

Oberlin

Digital Commons at Oberlin

Honors Papers

Student Work

2014

La influencia de Don Quijote en la música clásica europea 1605-1935

Julia Connor
Oberlin College

Follow this and additional works at: <https://digitalcommons.oberlin.edu/honors>



Part of the [Spanish and Portuguese Language and Literature Commons](#)

Repository Citation

Connor, Julia, "La influencia de Don Quijote en la música clásica europea 1605-1935" (2014). *Honors Papers*. 282.

<https://digitalcommons.oberlin.edu/honors/282>

This Thesis - Open Access is brought to you for free and open access by the Student Work at Digital Commons at Oberlin. It has been accepted for inclusion in Honors Papers by an authorized administrator of Digital Commons at Oberlin. For more information, please contact megan.mitchell@oberlin.edu.

La influencia de *Don Quijote* en la música clásica europea

1605-1935

Julia Connor
Proyecto de Honors
Estudios Hispánicos
Oberlin College
26 Abril 2014

Índice de contenido

Sumario	3
Género	5
Subgéneros en la ópera	6
Subgéneros en la música instrumental	7
Regiones e idiomas	9
<i>Don Quijote</i> en Italia	9
<i>Don Quijote</i> en Francia	15
<i>Don Quijote</i> en Inglaterra	23
<i>Don Quijote</i> en Alemania y Austria	30
Conclusiones	45
Obras musicales inspiradas por <i>Don Quijote</i>	51
Bibliografía	59

Sumario

Desde su publicación en 1605 y 1615, *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha* por Miguel Cervantes ha sido una fuente de inspiración importantísima para la música clásica europea fuera de España. En esta tesis exploraré esta inspiración usando tres preguntas: ¿Por qué hay tantas obras musicales sobre *Don Quijote*? ¿Cuál aspecto de la novela le hace bien para poner a música? ¿Qué ha sido la importancia de estas obras en la historia de la música clásica europea? Quisiera explorar estas preguntas desde una perspectiva histórica y social dividida por país.

Aunque hay muchas obras musicales inspiradas por *Don Quijote* que vienen de España, solamente exploraré las obras inspiradas por la novela que vienen fuera de su país de origen. La historia de las obras musicales españoles inspiradas por la novela (y la música clásica española en general) es muy distinta a la de las otras países y regiones europeos y merece su propia análisis. La mayoría de las obras escritas sobre la novela vienen de Francia, Inglaterra, Italia, y la región que ahora incluye Alemania y Austria. La música de cada región europea tiene su propio sonido y lenguaje musical. Dividir la tesis por región me permitirá investigar las semejanzas y diferencias entre obras escritas por compositores de la misma nacionalidad. Entonces podrá encontrar tendencias musicales dentro de y entre diferentes países. Investigarlas me dará pistas sobre la importancia de *Don Quijote* para cada compositor y su auditorio.

Donde es posible (porque la mayoría de las obras nunca fueron grabadas o han sido perdidas), analizaré métodos de composición de diferentes compositores, tropos que usaron para contar la historia, y temas comunes en las óperas y composiciones instrumentales de cada país y región. La mayoría de los libretos de las óperas inspiradas por la novela hubieran requerido un viaje Europa y un buen entendimiento de italiano, alemán, y francés para leer. Entonces, usé el

libro *Don Quixote's Sally into the World of Opera* por Bárbara Esquivel-Heinemann, que tiene sumarios y análisis de las tramas de muchas de las óperas inspiradas por la novela. Sin embargo, para las óperas que han sido grabadas, podía hacer mi propio análisis.

Para cada región, exploraré las maneras en que compositores evocaron la novela en sus obras y buscaré semejanzas y evoluciones musicales entre diferentes obras. También examino el contenido de las obras. Cada país prefirió aspectos diferentes de la novela en la música, y estos aspectos cambiaban frecuentemente durante los siglos. Los aspectos de la novela que aparecen en la música reflejan tendencias más amplias de la sociedad general del país. Finalmente exploraré los géneros y subgéneros de la música inspirada por la novela en cada país. La gran mayoría de las obras sobre *Don Quijote* son óperas y exploraré por qué este es el caso.

Argüiré que la interpretación musical de *Don Quijote* en cada país refleja la interpretación de la novela en la literatura, la filosofía, y el teatro del país. Cada generación vio algo diferente en la novela y la manifestación de diferentes interpretaciones en la música revela ciertas características de la sociedad que la produjo. La falta de popularidad de la novela entre ciertas generaciones revela características de la sociedad, también. Cada generación que encontraba la novela y la usó para inspirar su música, a pesar de su interpretación, encontró algo esencial en la obra de Cervantes que resonaba con ellos. Argüiré que la popularidad de *Don Quijote* en la música es a causa de su habilidad de caber en los valores de muchas diferentes sociedades y tiempos, que le deja cada generación que lee la novela encontrar algo dentro de la novela con la cual se pueda identificar.

Género:

Antes de hablar de la música inspirada por *Don Quijote*, es esencial distinguir entre diferentes géneros de la música discutida en esta tesis. Aunque hoy esta música es llamada “música clásica,” es importante reconocer que esta etiqueta casualmente agrupa diferentes tipos de música que son muy distintos. También es importante reconocer que “música clásica” como género de música no siempre ha existido y es muy engañosa porque “clásica” también refiere a un estilo específico de la música de los siglos XVIII y XIX. No es mi intención argüir contra las diferentes maneras de poner música en géneros, aunque es imperativo hacer mención de sus deficiencias, entonces usaré géneros y subgéneros que ahora están usados y generalmente aceptados. Lo que tradicionalmente es nombrada “música clásica,” entonces, todavía lo llamaré así. También usaré los términos de los subgéneros que han definido varios musicólogos.

Hay mucha variedad dentro de cada género y subgénero de la música clásica. Las definiciones de cada subgénero cambiaron mucho durante el periodo de tiempo discutido en esta tesis. Por ejemplo, dos óperas de siglos diferentes pueden tener la misma designación de subgénero puesta por los libretistas aunque estas dos óperas realmente sean de subgéneros diferentes. En Francia, el subgénero de *opéra comique* empezó como el equivalente francés de la *opera buffa* italiana (una forma de ópera cómica y usualmente satírica), pero durante el siglo XIX empezó a referir a óperas serias y llegó a ser el equivalente francés del *verismo* italiano, discutido más tarde. Curiosamente, algunas óperas francesas sobre la novela eran factores en este mismo cambio.

En esta tesis dividiré el género de la música clásica en dos subgéneros que están relacionados pero usualmente distintos: la ópera y la música instrumental. No son los únicos subgéneros dentro del género de la música clásica, pero toda la música inspirada por *Don*

Quixote cabe en uno de los dos (otro subgénero, por ejemplo, es la misa, pero no hay ninguna misa inspirada por *Don Quixote*). Para el propósito de este proyecto, dividir la música inspirada por *Don Quijote* así es necesario para investigar las maneras en que la novela ha influido la música clásica Europea.

Subgéneros en la ópera

La ópera se desarrolló en Italia y rápidamente fue exportada a otras regiones que querían experimentar con el nuevo invento italiano.ⁱ Los subgéneros italianos frecuentemente fueron usados para categorizar óperas que no estaban escritas por italianos, pero eventualmente cada región inventó sus propias versiones de estas formas. Hay dos subgéneros de la ópera italiana que tienen importancia en esta tesis: *opera seria* y *opera buffa*. La *opera seria* (también llamada simplemente “*opera*”) refiere a óperas italianas trágicas o heroicas de los siglos XVIII y XIX. En los países alemanes fue llamado el *Lustspiel* y en Francia en el siglo XIX la *opéra comique*. Inglaterra normalmente usó los términos italianos. La *opera buffa* o *operetta* y su predecesor, el *intermezzo musicale* son formas de ópera cómica que usualmente tratan de situaciones cotidianas, muchas veces un poco absurdas, el amor, esposos infieles, y criados inteligentes. Muchas veces contienen elementos de crítico social, como un cambio de poder entre criado y amo o esposas que engañan a sus esposos. El equivalente alemán de la *opera buffa* es el *Singspiel* y la equivalente francés es la *opéra comique* u *opéra bouffe* en Francia. Es muy importante saber el subgénero de cada ópera inspirada por *Don Quijote* porque puede dar pistas sobre la interpretación de la novela en el tiempo y lugar en que la ópera fue escrita.

Aunque la ópera se inventó en Italia, subgéneros distintos aparecieron en regiones fuera del país. Hay dos ejemplos importantes para esta tesis. El *ballad opera* se desarrolló en

Inglaterra y con pocas excepciones quedó allí. Empezó como una manera de satirizar la *opera seria* italiana pero lo que le hace único es una gran dosis de sabor inglés. Tenía diálogo y canciones, como una *opera buffa*, pero en vez de canciones originales, las tomó prestado de otras obras populares del día y las puso con nuevas palabras. El ejemplo más famoso es “The Beggar’s Opera” (1728) por John Gay, a quién se le da crédito también por la invención del género.ⁱⁱ Como la *opera buffa* en Italia, el *ballad opera* está lleno de sátira y críticas de la sociedad inglesa y europea.

Otro ejemplo de un subgénero de ópera que es importante para esta tesis es el *Gesamtkunstwerk*, una idea de Richard Wagner de una obra que combina idealmente música, baile, y poesía.ⁱⁱⁱ En práctica, el *Gesamtkunstwerk* combina el rol de compositor, libretista, y director. A Wagner le fascinó la idea porque le dio todo el poder de la producción de sus óperas. Escribió los libretos y la música, dirigió los cantantes y la orquesta, y estrenó sus obras en el teatro de la ópera que él mismo (más o menos) diseñó, el Bayreuth Festspielhaus. Además de inventar el concepto del *Gesamtkunstwerk*, Wagner también introdujo dos cosas que ahora son tradiciones: puso la orquesta en un foso y apagó las luces en el teatro durante la representación.

Subgéneros en la música instrumental

Como la ópera, hay muchos subgéneros de la música instrumental, pero la música orquestal es la única discutida en esta tesis. Con la excepción de *Burlesque de Quixotte* por George Philipp Telemann (de 1761), que era escrita para una orquesta barroca, toda la música instrumental inspirada por *Don Quijote* fue escrita durante los siglos XIX y XX para orquestas sinfónicas.

En la misma manera que la ópera evolucionó durante el periodo discutido en esta tesis, la música instrumental, también cambió muchísimo. Durante la edad media y el renacimiento la música instrumental fue considerada inferior a la música vocal (sagrada y secular). De hecho, la música vocal fue la primera forma de música escrita en Europa, que indica su importancia en la sociedad; la música instrumental usualmente fue improvisada y no escrita. Al fin del renacimiento y el comienzo del barroco esta opinión empezó a cambiar y la música instrumental empezó a ganar más prestigio. Con este prestigio, el tamaño de la orquesta y la duración de las obras escritas para orquesta aumentaron gradualmente, también. Se puede ver eso en las obras discutidas en esta tesis. La *Burlesque de Quixotte* por Telemann de 1761 fue escrita para una orquesta de no más de veinte personas y dura menos de veinte minutos. El poema sinfónico *Don Quixote* por Richard Strauss de 1898 fue escrito para una orquesta sinfónica enorme (más de cien personas) y dura más de cuarenta minutos.

Un debate musical muy importante para la música instrumental discutida en esta tesis fue el conflicto entre los proponentes de la música absoluta y los proponentes de la música programática.^{iv} Los defensores de la música absoluta, como Johannes Brahms, apoyaron un rol más abstracto para la música instrumental; no creyeron que una sinfonía, por ejemplo, debiera contar una historia. En el lado opuesto estaban los defensores de la música programática, un término inventado por Franz Liszt, a quien se le da crédito también por la invención del poema sinfónico, una historia contada por la música.^v Los compositores de música programática intentaron evocar historias a través de música. Richard Strauss, por ejemplo, en su *Symphonia Domestica* intentó crear una representación musical de la vida doméstica. Muchas de las obras instrumentales inspiradas por *Don Quijote* son o poemas sinfónicos o precursores de la música programática.

Regiones e idiomas

Mi exploración de música inspirada por *Don Quixote* es dividida por región. Esto me permitirá buscar tendencias entre obras musicales de la misma región y compararlas con las de otras regiones. Aunque hay muchas diferencias entre obras que venían de la misma región, tiempo, y lenguaje, me intereso más comparar reacciones culturales a *Don Quixote* e investigar cómo estas reacciones se manifiestan en la música de cada cultura. Cada región, nación, y grupo de idiomas tienen características distintas que se puede ver en su música. Explorar cada región me ayudará en describir estas características y descubrir más sobre *Don Quixote* y la música. Hay cuatro regiones cuya música estudiaré: Italia, Francia, Inglaterra, y Alemania/Austria.

Don Quijote en Italia

Desde la publicación de *Don Quijote*, Italia ha producido más óperas inspiradas por la novela que cualquier otro país, incluyendo la primera ópera basada en la novela, de 1680, algo muy apropiado para el lugar del nacimiento de la ópera. Italia, como Francia, no ennobleció ni romantizó la novela en la misma manera que Alemania/Austria e Inglaterra durante el Romanticismo, cuando tenía la más popularidad en estas regiones. La cima de la popularidad de la novela en la música italiana era en el siglo XVIII cuando quince óperas basadas en la novela se estrenaron en Italia. Un poco como los franceses, los italianos admiraban la novela por el humor, la sátira, y por la oportunidad que ofreció al libretista de añadir detalles propios a la historia y de cambiar la historia completamente. La popularidad de *Don Quijote* en el sentido musical disminuyó significativamente con los siglos; en el siglo XIX se estrenaron nueve óperas

sobre *Don Quijote* y en el siglo XX solamente se estrenaron cuatro. Argüiré en esta sección que este fenómeno tiene que ver principalmente con la asociación que la novela tenía con el género de la *opera buffa* en Italia, que era muy popular durante el siglo XVIII. Con la disminución de la *opera buffa*, la popularidad de la novela en la ópera italiana disminuyó, también.

Aunque veremos que las interpretaciones de *Don Quijote* en Francia e Italia tienen muchas semejanzas, los temas comunes de las óperas de cada país usualmente son muy diferentes. Distinto a Francia, que no produjo ninguna obra musical sobre las novelas intercaladas de *Don Quijote* y solamente una ópera basada en un episodio donde Don Quijote y Sancho son personajes secundarios, hay algunas óperas italianas que las usan para inspiración. “El curioso impertinente” era una de las más populares, quizás porque es muy probable que la historia viniera del *Orlando Furioso* por Ludovico Ariosto y del *Decameron* por Boccaccio, famosas obras por italianos que muchos italianos reconocerían.^{vi} La historia trata de dos amigos, Anselmo y Lotario. Anselmo se casa con Camila pero quiere probar su fieltad y trata de convencer a Lotario de seducirla. Al principio Lotario rechaza el ruego de su amigo, pero finalmente consienta y empieza a tener aventuras con Camila. Las bodas de Camacho también eran muy populares en Italia como tema operática, probablemente porque las historias de amor no correspondido abundaban en la ópera italiana (y la ópera en general). En la historia, Don Quijote y Sancho encuentran las preparaciones para una boda. Un hombre rico llamado Camacho se casará con Quiteria. Pero la ceremonia está interrumpida por Basilio, el amante de Quiteria, quien finge suicidarse por el amor y en el proceso se casa con Quiteria. Las dos historias son muy apropiadas por el teatro porque ellos mismos involucran el teatro: Anselmo quiere que Lotario finge amor para Camila (y Anselmo, también, finge viajes de negocios para dejarlos solos) y Basilio finge morir por el amor.

