naturaleza al borde de lo sublime e inefable y es, justamente por estas emociones abrumadoras, que aparece –a partir del c. 603– el motivo “wie schön” alternado en las maderas, los metales y las cuerdas⁴⁵³. Asimismo, seis compases antes del N°84 de ensayo, aparecen los característicos *glissandi* de alegría –que se vieron en la sección del bosque– incorporando una frase conductiva que culmina con una cadencia perfecta

⁴⁵¹ El cual fue usado anteriormente al final de la sección *Auf der Alm*.

⁴⁵² En la página 32 del cuaderno TR9, Strauss etiquetó a este pasaje como “Majestät des Hochgebirges” [majestuosidad de las altas montañas]

⁴⁵³ Importante para el posterior estudio de la estructura será recalcar que en todo este pasaje (entre los N°82 y 84 de ensayo) la armonía se queda primordialmente en do mayor (salvo por algunos dominantes secundarios).

sobre do mayor en el N°84 de ensayo. Todo esto permite la reaparición del motivo del “presentimiento” en todos los metales y con el que se prepara un acorde de V7 que resuelve nuevamente en do mayor en el N°85 de ensayo.

Dicho acorde dominante hace que el motivo del “presentimiento” suene –al igual que en la sección de los cuernos de cacería– como un motivo de llamada pero, en este caso, se trata de una llamada de atención instintiva que se precipita hacia la apoteosis más grande de toda la obra. Digo esto porque, a partir del N°85 de ensayo, se produce un fuerte *tutti* orquestal que trae al tema de la luz solar (ejemplo N°6.5) en las voces agudas⁴⁵⁴ en paralelo –y en movimiento contrario– al ascendente motivo de la “vista y admiración”⁴⁵⁵. De la misma manera, también aparecen los motivos del “calor solar” (ejemplo N°6.6) y el de la “perplejidad” (ejemplo N°6.7), con los cuales, viene un giro armónico hacia la menor que dura hasta el c. 652 en donde se acumulan una serie de sensibles modales que resuelven en el fa sostenido mayor de la siguiente sección.

Hasta aquí, se ha visto cómo Strauss ha construido un largo camino hacia la catarsis del montañista otorgándole –como especulé más arriba– un lugar importante a la contemplación y a la experiencia estética –de una manera similar a cómo Nietzsche ensalza el tema de la vivencia en EH⁴⁵⁶–. Dicha contemplación, no sólo evidencia una experiencia casi religiosa con la naturaleza, sino también el simbolismo que adquiere la montaña para el discurso de Strauss. Se trata, en última instancia, de un lugar en donde se mide la propia fuerza, en donde uno se aísla de los ideales populares para enfocarse en el sentir y pensar individual (de forma introspectiva), en donde se emprende un viaje que, por su riesgo, termina afirmando la vida terrenal –casi de forma terapéutica– y, por sobretodo, se trata de un lugar que ofrece una experiencia única en donde el ser humano se reintegra a su estado natural más primigenio⁴⁵⁷, el cual, nutre a la actividad artística.

De la misma manera, cabe destacar cómo Strauss aprovecha esta estancia de la obra para colocar al ser humano (expresado en el solo de oboe) frente a la opulencia del paisaje montañoso (expresado en el *tutti* orquestal). Sin embargo, la intención aquí no es la de señalar la insignificancia de lo humano sino, justamente, la de señalar la fuerza de su determinación, la cual, lo lleva a coexistir y a dominar la

⁴⁵⁴ Esta vez en flautas, clarinetes, trompeta, violines y violas.

⁴⁵⁵ En los fagotes, metales, timbal, cellos y bajos.

⁴⁵⁶ En la §1 de “Por qué escribo yo libros tan buenos”, Nietzsche hace un paralelo entre la popularidad de la obra de Schopenhauer entre los modernos y la poca comprensión que tenían sus obras –como Za– para explicar que “se carece de oídos para escuchar aquello a lo cual no se tiene acceso desde la vivencia” (Nietzsche, 2018, p. 74).

⁴⁵⁷ Esto es un sentir muy importante, tanto para Nietzsche y Stauffer como para la mentalidad del *fin de Siècle*, porque se opone, justamente, a la percepción contranatural que se tenía de la moral cristiana y su represión de los impulsos e instintos.

naturaleza⁴⁵⁸ pero también a insertarlo en el juego de fuerzas que Nietzsche planteó con su hipótesis de la “voluntad de poder”⁴⁵⁹. Por último, no debe pasarse por alto cómo –hasta el momento– Strauss ha venido pasando el tema de la luz solar por diferentes tonalidad para expresar la diferentes estancias del ciclo solar⁴⁶⁰.

Vision

Esta nueva sección contrastante se extiende entre los cc. 653-728, su característica principal es la inestabilidad armónica porque cumple el rol de sección conductiva que conecta el do mayor anterior con el Si bemol menor de la sección posterior (el alzar de la niebla)⁴⁶¹. Por otro lado, aunque todo el material pueda interpretarse como una recopilación motivica –producto de una posible sección de tratamiento temático–, la relación entre el título de la sección, el repentino cambio a Fa sostenido mayor, la “atenuación” de la luz solar y la inestabilidad tonal hacen que se levanten ciertas sospechas que permiten trazar puentes con su poema anterior ASZ, con Nietzsche, con Stauffer y con la propia vida del compositor.

Para entender mejor la relación intertextual que planteo, considero que es prudente evidenciar, primero, aquellos motivos y giros armónicos que caracterizan a esta sección y que pueden sugerir una posible vía para el desenvolvimiento del programa. En ese sentido, toca identificar como primer motivo importante al de la “contemplación de la cumbre”, el cual, ahora aparece en el c. 653 sobre una sorpresiva tonalidad de fa sostenido mayor y junto a un contracanto (ejemplo N°6.35) descendente y deceptivo en los trombones, fagotes y heckelfón.

⁴⁵⁸ Y este es otro gesto que se alinea con la forma en cómo se percibían los audaces avances de la ciencia por parte de la mentalidad del *fin de Siècle* y de la sociedad de inicios del S. XX.

⁴⁵⁹ En este punto, debo decir que no es necesario corroborar si Strauss estuvo o no al tanto de este término o del proyecto nietzscheano del mismo nombre. Basta con saber que ha leído algunos de los textos de madurez de este filósofo para, al menos, intuir que entiende que, para Nietzsche, lo que existe no es nada más que un flujo de fuerzas compitiendo por la dominación. Una de las cosas que uno nota al estudiar por ejemplo, el *fin de Siècle*, es que hubo mucha gente –entre artistas, pensadores y gente común– que llegaban, por diferentes caminos a lo mismo: una postura crítica o de rechazo frente a la superstición y la normatividad conductual.

⁴⁶⁰ Hasta el momento ha aparecido en si bemol menor en la sección de la noche, en la mayor en la sección del amanecer y en do mayor en la sección de la cumbre.

⁴⁶¹ Cabe destacar que, desde la sección programática anterior hasta la aparición de la tormenta, el montañista permanece en la cumbre de la montaña. Por lo tanto, todos los episodios que ocurran hasta la indicación del descenso, serán producto de la estancia en el punto más alto de la travesía.

Ejemplo N°6.35:

Fest und gehalten.



Trombones *f*

(Strauss, 1993, cc. 653-657)

Inmediatamente después, a partir del c. 657, aparece el motivo “wie schön” sobre la tonalidad de do sostenido menor (junto al motivo de la “contemplación”). El gesto de presentar estos dos motivos –tan ligados al disfrute por lo natural–, en regiones modales y armónicas contrastantes, indica un cambio actitudinal que no viene inducido por el exterior sino por lo que ocurre en la subjetividad⁴⁶². En ese sentido, la articulación entre la música y el programa parece apuntar a una reflexión sobre la belleza y simetría del mundo que producen, a su vez, una serie de pensamientos nostálgicos y dubitativos que se manifiestan, entre los cc. 665-672. Estos pensamientos estarían reflejados en la secuenciación de los motivos mencionados -a modo de frases conductivas- y en la rápida alternancia armónica entre el do mayor⁴⁶³ y otras tonalidades lejanas hasta el arribo de un la bemol mayor en el N°90 de ensayo.

En este punto, reaparece el tema de la luz solar en el glockenspiel (doblado en flautas y violines) con un acompañamiento arpegiado de ambas arpas. La imagen sinestésica, aquí, es la de una suave “atenuación” de la luz solar⁴⁶⁴ que va acorde con el cambio meteorológico que se irá manifestando de aquí en adelante hasta la llegada de la tormenta. Nuevamente, y en función al hecho de que el protagonista continúa aún con pensamientos inquietantes sobre la cumbre, es que continúan apareciendo ligeras variaciones y secuenciaciones de los motivos ya mencionados sobre tonalidades como do sostenido menor, la mayor, fa mayor, re bemol mayor y mi bemol menor.

Ejemplo N°6.36:

Fest und gehalten



Bajos *ff*

(Strauss, 1993, cc. 715-717)

⁴⁶² Dado que nada en el paisaje ha cambiado sustancialmente aún.

⁴⁶³ Que, tanto en ASZ como en la AS, está vinculado al saber terrenal y a los momentos de lucidez.

⁴⁶⁴ Aunque esto pareciera contradecir la nota anterior, cabe indicar que, posteriormente, aparece una sección que está exclusivamente dedicada al oscurecimiento de la luz solar por lo que, en este punto, la “atenuación” de la que hablo no es tan significativa.

A partir del N°94 de ensayo, la aflicción del montañista empieza a intensificarse y, para hacernos sentir esto, Strauss utiliza por primera vez al motivo de la “luz solar” sobre una tonalidad menor y en las cuatro trompetas, como tratando de proyectar una visión desgarradora de la realidad. De la misma manera, se introduce una nueva variación del motivo “wie schön” (de carácter cromático) junto a un contracanto en los bajos (ejemplo N°6.36)⁴⁶⁵, cuya estructura de síncopa de tresillos, produce una fuerte tensión rítmica. Asimismo, aparece –entre los N°95 y 96 de ensayo– un pedal grave sobre la nota mi en el órgano⁴⁶⁶ y, si recordamos ASZ⁴⁶⁷, notaremos que el uso de este instrumento parece estar haciendo alusión a un sentimiento religioso y pensamientos metafísicos, cuya caracterización en este pedal en mi, arriba al fa de un si bemol menor⁴⁶⁸.

Ejemplo N°6.37:

Fest und gehalten.

Violines

(Strauss, 1993, cc. 715-717)

Señalo a todos estos elementos como parte de una sección emocionalmente adversa porque, casualmente, a partir del N°95 de ensayo, se suma a todo este material una línea melódica ascendente y cromática (ejemplo N°6.37) en las maderas y las cuerdas que termina apoderándose de casi todas las voces a partir del N°96 de ensayo. Lo interesante es que este motivo –cuya etiqueta versa “drohend” [amenazante] en la página 10 del TR31– fue la única novedad pensada para esta sección durante el proceso de composición de bocetos preliminares. En ese sentido, es posible que todo el tratamiento temático de esta sección haya sido pensado en función del alcance de este sentimiento de temor que, además, recupera la tonalidad de si bemol menor. De igual manera, cabe señalar que, mientras este motivo “amenazante” suena, reaparece (en triple *forte*) el motivo de la montaña (también en modo menor) en todos los metales, indicando la proximidad del descenso.

Hasta aquí, la interacción motivica pareciera estar refiriéndose a una serie de dudas y a un temor previo al emprendimiento del descenso desde la máxima altura. Sin embargo, y como ya dije, existen algunos elementos –como el título, la forma de resignificar los motivos, la instrumentación y el orden

⁴⁶⁵ Este motivo, aunque no fue previsto en ninguno de los cuadernos de bocetos, terminó acoplándose muy bien al efecto de los pensamientos perturbadores. De hecho, un recurso similar –para un propósito emocional– se puede encontrar en el movimiento I de la Sinfonía N°4 de Tchaikovsky.

⁴⁶⁶ Que está reforzado por el timbal y las tubas.

⁴⁶⁷ Recordemos que, en esta obra, hay una entrada de órgano justo después de la frase “credo in unum Deum” en la sección que hace referencia a los “trasmundanos”, es decir, a los cristianos.

⁴⁶⁸ Tonalidad de la niebla que se recopila en la siguiente sección de la obra, cuyo rol poético es opuesto al de la claridad de la luz solar. En ese sentido la niebla es una alegoría de la duda metafísica.

en el que aparecen las emociones– que hacen que nos cuestionemos la superficialidad de esta sección. Primero, llama la atención que los motivos vinculados a la contemplación tomen un giro nostálgico en pleno logro de tan largo y esforzado emprendimiento; no es posible que Strauss esté simplemente anteponiendo las necesidades conductivas de la sección formal a la carga semiótica que tanto esfuerzo le ha costado insertar en estos motivos centrales. En ese sentido, y dado que –como ya dije– se ha dado un giro introspectivo a la música, es posible que el mensaje de fondo de esta sección se esté dando en una capa de significación más profunda a la que, el miedo por el descenso, está sirviendo como alegoría.

Asimismo hay que advertir, luego de la identificación de motivos, cómo se dio la aparición de esta sección y su título. Como se puede ver en los bocetos, es a partir de la página 35 del TR9⁴⁶⁹ que el material para esta sección aparece, lo cual, quiere decir que dicho material se creó en la época en la que Strauss pensó en llamar a esta obra “El Anticristo”. En ese sentido, es más factible aproximarnos a una posible interpretación de esta sección si se aborda desde una óptica nietzscheana que esté vinculada a la crítica de la moral cristiana y la metafísica.

Con respecto al título de la sección, se debe reconocer, primero, que la palabra “vision” [visión]⁴⁷⁰ en alemán hace referencia a la ilusión óptica o experiencia de alucinación y no a la capacidad de ver o al sentido propio de la vista⁴⁷¹. De igual manera, cabe aclarar que, aunque existe un tipo de visión intelectual que responde a un conocimiento axiomático que no necesita raciocinio (Real Academia Española, s.f., definición 1), el tipo de visión que se está planteando aquí no es una de tipo intelectual sino más bien experiencial. Visto de esta manera, y dado que nos encontramos en un momento de la composición ligado a la retórica nietzscheana, es que se puede recurrir a la manera en la que el filósofo alemán utilizó la figura poética de la “visión”.

Considerando los textos de Nietzsche a los que Strauss tuvo acceso, quisiera citar una primera concepción de “visión” que el filósofo alemán desarrolló para la §126 de MA. Al hablar del arte de la falsa interpretación de los moralistas⁴⁷², señala que “todas las visiones, los miedos, las extenuaciones y los éxtasis del santo son conocidos como enfermizos, que sólo él interpreta, gracias a ciertos enraizados errores psicológicos” (Nietzsche, 2014, pp. 131-132). De manera similar, en el AC, Nietzsche habla –en la §9– de una “óptica defectuosa”⁴⁷³ que es característica de los teólogos y los filósofos idealistas ya que, estos, colocan la fe o el noúmeno por encima de la ciencia, es decir, de la

⁴⁶⁹ Como expliqué antes, en la página 10 del TR31 sólo aparece la palabra “drohend” [amenazante] mientras que en la página 35 del TR9 sólo figura la indicación “fugenartig” [fugado].

⁴⁷⁰ Hay que especificar que el título de esta sección, tal cual lo conocemos ahora, no apareció sino hasta la versión final.

⁴⁷¹ Para tal caso se habría usado el sustantivo “Sicht”.

⁴⁷² Estos últimos pueden ser profetas, santos o filósofos metafísicos.

⁴⁷³ Que en algunas ediciones es traducida como “visión”.

vida terrenal y construyen, a partir de visiones propias, una moral que intentan imponer (Nietzsche, 2011b, pp. 42-43).

En ese sentido, para el Nietzsche maduro, el tema de las visiones está vinculado a una reinterpretación defectuosa de la realidad amparada en una soberbia y obstinada capacidad para extraer la verdad de la realidad muy al margen de lo que la ciencia pueda demostrar. Pero otra cualidad importante vinculada a las visiones se puede encontrar en Za en la sección titulada “la canción de los sepulcros”⁴⁷⁴. Aquí, Nietzsche habla de “visiones y apariciones de su juventud”, las cuales, se refieren a recuerdos nostálgicos de su época como teólogo y discípulo de Wagner y de la metafísica de Schopenhauer (2011a, pp. 192-196). De esta manera, la experimentación de visiones es presentada aquí como una especie de posesión, un tipo de raptó que nos lleva a una interpretación metafísica de la realidad que –como expliqué en el párrafo anterior– tiene una repercusión en lo moral.

De este modo, y retomando la idea del descenso de la montaña como una alegoría, Strauss parece estar presentándonos aquí a un montañista que está a mitad de camino de su travesía⁴⁷⁵. Esto quiere decir que se está en una posición privilegiada en donde se acaba de contemplar al mundo con total claridad y en donde se tiene que tomar una decisión sobre la interpretación que se va a hacer en virtud de nuestra individualidad. Sin embargo, y al igual que Zaratustra, el montañista parece estar experimentando aquí cierta nostalgia por las creencias que tiene que dejar atrás⁴⁷⁶ y que hace, justamente, que su contemplación y admiración de la naturaleza se enturbien musicalmente.

Nebel steigen auf / Die Sonne verdüstert sich allmählich

En este apartado abordaré dos secciones programáticas porque son muy breves y porque trabajan, básicamente, con el mismo material motivico. La primera sección –titulada “Nebel steigen auf”– es la más breve de toda la obra, su extensión va desde el c. 729 al c. 736 y está caracterizada por juegos bitonales y cromáticos sobre la tonalidad de si bemol menor. Los principales motivos que intervienen son los tresillos bitonales de la niebla –que se vieron en la sección “Nacht”– junto a otros tresillos de negras y corcheas⁴⁷⁷ en los fagotes y heckelfón⁴⁷⁸, otros tresillos de negra cromáticos en fagotes y

⁴⁷⁴ Título que también Strauss usó para rotular una de las secciones de su ASZ y que da cuenta de que el compositor estuvo al tanto del contenido referido.

⁴⁷⁵ Lo cual alude a la importancia que Nietzsche le otorgó a la figura del “instante” como vivencia terrenal o verdad empírica que se opone al anhelo por un “más allá” ideal.

⁴⁷⁶ En el caso de Strauss, bien podría referirse al wagnerianismo y la metafísica de Schopenhauer que llegaron a él a través de Alexander Ritter.

⁴⁷⁷ Ver en los anexos el ejemplo N°6.37.

⁴⁷⁸ Como esclarece Bayreuther, este y otros temas aparecen en la página 36 del TR9 bajo indicaciones como “Nebel von oben und / der Seite Kommend” [Niebla que viene de arriba y de lado] o “Nebel von unten nach oben” [Niebla de abajo hacia arriba] (Bayreuther, 1997, p. 330).

clarinetes (ejemplo N°6.38a)⁴⁷⁹ y una secuencia de fusas sobre si bemol menor en las cuerdas (ejemplo N°6.38b) que, posteriormente, serán usadas en la sección de la tormenta para representar el viento y que, aquí, aparece para movilizar la niebla.

Ejemplo N°6.38:

(Strauss, 1993, cc. 732-733)

De esta forma, Strauss ha vuelto a girar la perspectiva del oyente, ubicándolo ya no en lo subjetivo del montañista sino en lo que acontece en el mundo exterior. Por otro lado, y en respuesta a quienes piensan que el episodio de 1879 en Murnau no tiene cabida en esta obra, debo decir, primero, que aquella vivencia que Strauss relató a Thuille –en donde ocurre el episodio de una tormenta eléctrica en plena excursión–, ocurrió en agosto, es decir, en verano. Segundo, que la acumulación de niebla, en este caso, se está dando tras la aparición del sol y esto es una característica inicial de una típica tormenta eléctrica térmica (Wärmegewitter), las cuales, casualmente, se suscitan en Europa central durante el verano⁴⁸⁰ (DAV, 2022).

En ese sentido, y dado que no hay datos de otro testimonio de Strauss de esta índole, es posible decir que, al menos en esta parte del programa que concierne a la llegada de la tormenta, el conocimiento y la vivencia que se plasman aquí provienen de una experiencia real que podría ser la de Murnau. De igual manera, cabe evidenciar el coincidente paralelo que Strauss presenta entre los pensamientos nostálgicos y la aparición de la niebla que va a iniciar la tormenta.

Por su parte, la segunda sección –titulada “Die Sonne verdüstert sich allmählich”– se extiende desde el c. 737 hasta el c. 754 y tiene la función de continuar con el material de la sección anterior pero, además, de construir una cadencia hacia la sección siguiente (Elegie) que se encuentra en fa sostenido menor. A nivel de motivos, esta sección reincorpora el motivo de la “luz solar” aunque, esta vez, lo

⁴⁷⁹ Que en la página 10 del TR31 aparecen junto al título “Nebel steigen auf” [Niebla ascendiendo] y la indicación “Nebel sehr schnell laufend” [la niebla corre muy rápido].

⁴⁸⁰ Como explica la revista *Deutscher Alpenverein*, el proceso inicia con el calentamiento del suelo que calienta las capas de aire cercanas elevando –en este caso– el aire y la niebla para, posteriormente, formar un cúmulo de nubes (*Cumulonimbus*) que, por condensación, iniciará poco a poco una precipitación de agua (DAV, 2022).

hace sobre la tonalidad de si bemol menor en los violines, órgano y glockenspiel⁴⁸¹. Asimismo, repite el motivo de la niebla ascendiendo (ejemplo N°6.38a) formando una escala por terceras menores y el efecto del aire (ejemplo N°6.38b) tanto sobre si bemol mayor como cromáticamente.

De esta manera, armónicamente, Strauss construye un puente que inicia en si bemol mayor para pasar a la mayor y hacer un giro hacia un acorde disminuido sobre do#. De esta forma, a partir del tercer compás del N°99 de ensayo, se produce una enarmonía con el tema de la luz solar –que nuevamente aparece delineando la tonalidad de si bemol mayor– hasta que ambos materiales se unifican en un acorde V7 sobre do sostenido con 9na bemol. Asimismo, durante gran parte de esta sección, suena un pedal agudo de do sostenido en las trompetas y órgano que también llama, justamente, a este dominante a menor.

Elegie

Esta nueva sección se extiende desde el c. 755 al c. 789 y tiene, como particularidad, la inclusión de un nuevo material temático (ejemplo N°6.39) cuya construcción en saltillos, reiteración de notas, plano acompañamiento de órgano y respuestas descendentes y deceptivas en las maderas introduce la sensación de inquietud y ansiedad. No en vano se tituló a este material con la etiqueta “Schmerz” [dolor] en la página 27 del TR9 y “Melancholie” [melancolía] en la página 10 del TR31. De igual manera, y a razón de una ligera variación interválica en el c. 760, el mismo tema adquiere la etiqueta de “sich aufbäumend” [rebelarse] en la misma página del TR9.

Ejemplo N°6.39:

Moderato espressivo.

Violines

(Strauss, 1993, cc. 755-757)

Hasta este punto, la armonía trata de mantener la tonalidad de fa sostenido menor –mientras incluye algunos intercambios modales con fa mayor–. Asimismo, mientras el tema elegíaco suena, otros motivos hacen su aparición a modo de contracanto, estos son los de la “niebla subiendo” (AS038a) y el del “aullido de la tormenta” –que ahora trata de hacerse un poco más presente apareciendo en los contrabajos y tuba desde un registro profundo–. Luego de una irrupción de una variación del tema de

⁴⁸¹ También aparece, en los cc. 743-744, un motivo en los oboes cuyo lugar original es en realidad la sección de la tormenta ya que su etiqueta –en la página 13 del TR31– versa “Sturmesgeheule” [aullido de tormenta]. Es muy probable que aquí se esté presentando como un simple vaticinio de lo que vendrá.

la luz solar en si bemol menor –mientras el órgano acompaña preparando una cadencia hacia re menor⁴⁸²– aparecen, tras una doble barra, los temas de la niebla y la elegía junto a un pedal en re (sostenido por el contrafagot, los cornos y la tuba) y otro en mi (en los chelos) que incrementan la tensión. Lo interesante es que, para esta sección⁴⁸³, Strauss colocó en la página 37 del TR9 etiquetas como “Nebel immer dichter” [niebla cada vez más espesa], “alles zieht sich zusammen wie ganz zu Anfang” [todo se contrae como en el inicio] y “tiefste stille und Einsamkeit” [silencio más profundo y soledad].

Todo esto, junto a una última exclamación del tema elegíaco en la cuerda grave en el N°103 de ensayo, confirman lo que anteriormente se venía especulando, es decir, que, luego de alcanzar la cumbre, la perspectiva musical hace un giro hacia la subjetividad del montañista. Y es, en el encuentro con la soledad, cuando aparecen los pensamientos y dudas más dolorosos e inquietantes⁴⁸⁴, por esta razón es que Strauss ha titulado a esta sección como “Elegía”⁴⁸⁵. Dicho de otra forma, se trata de un “compadecimiento” [*mitleid*] por el pasado que hace que nos arrepintamos de cómo estamos viviendo el presente y el instante. No es gratuito, en todo caso, que el material musical de esta sección, también provenga de aquel tiempo en el que se pensó titular a esta obra igual que la de Nietzsche.

Casualmente, en la §7 del AC, Nietzsche arremete de inmediato con la idea de la “compasión”, justamente, por concebirla como un atributo propio del cristianismo, cuyos efectos depresivos y nostálgicos, debilitan los instintos naturales que llevan al ser humano afirmar su propia vida y su forma autónoma de vivir (Nietzsche, 2011b, pp. 39-41). De esta manera, para Nietzsche, la compasión por las creencias del pasado fue una vía hacia el padecimiento que, aunque nociva, forma parte de la vida misma y del proceso de constante autosuperación revelado a través de su figura del “eterno retorno”. De la misma manera, pueden percibirse el conflicto entre el pensamiento cosmopolita del *fin de siècle* y la estética y moral wagneriano-metafísica en Strauss y la eterna disociación entre la fe y estética protestante de Stauffer y su ilícito amorío con Lydia Welti.

Por otro lado, y a propósito de todo lo visto hasta ahora en este episodio sobre la cumbre, quisiera sugerir que, Strauss, pareciera estar realizando una suerte de analogía entre alcanzar la cumbre y el gran mediodía del Za de Nietzsche. Recordemos que, para Nietzsche, el “gran mediodía” es el momento de mayor claridad en donde el hombre está a mitad de camino entre el animal y la

⁴⁸² Nuevamente se produce un efecto de bitonalidad vinculado a la niebla, la oscuridad y los pensamientos nostálgicos pero, también, donde aparece el órgano.

⁴⁸³ Que va desde el primer compás del N°102 hasta el cuarto compás del N°103 de ensayo.

⁴⁸⁴ Y esta es una característica muy presente de Zarathustra cuando este asciende solitariamente a las montañas.

⁴⁸⁵ La elegía es una composición lírica lamentosa a propósito de una pérdida o del recuerdo de un acontecimiento infortunado (Real Academia Española, s.f., definición 1).

superación de sí mismo (superhombre) (Nietzsche, 2011a, p. 146). Se trata –como ya he dicho– de un momento de contemplación, reflexión, padecimiento y de toma de decisiones⁴⁸⁶ que procede al abandono de las viejas costumbres morales y que antecede a la creación de valores propios.

Algo muy similar estaría ocurriendo en la estampa que Strauss nos presenta ya que, aquí, el montañista ha alcanzado un punto desde el cual puede contemplar el mundo y “adorarlo”⁴⁸⁷, viéndose obligado a reconocer que no existe nada más allá de él y, por lo tanto, ninguna entidad y verdad metafísica que pueda regir la vida individual. Sin embargo, y por lo que podemos ver –tanto en la obra de Nietzsche como en el montañista de la AS y en la propia vida de Stauffer– esta “toma de conciencia” no sólo es un proceso cíclico y de constante renovación, sino también de padecimientos de los que no podremos huir a menos que nos reprimamos para evadir el sufrimiento⁴⁸⁸.

Stille vor dem Sturm

Esta sección, que se extiende entre los cc. 790 y 844, finaliza la estadía en la cumbre y le abre paso a la tormenta y el descenso. Asimismo, plantea alternancias en la perspectiva del oyente porque la música tratará de mostrar todo el tiempo lo que ocurre en la mente del montañista en paralelo a la aparición de la tormenta térmica. A nivel temático, la sección empieza con un solitario redoble de timbal y bombo en *pianissimo* y con un ensamblaje de los motivos del “encanto desgastado”⁴⁸⁹ y de la “elegía” en el clarinete y sobre la tonalidad de si menor (ejemplo N°6.40).

Ejemplo N°6.40:

The image shows a musical score for Clarinet in Bb. The title is "Tranquilo". The score is in 4/4 time and B minor. It consists of two staves, A and B. Staff A starts with a fermata over a whole note chord (B2, D3, F#3). Staff B starts with a fermata over a whole note chord (B2, D3, F#3) and then continues with a rhythmic pattern of eighth notes. The score includes dynamic markings like 'p' and 'pp'.

