

José Luis Turina

**De “Ligazón” a “Don Quijote en
Barcelona”**

(20 años de oficio de un compositor)

por

Alejandro L. Román

JOSE LUIS TURINA DE SANTOS : Biografía

Primer Período: Formación Musical

José Luis Turina de Santos nace en Madrid el 12 de octubre de 1952. Con diez años se traslada a Barcelona, donde inicia sus primeros estudios de Música en el Conservatorio Municipal de Música de Barcelona, y, más tarde los de Filosofía y Letras en la Universidad Central de Barcelona.

En 1973, ya de vuelta en Madrid, ingresa en el Real Conservatorio de Música de Madrid, donde recibe clases de *Violín* con Hermes Kriales, de *Piano* con Manuel Carra, de *Historia de la Música* con Antonio Gallego y Federico Sopeña, de *Clave* con Genoveva Gálvez, de *Armonía* con José Olmedo, y de *Contrapunto y Fuga* con Francisco Calés Otero.

Su primer éxito académico está en la consecución del “Premio extraordinario de Armonía del Conservatorio de Madrid” en 1976.

Al año siguiente decide estudiar Dirección de Orquesta con Jacques Bodmer, al mismo tiempo que en el Conservatorio comienza los estudios de Composición e Instrumentación con los maestros Antón García Abril y Román Alís. En 1978 recibe los consejos del compositor Carmelo Bernaola, y de Enrique García Asensio en Dirección de Orquesta. Este mismo año es “Premio extraordinario de Contrapunto y Fuga del Conservatorio Superior de Madrid”, y gana el “Premio José Miguel Ruiz Morales de Composición”, del XXI Curso Internacional de Música Española de Santiago de Compostela.

Su completa formación musical se complementa con los estudios de Dirección de Coros que recibe de Oriol Martorell en 1979. Es el año que estudia con Rodolfo Halffter y asiste a las clases de Perfeccionamiento de la Composición impartidas por Franco Donatoni en la Academia Nacional de Santa Cecilia de Roma. También recibe el Premio de Composición “Luis Coleman”, de nuevo en el Curso Internacional de Música Española de Santiago de Compostela. Es seleccionado por la Sección Española de la Sociedad Internacional de

Música Contemporánea (SIMC), para representar a España en las Jornadas Internacionales de Música con la obra “*Crucifixus*” para veinte instrumentos de cuerda y piano.

En 1980 completa todos los estudios para la obtención del Título de Profesor Superior de Solfeo, Teoría de la Música, Transposición y Acompañamiento en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. Es finalista en el V Concurso de Composición Musical Trofeo “Arpa de Oro” de la Confederación Española de Cajas de Ahorro, con la obra “*Crucifixus*”. Con la obra “*Homenaje a César Frank*” consigue el Segundo Premio en el Concurso de Composición para Quinteto de Viento “José María Izquierdo”, del Ateneo de Sevilla.

Es con su primera obra para Orquesta, “*Punto de Encuentro*”, un tema con variaciones, con la que consigue el Primer Premio en el Concurso Internacional de Composición “Primer Centenario de la Orquesta del Conservatorio de Valencia” en 1981. Este mismo año es seleccionado por segunda vez por la Sección Española de la Sociedad Internacional de Música Contemporánea (SIMC), para representar a España en las Jornadas Internacionales de Música, con la obra “*Lama sabacthani?*”, para cuarteto de cuerda.

Segundo Período: 20 años de composición

En 1981 ingresa como Profesor de Armonía, Contrapunto y Composición en el Conservatorio Profesional de Música de Cuenca, desempeñando también los cargos de Secretario y, más tarde, de Director del centro. Permanecerá en Cuenca hasta el año 1985.

El Instituto de la Juventud del Ministerio de Cultura le propone como Secretario del I Curso Internacional de Música para Jóvenes Ejecutantes que en 1982 se realiza en Cuenca. Mientras, se encuentra componiendo el cuento musical fantástico para adultos “*Sin orden ni concierto*”, encargo de la Sociedad Española de Radiodifusión (SER), con el fin de participar en el “Premio Italia 1983”.

Es en 1983 cuando termina de completar los amplios estudios que había comenzado y obtiene los Diplomas Elementales de Piano y de Violín, así como los Títulos de Profesor de Clave, Armonía, Contrapunto y Fuga y Composición e Instrumentación en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. De nuevo es convocado como Secretario del II Curso Internacional de Música para Jóvenes Ejecutantes de Cuenca.

La Sección Española de la Sociedad Internacional de Música Contemporánea (SIMC) selecciona a José Luis Turina para representar a España en las Jornadas Internacionales de Música de 1984 con su obra “*Pentimento*” para orquesta.

Tras cinco años como Profesor del Conservatorio de Cuenca, se traslada a Madrid en 1985 tras obtener por oposición la plaza como Profesor de Armonía del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid.

Uno de los momentos culminantes de la carrera de Turina se encuentra en 1986 cuando gana el Primer Premio en el IV Concurso Internacional de Composición “Premio Reina Sofía”, de la Fundación Ferrer Salat, con la obra “*Ocnos (Música para Orquesta sobre poemas de Luis Cernuda)*”, que recibe de manos de S.M. la Reina tras su estreno en el Teatro Real de Madrid. Por una trayectoria tan fructífera es nombrado Académico Correspondiente de la Real Academia de Bellas Artes “Santa Isabel de Hungría”, de Sevilla. Y en 1987 forma parte del jurado del V Concurso Internacional de Composición “Premio reina Sofía”, de la Fundación Ferrer Salat.

Compone en 1988 un concierto para clavicémbalo y orquesta, “*Variaciones y desavenencias sobre temas de Boccherini*”, que estrenará Pablo Cano (clave), bajo la dirección de José Ramón Encinar, en septiembre en el Teatro Real.

En 1989 es invitado por diversos centros universitarios de los EE UU (Oneanta University, Colgate University, Hunter Collage de New York), para pronunciar y presentar una serie de conferencias y conciertos sobre la música española contemporánea. Es el año de la obtención del Título de Profesor Superior de Armonía, Composición e Instrumentación en el Real Conservatorio de Música de Madrid. De nuevo forma parte del jurado del VII Concurso Internacional de Composición “Premio Reina Sofía”, de la Fundación Ferrer Salat.

Iniciándose la década de los 90 recibe el encargo de la Orquesta Sinfónica de RTVE para la composición de la obra orquestal “*El Arpa y la Sombra*”, que se estrena en 1992. En 1990 es seleccionado por la Sección Española de la Sociedad Internacional de Música Contemporánea (SIMC) para representar a España en las Jornadas Internacionales de Música, con la obra “*Concierto para Violín y Orquesta*”. Este año dirige el Curso de Composición y Análisis del IV Festival Internacional de Música Contemporánea de Alicante.