Mientras las obras francesas inspiradas por la novela usualmente mantenían las personalidades de Don Quijote y Sancho relativamente intactas y cambiaron la historia de Cervantes en las maneras que quisieran, las obras italianas usualmente estaban fieles a la novela. Hay tres excepciones: *Don Chisciotte in Venezia* (1752), *Don Chisciotte della Mancia* (1769), y *Il furioso nell'Isola de Santo Domingo* (1833). La primera ópera tiene algunos episodios remanecientes de la novela, como Maese Pedro y el encantamiento de Dulcinea, pero lo resto es la invención del libretista y, como sugiere el título, toma lugar en Venecia.^{vii} La segunda ópera toma solamente Don Quijote y Sancho de la novela (hay una duquesa pero no se parece a la duquesa de la segunda parte). El comienzo de la ópera es reconocible: Sancho en la venta, el episodio con las ovejas, y el encantamiento de Dulcinea. Pero el resto de la ópera es la invención del libretista y se convierte rápidamente en un triángulo de amor. La tercera ópera toma inspiración de la historia de Cardenio y Luscinda, pero no tiene mucho que ver con la original. Don Quijote y Sancho no aparecen en la ópera; los únicos personajes del original son Cardenio y Marcela, en un rol muy cambiado de la novela (en la novela es una pastora que no quiere casarse). Estas excepciones no deben implicar que otros libretistas y óperas siguieran el texto completamente fielmente. Muchas óperas omitían episodios, los movían, o añadían personajes para hacer la novela más apropiada para una ópera. Pero a pesar de estos cambios menores, las óperas usualmente preservaban el carácter de la novela.

En Alemania y Austria, el desarrollo del *Singspiel*, la versión alemán de *opera buffa*, originó con una ópera inspirada por *Don Quijote*. En Italia, también, óperas inspiradas por la novela ayudaban a desarrollar un nuevo género de la ópera italiana, la *opera buffa*. La *opera buffa* evolucionó del *intermezzo*, una ópera pequeña y cómica de un acto que se representaba entre los actos de una *opera seria*. La evolución de este nuevo subgénero ocurrió en parte a

través de óperas inspiradas por *Don Quijote*. El primer *intermezzo* escrito sobre *Don Quijote*, *Il Don Chisciotte della Mancia* (1728) es una versión abreviada de una *opera seria*, *Don Chisciotte in Sierra Morena* (1719). La única diferencia entre las dos es que en el *intermezzo* los roles melodramáticos de Fernando, Cardenio, Dorotea, y Luscinda han sido eliminados en adición a los roles de Maritornes y un personaje inventado por el libretista. La eliminación de estos dos personajes hace más corta y más cómica la ópera. Ya no era una *opera buffa* porque era demasiada corta para ser representada independientemente y tampoco tenía el *lieto fine* (un final feliz donde toda el caos creado durante la ópera está resuelto satisfactoriamente), pero marca una evolución definitivamente hacía el desarrollo de la *opera buffa*.^{viii}

Aunque había óperas llamadas *operas buffas* escritas antes de *Il Don Chisciotte della Mancia*, la primera ópera inspirada por *Don Quijote* que tiene todas las características de una *opera buffa* era *Don Chisciotte della Mancia* (1769). Discutida antes como una de las únicas óperas italianas que ignora mucha de la trama de la novela, la ópera no obstante es un buen ejemplo del subgénero. Don Quijote y Sancho son personajes secundarios; la mayoría de la trama gira alrededor de una duquesa y condesa quienes les hacen bromas a Don Quijote y Sancho, se enamoran de Don Quijote, y finalmente se casan con sus novios. Aunque la trama de la ópera es muy cambiada de la original, Don Quijote y Sancho son muy reconocibles. La novela tenía mucha popularidad en Italia, pues es lógico asumir que el público que veía la ópera sabría la historia de la novela y las personalidades de los dos protagonistas. De hecho, probablemente era la popularidad de la novela lo que atrajo al público al teatro para ver la ópera. Mientras crear nuevas aventuras para Don Quijote y Sancho era aceptable, cambiarlos fuera de reconocimiento sería imposible para el libretista porque quitaría el elemento de familiaridad que tenía el público con la trama de la ópera.

Aunque la mayoría de las óperas inspiradas por *Don Quijote* en Italia son cómicas (*opera buffa* o *intermezzo*), algunos son *operas serias*. Desafortunadamente, de las seis óperas italianas *serias* inspiradas por la novela dos se han perdidos y el libreto de una era imposible localizar sin un viaje a Europa. Las otras, *Don Chisciotte in Sierra Morena* (1719), *Il curioso indiscreto* (1764), e *Il furioso nell'Isola de Santo Domingo* (1833) son interesantes porque los episodios que usan también han sido usados para operas *buffas*.

¿Por qué es posible interpretar la misma historia en dos maneras muy diferentes? En el caso de *Don Chisciotte in Sierra Morena* y *Il furioso nell'Isola de Santo Domingo*, la respuesta es la aumentación de melodrama y la disminución u omisión de Don Quijote y Sancho. Como se ha mencionado sobre la primera ópera, aunque generalmente fiel a la trama de Cervantes, los roles de los amantes Fernando, Dorotea, Cardenio, y Lucinda tienen más importancia en la ópera que en la novela y, como es típico en la ópera italiana, los cuatro amantes comparten muchas escenas patéticas. En *Il furioso nell'Isola de Santo Domingo*, Don Quijote y Sancho no aparecen ni están mencionados. El melodrama es añadido por el amor tempestuoso entre el loco Cardenia y su esposa Eleonora, básicamente Luscinda.

En el caso de *Il curioso indiscreto*, la razón por la designación de *opera seria* tiene tres elementos. El primer elemento es la historia misma, que tiene dos finales y pudiera ser cómico o trágico. El final cómico ocurre cuando el cura, quien lee la historia, es interrumpido por Don Quijote sonámbulo luchando contra los cueros de vino, después de que Camila finge herirse para convencer a Anselmo que es honesta (aunque ya no lo es). El final triste ocurre después de que acuestan a Don Quijote y el cura lee el final, en que Anselmo se da cuenta de que Camila y Lothario son amantes y caos sigue. Dependiendo del fin que escoja el libretista, una ópera basada en “El curioso impertinente” pudiera ser o cómico o serio.

El segundo elemento que explica la *opera seria* basada en “El curioso impertinente” es la traducción que usó el libretista, Giuseppe Petrosellini, y el compositor, Filippo Maria Gherardeschi. Esta traducción, escrita por Lorenzo Franciosini, incluía muchas interpretaciones del texto, incluyendo la conexión entre la novela intercalada y *Orlando Furioso*.^{ix} La designación de *opera seria*, entonces, fue una reflexión de las orígenes italianas de la historia (una de las características de una *opera seria* es el uso de temas históricos y épicos).

El tercer elemento de la designación de *opera seria* para la ópera es la oposición que sentía Gherardeschi hacía la *opera buffa*. Escribir una *opera seria* con un tema que tradicionalmente sería considerado un tema para la *opera buffa* era su manera de protestar los elementos de la *buffa* que no le gustaron y para tratar de implementar reformas al subgénero de la *buffa*. De hecho, Gherardeschi se cansó tanto de la ópera que las dejó de componer en 1769.

Mientras la popularidad de *Don Quijote* como tema de obras musicales aumentó en Alemania/Austria, Inglaterra, y España y permaneció estable en Francia al final del siglo XIX y el principio del siglo XX, en Italia su popularidad disminuyó mucho. Entre los años de 1680 y 1860, 18 óperas inspiradas por la novela por compositores italianos se estrenaron en Europa. Pero después de 1860, solamente dos óperas estaban escritas.^x Parte de eso fue la disminución de la *opera buffa* durante el Romanticismo y la subida del *verismo*, que trataba de retratar pobreza y sufrimiento en una manera tan realísticamente como posible.^{xi} Aunque había seis *operas serias* inspiradas por *Don Quijote*, eran anomalías; la novela ya estaba establecida como material para la *opera buffa*. Algunos episodios y novelas intercaladas probablemente pudieran haber sido usados en el subgénero del *verismo* sin la reputación que ya tenía la novela. Pero la interpretación de la novela en Italia la vio como cómica, satírica, y no apropiada para el uso en el *verismo*.

Otra cosa que contribuyó a la disminución de la popularidad de *Don Quijote* como tema operática era el Romanticismo. El interés que tenían Alemania/Austria e Inglaterra de transformar Don Quijote en un héroe romántico no existía en Italia. Tampoco existía la fascinación con el amor entre Don Quijote y Dulcinea que existía en Francia ni el nacionalismo que causó el renacimiento de la novela en su país nativo, España. Entonces, a pesar de su popularidad enorme en los años después de su publicación, *Don Quijote* había sido casi olvidado en la música italiana al final del siglo XIX.

Don Quijote en Francia

Francia dio la bienvenida a *Don Quijote* casi inmediatamente después de la publicación de la primera volumen. La novela venía al momento perfecto: en el siglo XVII, Francia tenía una obsesión con lo español y lo pastoral. La obra de Cervantes, y especialmente *Don Quijote*, se popularizó rápidamente en Francia. Fue publicado (en español) por primera vez en los Países Bajos en 1607. Parte de “El curioso impertinente” fue publicado en París en 1608 y una variación del episodio con Marcela y Gristóstomo fue publicado en español y francés en 1609. La primera traducción, por César Oudin, de la primera parte fue publicado en 1614, y aunque poco inspirado (y traducido literalmente) fue republicado siete veces durante el siglo XVII. Una traducción de la segunda parte por François de Rosset fue publicado por primera vez en 1618 y republicado seis veces durante el siglo. Gracias a estas dos traducciones, *Don Quijote* tenía mucho éxito en Francia durante sus cien primeros años.^{xii}

Cómo traducir a *Don Quijote* causó muchas disputas entre franceses del siglo XVII, los cuales no estaban de acuerdo en la manera apropiada de traducir la novela. Algunos, como

Oudin, autor de la primera traducción de la primera parte, creyeron que una traducción debía ser literal mientras otras creyeron que una traducción debía solamente capturar la esencia de lo original. En esta vena, una traducción de 1677 y 1678 por Filleau de Saint-Martin que estaba republicado por más de dos siglos, trató de traducir la novela a los gustos franceses. El desacuerdo entre las dos escuelas de pensamiento sobre la traducción de *Don Quijote* persistió por muchos años. Vale la pena mencionarlo porque tiene un paralelo en la música francesa inspirada por *Don Quijote*. En vez de basar sus obras completamente en la trama de la novela, muchos compositores franceses tomaban la “esencia” de la novela y la ponían con sus propias tramas, mientras otros seguían la novela fielmente. En esta parte, arguyo que esta tendencia francesa, en la literatura y en la música, forma la base para la interpretación de *Don Quijote* en la música de Francia.

El amor francés por todo español es especialmente relevante en la música. Del siglo XVIII al siglo XX, y especialmente entre los años de 1850 y 1940, el concepto de España tenía una influencia profunda en la música francesa. La cantidad de obras musicales franceses inspiradas por España es demasiado grande para enumerar, pero incluye obras como *Les Nacions: L'Espagnole* por François Couperin (1726; en el barroco era muy popular, especialmente en Francia, escribir música en el “estilo” de otro país); *Carmen* por Georges Bizet (1875); y *Rapsodie espagnole* por Maurice Ravel (1908). Para los franceses, España era un lugar exótico, misterioso, y romántico.

Durante los dos siglos y medio de la fascinación francesa con la música “española” se desarrollaban muchos tropos musicales que evocaban España a través de la música. Algunos tropos eran verdaderamente españoles, los nombres y a veces los ritmos de bailes españoles como el bolero, por ejemplo. Pero otros eran más franceses que españoles, especialmente en la

instrumentación (para orquesta), el uso de *glissando* en los instrumentos de cuerda, y en una manera típica de terminar frases copiada de la jota española. Los tropos “españoles” son muy importantes para las obras musicales francesas inspiradas por *Don Quijote* porque el público que oía las obras conocería los tropos y podría usarlos para asociar la música con España.

A causa de la popularidad inmediata de *Don Quijote* en Francia, compositores y libretistas tenían mucha material inspirada por *Don Quijote* para inspirar sus propios esfuerzos. Entonces, algunas obras musicales franceses no tomaban su inspiración directamente de la novela de Cervantes sino de otras novelas, obras teatrales, y poemas. Muchas obras también son puros inventos de los compositores o libretistas.

Mientras en otros países compositores y libretistas frecuentemente interpretaron el texto y los personajes en maneras filosóficas, socio-criticas, y satíricas (usualmente en una vena semejante a las interpretaciones del día), no había esta tendencia en la música francesa inspirada por la novela. La preferencia francesa era de inventar nuevas aventuras y añadir nuevos personajes a la historia de Cervantes. Aún en la interpretación “romántica” del *Quijote* en Francia, ni Don Quijote ni los personajes de la novela fueron interpretados sino como entretenimiento. A veces Don Quijote era interpretado como una figura trágica, especialmente al final del siglo XIX y al principio del siglo XX, pero la novela nunca fue reconocida en la música como un modelo de la sátira y Don Quijote nunca fue interpretado como un ejemplo del héroe trágico como en Alemania/Austria e Inglaterra.

Distinto a Alemania/Austria e Inglaterra, la interpretación de *Don Quijote* en la ópera francesa solamente tenía un solo gran cambio entre la publicación de la novela y el principio del siglo XX. Se puede ver eso cuando se mira al subgénero de las diez óperas inspiradas por *Don Quijote*. De las diez, nueve caben en la categoría general de *opera bouffe*, la versión francesa del

opera buffa Italiana, que denota una ópera cómica con una mensaje satírica y usualmente socio-crítica. El gran cambio en la interpretación de *Don Quijote* en la música francesa venía, interesantemente, con el cambio del significado del género *opéra comique* durante la época romántica. Antes de 1850, el término *opéra comique* fue relativamente intercambiable con *opéra bouffe*, pero gradualmente empezó a tener una significancia casi opuesta de lo que tenía; más cerca a *opera seria* o *verismo*.^{xiii} La ópera *Don Quichotte* por Jules Massenet, por ejemplo, aunque llamado una ópera *héroi-comique*, realmente es una ópera seria. A pesar de esta interpretación nueva, la novela nunca fue vista como una tragedia en Francia. El cambio refleja más la nueva fascinación francesa con el amor de Don Quijote por Dulcinea, un amor que frecuentemente fue exagerada en las obras musicales para añadir melodrama. Con la aumentación de esta fascinación, la popularidad que Sancho tenía disminuyó, que redujo también el elemento cómico de las obras musicales.