(Strauss, 1993, cc. 792-796)

Lo llamativo de la reutilización de estos motivos es la reconstrucción semiótica que se puede hacer de estos a partir de la catalogación de etiquetas programáticas hecha por Bayreuther. Por ejemplo, el

⁴⁸⁶ Que, poéticamente en el texto de Nietzsche, está propiciada por la claridad de la luz solar al mediodía.

⁴⁸⁷ Utilizando el término que el propio Strauss usó para catalogar su obra en su diario personal de 1911.

⁴⁸⁸ Algo que, como se evidenció en el primer capítulo, es propio del pensamiento de Schopenhauer y de la moral wagnerianista de Ritter.

⁴⁸⁹ Ejemplo N°6.34 (visto en la sección de la cumbre)

ejemplo N°6.40a –que correspondía al motivo del “encanto desgastado”⁴⁹⁰– aparece etiquetado, en la página 38 del TR9, como “Stille” [calma/silencio/tranquilidad]⁴⁹¹. Sin embargo, en la página 11 del TR31, el fragmento completo (ejemplo N°6.40) aparece etiquetado como “Einsamkeitsgefühl” [sentimiento de soledad]. De esta manera, Strauss presenta, tanto en el título de la sección como en la música, no sólo la calma sino, también, al silencio y la soledad como el preámbulo introspectivo previo a la turbulencia de la tormenta (confrontación de ideales y fuerzas).

Luego de continuar secuenciando al motivo elegíaco en regiones en fa menor y re bemol menor (cc. 794-797), empieza una alternancia de pedales que no se va a detener hasta la llegada de la tormenta. Estos pedales, colocados tanto en voces graves como agudas, son: sol (cc. 798-802); do bemol (cc. 802-805); si bemol (cc. 806-830) y fa (cc. 832-844)⁴⁹². La función de estos es la de generar una tensión a la armonía central y de utilizar el último pedal (fa) para introducir un Si bemol menor en segunda inversión (a partir del N°108 de ensayo) que llama directamente a la tormenta⁴⁹³.

Ejemplo N°6.41:

(Strauss, 1993, cc. 816-817)

A partir del N°104 de ensayo, reaparece en el oboe el efecto del canto de ave⁴⁹⁴ que se vio en la sección de los prados floridos junto a varias apariciones del ahora motivo de la “soledad” mientras la armonía se mueve por regiones de re bemol menor, mi bemol menor y re mayor. Y es, aprovechando la aparición del motivo del ave, que Strauss introdujo un histérico motivo (ejemplo N°6.41)⁴⁹⁵ en el clarinete (entre los cc. 816-817) que, en la página 38 del TR9, había etiquetado como “Vogel” [pájaro]. Lo ingenioso de este motivo es que, dentro de su construcción, Strauss ha colocado una

⁴⁹⁰ Y que, como también señalé, promueve la imagen sonora del montañista cansado o debilitado.

⁴⁹¹ Bayreuther identifica, en realidad, dicha etiqueta sobre la aparición de este motivo en el c. 812 pero, dado que se trata del mismo material -sólo que en otra tonalidad-, la resignificación se puede pensar desde su aparición anterior en el c. 792.

⁴⁹² La identificación de estos pedales es importante porque, al igual que una serie de *clusters* que se irán dando, no forman parte de la armonía de fondo.

⁴⁹³ La sección de la tormenta inicia en si bemol menor; la razón por la que Strauss no colocó justo antes un acorde V7 sobre Fa puede tener que ver con la intención de querer presentar un tránsito más fluido entre escenas ya que, una parte del material de la tormenta se va a ir presentando anticipadamente en esta sección.

⁴⁹⁴ El cual está compuesto de corcheas aisladas en *staccato*. Sin embargo, cabe decir que este motivo, por su proximidad al efecto de las gotas de lluvia que aparece desde el c. 833, se puede confundir como la anticipación del segundo.

⁴⁹⁵ Que bien podría haber sido usado como un motivo de arrebató para TE.

variación de la galopa –característica del motivo del “mirlo” (ejemplo N°6.16)– permitiendo la asociación con esta ave.

Ejemplo N°6.42:

The image shows a musical score for two instruments: Flautín (Flute) and Timbal y bombo (Timpani and Drum). The Flautín part is written in a treble clef with a 4/4 time signature. It begins with a dynamic marking of *p* (piano) and a fingering of 5. The Timbal y bombo part is written in a bass clef with a 4/4 time signature. It features a dynamic marking of *mf sfz* (mezzo-forte sforzando) and a *dim.* (diminuendo) marking. The tempo is marked *Lebhaft*.

(Strauss, 1993, cc. 821-823)

Consecuentemente con este motivo, aparecen, a partir del c. 821, los efectos del relámpago (ejemplo N°6.42a)⁴⁹⁶ y el trueno (ejemplo N°6.42b)⁴⁹⁷ seguidos del motivo de la “oscuridad de la noche”, el cual, ratifica su significado aquí marcando la diferencia con su homólogo de la “luz solar”. Asimismo, Strauss también ratifica la identidad de este motivo cuando, refiriéndose a esta sección, escribe las indicaciones “wie am Anfang” [como al principio] en la página 38 del TR9 y “alles zieht sich zu, es wird die Nacht” [todo se contrae, será de noche] en la página 12 del TR31. De igual manera, cabe indicar que, cuando la línea melódica de este motivo de la noche termina de caer sobre el c. 826, lo hace formando un gran *cluster* en maderas y metales que se va a mantener hasta la llegada de la sección de la tormenta. Sin embargo, la armonía base, es decir el si bemol menor con pedal en fa, se mantiene en toda la cuerda porque es la que se encarga, armónicamente, del cambio de sección.

Por otro lado, otros dos efectos importantes también hacen su aparición, el primero es una extensión del motivo del “viento” –que se vio en la sección del oscurecimiento del sol– en la cuerda grave que, junto a la aparición de la máquina de viento en el c. 830, crean una sensación de ventisca mucho más violenta que la que se vio en DQ. Por su parte, el segundo está constituido por una serie de notas aisladas en las maderas, arpas y violines que, primero, aparecen cada dos tiempos para, luego, precipitarse rítmicamente. A este material Strauss lo etiquetó como “die ersten großen Tropfen fallen” [caen las primeras gotas grandes] en la página 12 del TR31⁴⁹⁸ (citado en Bayreuther, 1997, p. 492).

⁴⁹⁶ Muy parecido a cómo se representaron los relámpagos en la variación VII de DQ.

⁴⁹⁷ Ambos distanciados por un silencio de blanca con doble puntillo para generar el efecto realista de que la tormenta está cerca pero aún a determinada distancia. En adelante, esta distancia se irá haciendo más corta y, luego, volverá a distanciarse para dar cuenta del desplazamiento de la tormenta.

⁴⁹⁸ En paralelo se inserta el último pedal (en fa) de esta sección, se sostiene el *cluster* ya iniciado, se doblan en varias voces los motivos de las “gotas” y el “viento” y se realiza un largo *crescendo* que culmina en la tormenta..

De esta forma, Strauss ha intentado representar aquí el tránsito de la solitaria subjetividad al empeoramiento del tiempo a través de una serie de recursos y efectos realistas. Por otro lado, y en paralelo a esto, es válido continuar con una lectura nietzscheana que dé cuenta de qué elementos programáticos y simbólicos de esta obra encuentran un eco en la obra de Nietzsche. Asimismo, esto también sirve para evidenciar qué tan vigente siguen algunas ideas del filósofo en la forma de pensar del Strauss maduro⁴⁹⁹. Por esto, creo conveniente volver a considerar algunas propuestas del AC, FW, MA y Za⁵⁰⁰.

El primer texto que nos puede aproximar a una interpretación de por qué Strauss le está dando un lugar especial a las figuras de la soledad y el silencio es el AC. En el prólogo de esta obra, Nietzsche expresa que, el camino al que está llamado todo aquel que quiera dejar tras de sí sus viejas creencias y costumbres, es uno muy tormentoso, inhóspito y de “siete soledades” que sólo es comparable con la vida de alta montaña (Nietzsche, 2011b, pp. 33-34). En adición a esto, y si se rastrea el uso de la expresión “siete soledades” –hasta la §309 de FW–, notaremos que, dicha soledad –que es propia de todo aquel que está quemando etapas⁵⁰¹– es el espacio ideal en el que la voluntad individual se enfrenta a atractivas pero ajenas y limitantes formas de pensar arraigadas en uno mismo (Nietzsche, 2014, p. 844).

Por otra parte, en la IX parte de MA⁵⁰², Nietzsche habla de la soledad más como un espacio para autocultivarse y, del encuentro con otros, como un suceso que puede llevar a la infravaloración de uno mismo por comparación, es decir, a un tipo de alienación en ausencia de fuerza de carácter (Nietzsche, 2014, p. 266). De esta manera, se entiende que el sujeto entregado a su soledad es uno que está en un constante proceso de introspección y de transvaloración de valores. Pero, al mismo tiempo, presenta una percepción doble de la soledad que la concibe, por un lado, como un espacio ideal para el aprendizaje –por estar alejado de distracciones e influencias– y, por otro, como un lugar de conflicto en donde el sujeto debe enfrentarse a sí mismo.

Por su parte, la figura del silencio está también asociada a la de la soledad en el pensamiento de Nietzsche. El mejor ejemplo me parece que es un capítulo del libro II de Za titulado “La más silenciosa de todas las horas”. Aquí, el personaje de Zarathustra es asaltado –en un momento de silencio sepulcral durante el atardecer– por una misteriosa voz⁵⁰³ que le insta a volver a su soledad en la montaña⁵⁰⁴ para encarar, nuevamente, a la idea del “eterno retorno”. Sin embargo, a Zarathustra,

⁴⁹⁹ A razón de su referencia al AC durante el proceso de composición.

⁵⁰⁰ La preferencia por estas dos obras en particular –además del AC y FW–, responde al ya evidenciado hecho de que Strauss escribió ASZ basándose en ambos textos.

⁵⁰¹ O sea, que está dejando atrás a las viejas ideologías religiosas, culturales, políticas y filosóficas de su tiempo.

⁵⁰² En la §625 titulada “Hombres solitarios”.

⁵⁰³ Su inalterable y eterna voluntad.

⁵⁰⁴ Puesto que ya llevaba un tiempo viviendo entre las muchedumbres en el llano.

encarar y aceptar esta idea le aterra porque implica una vida difícil y, como ya se ha visto, también el abandono de viejas creencias e ideologías. Por esta razón, aquella voz misteriosa termina su aterradora exhortación con la frase “Las palabras más silenciosas son las que traen la tempestad” (Nietzsche, 2011a, pp. 247-251).

De esta manera, Nietzsche muestra cómo la misión profética de Zarathustra es dependiente de un período de recogimiento en las alturas que lo “purifica” de la cultura de las muchedumbres. En ese sentido, la estancia de alta montaña es un lugar opuesto al llano en donde el individuo con fuerza de carácter y de voluntad sana. Por lo tanto, todo ascenso se vuelve un proceso de descubrimientos, toda permanencia en la cumbre un proceso de padecimientos, cambios y de difíciles decisiones.

Esta figura retórica de Nietzsche es tan sugerente como la propia calma o silencio antes de la tormenta de esta obra de Strauss por dos razones. La primera tiene que ver con la reiteración del tema “elegíaco” y del tema de la “soledad”, precisamente, en un momento en el que la naturaleza empieza a volverse inhóspita para el montañista. Por supuesto que el miedo que el montañista experimenta es por la tormenta que se avecina, sin embargo, las sensaciones de soledad y nostalgia han impregnado toda la música desde la coronación de la cumbre por lo que todo este pasaje es susceptible de esta segunda lectura nietzscheana.

Segundo, hay que considerar que, junto con la tormenta, también inicia el descenso de la montaña, es decir, el retorno a la sociedad y a la muchedumbre y a todo lo que, para un pensador como Nietzsche, es miserable y nocivo. Por lo tanto, las sensaciones previas al descenso de la montaña no deberá ser otra cosa que un tumulto de sentimientos encontrados pero, en especial, un temor por dejar atrás ese espacio de soledad en el que la individualidad se hizo más fuerte. De esta manera, la forma en la que Strauss termina tratando las figuras de la soledad y el silencio se vuelven, en el marco nietzscheano en el que él mismo ha insertado su obra, muy similares al tratamiento ambivalente que Nietzsche le dio a las mismas en su proyecto literario.

Gewitter und Sturm, Abstieg⁵⁰⁵

Esta extensa pero rápida sección de recopilación y tratamiento motivico abarca desde el c. 845 hasta el c. 982. Aquí, Strauss ha tratado de fusionar el programa de un violento y desordenado descenso por la montaña –a causa de la aparición de una tormenta térmica– con el tratamiento de muchos de los temas que aparecieron en la transición hacia la cumbre junto a algunos temas nuevos que obedecen al programa y a la pintura tonal.

⁵⁰⁵ Es muy probable que el título de esta sección esté haciendo alusión al movimiento IV de la *Sinfonía N°6* de uno de sus compositores predilectos, Beethoven.

La principal intención de Strauss aquí es la de materializar aquella exhortación que nos hace la naturaleza –a través del disfrute de los sentidos y del peligro de la muerte⁵⁰⁶– de tomar conciencia sobre la existencia única de la vida terrenal⁵⁰⁷. De esta manera, el *pathos* elegido voluntariamente se vuelve una vez más aquella garantía de que estamos viviendo el instante y de que no somos indiferentes al mundo⁵⁰⁸. Debido a esto es que esta sección se limita únicamente a la presentación casi cacofónica de los eventos de la tormenta en paralelo a los eventos de secciones como las del glaciar, las cataratas, el pasto alpino, la maleza y el bosque.

Por su parte, el material musical de esta sección inicia y termina en si bemol menor introduciendo al efecto de “Platzregen” [aguacero]⁵⁰⁹ (ejemplo N°6.43) en flautas y cuerdas junto a una poderosa entrada de órgano a cuatro octavas. Cabe destacar, de este motivo, su estructura isomorfa de corcheas y semicorcheas descendentes que nos remiten directamente a la caracterización de la lluvia torrencial en el c. 78 del IV movimiento de la *Pastoral*.

Ejemplo N°6.43:

The image shows a musical score for two instruments: Flautas (Flutes) and Órgano (Organ). The Flautas part is written in a single staff with a treble clef, a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat), and a 4/4 time signature. It is marked "Schnell und heftig" and "Flutterzunge". The notation consists of a series of descending eighth notes, starting on G4 and ending on B3. The Órgano part is written in a grand staff (treble and bass clefs) with the same key signature and time signature. It is marked "ff" and "(volles Werk)". The notation shows a powerful four-octave chord, with the bass clef part starting on B1 and the treble clef part starting on G5.

(Strauss, 1993, c. 845)

Por otro lado, y para continuar con la caracterización meteorológica, Strauss continúa empleando la máquina de viento, la cual, casi siempre está acompañada por unos trémolos en los bajos. De igual manera, continúa introduciendo los efectos del relámpago y el trueno a partir del c. 848, los cuales, ahora están separados por un silencio de negra con punto –indicando que la tormenta eléctrica está casi sobre el montañista–. Cabe destacar también que, cuando aparece el efecto del relámpago en los

⁵⁰⁶ Cualidades centrales para la figura del saber trágico.

⁵⁰⁷ Esta es una lógica atea que comparten tanto Nietzsche como Strauss.

⁵⁰⁸ Este mundo terrenal es algo que Nietzsche opone constantemente al mundo metafísico tanto en MA como en Za de manera distinta a cómo Wagner los presenta en su tetralogía en donde el mundo de los dioses, los humanos y los nibelungos aparecen conectados.

⁵⁰⁹ Con este nombre se etiquetó a este material en la página 12 del cuaderno TR31.

Ejemplo N°6.46:

Schnell und heftig.

Tuba tenor
en Sib



ff

(Strauss, 1993, cc. 876-878)

A partir del c. 869, Strauss amalgama el motivo de ritmo lombardo con una variación disminuida del tema del glaciar⁵¹³ en las cuatro trompetas empalmado con una serie de tresillos descendentes –en las tubas tenor– que generan el efecto de tierra y hielo deslizándose. A partir del c. 876, aparece con toda la potencia grave de las cuatro tubas tenor y las dos tubas bajo el motivo etiquetado en la página 13 del TR31 como “Sturmesgeheule” [aullido de la tormenta] (ejemplo N°6.46). Como veremos, este motivo será el *leitmotiv* de la tormenta por excelencia, sin embargo, su caracterización en un registro tan grave durante esta sección instrumentalmente cargada y sonora hace que sea casi imperceptible. En todo caso, puede interpretarse como uno de los planos sonoros más alejados y, su construcción cromática, como un material de fácil modulación para su inserción en otros espacios.

También aparece, junto con esta región en fa sostenido menor, un motivo alternativo del descenso⁵¹⁴ en maderas y violines, cuyo insistente uso de saltillos, era una característica sustancial del motivo del ascenso. La gran diferencia es que, el motivo de esta sección, desciende por 2das, 3ras y 4tas pero, además, se interrumpe para dar paso a una secuenciación –ascendente– del ritmo lombardo en los cornos, cuya etiqueta en la página 40 del TR9 versa “aufwärts klettern” [trepar]. Con este recurso, Strauss está tratando de sugerir la irregularidad en la superficie del glaciar pero, también, la desesperación del montañista por escapar de los deslizamientos.

A partir del c. 853, desaparecen la máquina de viento y el órgano para abrir paso a tres compases –en 3/4 sobre re mayor– caracterizados por unos *glissandi* en las arpas, un *ostinato* de negras en el glockenspiel, unos trémolos en el triángulo y en el platillo suspendido y unos cinquillos en la celesta. Esto responde a la preparación escenográfica de una síntesis de las secciones de las cataratas y la aparición⁵¹⁵. Por ello, Strauss incorpora el motivo en semicorcheas –característico de las cataratas– en los flautines y clarinetes en paralelo a los efectos cromáticos de la lluvia torrencial. Sin embargo, y

⁵¹³ Ver en los anexos el ejemplo N°6.45.

⁵¹⁴ Revisar en los anexos el ejemplo N°6.47.

⁵¹⁵ Es extraño que, debiendo ser el descenso un orden estrictamente inverso, la sección de las cataratas aparezca tan pronto. Lo que a mi parecer ocurre, es que el ascenso no siguió una ruta lineal y que, varios de los acontecimientos de este, se habrían dado en un mismo piso ecológico o en espacios cercanos. Sólo de esta manera sería posible que a la sección del glaciar le siguiera la de las cataratas. Por otro lado, este tipo de desordenamiento de las estancias –producto de un descenso desesperado y desorientado– puede ser un fundamento para tratar y confrontar los diferentes temas aparecidos en la primera parte de la obra.

debido al oscurecimiento del cielo, no se incluye el motivo de las “hadas del agua” ya que, en su lugar, Strauss ha colocado las ya mencionadas negras en el glockenspiel, las cuales, en la página 13 del TR31, tituló simplemente como “Sprühregen” [rocío].

Ejemplo N°6.48:



(Strauss, 1993, cc. 886-888)

Tan pronto como acaban estos compases de las cataratas, el indicador de compás cambia a 2/2 y la región armónica aterriza sobre un acorde V7 sobre fa. La novedad aquí es que aparece, a partir del c. 886, otra variación del motivo del ascenso (ejemplo N°6.48) que incorpora galopas ascendentes y corcheas que forman intervalos de 8va, 7ma y 6ta pero, también, los característicos tresillos del resbalón. Por esta razón, Strauss etiquetó a esta variación como “springend über Felsen” [saltando sobre rocas] en la página 13 del TR31. Sin embargo, en la página 40 del TR9, esta misma variación estaba dividida por dos etiquetas que versan “stürzend” [precipitar] (ejemplo N°6.48a) y “stolpernd” [tropezar] (ejemplo N°6.48b).

Asimismo, esta particular variación del descenso se interrumpe en su segunda entrada –sobre una región en do menor– y se asimila, en el c. 890, a una línea cromática descendente en los cornos y tubas tenor, las cuales, Strauss etiquetó como “Felsen rollen / Lawinen” [rocas rodando / aludes]. Sin embargo, y justo cuando parece que el montañista ha quedado sepultado en el deslizamiento, reaparece en el c. 893 el motivo del “descenso” en flautas, oboes, corno inglés y clarinetes en *fortissimo*, junto a una inversión del ritmo lombardo (cacería). Lo llamativo, es que Strauss conecta esta reaparición del descenso con un arpeggio de semicorcheas en las maderas –en el c. 896–, el cual, Strauss había etiquetado en la página 13 del TR31 como “schnell am Seil herab” [rápido por la cuerda hacia abajo] (citado en Bayreuther, 1997, p. 493).

De esta manera, este deslizamiento por la cuerda le permite al montañista escapar del alud y alcanzar –en otro piso ecológico– la región del pasto alpino, la cual, a diferencia de la sección original⁵¹⁶, se desarrolla a través de secciones en do menor (con pedales en si bemol y sol) y fa menor. En esta sección⁵¹⁷, se introducen el motivo del “cuerno alpino” (ejemplo N°6.25a) en los cornos, una aumentación del motivo del “presentimiento” (AS013) en cornos y trombones, el motivo del “aullido

⁵¹⁶ Anclada en mi bemol mayor.

⁵¹⁷ Comprendida entre los cc. 897-910.

de la tormenta” (ejemplo N°6.46)⁵¹⁸, el motivo alternativo del descenso (ejemplo N°6.47) y una variación aumentada de los tresillos de la niebla en las tubas⁵¹⁹.

Por otro lado, y a razón de que no se ha escuchado ningún relámpago desde el c. 874 y de que aún el montañista se halla en el descampado de los pastos alpinos, aparece, en el c. 907 en los oboes, el motivo de la montaña –en disminución– junto al motivo del “presentimiento” en los cornos. En este sentido, la indicación en la página 13 del TR9 que versa “die Wolken zerreißen ein wenig, man sieht Felskämme” [las nubes se abren un poco, se ven crestas] denota, junto a este momento musical, el inicio de un cambio climático que deja al efecto de la lluvia torrencial apenas sostenido por los violines I.

Pero este nuevo panorama no hace que el montañista se detenga ya que, a partir del c. 911, empieza a aparecer el sujeto del *fugato* de la maleza y los matorrales en los cornos junto al motivo del ascenso en las voces graves. Asimismo, también aparecen las corcheas características de una lluvia más calmada en las flautas, oboes y clarinete junto a una desaceleración rítmica del efecto de la lluvia torrencial⁵²⁰ junto al relámpago y el trueno en los flautines y timbales.

De esta manera, Strauss nos muestra a un montañista mucho más confiado y, por esta razón, es que introduce aquel motivo impetuoso –que se vio en el N°57 de ensayo– en un *tempo* mucho más movido. Por otro lado, hay que reconocer que el estado emocional del montañista aún sigue conmocionado y por ello es que su fuerte reanudación en las trompetas, cornos, trombones, cellos y bajos -a partir del c. 921- se hace sobre la región de si bemol menor.

A partir del N°121 de ensayo, comienza a aparecer el tema principal de la sección del bosque (ejemplo N°6.14) pero sobre mi bemol mayor y la bemol mayor⁵²¹. De esta manera, el montañista ha vuelto al bosque para encontrar refugio y, por ello es que, a partir del c. 930, aparece en *fortissimo* el tema del ascenso en maderas y cuerdas graves junto a numerosas reiteraciones del tema del bosque. Posterior a esto, a partir del c. 938, el órgano inicia una serie de pedales cromáticos que van desde si bemol hasta culminar en un acorde de si bemol menor en segunda inversión⁵²², luego se detiene por cinco compases mientras reaparecen los relámpagos en las flautas y los truenos un compás después.

⁵¹⁸ Junto a unas líneas cromáticas en semicorcheas en fagotes y cuerdas graves que, en la página 13 del TR31, aparecen etiquetadas como “Windesgeheule” [aullido del viento].

⁵¹⁹ Que se vieron en la sección del oscurecimiento del sol.

⁵²⁰ En este punto, la lluvia torrencial que antes aparecía en semicorcheas descendentes, ahora lo hace en tresillos de corchea descendentes.

⁵²¹ Incluye el acompañamiento de tresillos arpegiados en las cuerdas, el cual, mitiga en cierta medida los efectos de la lluvia y el viento.

⁵²² Momento en el que se alcanza un clímax dinámico.

De esta manera, quedan sonando los efectos de los relámpagos, truenos, viento y lluvia torrencial, a los que se suman los tresillos de la niebla en los cornos en sentido descendente⁵²³ y generando un *crescendo* que culmina, en el c. 947, con un segundo clímax en triple *forte* en todas las voces (incluyendo el órgano) sobre un acorde de si bemol menor en segunda inversión. Este momento, que en realidad se trata del último gran rugido de la tormenta, está caracterizado también por la aparición de una variación aumentada del aullido de la tormenta que, ahora, posee un sentido descendente.

A partir del N°125 de ensayo, la tormenta sólo se dedica a alejarse y mitigarse, para ello, recurre a la representación de gotas de lluvia en corcheas sobre las maderas, las cuales, van desacelerándose hasta volverse dos negras por compás. Mientras esto ocurre, el efecto de la lluvia torrencial en las cuerdas va perdiendo voces en las maderas y cuerdas hasta desaparecer completamente en el N°126 de ensayo. De la misma manera, el efecto del aire que sube y baja⁵²⁴ se va a alternar entre las maderas y las cuerdas hasta la llegada del último relámpago y trueno sobre una cadencia perfecta auténtica en si bemol menor en el c. 971⁵²⁵.

Finalmente, y tras un compás de redoble de timbal sobre si bemol, aparece, a partir del N°128, el tema de la montaña en cornos, trompetas, trombones y tuba. La intención de este tema no es sólo la de generar la noción de claridad tras el nublamiento del cielo sino la de volver a introducir la figura del sol antes del anochecer. Por esta razón es que el motivo de la montaña realiza un giro armónico de si bemol menor a sol bemol mayor⁵²⁶, dando paso a una nueva entrada de órgano que llama a la sección del atardecer.

En este punto de la obra, las alusiones a la adversidad, a la naturaleza, a los recuerdos, al padecimiento y al instinto⁵²⁷, conservan aún una cuota nietzscheana. Sin embargo, y a mi parecer, en este punto Strauss está retomando las ideas, recursos y dudas de otro pensador igualmente influyente para él, Goethe. Así como en esta obra hay referencias a las figuras retóricas de Nietzsche –aún cuando existe otro poema sinfónico basado en su obra–, creo que también se está volviendo a tomar el tópico del “Wandrerers Sturmlied” de Goethe⁵²⁸ para darle una significación y más actualizada con la madurez del compositor.

⁵²³ Indicando el proceso inverso al descrito anteriormente sobre la formación de la tormenta térmica.

⁵²⁴ El cual ya no cuenta con el apoyo de la máquina de viento desde el c. 957.

⁵²⁵ Este momento coincide con las últimas gotas de lluvia, las cuales, se dan de a dos negras por compás.

⁵²⁶ Tonalidades cercanas.

⁵²⁷ El cual permite la supervivencia del montañista.

⁵²⁸ El *Wandrerers Sturmlied* (Op. 14) de Strauss está basado en el poema de Goethe del mismo nombre. La obra, que fue compuesta en 1884 (Trenner, 1985, p. 26) cuando Strauss aún se encontraba bajo la influencia de Brahms.

El poema de Goethe⁵²⁹, si recordamos, es un himno que relata la travesía de un caminante por el bosque al que le sorprende una tormenta, de la cual, busca huir. El sentido alegórico de esta obra permite establecer un paralelo con la propia crisis de identidad artística del poeta. Según Meredith Lee, el poema puede dividirse en tres partes: a) una invocación al Genio⁵³⁰ –para que provea un refugio frente a la tempestad– y a las Musas y Gracias para conducirlo a la inspiración poética⁵³¹; b) el caminante cae en cuenta de que sus ideas iniciales son erradas y formula un nuevo concepto de Genio; c) se alcanza una reinterpretación positiva del paisaje tempestivo y de la travesía y se resuelve el concepto de Genio extraído y encontrado en la misma tormenta (Lee, 1982, p. 20).

Goethe nos representa, entre varias cosas, cómo se produce la interacción de una fuerza metafísica con la identidad artística propia; el himno se vuelve, en todo caso, un ejercicio de autoconciencia en donde el encuentro con el exterior es también un encuentro con el interior. Asimismo, cabe destacar que, el caminante y el poeta, final de la tormenta ya no son lo que fueron al inicio, por lo tanto, se habla de una experiencia transformativa que, hacia el final del poema, lleva al poeta a ya no concebirse como un mero receptáculo del Genio, sino como un individuo con identidad artística propia, la cual, va descubriendo en su encuentro con el mundo y en su quehacer.

Al igual que en las adaptaciones musicales que hizo del *West-östlicher Divan* de Goethe en 1918, Strauss presenta aquí el viejo conflicto entre el sujeto y las fuerzas externas del mundo. Sin embargo, y a diferencia de Goethe, Strauss no está retratando aquí a una fuerza metafísica (como el “Genio”) sino a una fuerza completamente empírica. Pero, además de ello, si bien Strauss le está dando –al igual que Goethe y Nietzsche– una función educativa al padecimiento, también le está dando un lugar importante al “instinto”⁵³². De esta forma, es posible ver al instinto del montañista como una analogía al instinto artístico, por medio del cual, el artista no es una mera copia de sus maestros e influencias.