En septiembre de 1990 tuvo a su cargo la dirección del Curso de Composición y Análisis correspondiente al VI Festival Internacional de Música Contemporánea de Alicante. En el 1992 fue invitado nuevamente por diversas universidades de EEUU (Colgate University, Oneanta University, Cornell University, Hunter College de Nueva York) para ofrecer conferencias y conciertos sobre música española contemporánea.

Desde 1985 a 1992 fue profesor de Armonía del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, y desde 1992 lo ha sido del Conservatorio Profesional de Música "Arturo Soria", también de Madrid.

Su "Concierto para violín y orquesta" formó parte del programa del concierto inaugural de los actos de "Madrid, Capital Europea de la Cultura", en enero de 1992.

En 1996 recibe el Premio Nacional de Música (Composición) del Ministerio de Educación y Ciencia. Este mismo año fue invitado por el Consulado de España en Nueva York y la Sociedad General de Autores y Editores para impartir clases magistrales en la Manhattan School of Music de Nueva York.

En 1997 fue designado académico de la Real Academia de Bellas Artes de Granada.

Es autor de casi un centenar de obras, tanto escénicas y sinfónicas como camerísticas, vocales, corales y para instrumentos a solo. Una parte importante de su catálogo lo constituye la música escrita con fines pedagógicos, consecuencia directa de su actividad docente y como Asesor Técnico de la Subdirección General de Enseñanzas Artísticas del Ministerio de Educación y Cultura para el desarrollo de la reforma de las enseñanzas musicales en el marco de la LOGSE, puesto que desempeña desde 1992.

En octubre de 2000 estrenó la ópera "D.Q. (Don Quijote en Barcelona)", con libreto de Justo Navarro y puesta en escena de La Fura dels Baus, dentro de la temporada 2000-2001 del Gran Teatro del Liceo de Barcelona.

En enero de 2001 es nombrado Director de la Joven Orquesta Nacional de España (JONDE), organismo dependiente del Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música. Turina sustituye en el cargo a Llorenç Caballero, que ha desarrollado su labor en los últimos años al frente de la JONDE.

José Luis Turina ha recibido encargos, entre otros, del Ministerio de Cultura, Orquesta Nacional de España, Radio Nacional de España, Cadena SER, Círculo de Bellas Artes de Madrid, Comunidad de Madrid, Semana de Música Religiosa de Cuenca, Festival de Otoño de la Comunidad de Madrid, Festival Internacional de Música Contemporánea de Alicante, Rencontres Internationales de Musique Contemporaine de Metz (Francia), Festival de Música de Canarias, Orquesta Sinfónica de Tenerife, Consejería de Educación y Cultura de la Comunidad de Madrid, Fundación Juan March y Orquesta de Radio Televisión Española, etc.

Su más de medio centenar de obras han sido interpretadas por las más prestigiosas agrupaciones españolas (Orquesta de RTVE, Orquesta Sinfónica de Tenerife, Orquesta Sinfónica de Madrid, Orquesta de la Comunidad de Madrid, Orquesta de Cambra del Palau, Orquesta Sinfónica de Galicia, Grupo Círculo, Cuarteto Arcana, Trío Mompou, Grupo Cosmos...).

JOSE LUIS TURINA, compositor

José Luis Turina es actualmente una firmísima realidad de la composición española. Es nieto de Joaquín Turina, uno de los compositores españoles más importantes de comienzos del siglo XX. De su pluma han salido ya obras que hay que considerar como del mayor interés en la música española de los últimos años. Entre sus maestros de Composición se encuentran Antón García Abril, Román Alís, Carmelo Bernaola y Rodolfo Halffter. En 1979 se traslada a Roma, donde asiste a clases con Franco Donatoni.

BREVES COMENTARIOS ANALÍTICOS SOBRE ALGUNAS OBRAS

Punto de encuentro para orquesta (1979)

Es la primera obra de J.L. Turina para gran orquesta, compuesta con 27 años. Obtuvo el Premio Internacional de Composición del Conservatorio de Valencia, con un tribunal en el que se encontraban Cristóbal Halffter, Geofredo Petrassi, etc.

Aunque altamente “camufladas”, la obra es formalmente una especie de “tema con variaciones”. El título hace alusión a la circunstancia de que cada una de las variaciones se encuentra siempre con su propio tema en un punto determinado de la pieza.

Fue estrenada en el Teatro Pérez Galdós de Las Palmas de Gran Canaria por la orquesta de esta ciudad, dirigida por Reinhard Peters en octubre de 1983.

“Punto de encuentro” está dedicada a Ricardo Uría.

Fantasia sobre “Don Giovanni” para piano a cuatro manos (1981)

Obra en la cual Turina emplea la indeterminación rítmica al no emplear barras de compás, aunque, en ocasiones sí utiliza algunos compases, cuando le es necesario. Clusters, cuartas, séptimas, anillos, dentro de una escritura moderna hacen de esta pieza una lectura contemporánea del “Don Giovanni” mozartiano, dentro de una escritura casi improvisatoria como lo es la fantasía. Una serie de doce notas es el tema dodecafónico que en la exposición llega a repetirse ocho veces en un crescendo continuo y poco transformado, para luego variarse en el desarrollo.

La temática de “Don Giovanni” es recurrente en la música de Turina, que en 2001 ha escrito nuevamente sobre el tema en “Paráfrasis sobre Don Giovanni”, para soprano y octeto de violoncellos.

La obra está dedicada a Miguel Zanetti.

Trío para violín, violoncello y piano (1983)

Se trata de una obra donde tradición y modernidad están presentes en los tres movimientos que la conforman. La temática y forma del primer movimiento nos dan idea de esto cuando el violín expone el tema, “interrumpido” por las modernas sonoridades de violoncello y piano. Durante el breve segundo movimiento incluso el piano esboza algunas sonoridades propias del impresionismo, mientras que en el último movimiento el uso repetido de octavas por todo el teclado del piano, glissandi tanto en teclas blancas como negras, arpegiados, etc., nos dan idea de cómo el autor de ningún modo se aparta de la tradición, aunque siempre dentro de un lenguaje y sonoridad de vanguardia.

Variaciones sobre dos temas de Scarlatti, para flauta, oboe, clarinete, violín, viola y violoncello (1985)

La composición de Turina, para conjunto instrumental, aporta muchas y diferentes variantes compositivas. El tránsito desde tonalidades totalmente tradicionales a sonidos vanguardistas, el contraste del timbre, por ejemplo, del violín ejecutando al principio de la obra uno de los temas clásicos de las variaciones junto con utilizaciones del mismo instrumento de técnicas encaminadas a conseguir sonidos nuevos resulta muy atractivo, destacando el canon en el que, de una manera muy atinada, se van mezclando tradición y vanguardia.

LA MÚSICA ESCÉNIC A DE JOSE LUIS TURINA (de “Ligazón” a “D.Q.”)