Francia adoptó la ópera un poco después de su invención en Italia en 1639. La primera ópera francesa se estrenó en 1645 y se popularizó en la corte de Louis XIV bajo Jean-Baptiste Lully (1632-1687). Pero la primera ópera francesa inspirada por *Don Quijote* no se estrenó hasta 1713. Esta ballet-ópera, *Sancho Pança, gouverneur*, no fue basada en la novela de Cervantes sino en una comedia por Guérin de Bouscal que fue publicado en 1642.^{xiv} Aún esta primera ópera francesa inspirada por la novela demuestra muchas de las tendencias presentes en obras posteriores. Por ejemplo, la voz humana aparece en todas las obras musicales francesas inspiradas por *Don Quijote* en una manera u otra. La mayoría de estas obras son óperas, pero aun los que no son óperas tienen voz, como *Don Quichotte à Dulcinée* por Maurice Ravel y *Don Quichotte* por Jacques Ibert. Otra tendencia francesa que contiene *Sancho Pança, gouverneur* es el enfoque en la acción. En general, la música francesa inspirada por *Don Quijote* enfoca en Don

Quijote, Sancho Panza, o los dos; no hay ninguna obra musical basada en una de las novelas intercaladas y solamente una ópera basada en un episodio donde Don Quijote y Sancho son personajes secundarios (*Les noces de Camache* de 1815). El episodio con Sancho en la isla Barataria, la trama de *Sancho Pança, gouverneur*, era el episodio más popular con compositores y libretistas franceses, o para la trama entera de la ópera o para una escena.

Otra característica de la música francés inspirada por *Don Quijote* fue la invención de nuevas escenas y aventuras para el caballero andante y su escudero pero el mantenimiento de las características generales de los dos protagonistas. En muchos otros países, los personajes, especialmente Don Quijote y Sancho; a veces eran distorsionados casi fuera de reconocimiento. Aunque libretistas y compositores franceses añadieron muchas invenciones propias a sus obras, los personajes de Don Quijote y Sancho son reconocibles casi todo el tiempo.

Tres óperas que demuestran esta tendencia francesa de añadir aventuras quijotescas son *La Bagatella* (o *Sancho Pança*) de 1727; *Don Quichotte chez la Duchesse* de 1743; y *Sancho Pança dans son Isle* de 1762. En cada ópera la trama es elaborada por el libretista pero las personalidades de Don Quijote y Sancho Panza están mantenidas, aunque en cada ópera las libertades que toman los libretistas con la trama aumentan. En *La Bagatella*, por ejemplo, el libretista Thierry añade una “Madame Gargot,” una prostituta que viene a ver a Sancho Panza cuando es gobernador de Barataria. Charles Simon Favart, quien escribió el libreto para *Don Quichotte chez la Duchesse*, aumentó el rol de Altisdora, que es una bruja en la ópera y quien cambia Don Quijote a un oso y Sancho Panza a un mono. Al final de la ópera Don Quijote se hace rey de Japón. La ópera es muy interesante porque añade magia a la historia. En la novela, todas las cosas “mágicas” ocurren en la mente de Don Quijote, pero en la ópera la mágica es posible en todas partes. En esta manera, la ópera subvierte la intención original de la novela

porque hace real lo que antes era fingida. Finalmente, en *Sancho Pança dans son Isle*, Dulcinea es reemplazada por “Juliette,” Don Quijote se bate (y pierde) cómicamente con el novio de ella, y un hombre llamado Lope Tocho quiere casarse con la hija de Sancho. Pero a pesar de las diferencias con la original, la ópera es fiel a los personajes de Don Quijote y Sancho y a parte de la historia de Cervantes. La ópera termina con el episodio en la isla Barataria, aunque en una forma condensada. Además, partes del libreto vienen directamente de la traducción francesa de la novela.

Otra tendencia en la música francesa inspirada por la novela es la personificación de Dulcinea, quien solamente está mencionada en la novela (no es un personaje concreta). Aunque esta tendencia existía en otros países, como Alemania/Austria, en Francia era particularmente popular. Como era de esperar, el personaje de Dulcinea usualmente aparece en las óperas que no siguen fielmente la historia de Cervantes. El primer ejemplo de eso es en *Don Quichotte chez la Duchesse* de 1743, ya discutido. *Sancho Pança dans son Isle* también tiene el personaje de Juliette, que es una versión de Dulcinea.^{xv} La fascinación francesa con crear un personaje de Dulcinea aumentó en el siglo XIX con óperas como *Don Quichotte* por Jules Massenet, discutida más tarde.

Otra ópera que merece ser mencionado es *Don Quichotte et Sancho Pança* (1843), que demuestra la influencia cultural entre diferentes países. La ópera es en una forma operática inglesa, el *ballad opera* y toma música italiana y francesa de óperas y ballets populares del día. Esto le haría la ópera más cómica a causa del reconocimiento que el público ya tendría con la música. Los libretistas de la ópera, Ferdinand Laloue y Auguste Anicet Bourgeois, trataban de poner todo lo que podían de las dos partes de la novela en la ópera. Aunque la trama incluye algunas “invenciones” de los libretistas, sigue la historia de la novela relativamente fielmente.

La influencia intercultural que representa esta ópera es un ejemplo concreto de la influencia que se ejercían diferentes países los unos sobre los otros. Esta influencia llegaría a ser más importante en el próximo siglo, cuando empezó a ser más difícil categorizar la música clásica solamente basada en la nación de origen del compositor.

La música francesa no adoptó las ideas y características del romanticismo en la misma manera que en Alemania/Austria e Inglaterra. En vez de enfocar en Don Quijote como héroe romántico en el siglo XIX y el principio del siglo XX, los franceses enfocaron en el amor entre el protagonista y Dulcinea. Esta fascinación se manifestó en crear un personaje de Dulcinea y en enfocar obras musicales en las declaraciones de amor de Don Quijote. Se puede ver esa interpretación en la ópera *Don Quichotte* por Jules Massenet (1910), y las obras sinfónicas con voz *Don Quichotte à Dulcinée* por Maurice Ravel (1932) y *Don Quichotte* por Jacques Ibert (1933) (las últimas dos escritas para una competición de film para la película “The Adventures of Don Quixote” de 1933, que ganó Ibert).

La obra de Ravel (quien era vasco) es un buen ejemplo de la interpretación francesa de la novela al principio del siglo XX. Está basada en tres poemas por Paul Morand (quien parece no haber leído muy bien la novela): “Chanson romanesque,” donde Don Quijote describe las cosas que haría por su amor; “Chanson épique,” donde Don Quijote, quizás velando sus armas, reza a San Miguel; y “Chanson à boire,” donde Don Quijote, aunque abstemio en la novela, está borracho. Los poemas están escritos en la voz de Don Quijote hablando a Dulcinea. Don Quijote mismo es representado por un barítono, que es el tipo de voz más común para su representación.

En la “Chanson romanesque,” la orquesta acompaña la voz en un ritmo típico de canciones folklóricos vascos, 6/8+3/4, imitando la guitarra. La “Chanson épique” usa el ritmo

del *zortzico*, un baile lento vasco en tiempo 5/8. Los instrumentos de viento acompañan la voz en una imitación del órgano, que evoca el elemento religioso de la canción; Don Quijote está rezando. La “Chanson à boire” es la más virtuosa y energética de la obra. De las tres canciones es la más “española.” Está escrita en la forma de la jota, un baile español energético imitado por muchos compositores europeos. Los elementos virtuosos y las risas estiladas en la voz evocan el estado ebrio de Don Quijote. También evocan la manera tradicional de cantar la jota. Como es típica en obras francesas del fin de siglo XIX y el principio del siglo XX, Don Quijote no es retratado como un loco sino un hombre completamente enamorado con Dulcinea.

De todos los países discutidos aquí, Francia era el más receptivo a la novela de Cervantes. La razón principal para eso era la fascinación francesa con España, que duró desde la publicación de la novela al siglo XX. La interpretación francesa de la novela no cambió mucho en los treientos años estudiados aquí. Solamente había un cambio, que venía con el cambio en significado de *opera comique*. Cuando esta ocurría, Sancho Panza (y el episodio en la isla Barataria) gradualmente disminuía en popularidad como tema de obras musicales. En su lugar, el amor de Don Quijote por Dulcinea empezó a ganar popularidad. Las obras francesas no siempre seguían fielmente a la trama de Cervantes. Usualmente mantenían los elementos esenciales de Don Quijote, como su amor por Dulcinea y su locura, pero inventaban a nuevas aventuras para el caballero andante.

Distinto a Italia, compositores franceses no tenían interés en escribir obras musicales sobre las novelas intercaladas de *Don Quijote*. En general, se les fascinaban más Don Quijote y Sancho Panza. Tampoco querían romantizar la novela y su protagonista en la manera que ocurrió en Inglaterra y Alemania/Austria. Parte de eso fue la falta de literatura filosófica sobre la

novela. En Francia, la novela siempre fue vista como entretenimiento y sátira, y el movimiento romántico no afectaba su interpretación en el país.

Don Quijote en Inglaterra

Comparada con otros países, Inglaterra ha producido poca música inspirada por *Don Quijote*. Este tiene que ver con la recepción que recibió la novela y su autor en Inglaterra. Distinto a Francia y Italia, en Inglaterra no se tomaba en serio ni *Don Quijote* ni las otras obras de Cervantes por muchos siglos después de la publicación de la novela. Además de eso, mucha de la música usada en el teatro (que produjo la mayoría de música inspirada por la novela) fue “prestada” de otros lugares y no fue escrita para las obras en que estaba usada, un fenómeno llamado el *ballad-opera*. Finalmente, cuando los ingleses finalmente decidieron que *Don Quijote* tenía mérito como libro, expresaron su apreciación para la novela en maneras que no involucraban la música.

La historia de la música inspirada por *Don Quijote* en Inglaterra tiene muchos paralelos con la literatura inglesa inspirada por *Don Quijote*, aunque hay mucha más literatura inglesa inspirada por la novela que música. La recepción e interpretación de la novela en Inglaterra puede ser dividida en cuatro distintos periodos que correspondan más o menos con el fin y comienzo de cada siglo.^{xvi} Estos periodos no tienen fechas de comenzar y terminar específicos sino representan la evolución de interpretaciones de *Don Quijote* y de Cervantes del siglo 17 hasta hoy.

La primera traducción de volumen I por Thomas Shelton se publicó en 1612, y fue seguido en 1620 por volumen II. Aunque era la primera traducción completa en cualquier idioma, no era la mejor. Shelton no poseía dominio de español; entonces la traducción tenía muchos errores. Sin embargo, fue republicada dos veces durante el siglo 17 y fue la traducción

más fidedigna (a pesar de los errores) por muchos años en Inglaterra. Otra traducción que se publicó en 1687 por John Phillips con la descripción en el forro: “Now made English according to the Humour of our Modern Language” es un buen ejemplo de la opinión que la mayoría de ingleses tenía sobre la novela de Cervantes.^{xvii} Desafortunadamente, este humor aparentemente consistió en cambiar el texto casi fuera de reconocimiento. La primera oración de novela, por ejemplo, se lee así:

“In some part of *Mancha*, of which the Name is at present slipt out of my Memory, not many years ago, there liv’d a certain Country Squire, of the Race of King *Arthur’s* Tilters, that formerly wander’d from Town to Town, Cas’d up in Rusty old Iron, with Lance in Reft, and a Knight-Templers Target bestriding a forlorn *Pegasus*, as Lean as a *Dover* Post-Horse, and a confounded Founder’d Jade to boot.”^{xviii}

Aunque absurdo, la traducción de Phillips representa muy bien la actitud inglesa hacia *Don Quijote* en los siglos 16 y 17. Para los ingleses, la novela era cosa de broma, especialmente los personajes de Sancho y su mujer, Teresa. Ese se puede entender cuando se mira a algunas circunstancias de la época. Primero, en este periodo, relaciones entre España e Inglaterra no eran particularmente cordiales; entonces una novela por un escritor español como Cervantes hubiera tenido dificultades en estar tomado en serio. Además, Cervantes era casi desconocido en Inglaterra durante su vida y aún por muchos años después de su muerte; entonces no tenía la reputación necesaria para vender su novela a lectores de literatura seria. Finalmente, para aumentar a la dificultad de la novela de apelar a lectores de literatura seria, *Don Quijote* fue vendido con libros de romance baratos, que no fueron leídos por gente educada. Por más de un siglo después de su traducción al inglés, entonces, *Don Quijote* no era reconocido como una novela que merecía ser leída.^{xix}

Toda la música inglesa inspirada por *Don Quijote* pertenece al teatro y, más tarde, a la ópera. La cantidad de obras que pertenecen solamente a un género insinúan la adopción relativamente rápida de *Don Quijote* al teatro inglés. De hecho, muchas de las primeras referencias a la novela en obras inglesas están en obras de teatro y dramaturgos ingleses reconocían a la potencial de la novela para el teatro, especialmente en las novelas intercaladas como *El curioso impertinente*, la boda de Camacho, y las aventuras con Cardenio y Dorotea.^{xx} Pero, como describí antes, la actitud inglesa hacía *Don Quijote* era una de broma y humor crudo. Don Quijote y los otros personajes del libro eran figuras para burlarse, y las obras de teatro de este periodo reflejan esto.

La primera obra de teatro sobre *Don Quijote* con música de este periodo es la obra de teatro *The Comical History of Don Quixote* por Thomas D'Urfey con música por John Eccles y Henry Purcell, dos de los compositores ingleses más famosos del día. Desafortunadamente, mucha de la música se ha perdido. Se presentó la obra en tres partes en 1694 (partes I y II) y 1695 (parte III). Partes I y II de la obra siguen más o menos las aventuras de la novela, pero parte III es la creación de D'Urfey y muestra el humor crudo de la interpretación inglesa de *Don Quijote*. Aunque hay música en la obra, no es una ópera porque la música puede ser omitida (y para algunas representaciones lo era). Pero representa un precursor al fenómeno inglés, el *ballad opera*, que se popularizó en el siglo XVIII. La popularidad de la obra de D'Urfey, y de la interpretación de *Don Quijote* como novela de humor crudo, es evidente en la cantidad de música escrita para la obra en los años después de su estreno por otros compositores.^{xxi} Ninguno de estas compositores tenían la misma reputación que Eccles y Purcell, pero muestran la popularidad de la obra de D'Urfey y de su interpretación de *Don Quijote* por muchos años.

Gradualmente la interpretación inglesa de *Don Quijote* empezó a cambiar. En el próximo periodo de la interpretación inglesa de la novela, el elemento satírico de la novela, que antes había sido pasado por alto, era reconocido y estimado. Los elementos cómicos de la novela todavía estaban considerados importantes, pero menos que antes. Sancho, también, llegó a ser casi más importante que Don Quijote. Además de nuevas traducciones buenas, este cambio se puede atribuir parcialmente a tres cosas. Primero, en 1660, el rey, Charles II volvió a Inglaterra después de nueve años de exilio en Francia y los Países Bajos españoles. En estos países, Cervantes y sus obras eran muy populares, y es posible que algo de esa popularidad viniera con el rey a Inglaterra.

Segundo, en 1663, Samuel Butler publicó su poema satírica *Hudibras*, que trata de un caballero andante y su escudero que se asemejan a Don Quijote y Sancho Panza. Sabiendo que el poema fue basado en la novela de Cervantes, muchos lectores ingleses quizás decidieron leer *Don Quijote* y descubrirlo por sí mismos.^{xxii} Finalmente, en la música, un nuevo género, una mezcla de teatro y ópera, el *ballad opera*, discutido en la introducción, aumentó la popularidad de obras satíricas como *Don Quijote*.