De esta manera, y al igual que en el *Wandrer's Sturmlied* de Goethe, la tormenta se vuelve un espacio de autoconciencia y medición de la propia fuerza (física y artística) en donde el sujeto se reafirma y se conoce a sí mismo. Aquí, los ascensos y descensos desesperados revelan un sentido de búsqueda tan ferviente que lo hacen comparable con el nihilismo fuerte al que se refería Nietzsche, puesto que se trata de una serie de ensayos y errores hacia una creación de nuevos valores (estéticos y éticos). Y es, justamente, en este acto de conocerse, que el individuo ya no es el mismo pues ha abandonado una

⁵²⁹ Del cual no hay certeza de si realmente se hizo en 1772 (Weigand, 1978, p. 105).

⁵³⁰ Espíritu protector.

⁵³¹ Aquí, la figura del caminante que goza de la bendición del Genio es presentada como una analogía al dichoso poeta que, por inspiración divina, se eleva por sobre los demás.

⁵³² Recordemos que los temas vinculados al ritmo lombardo, la cacería y el presentimiento son parte de una unidad de significación que alude a los instintos naturales y pero también artísticos.

forma anterior de concepción propia y por lo cual, dirá Nietzsche, seremos un “ocaso” y a un “nuevo amanecer”.

Sonnenuntergang

Esta sección, cuyo material tiene el propósito de representarnos el atardecer tras la tormenta, abarca desde el c. 983 hasta el c. 1032. Al mismo tiempo, resulta ser una extensión final del proceso de tratamiento temático iniciado en la tormenta ya que, entre ambas secciones, no hay una culminación (o cadencia) sino, más bien, un tránsito desfasado de temas que se encargan del giro armónico hacia sol bemol mayor. De esta forma, y luego de la aparición del motivo de la montaña, reaparece el órgano asentando la tonalidad mencionada y, dos compases después, una aumentación del tema de la luz solar (ejemplo N°6.49) en maderas y violines.

Ejemplo N°6.49:

Violines

Etwas breiter.

ff

(Strauss, 1993, cc. 983-990)

Lo llamativo de esta aumentación, es el color elegido para alcanzar una suave apoteosis –muy diferente a las escuchadas en el amanecer y en la cumbre–. Asimismo, también destaca la plasticidad de esta aumentación, la cual, junto a la indicación “etwas breiter” [un poco más amplio] producen una sensación suave pero a la vez voluminosa. La razón por la que Strauss presenta este material de esta forma, obedece a las indicaciones “die Sonne kommt hervor” [el sol sale] y “Sonnenuntergang” [puesta de sol]⁵³³. De esta manera, esta versión del tema de la luz solar resulta representar, en realidad, al propio ya que, obedeciendo a la descripción exacta del paisaje, no es la luz solar la que desciende sino, más bien, el astro mismo.

Ejemplo N°6.50:

Trompeta en Do

Etwas breiter

Freierlich

f

(Strauss, 1993, cc. 993-996)

⁵³³Las cuales figuran en la página 15 del cuaderno TR31.

Consecuentemente con esta idea, aparece, a lo largo de los N° 130 y 131 de ensayo, una inversión secuenciada (ejemplo N°6.50) del motivo de la luz solar⁵³⁴. De esta manera, mientras el astro desciende a través de un material aumentado y aletargado, la luz solar –ahora en sol bemol mayor– asciende proyectada en la montaña. Fiel al concepto de la obra, Strauss también introduce, en paralelo al ascenso de la luz, una variación del motivo elegíaco –que ahora está en mayor– para representar lo que la estampa produce emocionalmente en el montañista. Lo interesante aquí es que, la primera impresión, no es una de admiración por el atardecer (para lo cual hubiera servido usar el motivo “wie schön”⁵³⁵) sino de nostalgia. Por esa razón, a este tema se le asignó la etiqueta de “pathetisch” [patético] en la página 15 del cuaderno TR31.

De esta manera, y al igual que en el poema de Goethe, el mundo exterior se comporta como un reflejo del interior del montañista/artista. La idea de lo “patético”no viene por el lado de lo ridículo sino por el lado de la conmoción (*pathos*). De esta manera, la imagen nostálgica del atardecer, junto al tono lamentoso de la melodía elegíaca, están reflejando un nuevo padecimiento que ya no tiene tanta influencia como el de la cumbre por estar –la melodía– en modo mayor. Sin embargo, cabe notar que Strauss liga esta melodía a una serie de tresillos y semicorcheas arrebatadas que evidencian una lucha o un intento decidido por controlar y someter dichos pensamientos que, opuestos a la inmediatamente anterior terrenalidad del peligro de la tormenta, no pueden sino tratarse de ideas de orden metafísico⁵³⁶.

A partir del seto compás del N°131 de ensayo inicia una nueva región en mi bemol menor que continúa con esta lucha interior –representada en los tresillos y semicorcheas convulsivas en la cuerda– hasta arribar a un si mayor que incorpora un pedal grave de do bemol (que luego se convertirá en Si natural) que se extiende hasta el inicio de la sección Ausklang⁵³⁷. Pero mientras este material se extiende hasta la siguiente sección, el motivo elegíaco sufre una aumentación –a partir del c. 1011– pero, también una forzada reconducción melódica ascendente hasta llevarla a una serie de colapsos melódicos mientras la armonía intenta, en reiteradas oportunidades, cadenciar perfectamente sobre si mayor hasta lograrlo sobre un *pianissimo* en el c. 1025⁵³⁸.

⁵³⁴ Dicha inversión, tal cual aparece en el c. 991, también recuerda al motivo de la montaña.

⁵³⁵ El cual recién aparecerá a partir del N°135 de ensayo de la siguiente sección.

⁵³⁶ Estas ideas no sólo se refieren a cuestiones morales, políticas o religiosas sino también a criterios estéticos que intentan regir el modo de hacer arte y que acechan la mente de todo artista que esté en búsqueda de su individualidad (como ocurre con el caminante del poema de Goethe o con el mismo Zaratustra de Nietzsche).

⁵³⁷ La extensión de este pedal por veinticuatro compases no debe de ser pasada por alto estructuralmente

⁵³⁸ Todo este proceso sigue ocurriendo mientras los motivos del descenso del sol y del ascenso de la luz siguen sonando.

De esta manera, el tema elegíaco, el cual pasa por tantas conjugaciones armónicas y melódicas de la misma manera como uno le da vuelta a ideas irremediables y termina conviviendo con ellas, se consolida en una línea cromática ascendente que se diluyen en los últimos seis compases de esta sección. Este acto le pone fin al momento elegíaco y al pedal sobre la nota do bemol/si natural para acabar resolviendo con una cadencia en Si menor.

Ausklang

Esta penúltima sección abarca desde el c. 1033 hasta el c. 1127 y se caracteriza por ser la sección más duradera de toda la obra⁵³⁹. Su título es usualmente traducido por la musicología anglosajona como “waning tones” [tonos menguantes], “dying away of sound” [morir del sonido] o “ending (of the day)”⁵⁴⁰. Sin embargo, y también como reconoce Youmans (2005), esta sección posee un carácter epilógico porque recapitula muchos elementos primarios y secundarios de las secciones referidas al ascenso hacia la cumbre. Por otro lado, hay que indicar que el término “Ausklang” se compone del prefijo “aus”[final/fuera/apagado] y “Klang” [sonido/tono], por lo que la traducción más acorde es la de “colofón”.

Armónicamente, casi toda la sección se halla sobre los grados centrales de la tonalidad de mi bemol mayor, la cual, recordemos, es la tonalidad original del tema del ascenso (y del montañista). Sin embargo, y como se verá, es a partir de los últimos quince compases que la armonía trabaja su modulación hacia un V7 sobre Fa para enlazar con la sección “Nacht”. Por otro lado, a nivel temático y motivico, la sección abre con un suave solo de órgano⁵⁴¹ que introduce el tema del “descenso del astro” (antes de la “luz solar”). Lo interesante aquí es que dicho tema, cuya tonalidad original fue La mayor (en la sección del amanecer) y do mayor (en la cumbre), ahora aparece en la tonalidad del montañista. A mi juicio, dicho gesto no puede estar obedeciendo meramente a los requerimientos de una reexposición –en el caso de serlo– sino al “ocaso nietzscheano” del montañista por lo anteriormente analizado en las secciones de la tormenta y de la puesta de sol.

La caracterización casi religiosa de este tema está haciendo alusión a las últimas luces del día pero también a los sentimientos del sujeto que contempla. De esta manera, Strauss –al igual que Nietzsche–, parece estar reemplazando la vieja adoración religiosa y metafísica de occidente por una que pone, como centro de la purificación moral, la individualidad natural fortalecida y la inspiración

⁵³⁹ Su ejecución dura aproximadamente 7 minutos.

⁵⁴⁰ De esta manera han sido traducidos por los trabajos de Del Mar (2009), Höyng (2012) y Dover Publications (1993) respectivamente.

⁵⁴¹ Reiterado inmediatamente después por el corno y luego por la trompeta.

artística, a lo natural, es decir, a lo que empíricamente existe⁵⁴². Y, casualmente, por esta razón es que Strauss no tiene más opción que proseguir con un material conductivo –ya aparecido en la sección de la cumbre⁵⁴³– que conduce a la aparición reiterada del tema “wie schön” a partir del N°136 de ensayo.

Este material conductivo al que me refiero está acompañado, en el cuaderno TR31, por las indicaciones “in sanfter Extase” [en suave éxtasis] y “getragen” [llevado] ya que tiene, justamente, la función de construir un *crescendo* emocional, pero también de delinear una cadencia perfecta que culmina con la llegada del tema “wie schön” sobre mi bemol mayor. Luego de repetir este material entre los N°136 y 137 de ensayo, una aumentación del material conductivo –acompañada de un pedal de dominante en el órgano– aterriza sobre un nuevo material (ejemplo N°6.51) que recopila el intervalo de sexta ascendente del material conductivo anterior.

Ejemplo N°6.51:

Violines

Etwas breit und getragen.

p espress.

(Strauss, 1993, cc. 1070-1072)

Los tonos guía de este motivo -que se interpreta tres veces entre los cc. 1071-1075- tienen la función de ir delineando los grados I, II, IV y V de mi bemol mayor. Cabe indicar que este material, por su naturaleza secuencial y su pronta disolución en una línea de corcheas y síncopas, no es un tema con el suficiente carácter como para ser considerado el tema dominante de esta sección. Y quizás, por este perfil conductivo y llevadero es que Strauss lo etiquetó como “Friede und Ruhe” [paz y tranquilidad] en la página 42 del TR31.

De la misma forma, cabe destacar la aparición de un motivo en las maderas –paralelo al motivo de la “paz y la tranquilidad”– que recopila la rítmica y ciertos intervalos del motivo del ascenso (ejemplo N°6.9); su dirección melódica nos confirma que el descenso aún sigue en pie. Sin embargo, a partir del c. 1076, se recopila la segunda parte del motivo del ascenso (compuesta por saltillos y negras) en las maderas con un sentido ascendente que denotan el estado emocional positivo del montañista. Esto puede deberse a la aparición de recuerdos positivos vinculados a la naturaleza ya que, mientras suenan

⁵⁴² Recordemos que, en Za, la “tierra” es todo aquello que nos remite al cuerpo o a lo natural, lo cual, Nietzsche contrapuso a cualquier representación metafísica con pretensión de verdad. A partir de esta caracterización es que Nietzsche aporta a sus ideas del “superhombre” (sentido de la tierra) y del “eterno retorno” (metáfora para la búsqueda de una vida entregada al saber trágico).

⁵⁴³ Entre los N°80 y 82 de ensayo.

estas variantes del motivo del “ascenso”, se puede oír en el c. 1084 un fragmento del motivo “extático” (ejemplo N°6.24) de la sección de los prados floridos.

El reemplazo, entonces, de los recuerdos elegíacos por los recuerdos felices de la vida en la naturaleza y lo terrenal no sólo se comportan como una antítesis de los recuerdos metafísicos (elegíacos) sino también como una fuente de fortalecimiento espiritual⁵⁴⁴. Por ello, inmediatamente después -en los cc. 1086-1087- reaparece en *forte* el motivo del ascenso original en trombones, tuba, arpa y cuerda grave y cadenciado sobre Mi bemol mayor. Por su parte, los temas del “astro en descenso” y de la “luz solar en ascenso” vuelven a aparecer en trompetas y cornos, esta vez, sobre el III grado de mi bemol mayor.

Continuando con el éxtasis de la sección, y luego de un pedal de dominante iniciado en el c. 1097, reaparece el motivo del “grito de júbilo” (ejemplo TR9.6) sobre la misma tonalidad (mi bemol mayor) en la que apareció la primera vez⁵⁴⁵. Tanto en esta sección como en la anterior, este motivo del grito ha tenido connotaciones positivas y de disfrute, se trata de un “decir sí” a lo vivencial y, siendo lo vivencial la fuente para lo artístico y para el saber trágico, su aparición aquí tiene un uso tan afirmativo como en la obra de Nietzsche⁵⁴⁶.

Finalmente, y tras una última aparición del motivo del ascenso y un pedal de dominante que presenta las últimas reiteraciones del motivo de la luz solar ascendiendo (N°143 de ensayo), aparece, por última vez, el motivo del “astro descendiendo” en *pianissimo* en trompeta y cellos sobre un acorde mayor de la⁵⁴⁷. De esta manera, Strauss no sólo presenta al sol tras la montaña (como al inicio) sino que lo recapitula brevemente en su tonalidad original.

Este gesto es uno de autoafirmación artística pero, también, de desafío contra las formas estandarizadas que someten los temas a la tonalidad final. En este punto, la figura del astro se está despidiendo en su naturaleza más esencial e imperecedera. Sin embargo, y tan pronto como el motivo en la mayor acaba, empiezan a aparecer los dolientes acordes subdominantes y dominantes de una nueva región en si bemol menor mientras se repite una aumentación del motivo del astro

⁵⁴⁴ Para el Nietzsche del AC, esta es una característica de la “vida fuerte”, la cual, es contraria a la vida del cristiano moderno que suprime sus instintos naturales para alcanzar una redención alejada de la vida terrenal (Nietzsche, 2011b, p. 38).

⁵⁴⁵ Al final de la sección del pasto alpino (N°56 de ensayo).

⁵⁴⁶ Aquí conviene dar a conocer que, la figura del “grito de júbilo”, también aparece en Za. Por ejemplo, esta figura aparece al final del prólogo cuando Zaratustra se despierta de un largo sueño y da un grito de júbilo porque ha caído en cuenta de que no debe profesar sus conocimientos a la muchedumbre o a “hombres de rebaño” sino a personas dispuestas a seguirse a sí mismos y a sus instintos (espíritus libres) (Nietzsche, 2013, pp. 59-61). Otro ejemplo –aún más útil– puede encontrarse en la sección titulada “Los siete sellos” en donde el júbilo de Zaratustra “grita” de alegría al ver que la última cadena –que lo unía a sus viejas creencias y que lo hacían vivir bajo un gran agobio– ha caído y que ahora puede entregarse a una vida que contempla la verdad tras la figura del “eterno retorno” (Nietzsche, 2013, p. 373).

⁵⁴⁷ Tonalidad con la que aparece este tema en la sección del amanecer.

descendiendo en modo menor. Este gesto no debe entenderse como algo negativo en la subjetividad del montañista sino más bien como un recurso armónico que se encarga del tránsito atmosférico hacia la noche.

Nacht

Esta última sección se extiende desde el c. 128 hasta el final de la obra y tiene la función de cerrar los ciclos del ascenso y descenso, del día y la noche y del dudar y afirmar. Al igual que la primera sección –del mismo nombre–, esta también empieza con el tema de la “noche” (ejemplo N°6.1) aunque, en esta ocasión, utiliza a todos los clarinetes, fagot y cuerdas mientras el órgano y los bajos ejecutan un pedal sobre si menor. También cabe indicar que se repite el tema de la montaña –con su característico giro momentáneo a sol bemol mayor– sobre un *cluster*⁵⁴⁸.

En respuesta a algunos estudiosos que piensan que este final es una alusión al final de ASZ, debo decir que, aunque suena tentadora la idea de dicha asociación –y con ello el mensaje–, cabe decir, armónicamente, la disonancia de ASZ es mucho más violenta porque está haciendo alusión a fuertes dudas existenciales que, aquí, se han superado. A diferencia del poema sinfónico anterior, aquí Strauss está resolviendo el conflicto de forma tal que no impide sino que favorece a la producción artística y a la superación de uno mismo a través de la adoración de la naturaleza, es decir, del saber terrenal.

De esta forma, la caracterización bitonal que se pone aquí como telón de fondo, es en realidad una caracterización propia de la oscuridad de la noche. Sin embargo, dada la ausencia de la figura de la niebla y la aparición de una variación final del motivo del ascenso –sobre si bemol menor– a partir del c. 1146, se puede decir que esta noche no es la misma noche de la primera sección puesto que se trata de una noche que goza de mayor claridad que la anterior. Esto tiene sentido si consideramos, en términos nietzscheanos, que ya hemos pasado nuestro ocaso, es decir, el momento en el que dejamos morir al hombre para aproximarnos más hacia el superhombre.

4. 3. Estructura narrativo-musical

Habiendo revisado la extensa y profunda relación entre el programa y texto musical, el largo período de tiempo compositivo y de conceptualización, la diversidad de versiones macroestructurales (multimovimiento y de movimiento continuo), el extenso material motivico y temático y los diferentes rótulos elegidos (paratexto), es posible advertir que la obra ha pasado por un difícil proceso de

⁵⁴⁸ Este *cluster*, al igual que el de la primera sección, está compuesto de la superposición de do menor y si bemol menor.

encontrar su propia forma de narrar. Asimismo, resaltan, a partir de la biografía de Stauffer y del enfoque nietzscheano de la obra, ciertos grupos temáticos –como los de la luz solar, el ascenso por la montaña y la adoración terrenal– a los que se les ha otorgado una serie de usos protagónicos importantes.

En ese sentido, la pregunta que muchos musicólogos se han hecho es ¿puede llegar a tener esta obra alguna variación o tipo de forma estándar? La respuesta directa es que no. Cuando veo a muchos analistas proceder a hacer lecturas canónicas del orden narrativo de los poemas sinfónicos de Strauss⁵⁴⁹, en el fondo, terminan por hacer el proceso antagónico a la propia composición. Salvo que no se haya prestado la suficiente atención a lo ocurrido en los poemas anteriores, uno puede notar, a estas alturas, que Strauss le da un peso muy importante a las posibilidades episódicas que permiten desarrollar el género de poema tonal.

Obras como Mac, DJ, TE, ASZ, DQ, HL, SD y la AS explotan la narrativa episódica para poder trabajar la descripción musical, ejercitar los procesos semiótico-musicales, explotar al máximo la paleta orquestal e, inclusive, generar relaciones intertextuales entre las obras. En ese sentido, y salvo por casos concretos como TE, DQ o la SD, el tema de encajar o aproximarse a una forma musical estándar no era una cuestión de primer orden para Strauss, y esto es algo que se ha podido corroborar en la comparación de diferentes posturas formales en el capítulo anterior.

Por estas razones es que puedo decir que la AS no responde a los parámetros esenciales de las formas más utilizadas por el análisis tradicional. Por ejemplo, esta obra no puede tratarse de un *rondó* porque carece del elemento más importante de esta forma, un estribillo (A) estable. Ciertamente es que, si uno quisiera, podría tomar al tema de la luz solar como la A y formar una estructura ABACBA⁵⁵⁰ pero, entonces, no sólo se relega al tema del ascenso sino que, los estribillos, quedarían desproporcionados entre sí y siempre compuestos por un tema complementario diferente en cada uno.

Tampoco puede tratarse de un *tema con variaciones* porque, aunque se tomen -nuevamente- a los temas del sol y del ascenso como temas base, existen diversos episodios en donde no suenan estos o en donde el mayor recurso de variación termina siendo la simple modulación, lo cual, es impropio de la habilidad de Strauss para desarrollar tratamientos temáticos. De la misma manera, tampoco puedo decir que se trata de un ciclo sonata⁵⁵¹ o alguna variante suya, no sólo porque la partición de la obra en

⁵⁴⁹ Como se ha visto en el capítulo anterior.

⁵⁵⁰ Estas letras corresponden a las secciones “Sonnenaufgang”, “Eintritt in den Wald - Gefährvolle Augenblicke”, “Auf dem Gipfel - Die Sonne verdüstert sich allmählich”, “Elegie”, “Gewitter” y “Ausklang” respectivamente. Naturalmente, entre cada letra existe una porción de música que funciona como transición.

⁵⁵¹ Este término se refiere al nivel macroestructural de una obra de varios movimientos –de la misma manera como es usado por autores como Youmans o Vande– y no al género sonata.

cuatro movimientos sería algo muy forzado –y carente de sentido si recordamos la historia de los bocetos–, sino porque, además, generaría fricción con la continuidad y plasticidad de las secciones de transición que, también, cargan consigo un contenido narrativo importante.

La opción más tentadora es quizás la de una variación de una forma *sonata allegro*⁵⁵² porque nos podemos topar con algunas coherencias pero también con muchas violaciones a las normas. Por ejemplo, podríamos hablar de una exposición de dos grupos temáticos claros y delimitados como lo son el de la luz solar y el ascenso pero, para eso, tendríamos que admitir algunas cosas. Por un lado, que el tema del Sol no genera un contraste de *tempo* con la introducción (*Nacht*) –o que se comporta como la sección lírica de una introducción más grande– y, por otro, que la separación tonal inicial entre los temas de la luz solar (tema primario) y el ascenso (tema secundario) están a distancia de tritono, como si se tratase de temas irreconciliables.

Por otro lado, y si pensamos en la posibilidad de una reexposición en la sección de la cumbre⁵⁵³, se puede advertir, no sólo que esta se da con el tema de la luz solar en do mayor (tonalidad no presentada hasta ese momento) sino que, el supuesto tema secundario no aparece porque, en su lugar, aparece el tema de la adoración (tema *wie schön*). De la misma manera, se tendría que admitir a la sección de la tormenta como un segundo desarrollo que se extiende hasta la sección *Sonnenuntergang* para iniciar, por cadencia perfecta, con un epílogo en el N°135 de ensayo, el cual, inicia con el tema de la contemplación⁵⁵⁴.

Por último, y no menos importante, si consideramos que el programa trata básicamente de las vivencias en el ascenso y descenso por la montaña, notaremos que, lo que se requiere para desarrollar una narrativa fluida y acorde, es cualquier cosa menos una forma que pone todo su énfasis al inicio y al final del discurso⁵⁵⁵ o una forma con estribillo. Es cierto que este tipo de especulaciones pueden, en algunos casos, aproximarnos al diálogo reconciliador que el compositor hace entre el programa y la estructura de sus ideas, sin embargo, me veo en la obligación de señalar que dichas especulaciones teóricas pocas veces se ajustan al fenómeno filosófico-musical porque nos dejan con una comprensión casi mitológica del proceso creativo (que es también técnico).

⁵⁵² Me refiero con ello al tipo 3 según la teoría de Darcy y Hepokoski.

⁵⁵³ Antecedida por un desarrollo iniciado en la sección de la maleza que no recopila ni trabaja el tema de la luz solar.

⁵⁵⁴ Este último detalle es revelador porque -dado que este tema también aparece en la sección de la cumbre- uno puede volver a considerar su relevancia y su lugar central como idea de la “adoración de la eterna y gloriosa naturaleza” desde las primeras versiones de la obra. Sin embargo, resulta extraño que un tema tan importante aparezca de manera tan relegada al final de la sección *Erscheinung*.

⁵⁵⁵ Ya que, programáticamente, se estaría enfatizando lo que ocurre en el llano y no las vivencias ocurridas en las pendientes y cima.

Frente a este escenario, considero que lo más conveniente es explicar de qué manera se están comportando las diferentes secciones de la obra y qué funciones estructurales se están vinculando a determinados hechos en el programa. Por esta razón, se tienen que identificar cuáles son los bloques temáticos más potentes que habrán de servir como pilares para la narración y que determinarán la función estructural de las secciones aledañas. En ese sentido, toca reconocer que su estructura es episódica⁵⁵⁶ y que su protagonista –como en los demás poemas del segundo ciclo– es el ser humano, es decir, el montañista/artista representado en la sección *Der Anstieg*.

En esta sección, comprendida entre los cc. 74-146 y caracterizada por el tema del ascenso (ejemplo N°6.9), se representa al sujeto en directo contraste con el mundo⁵⁵⁷ (que aún está por desplegarse en el resto de secciones) o, como ya se dijo, como fuerza dinámica. Y es, justamente por este dinamismo y su vitalidad, que se complementa al tema del ascenso con otros temas y motivos como los de la respiración/descanso (ejemplo N°6.10), el contracanto al tema del ascenso (ejemplo N°6.11), el motivo del resbalón (ejemplo N°6.12) y el siempre presente motivo del presentimiento (ejemplo N°6.13). Asimismo, y a consecuencia de la necesidad de caracterizar al montañista de forma vigorosa y masculina, Strauss emplea aquí también los viejos tópicos de lo heroico y de la cacería así como una estable tonalidad de mi bemol mayor.

De esta manera, Strauss presenta un retrato indirecto pero, al mismo tiempo, preciso de cuál es el carácter de este protagonista. Sin embargo, la escucha perspicaz no puede evitar notar detalles como que se trata, efectivamente, de un bloque temático en tonalidad mayor, que existe una gran pausa previa que corta al V7 que está al final de la sección anterior, que se han empleado tópicos muy sugerentes –ligados en el clasicismo y en el romanticismo a lo masculino– y que la sección posterior (*Wald*) empieza en la relativa menor⁵⁵⁸.

Bajo estas características, es muy fácil pensar que estamos frente al tema primario de una exposición de forma sonata, sin embargo, jamás se da en la obra una recapitulación digna de este tema que podamos considerar una reexposición. Por ello, a mi juicio, la sección *Der Anstieg* no se trata de un tema primario sino de una sección episódica y temática (porque presenta al montañista/artista en el acto de escalar)⁵⁵⁹. De esta manera, y dado que la narración de los hechos se presenta –tanto en el

⁵⁵⁶ Estoy usando este término en sentido narrativo y no vinculado a la sección homónima del género contrapuntístico.

⁵⁵⁷ Y que en HL se representó como “héroe y mundo”.

⁵⁵⁸ Algo con lo que Beethoven ya había experimentado con su *Cuarteto para cuerdas en do menor* (Op. 29).

⁵⁵⁹ Aquí vale aclarar que, si bien la obra se basó inicialmente en la vida de Stauffer tomando, posiblemente, algunas referencias de las propias experiencias de alta montaña de Nietzsche y Strauss, los rótulos de las secciones de la AS (único texto que da cuenta del programa final) están escritos de manera impersonal por lo que es complicado definir si la voz narradora del relato es de tipo heterodiegético o autodiegético. En todo caso, lo que sí puede decirse es que el protagonista de la obra es un sujeto afín a Strauss.

programa como en la música– en sentido lineal, es posible designar a las secciones anteriores (*Nacht* y *Sonnenaufgang*) como secciones introductorias pero, incluso así, hay que reconocer ciertos detalles.

Lo primero que hay que reconocer es que, la sección *Nacht* (cc. 1-45), no posee un carácter ni una extensión propios del entusiasmo del montañista ni de la extensión completa de la obra respectivamente. El carácter sombrío, tumultuoso y frío de esta sección es, en realidad, la cara gris de su complemento (*Sonnenaufgang*)⁵⁶⁰ y no una típica sección heráldica inicial de una introducción tradicional. Lo segundo que hay que notar es que esta sección trabaja mayormente con temas, efectos y una tonalidad de si bemol menor que se encuentra opacada por el uso de disonancias que tratan de promover la sensación de lo informe por la oscuridad.

Lo tercero a notar es el cambio complementario de color orquestal que se produce entre la noche y el amanecer que, además, viene acompañado de una transición sinérgica que empieza en el N°5 de ensayo. Lo cuarto a considerar es que, la melodía principal que aparece al inicio, no es un tema propiamente dicho sino la secuenciación de una porción del tema del descenso de la luz solar. Por estos datos, considero que la sección inicial *Nacht* es una de carácter introductorio que halla su complemento en la sección inmediatamente posterior. Sin embargo, aunque se trata del inicio de la introducción, Strauss no escatima en aprovechar el espacio para presentar a las figuras de la montaña⁵⁶¹, la niebla y la oscuridad.

Por su parte, la sección *Sonnenaufgang* (cc. 46-73), se comporta como una de tipo temático debido a su reforzada textura de melodía acompañada (que luego se vuelve polifónica) que enfatiza la relevancia de lo sensorial puesto que no sólo se trata del sol y su impacto en nuestra visión⁵⁶² sino también del calor que produce⁵⁶³. Sin embargo, como viene a representar a un momento de la mañana y, en especial, a la figura del sol, funciona también como una transición, no sólo meteorológica, sino también emocional hacia la aparición del montañista y el emprendimiento del ascenso funcionando, junto a la sección *Nacht* como un exordio. Por otra parte, el hecho de que su melodía principal se recopile en el punto más álgido de la apoteosis de la obra, da cuenta del carácter temático relevante de esta sección del amanecer.