“Ligazón” (1981-1982)

Esta es una obra compuesta por Turina con una “Ayuda a la Creación Musical”, del Ministerio de Cultura, y está dedicada a su hermano Joaquín.

El libreto de esta ópera en un acto y cinco escenas es un texto de Ramón María del Valle Inclán extraído del “Retablo de la avaricia, la lujuria y la muerte”.

Su estreno tuvo lugar el 2 de Julio de 1982 en el I Encuentro Internacional de Ópera de Cámara (Jóvenes Intérpretes), en la Antigua Iglesia de San Pablo en Cuenca, con la interpretación de Charo de la Guardia (soprano) como “la mozueta”, Carmen Sinovas (mezzosoprano) en el papel de “la ventana y la raposa”, y Alfredo Heilbron (tenor), como “el afilador”, acompañados por el Grupo de Cámara de la Orquesta de Radiotelevisión Española, dirigida por Pascual Ortega, con escenografía de Tomás Adrián y la dirección de escena de Luis Iturri.

Además de los tres cantantes, trabajan un actor y una actriz.

La plantilla del grupo de cámara consta de flauta, oboe, clarinete, fagot, trompa, trompeta, trombón, percusión, violín, viola, violoncello.

“La Raya en el Agua” (1995-1996)

Génesis de la obra:

Desde el mismo instante en que el Círculo de Bellas Artes y la Comunidad de Madrid firmaban el convenio de restauración integral de la Sala de Espectáculos del Círculo de Bellas Artes, fue objetivo de ambas entidades el que la reapertura de dicha sala no fuera con un espectáculo o un concierto más o menos “para salir del paso”, sino con una producción específica, encargada para la ocasión.

Los puntos de partida de tal espectáculo parecían claros: el proyecto había de ser una obra multimedia, que mostrara las nuevas posibilidades de la Sala y que aunase en la medida de lo posible las diversas ramas artísticas en que se desdobra la actividad del Círculo: música, teatro, danza, poesía, imagen, plástica, etc... Estaba también claro que el destinatario instrumental de la obra sería la orquesta de cámara “de la casa” – el Grupo Círculo-, e igualmente que no debía tratarse de una ópera más o menos convencional.

Después de debatir diversas posibilidades y características de esta reapertura, la junta directiva y el director que en aquel momento (mediados de 1994) capitaneaban el Círculo, elaboraron un proyecto que fue inmediatamente aprobado – con sincero entusiasmo – por el

entonces equipo rector de la Conserjería de Educación y Cultura de la Comunidad de Madrid. Faltaba sólo el nombre de la persona a la que se habría de encargar la composición de la obra. Tras barajar numerosas posibilidades, en octubre de 1994 se acuerda solicitar una propuesta a José Luis Turina, quien responde pronto con un proyecto que entusiasma a ambas entidades, y en el que, por cierto, el propio compositor asume no sólo la composición de la música propiamente dicha, sino también la concepción dramático-literaria de la obra.

Turina trabajó con singular pasión en este proyecto, y en sólo seis meses había completado más de la mitad de la música. Pero pensando que, al tratarse de un espectáculo multimedia, el aspecto visual y escénico no debían ser meros “adornos” posteriores a la música, ya en aquel momento se acordó designar a la persona que “tutelaría” desde entonces la producción global del espectáculo desde el punto de vista escénico; la elección recayó en José Luis Raymond, de muy amplia experiencia en este tipo de propuestas interdisciplinarias.

Así, buena parte de los números propiamente escénicos están compuestos en contacto diario entre compositor y escenógrafo, con consultas constantes a la coordinadora del Área de Música y Teatro sobre las numerosas especificidades de la sala que se reabría y sobre la producción que se proyectaba.

Finalmente, en enero de 1996, José Luis Turina entregaba la obra completa. Dos sesiones de lectura bastaron para comprender que se trataba de una obra singularísima en el catálogo turiniano. La puesta en escena caminaba también por magnífico camino, pues hay que recordar que la idea original era reabrir la sala el 2 de mayo de 1996, a lo que después hubo que renunciar y posponer hasta el mes de septiembre. [...]

Comentarios sobre la obra:

Se trata de veinte escenas independientes, sin ningún nexo interno obligatorio, que pueden ofrecerse en su integridad o fraccionadamente, y, por supuesto, en un orden diferente al que se ofrecieron en su estreno. Buena prueba de la extrema liberalidad de interpretación con que Turina plantea esta obra es que una sugerencia que por muchos motivos ha vertebrado la creación de la obra, como es la organización global de *La Celestina*, de Fernando de Rojas, queda en la producción completamente relegada a un mero estructuralismo compositivo, como no sea por algunas citas textuales aisladas.

Con estas veinte escenas, además de la obra global, Turina deja incorporadas a su catálogo otras nueve obras elementales, pues ya queda dicho que cada una de ellas está pensada para poder ser interpretada aisladamente, en concierto o con apoyo escénico: dos piezas corales (“Acróstico” y “Per la morte di un capolavoro”), una pieza para voz y transformación electroacústica (“Consonantes y Vocales”), un singular trío para flauta subcontrabajo, flautín y bidones (“Doubles”), cuatro obras para conjunto de 16 instrumentistas (“Presentación del Grupo Círculo”, “Klangfarbenpas de deux”, “Desintegración sintáctica de un soneto de Góngora” y “Pas de deux II (vals)”), una espléndida pieza para voz, saxo solista y conjunto (“He was waiting for me to leave”). El “Coral variado” (escena XVI) es

la única pieza que acaso no tenga sentido aisladamente, o sea, sin ocupar un lugar en el contexto del desarrollo escénico.

Este sentido autónomo de los diversos fragmentos modulares de la obra viene unificado en este montaje por una figura imaginaria –una “raya en el agua”- que persiste a lo largo de casi todo el espectáculo y que recuerda esa raya que hacemos en el agua y que se desvanece apenas ha tomado existencia. En este sentido, el responsable de la puesta en escena, José Luis Raymond, escribió: “(...) Es *La raya en el agua* un título que nos recuerda cómo el arte y la vida son efímeros, con todas sus interioridades y variantes: amor, odio, relajación, imaginación, sensibilidad... Escribir en el tiempo es escribir en el agua: lo escrito se evapora, desaparece... después sólo nos queda el momento vivido, el instante. (...). Cada instante es una instalación plástica autónoma, que podría estar en una galería o en un museo.”

Por su parte, José Luis Turina decía a propósito de su obra: “*La raya en el agua* es un espectáculo que integra la música y las artes escénicas, sin por ello constituir ni una ópera, ni una zarzuela, ni nada a lo que puedan aplicarse los nombres habituales. Abstracta unas veces, concreta otras, *La raya en el agua* quiere ser una invitación a un viaje – con tantos recorridos posibles como espectadores tenga – a través de múltiples sugerencias, sonoras y visuales, a los que cada memoria individual debe dar su propio sentido.