El primer ejemplo musical de la interpretación cambiada de la novela es en la obra de Henry Fielding, específicamente en su *ballad opera* de 1734, *Don Quixote in England*. Fielding no era compositor de música, pero esta no era impedimento para la creación de este tipo de ópera. Cuál música que usó Fielding no está clara, pero sería posible adivinarla basado en lo que estaba popular en este día. Fielding admiró Cervantes por toda su vida y escribió, en adición a la ópera, dos novelas, *Joseph Andrews* y *Tom Jones* que recibieron mucha inspiración del *Don Quijote*. *Don Quixote in England* muestra una apreciación para el elemento satírico de la novela pero al mismo tiempo usa a Don Quijote y Sancho para añadir un elemento cómico (y Sancho

abraza las costumbres y comidas inglesas).^{xxiii} El elemento satírico de la ópera trata menos de la sátira de Cervantes que la sátira de la situación política inglesa del día (estrenó 3 meses después de una elección parlamentaria); con la excepción de Don Quijote y Sancho, los otros personajes de la novela no aparecen (hay una personaje llamada Dorothea, pero no se parece a la Dorotea de la novela). En vez de usar la crítica de la sociedad española que Cervantes puso en el texto, Fielding la usó para inspirar una crítica de la sociedad inglesa.

Sancho at Court: or, the Mock-Governor por James Ayres (1741), otro ejemplo del *ballad opera*, continúa la tendencia inglesa de ese periodo de dar énfasis en el elemento satírico de la novela.^{xxiv} Don Quijote solamente es mencionado en la ópera; no aparece. Sancho “Pancha” (que rima con “La Mancha”) es el protagonista. En la misma manera que Fielding, Ayres usa elementos de la novela y elementos de su propia invención en la ópera. Sancho es un poco tonto pero su estatus como gobernador de Barataria le ofrece a Ayres una manera de criticar sutilmente su propia sociedad.

Relativamente de pronto, cerca del año 1744, las opiniones inglesas de *Don Quijote* cambiaron dramáticamente en favor de una interpretación romántica.^{xxv} Aunque nadie pudo negar completamente los elementos cómicos y satíricos de la novela, se les dio menos énfasis. En cambio, la novela, y especialmente el protagonista se empezó a ver como una figura trágica y los elementos cómicos como algo que hacían más trágica la situación de Don Quijote. Aunque esta nueva interpretación no influyó tanto a la música inglesa, tenía un impacto grande en la música de Alemania/Austria, discutida en la próxima sección.

Con el cambio de la interpretación de la novela venía también un cambio de la manera de escribir sobre la novela y particularmente sobre Don Quijote. Antes, la manera más común de escribir sobre el caballero de la triste figura era a través de la literatura: en imitar la novela

crudamente (como Phillips), usar los personajes para inspirar otra obra de literatura (como *Hudibras*), o usarlo como sátira (como Fielding o Ayres). Pero con la llegada del romanticismo a Inglaterra, cambió. En vez de escribir sobre *Don Quijote* en literatura, y de hacer bromas sobre él, se empezó a escribir ensayos sobre el estado mental de Don Quijote, de su sufrimiento, su virtud, y de cómo debemos emular a él. Quizás la asección más interesante sobre la novela está en la obra de teatro de E. G. Matthews, *Alonzo Quixano, Otherwise Don Quixote*, (1895):

“Though Cervantes sat down with no thought but that of recording the pranks of an elderly lunatic, he did not rise till he had created the Christ of fiction.”^{xxvi}

Este elemento religioso se percibe también al fin de siglo en comentarios en España y América Latina, por escritores tan famosos como Unamuno y Darío.

Aunque el mundo de la literatura se preocupó con el personaje de Don Quijote, en la música fue ignorado, aunque hay elementos románticos en la única obra musical de este periodo, la ópera *The Mountaineers* (1795) con música por Dr. Samuel Arnold y libreto por G. Colman.^{xxvii} Como las óperas anteriores, Colman incluye personajes del libro al lado de personajes de su propia invención. La trama se parece al cuento del cautivo con una aparición especial de Floranthe, una combinación de Dorotea y Lucinda. Distinto a las otras óperas inglesas, *The Mountaineers* usa el cuento del cautivo y la historia de Cardenio como sugerencias en vez de una pauta; o sea, aunque las otras operas añaden ciertos personajes y eventos a la historia, todavía guardan muchos elementos de la novela. La historia de *The Mountaineers* tiene poco que ver con *Don Quijote*, aunque tiene algunos de los mismos personajes.

Inglaterra representa una anomalía entre obras musicales sobre *Don Quijote* y la música clásica en general. Distinto a los otros países examinados aquí, produjo pocas obras inspiradas por *Don Quijote* en los siglos XVII-XX; solamente seis operas, cuatro que usan el mismo texto y dos que no usan música original. De estas obras, ninguna es parte del canon de música clásica y

la música de muchas de las óperas ha sido perdida, que le hace casi imposible analizar tendencias musicales y métodos de composición. Los ingleses generalmente prefirieron expresar sus interpretaciones de la novela a través de la literatura, el teatro, o los ensayos. La música no tenía la misma importancia que tenía en otros países. Música usada en un *ballad opera* no era original y podía estar omitido si los actores no podían cantar. Aunque la música para *The Mountaineers* fue escrito para la ópera, también era posible omitirlo (y ahora se está perdida). Distinto a otros países, los ingleses generalmente prefirieron poner partes grandes de *Don Quijote* a música, como es el caso en D'Urfey, Fielding, y Ayres. La trama *The Mountaineers* se parece más a las óperas alemanes y austriacas inspiradas por *Don Quijote* en su uso de licencia artística.

Con la excepción de Arnold, música y *Don Quijote* parecen más un accidente que algo planeado. Con el *ballad opera*, la música solamente existe para añadir al entretenimiento de la obra, no para ayudar el trama; un *ballad opera* se parece más a una obra teatral con música que una ópera. Música escrita por una obra sobre *Don Quijote* (o escrita sobre *Don Quijote*) casi no existe en la música inglesa. Una razón por lo cual es que los ingleses simplemente no estaban tan interesadas en escribir música que en escribir palabras. Otra razón es que por muchos años *Don Quijote* estaba marginalizado en la categoría de “libros de romance malos.” Pero aun cuando estaba “descubierto” no les interesó compositores ingleses escribir música sobre la novela.

Aunque hay una escasez de música inglesa sobre *Don Quijote*, también hay paralelos entre la interpretación inglesa y las interpretaciones de la novela en otras naciones. El romanticismo, que cambió dramáticamente la interpretación inglesa de *Don Quijote* también cambió mucho la interpretación Alemán/Austriaca de la novela. El uso de la novela como sátira

apareció en Italia, también, en la *opera buffa*. Y la invención de nuevos episodios y aventuras de Don Quijote ocurrió por todas partes.

Don Quijote en Alemania y Austria

El mundo de habla alemana produjo muchas obras musicales inspiradas por *Don Quijote*. La mayoría de estas obras son óperas—veinte o más entre los años 1690 y 1930.^{xxviii} Pero también, de las relativamente pocas obras instrumentales inspiradas por la novela, un gran número de ellas fueron escritas por alemanes. La interpretación y la evolución de esta interpretación alemana y austriaca de *Don Quijote* tienen muchos paralelos con la de Inglaterra, lo cual tiene sentido cuando se considera la influencia literaria que tenían la una en la otra, especialmente durante la época romántica. Pero una diferencia importante entre las dos regiones es la importancia de la música clásica. Sin duda, los compositores y la música en general tenían un lugar más importante en la sociedad de Alemania y Austria que en Inglaterra. Como resultado, la música en general, y específicamente, la música inspirada por *Don Quijote* de esta región, es mucho más interesante y abundante que la música de Inglaterra. Es más, en el mundo de la ópera (y en menor grado para la otra música), la música inspirada por *Don Quijote* revolucionó la música de Alemania y Austria.

La primera obra de Cervantes “traducida” a alemán fue *Rinconete y Cortadillo*, cambiado a *Isaac Winckelfelder und Jobst von der Schneidt*, en 1617. Una traducción de *El curioso impertinente* lo siguió. Aunque los eventos de las dos obras se parecen a las originales, el espíritu es muy diferente porque están escritas en el estilo de las novelas moralizantes que tienen popularidad entre la clase media en Alemania en el siglo XVII. La interpretación de *El curioso impertinente* cambió a la absurda cuando la trama fue adoptada por los “English Comedians,”

grupos de actores ingleses que trabajaron en Alemania. Como hemos visto con la interpretación inglesa de *Don Quijote*, los ingleses de la época no dieron mucho respeto a la novela de Cervantes.

Don Quijote no fue publicado en alemán hasta 1648, aunque la traducción había existido desde 1621. La primera traducción solamente tenía los veintitrés primeros capítulos y no incluía las partes que según el traductor anónimo eran “aburridas;” el prólogo, los poemas, y las novelas intercaladas.^{xxix} Representa una tendencia en los países de habla alemana, y también en Francia, que duró hasta el fin del romanticismo en enfocar solamente en la historia de Don Quijote y Sancho Panza e ignorar las partes “superfluas.” Una traducción completa de la novela no fue publicada hasta 1683. A pesar de estas traducciones que llegaron tarde y llenas de defectos, es muy probable que muchos hablantes de alemán leyeran a *Don Quijote* en español o francés.

Como en Inglaterra, *Don Quijote* fue considerado una novela de entretenimiento sobre todo en el siglo XVII; como una versión española de los libros de bromas (“Narrenbücher”) que tenían mucha popularidad en Alemania en esta época. Pero durante este periodo, *Don Quijote* empezó a aparecer en obras musicales en Alemania, y con su aparición en la música, se puede ver un cambio en la opinión alemana del caballero andante. Reconociendo la potencial de la novela para una ópera, Hinrich Hinsch escribió un libreto sobre la novela. Llamado *Der irrende Ritter D. Quixotte de la Mancia*, tenía música por Johann Philipp Förtsch y se estrenó en 1690. Aunque fue escrito cuando *Don Quijote* no estaba tomado en serio por muchos lectores alemanes, prefigura la obsesión alemana de los siglos XVIII y XIX con el personaje de Don Quijote. Hinsch y Förtsch leyeron la novela en español y la conocían bien. Hinsch en particular vio a Don Quijote como un personaje complejo y trágico en vez de puramente cómico. Esta interpretación del protagonista de la novela como víctima de sus circunstancias prefigura el

romanticismo de *Don Quijote* en Alemania y Austria en los próximos siglos.^{xxx} A pesar de este romanticismo temprano, Hinsch no creyó que fuera necesario seguir fielmente la trama de la novela. De hecho, justificó sus cambios con el argumento que añadieron al efecto teatral de la obra.^{xxxi} En este respecto también, se puede ver una tendencia alemana—de usar el personaje de Don Quijote pero cambiar su historia.^{xxxii}

Como en Inglaterra, después del periodo en que *Don Quijote* fue considerado un libro de bromas, el mundo de habla alemana empezó a respetarlo como punto de partida para la sátira. Con el reconocimiento de la sátira en la novela venía también más popularidad que la novela recibiría en los países alemanes.^{xxxiii} Sin embargo, el protagonista no fue interpretado como figura ni satírica ni cómica sino trágica y un poco lastimera. Entonces, la interpretación alemana de *Don Quijote* en este periodo representa una dicotomía. Por un lado, el elemento satírico y cómico fue reconocido y admirado. Por otro el protagonista fue visto como figura noble e ejemplar.

Con esta nueva interpretación de *Don Quijote* hay también un género nuevo en la ópera alemana—el *Singspiel*. Como la *opera buffa* en Italia, el *Singspiel* tiene una trama cómica pero llena de crítica social.^{xxxiv} También tiene diálogo entre arias (que normalmente no tiene la *opera seria*). El tipo de sátira en *Don Quijote* le hacía perfecto para ese nuevo subgénero.

Crédito para la “invención” del *Singspiel* ha sido dado a Georg Philipp Telemann (1681-1767), compositor alemán.^{xxxv} Significativamente, su primer ópera del género *Singspiel* era *Sancio oder die siegende grossmuth* (1727) que trata de las aventuras de Sancho en la isla Barataria. No era posible localizar ni el libreto ni la música de esta ópera, pero Telemann también escribió una segunda ópera y una suite para orquesta sobre *Don Quijote*. La ópera, llamado *Don Quichotte auf der Hochzeit des Comacho*, fue escrita al final de la vida de

Telemann con un libreto por Daniel Schiebeler y ayudó a revolucionar el mundo de la ópera alemán a través del nuevo subgénero del *Singspiel*. Aunque la ópera no tiene todas las características de un *Singspiel* del periodo clásico, es obvio que marca la evolución de una forma nueva. En vez de diálogo, que se usará más tarde con las óperas de *Singspiel*, Telemann todavía escribe el “diálogo” en la forma del *recitativo*.^{xxxvi} Pero crea un contraste musical entre las dos “clases” de personas en la ópera, una característica importante del *Singspiel*. El Don Quijote y Sancho Panza de la ópera son de una clase más alta que los invitados de la boda, aunque, según la música que escribe para Sancho todavía lo ve como bufón. Cantan arias que se parecen a las arias *da capo* del estilo italiano.^{xxxvii} Los invitados de la boda cantan canciones inspiradas por melodías folklóricas. La música folklórica tendrá un rol importante en las óperas *Singspiel* de los años posteriores.

La música de Telemann incluye muchas figuras musicales españolas, como ritmos y técnicas instrumentales usadas en música española y descritas por Cervantes. Evoca el pastoral en los bailes con el uso de panderetas, guitarras, y tambores con ritmos que evocan la jota, un baile español que imitaban muchos compositores europeos en su música. En algunas de las arias de Sancho se puede oír los rebuznos de su asno en escalas rápidas ascendentes tocadas por los violines (Telemann también usó esta técnica en su *Burlesque de Quixotte*). La música es fascinante porque en ella se puede oír la inspiración que tomaba compositores como Haydn y Mozart de las óperas de Telemann.

En adición a las dos óperas ya discutidas, en 1761 Telemann compuso una suite (una colección de bailes) para orquesta que enfoca solamente en el caballero andante y su escudero. La suite es una de las más tempranas representaciones instrumentales (en vez de operáticas) de *Don Quijote*. Distinto a una ópera, que tiene una trama específica que se desarrolla durante la

obra entera, la suite enfoca en pequeñas escenas e eventos generales (por ejemplo suspiros de amor por Dulcinea). La suite es más una serie de viñetas que una historia. El oyente de la suite es dado más un retrato de cada personaje o evento en vez de un sentido de la historia.

El *Burlesque de Quixotte* sigue la organización típica de una suite barroca, aunque tiene elementos experimentales por parte de Telemann. Empieza con una obertura francesa, en que Telemann experimenta con una obertura programática (aunque es muy importante notar que una obertura programática *no* es música programática, que todavía no había sido inventado).^{xxxviii} En vez de una obertura abstracta, en la obertura del *Burlesque de Quixotte* (y en el resto de la suite), Telemann trata de comunicar partes de la historia de Don Quijote a través de la música. También presta ideas musicales de su ópera *Don Quichotte auf der Hochzeit des Comacho* que se estrenó el mismo año que la suite. Un ejemplo de eso es la imitación de los “rebuznos” del asno de Sancho en los violines.