Por otro lado, es también posible que, al terminar de oír la sección *Der Anstieg*, se piense retrospectivamente a esta lírica sección del amanecer como un tema secundario anticipado o, quizás,

⁵⁶⁰ Es muy interesante, en este punto, reconocer como las secciones de la noche y el amanecer se encuentran a medio tono de distancia, como también ocurre con la duda y la claridad en ASZ.

⁵⁶¹ Sin embargo, este material no es exclusivo de la sección de la noche.

⁵⁶² Como ya he dicho en varias ocasiones, la figura del sol ocupa un lugar muy importante no sólo porque aparece en momentos clave de la narración sino también porque –en términos platónicos y nietzscheanos– es aquello que le posibilita al ser humano la contemplación del mundo y la reflexión sobre él.

⁵⁶³ Como se ha visto al hablar del ejemplo N°6.6.

como el primer tema de una exposición por la inclusión de aquella gran pausa en el c. 73 –que se puede interpretar también como una cesura media– y por su aparente “reexposición” en la sección de la cumbre⁵⁶⁴. Sin embargo, pienso que no se trata de un tema secundario –al menos en sentido estricto– porque, aunque culmina con un acorde V7 sobre si bemol (con el que llama a la siguiente sección), no se está realizando con ello un cierre exposicional esencial⁵⁶⁵.

Asimismo, y aunque abarca diferentes regiones tonales⁵⁶⁶, su presentación de un tema *cantabile* responde mucho más a la naturaleza de una sección lírica de introducción que a un tema central o secundario de exposición. Por estas razones considero que la sección *Sonnenaufgang* es una de tipo temático e introductorio que está diseñada –junto con la sección del ascenso– de una manera tal que produce ilusiones que Strauss ha tratado de construir –como Till Eulenspiegel– para embaucar a la escucha crítica. De igual manera, cabe recordar que, en ASZ, Strauss también usó la figura del sol en la introducción por lo que es posible pensar que el gesto filosófico (y formal) se repite.

El siguiente hito importante, que creo que ayuda a entender cómo la narración progresa y se articula, es la porción final (cc. 638-652) de la sección *Auf dem Gipfel*. Según uno puede imaginarse, es lógico pensar, en una historia de alta montaña, a la coronación de la cumbre como el logro más elevado y, de hecho, así es. Esta sección, aunque corta, cumple el rol de sección apoteósica y de clímax de toda la obra. Aunque entre sus características figuren el preparar y reiterar la cadencia perfecta de –o mayor varias veces, el presentar al motivo de la contemplación (ejemplo TR9.3) y la perplejidad (ejemplo N°6.7) con gran intensidad⁵⁶⁷, el representar a aquella claridad mental (propia del gran mediodía de Zaratustra) y el moverse exclusivamente dentro de las regiones de do mayor, no es factible pensar a esta sección como una reexposición.

La razón por la que digo esto responde a los propios procesos de la forma sonata. Como mostraré luego, las secciones anteriores a la cumbre no tratan los materiales de manera tal que puedan considerarse como un desarrollo de forma sonata propiamente. Pero, además de eso, cabe decir que, desde la introducción, el tema del descenso de la luz solar (ejemplo N°6.5) jamás ha vuelto a aparecer. En ese sentido, Strauss nos está volviendo a mostrar que, para él, la estructura formal estandarizada jamás tendrá la supremacía en tanto exista un programa autónomo que guíe a los hechos musicales. Por otro lado, también nos está mostrando que la sección estructural no está siempre supeditada a la aparición de nuevos títulos programáticos.

⁵⁶⁴ Recordemos que, durante el segundo ciclo de poemas sinfónicos, uno de los lugares en donde Strauss ha experimentado más, es en las supuestas reexposiciones.

⁵⁶⁵ En la teoría de Darcy y Hepokoski, este término se refiere a la primera cadencia perfecta auténtica que se produce en la sección del tema secundario previo a la aparición de un nuevo material cadencial (2011, p. XXVI).

⁵⁶⁶ Abarca regiones en la mayor, re bemol mayor, si bemol menor, sol bemol mayor y mi bemol mayor.

⁵⁶⁷ Quizás los rasgos humanos más relevantes de toda la obra.

Habiendo identificado los roles y apariencias que tienen las secciones iniciales y de la cumbre, se hace más sencillo develar de qué manera trabajan las secciones intermedias y de cierre de la obra. En ese sentido, toca abordar la sección *Eintritt in den Wald* pero, antes de hacerlo, debo decir que esta sección puede subdividirse en dos subsecciones funcionalmente distintas. La primera sección está comprendida entre los cc. 147-229 y tiene, como propósito programático, retratar el ingreso a la oscuridad del bosque y el encuentro con las aves. Para lograr este efecto, introduce el tema del bosque (ejemplo N°6.14) –junto con algunas variaciones–, algunas modulaciones del tema del ascenso (ejemplo N°6.9) y los motivos onomatopéyicos del mirlo (ejemplo N°6.16) y del ruiseñor (ejemplo N°6.17).

Armónicamente, esta primera subsección aparece como un fuerte contraste a la sección del montañista porque irrumpe con un contrastante cambio a do menor pero también porque se mueve por otras regiones como fa menor, la bemol mayor, la mayor y mi bemol mayor, las cuales, responden a las diferentes apariciones de otros elementos temáticos complementarios. Pero, dada la preponderancia del tema del bosque, es mejor pensar a esta subsección como una de tipo temático ya que posee un material característico principal y complementario que responde a la representación del mundo exterior y las impresiones que este produce.

La segunda subsección que mencioné está comprendida entre los cc. 230-271 y tiene, por intención programática, la caracterización de la aproximación al arroyo. Pero, para lograr este efecto, Strauss cambia de estrategia y recurre a presentar variaciones anticipadas de lo que será el tema de este en la siguiente sección, así como una serie de dominantes secundarios que empiezan a reafirmar la tonalidad de la siguiente sección. Por lo tanto, esta segunda subsección cumple el rol de una transición armónica, geográfica y emocional.

La siguiente sección estructural, calza con la titulada *Wanderung neben dem Bache* y se encarga de propiciar la imagen de una caminata junto al arroyo mientras se presta especial atención al crecimiento y precipitación del caudal, el cual, está caracterizado por el material motívico (ejemplo N°6.19) que se va sucediendo constantemente y que cuenta, además, con un contracanto único. Por esta razón, y por el hecho de que se mueve por regiones armónicas dentro de la bemol mayor, es que considero que esta sección es una de tipo episódico de textura contrapuntística. Sin embargo, presenta un comportamiento transitivo en la medida en que la armonía empieza a enfatizar el III grado (do menor), se suman más voces, se acumula energía y se empieza a marcar un *accelerando* que genera la precipitación que le añade a la sección un carácter transitivo.

La siguiente sección estructural comprende los cc. 292-332, lo cual, implica que se están juntando a las secciones *Am Wasserfall* y *Erscheinung*. La razón por la que las agrupo tiene que ver, por un lado, con el hecho de que ambas secciones forman parte de una misma estancia en el programa (las cataratas) y, por otro lado, con el hecho de que forman parte de una misma región armónica (re mayor). En ese sentido, y dado que su material temático está íntimamente ligado entre sí⁵⁶⁸, es prudente catalogarla como una sección episódica y temática estable que, justamente, viene a reflejar el detenimiento en las cataratas y las impresiones causadas por el juego de luces y agua.

La sección *Auf blumige Wiesen*, la cual comprende los cc. 333-365, es, al igual que la anterior, una sección episódica de bloque armónico cerrado que se conecta con la siguiente sección únicamente a través de una conducción melódica. A pesar de que aquí el acompañamiento se comporta cromáticamente al inicio, la línea melódica principal se mantiene estrictamente en si mayor contribuyendo a la estabilidad del episodio temático. Sin embargo, hay que destacar que esta sección presenta su tema característico (ejemplo N°6.24) recién en el c. 350 ya que todo lo anterior han sido modulaciones y adaptaciones del tema del ascenso (ejemplo N°6.9) y del descanso/respiración (ejemplo N°6.10), las cuales, responden a la necesidad programática de representar la caminata y el encanto por los prados floridos⁵⁶⁹.

Consecutivamente, la sección *Auf der Alm* es también una de tipo episódico pero no en su totalidad, tan sólo la región comprendida entre los cc. 366-420, esto porque lo que continúa es una pequeña transición hacia la sección de la maleza. Si bien esta sección presenta una buena cantidad de efectos y motivos onomatopéyicos y estabiliza la tonalidad de mi bemol mayor, no cuenta con un tema propio. Por esta razón es que no la denomino como una sección temática pero sí de tipo episódico porque tiene la intención de retratar un hecho concreto, a saber, la caminata por los pastos alpinos, la aparición de vacas, aves e insectos pero también las impresiones positivas en el montañista a través del motivo del grito de júbilo (ejemplo TR9.6).

Entre los cc. 421-435 aparece un material motivico cuyo comportamiento secuencial responde a una pequeña transición –aunque la armonía se mueva sobre los grados V y I de mi bemol mayor–. No considero a este material ni como de carácter episódico ni como parte de la sección de los pastos alpinos. No es de carácter episódico porque al material no le corresponde ninguna indicación programática ni en los bocetos ni en la partitura final y tampoco lo es porque, la construcción del mismo, es en realidad una variación anticipada del verdadero motivo de la maleza. Sin embargo, sí es

⁵⁶⁸ Recordar que en esta sección están los motivos de la cascada (ejemplo N°6.19), el tema de las hadas (ejemplo N°6.20), los motivos del arcoíris y del rocío (AS021ab), el motivo del presentimiento (ejemplo N°6.13) y el tema “wie schön” (ejemplo TR9.3).

⁵⁶⁹ Este es quizás uno de los momentos en donde más se evidencia cómo Strauss está recopilando las viejas técnicas escenográficas vistas en TE y DQ.

entendible que se trata de un tipo de transición melódica que ayuda a presentar al sujeto de la fuga posterior. De esta manera, Strauss realiza un corte temático con la sección anterior mientras prepara al oyente para la llegada del tupido contrapunto de los matorrales.

Por su parte, la sección *Durch Dickicht und Gestrüpp auf Irrwegen* es, como ya se explicó en el acápite anterior, un *fugato* que incluye un sujeto, una respuesta y un contrasujeto pero también otros motivos pasados como el del presentimiento (ejemplo N°6.13) y los temas del ascenso (ejemplo N°6.9) y la montaña (ejemplo N°6.2). Los tratamientos a los que se someten van dando lugar a diferentes secciones como la exposición, los episodios y las entradas, con los cuales, Strauss trata de generar la sensación del atravesamiento de los matorrales y del terreno irregular. De igual manera, esta sección, que inicia en mi bemol mayor, realiza un giro hacia fa mayor de manera que prepara la transición hacia el re menor de la siguiente sección. Por estas razones es que esta sección debe entenderse exclusivamente como una de tratamiento temático y de transición.

De esta manera, se alcanza una nueva sección episódica y temática que abarca los cc. 490-526 y que corresponde a la sección *Auf dem Gletscher* y a una parte de la sección *Gefahrvolle Augenblicke*. A nivel de programa, este pasaje busca retratar al inhóspito paisaje glaciar junto a una sensación de cautela, razón por la cual, Strauss recurre a la incorporación de un tema que identifica al glaciar (ejemplo N°6.29)⁵⁷⁰ junto a otros temas y efectos –que pasan por procesos de secuenciación y aumentación– que dan cuenta de las dificultades técnicas y peligros. Asimismo, cabe decir que, armónicamente, esta sección empieza directamente con re menor (la relativa menor de la tonalidad final de la sección anterior) para luego, modular a la mayor y repetir el mismo proceso de giro armónico en la siguiente sección estructural.

De esta forma, el verdadero material de la sección *Gefahrvolle Augenblicke*, empieza en el c. 527 y se extiende hasta el c. 564. A nivel de programa, esta sección se especializa en el desplazamiento hacia lo que será la cumbre y, por ello, se dedica a la caracterización de los peligros, los pasajes estrechos y los abismos. Por esta razón, la música secuencia el motivo del presentimiento (ejemplo N°6.13) y presenta al motivo del ascenso (ejemplo N°6.9) aumentado mientras la armonía, que había empezado en fa sostenido menor, visita las regiones de re mayor, la bemol mayor y la menor. De este modo es como la música logra aproximarse a la región de la subdominante (fa mayor) de la tonalidad de la coronación de la cumbre. Por ello, la sección *Gefahrvolle Augenblicke* termina funcionando como una sección episódica de transición que arriba al tema de la cumbre mas no al clímax de la obra.

⁵⁷⁰ El cual está construido a partir del motivo de la cacería.

La sección *Auf dem Gipfel* puede dividirse en dos subsecciones importantes, la primera de ellas está comprendida entre los cc. 565-637 y tiene, como propósito, caracterizar al último tramo del ascenso, la soledad y el agotamiento. Para lograr ello es que, escenográficamente, reutiliza los motivos de la montaña (ejemplo N°6.2), el tema del descanso/respiración (ejemplo N°6.10), el tema de la contemplación del mundo (ejemplo N°6.33), el motivo del presentimiento (ejemplo N°6.13) además de un tema propio que se refiere al “encanto desgastado” pero también a la soledad en la cumbre (ejemplo N°6.34). Por su parte la armonía se estabiliza sobre Fa mayor para luego arribar cómodamente al do mayor que va a caracterizar a la apoteosis. Por esto detalles, considero esta subsección como una de tipo episódico porque relata un hecho concreto del programa y temático porque una melodía propia periodizada.

La segunda subsección de la que hablo se encuentra entre los cc. 638-652 y es aquella que, como ya he dicho, representa el clímax apoteósico de la narración. Programáticamente, aquí Strauss se propuso caracterizar el despeje del cielo, la figura del sol, la amplitud panorámica y la contemplación clara del mundo. Para lograr esto, Strauss optó por contraponer al motivo del descenso de la luz solar (ejemplo N°6.5), al motivo del ascenso del sol y al del calor (ejemplo N°6.6) a los motivos de la perplejidad (ejemplo N°6.7) y de la contemplación (ejemplo N°6.33). Por su parte, la armonía se queda estable dentro de do mayor a pesar de su textura polifónica. Sin embargo, a pesar de su peso orquestal, estabilidad armónica y llegada por cadencia perfecta a una tonalidad que es importante para los poemas nietzscheanos de Strauss, esta sección debe entenderse más como un clímax narrativo que como una reexposición de forma sonata ya que, en ningún momento, desarrolla una rotación completa de los temas iniciales (exposición).

Pero justo cuando la escucha popular de la época piensa que acaba de escuchar una reexposición, aparece la sección *Vision* –comprendida entre los cc. 653-729– para empezar a trabajar y modular varios motivos y temas anteriores. De este modo, y de forma muy parecida a como ocurrió entre las secciones del amanecer y el ascenso, el motivo de la contemplación reaparece a un tritono de distancia del tema del sol recapitulado en el clímax. En adición a esto, aparecen también el motivo de la montaña (ejemplo N°6.2) junto a modulaciones del tema “wie schön” (ejemplo TR9.3) y del motivo de la luz solar (ejemplo N°6.5). Asimismo, la sección entera aborda un aproximado de quince regiones armónicas y coloca un pedal sobre la nota mi que resuelve en el V7 de la siguiente sección.

De la misma manera, hay que recordar que esta parte de la narración sugiere un giro introspectivo –posterior a la contemplación del mundo– por el que el montañista/artista se reencuentra con las dudas y con pensamientos que le generan aflicción. Y por caracterización de esto es que se procede con una extensa hilación de motivos y modulaciones que convierten a esta sección episódica en una

de tratamiento temático y transición, lo cual, la hace susceptible de ser confundida con un desarrollo a pesar de que no realiza ninguna retransición hacia una posible recapitulación.

Por su parte, las secciones *Nebel steigen auf* y *Die Sonne verdüstert sich allmählich*⁵⁷¹ quedan agrupadas porque proponen el giro hacia el mundo exterior. Para lograr dicho efecto episódico, se recopilan el efecto de la niebla (ejemplo N°6.3) y los desplazamientos de esta (ejemplos N°6.37 y 6.38) junto a una modulación del motivo de la luz solar. Por esto, y porque armónicamente se realiza un giro de si bemol menor a si bemol mayor junto a una cadencia que prepara lo que vendrá en la *Elegie*, es que esta sección se comporta como una transición que se encarga, principalmente, de desacelerar y cerrar el ciclo modulador iniciado en la sección anterior.

De esta manera, se arriba a la sección *Elegie*, la cual, realiza una integración entre lo introspectivo y lo meteorológico puesto que, programáticamente, introduce la melancolía (fruto de la nostalgia por el pasado) pero también el oscurecimiento del cielo. Su material musical, estabiliza la tonalidad de fa sostenido menor –con un breve momento en re menor– e incorpora un tema propio (ejemplo N°6.39) a la par de anticipar algunos motivos que se verán en la tormenta, por ello, he decidido catalogar a esta sección como una de tipo episódico y temático. Sin embargo, y debido a la naturaleza de los materiales presentados desde la sección de la cumbre hasta aquí, es posible que el oyente pueda interpretar a esta sección elegíaca como un tema secundario⁵⁷² de una segunda exposición de forma sonata.

Posterior a esta sección temática, llega la sección *Stille vor dem Sturm*, la cual, está comprendida entre los cc. 790-844 y se encarga de ahondar en la figura del oscurecimiento del cielo y la precipitación del clima. Armónicamente, se mueve por las regiones de si menor, mi bemol menor y re mayor pero, además, se encarga de introducir un largo pedal en fa junto a una serie de *clusters* ornamentales (como al inicio) que conducen sinérgicamente a la aparición de la tormenta. Por su función programática y por el hecho de que no posee un tema propio, es posible catalogar a esta sección como una transición que no es tan moduladora como sí de acumulación energética.

La sección *Gewitter und Sturm, Abstieg* no sólo es, como ya se ha visto, una sección que presenta el descenso violento, la tormenta, el peligro de muerte y las diferentes estancias recorridas sino que es también una evidente sección episódica de tratamiento temático (equiparable a una sección de desarrollo de forma sonata). Tan sólo basta con decir que, aquí, aparecen diferentes procesos de secuenciación, aumentación, disminución y uso de pedales y dominantes secundarios, así como un

⁵⁷¹ Comprenden los cc. 729-754 y se separan de la sección *Vision* porque se retorna, de lo introspectivo, a lo que ocurre en el exterior (giro de perspectiva programática).

⁵⁷² Que, nuevamente, recopila la relación tritónica entre el primer y segundo tema que se vio entre las secciones *Sonnenaufgang* y *Der Anstieg*.

aproximado de diez regiones armónicas y la utilización de más de diez temas, motivos y efectos (recopilados y nuevos). Sin embargo, hay que aclarar que no toda la sección de la tormenta cumple esta función sino sólo la región comprendida entre los cc. 845-976.

De esta forma, la penúltima sección estructural de la obra –comprendida entre los cc. 977-1044– ocupa la parte final de la tormenta, toda la sección *Sonnenuntergang* y una cuarta parte de la sección *Ausklang*. Su rol programático es, como ya se ha mostrado, la caracterización del apaciguamiento de la tormenta y el oscurecimiento del día. Para lograr ello, recopila material pasado como el tema de la montaña (ejemplo N°6.2) y somete a aumentación y variación al motivo del descenso de la luz solar (ejemplo N°6.5) y al motivo elegíaco (ejemplo N°6.39) respectivamente, por esta razón, se abstiene de introducir un material temático propio. Asimismo, y dado que esta sección se encarga también de realizar giros melódicos que que pasan por regiones como sol bemol mayor, mi bemol menor, si mayor y, nuevamente, mi bemol mayor, es que su comportamiento es de tipo episódico pero también de tratamiento temático y transición armónica.

Finalmente, el cierre de la obra está a cargo de las secciones *Ausklang* y *Nacht*, las cuales, funcionan como epílogo y *coda* episódicos. La primera constituye, a mi juicio, el giro introspectivo más vívido de la obra –junto a *Sonnenuntergang*– en donde la nostalgias han sido puestas bajo control y ya no impiden la adoración ni la entrega al mundo y al *pathos*. Por otro lado, trae de vuelta la tonalidad de mi bemol mayor –por medio de una cadencia perfecta preparada– junto con una buena parte del material paisajístico y psicológico ya revisado en un *tempo* más calmado y en con un carácter mucho más apacible. Por su parte, la sección *Nacht*, se ocupa únicamente del oscurecimiento y del retorno a una noche –en si bemol menor– que no es igual a la primera (porque no está la presencia de la niebla) por lo que, su función narrativa, es la de una especie de cierre cíclico.

De esta forma, me he ocupado de tratar de esclarecer cómo, en el caso de esta obra, es mejor comprender el comportamiento narrativo, programático y musical de las secciones que especular sobre su función estrictamente músico-formal o sobre su parecido con alguna deformación de los modelos estándar que siempre son ajenos a los programas. Asimismo, me permito proponer la idea de que, dado que esta obra tiene fuertes resonancias nietzscheanas, es posible leer el principio estructural de la obra a partir de la hipótesis de la voluntad de poder de Nietzsche.

Si se interpreta al montañista (sujeto) y a la naturaleza (mundo) como dos fuerzas que se encuentran, notaremos que mientras el sujeto trata de dominar a la naturaleza (coronar la montaña), la segunda, simplemente se limita a manifestarse. Pero en este encuentro, el ser humano se da cuenta de que la fuerza de la naturaleza lo supera por lo que, lo único que le queda por hacer, es contemplar y reflexionar sobre ella, lo cual, efectivamente ocurre en la obra. Por otro lado, tampoco podemos decir

que la naturaleza sale “victoriosa” del encuentro porque no persigue dicho fin y porque no tiene como meta última el sometimiento de los seres humanos. En ese sentido, el principio fundamental de la forma sonata (expresado en la propia reexposición), queda imposibilitado de formar una relación coherente con el programa y las ideas de Nietzsche en varios aspectos.

Otro punto importante –a propósito del título de la obra y de lo hasta ahora expuesto– es que el término “sinfonía” en el título de la obra no se ha utilizado en sentido técnico ni en referencia a la macroestructura. Para avalar esta idea, primero, conviene recordar que, para el tiempo en el que se escribe la AS, el concepto de “sinfonía” –que, como indican Larue, Wolf, Bonds, Walsh y Wilson (2001), se suele asociar a una obra para mediana o gran orquesta, de tres, cuatro o hasta cinco movimientos, con abundancia de texturas y con una paleta tímbrica muy amplia– se fue poco a poco holgando desde finales del S. XIX. De hecho, compositores como Mahler, Bruckner, Schoenberg o Sibelius extendieron el lenguaje y el comportamiento estilístico de este género hacia las yuxtaposiciones y extensiones armónicas y hasta la experimentación con formas continuas y la narración, lo cual, acercó bastante la naturaleza de este género con la del poema sinfónico. Segundo, conviene reconocer también que la sinfonía, como género –al menos desde la tradición asentada con Mozart, Haydn y Beethoven–, posee una suerte de predilección por la caracterización del juego de fuerzas (representada en el diálogo y desarrollo de los temas musicales centrales).

Por otro lado, y como tercer hecho importante, se hallan los títulos y número de movimientos de las versiones preliminares que aparecen en la Tabla N°4 de la sección de anexos. En ella se puede ver cómo el término “Alpensinfonie” aparece por primera vez en la versión de 1902 (la cual es de un solo movimiento) para proyectarse, ocho años más tarde, a cuatro movimientos –para los cuales no hay casi nada de material musical–. Sin embargo, y como ya se explicó, para 1913 la extensión narrativa y musical hicieron del primer movimiento la totalidad de la obra, lo cual, no impidió que se conserve el título “Alpensinfonie”. En ese sentido, se puede decir, por un lado, que el uso del término “sinfonía” no estuvo supeditado a una necesidad musical estricta o formal. Después de todo, su discurso continuo ni siquiera refleja una forma estándar⁵⁷³ o la intención de agrupar sus veintidós secciones en cuatro movimientos (como sí ocurrió en la SD).

No obstante, la obra se apoya en todos esos rasgos en común que comparten la sinfonía y el poema sinfónico como lo son el uso de una gran orquesta, el uso de temas contrastantes que se desarrollan e, inclusive, una aparente recapitulación. De igual manera, la obra está centrada en la caracterización del juego de fuerzas (hombre y naturaleza) por lo que es posible decir que el término “sinfonía” fue utilizado de manera más retórica que técnica. En mi opinión personal, el término –que en los últimos

⁵⁷³ Algo con lo que, por ejemplo, la *Sinfonía de Cámara N°1* (Op. 9) de Schoenberg estaba dispuesta a dialogar de manera más clara.

poemas sinfónicos aparece acompañado de otras palabras como “doméstica” o “de los alpes”– se apoya más en su connotación de “armonía de partes”. En el caso de la SD, se refiere a los elementos familiares mientras que, en el caso de la AS, se refiere a los componentes de la naturaleza pero también a los de nuestra estructura psicológica⁵⁷⁴.

Por otra parte, hay que reconocer que, el concepto de desarrollar una estructura episódica en este caso, ha sido producto de una larga serie de experimentaciones que se ha visto a lo largo del segundo ciclo de poemas sinfónicos y que suponen la búsqueda por un balance entre el texto, la idea poética y la pintura tonal. En el caso de la AS, ante la ausencia de un programa detallado, la vinculación entre los rótulos se ha vuelto la única ruta guía, a través de la cual, la voluntad artística/trágica del montañista (idea poética) se ha abierto paso. Por esta razón, la estructura musical de la obra abandona la idea tradicional de “programa” y la reemplaza por la vivencia y esto, a su vez, hace que Strauss asimile los aspectos que él piensa que tiene en común con Stauffer y Nietzsche. El producto de ello no puede sino ser una especie de programa multidimensional que conecta el aprecio por los paisajes alpinos que caracterizó la obra de los tres.

En ese sentido, y en tanto la obra persigue un fin vivencial más allá de la mera narración de viñetas y de la experiencia estética, se puede decir que la AS va más un paso más allá en relación a los otros poemas sinfónicos. Por ejemplo, en TE se vio cómo la posibilidad de pensar la obra como una deformación de una forma sonata o sonata-rondó rozaba, por momentos, una suerte de forzamiento teórico. En el caso de la AS, la propia ilación de los acontecimientos y estancias –producto de la narración lineal de los hechos y los constantes giros de perspectiva (entre lo que ocurre en el mundo y en el sujeto)– y las diferentes formas como se han trabajado las transiciones, hacen aún menos probable la posibilidad de pensar la obra como algún tipo de deformación de una forma estándar.

Por otro lado, si contrastamos la AS con ASZ, notaremos que hay una misma intención de subvertir las formas tradicionales pero diferentes maneras de agenciar las adulteraciones. Por ejemplo, los rasgos iniciales, el juego de regiones tonales y el uso de dos secciones finales fugadas en ASZ hacen posible, de algún modo, la idea de percibir la obra como un tipo de forma de doble función. Por su parte, la AS no recurre –como ya se dijo– a una recapitulación pero sí a una apoteosis que también genera la sensación de estar frente a una estructura musical compuesta.

De igual manera, cabe destacar que, en ambas obras, ya sea en la supuesta reexposición o en la apoteosis, se recopila y enfatiza lo afectivo que ocurre en el sujeto, es decir, el *pathos*. Asimismo, no hay que pasar por alto el hecho de que, en ambos casos, se está representando al sujeto como una

⁵⁷⁴ Y es en este momento en donde el paradigma del montañista nos remite a la figura de Zaratustra como maestro de autognosis.

voluntad o fuerza en movimiento que, a mi parecer, Strauss identifica como rasgo fundamental de todo artista o filósofo dionisiaco. Otro rasgo muy relevante que vale la pena aclarar es el hecho de que, en ambas obras, las introducciones y cierres juegan un rol muy importante en el proceso de narración cíclica, con lo cual, se alude a la idea del eterno retorno de Nietzsche. Por último, hay que enfatizar la importante diferencia de finales y alusiones. Mientras en ASZ, el mensaje final es el de la resignación frente al retorno de la duda metafísica, en la ASZ se ha evidenciado como dichas dudas son controladas por la relevancia que se le da a las afecciones vividas en el encuentro con la naturaleza y lo empírico.

Si se compara, por otra parte, a DQ con la AS, se comprende que la experimentación episódica y la construcción de escenografías musicales de la primera obra ha servido de mucho para la pintura tonal y manejo de efectos en cuerda y percusión pero también para la caracterización de secciones muy concretas como la de los pastos alpinos o la de la tormenta. Sin embargo, la caracterización de los sujetos protagónicos de ambas obras han tenido que proceder de manera distinta. Por un lado, en DQ se trabaja con grupos temáticos emocionalmente caracterizados desde el inicio mientras que, en la AS, solamente se trabaja con la figura montañista, la cual, aparece caracterizada únicamente por sus acciones, mientras sus respuestas emocionales van apareciendo en los diferentes encuentros con el paisaje alpino. Por otro lado, cabe recordar que el personaje del quijote aparece aquí como la caracterización de un idealista, cuyos pensamientos distorsionan su percepción de la realidad haciéndolo percibir al mundo como un lugar de constante conflicto y sufrimiento⁵⁷⁵.