La obra no tiene un texto claro, ni una línea argumental nítida, pero podría definirse como un intento de síntesis de elementos antagónicos – lo que es , por otra parte, una antigua pretensión del arte –, en la que se dan cita de forma simultánea lo viejo y lo nuevo, lo posible y lo imposible, lo auténtico y lo espúreo, lo trágico y lo cómico... En suma: lo aparentemente real mientras se produce, que resulta ser irreal cuando se desvanece. Como una raya trazada en el agua. Algo, en fin, de lo que participan todas las artes a las que este espectáculo pretende integrar en un único abrazo: música, danza, teatro, poesía, aglutinadas todas ellas a través de la luz, el color y la invocación mágica del escenario.”

La obra, “compuesta para el Círculo de Bellas Artes, por encargo de la Conserjería de Educación y Cultura de la Comunidad de Madrid”, está dedicada “Al Círculo de Bellas Artes”, institución que ya cuenta con 121 años de vida.

José Luis Temes

“D. Q., Don Quijote en Barcelona” (1998-1999)

“Síntesis argumental”

D.Q. (Don Quijote en Barcelona), ópera en tres actos concebida por La Fura dels Baus, con música de José Luís Turina y libreto de Justo Navarro, hace su estreno absoluto en el Gran Teatro del Liceo el 2 de octubre de 2000.

Acto I.– La acción se sitúa en Ginebra, en un futuro indeterminado, en la sala de subastas de antigüedades de un gran edificio sobre el lago.

Se está celebrando una subasta ante un grupo de plutócratas, coleccionistas de antigüedades. El Subastador pregunta a los presentes si saben o recuerdan lo que es un libro. El más viejo recuerda alguna cosa. El Subastador anuncia que el siguiente objeto será un auténtico “Don Quijote” de 1605 y ordena preparar el «localizador de antigüedades» que buscará en el tiempo pasado el nuevo objeto que se sumará a los ya subastados. Pide a los asistentes que se protejan antes de poner en marcha el artefacto: quitarse la máscara puede ser peligroso, podrían ser absorbidos por la corriente del tiempo que mueve el «localizador», buscador de objetos perdidos en el tiempo.

Irrumpe en la escena la corriente del tiempo, la España de Cervantes. El Subastador anuncia ante los clientes maravillados que ya tiene un “Don Quijote”, y todos gritan que lo quieren. Pero el «localizador», buscando el libro, ha provocado la aparición del personaje: colgado de una cuerda, llega Don Quijote, que al verse en un suntuoso palacio de paredes de cristal transparentes cree que se encuentra en la cueva de Montesinos. Ve al viejo Montesinos, a Durandarte encantado, a la señora Belerma con el corazón de Durandarte en la mano. Como en la primera parte de Don Quijote –la situada en la Mancha– Don Quijote niega la realidad y la substituye por su imaginario literario.

Acto II.– La acción se sitúa ahora en Hong-Kong, también en un futuro indeterminado, en el bosque-jardín propiedad de las hermanas gemelas Trifaldi, situado en el ático de un rascacielos donde se exhiben los «monstruos de nuestra galaxia».

Don Quijote es exhibido dentro de un zeppelin que hace las funciones de «jaula del espacio y del tiempo». En contacto con esta realidad virtual creada por las hermanas Trifaldi con el propósito de entretener a los espectadores, Don Quijote vindica su realidad como el personaje de la novela cuestionaba la falsa realidad que habían creado para entretenerse los duques en Aragón. En D.Q., la realidad que vindica Don Quijote es la literaria –la única donde él tiene existencia real– y graba el nombre de Dulcinea en los árboles. Centenares de visitantes vienen de todo el mundo para ver la nueva antigüedad. Don Quijote cree que está encantado y cree ver dos mujeres bellísimas donde sólo hay una. Cree también ver que centenares de desconocidos le están mirando. Comienza a pensar que Dulcinea es las dos mujeres bellísimas.

Acto III.– La acción se sitúa en Barcelona, el año 2004, en un congreso en honor de Don Quijote.

Miles de especialistas sobre Don Quijote están recordando y mencionando sin parar a Don Quijote en un congreso mundial. Intervienen el Rey, las autoridades, las grandes eminencias de la historia, cualquier eminencia que alguna vez haya dicho alguna cosa sobre Don Quijote. Comienza a circular el rumor que Don Quijote está en el congreso.

Efectivamente, atraído por la memoria de tantos y transportado por el «concentrador de memoria» de las hermanas gemelas de Hong-Kong, Don Quijote ha aparecido en el congreso de Barcelona, arrastrando con él un homínido que resulta ser Sancho Panza, al cual Don Quijote lleva sobre su corazón, como si fuera un simio, porque Sancho no ha tenido tiempo de configurarse por completo en el fluir del tiempo del «concentrador de memoria».

Acompañan también a Don Quijote, Ginés de Pasamonte y el Caballero de la Blanca Luna. En el momento en que un congresista está interviniendo sobre el autor de la novela Don Quijote de la Mancha y sobre la personalidad del narrador que cuenta la historia, Ginés de Pasamonte, Galeote liberado por Don Quijote, invade la tribuna y se declara el verdadero autor de El Quijote. En el congreso estalla un escándalo.

Pasamonte, que acaba de recordar que él es un caballero de la reina Ginebra, perteneciente a una edad futura, condenado por su curiosidad a vivir en otras épocas, expone ante el congreso cómo, transportado desde su época a la época de Don Quijote, se convierte en partícipe y testimonio directo o indirecto de las gestas de Don Quijote. Y a fin de demostrar que dice la verdad, pronostica un hecho que sucederá al cabo de muy poco tiempo, un terrible huracán en la Barcelona del año 2004, cosa que ocurre de inmediato en escena.

Como en la venida de Don Quijote a Barcelona, en la novela de Cervantes, la realidad (la Rambla) y la aventura (el huracán) inundan el escenario –vuelan los papeles, vuelan los libros– y acaban destruyendo a Don Quijote.

Teresa Lloret

José Luis Turina habla de la obra:

“De lo que aconteció a Don Quijote en la cueva de Montesinos, y la verdadera razón de su viaje a Barcelona”

por José Luis Turina

Desde que Justo Navarro y yo recibimos de La Fura dels Baus, en el otoño de 1996, el encargo de la composición de una ópera basada en la figura de Don Quijote, tuvimos claro que la obra resultante no podía ni debía limitarse a una mera “mise en musique” de una o varias escenas de la novela.