Comunicar una historia solamente con el uso de la música es mucho más difícil y diferente que comunicarla en la ópera. Además de requerir que el público tenga imaginaciones buenas, también requiere que sepan la historia. Esto insinúa a la popularidad de *Don Quijote* durante la vida de Telemann; si pudo escribir una suite abstracta sobre el caballero andante y su escudero, fue porque la mayoría de su público por lo menos sabía la trama general de la novela. Interesantemente, la mayoría de las viñetas que Telemann representa a través de su música estarían reconocidos hoy aún por gente que no hubiera leído la novela: el episodio con los molinos de viento, suspiros de amor por Dulcinea, Sancho Panza engañado (en la venta), y el “galopar” de Rocinante. No hay ninguna referencia a las novelas intercaladas, interesante porque la mayoría de las óperas alemanes sobre *Don Quijote* las incluyen en una manera u otra.

Para contar la historia Don Quijote y Sancho Panza solamente con instrumentos, Telemann usó tropos musicales para evocar las imágenes que su público ya conoció de la novela. En “Son attaque des Moulens a Vent,” por ejemplo, el correr de Rocinante hacía los molinos es sugerido por el tempo rápido y escalas descendentes. Cada cadencia sugiere un momento cuando Don Quijote cae del Rocinante. El crecer y reducir de los dinámicos indican las vueltas de los molinos. Finalmente, el elemento cómico de la escena es sugerida por el tono de sol mayor, que le da al movimiento un afecto ligero y humoroso. En el próximo movimiento, “Les soupirs amoureux après la Princesse Dulcinée,” Telemann sugiere los suspiros de Don Quijote con suspiros musicales en los violines—figuras descendentes en semitonos acompañados con suspensiones en el continuo que añaden tensión a la música—que imitan a los sentimientos melodramáticos de Don Quijote.

Al mismo tiempo que Telemann describe Don Quijote como cómico y melodramático, describe Sancho como un bufón. “Sanche Panche Berné” es un bourrée escrito en el estilo de un baile folklórico. El baile es interrumpido periódicamente con rebuznos inconfundibles. El tempo moderato sugiere que Sancho no mueve muy rápido y se detiene mucho, en parte a causa de su burro testarudo.

La representación de Telemann de Don Quixote y Sancho en *Burlesque de Quixotte* refleja la interpretación pre-romántica de *Don Quijote* en Alemania y Austria. Telemann pone énfasis en los elementos humorosos de la novela: Don Quijote es cómico y engañado y Sancho es un bufón. También enfoca más en describir los personajes en vez de contar una historia en su música. Los elementos satíricos de la novela no aparecen; el aspecto de entretenimiento es la cosa más importante. Distinto a las óperas alemanas de este tiempo, Telemann no añade sus propias invenciones a la trama de la novela. Todas las viñetas en la suite, aunque exageradas,

vienen directamente de la novela. Más de cien años más tarde, Richard Strauss también usaría algunos de las mismas viñetas en su poema sinfónico *Don Quixote*, pero los tratarían en una manera muy distinta.

La interpretación de Don Quijote como figura trágica continuó y aumentó en la ópera alemana en el siglo XIX, durante el Romanticismo. Los románticos, según Anthony Close, “read *Don Quixote* as a work of art which directly anticipated the preoccupations and values of Romanticism.”^{xxxix} Pensaron que Don Quijote veía al mundo como debe ser; o sea, que tenía una visión del mundo ideal, y podía ver lo que la gente alrededor de él no podía. Aunque antes había sido reconocido por su sátira, y sus protagonistas prestadas para crear otras sátiras, el enfoque se trasladó más al protagonista y sus circunstancias “trágicas;” los elementos satíricos fueron considerados menos importantes. Además, la novela fue interpretada como representante de algo fundamentalmente “español,” que solamente se podía entender los que habían visitado a España. Don Quijote fue puesto en nivel de figura mitológico; un hombre bueno, víctima de sus circunstancias desafortunadas.

Al mismo tiempo que se aumentó el interés en Don Quijote como héroe romántico, se aumentó también el interés en las novelas intercaladas. Los elementos atractivos de las novelas para los románticos son muy obvios—los amantes apasionantes, lugares exóticos, y situaciones melodramáticos, para enumerar algunos.^{xl}

Estas historias eran perfectas para la ópera. De hecho, la primera ópera del siglo XIX que puede ser considerado “romántica” es *Die Hochzeit des Camacho* (1825) por el joven Felix Mendelssohn, que la escribió cuando tenía dieciséis años (no se sabe el autor del libreto). La ópera trata principalmente de la boda de Camacho pero también usa partes de la cueva de Montesinos. Como Telemann, Mendelssohn puso formas de baile españoles, el fandango y el

bolero en la ópera, que los incluyó en una escena de ballet (que no era típica en la ópera alemana a menos que tuviera algo que ver con la trama). La historia de *Die Hochzeit des Camacho* es muy romantizada y exagerada. Ilustra el llamamiento que tenía las historias interpeladas para los románticos alemanes.

Aunque las historias intercaladas les interesaban mucho a los románticos, la historia de Don Quijote mismo empezó a ganar popularidad como sujeto de una ópera. Wilhelm Kienzl ofrece un buen ejemplo de este fenómeno. Su ópera, *Don Quixote* (1898), representa una culminación de la influencia del romanticismo en la literatura y la música. La música de la ópera es reminiscente de la música de Wagner, y sus estilos de composición pueden ser confundidos. La ópera es un ejemplo de *Gesamtkunstwerk*, descrito en la introducción, la idea de Wagner de una obra musical que pone el control de la trama, la música, y la dirección en las manos del compositor.

Kienzl no tenía su propio teatro de ópera como Wagner, pero en adición a componer la música de la ópera también escribió el libreto, que está en alemán pero incorpora muchas frases españolas. Mucho del libreto viene directamente del texto. Kienzl leyó a *Don Quijote* muchas veces, en español, y admiró mucho a Cervantes. Como resultado, su ópera es el más fiel a la novela en Alemania o Austria y también el más largo (más de cuatro horas sin intermisión). La obra de Kienzl también representa la culminación de la interpretación romántica de Don Quijote en la ópera. Como otros románticos, el Don Quijote de la ópera es trágicamente confundido. Las proporciones grandes de la obra reflejan la manera épica en que los románticos interpretaban a *Don Quijote*. Interesantemente, la ópera de Kienzl es una de las únicas óperas inspiradas por *Don Quijote* que todavía se representa regularmente.

Como se discutió en la introducción, el período romántico marcó el empiezo de la prevalencia de la música instrumental sobre la música vocal. Se puede ver eso en la aparición súbita de obras sinfónicas basadas en *Don Quijote*. Con la aparición de estas obras también apareció un enfoque en Don Quijote y Sancho Panza; sin excepción las novelas intercaladas no aparecen en estas obras. Según la interpretación de la novela en el período romántico, la mayoría de estas obras representan a Don Quijote como una figura trágica; un arquetipo del héroe romántico.

La primera obra sinfónica del periodo romántico era un scherzo por el compositor español Ruperto Chapí y Lorente, *Combate de Don Quijote contra las ovejas*. Un año después, se estrenó *Don Quixote*, un poema sinfónico por el compositor alemán-ruso Anton Rubinstein (también un pianista muy famoso en su día, pero no relacionado al pianista Arthur Rubinstein). En 1892 se estrenó *Marche Héroïque de Don Quichotte* por E. Gandolfo (cuyo nombre de pila parece haber sido perdido). La primera obra instrumental alemana de la época romántica basada en la novela, y una de las más famosas obras musicales sobre *Don Quijote* hoy era *Don Quixote* por Richard Strauss, un poema sinfónico para orquesta con violoncelo y viola solo. El poema está en la forma de tema y variaciones: el tema musical representa a Don Quijote y la “Maggiore” que viene después representa a Sancho Panza. Cada variación representa un episodio de la novela.^{xli} Como Telemann, Strauss enfoca solamente en Don Quijote y Sancho en su poema; no representa las novelas intercaladas ni otros personajes de la novela.

Distinto a Telemann, quien enfocó solamente en los elementos cómicos de la novela, Strauss representó muchos lados de Don Quijote. Pero a pesar de eso, su representación de Don Quijote es definitivamente romántico, ni siquiera en los sonidos que se produce en la orquesta sino también en su interpretación del caballero andante. Sancho todavía se representa como

bufón, pero tiene más profundidad como personaje que en Telemann, en parte a causa de la extensión de las dos obras (la de Telemann es menos de 20 minutos y la de Strauss es más de 40).

En el debate del periodo sobre el rol de música instrumental-- si debería ser absoluta o programática-- Strauss era defensor de ésta. A través de su música, Strauss quería contar la historia de Don Quijote y Sancho en la misma manera que la contaría en una ópera o un libro. Entonces, en la misma manera que un compositor escogería un tipo de voz específico para representar el papel de un personaje, Strauss asignó los roles de Don Quijote y Sancho a instrumentos específicos: el violoncelo representa a Don Quijote y la viola representa a Sancho. En vez de representar a los personajes en una manera abstracta, los dos instrumentos son los “actores” quienes representan a los dos personajes.

Interesantemente, en la mayoría de las óperas inspiradas por *Don Quijote*, de todos los países discutidos, Don Quijote es cantado por un barítono. Entonces, el uso del violoncelo, un instrumento del mismo registro vocal que un barítono, en el poema sinfónico de Strauss es muy lógico porque continúa esta tendencia. Interesantemente, la obra de Kienzl, que también se estrenó en 1898, siete meses después de la obra de Strauss, usa el violoncelo solo en la obertura. Kienzl no dijo que su uso del violoncelo era una manera de evocar Don Quijote musicalmente, pero es muy posible.

Mientras los dos instrumentos solos representan al caballero andante y su escudero, la orquesta ilustra musicalmente el telón de sus aventuras. Hay varios temas que ocurren durante la obra que representan diferentes personajes y cosas. Los temas más importantes son los de Don Quijote y Sancho Panza. Se toca el tema de Don Quijote al principio de la obra en los violines. Tiene un elemento serpenteante y distraído pero, como la interpretación de la novela del día,

tiene mucha belleza, también. El tema de Sancho tiene un elemento de prisa y ansia, que refleja la preocupación que tiene Sancho, especialmente al principio de la novela, de proteger a Don Quijote de sí mismo y también su inhabilidad de moverse tan rápido como Don Quijote.

Strauss estaba dispuesto a hacer cualquier cosa para contar la historia tan fielmente como pudiera, hasta el punto de incluir técnicas extendidas e “instrumentos” nuevos considerados escandalosos por algunos críticos. En la segunda variación, por ejemplo, Strauss ilustra gráficamente los ruidos de las ovejas con los bronces. Y en la séptima variación, Strauss representa el viento que sienten Don Quijote y Sancho mientras están montados en Clavileño con el uso de una máquina de viento.

Un buen ejemplo de la manera en que Strauss cuenta la historia de la novela es el episodio con los molinos de viento. El episodio comienza con el violoncelo solo. Es obvio que Don Quijote y Sancho están lejos de los molinos de viento pero los pueden ver porque, aunque la orquesta toca, su dinámica es piano. Se puede oír la conversación entre Don Quijote y Sancho en este punto. El cello continúa el motivo que tenía al principio de la variación mientras la viola entra con “palabras” de advertencia para Don Quijote, realmente una versión rápida del tema de Sancho. Es obvio que Don Quijote no escucha a Sancho porque el violoncelo toca más fuerte que la viola y la viola tiene un ritmo diferente que el cello; las palabras de Sancho caen en oídos sordos. También se puede oír a Don Quijote invocando a Dulcinea cuando de pronto entra una melodía suntuosa y hermosa en el cello con acompañamiento en la orquesta. En vez de escuchar a Sancho, Don Quijote está pensando en Dulcinea.

Cuando Don Quijote y Sancho se acercan a los molinos de pronto se puede oír el ruido que hacen. Strauss ilustra el girar de los molinos con crescendos y decrescendos en la orquesta, que crea un sentido de los brazos enormes acercando la tierra y volviendo al cielo. También

imita el ruido que hacen con el uso de *col legno* en los instrumentos de cuerda, una técnica donde el leño del arco está pegado contra la cuerda.

Después de la introducción de los molinos, el cello tiene una figura ascendente que simboliza a Don Quijote preparándose para su lucha. Se puede oír las giras de los molinos mientras hace eso y también se puede oír el viento en las flautas y flautines. Finalmente, con una figura que acelera y asciende, Don Quijote empieza su batalla con los molinos/gigantes. Cuando se encuentra con el primer molino, hay un gran choque que se puede oír en el bombo y los instrumentos de viento y después Don Quijote se cae de Rocinante. La orquesta se quieta y Don Quijote trata de levantarse, que se puede oír en el cello. Finalmente vuelve el tema de Quijote dos veces, tentativamente al principio y después más confidente. Simboliza a Don Quijote finalmente levantándose y montando Rocinante, listo para una batalla con el ejército de ovejas.

Escrito más de cien años después de la obra de Telemann, el poema sinfónico de Strauss cuenta la historia de *Don Quijote* en una manera muy distinta al otro compositor. El episodio con los molinos es un buen ejemplo de eso. Mientras el movimiento de Telemann evoca partes pequeñas de la historia, principalmente el momento cuando Don Quijote trata de luchar contra los molinos, la variación de Strauss trata de contar la historia completa. No sólo se puede oír la “batalla” sino también lo que ocurre antes y después de ella. Finalmente, la obra de Strauss retrata a Don Quijote mismo en una manera muy diferente. El personaje que retrata Telemann es cómico y loco; casi no tiene personalidad. Pero el personaje que retrata Strauss es noble, triste, e idealista. La interpretación de los dos de Sancho es más semejante. En cada obra, Sancho es un bufón, pero en Strauss tiene un poco más inteligencia, que se puede oír en sus advertencias a Don Quijote sobre los molinos. Las dos obras reflejan muy bien las interpretaciones de la novela

durante los años en que estaban escritas. La obra de Telemann enfoca en el humor de la novela mientras la obra de Strauss enfoca en romantizar a Don Quijote.

El poema sinfónico *Don Quixote* por Strauss marca un cambio en la preferencia de género de música inspirada por *Don Quijote* y en la música clásica en general, en Alemania y en el resto del mundo. Aunque no era la primera obra sinfónica que representó al caballero andante y su escudero, llegó a ser la más famosa; aún hoy es parte del canon de obras musicales presentadas regularmente. La tendencia de escribir obras sinfónicas (en vez de óperas) basadas en *Don Quijote*, y específicamente en Don Quijote y Sancho, continuó en el siglo XX. En los primeros años del siglo XX se estrenaron tres óperas sobre *Don Quijote*, pero ninguna tenía mucho éxito. La manera nueva de representar al caballero andante y su escudero era a través de la música sinfónica. En el siglo XX, el número de obras sinfónicas inspiradas por *Don Quijote* aumentó exponencialmente. También empezó a aparecer un estilo de composición más internacional.

Aunque la interpretación romántica de *Don Quijote* tenía mucha popularidad en Alemania y Austria en el siglo XIX, también había una interpretación anti-romántica que inspiró al compositor George Raupach en su ópera *Don Quichotte* (1897). Los anti-románticos negaron la interpretación de Don Quijote como figura trágica; pensaron que merecía ser ridiculizado porque cree que vive en un mundo que no existe.^{xlii} Se puede ver el contraste entre las diferentes interpretaciones de *Don Quijote* en las dos óperas—la de Kienzl y la de Raupach—que se estrenaron con un año de diferencia.