Por su parte, en lado opuesto, se halla la figura del montañista que afronta al encuentro con la naturaleza con esa “salud espiritual” que caracteriza a la figura del Zarathustra de Nietzsche. De la misma forma puede oponerse a la figura del Stauffer alpinista dado, este, no veía la vida en el campo como un espacio de resignación –como se vio con el quijote– sino como una fuente para su creatividad artística, purificación psicológica y fortalecimiento de la individualidad. Y, de la misma manera, también puede pensarse a la figura del Strauss que vive y compone desde Garmisch ya que, su carrera fructífera en el ámbito orquestal y operístico –en un momento en el que Wagner y Brahms se habían consolidado como baremos del nuevo arte alemán– se opone rotundamente al fracaso y derrotismo final del hidalgo.

Con HL, la AS tiene diferencias estructurales aún más marcadas dado que, la primera, está más próxima a una forma sonata mientras que, la última, como ya se vio, tiene una estructura programática secuencial que impide la existencia de una reexposición en sentido funcional y ontológico⁵⁷⁶.

⁵⁷⁵ Lo cual hace recordar a Schopenhauer y Ritter.

⁵⁷⁶ Este último término se refiere a la imposibilidad de que se logre el ser o la esencia de la reexposición en general, el cual, no es sólo el recapitular el tema principal junto a su tonalidad original sino el dominio por sobre el tema secundario.

Asimismo, y esto es un dato no menor, hay que resaltar el hecho de que, luego de HL, la figura de los “detractores” en los poemas sinfónicos de Strauss, desaparece. En la AS, los conflictos se siguen dando en el interior pero son caracterizados como dudas que nacen desde las propias inseguridades y reflexiones y no por la intervención de agentes externos. Por otro lado, cabe destacar la similar construcción triádica de los temas del héroe y del montañista así como el uso de secciones de comportamiento epilógico en ambas obras con las cuales se sugieren hechos programáticos y biográficos.

Por último, cuando se contrasta la AS con la SD, el panorama de la segunda se esclarece un poco más. Por un lado, la aparente estructura en cuatro movimientos continuos –en el caso de la segunda– es tanto una fachada o un rasgo de despiste como lo son la aparición de un tema primario y secundario o de una reexposición y un desarrollo subsecuente en el caso de la primera. Por otro lado, se encuentra esta constante que, en el caso de la SD, está representada por los temas de los padres, los cuales, están tonalmente separados a distancia de tritono y cuyo elemento unificador (el hijo) se halla en una tonalidad intermedia. Relación similar puede percibirse en la AS entre el tema de la luz solar (la mayor), el tema del montañista (mi bemol mayor) y la reaparición completa del tema de la contemplación (do mayor)⁵⁷⁷.

De esta manera, lo que se ha podido ver a lo largo del segundo ciclo de poemas sinfónicos es cómo Strauss ha emancipado diversas funciones seccionales –presentes en las formas estandarizadas– para contribuir a la narración programática –que, a su vez, contribuye a la expresión de una idea poética– y no estrictamente al cumplimiento de una metaestructura impuesta. Por otro lado, también es importante reconocer que, durante el mismo ciclo, Strauss se preocupó por darle un rol programático activo a las introducciones y las codas, los cuales, van desde la creación de un marco que evoca al carácter de fábula –como se vio en el caso de TE– hasta la caracterización y alusión de la figura hipotética del eterno retorno de Nietzsche en ASZ.

Por otro lado, a nivel programático, no sólo es muy interesante cómo Strauss ha aprovechado el carácter episódico de la narración de diferentes maneras (tanto en el primer ciclo como en el segundo) sino también cómo fue, poco a poco, ganando más solvencia en sus relatos musicales al punto de poder desarrollar una narración lineal tal que puede leerse de forma cíclica desde lo escenográfico. De la misma manera, y dado el ya evidenciado juego de relaciones entre las diferentes formas de arte, filosofía y música, la musicología tiene pendiente, ahora, plantearse un nuevo enfoque sobre el estudio de la música programática que considere a las propuestas de la narratología. De esta forma, se podrá comprender mejor de qué manera las estructuras discursivas de las formas musicales libres se

⁵⁷⁷ A partir del N°80 de ensayo en la sección de la cumbre.

interrelacionan de manera orgánica, no sólo con el texto, drama o programa, sino con las afecciones y reflexiones que el propio compositor ha venido madurando o, también, de qué manera la estructura del discurso cumple un rol simbólico en el mensaje final de la obra.

4.4. Recepción y publicación

La orquestación de *Eine Alpensinfonie* se culminó el 8 de febrero de 1915, asimismo, la partitura final cuenta con una dedicatoria al conde Nicolaus Seebach⁵⁷⁸ y a la Orquesta de la Corte de Dresde. Por su parte, el estreno absoluto se dio en el Philharmonie de Berlín el 28 de octubre del mismo año⁵⁷⁹ con un segundo estreno en la ciudad de Dresde dos días después, ambos conciertos fueron con la orquesta mencionada y estuvieron bajo la dirección del propio compositor (Bayreuther, 1997, p. 319). Como aclaran los críticos P.H. Hazel (1915) y Marschalk (1915), el estreno en Berlín no fue un evento abierto sino que estuvo reservado para círculo cercano a Strauss que incluyó a personalidades del mundo artístico, periodístico y hasta científico. Asimismo, indican que el programa estuvo compuesto por el preludio de *Guntram* y por *Till Eulenspiegels lustige Streiche* como cierre.

Al día siguiente del estreno en Berlín, las columnas crítico-artísticas no escatimaron en dedicarle un espacio al concierto en el Philharmonie. Dichas posturas periodísticas son reveladoras porque coinciden en que la obra fue un éxito entre la audiencia pero, también, por ciertas observaciones. Por ejemplo, en la edición del 13 de noviembre de 1915 del *Allgemeine Zeitung* de Múnich, el crítico Arthur Neißer⁵⁸⁰ calificó a la obra como una “estéticamente muy lograda pero, también, monótona” porque habla de los credos musical y natural de Strauss bajo la misma técnica de vincular un episodio con un estado emocional, la cual, ya se había escuchado en la SD (Neißer, 1915, p. 645). El fundamento que Neißer planteó para su opinión se apoyó en la representación pictorialista que Strauss había construido pero, también, en su manera de articular la forma sonata.

En determinado punto, y como parte de un gesto que intenta comentar la estructura de la obra, Neißer explica que el desarrollo (*Durchführung*) de la AS inicia con el motivo poderoso de la montaña que se escucha al inicio de la obra y que aparece, de manera luminosa, antes del tema de la cumbre. Sin embargo, y como el lector podrá notar, la interpretación formal de Neißer parece haber caído en el

⁵⁷⁸ Como explica Wilhelm, Nicolaus Graf von Seebach fue director del Teatro de la Corte de Dresde (también conocido como Semperoper) entre 1894-1919. La dedicatoria de esta obra fue un gesto de agradecimiento ya que, durante su gestión, se estrenaron cuatro de las seis óperas de Strauss. Según Del Mar (2009), gracias a él se estrenaron en el Königliches Opernhaus sus dramas musicales más importantes como *Feuersnot* (1901), *Salome* (1905), *Elektra* (1909) y *Der Rosenkavalier* (1911). Asimismo, se dice que este conde fue un punto de conexión entre la obra de Strauss que era muy escandalosa y el público conservador de Dresde.

⁵⁷⁹ A poco más de un año del inicio de la Primera Guerra Mundial y en un momento en el que los imperios alemán y austro-húngaro empezaban a conquistar territorios importantes.

⁵⁸⁰ Corresponsal desde Berlín; de ahí que la fecha de la nota de prensa sea muy posterior al evento.

juego de apariencias de Strauss. Por un lado, se entiende que este crítico ha identificado correctamente al motivo de la montaña en los N°1 y 80 de ensayo pero, por otro lado, y según parece, está tomando la aparición de este mismo motivo en el N°96 como el inicio de un desarrollo formal.

En ese sentido, cabría que recordar que el tratamiento temático –propriadamente dicho– más próximo inicia recién en la sección de la tormenta. Además, está el hecho de que, desde mucho antes, en la sección *Vision*, se ha iniciado y cerrado una larga serie de juegos modulatorios. De igual manera, habría que preguntarse qué representa, para Neißer, la sección de la cumbre sino es una reexposición o, en todo caso, cuál es su fundamento para tomar a la sección *Ausklang* como una reexposición digna y simétrica.

Por último, hay tres detalles finales importantes en la columna de Neißer (1915), el primero tiene que ver con que el concierto contó con un programa de mano redactado por Max Steinitzer⁵⁸¹ que da cuenta de que, la sección de la cumbre, promueve la sensación de la dicha creativa del artista en un punto álgido que no es perenne. Esta afirmación es importante porque se puede notar aquí cómo los programas conceptuales iniciales –basados en Stauffer y Nietzsche– se han sintetizado y simplificado al punto de volverse a perder, nuevamente, en una connotación biográfica del compositor.

Como segundo detalle –y esto delata que Steinitzer no incluyó en el programa ninguna referencia a las versiones preliminares–, Neißer también enfatizó la habilidad de Strauss para caracterizar la fusión entre lo emocional y la naturaleza al punto –indicó él– de proyectar un “persuasivo panteísmo” (*überzeugender Pantheismus*) (Neißer, 1915, párrafo 2). El tercer punto tiene que ver con el acontecimiento del estreno mismo, según este crítico, el hecho de que se haya compuesto una obra así y que, más aún, se haya juntado a una orquesta tan grande que pueda sortear las dificultades de la pieza en medio de un período de guerra, significa una victoria para la cultura y disciplina alemanas.

Estos últimos dos datos son reveladores en tanto hacen entender que, el ocultamiento del significado anticristiano de la AS, parece obedecer a la intención de Strauss de asegurar que su obra se gane un espacio en la identidad cultural del Imperio Alemán a costa de la identidad espiritual y filosófica de la obra misma. Asimismo, y como señaló el propio Neißer, el hecho de que esta obra se estrene en un período tan complicado para la sociedad alemana, también contribuye a los intereses de Strauss de consolidarse en la memoria identitaria del dicho pueblo⁵⁸² y, en ese sentido, el contraste con la forma de pensar de Nietzsche, se hace más notorio.

⁵⁸¹ Uno de los más grandes amigos y colegas de Strauss de su juventud –junto con Friedrich Rösch y Arthur Seidl– y que habría sido su primer gran biógrafo oficial (Hottmann, 2020, p. 22).

⁵⁸² Prueba de esto fue su posterior presidencia del Reichsmusikkammer [Cámara de Música del Reich] fundada por Joseph Goebbels en 1933.

Otra nota de prensa importante apareció en la edición del 29 de octubre de 1915 del *Berliner Tageblatt und Handels-Zeitung*. En esta columna, el influyente crítico y amigo de Strauss, Leopold Schmidt, comenta que la obra causó mucha expectativa cuando se anunció su estreno debido al silencio sinfónico de más de diez años que Strauss se había tomado para producir sus mayores éxitos operísticos. Al igual que Neißer, Schmidt también reconoce la claridad musical de la obra pero desde una lectura superficial que, en términos suyos, ya no persigue ninguna “individualidad” –como habría ocurrido con los poemas sinfónicos anteriores– por hallarse en el pináculo de su vida artística (Schmidt, 1915, párrafo 1).

De igual manera, y a razón de la habilidad de Strauss para caracterizar los diferentes estados psicológicos del montañista, es que Schmidt opina –acertadamente– que Strauss está renunciando, a través del programa, a los problemas de la vida humana, los cuales, parece haber cambiado por la contemplación natural. Sin embargo, hay que hacer la misma aclaración que con HL y es que, con “renuncia”, no se está hablando de algún ideal ascético de corte schopenhaueriano sino de un dejar atrás las viejas dolencias producidas por las dudas profesionales e identitarias que caracterizaron su crisis artística en la década de 1890.

Por otro lado, y en otro punto de su columna, Schmidt (1915) –de manera muy parecida a Neißer– expresa que la AS tiene como fundamento la representación de la “sublimidad” (Erhabenheit)⁵⁸³. Es cierto que Schmidt también podría estar usando el término “Erhabenheit” en su connotación de “elevación”, sin embargo, y por lo que ya se ha visto, de ninguna manera Strauss podría estar apuntando a una lectura metafísica o panteísta de su obra. En ese sentido, la impresión de Schmidt ratifica ese punto de ambigüedad y de debilidad en la narrativa musical de Strauss.

Al igual que Neißer, Schmidt también trata de explicar la supuesta forma de la obra pero, a diferencia de su colega, este opina que la obra tiene forma de ciclo sonata aunque, desgraciadamente, no da mayor sustento de por qué piensa esto. No obstante, sí identifica en la obra la existencia de una *coda* en la sección *Nacht* y una introducción que abarca la sección *Sonnenaufgang*. Asimismo, también considera que la ovación del público tras el cierre del concierto obedeció, no sólo al logro artístico de Strauss, sino también a un orgullo regional a propósito de los logros del imperio durante la guerra.

Otra nota de prensa relevante fue la de Max Marschalk (crítico y estudioso del estilo compositivo de Strauss) en su columna del 29 de octubre de 1915 para el *Vossische Zeitung*. Según este crítico –que ya había opinado anteriormente sobre otros poemas de Strauss como ASZ–, la AS era la tan ansiada “Pastoral” de Strauss. Sin embargo, a pesar de conocer –de primera mano– el interés de Strauss por el

⁵⁸³ En este pasaje, Schmidt se refiere puntualmente a las impresiones producidas por las secciones de la cumbre y la tormenta.

pensamiento nietzscheano, Marschalk no profundiza ni siquiera al nivel de la lectura de Schmidt e identifica la obra como un himno a la naturaleza que no dice nada nuevo pero que sí emplea un lenguaje diferente (modernista). En esa misma línea, compara la obra de Strauss con la *Natursinfonie* de Hausegger o la *Sinfonía N°7* de Mahler –a las que también podríamos añadir la *Bergsymphonie* de Liszt o la sinfonía *In den Alpen* de Raff– pero, naturalmente, hacer este tipo de comparaciones nos llevaría a hacer caso omiso del relato subtextual que se dan en todas estas obras.

Por otro lado, es interesante notar cómo Marschalk, identifica acertadamente la oposición de secciones meteorológicas, la aparición de momentos arquitectónicamente fundamentales y sus respectivas tonalidades además de identificar a la sección de la cumbre como el punto climático de la obra y a la tormenta como “der seelischen Erschütterung des Wanderer” [una conmoción psíquica del caminante] (1915, párrafo 4). Pero, lo más interesante de todo, es su reflexión final sobre el programa en donde señala “und aus dem lyrischen erwächst das Epische, und der elegisch angehauchte Wanderer kehrt in die Niederungen des Lebens zurück, reifer und reicher geworden durch den Blick in die Schauer der Ewigkeit” [y de la lírica surge la épica, y el elegíaco y alentado caminante vuelve a las profundidades de la vida más maduro y enriquecido por el vistazo a los estremecimientos de la eternidad] (1915, párrafo 5). Uno se sorprende, al leer estas líneas, lo cerca que estuvo Marschalk de comprender la connotación nietzscheana de la obra a primera escucha.

Otro tipo de crítica es la del analista y compositor Edgar Istel, cuya columna en la edición del 29 de octubre de 1915 del *Berliner Morgenpost*, está más centrada en las debilidades programáticas de la AS. Según este crítico, el efecto central de la obra (adoración de la naturaleza) no se sostiene hasta el final de la obra debido a la extensa hilación de temas y al uso de disonancias ruidosas. Asimismo, opinó que la obra invirtió la visión que Beethoven había tenido para su sinfonía *Pastoral* en tanto, la obra de Strauss, le pareció más una pintura tonal que expresión del sentimiento y, por esto, es que su música es tan dependiente de los 22 títulos que posee y de la excesiva instrumentación que ostenta (Istel, 1915, párrafo 3).

En este punto, es muy irónico notar cómo estas objeciones se parecen tanto a las mismas que Nietzsche le hizo a Wagner en sus célebres escritos NW y WA. Asimismo, también es posible percibir cierta postura formalista en pro de la música absoluta en la crítica de Istel. Sin embargo, todo esto no impidió que este crítico reconociera que el estreno de la AS fue un rotundo éxito, al punto de opacar las interpretaciones del preludio de *Guntram* y de TE, y de que es posiblemente uno de los trabajos orquestales más logrados de Strauss.

Una crítica un poco más incisiva es la del *Berliner Volks-Zeitung* en su edición del 29 de octubre de 1915. Aquí, un crítico identificado con las siglas J. D. comentó que la ejecución de la Orquesta de la

Corte de Dresde fue brillante “a pesar de los problemas de liderazgo de Strauss” (J. D., 1915, párrafo 3). Al igual que Marschalk, este crítico no sólo opinó que no hay material nuevo sino que además presintió elementos de otras obras suyas como ASZ o *Salomé* además de algunos elementos melódicos que recuerdan a Mendelssohn y a la tetralogía de Wagner –a los que también se podrían añadir pasajes de *Tristán e Isolda*–. Sin embargo, y a diferencia de Istel, destacó la ingeniosa instrumentación aunque, según su crítica, es lo único destacable.

Asimismo, este crítico señaló que la tormenta es más mansa (zahn) y efectista que convincente llegando a posicionarla por debajo de la ópera *Mona Lisa* Op. 31 de Schillings⁵⁸⁴ y que las representaciones tempestuosas de Beethoven, Rossini, Verdi y Wagner. Por otro lado, y en un gesto que lo empieza a conducir hacia una contradicción, este crítico también opinó que la AS se ennoblece en tanto su tratamiento melódico se aproxima al de la música absoluta (1915, párrafo 1). Este tipo de comentarios son muy sugerentes porque dan cuenta de qué tan vigente seguía, en esa fecha, la antigua guerra de los románticos pero también de cuánta reticencia había aún por el estilo de Strauss –quizás por sus representaciones sáticas de este gremio en TE o HL–.

En otro punto de su crítica, este autor señaló también que la AS representa un alejamiento de aquella época “decadente” (*dekadenten*) de su producción (seguramente refiriéndose al segundo ciclo de poemas sinfónicos y a sus primeros dramas musicales de inicios del S. XX). Pero, a esto, el crítico añadió que se trata también de una reconciliación del compositor con aquellos “ideales más elevados” (*höheren Idealen*) de la música y que, por ello, habría tomado como modelo a la *Sinfonía N°6* de Beethoven⁵⁸⁵ (J. D., 1915, párrafo 1).

Sin embargo, este punto es de algún modo contradictorio porque, como se sabe, la obra de Beethoven es hasta cierto punto considerada música programática. De igual forma, ya se ha demostrado que los rútilos de las secciones de la AS obedecen a la primera parte de un programa basado en la vida de Stauffer y en su encuentro con la naturaleza. Por otro lado, cabe hacer hincapié en la ausencia de una propuesta de forma musical para la obra –por parte del crítico–, quizás, porque sabe que esta no obedece a los cánones o porque, muy probablemente, no la ha comprendido. Por lo tanto, es posible decir que la crítica de J.D. se ha amparado más en la minimización de ciertos detalles que pretenden encasillar a la AS dentro de una concepción anacrónica y apriorística de la música sinfónica y en su preferencia personal por la música absoluta.

De manera distinta a los estilos críticos de J. D. o Istel, en la edición del 29 de octubre de 1915 del *Berliner neueste Nachrichten*, el crítico P.H. Hazel señaló que, el estilo libre de Strauss, con todas sus

⁵⁸⁴ Ópera que el propio Strauss había estrenado en Berlín el mismo año.

⁵⁸⁵ Seguramente por la representación melódica de varios elementos naturales en común.

experimentaciones, tuvo una acogida más rápida y unánime que la “música del futuro” (Zukunftsmusik) de Wagner (Hazel, 1915, párrafo 2). De la misma manera, resalta el estilo sinfónico de su pintura ambiental así como la manera clara de manejar los temas principales. De esta forma, Hazel reconoce los sentidos melódico y armónico de Strauss por sobre la creación de efectos.

Por otro lado, Hazel equilibra su percepción de la obra opinando que la instrumentación se excedió con el requerimiento de la percusión (sobre todo para la sección de la tormenta) ya que hay momentos en donde determinados timbres se pierden. Asimismo, recalca –seguramente refiriéndose a la sección *Auf der Alm*– que los asistentes se quedaron con la expectativa de escuchar más folclor bávaro. Sin embargo, creo que esto reafirma la idea de que Strauss no tenía, al menos como intención central, una sobreexaltación de los atributos regionales ni de la cultura alemana como otros críticos habían pensado.

De manera parecida a Marschalk, Hazel reconoció también que existe un trasfondo reflexivo en la AS, sin embargo, él mismo sintió que no pudo acceder a él. Por esta razón, se limitó únicamente a sugerir que se lea la tabla de títulos previamente al inicio de la obra porque la claridad de la música –y el juego intertextual que realiza con los rótulos– promueven la inducción necesaria para aprovechar la pintura tonal. De esta forma, para Hazel, Strauss es un logrado retratista de la naturaleza y, la *Alpensinfonie*, es una de esas obras en donde, la transición entre la pintura y el mundo representado, se desdibuja.

De esta manera, y a través de estas 6 notas periodísticas presentadas, lo que puede notarse es, primero, que la obra fue un éxito en su estreno en Berlín, tanto en asistencia como en respuesta. Segundo, que ni el programa de mano de Steinitzer ni las declaraciones de Strauss de ese día, hacen referencia al trasfondo reflexivo de la obra, asimismo, que la prensa no llegó a tener los medios necesarios para penetrar en dicho trasfondo. En tercer lugar, cabe destacar que la crítica logró evidenciar que, tras más de una década de silenciar sus actividades sinfónicas, Strauss había realizado un giro estilístico hacia una claridad casi mozartiana en su forma de tratar los temas que contrastó mucho con el estilo de sus óperas y poemas pasados. Por último, cabe indicar que, el relato de la crítica, da cuenta de cómo, alrededor de Strauss, se construyó también un círculo “straussiano”. Sin embargo, cabe añadir que, a diferencia del círculo wagneriano, este no teorizó en base a la obra del compositor.

Finalmente, cabe comentar que los derechos editoriales de la *Alpensinfonie* se concretaron en mayo de 1915 (antes que el estreno de la obra en octubre). Como explica Dominik Rahmer, originalmente, Strauss estuvo pidiéndole 80 000 marcos a la editora Fürstner –quienes habían comprado los derechos editoriales de *Elektra* en 1908 por la suma de 100 000 marcos–. Sin embargo, la negociación con esta editorial no sólo rebajó el precio de la obra al mercado sino que no se concretó por lo que la

oportunidad de publicar esta obra fue, finalmente, tomada por la editorial Leuckart, la cual, compró los derechos por la suma de 50 000 marcos (Rahmer, 2014, p. 61).

Si bien es cierto que Strauss ya tenía para ese entonces una carrera de compositor internacionalmente reconocida y una agenda como director invitado muy demandada, lo cierto es que, el negocio hecho con la *Alpensinfonie*⁵⁸⁶, no resultó tan rentable como él habría querido dado que, por esta época, ya había iniciado la famosa hiperinflación alemana que se prolongó hasta 1923. No obstante, su período en Berlín se extendió hasta 1918 –cuando acabó la Primera Guerra Mundial– y su trayectoria como compositor, director, docente y hombre de negocios jamás se detuvo. Asimismo, la de tono volvió a hibernar, esta vez, por más de 25 años hasta la aparición de unos bocetos para un proyecto orquestal titulado *Die Donau* [el Danubio], cuyo estudio aún queda pendiente.



⁵⁸⁶ El cual representó un progreso si se compara con los 35 000 marcos que se pagaron por la *Symphonia Domestica* o los 1000 marcos que se pagaron por *Till Eulenspiegels lustige Streiche* (Rahmer, 2014, p. 61).

Capítulo 5.

Conclusiones

En la primera parte de este estudio se vio como el padre de Strauss tenía una preferencia por la tradición musical clásica y un rechazo por el estilo programático de la Nueva Escuela Alemana. Por esto, los primeros años de aprendizaje de Strauss estuvieron más centrados en la tradición sinfónica y la música absoluta. No obstante, años más tarde, el enfoque modernista de Bülow y los escritos teóricos y música de Liszt y Wagner hicieron que Richard Strauss acogiera el lenguaje y las estrategias representacionales del programatismo musical –sin abandonar por completo la estética de la tradición sinfónica romántica–. A razón de este encuentro de ideas es que surgieron, inmediatamente después, los dos ciclos de poemas sinfónicos, los cuales, poseen un carácter programático que no se separa del todo de las formas y funciones musicales canónicas. En ese sentido, es posible afirmar que el estilo narrativo y episódico de los poemas sinfónicos de Strauss fue el producto de la búsqueda por establecer un diálogo constructivo entre la estética del clasicismo, el romanticismo, la visión representacional del programatismo y la superación de la guerra de los románticos.

De la misma manera, y a propósito de las técnicas programáticas inmiscuidas en este proceso, toca recordar que, con Liszt, el uso de los *leitmotifs* cumplió un rol de destilación esencial de personajes, hechos y caracteres que apuntaron hacia una representación sentimental que tomó como base la expresividad beethoveniana. De manera parecida, Wagner hubo de trabajar más a profundidad la relación entre *leitmotifs* y personajes, emociones, hechos y objetos al punto de poder trabajar intertextualidades en su tetralogía. Por su parte, Strauss dedicó mucho tiempo al estudio de las obras de Liszt y Wagner, el cual, se ha visto reflejado en la creación de escenas y personajes en movimiento –desde lo musical– en su segundo ciclo de poemas sinfónicos pero, en particular, en la pintura tonal realista de la AS, la cual, es dinámica, sinestésica y continua. Por tanto, también es posible afirmar que el programatismo de Strauss formó parte tanto de una larga cadena de esfuerzos poéticos y musicales como de una tradición que llevó el carácter representacional de la música programática hacia la narración musical gracias a una complejización del manejo, distribución y tratamiento de la técnica de *leitmotifs*.

Por otro lado, a nivel intelectual, el crecimiento de Strauss se dio a partir de la confrontación de ideas estéticas y éticas de Wagner y Nietzsche, las cuales, son asociables a partir de un interés común vinculado al ser humano y las pasiones. Para Wagner y su proyecto de la obra de arte del futuro, era importante que la música unificara a la audiencia en un mismo sentir emocional, como un primer paso para dirigirse hacia la colectividad social (necesaria para la consolidación cultural de la naciente Alemania). Muy diferente fue el caso de Nietzsche, para quien la reivindicación de lo emocional se

había vuelto algo esencial para reencontrarse con el saber trágico y, con ello, regresar a aquel estado natural del ser humano que había sido relegado por el racionalismo metafísico, las supersticiones religiosas y los ideales colectivos de la modernidad. En ese sentido, es posible afirmar que el proyecto de Nietzsche atesoró el mismo concepto central que el de Wagner, a saber, la idea del *pathos*. Sin embargo, ocurre que, mientras Wagner le dio a este principio una dirección metafísica, estética, política y moral, Nietzsche le dio un sentido individual, emancipatorio y empírico que apuntó hacia su proyecto de transvaloración de valores, el cual, no sólo contradujo directamente a los ideales sociales de Wagner sino que le permitió a Strauss, posteriormente, superar la metafísica wagnerianista.

A propósito de la recepción de las ideas de Nietzsche por parte de Strauss, es importante hacer una aclaración que es, al mismo tiempo, una conclusión. La relación que tuvo Nietzsche con Wagner fue, en un inicio, una de discipulado y fascinación por las ideas estético-políticas del mentor. Sin embargo, y como ya se explicó, ocurrió una ruptura entre las ideas de ambos que llevó a Nietzsche a un período de crisis caracterizado por un desencanto y crítica hacia las ideas de Wagner pero también a una producción literaria fructuosa. Por su parte, Strauss –quien también había simpatizado y discrepado con las canteras wagnerianistas– encontró en las facetas crítica y afirmativa de Nietzsche las ideas para aterrizar un sentir propio que necesitaba canalizar musicalmente para distinguirse del paradigma de la Nueva Escuela Alemana pero también del formalismo de la música sinfónica.

Lo llamativo de esto es que, si bien Strauss compuso obras como ASZ, él jamás tomó las ideas de Nietzsche como un camino estricto y cerrado o como un sistema de pensamiento al cual asimilarse –algo que Nietzsche tampoco le exigió a sus lectores–. En ese sentido, se puede decir que la relación de Strauss con Nietzsche no fue una de simple amparo en el pensamiento del filósofo, sino más bien de empatía o, si se quiere, de compartición de un *ethos*. Un ejemplo claro de esto es cómo Strauss le planteó a los románticos –al igual que Nietzsche lo hizo con su GT– una postura propia y distante de lo que la música debía representar, a saber, la armonía entre la naturaleza y la libertad sin temor al *pathos* (lado dionisiaco) y sin la inconsciente doblegación a las normas estrictas del canon estético (equivalente a una medida apolínea).