Ello habría supuesto un acercamiento tan convencional al tema sugerido que el resultado, por novedosa que hubiera sido la propuesta musical, habría sido inevitablemente tradicional. Por ello preferimos apostar desde el comienzo por la vía inversa, sin importarnos la utilización de elementos y procedimientos musicales tradicionales (todo lo contrario: forzando su presencia en beneficio de la dramaturgia musical), en la seguridad de que su puesta al servicio de una intención escénica actual les insuflaría un vigor y una energía nuevas.

Porque, y si bien *El Quijote* es un libro asombroso en todos los sentidos, es innegable que para el hombre contemporáneo resulta especialmente deslumbrante la absoluta modernidad de su planteamiento en tanto libro. Quizá para un pensamiento aferrado a la tradición clásica o romántica sean más atractivos los aspectos puramente narrativos de la historia contada, o los simplemente humanos del personaje; pero, desde un punto de vista actual, la importancia innegable de todo ello es casi irrelevante frente a la apabullante modernidad de los muy diferentes aspectos formales que concentran el interés, no en lo que se cuenta, sino en cómo se cuenta. No es tanto Don Quijote quien importa, sino el portentosamente genial talento creativo de Cervantes, que se nos revela a través de un complejo sistema de artificios literarios tan atractivos en sí como la propia novela.

Casi 400 años después de haber sido escrito, *El Quijote* es hoy, inevitablemente, el libro y todo cuanto se ha escrito, teorizado, filosofado, compuesto, escenificado y pintado sobre el libro. Gracias a una crítica literaria fascinada por la obra, hoy no sabemos (ni queremos) leer *El Quijote* sin notas al pie de página que, lejos de entorpecernos su lectura, nos la hacen mucho más enriquecedora, al descubrirnos entre líneas de bendita erudición lo que de otro modo ni siquiera atisbaríamos.

¿Cómo sustraerse ante la revolución literaria de la que Cervantes es artífice, al meterse él mismo entre las páginas de su propia novela, aparecer y desaparecer como autor de la misma, salvarse a sí mismo de la quema de libros que él mismo organiza y hasta competir con su rival, Avellaneda, en la segunda parte, donde incluso se apunta una primera bibliografía de la primera? ¿Cómo no quitarse el sombrero ante una obra que es al mismo tiempo novela, parodia, crítica y ensayo, y donde la narración dentro de la narración, y ésta a su vez dentro de otra narración que al mismo tiempo forma parte de otra narración... hacen que se tambalee la seguridad del lector, basada en el control de los diferentes planos estructurales de una obra literaria convencional?

Todo ello hace de El Quijote una obra plenamente actual, en el sentido estricto de la vigencia de los procedimientos utilizados. Y está claro que para el lector de hoy carece de importancia lo que sin lugar a dudas fue primordial en el pensamiento de Cervantes: la intención paródica de su novela, que, para ser plenamente comprendida, requiere el conocimiento de los libros de caballería a los que pretendía ridiculizar por medio de una sátira feroz. Y el hecho de que en nuestros días los libros que sirvieron a Cervantes de referencia hayan caído en el olvido, pero no obstante sigamos disfrutando de El Quijote, es prueba fehaciente de que la novela se impone por sí misma, tanto en su trama, que goza de autonomía de las referencias paródicas que la inspiran, como en su incuestionable calidad literaria.

Nuestra propuesta escénica, con todo, desea acercarse a ese pretexto primigenio, fundamental, de la novela, a través de una triple parodia que, en líneas generales, tiene las siguientes referencias:

a) Parodia de la ópera en tanto género, a través de la utilización de procedimientos formales operísticos fácilmente reconocibles y que, en cierto modo, caracterizan a los personajes más importantes (como las arias del Subastador en el acto I, o las de Don Quijote y de las Hermanas Trifaldi en el acto II), así como de «guiños», en forma de ráfagas más o menos rápidas, de óperas procedentes del repertorio tradicional y que, por tanto, serán rápidamente identificadas por cuantos las conozcan, pasando desapercibidas para cuantos las ignoren (como ocurre en las innumerables situaciones en las que en El Quijote se parodian escenas procedentes de los libros de caballerías satirizados, familiares sin duda para el lector de la época, pero desconocidas para el actual).

b) Parodia de la propia novela de Cervantes. En nuestra ópera abundan las referencias a escenas de El Quijote (la aventura de los galeotes, el retablo de Maese Pedro, la cabeza encantada, la penitencia en Sierra Morena, las Cortes de la Muerte...); pero llamó poderosamente nuestra atención que Cervantes, en un golpe genial de rizadura de rizo, se refiriese a la aventura contada en el capítulo vigésimotercero del libro segundo como apócrifa, en el propio título de dicho capítulo. La aventura en cuestión no es otra que la narración que Don Quijote hace de lo que ha visto en la cueva de Montesinos, a la que había descendido en el capítulo anterior. Cervantes quiere hacer creer al lector que lo que en la cueva le sucedió a Don Quijote fue tan increíble que, temiendo no ser creído, no dudó en contar a su regreso una historia que en su locura resultaba verosímil, pero que a sus amigos (y hasta al propio Cervantes, camuflado aquí de escéptico observador) les resultaba tan disparatada o más que la real: el encuentro con Montesinos, Durandarte, Belerma y su séquito, todos allí encantados por el mago Merlín.

Pues bien, y dicho sea con toda la ironía posible: sépase a partir de ahora que Don Quijote en Barcelona no es otra cosa que la narración, puesta en música, de los verdaderos sucesos que le acontecieron a Don Quijote en la cueva de Montesinos: creyendo en realidad entrar en la cueva, Don Quijote aparece en una sala de subastas de Ginebra, en un futuro lejano, atrapado por una máquina localizadora temporal de maravillas antiguas, programada para encontrarlo en el pasado. Don Quijote es vendido a un multimillonario de Hong-Kong para regalo de sus hijas, las Hermanas Trifaldi, que lo exhiben encerrado en una jaula de aire y

tiempo en su Jardín de los Monstruos. La nostalgia de Don Quijote es tan grande que las hermanas deciden devolverlo a donde tengan mayor memoria de él (esto es: a su época). Pero en lugar de ser reenviado a su tiempo, Don Quijote aparece en Barcelona en el año 2004, en el seno de un congreso celebrado en conmemoración del 400 aniversario de la novela, y que tiene por objeto dilucidar la autoría del libro, dada la ambigüedad con que Cervantes trata en el mismo dicho asunto. La presencia de Don Quijote en Barcelona no sólo trae un gran revuelo al congreso: al mismo tiempo concita a su alrededor las fuerzas de la naturaleza, provocando un huracán que, procedente del mar, arrasa la ciudad Rambla arriba. Ésa, y no el desmentir a Avellaneda, que le hace viajar a Zaragoza, es la verdadera razón por la que Don Quijote desea volver a Barcelona al final de la segunda parte de la novela: desfacer el entuerto que causó su visita anterior en la ciudad.

c) Por último, parodia de lo que podríamos llamar metaquijotismo, o todo lo que se ha escrito sobre El Quijote para explicar El Quijote, al que antes nos referimos como una parte hoy consustancial del propio libro, y que en nuestra ópera se centra en el último acto, en el Congreso Internacional Don Quijote de la Mancha.