Para la música de su ópera, Raupach cambió su música del estilo romántico en que antes había escrito. El resultado era un sonido más “realista” de su música, que refleja su interpretación de *Don Quijote*. La ópera retrata a Don Quijote como un hombre cuerdo quien

quiere que su sobrina, Marcela, se case bien.^{xliii} Aunque los nombres de los personajes son de la novela, la trama tiene poco que ver con la original. El Don Quijote de Rauchenecker es una creación más del libretista y del compositor que una rendición fiel a Cervantes.

A pesar de óperas como la de Rauchenecker, el romanticismo de Don Quijote no terminó al final del siglo XIX en la música. En general la música ajusta lentamente a ideas nuevas en la filosofía y, sobre todo, el Don Quijote romántico cabe muy bien en la ópera. *Don Quijote, der sinnreiche Junker von der Mancha* (1911) por Anton Beer-Waldbrunn todavía refleja el romanticismo. Distinto a Kienzl, la ópera no sigue fielmente la trama original de la novela, pero es semejante a la otra ópera en su representación de Don Quijote como héroe desafortunado.

Después de 1911, el mundo de habla alemana dejó de producir óperas inspiradas por *Don Quijote*. En la música, el romanticismo había puesto énfasis, por primera vez, en la superioridad de música instrumental sobre música vocal. Aún Wagner, “inventor” del *Gesamtkunstwerk* puso la música instrumental de sus obras sobre la música cantada. La orquesta tenía el poder de la trama, con el *leitmotif* (melodías específicas que se refieren a ciertos personajes o cosas en la ópera), que Wagner podía manipular para contar la historia. El fin del siglo XIX y el comienzo del siglo XX marca la subida de música instrumental y el descenso de la ópera en importancia.

Como en Italia, donde *Don Quijote* fue conectado tan inextricablemente con la *opera buffa* que disminuyó en popularidad como sujeto temático de una ópera cuando la *opera buffa* empezó a perder la popularidad, algo semejante parece haber pasado en el mundo de habla alemán. Don Quijote, como personaje y novela, fue uno de los símbolos más importantes del romanticismo alemán. En la música, la asociación con la novela y el Romanticismo estaba formado en parte por la fama que tenían algunos de los compositores que escribieron música inspirada por la novela, como Strauss. La pérdida de popularidad de la novela como tema de

obras musicales después del término del romanticismo señala que no podía sobrevivir como tema musical en Alemania sin el romanticismo.^{xliv} Aunque hay ejemplos de compositores (Rauchenecker, por ejemplo) quienes compusieron óperas inspiradas por *Don Quijote* para protestar los excesos del romanticismo musical y filosóficamente, estas protestas no cambiaron las actitudes ya establecidas que conectaron la novela con el romanticismo. Aunque trataron de cambiar la interpretación de la novela y de criticar el romanticismo, solamente tenían éxito en hacer éste. Aunque las ideas de romanticismo gradualmente cayeron en favor de nuevas ideas, la novela, por lo menos en la música, permaneció como un ejemplo de una manera de pensar ya abandonada.

Un cambio importante en la música clásica al comienzo del siglo XX era la desintegración de la tonalidad como idioma musical. Desde el periodo clásico compositores había empujado los límites de su idioma tonal, pero con la llegada de Wagner, los límites empezaron a romper. Otros compositores que aseguraron la muerte de la tonalidad eran Claude Debussy y Maurice Ravel en Francia y la segunda escuela vienesa en Austria (que incluyó Alban Berg, Arnold Schoenberg, y Anton Webern). Arnold Schoenberg especialmente cambió por siempre la manera en que la música fue escrita con sus composiciones atonales y, después, seriales (también llamado dodecafónicos).

Los cambios en la música reflejan la incertidumbre de la época. En el mismo año que estrenaron la ópera de Kienzl y el poema tonal *Don Quixote* por Richard Strauss, 1898, perdió España su imperio a los Estados Unidos. Tres años después del estreno de la ópera de Beer-Waldbrunn empezó la primera guerra mundial. *Don Quijote* refleja la duda que existió en Europa al final de siglo XIX, que quizás explica su popularidad en la música. Muchos europeos al final del siglo XIX probablemente podían relacionarse a Don Quijote; el mundo estaba

cambiando rápidamente y ellos no podían ajustarse. Además, la situación de Don Quijote refleja el gran cambio en el idioma musical; mientras muchos compositores trataban que ampliar la definición de música, otros aferraron testarudamente a la tonalidad. Pero el comienzo de la primera guerra mundial simbolizó un cambio para el mundo. Después de tanta violencia y brutalidad, era muy difícil vivir en un pasado sin la guerra. Entonces, para europeos, *Don Quijote*, especialmente su interpretación romántica, quizás perdió la relevancia que tenía antes de 1914.

Conclusiones

De las obras musicales inspiradas por *Don Quijote*, la mayoría son óperas, pero Alemania/Austria y Francia producían algunas obras instrumentales, también. Las óperas varían mucho en contenido y tema. En Italia, era popular escribir *operas buffas* basadas en las novelas intercaladas. En Francia, Alemania/Austria, e Inglaterra, era más popular enfocar en Don Quijote, Sancho, o los dos. Pero en estos tres países, compositores y libretistas tomaban diferentes cantidades de licencia artística en sus obras. La música instrumental de estas regiones enfoca solamente en Don Quijote y Sancho, no en las otras partes de la novela. Para contar la historia de los protagonistas, los compositores tenían que evocar el ambiente de la novela a través de tropos musicales, ritmos españoles, y “efectos especiales” (como la máquina de viento en Strauss).

Compositores italianos solamente produjeron óperas inspiradas por *Don Quijote*; no hay ninguna obra instrumental inspirada por la novela. De estas óperas, la mayoría tratan de las novelas intercaladas. El humor y la sátira eran los elementos de la novela más admirados por los italianos, y esta admiración se traducía musicalmente por la *opera buffa*, una forma de ópera

italiana llena de crítica social y humor. Aunque algunas de las óperas italianas eran *operas serias*, son anomalías. En general, la novela fue considerada material para la *opera buffa*. Esta consideración ayudó a causar una disminución en la popularidad de la novela como tema música después del siglo XVIII, cuando la *opera buffa*, también, perdió la popularidad que tenía y fue remplazada por el *verismo*. Con la llegada del *verismo* a la ópera italiana, había menos interés en escribir óperas inspiradas por la novela. *Don Quijote* estaba tan asociado con la *opera buffa* que los compositores de óperas *verismas* no tenían interés en la novela. Había algunas óperas italianas escritas sobre la novela en los próximos siglos, pero no muchos, y no tenían mucha popularidad. Aunque la novela tenía un rol importante en el desarrollo de la *opera buffa* en Italia, perdió su popularidad y ahora la gran mayoría de estas óperas son casi desconocidas o perdidas.

Todas las obras francesas inspiradas por *Don Quijote* involucran la voz humana en una manera u otra. La mayoría de estas obras son óperas pero algunas son obras sinfónicas con solo voz. La obra de Cervantes, y *Don Quijote* en particular, era muy popular en Francia empezando en el siglo XVII y continuando al siglo XX. Curiosamente, a pesar de la popularidad de la novela, la primera obra musical francesa inspirada por la novela no fue compuesta hasta el siglo XVIII. Durante ese siglo, una fascinación francesa con Sancho Panza es evidente en la música; todas la óperas menos una escritas durante este siglo involucran el gobierno de Sancho en la isla Barataria. En los dos siglos siguientes, el interés francés en la novela cambió a Don Quijote, especialmente su amor por Dulcinea, y casi todas las obras franceses escritas sobre la novela en ese tiempo tratan de este amor. En Francia durante estos tres siglos, una tendencia de personificar a Dulcinea llegó a ser popular. Dulcinea aparece como personaje (en vez de idea)

en muchas obras francesas, usualmente las que no siguen fielmente a la trama de Cervantes en otras vertientes de la novela.

Aunque las obras musicales francesas no siempre eran fieles a la historia de la novela, casi siempre mantenían respeto para los personajes de Don Quijote y Sancho Panza. Distinto a otros países (como Inglaterra y Alemania/Austria) raramente los torcía fuera de reconocimiento. Aunque muchos compositores y libretistas inventaron nuevas circunstancias y aventuras para los dos protagonistas, usualmente no cambiaron mucho las personalidades que tenían en la novela. Otra cosa importante que ocurrió en la música francesa eran los tropos españoles, por ejemplo la imitación de bailes españoles, como la jota y el bolero, el uso de instrumentos españoles como castañetas, y la imitación de técnicas vocales. Había una fascinación en Francia con España desde el periodo barroco continuando al siglo XX. En todas las obras francesas inspiradas por *Don Quijote*, los compositores trataban de evocar España a través de estos tropos.

Inglaterra produjo poca música inspirada por la novela, pero sin embargo contribuyó mucho a la música y la interpretación de la novela. Una de las invenciones musicales más importantes que venía de Inglaterra fue el *ballad opera*, una mezcla de canciones populares con nuevas palabras juntadas en una producción teatral. Había algunas *ballad operas* inspiradas por la novela en Inglaterra y la forma también fue exportada a Francia, que creó su propia versión de la forma, incluyendo una ópera inspirada por *Don Quijote*. La novela tenía que esperar muchos años para ganar el respeto que merecía en Inglaterra. Cuando llegó a Inglaterra, fue considerado un libro de romance barato, que solamente merecía ser bromeado. Pero gradualmente los ingleses reconocían los elementos satíricos de la novela y los usaban para inspirar sus propias sátiras. Durante el romanticismo, los ingleses adoptaron la novela y su protagonista como un ejemplar de un tipo de héroe romántico, quien merece ser admirado y emulado por su habilidad

de ver el mundo como debe ser. Esta interpretación, con otras, se exportaba a Alemania/Austria, donde tenía una influencia en la literatura, la filosofía, y las obras musicales alemanes. Aunque Inglaterra no contribuyó mucha música inspirada por la novela al repertorio de música clásica, tenía una influencia importante sobre la interpretación de la novela en otros países.

La evolución de la interpretación de *Don Quijote* en el mundo de habla alemana era semejante a la de Inglaterra pero produjo más música inspirada por la novela como resultado. En la misma manera que los ingleses, Alemania/Austria no tomaban en serio la novela por muchos años después de su publicación, y cuando la reconoció la apreció principalmente para la sátira. Pero entonces durante el romanticismo, la novela subió a un nivel de popularidad que nunca había alcanzado en la región y empezó a ser reconocida por las virtudes de su protagonista. Pero después del periodo romántico, la novela perdió popularidad como materia temática para una obra musical. Parte de eso fue la asociación que tenía con el romanticismo; como en Italia con la novela y la *opera buffa*, los dos estaban conectados inextricablemente.

Distinto a Inglaterra, la música alemana inspirada por la novela ayudó a desarrollar un subgénero nuevo en la ópera alemana, el *Singspiel*. El “inventor” del subgénero, Georg Philipp Telemann escribió dos óperas y una obra instrumental inspiradas por la novela. La segunda ópera marcó el comienzo del nuevo subgénero porque tiene características que aparecerían en óperas posteriores.

La música instrumental de Alemania/Austria inspirada por la novela enfoca solamente en Don Quijote y Sancho Panza. Para dibujarlos musicalmente, compositores alemanes usaron tropos musicales para contar la historia, usualmente con la adopción de bailes españoles. Los compositores románticos usaron poemas sinfónicos en vez de sinfonías para contar la historia. La estructura más libre del poema sinfónico convenía mejor que una sinfonía para contar una

historia. La obra alemana más famosa de este periodo es *Don Quixote* por Richard Strauss, un poema sinfónico que trata de las aventuras del caballero andante y su escudero.

Durante el siglo XX, el mundo de la música clásico cambió mucho. La mayoría de estos cambios tenían sus raíces en los siglos anteriores, pero los transformaron la música clásica europea en algo muy diferente de lo que era antes. Como se discutió en la sección sobre Alemania/Austria, el lenguaje tonal usado por compositores desde el barroco empezó a romperse, que les causó una crisis de identidad entre muchos compositores. Otra cosa importante para la música inspirada por *Don Quijote* era la entrada de compositores de diferentes nacionalidades en la composición de música. Esta no era fenómeno nuevo, pero empezó a ser más extendido. Por primera vez, no era suficiente identificar la música de un compositor basado solamente en su nacionalidad; más compositores venían al extranjero para estudiar. Compositores, también empezaron a experimentar con diferentes instrumentos para contar la historia de la novela.

Un ejemplo de esta experimentación es el dúo por dos guitarras por el compositor inglés, Ronald Stevenson, *Don Quixote and Sancho Panza: A Bagatelle Cycle* (1998). Como instrumento, la guitarra siempre ha sido asociada con España y especialmente con el flamenco, entonces el uso de guitarra en una obra musical sobre Don Quixote es una elección lógica porque la instrumentación evoca España casi automáticamente. El título “A Bagatelle Cycle” sugiere que la obra no es muy seria (una bagatela es una obra musical corta y ligera). Además de ilustrar eventos específicos como el retablo de Maese Pedro y Don Quijote hablando del siglo de oro, la obra también ilustra acciones generales de Don Quijote y Sancho, como los proverbios de Sancho y Don Quixote pensando. En unas maneras, la obra de Stevenson representa una vuelta a las interpretaciones de Fielding y Ayres: Don Quixote es una figura cómica, satírica, y un poco

ridículo. Pero representa algo nuevo también. La obra tiene más respeto por los eventos de la novela que compositores y libretistas anteriores. No añade episodios inventados por Stevenson; es muy fiel al original. Y hay algo un poco triste que se evoca en la música. *Don Quixote and Sancho Panza: A Bagatelle Cycle*, entonces, es un tipo de híbrido entre trecientos años de interpretaciones inglesas de *Don Quijote*.

Mientras compositores de los países discutidos en esta tesis empezaron a experimentar con nuevas maneras de contar la historia de la novela, otros países que no habían producido música inspirada por la novela empezaron a producirlo. Un ejemplo un poco sorprendente de eso es Rusia, que es una de los únicos países que no produjeron obras operáticas sobre la novela. La obra más famosa basada en *Don Quijote* de Rusia es el ballet *Don Chisciotte* por León Minkus (1869). Otro ejemplo sorprendente es una sinfonía del compositor azerbaiyano, Gara Garayev *Don Quixote* (1960).

Por los más de quinientos años desde la publicación de *Don Quijote*, innumerables compositores han escrito música inspirada por la novela de Cervantes. Aunque la mayoría de estas obras no se conocen hoy, la cantidad de obras señala la popularidad enorme que ha disfrutado la novela, aún fuera de la literatura. En muchos diferentes países y regiones, compositores de música han encontrado en la novela una fuente de inspiración inagotable para obras musicales. La razón por la cual es la flexibilidad de la novela. Puede ser, y han sido, interpretada en maneras que al principio parecen contradictorias pero, a causa de la adaptabilidad del texto, son posibles. La novela es, al mismo tiempo, cómica y trágica, romántica y satírica, y muchas otras combinaciones inesperadas. A causa de su versatilidad, muchas generaciones y gente de lugares diferentes han podido encontrar en *Don Quijote* algo significativo que merece ser puesto con música.