De la misma manera, y a propósito de las ideas estéticas en torno al saber trágico, cabe recordar que cuando Nietzsche planteó la subsistencia de estos dos principios complementarios (lo *apolíneo* y lo *dionisiaco*), en realidad, estaba tratando de darle un lugar importante a lo emocional (patológico) –mesuradamente supervisado por la razón– tanto en lo personal como en lo artístico. Asimismo, cabe recordar que dichos principios constituyen la parte inicial de un proceso de autognosis y transvaloración que permite reconocer el juego de fuerzas que constituye a nuestra realidad y que Nietzsche aterrizó en su filosofema de “voluntad de poder”. Por ello, Strauss, quien había estudiado las ideas de Nietzsche y con quien –ahora se sabe– compartía este *ethos*, buscó a lo largo del segundo

ciclo de poemas sinfónicos representar el encuentro del ser humano con el mundo exterior e interior y con las pasiones y la naturaleza. No en vano, en obras como DQ o la AS, la reflexividad se da a partir de lo que causa maravilla así como por los instintos pasionales y de supervivencia.

Por este tipo de señales es que es posible afirmar que, con la AS, Strauss también planteó el retorno a un saber natural e instintivo a partir de su caracterización de los placeres y dificultades vividos a través del alpinismo. Dicha entrega voluntaria a la naturaleza y a los padecimientos constituyen un paralelo con los dos principios que Nietzsche identificó en la tragedia ática aunque, no necesariamente, Strauss se refirió específicamente a ellos. De igual manera, también se puede afirmar que la representación interactiva del montañista y la naturaleza produce, al mismo tiempo, una analogía con el juego de fuerzas planteado en el filosofema nietzscheano de “voluntad de poder”. Esto es así porque la lucha de fuerzas (entre el ímpetu del montañista por descender victorioso y los impulsos naturales expresados en la tormenta) culmina, no con la aniquilación de una de las partes, sino con una serie de estímulos que conllevan a una asimilación y fortalecimiento por parte de la fuerza más débil (el montañista).

En otro contexto, y con respecto al segundo ciclo de poemas sinfónicos, se puede decir –a partir de lo revisado– que Strauss optó por continuar con la tradición musical romántica, por medio de la cual, el programa, los motivos, los temas y las tonalidades se dosificaron estratégicamente para estimular las capacidades asociativas e imaginativas de los oyentes. La utilización de la técnica de *leitmotifs*, el uso de armonías con voces desfasadas, la instrumentación efectista, la experimentación con los diferentes géneros y formas musicales, su postura neutral frente a la guerra de los románticos y la caracterización musical de reflexiones nietzscheanas y propias revelan la preocupación de Strauss por continuar con las innovaciones en la época poswagneriana. En ese sentido, se puede afirmar que la preocupación principal de Strauss –de cara a sus primeros éxitos operísticos– fue la de llevar la poesía tonal a un nuevo nivel de expresividad a partir de la recopilación y experimentación con los principales aportes representacionales del romanticismo en diálogo conjunto con el estilo de estructuración discursiva del clasicismo.

Por ejemplo, en TE, Strauss representó diversas críticas al filisteísmo y sociedad de cierto sector socio-cultural alemán así como a los tópicos representativos del wagnerianismo desde una fábula folclórica alemana. Sin embargo, estos detalles no son gratuitos ya que, como parte de un gesto alineado a la crítica nietzscheana, Strauss intentó con ello perpetrar un ataque contra los componentes metafísico y moral que se habían deslizado en la concepción e interpretación de las obras de Wagner. Pero aquí cabe aclarar que Strauss no conoció personalmente a Wagner –aunque sí lo admiró durante toda su vida– y es, quizás por ello, que no existen manifestaciones públicas de Strauss en contra de su predecesor del mismo modo como ocurrió con Nietzsche. De esta manera, se puede decir que la

crítica en TE está, en realidad, más dirigida al wagnerianismo y a la cultura alemana moderna y no tanto a la figura misma de Wagner como muchos musicólogos plantean.

En una línea crítica similar se inscribe el segundo poema de este segundo ciclo. Recuérdese que, en el Za de Nietzsche, la figura profética de Zaratustra se utilizó para presentar las ideas centrales de “Dios ha muerto”, la “voluntad de poder”, la idea del “eterno retorno” y el evangelio del “superhombre” a partir de las vivencias y padecimientos de Zaratustra en su misión profética y a través de una trama que no se narra linealmente. Por su parte, en el ASZ de Strauss, la narración secuencial toma como protagonista a una fuerza dinámica (cuya representación melódica guarda relación con otras caracterizaciones de la fuerza humana en otros poemas de Strauss), la cual, pasa por varios estadios emocionales y anímicos. De esta manera, Strauss trató de dar cuenta de un proceso progresivo que inicia con el sujeto metafísico y nihilista –caracterizado en las primeras secciones de la obra– hasta llegar a un estado de superación que convive con la eterna recurrencia de las dudas.

Por lo tanto, se concluye que el poema sinfónico de Strauss se centró no tanto en la representación de Zaratustra como sí en la de la voluntad humana, cuya vitalidad, recae en el ciclo de lucidez y tropiezos que caracterizan a las ideas nietzscheanas expresadas en esta investigación. Por ello, es posible dar cuenta de la aceptable comprensión que Strauss tuvo de la obra de Nietzsche. De la misma manera, se reconoce que, el orden de las secciones en la obra de Strauss, da cuenta de una adaptación discursiva lineal (o cíclica) que responde a las necesidades de una secuencia narrativa y simbólica, las cuales, complican la posibilidad de leer la estructura de esta obra en el marco de una forma sonata.

Como tercer ejemplo, y al respecto de las variaciones fantásticas basadas en la obra de Cervantes, se sugirió la posibilidad de que en DQ se diera un paralelo entre Alexander Ritter (a quien la obra está dedicada) y el caballero errante de la novela. Por un lado, se sabe que el personaje de Cervantes era un hidalgo de edad avanzada que había perdido el juicio a causa de su lectura de historias de caballería. En ese sentido, la historia del quijote no es otra que la de un hombre que ha reemplazado el mundo real por las fantasías épicas, las cuales, lo llevan a vivir extraviado. Por otro lado, se explicó que Alexander Ritter había transformado las ideas estéticas y los dramas musicales épicos de Wagner en un culto que incorporó el ascetismo schopenhaueriano y la doctrina moral cristiana, con lo cual, intentó influir en la carrera composicional de Strauss.

Por su parte, no hay que olvidar que el DQ de Strauss es una obra que se esforzó en representar los hechos de la novela al detalle porque, lo que se pretende, es dar una lectura radiográfica de la psicología de un sujeto que no puede escapar de su visión distorsionada de la realidad –al mismo tiempo que se subvierten algunos elementos recurrentes del drama musical wagneriano (como lo son el amor, el heroísmo o la figura femenina)–. Asimismo, también destacan el uso de la técnica de

leitmotifs y de los solistas para caracterizar al quijote y Sancho mientras que la orquesta es aprovechada –a partir de la figura del tema y variaciones– para construir escenarios musicales.

En ese sentido, es posible decir que Strauss aprovechó el drama de Cervantes para presentar un parangón entre la demencia del quijote y la estética idealista y metafísica de Ritter. Por otro lado, su actitud crítica también aprovechó el final de la obra para subvertir y sustituir el criterio wagneriano de redención a través de la renuncia por el retorno del quijote a la cordura, el cual, se vuelve una exhortación al abandono de todo idealismo y un camino hacia la salud mental y espiritual. Por último, cabe resaltar también la empleabilidad de la forma de tema con variaciones para propósitos narrativos como una vía alternativa a la deformación de la forma sonata.

Con HL, Strauss presentó la metáfora del héroe y la heroína como sujetos complementarios a la par de incluir a otras figuras como las de los adversarios (detractores artísticos) y las dudas personales (estéticas y profesionales). A lo largo del desarrollo de la obra, se ha visto cómo Strauss puso en evidencia cómo las dudas y las detracciones son superadas por el vínculo de apoyo que se da en la sociedad entre el héroe y la heroína. En ese sentido, y tomando en consideración las declaraciones de Strauss sobre el vínculo entre el personaje de la heroína y su esposa y las diferentes referencias autobiográficas que aparecen en la obra, es posible decir que el compositor da a conocer su experiencia personal del amor, cuya cotidianeidad (desprendida de la relación analógica que el programa tiene con la vida marital del compositor), contrasta con las representaciones dramáticas e idealizadas del amor wagneriano referidas. De la misma manera, cabe decir que el lugar y rol activo que se le da al personaje femenino en este poema sinfónico contrasta mucho con la visión wagneriana de lo femenino, la cual, se halla ligada a la resignación, el sacrificio, el amor carnal y la renuncia.

A razón de todo esto, se puede decir que, con la presentación de figuras adversas y apoyo esponsal en HL, Strauss vuelve a presentar una visión de la vida como juego de fuerzas que, ahora, toma a la figura del amor como una fuente de estabilidad emocional y de inspiración para el artista. En tal sentido, es posible concluir que HL representa un parteaguas en el segundo ciclo de poemas sinfónicos porque encara y refuta adversidades pero también porque afirma una concepción propia del amor basada en la experiencia conyugal del compositor, es decir, en un saber vivencial (terrenal).

De manera correlativa, con la SD, Strauss deja atrás las fábulas y parodias para hablar desde la cotidianeidad a partir de una serie de estampas familiares. Para lograr esto, el autor recurrió a una serie de caracterizaciones de los miembros de su familia (presentados a través de una exposición de tres grupos temáticos) y su convivencia (a través de escenas/movimientos) de tal manera que generó un paralelo directo con la cohesión de los elementos musicales que acuden a su representación. A razón de esto, y a pesar de que la obra hace referencia al género sinfónico en su nombre, su

comportamiento y estructuración musical obedecen más a las necesidades narrativas, representacionales y expresivas que a las exigencias formales del canon asociado a este género. En ese sentido, la obra lleva al análisis convencional –e inclusive a las ópticas absolutistas y programatistas– a confusiones y limitaciones que sólo se pueden superar si es que se analiza la obra orquestal de Strauss de manera holística y desde sus propias necesidades representacionales y narrativas.

Otra característica importante de esta obra es que Strauss introdujo aquí también una caracterización personal de lo masculino y lo femenino que, al igual que en HL, se presentan como complementarios (desde lo temperamental y lo musical). Y es dentro de esta complementariedad que Strauss grafica el diálogo marital constructivo, la unificación a partir del cuidado parental de los hijos y la afirmación de uno mismo y del otro en el amor sexual (nuevamente, desde lo sensible). Por ello, a partir de todos estos datos es posible argumentar que, a diferencia de los anteriores poemas sinfónicos, aquí se está mostrando otro tipo de representación del juego de fuerzas, la cual, no aparece dominada por la competencia (como se ve con Nietzsche) sino por el consenso de las partes que encuentran aquí su representación en la armonía familiar. De esta manera, se puede concluir que la SD es el primer poema sinfónico de Strauss en donde se dejan atrás las figuras críticas y adversas para afirmar directamente un elemento o principio relevante para Strauss, el amor familiar.

Con respecto a la AS, toca decir primero que los bocetos revelaron, a partir de 1911, el intento de Strauss por hacer una conexión explícita con el AC de Nietzsche (texto centrado mayoritariamente en el socavamiento de la doctrina moral cristiana aunque también en la superación del nihilismo, la reivindicación del saber terrenal y la transvaloración de valores). Sin embargo, mientras el concepto inicial de la obra musical pretendía tener como centro del programa al poder de la voluntad artística y la entrega a las pasiones (a través de la figura de Stauffer), la evolución del material musical evidenció una predilección por la representación de la naturaleza así como por las impresiones, padecimientos y reflexiones que esta produce en el sujeto (idea poética final). En tal sentido, se concluye que el vínculo con el texto tardío de Nietzsche fue débil durante la fase de composición preliminar ya que sólo se puso énfasis en el valor y aprendizaje afectivo –producido en el encuentro con la naturaleza– y no con la crítica a la moral cristiana que se propone desde el título del texto nietzscheano.

De la misma manera, y teniendo en mente el alcance de los principios *apolíneo* y *dionisiaco*, se ha demostrado en esta investigación que, a la experiencia de alta montaña planteada en la versión final de la AS, le subyace la figura de una voluntad humana (caracterizada por la figura del montañista) que escoge entregarse al *pathos*. De esta manera, en su encuentro con la naturaleza, el montañista (voluntad individual) accede a cierto tipo de reflexiones que lo conducen a una autognosis. En ese sentido, es posible corroborar que la AS es una obra de saber trágico que guarda más relación con los trabajos GT, MA y Za de Nietzsche que con el propio AC.

Cabe aclarar que la elección de Stauffer como primer protagonista de la AS se dio debido a sus cualidades de artista entregado a las pasiones y al trabajo meticuloso pero también por su elección de buscar la claridad psicológica y su aprendizaje e inspiración artística a través de su actividad de alta montaña. Por otro lado, y como ya se dijo, la inclusión del concepto nietzscheano de “anticristo” en las versiones posteriores se sostiene únicamente por la caracterización del saber trágico (aferrado a las vivencias terrenales y opuesto a aquella “contranaturalidad” que representaba para Nietzsche el cristianismo). En tal sentido, es posible admitir que, al menos durante las versiones preliminares, el saber trágico se volvió un criterio transversal asimilado o intuitivo por Strauss, por medio del cual, todas las versiones se hallan interconectadas y no del todo suplidas como se piensa.

Por otra parte, y como se ha visto a lo largo del segundo ciclo de poemas sinfónicos, la estrategia programática de Strauss se constituyó a partir de la presentación de diferentes personajes que dialogaban en una escenografía musical. Pero, en el caso de la AS, el personaje central (el montañista) comparte el protagonismo con los eventos naturales que, cada cierto tiempo, se encargan de continuar el hilo narrativo. Por esta razón, es posible concluir que la AS hace a un lado la forma de narrar presentada en los otros poemas del segundo ciclo para alternar con una nueva de tipo vivencial que pone –en varias ocasiones– al oyente frente a una narración en primera persona, lo cual, intensifica más la representación de la contemplación natural y los efectos reflexivos que ella suscita.

Otro punto relevante, es la relación entre las principales obras de corte nietzscheano de Strauss. Si se contrastan ASZ con la AS desde sus contenidos reflexivos, es posible identificar, por un lado, que el primer poema plantea un proceso de carácter cíclico en donde la voluntad humana inicia doblegada por las creencias metafísicas pero que, al pasar por una serie de aprendizajes afectivos y racionales, accede a un estado de mayor vigor. Sin embargo, el proceso culmina aquí con la duda y la desesperación expresados en la bitonalidad final. Por otro lado, se ha visto que la AS plantea un proceso cíclico similar en donde la contemplación, el goce, el sufrimiento y las dudas culminan con un aprendizaje que reafirma el valor de la experiencia terrenal. En tal sentido, puede concluirse que la AS posee un matiz optimista que ASZ no sostiene de la misma manera, muy probablemente, a consecuencia de los diferentes momentos en la carrera de Strauss en los que ambas obras fueron compuestas.

De forma similar, y como se explicó al analizar las ideas centrales del Za de Nietzsche, la figura del sol fue elegida simbólicamente por su virtud de iluminar la tierra –con lo que se permite y reivindica el lugar de la experiencia sensible en el saber– y por su forma circular, con la cual se simboliza la metáfora del “eterno retorno”. A razón de esto es que, en el ASZ de Strauss, se coloca a la figura del sol (representada por el ejemplo N°2.1) como símbolo dinámico de toda la obra, dado que aparece en

momentos clave en donde se propicia una toma de conciencia que permite el progreso en los procesos de autosuperación y de autognosis, los cuales, Strauss decidió graficar a partir de diferentes texturas y momentos musicales.

Sin embargo, en la AS, aunque la luz solar se hace presente (ejemplo N°6.5), Strauss no la incluye como elemento dinámico, como sí lo hace con el motivo de la montaña (ejemplo N°6.2), el cual, aparece a modo de un pensamiento recurrente que motiva al montañista en su ascenso y descenso pero, también, a continuar con su aprendizaje a partir de la experiencia sensible y afectiva. Asimismo, la figura sinusoidal de la montaña queda representada –a nivel macroestructural– a través de las secciones del ascenso y el descenso, las cuales, encuentran un correlato en el amanecer y el ocaso así como en los diferentes y opuestos estados afectivos. En ese sentido, es posible afirmar que, para la AS, Strauss reemplazó la figura nietzscheana del sol de ASZ por la de la montaña ya que su forma sinusoidal es también un ciclo que hace referencia al mismo proceso de liberación y aprendizaje continuo que el propio Strauss había buscado representar desde los bocetos iniciales de la obra.

Por otra parte, a nivel estructural, la AS ha sido analizada de tal manera que se ha podido evidenciar la estrategia de Strauss por repensar el discurso musical sin darle la espalda a la tradición sinfónica. De esa manera, en esta obra se ha podido corroborar aquello sobre lo que se especuló en el marco teórico, a saber, que el programa y las ideas filosóficas han terminado por decidir la dosificación y el orden de los temas musicales pero, al mismo tiempo, también la coexistencia de algunas funciones formales tradicionales que han servido para la presentación y énfasis de determinados hechos e ideas extramusicales. En ese sentido, se concluye que la AS es un ejemplo claro de cómo Strauss logró independizar las funciones estructurales de la forma sonata para darles un uso práctico distinto, lo cual, representa un aporte importante a la manera de narrar los programas.

A partir de todo lo señalado a lo largo de esta investigación, se concluye finalmente que la *Alpensinfonie* representó un hito positivo en el proceso de síntesis y maduración del pensamiento estético y ético de Richard Strauss por su alcance temático, manera de narrar y postura afirmativa en el marco de su visión crítica de la sociedad moderna. Con esta obra, el compositor bávaro dejó de satirizar y criticar todo aquello con lo que cultural y musicalmente discrepaba para afirmar dos elementos relevantes para él: la naturaleza y la producción artística. Asimismo, musical y discursivamente, la obra representa un diálogo satisfactorio entre el lenguaje programático, las funciones formales del canon compositivo y la narración lineal de acontecimientos que poseen diferentes capas de significación. Desde otra arista, también es posible identificar que la obra se distingue del programatismo metafísico, mitológico y político de Wagner y Ritter (presente en su primer ciclo de poemas sinfónicos) para apoyarse en el espíritu poético y trágico de Nietzsche, el cual, lo llevó a desarrollar una narrativa músico-programática llena de símbolos que hacen de la

Alpensinfonie un poema antimetafísico y de espíritu trágico que ha hallado su representación ideal en el paisajismo regional.

Quisiera cerrar esta investigación afirmando que la AS fue para Strauss un santuario, un artefacto y un retrato lenticular. Es un santuario porque en ella el compositor ha depositado y encriptado aquella secuencia de ideas presentadas en su diario personal de 1911, a saber, la purificación moral a partir de la realización propia por medio de la actividad artística y la contemplación de la naturaleza. De la misma manera, es un artefacto porque ha sido creada para albergar dentro de sí una serie de reflexiones que él no solía expresar en sus dramas musicales ni abiertamente en público. Y por último, es un retrato lenticular porque, dependiendo de la perspectiva con la que se le analice, se nos puede presentar el brío de Strauss pero también los de Stauffer y Nietzsche.

De la misma manera, también quisiera recalcar que la investigación sobre los poemas de Strauss deja aún muchos cabos sueltos. Por ejemplo, queda aún pendiente la pregunta por las habilidades narrativas de Strauss en el primer ciclo de poemas sinfónicos, asimismo, sería muy productivo comprender cómo dialogaron óperas como *Salome*, *Elektra* y *Der Rosenkavalier* con la *Alpensinfonie* –dado que comparten un mismo período de tiempo compositivo–. Igualmente, sería también muy provechoso ahondar en la presencia y evolución del estilo y espíritu beethovenianos a lo largo de los nueve poemas sinfónicos así como estudiar de qué manera maduraron las habilidades narrativas de Strauss en una obra tan tardía como *Metamorphosen* Op. 142.

Bibliografía:

Abbate, C. (1989). Wagner, 'On Modulation', and "Tristan". En R. Parker y A. Groos (Eds.), *Cambridge Opera Journal* 1(3) (pp. 33-58). Cambridge University Press.

Adorno, T. (1978). Richard Strauss. Zum hundertsten Geburtstag: 11 Juni 1964. *Gesammelte Schriften* (3), 573.

Agawu, Kofi. (2016). *La música como discurso: Aventuras semióticas en la música romántica* (S. Villegas, Trad.). Eterna Cadencia.

Antokoletz, E. (2017). Backgrounds and Early Development (Through Liszt) of the Symphonic Poem. *International Journal of Musicology* 3. 55-84.

Baines, A.C. & Baumann, M. P. (2001, 20 de enero). *Alphorn*. Grove Music Online. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.00665>

Bayreuther, R. (1997). *Richard Strauss' Alpensinfonie: Entstehung, Analyse und Interpretation*. Georg Olms Verlag.

Berman, M. (1988). *Todo lo sólido se desvanece: la experiencia de la modernidad*. Siglo XXI Editores.

Brahm, O. (1892). *Karl Stauffer-Bern. Sein Leben. Seine Briefe. Seine Gedichte*. Göschen'sche Verlagshandlung.

Buelow, G. (2001, 20 de enero). *Ritter, Alexander (Sascha)*. Grove Music Online. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.23530>

C. A. B. (1897). Hans von Bülow in his writings. *The Musical Times and Singing Class Circular*, Vol. 38 (Nº649), pp. 90-92.

Cervantes, M. (2015). *Don Quijote de la Mancha. Edición conmemorativa IV centenario Cervantes*. Real Academia Española.

Daverio, J. (1993). *Nineteenth-Century Music and the German Romantic Ideology*. Schirmer

- Deaville, J. (2010). The musical world of Strauss's youth. En C. Youmans (Ed.), *The Cambridge Companion to Richard Strauss* (pp. 3-21). Cambridge University Press.
- Del Mar, N. (2009). *Richard Strauss. A critical commentary on his life and works* (Vol. 1). Faber Finds.
- Edelmann, B. (2014). Strauss und Wagner. En W. Werbeck (Ed.), *Richard Strauss Handbuch* (pp. 66-83). J.B. Metzler & Bärenreiter.
- Franklin P. (2020). Modernism. En M. Kristiansen & J.E. Jones (Eds.), *Richard Strauss in Context* (pp. 229-237). Cambridge University Press.
- Giddings, R. (1964). Wagner and the Revolutionaries. *Music and Letters* 45(4), 348-358.
- Gilliam, B. (1999). *The Life of Richard Strauss*. Cambridge University Press.
- Giusti, M. (2007). ¿Por qué leer a Hegel hoy?. En M. Giusti y E. Mejía (Eds.), *Por qué leer filosofía hoy* (pp. 115-139). Fondo Editorial PUCP.
- Grey, T. (1988). *Richard Wagner and the Aesthetics of Form in the Mid-19th Century (1840-60)*. Berkeley.
- Grey, T. (2008). Chronology. En T. Grey (Ed.), *The Cambridge Companion to Richard Wagner* (pp. XVII-XXXVI). Cambridge University Press.
- Hepokoski, J. (2006). Framing Till Eulenspiegel. *19th-Century Music*, 30(1), 4-43.
- Hepokoski, J. (2010). The second cycle of tone poems. En C. Youmans (Ed.), *The Cambridge Companion to Richard Strauss* (pp. 78-104). Cambridge University Press.
- Hernández Salgar, O. (2012). La semiótica musical como herramienta para el estudio social de la música. *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas* 7(1), 39-77. <https://doi.org/10.11144/Javeriana.mavae7-1.smch>
- Hernández Sampieri R. (2014). *Metodología de la investigación*. (6ª. ed.). Mc Graw Hill Education

Höyng, P. (2012). Leaving the Summit Behind: Tracking Biographical and Philosophical Pathways in Richard Strauss's Eine Alpensinfonie. En S. Ireton & C. Schaumann (Eds.), *Heights of Reflection. Mountains in the German Imagination from the Middle Ages to the Twenty-First Century* (pp. 231-247). Canded House.

Istel, E. (29 de octubre de 1915). Die "Alpensymphonie" von Richard Strauss. *Berliner Morgenpost*.

Jähns, F. W. (1871). *Carl Maria von Weber in seinen Werken*. Hansebooks.

J. D. (29 de octubre de 1915). Eine Alpensinfonie. *Berliner Volks-Zeitung*.

Kalish, A. & Newman, E. (1969). *Richard Strauss*. Freeport, N.Y.: Books for Libraries Press.

Klatte, W. (1904). Richard Strauss Symphonia domestica, op. 53. Einführung in die Musik mit Notenbeispielen. University of Michigan.

Klatte, W. (1924). Aus Richard Strauss' Werkstatt. *Die Musik*, 16(9), 636-641.

Klauwell, O. (1910). *Geschichte der Programmmusik von ihren Anfängen bis zur Gegenwart*. Breitkopf & Härtel.

Konrad, U. (2020). Bayreuth. En M. Kristiansen & J.E. Jones (Eds.), *Richard Strauss in Context* (pp. 96-104). Cambridge University Press.

Kristiansen, M. (2002). "Die Moderne" and the Concept of "Stilkunst". *The Musical Quarterly*, 86(4), pp. 689-749.

Kristiansen, M. (2010). Strauss road to operatic success: Guntram, Feuersnot and Salome. En C. Youmans (Ed.), *The Cambridge Companion to Richard Strauss* (pp. 78-104). Cambridge University Press.

Landinez, D. (2018). La superación del nihilismo y la búsqueda del eterno retorno. *Cuestiones de filosofía* 4(22), 93-115.

Larkin, D. (2010). The First Cycle of Tone Poems. En C. Youmans (Ed.), *The Cambridge Companion to Richard Strauss* (pp. 59-77). Cambridge University Press.

Larkin, D. (2020). Formative Influences. En M. Kristiansen & J.E. Jones (Eds.), *Richard Strauss in Context* (pp. 11-19). Cambridge University Press.

Longyear, R. M. (2022). Carl Maria von Weber. *Salem Press Biographical Encyclopedia*.

Macdonald, H. (20 de enero del 2001). *Symphonic Poem*. Grove Music Online.

<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.27250>

Magee, B. (2017). *Wagner y la filosofía* (C. Vilá, Trad.). Fondo de Cultura Económica (Obra original publicada en 2000). (Obra original publicada en 2000).

Marcano, G. (2009). Don Quijote op. 35 de Richard Strauss: historia de un recibimiento. *Música en clave. Revista venezolana de música* 3(3), 1-8.
<http://www.musicaenclave.com/vol-3-3-septiembre-diciembre-2009/>

Marschalk, M. (29 de octubre de 1915). "Eine Alpensinfonie" Uraufführung in der Philharmonie. *Vossische Zeitung*.

Marton, S. (2021). Se ha de armar a los fuertes contra los débiles. La crítica de Nietzsche a la democracia. *Araucaria* año 23(46), 308-325.

Maus, F. E. (1991). Music as Narrative. *Indiana Theory Review* 12, 1-34.

May, J. (2014). Der Kompositionsprozess. En W. Werbeck (Ed.), *Richard Strauss Handbuch* (pp. 114-129). J.B. Metzler & Bärenreiter

Mendl, W. (1932). The Art of the Symphonic Poem. *The Musical Quarterly* 18(3), 443-462.

Menz, C. (1981). Karl Stauffers "Adorant". *Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte* (38), 162-167.

Merian, H. (2018). *Richard Strauss' Tondichtung Also Sprach Zarathustra: Eine Studie über die moderne Programmsymphonie*. Wentworth Press.

- Micznik, V. (1999). The Absolute Limitations of Programme Music: The Case of Liszt's "Die Ideale". *Music & Letters* 80(2), 207-240. <https://www.jstor.org/stable/855179>
- Millington, B. (2008). Der Ring des Nibelungen: Conception and Interpretation. En T. Grey (Ed.), *The Cambridge Companion to Richard Wagner* (pp. 74-84). Cambridge University Press.
- Molino, J. (1995). Expérience et Savoir. *Musurgia* 2(4), 112-118.
- Murray, D. (2002a). Feuersnot. En *Grove Music Online*. Recuperado el 15 de agosto de 2022, en <https://doi-org.ezproxybib.pucp.edu.pe/10.1093/gmo/9781561592630.article.O009291>
- Murray, D. (2002b). Guntram. *Grove Music Online*. Recuperado el 15 de agosto de 2022, en <https://doi-org.ezproxybib.pucp.edu.pe/10.1093/gmo/9781561592630.article.O005142>
- Nagore, M. (2004). El análisis musical, entre el formalismo y la hermenéutica. *Músicas al Sur* (1). 1-14. www.eumus.edu.uy/revista/nro1/nagore.html
- Nattiez, J. J. (25-28 de agosto de 1994). *La comparación de los análisis desde el punto de vista semiológico (a propósito del tema de la sinfonía en sol menor, K. 550, de Mozart)*. Actas de las IX jornadas argentinas de musicología y VIII conferencia anual de la A. A. M.
- Neißer, A. (13 de noviembre de 1915). Richard Straußens Alpensinfonie. *Allgemeine Zeitung*.
- Niemeyer, C. (2012). *Diccionario Nietzsche. Conceptos, obras, influencias y lugares*. (G. Cano, Ed.). Biblioteca Nueva.
- Nietzsche, F. (2011a). *Así habló Zaratustra: Un libro para todos y para nadie*. (A. Sánchez Pascual, Trad., 3ª. ed.). Editorial Alianza.
- Nietzsche, F. (2011b). *El Anticristo: Maldición sobre el Cristianismo*. (A. Sánchez Pascual, Trad., 3ª. ed.). Editorial Alianza.
- Nietzsche, F. (2012a). *Correspondencia VI (Octubre 1887 - Enero 1889)*. Editorial Trotta.
- Nietzsche, F. (2012b). *Más allá del bien y del mal: Preludio de una filosofía del futuro*. (A. Sánchez Pascual, Trad., 3ª. ed.). Editorial Alianza.