Y éste es, a grandes rasgos, nuestro pre-texto. Con respecto al texto, cabe decir que la intención paródica general de Don Quijote en Barcelona requiere para su realización una nada desdeñable cantidad de sentido del humor y de agilidad escénica; pero, al igual que sucede en la novela de Cervantes, ello no es obstáculo para que el personaje y su historia se vuelvan entrañables, tal es la carga de humanidad que rezuman. En el fondo, Don Quijote no es más que un pobre ser mediocre que se resiste a una vida de comedor de lentejas los viernes y pichón los domingos. Los visitantes del Jardín de los Monstruos de las Hermanas Trifaldi se horrorizan ante su presencia al descubrir que está infectado de Tiempo, una sustancia radiactiva, mortal, de la que su sociedad ha sabido liberarse en su momento y que, todo lo más, puede ser excavada para recuperar, entre sus diferentes capas, los objetos más valiosos del pasado.

La revelación se produce no sólo por lo que Don Quijote dice («... y no sentir el tiempo, un Merlín que tiempo me inyecta...»); o «... curarme quiero del tiempo, no ser quien soy, ser Don Quijote.»), sino por cómo lo dice: a través del empleo de un lenguaje (tonal) y una retórica (formal: aria) que traslucen su procedencia de otro mundo (el pasado) en el que el tiempo era uno de los grandes azotes de la humanidad. Con ello, la confrontación entre lenguaje y procedimientos actuales y tradicionales pasa a ser consustancial a la propia situación dramática del momento, por lo que no debe considerarse un procedimiento tanto formal como expresivo, idóneo para evocar la nostalgia del protagonista: una enfermedad del alma que, como todo el mundo sabe, tiene al tiempo como causa y como única curación.

José Luis Turina

" la única configuración es la mudanza,
porque aunque la configuración no tiene
capacidad de comunicar soluciones,
tiene la capacidad de transmitir emociones " .

Enric Miralles (la Vanguardia 23 de junio de 2000)

" La música es el mejor vehículo
para transmitir emociones " .

José Luis Turina (EL País 27 de octubre de 1986)

“Sobre la ópera y sus problemas” por José Luis Turina

La ópera es, para el compositor, una fuente continua de dilemas, en los cuales las tentaciones coexisten de una manera esquizoide, en alternancia frenética y que podrían salir al descubierto como si se tratara del mismo Dr. Jekyll y su alter-ego Sr. Hyde. Podemos considerar la seducción de la más grande sinestesia ("el trabajo de arte total" en el cual Richard Wagner había soñado), con la adición imposible de los factores heterogéneos innumerables de cada uno de las artes que hacen crecer la ópera. Estos factores hacen que la ópera se convierta en no solamente un " objeto imposible " sino en un territorio inmenso donde hay siempre cosas que se descubrirán. La ópera derrota al compositor muchas veces, no debido a la dificultad de la empresa – lo cual es, en general, un incentivo - sino debido a lo imprevisto del resultado.

La historia de la música no es nada sino la conquista progresiva, por los compositores que han existido a través de los siglos, de los diversos parámetros que participan en el pedazo musical, y su control a partir del momento que la escritura garantiza la supervivencia de la composición. Una vez que los componentes básicos (melodía y ritmo) están rápidamente bajo control, la tarea "de la domesticación " de los más difíciles (dinámica, agógica y, en un cierto sentido, tono) ha determinado que hayan mantenido a los compositores ocupados un largo período de tiempo. Los resultados ideales se han logrado, en este sentido en el campo de la música electro-acústica, porque ha sido la única que ha dado derecho hasta ahora al autor a llegar a la versión definitiva del trabajo, controlada totalmente en todos los aspectos. Está claro que igual no sucede con la música instrumental hecha por medios humanos, en los cuales una parte del resultado final escapa a la previsión del compositor. Sin embargo, el compositor mantiene la ilusión, porque en cada trabajo que compone, ha dado expresión a todos los elementos necesarios tenidos en cuenta para que todas las interpretaciones

futuras de este sonido musical sea lo más similar a eso que " el compositor ha oído en su mente " cuando él lo escribió.

Quizás es por esta razón por la que el compositor afina todas esas expresiones musicales para que el resultado final se acerque lo más posible a lo deseado en un principio. En el mundo instrumental la atención limitada que se da a la composición de la música para el órgano es paradigmática. El órgano es un instrumento muy complejo, y cualquier decisión tomada durante la interpretación es crucial para el resultado final, pues afecta el elemento del tonal (y así, la dinámica) y, con ella, también el aspecto final del trabajo. La ópera es la entrada a un mundo donde todos los elementos de la ópera que participan en cada producción parecen tener algo que decir o agregar (aparte del compositor).

En mi opinión, debo añadir que las reflexiones anteriores no son nada comparadas con las enormes dificultades técnicas que el uso musical del texto representa. El tratamiento de la voz significa más dificultades. ¿Música?, ¿Teatro?, ¿Literatura?. La ópera es todo eso. Sin embargo, es necesario que cada una de estas expresiones artísticas aporte una parte de su personalidad, para mejorar la simbiosis con las otras. Es de importancia extrema que el compositor detecte los límites por encima de los cuales es posible tomar cada uno de estas artes sin romperlas, sin que ellas acaben siendo indistinguibles. ¿En qué medida es posible retrasar el ritmo de una escena de la obra para beneficiar un trozo lento de música, sin alterar la esencia del teatro? ¿O cómo podemos manipular los aspectos musicales del texto (entonación, acentos, ritmo) sin que al cantar hagan perder el hilo narrativo al espectador (ya que es totalmente necesario entender el significado y, así, su sentido)? Éstos son solamente dos ejemplos de la complejidad así como de la nobleza de la empresa.

Una aventura incipiente es la ópera "**Ligazón**" (' conexión '), una ópera en un acto, de una obra teatral del mismo título de Ramón M. del Valle-Inclán) me convenció rápidamente, **hace veinte años**, de la necesidad de una madurez creativa técnica y estética, y de un conocimiento profundizado de los aspectos puramente lingüísticos presentes en el lazo música-texto, antes de abordar la composición de una nueva ópera, en la cual había estado pensando durante mucho tiempo (de hecho, una buena parte de mis trabajos escritos en los diez años pasados están centrados en un proyecto de la ópera, y con *Don Quijote en Barcelona* he encontrado la ocasión perfecta para realizar estos proyectos). Solamente después de muchos años de estudio (de una manera autodidacta y desorganizada), he podido llegar a mis propias conclusiones sobre el funcionamiento interno de los componentes musicales del lenguaje mencionado previamente. En general, han sido útiles para saber el campo en que caminaba y en qué medida era posible explotarlo sin perder la conciencia de sus límites. Quiero decir, deformarlo sin que llegue a ser irreconocible.