Obras musicales inspiradas por *Don Quijote**

Instrumental:

Georg Philipp Telemann (1681-1767), *Burlesque de Quixotte* (1761) (alemán)

Ruperto Chapí y Lorente (1851-1909) “Combate de Don Quijote contra las Ovejas” (1869) (español)

Anton Rubinstein, (1829-1894), *Don Quixote* (1871) (ruso)

E. Gandolfo, (¿fechas?) *March Héroïque de Don Quichotte* (1892) (¿nacionalidad?)

Richard Strauss, *Don Quixote* para cello, viola, y orquesta (1898) (alemán)

Wilhelm Kienzl (1857-1941), *Don Quixote's Phantastischer Ausritt und Seine Traurige Heimkehr* (1899) (austriaco)

Jesús Guridi Bidaola, *An Adventure of Don Quixote* (1916) (español/vasco)

Maurice Ravel, *Don Quichotte à Dulcinée*, (1932) (francés)

Jacques Ibert, *Don Quichotte*, (1933) (francés)

Roberto Gherard, *Don Quijote* (1945) (español/inglés)

Gerardo Gombau, *Don Quijote velando las armas* (1945) (Eespañol)

Gara Garayev *Don Quixote*, sinfonía (1960) (azerbaiyano)

György Ránki (1907-1992) *Don Quixote and Dulcinea* (1960) (húngaro)

Ángel Arteaga, *Musicas de Don Quijote*, (1968) (español)

Jose Garcia Roman, *La resurrección de Don Quijote* (1994) (español)

Enrique Arturo Diemecke (1955-) *Camino y Vision* (2001) (mexicano)

Jorge Fernández Guerra, *3 momentos de Don Quichotte* (2005) (español)

Ópera o vocal:

Carlo Sajon (1650-¿?) *Il Don Chisciot della Mancia* (1680) (italiano), dramma per musica

Johann Phillip Förtsch (1652-1732) *Der Irrende Ritter Don Quixote de la Mancha* (1690) (alemán), Lustspiel

John Eccles (1655-1735) *The Comical History of Don Quixote* (1694) (inglés), ballad opera

Henry Purcell (1659-1695) *The Comical History of Don Quixote* (1694) (inglés) ballad opera

D'Eve (¿fechas?) *Het Gouvernement von Sancho Panca in 't Eylant Barataria* (1700) (flamenco), opera

¿? *Don Quichotte op de Bruiloft van Kamachio* (1712) (holandés), operetta

¿? *Sancho Pança Gouverneur* (1713) (francés), comédie/ballet-opéra

Francesco Bartolomeo Conti (1681-1732) *Don Chisciotte in Sierra Morena* (1719), tragicommedia; *Don Quixotte in dem Mohrengebirge* (1722) (italiano/austriaco), tragicommedia

Antonio Caldara (1670-1736) *Don Chisciotte in Corte della Duchesa* (1727) (italiano), opera seria

Jean-Claude Gillier (1667-1737) *Sancho Pança, gouverneur, ou La Bagatelle* (1727) (francés), comédie avec musique

Georg Philipp Telemann (1681-1767) *Sancio oder die siegende grossmuth* (1727) (alemán), opera buffa/Singspiel

Giovanni Battista Martini (1706-1784) *Don Chisciotto, Intermezzo* (1727) (italiano)

Daniel Gottlieb Treu (1695-1749) *Don Chisciotto* (1727) (Alemán), opera

Antonio Caldara *Don Quixotte am Hofe der Herzogin* (1728), opera

Giovanni Alberto Ristori, (1692-1753) *Un Pazzo Ne Fa Cento (Il Don Chisciotte)* (1729) (italiano)

Samuel Ackeroyd, (1650-¿?) *The Comical History of Don Quixote* (1729) (inglés), ballad opera

Antonio Caldara, *Sancho Panza, Governatore dell'Isola Barataria* (1733)

Antonio José da Silva (1670-1736) *La Vida do Grande Don Quixote de Mancha* (1733)
(portugués), ópera buffa

Henry Fielding (autor) (1707-1754) *Don Quixote in England* (1734) (inglés), ballad opera

¿? *Amor medico o sia il Don Chisciotte* (1739) (austria)

Francisco Feo (1685-1745) *Don Chisciotte della Mancia, Intermezzo*, (1740) (italiano)

James Ayres (autor) (fechas?) *Sancho at Court, or, The Mock Governor* (1741/42) (inglés),
ballad opera

Leonardo Leo (1694-1744) *Il Nuovo Don Chisciotte* (1748) (italiano), opera buffa

Joseph Bodin de Boismortier (1694-1765) *Don Quichotte chez la Duchesse* (1743) (francés),
ballet opéra

Giovanni Antonio Gai (1690-1764) *Don Chisciotte in Venezia* (1752) (italiano), intermezzo

Ignaz Holzbauer (1711-1783) *Don Chisciotto* (1755) (austriaco/alemán), opera

Niccolò Piccinni (1728-1800) *Il Curioso del suo proprio danno* (1756) (italiano), opera/operetta

Georg Philipp Telemann (1681-1767) *Basilio und Quiteria/ Don Quichotte auf der Hochzeit des Comacho* (1761) (alemán)

Guiseppe Gherardeschi (1759-1815) *Il curioso indiscreto* (1764) (italiano), opera

François-André Danican Philidor (1726-1795) *Sancho Pança dans son isle* (1768) (francés),
opéra bouffe

Giovanni Paisiello (1741-1816) *Don Chisciotte della Mancia* (1769) (italiano), opera buffa

Niccolò Piccini *Don Chisciotto* (1770), operetta

Florian Leopold Gassman (1729-1774) *Un Pazzo Ne Fa Cento (Don Chisciotte)* (1771) (checo/alemán), dramma giocoso per musica

Antonio Salieri (1750-1825) *Don Chisciotto alle Nozzi di Gamazzo* (1771) (italiano/austriaco), opera-ballet

Dr. Samuel Arnold (1740-1802) *Don Quixote* (1774) (inglés), opera

Pasquale Anfossi (1727-1797) *Il curioso indiscreto* (1777) (italiano), opera buffa

Ignaz von Beecke (1733-1803) *Don Quixote* (1788) (alemán), opera/operetta

¿? Zaccharelli (1759-¿?) *Le Nouveau Don Quichotte* (1789) (¿italiano?)

Stanislaus Champein (1753-1830) *Le Nouveau Don Quichotte* (1792) (francés)

Benedikt Schack (1728-1826) *Don Chisciotto* (1792) (checo/austriaco), operetta

Angelo Tarchi (1760-1814) *Don Chisciotte* (1791) (italiano)

Anton Hubatschek (1760-¿?) *Don Quichotte* (1790) (rumano), opera

Carl Ditters von Dittersdorf (1739-1799) *Don Quixotte der Zweite* (1795) (austriaco)

Dr. Samuel Arnold (1740-1802) *The Mountaineers* (1795) (Inglés), ballad opera

Johann Simon Mayr (1763-1845) *Un Pazzo Ne Fa Cento (Il Don Chisciotte)* (1796) (alemán/italiano)

Guillaume E. J. Navoigeville (1745-1811) *L'Empire de la Folie (La Mort et l'apothéose de Don Quichotte)* (1799) (Francés)

Fritz Spindler (1759-1820) *Fitter Don Quixote: Das Abenteuer am Hofe* (1799) (alemán)

Louis F. H. LeFèvre (1754-1840) *Les Noces de Gamache* (1800) (Francés)

Wenzel Müller (1767-1835) *Der Ritter Don Quixote* (1802) (austriaco) romantic-comic

Pietro Generali (1783-1832) *Don Chisciotte* (1805) (italiano), opereta

Antoine Compte de Miari (1787-1854) *Don Quichotte* (1810) (italiano), dramma eroi-comico

Friedrich Ludwig Seidel (1765-1831) *Die Abenteur des Ritter Don Quixote de la Mancha* (1811) (alemán), musical comedy

Robert Nicolas-Charles Boscha (1789-1856) *Les Noces de Gamache* (1815) (checo/francés/inglés/australiano), opereta

Felix Mendelssohn (1809-1847) *Die Hochzeit des Camacho*, (1824-25) (alemán), comic opera

Manuel del Popolo Vicente Rodríguez García (1775-1832) *Don Chisciotte* (1827) (español), opera

Giuseppe Saverio R. Marcadante (1795-1870) *Don Chisciotto* (1829) (italiano), opera buffa

Alberto Mazzucato (1813-1877) *Don Chisciotte* (1830) (italiano), opera

Gaetano Donizetti (1797-1848) *Il Furioso nell'Isola di Santo Domingo* (1833) (italiano), opera

George Herbert Bonaparte Rodwell (1800-1852) *Don Quixote*, operetta (1840) (inglés)

Wenzel Gärich (1794-1865) *Don Quixote* (1840) (alemán), comedia

Don Quichotte et Sancho Pança (1843) (francés), ballad opera

George Alexander Macferren (1813-1887) *Don Quichotte* (1846) (inglés), operetta

Stanislaw Moniuszko (1819-1872) *The New Don Quixote* (1847) (polaco)

Antoine L. Clappison (1808-1866) *Don Quichotte et Sancho Pansa* (1847) (francés)

Florimond Hérve, “Ronger” (1825-1892) *Don Quichotte et Sacho Pansa* (1848) (francés), operetta

Carlo Rispo (¿fechas?) *Don Chisciotte della Mancia* (1859) (italiano), opera

Antonio de Reparaz (1833-1886) *La venta encantada* (1859) (español), zarzuela

Manuel Caballero (1835-1906) *El loco de la guardilla* (1861) (española), zarzuela

Francisco Asenjo Barbieri (1823-1894) *Don Quijote* (1861) (español), drama musical

¿? von Hochberg *Der neue Don Quichott* (1861) (alemán), opera semi-ridicula

Emilio Arrieta (1823-1894) *La ínsula Barataria* (1864) (español), zarzuela

Antonio de Reparaz *Las bodas de Camacho* (1866), (español) zarzuela

Ernest H. A. Boulanger (1815-1900) *Don Quichotte* (1869) (francés), opéra comique

Miguel Planas (¿fechas?) *Don Quijote, o La Venta Encantada* (1871) (mexicano), opera semiseria

Émile Pessard (1843-1917) *Don Quichotte* (1874) (francés)

Jacques Offenbach (1819-1880) *Don Quichotte* (1874) (francés)

Phillip Roth (1853-1898) y Max Ritter von Weinzeirl (1841-1898) *Don Quixote* (1879) (austriaco)

Frederick Clay (1840-1889) *Princess Toto and Don Quixote* (1875) (inglés), comic opera

Luigi Ricci (1852-1906) *Don Chisciotte* (1881) (italiano), opera eroi-comico/Ballet

Giovanni Lucantini (1825-1902) *Don Chisciotto* (1884) (italiano)

¿? Redding (¿fechas?) *Don Quixote* (1884) (inglés), opera

Luigi Roth (1849-c1914) *Don Chischotte* (1888) (¿italiano?)

Reginald de Koven (1859-1920) *Don Quixote* (1889) (estadounidense), comic opera

Georg W. Rauchenecker (1844-1906) *Don Quixote* (1897) (alemán), opera

Emile Jaques-Dalcroze (1865-1950) *Sancho* (1897) (suizo)

Wilhelm Kienzl (1857-1941) *Don Quixote* (1898) (austriaco), Gesamtkunstwerk

Ruperto Chapí y Lorente (1851-1909) *La Venta de Don Quijote* (1902) (español), zarzuela

R. W. Jones (¿fechas?) *Don Quixote* (1903) (inglés) comic opera

W. G. Kaufmann (¿fechas?) *Don Quixote* (1903) (alemán), opera

Teodoro San José (¿fechas?) *Don Quijote y Sancho Panza* (español), ópera cómica

Tomás Barrera (1870-1938) *El carro de la Muerte* (1907) (español), zarzuela

Simone Besi (1864-1929) *Don Chisciotte della Mancia* (1908) (italiano)

T. J. Hervitt (¿fechas?) *Don Quixote* (1909) (inglés), comic opera

Jules Massenet (1842-1912) *Don Quichotte* (1910) (francés), opéra héroï-comique

Francesco Pasini (fechas?) *Don Chisciotto della Mancia* (1910) (¿italiano?)

Anton Beer-Walbrunn (1864-1929) *Don Quijote* (1911) (alemán)

Manuel de Falla (1876-1946) *El retablo de maese Pedro* (1923) (español), ópera con títeres

Eduard Levy (¿fechas?) *Don Quixote* (1930) (alemán), opera romántica

Antonio José (1902-1936) *El Mozo de Mulas* (1934) (español), opera

Rodolfo Halffter (1900-1987) *Clavileño* (1934) (español)

Rafael Rodríguez Albert (1902-2002) *Clavileño* (1948) (español)

Joaquín Rodrigo (1901-1999) *Ausencias de Dulcinea* (1948) (español)

Vito Frazzi (1888-1975) *Don Chisciotte* (1951) (italiano)
Clavileño (1952)

Jean Rivière (1896-1987) *Pour un Don Quixote* (1961) (francés)

Petrassi Goffredo (1904-2003) *Clavileño* (1967) (italiano)

Cristóbal Halffter, *Don Quijote* (2000) (español)

Ballet:

León Minkus, *Don Quixote* (1869) (Austriaco)

Roberto Gerhard (1940-41) *Don Quixote*, Roberto Gerhard (Español)

Nicolas Nabokov (1965) *Don Quixote* (Ruso/EEUU)

Guitarra:

Ronald Stevenson (1928-) *Don Quixote and Sancho Panza: A Bagatelle Cycle* (1998) (Inglés)

Piano:

Erich Wolfgang Korngold (1897-1957) *Don Quixote, 6 characteristic pieces* (1909) (Austraico)

**adaptado de:*

Don Quixote's Sally into the World of Opera: libretti between 1680 and 1976

La música en la obra de Cervantes

The Impossible Musical

e investigaciones originales

Bibliografía

Caballero, Juan Matas, and Doménech, José María Balcells, eds. *Cervantes y Su Tiempo*, vol I and II. Universidad de León.

Close, Anthony J. *A Companion to Don Quixote*. Woodbridge, UK; Rochester, NY: Tamesis 2008

Close, Anthony J. *The Romantic Approach to 'Don Quixote': A Critical History of the Romantic Tradition in 'Quixote' Criticism*. Cambridge: Cambridge University Press, 1977.

Contag, Kimberly E. and Grabowska, James A., eds. *Cross-disciplinary essays on Don Quixote: celebrating the 400th anniversary of Miguel de Cervantes' Masterpiece*. Lewiston: Edwin Mellen Press, 2007.

Cooper, Martin. *French Music: From the death of Berlioz to the death of Fauré*. New York: Oxford University Press, 1969.

Drake, Dana B. *Don Quijote in World Literature, A Selective, Annotated Bibliography: Don Quijote (1894-1970)*, vol III. New York: Garland Publishing, 1980.

Drake, Dana B and Finello, Dominick L. *An Analytical and Bibliographical Guide to Criticism on Don Quijote (1790-1893)*. Newark: Juan de la Cuesta, 1987.

Durán, Manuel and Rogg, Fay R. *Fighting Windmills: Encounters with Don Quixote*. New Haven: Yale University Press, 2006.

D'Urfey, Thomas. *The Comical History of Don Quijote as it is acted in Dorset-Garden, by Their Majesties servants*. London: Samuel Briscoe, 1694.

Efron, Arthur. *Don Quixote and the Dulcineated world*. Austin: University of Texas Press, 1971.

Eisenberg, Daniel. *A Study of Don Quijote: Corrected Edition*. Newark: Juan de la Cuesta, 2001.

Esquivel-Heinemann, Barbara P. *Don Quixote's Sally into the World of Opera: libretti between 1680 and 1976*. New York: P. Lang, 1993.