Nietzsche, F. (2013). *Así habló Zaratustra: Un libro para todos y para nadie*. (A. Sánchez Pascual, Trad., 3ª. ed.). Editorial Alianza. (Obra original publicada en 1892).

Nietzsche, F. (2014). *Obras Completas Vol. III: Obras de Madurez I*. (D. Sánchez Meca, Ed.). Editorial Tecnos

Nietzsche, F. (2016a). *Obras Completas Vol. I: Escritos de Juventud*. (D. Sánchez Meca, Ed. 3ª. ed.). Editorial Tecnos

Nietzsche, F. (2016b). *Obras Completas Vol. IV: Escritos de Madurez II y Complementos a la Edición*. (D. Sánchez Meca, Ed.). Editorial Tecnos

Nietzsche, F. (2017). *El Origen de la Tragedia en el Espíritu de la Música*. (E. Ovejero, Trad., 11ª. ed.). Editorial Austral.

Nietzsche, F. (2018). *Ecce Homo: Cómo se llega a ser lo que se es*. (A. Sánchez Pascual, Trad., 3ª. ed.). Editorial Alianza.

Nietzsche, F. (2019). *Crepúsculo de los ídolos o cómo se filosofa con el martillo*. (A. Sánchez Pascual, Trad., 3ª. ed.). Editorial Alianza. (Obra original publicada en 1889).

Nonnenmann, R. (2009). "Symphonia domestica": Kuckucksei der neuen Musik?. *die Musikforschung* 62(3), 227-250.

Noske, F. (1977). *The Signifier and the Signified: Studies in the Operas of Mozart and Verdi*. Springer.

Novak, J. (1997). Barthes's Narrative Codes as a Technique for the Analysis of Programmatic Music: An Analysis of Janáček's "The Fiddler's Child". *Indiana Theory Review* 18(1), 25-64. <https://www.jstor.org/stable/24044562>

Padilla, A. (2000). El análisis musical dialéctico. *Música e Investigación* (W. A. Roldán, Dir.) (6), 11-116.

Paredes, A. (2015). *Las voces del relato*. Cátedra.

Pérez-Estévez, A. (2004). Del sujeto moderno al individuo artista en el joven Nietzsche. *Utopía y Praxis Latinoamericana* año 9 (24), 31-49.

Pérez-Estévez, A. (2006). Sujeto moderno y naturaleza en el último Nietzsche. *Utopía y Praxis Latinoamericana* año 11 (34), 35-53.

Prince, G. (1982). Narrative Analysis and Narratology. *New Literary History* 13(2), 179-188.

Rahmer, D. (2014). Tondichtungen. En W. Werbeck (Ed.), *Richard Strauss Handbuch* (pp. 54-64). J.B. Metzler & Bärenreiter

Rode-Breymann, S. (2014). Guntram - Feuersnot - Salome - Elektra. En W. Werbeck (Ed.), *Richard Strauss Handbuch* (pp. 54-64). J.B. Metzler & Bärenreiter

Rolland, R. & Strauss, R. (1951). Richard Strauss et Romain Rolland. Correspondance. Fragments de journal. Avant-propos de Gustave Samazeuilh. [Mit Noten, Faks. u. Portr.]. Michel

Schick, H. (2017). Neue Gedanken müssen sich neue Formen suchen: Die Tondichtungen von Richard Strauss und das Reprisesproblem. En S. Bolz, A. Kech y H. Schick (Eds.), *Richard Strauss. Der Komponist und sein Werk. Überlieferung, Interpretation, Rezeption* (pp. 135-165). Allitera Verlag

Schmid, M.D. (1997). *The Tone Poems of Richard Strauss and their Reception History* [Tesis doctoral. Northwestern University].

Schmidt, L. (29 de octubre de 1915). Eine Alpensymphonie. *Berliner Tageblatt und Handels.Zeitung*.

Schuh, W. (1954). *Richard Strauss: Briefe an die Eltern, 1882-1906*. Atlantis.

Schuh, W. (1960). *Richard Strauss Jahrbuch, 1959/60*. Boosey & Hawkes.

Schuh, W. (1976). *Richard Strauss. Jugend und frühe Meisterjahre, Lebenschronik 1864-98*. Atlantis.

Schuh, W. (1990). *Richard Strauss - Hugo von Hofmannsthal. Briefwechsel: Gesamtausgabe* (6ª. ed.). Piper & Schott.

Schopenhauer, A. (2010). *El mundo como voluntad y representación, I*. (R. Aramayo, Trad.). Editorial Alianza.

Scruton, R. (2001). (2001, 20 de enero). *Programme Music*. Grove Music Online. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.22394>

Scruton, R. (2019). *El anillo de la verdad. La sabiduría de “El anillo del nibelungo” de Richard Wagner*. (J. Lucas, Trad.). Acantilado.

Seedorf, T. (2014). Strauss und Mozart. En W. Werbeck (Ed.), *Richard Strauss Handbuch* (pp. 374-442). J.B. Metzler & Bärenreiter

Seidl, A. (1993). *Straußiana. Aufsätze zur Richard Strauß-Frage aus drei Jahrzehnten*. Regensburg.

Sobrino, R. (2005). Análisis musical: De las metodologías de análisis al análisis de las metodologías. *Revista de Musicología* 28(1), 667-696.

Specht, R. (1921). *Richard Strauss und sein Werk*. Tal & Co.

Steinberg, M. (2017, s.f.). *Strauss, R.: Ein Heldenleben*. San Francisco Symphony. En <https://www.sfsymphony.org/Data/Event-Data/Program-Notes/S/R-Strauss-Ein-Heldenleben>

Stefani, G. (1976). *Introduzione alla semiotica della musica*. Sellerio.

Strauss, R. (1926). *Symphonia domestica für großes Orchester von Richard Strauss Op. 53 mit Einführung von Richard Specht*. Bote & Bock.

Strauss, R. (1979a). *Richard Strauss. Tone Poems Series I: Don Juan, Tod und Verklärung and Don Quixote*. Dover Publications.

Strauss, R. (1979b). *Richard Strauss. Tone Poems Series II: Till Eulenspiegels lustige Streiche, Also sprach Zarathustra and Ein Heldenleben*. Dover Publications.

Strauss, R. (1993). *Richard Strauss. Eine Alpensinfonie and Symphonia Domestica in full score*. Dover Publications.

Treadwell, J. (2008). The Urge to Communicate: The Prose Writings as Theory and Practice. En T. Grey (Ed.), *The Cambridge Companion to Richard Wagner* (pp. 177-191). Cambridge University Press.

Trenner, F. (Ed.). (1977). *Die Skizzenbücher von Richard Strauss: Aus dem Richard-Strauss-Archiv in Garmisch (Veröffentlichungen der Richard-Strauss-Gesellschaft, München)* (Vol. 1). Schneider.

Trenner, F. (Ed.). (1985). *Richard Strauss Werkverzeichnis*. Doblinger.

Von Asow, M. (Ed.). (1974). *Richard Strauss, thematisches Verzeichnis* (Vol. 3). Doblinger

Wagner, R. (1964). *Richard Wagner on Music and Drama: A compendium of Richard Wagner's prose works* (A. Goldman y E. Sprichorn, Eds.) (H. A. Ellis, Trad.). Dutton.

Wagner, R. (1895). *Richard Wagner's Prose Works* (W. A. Ashton Ellis, Trad.). K. Paul, Trench, Trubner and Co.

Wagner, R. (1985). *Das Rheingold in full score*. Dover Publications.

Wallace, W. (1899). The Scope of Programme Music. *Proceedings of the Musical Association*, 139-156.

Walton, C. (2020). Family and Upbringing. En M. Kristiansen & J.E. Jones (Eds.), *Richard Strauss in Context* (pp. 3-10). Cambridge University Press.

Waterhouse, W. (1993). *The new Langwill index: A Dictionary of Musical Windinstrument Makers and Inventors*. T. Bingham.

Weaver, A. (2012). Battling Romantic and Modernist Phantoms: Strauss's Don Quixotes and the Conflicting Demands of Musical Modernism. En *Journal of Musicological Research* 31(1) (pp. 1-26). Taylor & Francis Group.

Werbeck, W. (1996). *Die Tondichtungen von Richard Strauss*. Schneider.

Werbeck, W. (2014). Zeittafel. En W. Werbeck (Ed.), *Richard Strauss Handbuch* (pp. XXII-XXXIII). J.B. Metzler & Bärenreiter

Whittal, A. (2001, 20 de enero). *Leitmotif*. Grove Music Online. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.16360>

Wilberforce, E. (1863). *Social Life in Munich*. W.H. Allen

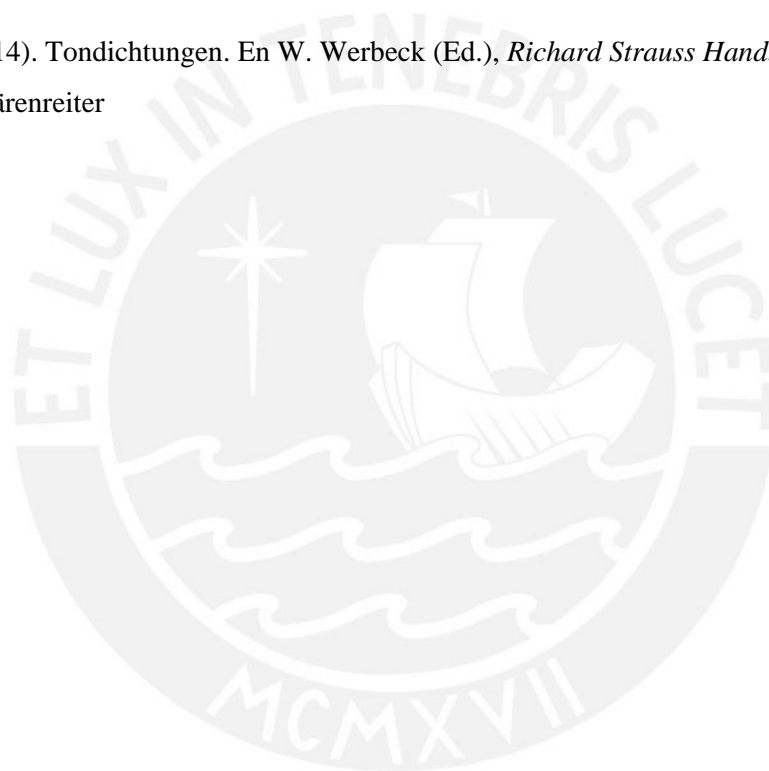
Wilhelm, K. (1989). *Richard Strauss. An intimate portrait*. Rizzoli.

Williamson, J. (1993). *Strauss: Also sprach Zarathustra*. Cambridge University Press.

Youmans, C. (2005). *Richard Strauss's Orchestral Music and the German Intellectual Tradition. The philosophical roots of musical modernism*. Indiana University Press.

Youmans, C. (2010). Chronology of Strauss life and career. En C. Youmans (Ed.), *The Cambridge Companion to Richard Strauss* (pp. XXI-XXVI). Cambridge University Press.

Youmans, C. (2014). Tondichtungen. En W. Werbeck (Ed.), *Richard Strauss Handbuch* (pp. 374-442). J.B. Metzler & Bärenreiter



Anexos:

1. Motivos vinculados al segundo ciclo de poemas sinfónicos

Ejemplo N°1.1: “Érase una vez”

Gemächlich

Violines



(Strauss, 1979b, cc. 1-4)

Ejemplo N°1.2: primer tema de Till

Gemächlich

Corno en Fa



(Strauss, 1979b, cc. 6-12)

Ejemplo N°1.3: llamada de Siegfried

Mässig bewegt

Corno en Fa



(Wagner, 1983, Acto II, Escena 2)

Ejemplo N°1.4: segundo tema de Till

Immer sehr lebhafter
lustig

Clarinete en Re



(Strauss, 1979b, cc. 46-47)

Ejemplo N°1.5: acoquinados

Lebhaft

Cellos y bajos



(Strauss, 1979b, cc. 113-116)

Ejemplo N°1.6: disfrazado de pastor

Gemächlich

Violas
Fagotes



(Strauss, 1979b, cc. 179-182)

Ejemplo N°1.7: motivo cordial

Gemächlich

Violín solo



(Strauss, 1979b, cc. 195-196)

Ejemplo N°1.8: duda metafísica

Gemächlich

Trompetas en Fa



(Strauss, 1979b, cc. 196-200)

Ejemplo N°1.9: motivo de premonición

Leichfertig

Clr. Re y Sib
Clr. Bajo
Contrafag.



(Strauss, 1979b, cc. 386-389)

Ejemplo N°1.10: motivo del juicio

immer ausgelassener und lebhafter

(drohend)

Trombones y Tuba



(Strauss, 1979b, cc. 576-577)

Ejemplo N°1.11: intervalo de la muerte

Klänglich

Trombones y Tuba



(Strauss, 1979b, cc. 613-614)

Ejemplo N°2.1: motivo del sol/universo

Sehr breit *a4 (feierlich)*

Trompetas en Do

Bajos

pp *p* *f* *p*

(Strauss, 1979b, cc. 4-7)

Ejemplo N°2.2: motivo del anhelo/voluntad debilitado

weniger breit

Cellos y Bajos

pp *p*

(Strauss, 1979b, cc. 30-32)

Ejemplo N°2.3: tema del credo

breiter werden

Cornos en Fa

I *con sord.*

II cre - do in un - um de - - um

(Strauss, 1979b, cc. 32-33)

Ejemplo N°2.4: tema de los trasmundanos

Mässig langsam, mit Andacht

Órgano

pp *p*

Pedal

(Strauss, 1979b, cc. 59-66)

Ejemplo N°2.5: sol y Magnificat

mässig langsam
Ob. Org.
marcato
Mag - ni - fi - cat

(Strauss, 1979b, cc. 83-87)

Ejemplo N°2.6: tema de las pasiones

Bewegt
Violines I y II
f sehr ausdrucksvoll

(Strauss, 1979b, cc. 115-118)

Ejemplo N°2.7: tema de las alegrías

noch bewegter, sehr leidenschaftlich
Violines I y II
ff sfz

(Strauss, 1979b, cc. 131-133)

Ejemplo N°2.8: motivo de la náusea

noch bewegter, sehr leidenschaftlich
Trombones
ff marcatisimo

(Strauss, 1979b, cc. 150-153)

Ejemplo N°2.9: motivo del anhelo/voluntad con más vigor

etwas ruhiger
Fagotes y Cellos
p hervortretend

(Strauss, 1979b, cc. 164-165)

Ejemplo N°2.10: tema de la ciencia/sujeto de la primera fuga

Langsam

Cello

pp

(Strauss, 1979b, cc. 201-204)

Ejemplo N°2.11: ciencia jovial

Schnell
schr feurig

Flautas
y violines

f

(Strauss, 1979b, cc. 241-243)

Ejemplo N°2.12: bitonalidad final

Langsamer

Arp. | Vlms.

Trbs. | Vcl. y Cb.

pp

ppp

p pizz.

(Strauss, 1979b, cc. 979-980)

Ejemplo N°2.13: naturaleza primordial

Ruhig heitere Bewegung

Corno
Francés

p

(Wagner, 1985, escena 1)

Ejemplo N°3.1: motivo inicial del hidalgo

Mässiges Zeitmass (ritterlich und galant)

Flauta *mf*

(Strauss, 1979a, c. 1)

Ejemplo N°3.2: tema cortés

poco rit.

Violines *p* *grazioso*

(Strauss, 1979a, cc. 4-8)

Ejemplo N°3.3: ingenuidad

Mässiges Zeitmass

Clarinetes en Sib *f* (*ausdrucksvoll*) *dim.* *p*

Fagotes y Corno *mf* *dim.*

(Strauss, 1979a, cc. 13-15)

Ejemplo N°3.4: motivo del jinete

sehr ruhig

Viola *p*

(Strauss, 1979a, cc. 19-21)

Ejemplo N°3.5: tema del amor por Dulcinea

Oboe

sehr ruhig

pp

(Strauss, 1979a, cc. 25-28)

Ejemplo N°3.6: motivación del hidalgo

Flauta y Oboe

früheres Zeitmass (sehr ruhig)

pp

Cuerdas

p

3

(Strauss, 1979a, cc. 40-42)

Ejemplo N°3.7: promesa de valentía

Corno francés

früheres Zeitmass (sehr ruhig)

ff (mit dämpfen)

(Strauss, 1979a, cc. 46-47)

Ejemplo N°3.8: tema completo de Don Quijote

Violonchelo (solo)

Mässig

hervortretend

3

3

3

(Strauss, 1979a, cc. 123-127)

Ejemplo N°3.9: tema de Sancho

Maggiore

Clarinete bajo

mf

(Strauss, 1979a, c. 140)

Ejemplo N°3.10: refranes de Sancho

Maggiore

Viola

mf

(Strauss, 1979a, cc. 155-157)

Ejemplo N°3.11: motivo de los molinos

Gemächlich

Clarinete
Fagot
Cuerdas

mf

*los violines con sordina.

(Strauss, 1979a, cc. 182-183)

Ejemplo N°3.12: motivo del recuerdo de Dulcinea

Gemächlich

Cello solo

mf

(ausdrucksvoll)

(Strauss, 1979a, cc. 200-202)

Ejemplo N°3.13: efecto de polvo y ovejas

Langsam

Vientos con sord.
Violas

pp

ppp 3 3 3 3 3 3 3 3

(Strauss, 1979a, cc. 223-224)

Ejemplo N°3.14: motivo del pastor

Langsam

Corno inglés

p (hervortretend)

(Strauss, 1979a, cc. 228-229)

Ejemplo N°3.15: llamada de combate

Wieder doppelt so schnell

Cellos

ff

(Strauss, 1979a, cc. 234-235)

Ejemplo N°3.16: motivo de la caballería

Lebhaft

Trompeta

f *cresc.* *ff*

(Strauss, 1979a, cc. 325-327)

Ejemplo N°3.17: cantilena

Viel langsamer

Viola

p *sehr ausdrucksvoll*

(Strauss, 1979a, cc. 334-335)

Ejemplo N°3.18: reniego

im Zeitmass

Arp.

p

cl. bajo

lebhafter (wütend)

ff Vlns.

(Strauss, 1979a, cc. 380-383)

Ejemplo N°3.19: tema de la letanía

etwas schneller

(Strauss, 1979a, cc. 399-402)

Ejemplo N°3.20: variación cortés

(Strauss, 1979a, cc. 438-439)

Ejemplo N°3.21: efecto de viento

(Strauss, 1979a, c. 516)

Ejemplo N°3.22: efecto de trueno

(Strauss, 1979a, c. 517)

Ejemplo N°3.23: arroyo y corriente

vorher (Gemächlich)

Corno francés

Fagot

f

pp

(Strauss, 1979a, cc. 526-529)

Ejemplo N°3.24: plegaria de Sancho

vorher (Gemächlich)

Flautas

Clarinetes

Cornos

p

p religioso

p

(Strauss, 1979a, cc. 583-591)

Ejemplo N°3.25: motivo de los frailes

Schnell

Fagotes

p

(Strauss, 1979a, cc. 600-601)

Ejemplo N°3.26: tema de la tranquilidad de Don Quijote

sehr ruhig

Cello solo

espress.

(Strauss, 1979a, cc. 692-695)

Ejemplo N°3.27: motivo de la nostalgia cabaleresca

Sehr ruhig

Trompeta

mf hervortretend, sehr gebunden

(Strauss, 1979a, cc. 702-703)

Ejemplo N°3.28: muerte

sehr ruhig *allmählich immer mehr abnehmend*

Cello solo

dim. pp

(Strauss, 1979a, cc. 744-748)

Ejemplo N°4.1: grupo temático del héroe

Lebhaft bewegt

Cuerdas

f

Vla.

a

b

c

Vla.

d

sfz

ff

Vlns.

(Strauss, 1979b, cc. 1-17)

Ejemplo N°4.2: tema romántico del héroe

Lebhaft bewegt

Violines I

pp *cresc.*

(Strauss, 1979b, cc. 22-24)

Ejemplo N°4.3: grito de batalla del héroe

Lebhaft bewegt

Violines II

p cresc.
(hervortretend) *f*

(Strauss, 1979b, cc. 22-25)

Ejemplo N°4.4: tema cortés del héroe

Lebhaft bewegt

Cornos en Fa

fff

(Strauss, 1979b, cc. 84-87)

Ejemplo N°4.5: motivo del ultimátum del héroe

Lebhaft bewegt

Violines

ff

(Strauss, 1979b, cc. 103-105)

Ejemplo N°4.6: aumentación variada del tema del héroe

Lebhaft bewegt

Metales

Trb.
Tba.

Trp.
Trb.

ff

(Strauss, 1979b, cc. 112-114)

Ejemplo N°4.7a: adversario A

Etwas langsamer

Flauta

ff sehr scharf und spitzig

(Strauss, 1979b, cc. 118-119)

Ejemplo N°4.7b: adversario B

Oboe *Etwas langsamer*

f (*schnarrend*) *sfz*

(Strauss, 1979b, cc. 120-121)

Ejemplo N°4.7c: adversario C

Flautín *Etwas langsamer*

ff

(Strauss, 1979b, cc. 120-121)

Ejemplo N°4.7d: adversario D

Corno inglés *Etwas langsamer*

f

(Strauss, 1979b, cc. 121-122)

Ejemplo N°4.7e: adversario E

Tubas *Etwas langsamer*

p

(Strauss, 1979b, c. 122)

Ejemplo N°4.7f: adversario F

Oboe *Etwas langsamer*

f *scharf und spitzig*

(Strauss, 1979b, cc. 122-123)

Ejemplo N°4.7g: adversario G

Etwas langsamer

Fagot 

ff

(Strauss, 1979b, c. 129)

Ejemplo N°4.8: tema heroico

Lebhaft bewegt

Flautín 

ff

(Strauss, 1979b, cc. 188-189)

Ejemplo N°4.9: tema principal de la heroína

Lebhaft bewegt

Violín solo 

p *viel ruhiger* 3

(Strauss, 1979b, cc. 192-195)

Ejemplo N°4.10: respuesta serena del héroe

wieder sehr ruhig

Cellos y Bajos 

pp *getragen* 3

(Strauss, 1979b, cc. 211-214)

Ejemplo N°4.11: variación de la respuesta serena del héroe

Lebhaft drängend und immer heftiger

Viola 

f *cresc.* *ff* 5

Cll. 5

(Strauss, 1979b, cc. 260-262)

Ejemplo N°4.12: motivo del amor

Oboes

Mässig langsam

p (*ausdrucksvoll*) *pp*

(Strauss, 1979b, cc. 309-311)

Ejemplo N°4.13: respuesta afirmativa y amorosa de la heroína

Violines I

Mässig langsam *molto appassionato*

ff (*schnell*) *dim.* *p*

(Strauss, 1979b, cc. 332-335)

Ejemplo N°4.14: invitación del héroe

Cellos

Mässig langsam

p (*zart hervortretend*) *pp*

(Strauss, 1979b, cc. 345-349)

Ejemplo N°4.15: aumentación del empoderamiento del héroe

Cornos

Festes Zeitmass

ff

(Strauss, 1979b, cc. 531-536)

Ejemplo N°4.16: tema del entusiasmo energético

Violines y Violas

Festes Zeitmass

f *espress.*

(Strauss, 1979b, cc. 659-661)

Ejemplo N°4.17: tema del ultimátum con duda

rit. poco a poco più

Clarinete en Sib

(Strauss, 1979b, cc. 775-777)

Ejemplo N°4.18: variación pastoril del tema del héroe

beinabe doppelt so langsam

Corno inglés

(Strauss, 1979b, cc. 828-830)

Ejemplo N°4.19: tema de la retirada del mundo

Langsam

Violines

(Strauss, 1979b, cc. 854-858)

Ejemplo N°4.20: motivo parecido al N°8 de la *Alpensinfonie*

Langsam

Fagot

(Strauss, 1979b, cc. 890-891)

Ejemplo N°4.21: bitonalidad nietzscheana

Festes Zeitmass (mässig langsam)

Trps.

Metales

(Strauss, 1979b, cc. 920-925)

Ejemplo N°5.1: grupo temático del papá

Bewegt

A. Vlc. *gemächlich* *p*

B. Ob. *träumerisch* *p*

C. Clr. en La *mürrisch* *mf* *sfz* *dim.*

D. Vlns. *feurig* *p* *cresc.* *f* *sfz*

E. Trp. en Fa *f* *lustig*

F. Vlns. *ff* *frisch* *3* *3* *8va* *3* *3* *3* *3*

(Strauss, 1993, cc.1-36)

Ejemplo N°5.2: grupo temático de la mamá

Sehr lebhaft

A. Vln. Flt. *f* *fp* *grazioso*

B. Clr. Bajo *mf* *espress.*

C. Vln. Solo *mf* *Picc.* Clr. en La *geföhlvoll* *p*

D. *ff* *zornig*

(Strauss, 1993, cc. 41-61)

Ejemplo N°5.3: grupo temático del hijo

Oboe de amor

Ruhig

A.

B.

p *pp* *dim. pp*

molto rit.

(Strauss, 1993, cc. 157-191)

Ejemplo N°5.4: efecto de llanto del bebé

Vientos de madera

Trompeta con sordina

Lebhaft

ff *f*

(Strauss, 1993, cc. 192-193)

Ejemplo N°5.5: motivos de los tíos y tías

Trp. con sord.

Crns con sord.
Trbs. con sord.

Lebhaft

mf *mf*

Die Tanten: Ganz der Papa!

Die Onkels: Ganz die Mama!

(Strauss, 1993, cc. 210-215)

Ejemplo N°5.6: tema del entusiasmo del hijo

Violines

Ziemlich lebhaft

p

(Strauss, 1993, cc. 346-349)

Ejemplo N°5.7: variación jovial del tema del papá

Clr. Bajo
Violas

Lebhaft

p

(Strauss, 1993, cc. 446-452)

Ejemplo N°5.8: tema del amor de los esposos

Sehr ruhig und innig

Cuerdas

pp espress.

Detailed description: This musical score is for the string section (Cuerdas) in 4/4 time. It features a melodic line in the upper strings and a supporting bass line. The tempo and mood are indicated as 'Sehr ruhig und innig' (Very calm and intimate). The dynamic marking is 'pp espress.' (pianissimo, expressive).

(Strauss, 1993, cc. 592-593)

Ejemplo N°5.9: motivo de la interrupción de la esposa

Sehr ruhig und innig

Violines
Fagot

f molto espress.

mf

Detailed description: This musical score is for violins and bassoon (Violines Fagot) in 4/4 time. It features a melodic line in the violins and a supporting bass line in the bassoon. The tempo and mood are indicated as 'Sehr ruhig und innig' (Very calm and intimate). The dynamic markings are 'f molto espress.' (forte, very expressive) and 'mf' (mezzo-forte).

(Strauss, 1993, cc. 597-598)

Ejemplo N°5.10: tema heroico del papá parecido al de *Don Juan*

Langsam

Violines

Langsam
schwungvoll

p *cresc.* *f breit*

Detailed description: This musical score is for violins in 4/4 time. It features a melodic line with a dynamic range from 'p' (piano) to 'f' (forte). The tempo is 'Langsam' (slow) and the mood is 'schwungvoll' (vigorous). The dynamic markings are 'p', 'cresc.' (crescendo), and 'f breit' (forte, broad).

(Strauss, 1993, cc. 609-613)

Ejemplo N°5.11: inversión del motivo soñador del papá

Poco calando (sehr ruhig)

Violín solo

ppp

Detailed description: This musical score is for violin solo in 4/4 time. It features a melodic line with a dynamic marking of 'ppp' (pianissimo). The tempo and mood are indicated as 'Poco calando (sehr ruhig)' (slightly warming, very calm).

(Strauss, 1993, cc. 647-648)

Ejemplo N°5.12: motivo del amor marital

Lebhaft

Oboe

ff

Detailed description: This musical score is for oboe in 4/4 time. It features a melodic line with a dynamic marking of 'ff' (fortissimo). The tempo and mood are indicated as 'Lebhaft' (lively).