¿Estamos en una era de Op. Sys.?

En épocas recientes la ópera ha experimentado una revolución auténtica que ha puesto tres frentes creativos principales en la misma primera línea de la importancia. Los tres frentes de abajo a arriba en la ópera: es decir, la música (tradicionalmente considerada el más importante) comparte el lugar más importante junto con el libreto (que, a partir de las últimas épocas, necesita tener una alta calidad literaria), y la producción, la cual últimamente, forma una parte imprescindible de cualquier título del repertorio.

Los que aman la ópera de una forma u otra, son felices de haber alcanzado esta situación de equilibrio, porque nos convencen de que en la combinación exacta de estos tres factores está la clave donde comienza la renovación deseable y necesaria de un repertorio que, estancado por algunas décadas con pocos títulos, son renuentes a cualquier oferta de renovación. De la misma manera, todos nosotros que, en una forma u otra, creemos en la validez de la ópera como género en el cual todavía hay mucho que decir, nos convencemos de que no es posible, y no debe de ser posible, ir más allá de este equilibrio, para el buen futuro de la ópera. Para el concepto global de la obra, no hay enemigo peor que la subida al estrellato de uno de sus componentes. Hemos controlado las demandas de muchos divos y divas que han puesto en peligro la pureza de una representación y han hecho que falle más de una vez. Igual sucedería si los compositores, los escritores del libreto o los directores de escena tuvieran ese absolutista y tiránico papel.

En este sentido (y perdonen mi falta de modestia), esta obra, pues será vista y oída en la premier en el Liceu, es ejemplar. Pertenece igualmente en el aspecto creativo a la Fura dels Baus, a Justo Navarro y al que firma estas líneas, sin que este orden signifique cualquier prioridad. Estoy especialmente interesado en subrayar todo lo ya mencionado porque en esto está la base, según mi opinión, para la innovación principal de la oferta. Infrecuente aquí, no ha habido músico que no tuviera que pedir durante años a un mecenas la oportunidad de una cuenta basada en un libreto que algún programa de escritura había adaptado una historia existente o juego, y para el cuál, si usted fuera afortunado, sería hecha una producción que puede estar totalmente sin relación a las primeras intenciones estéticas (perdidas totalmente en esos años del peregrinaje).

Por el contrario, todo el montaje de *Don Quijote en Barcelona* ha sido producido con una sincronización creativa absoluta. Por esto entendemos el proceso lógico de la participación de los diversos componentes. Ha sido trabajo de la Fura el llamar a Justo Navarro y a mí para escribir el libreto y música, respectivamente, para una ópera basada en el mito de Don Quijote. De allí, Justo Navarro comenzó a escribir y más tarde yo comencé a componer al ritmo que él me imponía. El proceso entero de la creación del material se ha convenido absolutamente a la derecha la orden final en la obra: después de que llegara el primer acto, segundo y tercero terminó el trabajo. Del al igual que lógicos en un trabajo hecho con la colaboración cercana y cómoda, las reuniones frecuentes las tres piezas determinadas, hasta cierto punto, todos trabajo de una manera mutua y productiva. Justo Navarro y yo ha sido enriquecido por las sugerencias de Carlos Padrisa y Alex Oller, de la misma manera que, habrían sido lógicamente por las nuestras.

Don Quijote en Barcelona: Aspectos literarios y conceptuales

Con todo esto dicho, parece que es hora de hablar de *Don Quijote en Barcelona* detalladamente, así como dar algunas claves esenciales al espectador para poder comprender lo mejor posible, lo cual no siempre es tan fácil cuando es un nuevo trabajo. La sugerencia de Alex Oller y de Carlos Padrissa es tomar a Don Quijote como punto de partida, y así consolidar la creación ofrecida por la ópera española, al principio del milenio: existen ya dos versiones de la ópera (la de Cristóbal Halffter y ésta) del mito español clásico por excelencia. Entonces, la oferta ingeniosa de la escritura de Justo Navarro comenzó rápidamente a sugerir muchos efectos y soluciones musicales.

Creo que estoy hablando en nombre de todos los participantes en la creación de esta ópera cuando digo que el aspecto más atractivo de la novela de Cervantes no era la historia real, sino solamente la manera en que se explica, lo que se puede llamar la "metanovela". Así pues, más allá de las aventuras muy bien conocidas de Don Quijote, más atractivas a una mente pegada a la tradición clásica y romántica y, así comprensivo a los valores puramente narrativos o simplemente humanos del carácter, porque todos nosotros la cosa verdad del atontamiento sobre el trabajo de Cervantes es la modernidad absoluta de su acercamiento como libro, que contiene todo lo ya mencionado, pero también cubre un rango grande de otros aspectos, los aspectos formales, no tan estimulantes.

Esta convicción rápidamente nos hizo rechazar la idea de poner música a una o más escenas o imágenes de la novela. Hubiera sido un acercamiento muy convencional a un tema tan sugerente. Incluso con la novedad del planteamiento musical, ello le hubiera dado un trasfondo de sentido tradicional a todo el espectáculo. Por este motivo es por lo que preferimos desde el principio hacer algo completamente diferente. No rechazamos en ningún momento el uso de elementos musicales y procedimientos tradicionales (justo al contrario: su presencia ha sido beneficiosa al teatro musical), y sabíamos que su uso en un proyecto de escena moderna les daría a estos elementos un nuevo vigor y energía.

De hecho, Don Quijote no es lo más importante, porque el fantástico y genial talento creativo de Cervantes, el cual se revela a través de un complejo sistema de técnicas literarias, es tan atractivo como la novela en sí misma. Es suficiente recordar la forma en que el autor entra y abandona las páginas de su trabajo, cómo se salva él mismo de la inquisición en la librería e incluso cómo se permite competir contra su rival, Avellaneda, en la segunda parte, donde incluso se indica una bibliografía de la primera parte del libro. Con todo esto, y a través de un complejo entramado de narraciones superpuestas, la tradicional confianza del lector de la novela (basada en el control de estos diferentes planos estructurales) se destruye como en un movimiento sísmico-ascético para el cual ningún planteamiento cultural es capaz de resistir.

Aquí está la modernidad de Don Quijote. El lector actual no le da la misma importancia a lo que en otro tiempo fue la idea principal de Cervantes: la intención paródica de su novela, la cual para ser completamente entendida se necesita un conocimiento de la literatura de caballerías que él pretendía ridiculizar satíricamente. Y el hecho de que a pesar de que estos libros han desaparecido en el olvido, todavía disfrutamos de Don Quijote, ésta es la prueba irrefutable de que la novela todavía es válida en sí misma, debido a que

independientemente de las referencias paródicas que lo inspiraron, es de un valor de incuestionable calidad literaria.