Fernández S. J., Jaime. *Bibliografía del Quijote: por unidades narrativas y materiales de la novella*, vol I y II. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 2008.

Flores, Angel and Benardete, M. J., eds. *Cervantes Across the Centuries*. New York: The Dryden Press, 1947.

Galvadá, Miguel Querol. *La música en la obra de Cervantes*. Alcalá de Henares: Edición del Centro de Estudios Cervantinos, 2005.

García Sanchez, Jesús, ed. *Visiones del Quijote desde la crisis española del fin de siglo*. Madrid: Visor Libros, 2005.

Grabowska, James A. and Contag, Kimberly E., eds. *Cross-Disciplinary Essays on Don Quixote: Celebrating the 400th Anniversary of Cervantes' Masterpiece*. Lewston, New York: Edwin Mellen Press, 2007.

Johnson, Carrol B. *Don Quixote: the Quest for Modern Fiction*. Boston: Twayne Publishers, 1990.

Llano, Samuel. *Whose Spain? Negotiating "Spanish Music" in Paris, 1908-1929*. New York: Oxford University Press, 2013.

Martín Morán, José Manuel. *Cervantes y el Quijote hacia la novela moderna*. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 2008.

Martínez-Bonati, Félix. *Don Quixote and the poetics of the novel*, trans. Dian Fox. Ithaca: Cornell University Press, 1992.

Martínez, Torrón Diego, and Bernd Dietz, eds. *Cervantes Y El ámbito Anglosajón*. Madrid: SIAL Ed., 2005.

McRory, Donald P. *No Ordinary Man: The Life and Times of Miguel de Cervantes*. London: Peter Owen Publishers, 2005.

Murillo, Louis Andrew. *A critical introduction to Don Quixote*. New York: P. Lang, 1998.

Murillo, Louis Andrew. *Don Quijote de la Mancha, bibliografía fundamental*. Madrid: Castalia, 1982.

Nabokov, Vladimir Vladimirovich. *Lectures on Don Quixote*, ed. Fredson Bowers. New York: Harcourt Brace Jovanovich: Brucoli Clark, 1983.

Paulson, Ronald. *Don Quixote in England: the aesthetics of laughter*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1998.

Pauly, Reinhard G. *French Music from the Enlightenment to Romanticism 1789-1830*, trans Sylvain Frémaux. Portland: Amadeus Press, 1986.

Phillips, John. *The History of the most Renowned Don Quixote of La Mancha and his Trusty Squire Sancho Pancho*." London: Thomas Hodgkin, 1657.

Presberg, Charles D. *Adventures in Paradox: Don Quixote and the Western Tradition*. University Park, PA: The Pennsylvania State University Press, 2001.

Smith, Richard Langham and Potter, Caroline, eds. *French Music Since Berlioz*. Burlington, VT: Ashgate Publishing Company, 2006.

Volynskii, A. L. *Ballet's Magic Kingdom: Selected Writings on Dance in Russia, 1911-1925*, trans. Stanley J. Rabinowitz. New Haven: Yale University Press, 2008.

Wasserman, Dale. *The Impossible Musical*. New York, NY: Applause Theatre and Cinema Books, 2003.

Música

"Ruperto Chapí - Combate de Don Quijote contra las ovejas (1869)," Youtube video, 7:30, posted by "KulauDilfeng2," April 16, 2013, <http://www.youtube.com/watch?v=vfqN6i95mgo>.

"F.Couperin: L'espagnole – Sonade," Youtube video, 8:37, posted by "egmdokttor," February 11, 2010, <http://www.youtube.com/watch?v=VzROXWKHhAY>.

“Donizetti Il furioso all'isola di San Domingo,” Youtube video, 2:18:05, posted by “András Opera,” November 10, 2012, <http://www.youtube.com/watch?v=nEMcvmt3nIs>.

“Manuel de Falla - El Retablo de Maese Pedro (1923),” Youtube video, 27:58, posted by “newhope123,” January 5, 2013, <http://www.youtube.com/watch?v=7cuUvzKzqsY>.

“Jacques Ibert: Quatre Chansons de Don Quichotte (1933),” Youtube video, 10:17, posted by “TheWelleszCompany,” August 20, 2011, http://www.youtube.com/watch?v=T_T4FzQHie8.

“Jota de Aragón” Youtube video, 2:25, posted by “casaaragonrioga,” November 9, 2006, <http://www.youtube.com/watch?v=DRjQqtE2-zI>.

“Jota del Mester,” Youtube video, 4:03, posted by “stamariadelcampo,” August 17, 2009, <http://www.youtube.com/watch?v=boT27oGk4go>.

Kienzl, Wilhelm. *Don Quixote op. 50 A Musical Tragicomedy in Three Acts*. Rundfunk-Sinfonieorchester Berlin, Gustav Kuhn. © 1998 by CPO. 999 873-2 CPO. Compact Disc.

“Don Quichotte - Jules Massenet - 2000 (Paris),” Youtube video, 2:01:00, posted by “Shawn Melon,” June 11, 2012, http://www.youtube.com/results?search_query=massenet+quixote.

“Mendelssohn Ouverture Le nozze di Camacho op.10 - d'Avalos - Philharmonia Orchestra,” Youtube video, 7:11, posted by “francescodavalos,” February 17, 2010, <http://www.youtube.com/watch?v=WxGWxXgSDWA>.

“Ballet Don Quixote (COMPLETE) - Ludwig Minkus - Classical Ballet (Ballet Clásico),” Youtube video, 1:57:36, posted by “Live your Dreams 2,” January 18 2014, <http://www.youtube.com/watch?v=SW-cGgk3GGo>.

“Purcell Don Quixote 'Let the dreadful engines'. Hancorn,” Youtube video, 7:51, posted by “Anitam29,” November 30, 2009, <http://www.youtube.com/watch?v=9CO665V2bmE>.

“Gerard Souzay-Ravel: Don Quichotte a Dulcinee,” Youtube video, 7:20, posted by “eli52133,” October 20, 2007, http://www.youtube.com/watch?v=Z3CaNxa_em8.

“Ravel 'Rhapsodie espagnole' Boston Symphony Orchestra -- Seiji Ozawa” Youtube video, 14:52, posted by “Reinhold Göbel” December 7, 2013, <http://www.youtube.com/watch?v=-2cGymGpFpE>.

“Telemann's Burlesque de Quixotte, TWV 55:G10, performed by New York Baroque Incorporated,” Youtube video, 18:17, posted by “New York Baroque Incorporated,” September 14, 2013, <http://www.youtube.com/watch?v=kN253frAlqU>.

“Telemann - Don Quichotte auf der Hochzeit des Comacho (1761) - Michael Schneider,” Youtube video, 28:41, posted by “Rirrato,” March 12, 2011, <http://www.youtube.com/watch?v=4oIsBt5vFmw>.

“Ronald Stevenson: Don Quixote & Sancho Panza (A Bagatelle Cycle)” Youtube video, 8:12, posted by “kontaxakisivanovich,” August 3, 2011, <http://www.youtube.com/watch?v=ojBxCGh2Jqk>;
http://www.youtube.com/watch?v=1aU67_mE4yw;
<http://www.youtube.com/watch?v=378uUNoGVWU>.

Strauss, Richard. *Don Quixote; Don Juan*. Chicago Symphony Orchestra; Fritz Reiner, conductor. © 2006 by RCA Red Seal. 88697-04604-2 RCA Red Seal. Compact Disc.

-
- ⁱ Para más información sobre el desarrollo de la ópera, ve el Diccionario Grove: Arnold, Denis, et al. "opera." *The Oxford Companion to Music. Oxford Music Online*. Oxford University Press, accessed April 7, 2014, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/opr/t114/e4847>
- ⁱⁱ Susan L. Porter and Kate Van Winkle Keller. "Ballad opera." *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press. Web. 13 Apr. 2014.<<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/A2234243>>.
- ⁱⁱⁱ Barry Millington. "Gesamtkunstwerk." *The New Grove Dictionary of Opera. Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press, accessed April 13, 2014, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/O011027>.
- ^{iv} Roger Scruton. "Programme music." *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press, accessed April 13, 2014, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/22394>.
- ^v Otros ejemplos de poemas sinfónicos son *Mazeppa* por Lizst, *La isla de los muertos* por Sergei Rachmaninoff, y *Don Juan* por Strauss
- ^{vi} Barbara P. Esquivel-Heinemann, *Don Quixote's Sally into the World of Opera: libretti between 1680 and 1976* (New York: P. Lang, 1993), 23.
- ^{vii} *Don Quijote en Venezia* es un intermezzo, y como observa Bárbara Esquivel-Heinemann en *Don Quijote's Sally into the World of Opera*, óperas de este subgénero típicamente tomaban personajes de una novela y los cambiaban completamente.
- ^{viii} "Lieto fine." *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press, accessed April 14, 2014, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/16635>.
- ^{ix} Esquivel-Heinemann, 23.
- ^x Una tercera ópera fue estrenada, pero usó el mismo libreto que *Don Chisciotte della Mancia* de 1769 con música nueva por Hans Werner Henze, un compositor alemán.
- ^{xi} Matteo Sansone. "Verismo." *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press, accessed April 14, 2014, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/29210>.
- ^{xii} Esther J Crooks. "Translations of Cervantes into French." In *Cervantes Across the Centuries*, edited by Angel Flores and M. J. Benardete, 295-304. (New York: The Dryden Press, 1947), 294.
- ^{xiii} Esquivel Heinemann, 69-70.
- ^{xiv} Esquivel-Heinemann, 63.
- ^{xv} Aunque otras óperas tienen "Dulcinea" como personaje, está en una de las manifestaciones en que aparece en la novela, por ejemplo como la campesina fea o el paje en la casa del Duque y Duquesa.
- ^{xvi} Edwin B. Knowles. "Cervantes and English Literature." In *Cervantes Across the Centuries*, edited by Angel Flores and M. J. Benardete, 267-293. (New York: The Dryden Press, 1947), 267.
- ^{xvii} John Phillips. *The History of the most Renowned Don Quixote of La Mancha and his Trusty Squire Sancho Pancha*. (London: Thomas Hodgkin, 1657), cover.
- ^{xviii} Phillips, 1.
- ^{xix} Knowles, 272.
- ^{xx} Knowles, 268-269. Hay también una obra teátrica llamada *Cardenno* que quizás fue escrita por Shakespeare.
- ^{xxi} Compositores como Colonel Simon Pack, Ralph Courteville, y Samuel Akeroyde también compusieron música inspirada por la novela. (Esquivel-Heinemann, 76)
- ^{xxii} Knowles, 274.
- ^{xxiii} Para un sumario de la trama, Esquivel-Heinemann 78-79.
- ^{xxiv} Para un sumario de la trama, Esquivel-Heinemann, 81.
- ^{xxv} Knowles, 286.
- ^{xxvi} Knowles, 288.
- ^{xxvii} Para sumario de la trama, Esquivel-Heinemann, 83.
- ^{xxviii} Para una lista de las óperas específicas, ve a la lista de obras musicales inspiradas por la novela
- ^{xxix} Lienhard Bergel, "Cervantes in Germany." In *Cervantes Across the Centuries*, edited by Angel Flores and M. J. Benardete, 305-342, (New York: The Dryden Press, 1947), 307.
- ^{xxx} Esquivel-Heinemann, 42.
- ^{xxxi} Esquivel-Heinemann, 43.
- ^{xxxii} Para un sumario de la trama, Esquivel-Heinemann 43-46.

^{xxxiii} Bergel, 309.

^{xxxiv} Peter Branscombe and Thomas Bauman. "Singspiel." *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press, accessed April 21, 2014, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/25877>.

^{xxxv} Esquivel-Heinemann, 50.

^{xxxvi} Definición de recitativo: Temperley, Nicholas. "recitative." *The Oxford Companion to Music. Oxford Music Online*. Oxford University Press, accessed April 21, 2014, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/opr/t114/e5531>.

^{xxxvii} Una aria "da capo" está en la forma A, B, A. La primera parte está en el tónico y la segunda está en el dominante. Cuando vuelve la parte A, el cantante usualmente añade ornamentos. "Da capo." *The Oxford Dictionary of Music*, 2nd ed. rev.. *Oxford Music Online*. Oxford University Press, accessed April 21, 2014, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/opr/t237/e2672>.

^{xxxviii} Una obertura Francés viene al principio de muchas óperas, suites, y ballets barrocos. Tiene dos partes, una introducción lenta (que originalmente marcó la entrada del rey) con ritmos puntillados y *notes inégales* (una técnica de la música del barroco Francés en que notas escalares y sin ligaduras de la más pequeña división rítmica fueron tocados desigualmente, un poco como "swing" en jazz) y una sección más rápida, muchas veces en fuga. Originó en Francia en la corte de Louis XIV con las oberturas de ballet de Jean Baptiste Lully. La forma fue imitada por compositores fuera de Francia y fue popularizado en Alemania por Telemann mismo.

^{xxxix} Anthony J Close, *The Romantic Approach to 'Don Quixote': A Critical History of the Romantic Tradition in 'Quixote' Criticism*, (Cambridge: Cambridge University Press, 1977), 29.

^{xl} Bergel, 324.

^{xli} Variaciones en *Don Quixote*

1. Introduction: *Mäßiges Zeitmaß. Thema mäßig*. "Don Quichotte verliert über der Lektüre der Ritterromane seinen Verstand und beschließt, selbst fahrender Ritter zu werden" ("Don Quixote pierde su juicio después de leer novelas de caballería y decide hacerse caballero andante")

2. Theme: *Mäßig*. "Don Quichotte, der Ritter von der traurigen Gestalt" ("Don Quixote, el caballero de la triste figura")

3. Maggiore: "Sancho Panza"

4. Variation I: *Gemächlich*. "Abenteuer an den Windmühlen" ("Aventuras con los molinos de viento")

5. Variation II: *Kriegerisch*. "Der siegreiche Kampf gegen das Heer des großen Kaisers Alifanfaron" ("La batalla contra el ejército del emperador Alifanfaron")

6. Variation III: *Mäßiges Zeitmaß*. "Gespräch zwischen Ritter und Knappen" ("Diálogo entre caballero y escudero")

7. Variation IV: *Etwas breiter*. "Unglückliches Abenteuer mit einer Prozession von Büßern" ("Aventura triste con una procesión de peregrinos")

8. Variation V: *Sehr langsam*. "Die Waffenwache" ("La vigilia del caballero")

9. Variation VI: *Schnell*. "Begegnung mit Dulzinea" ("El encuentro con Dulcinea")

10. Variation VII: *Ein wenig ruhiger als vorher*. "Der Ritt durch die Luft" ("El paseo por el aire")

11. Variation VIII: *Gemächlich*. "Die unglückliche Fahrt auf dem venezianischen Nachen" ("El viaje desafortunado en el barco encantado")

12. Variation IX: *Schnell und stürmisch*. "Kampf gegen vermeintliche Zauberer" ("Batalla contra los magos")

13. Variation X: *Viel breiter*. "Zweikampf mit dem Ritter vom blanken Mond" ("Duelo con el caballero de la blanca luna")

14. Finale: *Sehr ruhig*. "Wieder zur Besinnung gekommen" ("Recobrando el conocimiento")

^{xlii} Bergel, 329.

^{xliii} Para un sumario de la trama, Esquivel-Heinemann, 56.

^{xliv} Close.