(Strauss, 1993, cc. 673-674)

Ejemplo N°5.13: disminución del motivo de la mamá

Erstes Zeitmaß (Adagio)

Violín I

(Strauss, 1993, cc. 695-698)

Ejemplo N°5.14: acorde “tristanesco”

Langsam

Cornos I-IV

Cornos V-VIII

(Strauss, 1993, cc. 761-763)

Ejemplo N°5.15: inversión desorientada del motivo del papá

Sehr lebhaft

Corno en Fa

(Strauss, 1993, cc. 827-829)

Ejemplo N°5.16: primer sujeto de la fuga

Sehr lebhaft

Fagot

(Strauss, 1993, cc.839-843)

Ejemplo N°5.17: segundo sujeto de la fuga

Sehr lebhaft

Violines

(Strauss, 1993, cc. 881-884)

2 Motivos vinculados a los cuadernos de bocetos de la *Alpensinfonie*:

Ejemplo TR6.1:

A. B. C.

(citado en Bayreuther, 1997, p. 398)

Ejemplo TR6.2:

Lento

(Citado en Bayreuther, 1997, p. 63)

Ejemplo TR6.3:

3

(Citado en Bayreuther, 1997, p. 400)

Ejemplo TR6.4:

The musical score for Ejemplo TR6.4 consists of two systems of piano accompaniment. The first system has two staves: the upper staff is in treble clef and the lower in bass clef, both with a key signature of two flats and a 4/4 time signature. The second system also has two staves in the same clefs and key signature. The music features a mix of quarter, eighth, and sixteenth notes, with some chords and rests.

(Citado en Bayreuther, 1997, pp. 401-402)

Ejemplo TR6.5:

The musical score for Ejemplo TR6.5 is a single staff in treble clef, with a key signature of three flats and a 6/8 time signature. The melody consists of eighth and sixteenth notes, with some slurs and ties.

(Citado en Bayreuther, 1997, p. 403)

Ejemplo TR9.1:

The musical score for Ejemplo TR9.1 consists of three staves in piano accompaniment. The upper two staves are in treble clef and the lower in bass clef, all with a key signature of two flats and a 4/4 time signature. The music features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth-note runs.

(citado en Bayreuther, 1997, p. 406)

Ejemplo TR9.2:

Musical score for Horns (Hörner) in 4/4 time. The score is written in the bass clef and features a melodic line with eighth and sixteenth notes, including accents and slurs. The key signature has two flats. The word "Hörner" is written above the staff.

(citado en Bayreuther, 1997, p. 418)

Ejemplo TR9.3:

Refrain: das Verweilen
wie schön

Musical score for the refrain "das Verweilen wie schön" in 4/4 time. The score is written in the treble clef and features a melodic line with eighth and sixteenth notes, including slurs and a final chord. The key signature has two flats.

(citado en Bayreuther, 1997, p. 419)

Ejemplo TR9.4:

Nachsatz Wald
patetische Ausruf

Musical score for "Nachsatz Wald patetische Ausruf" in 4/4 time. The score is written in the treble clef and features a melodic line with eighth notes, including a triplet of eighth notes. The key signature has two flats.

(citado en Bayreuther, 1997, p. 420)

Ejemplo TR9.5:

Musical score in 4/4 time, written in the treble clef. The score features a melodic line with eighth and sixteenth notes, including slurs and a final chord. The key signature has two flats.

(citado en Bayreuther, 1997, p. 422)

Ejemplo TR9.6:

Schnell

Musical score for "Schnell" in 4/4 time. The score is written in the treble clef and features a fast melodic line with eighth and sixteenth notes, including slurs and a final chord. The key signature has two flats.

(citado en Bayreuther, 1997, p. 432)

3. Motivos vinculados a la versión final de la *Alpensinfonie*:

Ejemplo N°6.1: anohecer

Fagot

Lento

pp etc.

(Strauss, 1993, cc. 1-3)

Ejemplo N°6.2: montaña

Trombones
y Tuba

Lento

marcato

pp

(Strauss, 1993, cc. 9-12)

Ejemplo N°6.3: niebla

Lento

Cuerdas

Bajos
div.

(Strauss, 1993, c. 17)

Ejemplo N°6.4: aire moviéndose

Fagotes
I y II

Lento

pp

(Strauss, 1993, cc. 19-21)

Ejemplo N°6.5: luz solar

Festes Zeitmaß, mäßig langsam

Tutti *ff*

(Strauss, 1993, cc. 46-53)

Ejemplo N°6.6: ascenso solar

Festes Zeitmaß, mäßig langsam

Violín I *ff*

(Strauss, 1993, cc. 54-57)

Ejemplo N°6.7: perplejidad

Festes Zeitmaß, mäßig langsam

Violín I *ff*

(Strauss, 1993, cc. 62-63)

Ejemplo N°6.8: llamada de cacería o escalada

Festes Zeitmaß, mäßig langsam

Trompetas I, II, III y IV *ff marcato*

(Strauss, 1993, cc. 71-73)

Ejemplo N°6.9: ascenso o escalada

sehr lebhaft und energisch

Cellos y Bajos

ff

(Strauss, 1993, cc. 74-77)

Ejemplo N°6.10: descanso o respiro

sehr lebhaft und energisch

Maderas y Cornos

p *molto cresc.* *ff* *dim.*

(Strauss, 1993, cc. 82-85)

Ejemplo N°6.11: contracanto al tema del ascenso

sehr lebhaft und energisch

Violín I

f

(Strauss, 1993, cc. 86-87)

Ejemplo N°6.12: resbalón

sehr lebhaft und energisch

Cornos I, II, III y IV

f *ff* *sfz* 3

(Strauss, 1993, cc. 90-91)

Ejemplo N°6.13: presentimiento o instinto

sehr lebhaft und energisch

Cornos I y II

ff

(Strauss, 1993, cc. 123-124)

Ejemplo N°6.14: bosque

Wieder getragen

Maderas

f espress.

A. 3 3

B.

3

(Strauss, 1993, cc. 162-169)

Ejemplo N°6.15: escalador asustado

Etwas drängend

Fagotes

mf

(Strauss, 1993, cc. 159-162)

Ejemplo N°6.16: mirlo

Tempo primo

Clarinete en Mi♭

f

(Strauss, 1993, cc. 200-201)

Ejemplo N°6.17: ruiseñor

Tempo primo

Flauta

p cresc.

tr

ff

(Strauss, 1993, cc. 202-204)

Ejemplo N°6.18: gozo junto al arroyo

**Tempo primo,
un poco moderato.**

Violines I

ff

gliss.

dim.

(Strauss, 1993, cc. 265-267)

Ejemplo N°6.19: arroyo

Etwas breit

Violines I

p espress.

(Strauss, 1993, cc. 272-274)

Ejemplo N°6.20: catarata

Sehr lebhaft

Flautas

f 6 6 6 6

(Strauss, 1993, cc. 292-293)

Ejemplo N°6.21: hada del agua

Lebhaft

Oboe

pp

(Strauss, 1993, cc. 301-304)

Ejemplo N°6.22: arcoíris y rocío

Sehr lebhaft

Clarinetes en Sib

p A. B. *cresc.* *dim.*

(Strauss, 1993, cc. 305-307)

Ejemplo N°6.23: tema de la contemplación

Sehr lebhaft

Corno en Fa

f molto espress. *dim.* *pp*

(Strauss, 1993, cc. 325-331)

Ejemplo N°6.24: gozo del caminante

Sehr lebhaft

Violines I

p *cresc.*

(Strauss, 1993, cc. 346-349)

Ejemplo N°6.25:

Sehr lebhaft

Violines I

f

(Strauss, 1993, cc. 354-356)

Ejemplo N°6.26: onomatopeyas y canto

Mässig schnell

Maderas

Clr. B. Flt. Cor. Ing. A. C. 2 2 2

pp *f*

(Strauss, 1993, cc. 366-368)

Ejemplo N°6.27: sujeto del fugato

Schnell

Heckelfón

f

(Strauss, 1993, cc. 436-438)

Ejemplo N°6.28: contrasujeto del fugato

Schnell

Tuba

p

(Strauss, 1993, cc. 447-448)

Ejemplo N°6.29: glaciár

Festes, sehr lebhaftes Zeitmaß

Trompetas en Sib

f

(Strauss, 1993, cc. 492-498)

Ejemplo N°6.30: resbalar

A tempo, lebhafter als vorher.

Bajos

ff

(Strauss, 1993, cc. 535-536)

Ejemplo N°6.31:

Poco ritard.

Corno inglés

p

(Strauss, 1993, cc. 546-547)

Ejemplo N°6.32: aumentación del ascenso (temor)

A tempo, lebhafter als vorher.

Chelos

pp

(Strauss, 1993, cc. 549-552)

Ejemplo N°6.33: contemplación de la cumbre

A tempo, lebhafer als vorher.

Trombones 

(Strauss, 1993, cc. 565-568)

Ejemplo N°6.34: último ascenso

Etwas ruhiger.
Frei im Vortrag.

Oboe 

(Strauss, 1993, cc. 571-574)

Ejemplo N°6.35:

Fest und gehalten.

Trombones 

(Strauss, 1993, cc. 653-657)

Ejemplo N°6.36: tribulaciones

Fest und gehalten

Bajos 

(Strauss, 1993, cc. 715-717)

Ejemplo N°6.37:

Fest und gehalten.

Violines 

(Strauss, 1993, cc. 715-717)

Ejemplo N°6.38: niebla alzándose

Etwas weniger breit.

Clr.
A. *mf*

Cl.
B. *p*

Maderas y cuerdas

(Strauss, 1993, cc. 732-733)

Ejemplo N°6.39: tema elegiaco

Moderato espressivo.

Violines

p

(Strauss, 1993, cc. 755-757)

Ejemplo N°6.40:

Tranquilo

Clarinete en Sib

A. *p*

B. *pp*

(Strauss, 1993, cc. 792-796)

Ejemplo N°6.41: ave asustada

Immer langsamer

Clarinete en Sib

f

tr

(Strauss, 1993, cc. 816-817)

Ejemplo N°6.42: relámpago y trueno

Lebhaft

Flautín

Timbal y bombo

p 5

mf sfz *dim.*

(Strauss, 1993, cc. 821-823)

Ejemplo N°6.43: aguacero

Schnell und heftig *Flutterzunge*

Flautas

Órgano

ff *Flutterzunge*

ff (volles Werk)

(Strauss, 1993, c. 845)

Ejemplo N°6.44:

Schnell und heftig.

Trompeta en Do

ff

(Strauss, 1993, cc. 851-853)

Ejemplo N°6.45:

Schnell und heftig.

Trompeta en Do

ff

(Strauss, 1993, cc. 869-873)

Ejemplo N°6.46:

Schnell und heftig.

Tuba tenor en Sib

ff

(Strauss, 1993, cc. 876-878)

Ejemplo N°6.47:

Schnell und heftig.

Violines

ff sfz

(Strauss, 1993, cc. 876-878)

Ejemplo N°6.48:

Schnell und heftig.

Cuerdas

ff

(Strauss, 1993, cc. 886-888)

Ejemplo N°6.49: aumentación del tema solar

Etwas breiter.

Violines

ff

(Strauss, 1993, cc. 983-990)

Ejemplo N°6.50: ascenso de la luz solar

Etwas breiter

Freierlich

Trompeta en Do

f

(Strauss, 1993, cc. 993-996)

Ejemplo N°6.51:



(Strauss, 1993, cc. 1070-1072)

Tabla N°4: Orden cronológico de bocetos y títulos

Fuente	Fecha	Cantidad de movimientos	Título
TR6	1900	1	Künstlertragödie
TR9 (págs. 1-5)	1902	1	Der Antichrist. Eine Alpensinfonie
TR19 (Pág. 29)	1910	4	Alpensinfonie
TR23	1910	4	Die Alpen
TR9 (págs. 11-46)	1911	4	Die Alpen
Escrito en su diario personal	1911	4	"Quiero llamar a mi <i>Alpensinfonie: der Antichrist (...)</i> "
TR24	1911	4	Der Antichrist: eine Alpensinfonie
TR31	1913	1	Der Antichrist, eine Alpensinfonie
Partitura orquestal (versión final)	1915	1	Eine Alpensinfonie

(Bayreuther, 1997, p. 299)

Apéndices:

1. Experiencia a los 15 años en Murnau:

Un hecho anecdótico pero igualmente importante que podría explicar en parte el vínculo emocional que Strauss tuvo con los Alpes y la concepción de la *Alpensinfonie*, se remonta a la adolescencia del compositor. En una carta de agosto de 1879⁵⁸⁷ a su amigo Ludwig Thuille, el joven Richard relató cómo emprendió, junto a un grupo de amigos, una expedición al suroeste de Múnich hacia el pueblo de Murnau (al pie de los Alpes bávaros)⁵⁸⁸. En dicha carta, Strauss habla de su visita al Staffelsee, de viajes en bote y de un paseo de montaña que empezó con un ascenso a mitad de la noche y que demoró cinco horas culminando con la coronación del Heimgarten⁵⁸⁹ desde donde pudieron apreciar lagos y picos montañosos como el Zugspitze (montaña más alta de Alemania). Asimismo, Strauss también señaló que, durante el descenso, la expedición estuvo sin rumbo durante tres horas hasta que los cogió una tormenta muy violenta que les impidió cruzar el Kochelsee de vuelta, por lo cual, tuvieron que rodear el lago hasta alcanzar el siguiente pueblo y retornar a Murnau al día siguiente (citado en Höyng, 2012, p. 232).

De la misma manera, Strauss le comentó a Thuille cómo, a la mañana siguiente, puso las vivencias del día anterior al piano a través de “pinturas tonales y estruendos⁵⁹⁰ à la Wagner” (Wilhelm, 1989, p. 19). Aquí uno puede pensar que la caracterización que Strauss hizo de sus propias ideas musicales fue simple y trivial pero se debe considerar que, Thuille, era también un joven compositor prodigioso con quien Strauss tenía una gran amistad pero, al mismo tiempo, una sana rivalidad. En ese sentido, podría pensarse que Strauss simplemente estaba expresándose con humildad frente a un colega⁵⁹¹ sin desestimar, en absoluto, el impacto emocional y vivencial de la experiencia en el Heimgarten.

Por otra parte, también se puede advertir que Strauss tuvo la intención de retratar estos hechos de manera más solvente pero que, por cuestiones técnicas, no habría podido hacerlo sino hasta dentro de treinta y cinco años. Sin embargo, autores como Bayreuther recomiendan no dar por sentada esta

⁵⁸⁷ Cuando Strauss tenía 15 años.

⁵⁸⁸ Como explica Peter Höyng, ese mismo año llegaron a esa localidad los sistemas de rieles, facilitando el turismo para las familias mientras que, entre 1908-1914, varios artistas como Kandinsky o Münter pasarían sus vacaciones ahí escapando de las ciudades ruidosas e industrializadas (Höyng, 2012, pp. 231-232). Por su parte, Wilhelm explica que, durante la segunda mitad del S. XIX, había mucha gente que viajaba de diferentes partes de Europa hacia Baviera durante los feriados por los paisajes y el clima (Wilhelm, 1989, p. 18).

⁵⁸⁹ El cual se eleva a 1790 m.s.n.m.

⁵⁹⁰ Este calificativo debe entenderse peyorativamente ya que, como se ha mostrado en diferentes trabajos biográficos como los de Larkin (2020), Thuille era un confidente con quien Strauss compartía sus duras críticas hacia Wagner. Asimismo, la referencia a Wagner puede tener que ver con el hecho de que Strauss -según cuenta su hermana Johanna- había asistido a ver el *Götterdämmerung* el 10 de agosto de 1879 (Schuh, 1960, p. 17).

⁵⁹¹ De hecho, Thuille también hubo de componer música basada en la naturaleza, como su *Frühlingsouvertüre* en la mayor (1880).

especulación ya que, según él, las secciones de la *Alpensinfonie* tienen escasos vínculos con la anécdota juvenil de alta montaña (Bayreuther, 1997, pp. 14-15). En todo caso, él cree que lo único rescatable de dicha carta a Thuille es la actitud antiwagneriana que el joven Richard habría heredado de su padre y que luego reafirmó con Hans von Bulöw y Friedrich Nietzsche.

Para otros autores como Wilhelm, Del Mar, Höyng o Youmans, sí hay elementos de la carta presentes en la *Alpensinfonie* como, por ejemplo, el inicio de la expedición durante la noche, la aparición de la tormenta, la constante contemplación de la naturaleza o la vista de las crestas rocosas desde la cima. En cualquier caso, la exhortación de Bayreuther sigue siendo sensata pero ello no anula el importante apego que Strauss desarrolló por los paisajes montañosos y por la naturaleza. De hecho, Johanna Strauss⁵⁹² señaló que su hermano hubo de sentir un gran amor por las montañas, los bosques, los animales, las flores y los senderos ya que los asociaba con las caminatas que hacía por las montañas junto a su padre durante los veranos entre 1872-1880 (Schuh, 1960, p. 26).

Asimismo, Willi Schuh (1976) tiene documentados algunos otros viajes de Strauss por las montañas como los que hizo a Alta Baviera y Tirol entre 1881-1884, a Cortina d'Ampezzo en 1895 o a los paisajes montañosos de Muottas Muragl en 1900 junto a su esposa Pauline⁵⁹³. Pero aquí también cabe añadir la adquisición de la casa en Garmisch en 1908 como una manifestación del estrecho vínculo de Strauss con los paisajes montañosos bávaros. En ese sentido, no debe pasarse por alto que Strauss hubo de construir, a lo largo de su vida, un vínculo entre la naturaleza y la producción artística. Esto, en cierta medida, le hizo simpatizar más con Nietzsche pero, también, con otras figuras de su tiempo como el pintor suizo Karl Stauffer-Bern (1857-1891), cuya vida artística y tragedia amorosa, fueron tomados por Strauss como primer programa oficial para lo que después se volvería la *Alpensinfonie*.

2 Sobre la biografía de Stauffer (Karl Stauffer-Bern: un modelo de artista dionisiaco)

La vida Stauffer se hizo conocida a un año de su muerte gracias al trabajo del crítico alemán Otto Brahm quien, en 1892, publicó su biografía⁵⁹⁴. Entre varias cosas, el trabajo de Brahm resalta dos puntos esenciales de la vida del pintor que son útiles para analizar la *Alpensinfonie*. Primero, que la vida de Stauffer tiene algunos elementos en común con el modelo de vida dionisiaco de Nietzsche, el cual, Strauss mismo habría conectado para propósitos propios.

⁵⁹² Hermana del compositor.

⁵⁹³ Se presume que aquí habría empezado sus bocetos iniciales que luego se transformaron en la *Alpensinfonie*.

⁵⁹⁴ Dicha biografía fue publicada por la editorial Göschen'sche Verlagshandlung. Asimismo, esta fue la edición –de acuerdo con Bayreuther (1997)– a la que Strauss tuvo acceso.

Segundo, que la biografía⁵⁹⁵ le da un especial énfasis a la voluntad artística, la inspiración otorgada por el mundo sensible, las dudas espirituales y profesionales y la relación entre el amor y la demencia. Estos últimos puntos son, como se verá luego, hitos temáticos importantes para las primeras versiones de la *Alpensinfonie* que ayudaron a construir una primera narrativa que reflejan la voluntad artística modernista –y a la vez conservadora– de Strauss y su visión de la moral y el mundo influenciadas por Nietzsche.

Para resumir el extenso trabajo de Brahm (1892), basta con decir que Stauffer fue un artista de origen rural nacido en Trubschachen (Suiza) en 1857 en el seno de una familia protestante. Este primer momento de su vida fue decisivo porque aquí se gestó el interés por los paisajes montañosos y los temas religiosos y piadosos (Brahm, 1892, pp. 5-7). Su niñez y adolescencia estuvieron marcadas por un temperamento complicado pero, también, por un temprano interés por la teorización sobre el arte y el mundo clásico.

Así, en 1876, ingresó a la Academia de Arte de Múnich en donde demostró un rendimiento digno de reconocimiento pero, al mismo tiempo, serias tribulaciones y dudas en torno a su definición personal como artista. Estas constantes dudas profesionales lo llevaron a buscar su identidad artística en otras localidades como Alemania, Bélgica, Países Bajos e Italia pero, también, a experimentar con otras disciplinas como el grabado y la poesía. Por otro lado, y en simultáneo, Brahm destacó su preferencia por las actividades recreativas y deportivas veraniegas en los Alpes como medio para descargar las alteraciones acumuladas en la ciudad.

En 1885, Stauffer se mudó a Zurich en donde se encontró con un amigo del colegio y su esposa (Emil y Lydia Welti), los cuales, se convirtieron en sus mecenas. En esta nueva etapa de su vida inició lo que Brahm señaló como la “catástrofe” ya que, Stauffer, empezó a desarrollar una íntima amistad con la esposa de su amigo, la cual, sufría de alteraciones mentales. Aquí es donde Brahm le da un importante espacio al intercambio postal entre Lydia y Stauffer ya que da cuenta del constante sentido de búsqueda artístico del pintor y el interés por lograr la elevación de la individualidad a través de la recopilación de la teoría del pasado y el sentir emocional del presente (Brahm, 1892, p. 23).

No es gratuito, en todo caso, que Stauffer produjera, en esos años, sus obras más destacadas (como los retratos de Keller y Lydia o sus esculturas del “Adorante”⁵⁹⁶ y “Lanzador de jabalina”). De la misma

⁵⁹⁵ El índice consta de cinco secciones centrales: a) la vida de Stauffer; b) la correspondencia de Stauffer; c) la catástrofe; d) poemas y e) el final. De la misma manera, incluye dos apéndices: a) una decisión del consejo federal y b) Gustav Freytag sobre Stauffer.

⁵⁹⁶ Como indica Brahm (1892), los tópicos y pensamientos religiosos nunca se desvanecieron en la mente de Stauffer. Asimismo, se sabe que citaba pasajes bíblicos en sus cartas –aunque a veces en tono humorístico– y que, muchas de sus obras, expresan una relación entre el cuerpo humano, la naturaleza y lo divino (Menz, 1981,

manera, en dichas cartas Stauffer también reveló sus impulsos por vivir creativamente, su disconformidad con las tendencias de su tiempo (tanto en cuestiones estéticas como morales) y su fe religiosa, la cual, hizo expresa a lo largo de su vida junto a sus dudas espirituales.

Alrededor de 1886, Karl Stauffer y Lydia Welti empezaron a tener una relación amorosa clandestina pero fue, durante su estancia en Italia en 1889, que la relación se hizo muy evidente para Emil. Esta escandalosa situación –explica Bayreuther– desencadenó una persecución policíaca que culminó con el ingreso de Lydia a un sanatorio y el de Stauffer a una prisión para, posteriormente, ser pasado a un manicomio por el crimen de secuestro a una persona mentalmente inestable (Bayreuther, 1997, pp. 34-45). Finalmente, y tras su liberación, Stauffer -quien para ese entonces tenía una salud mental ya muy deteriorada- atenta contra su vida en más de una ocasión hasta lograr su cometido en enero de 1891.

Como indiqué hace un momento, es posible que Strauss haya acogido la biografía de Stauffer como un ejemplo de la visión nietzscheana de entregarse al *pathos* susceptible de representación. Sin embargo, resalta mucho la disonancia que se produce entre las actitudes de Stauffer y Nietzsche en torno al teísmo y el pensamiento religioso. En todo caso, y si se hace a un lado esta diferencia no menor, es posible establecer ciertos paralelos entre las vidas de Stauffer y Nietzsche.

Por ejemplo, se sabe que ambos fueron hijos de pastores del Movimiento de Reavivamiento Pietista, que padecían de fuertes dudas sobre su condición moral, que poseían un interés analítico por la cultura griega antigua y una entrega -casi compulsiva- a la actividad artística y a la contemplación estética. De la misma manera, no puede pasarse por alto la importancia que ambos le dieron a la contemplación y al aislamiento en las montañas, los cuales, terminaron representados en figuras como Zaratustra y el adorante. Todas estas similitudes pudieron llevar a Strauss a establecer un vínculo empático que confirma y reafirma aquella nueva personalidad artística que lo había llevado a abandonar las viejas ideologías que le impedían proyectarse hacia la obra de arte del futuro.

Otro punto importante -a propósito de la recepción que Strauss pudo tener de la biografía de Stauffer- es el reconocimiento que hicieron Stauffer y Strauss de la naturaleza como fuente de estudio para el enriquecimiento de la técnica artística y la expresión. Sin embargo, Stauffer reconoce -como se evidencia en diferentes cartas que Brahm recopiló- al mundo natural como una composición divina mientras que, Strauss, la concibe desde una perspectiva alejada del teísmo. En todo caso, corresponde a esta pesquisa el estar pendiente de si la visión religiosa de Stauffer se logró filtrar en el concepto

p. 165). Naturalmente, este estilo y preferencia por graficar la gloria de la naturaleza habrían provocado una mayor empatía por parte de Strauss hacia la vida del pintor.

final de la *Alpensinfonie* o si se transformó, mas bien, en una forma por medio de la cual Strauss presenta a la naturaleza como causa de sí misma.

3 Sobre la cita en el diario personal de Strauss de 1911

<p>Gustav Mahler nach schwerer Krankheit am 19. Mai verschieden.</p> <p>Der Tod dieses hochstrebenden, idealen, energischen Künstlers ein schwerer Verlust.</p> <p>Die ergreifenden Memoiren Wagners mit Rührung gelesen.</p> <p>Lectüre deutsche Geschichte im Zeitalter der Reformation Leop. Ranke: durch sie wird mir hell bestätig, daß alle dort die Cultur fördernden Elemente seit Jahrhunderten nicht mehr lebenskräftig, wie alle großen politischen und religiösen Bewegungen nur eine Zeitlang wirklich befruchtend wirken können.</p> <p>Der Jude Mahler konnte im Christentum noch Erhebung gewinnen. Der Held Richard Wagner ist als Greis, durch den Einfluß Schopenhauers wieder zu ihm herabgestiegen.</p> <p>Mir ist es absolut deutlich, daß die deutsche Nation nur durch die Befreiung vom Christentum neue Tatkraft gewinnen kann. Sind wir wirklich noch weiter als zur Zeit der politischen Union Karl V. Und des Papstes? Wilhelm II und Pius X?</p> <p>Ich will meine <i>Alpensinfonie</i>: den Antichrist nennen, als da ist: sittliche reinigung aus eigener Kraft, Befreiung durch die Arbeit, Anbetung der ewigen herrlichen Natur (Bayreuther, 1997: 207-208)</p>	<p>[Gustav Mahler desapareció tras una grave enfermedad el 19 de mayo⁵⁹⁷.</p> <p>La muerte de este ambicioso, ideal y enérgico artista es una terrible pérdida.</p> <p>Leyó las conmovedoras memorias de Wagner con emoción.</p> <p>Lectura de la historia alemana en la época de la reforma de Leopoldo von Ranke: por medio de ella me confirma con claridad que todos los elementos que promueven la cultura no han sido viables desde hace siglos, así como todos los grandes movimientos políticos y religiosos sólo pueden tener un efecto fecundante por un tiempo.</p> <p>El judío Mahler todavía podía ganar la elevación en el Cristianismo. El héroe Richard Wagner descendió a él como un anciano, bajo la influencia de Schopenhauer.</p> <p>Para mí, es absolutamente evidente que la nación alemana sólo podrá adquirir una nueva fuerza a través de su liberación del cristianismo.</p> <p>¿Estamos realmente más lejos que en el momento de la unión política de Carlos V y el Papa? ¿Wilhelm II y Pío X?</p> <p>Quiero llamar a mi sinfonía alpina: el Anticristo, ya que allí hay: purificación moral por la propia fuerza, liberación mediante el trabajo, adoración de la eterna y gloriosa naturaleza]</p>
---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

⁵⁹⁷ La fecha de fallecimiento de Mahler fue, en verdad, el 18 de mayo de 1911; aquí Strauss habría cometido un error.

Con esta entrada en su diario personal, Strauss nos está explicando y anticipando varias cosas. Primero, que la figura de Mahler –al igual que la de Wagner– gozaba, en el fondo, de mucha estima y admiración. Segundo, que la referencia a Ranke y sus aportes⁵⁹⁸, vendría a explicar la manera en la que Strauss concibe parte de la construcción identitaria y espiritual de los alemanes y austríacos⁵⁹⁹. Tercero, que Wagner, a pesar de sus logros como artista, no deja de ser un ejemplo más de la decadencia cultural de la Alemania reformista (por su supuesta conversión al cristianismo hacia el final de su vida), el idealismo hegeliano y el pesimismo schopenhaueriano –y esto es algo que, en cierta medida, también se le estaría reprochando a Mahler–. De igual manera, y seguramente haciendo alusión nuevamente a la obra de Ranke, Strauss enfatiza con mayor intensidad la vinculación entre el poder político y el poder papal como causa de un debilitamiento social y generacional.



⁵⁹⁸ Según Gaylord (1896) los estudios de Leopold von Ranke (1795-1886) sobre la vinculación entre política y religión durante la Gran Reforma en Alemania ayudaron a la consolidación de la historiografía como ciencia.

⁵⁹⁹ Identidad que tanto Nietzsche como Strauss criticaron por sus bases cristianas.