Aspectos técnicos y estéticos

Esta aproximación literaria afecta directamente a la música. Así como el texto de Justo Navarro ha de ser completamente comprendido por el espectador para así poder seguir y disfrutar la pura acción teatral, la música que la soporta debe adaptarse a ella, en cuanto a los aspectos melódicos y métricos de las partes vocales como en el carácter (violento, expresivo, irónico, melancólico...) de los diferentes elementos y procedimientos empleados.

No miremos el puro producto artístico de *Don Quijote en Barcelona* obsesionado por la fanática novedad del lenguaje usado, o como un reflejo de verdadera vanguardia estética. Cualquier análisis realizado desde este punto de vista está abocado a fallar, y el espectáculo será prueba de ello. Aquí no hay nada de eso, y no hay intención alguna de que sea así. Por supuesto, no es necesario comprender que el resultado no pretende ser moderno a pesar de las “impurezas” estéticas que se incluyen. La intención de modernidad está precisamente en la violenta mezcla de tradición y modernidad, y gracias a las dimensiones tanto escénicas como literarias, adquiere un sentido teatral completo.

De esta forma, a través de procedimientos similares (lo más obvio es lo que antes hemos mencionado acerca del repertorio operístico y del uso de significados abiertamente tonales, donde hay lugar, de alguna manera, dentro de la obra), la constante confrontación entre el futuro y el pasado va más allá del libreto y de la música, por el empleo tanto de modernidad como de tradición. También va más allá de la escenografía y de la producción, para lo cual no importa lo nuevo y lo provocativo que deba ser (y no podemos esperar menos de sus autores), que deben todavía contener una cantidad importante de sucesos reconocibles con los cuales el presente puede ser medido con el propósito de ser completamente moderno. Me estoy refiriendo a la fantástica escena de “la jaula del aire y el tiempo” (¡qué maravillosa imagen!), donde Don Quijote es exhibido. Esto confirma cómo el conflicto dramático entre tradición y modernidad es tangible por encima de la mayoría de los detalles más insignificantes (ni literarios, ni musicales, ni escénicos) de esta obra.

En cuanto al resto de los aspectos técnicos de la partitura, creo que es innecesario señalar que una orquesta, actúa como un soporte instrumental a la colección de voces (compuesta por dos sopranos, una mezzosoprano, una contralto, dos tenores, dos barítonos y dos bajos, más un coro que a veces adopta una formación de cámara). Esta orquesta, primero debido al concepto musical, y luego al limitado espacio, reduce algunos elementos (como es el caso de las maderas o la sección de cuerda), en interés de otros (piano, arpa y percusión). En algunos momentos muy específicos, el sonido “del espacio” está representado por música pregrabada, como una “banda sonora” o como una superposición ininteligible, con el fin de subrayar algunas escenas y para envolver al espectador con el sonido. El uso de música electro-acústica no debe ser olvidada. Ha sido creada por La Fura y, a través de Internet, cualquiera que quisiera participar podía hacerlo, para lo cual todo el mundo estaba invitado.

Por último, creo que es de interés señalar que el trabajo de creación simultánea (del libreto, la música y los componentes escénicos) me forzó desde el comienzo a hacer las cosas de un modo completamente distinto al habitual en mí. La urgencia de Carlos Padrissa y Alex Oller de tener material sonoro desde el cual ellos podrían diseñar la producción, determinó la rápida composición de las partes principales como punto de partida: las líneas vocales y el guión de su acompañamiento orquestal, desde el cual sería posible crear una “demo” que les daría la idea precisa del tempo y las características de las diferentes escenas. Yo debo reconocer que, para mí, la composición de obras sinfónicas (de las cuales la ópera también lo es, por supuesto) directamente desde la partitura orquestal, y no como una instrumentación de un guión existente, no ha sido sólo una muy positiva experiencia, sino además debería decir que ha sido una experiencia decisiva (de acuerdo con la rápida y directa percepción general que hasta ahora he tenido) que garantiza que la representación escénica pedida por el libreto no se pierda en interés de la creación de los elementos orquestales, cuya laboriosidad requiere un considerable tiempo creativo. Creo que hemos alcanzado una gran fluidez y espontaneidad del material musical, el cual ha sido cuidadosamente orquestado, sin prisas ni presiones, hasta llegar a la partitura definitiva que fue concluida en el verano de 1999.

Epílogo / Dedicatoria

Hace apenas tres meses que se estrenó esta ópera, y coincidiendo con la redacción de este artículo, el mundo de la arquitectura ha perdido a Enric Miralles, uno de los más brillantes creadores, cuando estaba en lo más alto de su madurez creativa. Además tuvimos el privilegio de que la escenografía de este espectáculo fuera realizada gracias a su extraordinario talento y a su entusiasmo, por lo cual para nosotros ha sido una dolorosa pérdida la de este excepcional ser humano.

En una época de tanto racionalismo, su convicción estética de integración de ruinas y vestigios arqueológicos junto a lo nuevo – me refiero a su investigación, un modelo de coexistencia entre el orden diacrónico y el sincrónico -, y su defensa de una arquitectura basada en emociones se unen de forma muy parecida a mi propia visión de la música. He de decir que si no he podido resistir la tentación de escribir este artículo es por dejar bien clara nuestra intención de redescubrir un componente del arte que, aunque no se ha perdido, ha sido olvidado durante muchos años. Creo que la emoción puede tener lugar dentro de una concepción intelectual rigurosa de la creación artística, dentro de la cual todavía pertenece y le otorga un balance completo.

La partitura de Don Quijote en Barcelona está dedicada a su memoria, con el deseo de que con esta ópera su memoria quede indisolublemente unida a la memoria de un trabajo, al cual, incluso siendo completamente diferente a su entorno habitual, él nunca dudó en dar lo mejor de su talento, creando una escenografía espléndida que él nunca podrá ver. Sin embargo, aquellos que presenciaron el estreno nunca lo olvidarán.

José Luis Turina, Julio de 2000

Artículos Periodísticos de “D. Q. , Don Quijote en Barcelona”

“Don Quijote vuelve a casa”

por Francisco Rico, de la Real Academia Española de la Lengua

A poco que siga en la línea de anteriores trabajos suyos, el espectáculo de La Fura dels Baus, con la música de José Luis Turina, sin duda marcará una alta cota de originalidad en la historia de las recreaciones del Quijote; y parece natural que se estrene en el Liceo, porque Barcelona es la ciudad de España con una ejecutoria quijotesca más rica y más innovadora.

No es sólo, por ejemplo, que la Biblioteca de Catalunya posea la mejor colección cervantina del mundo, que en Barcelona dirigiera Narcís Cuyàs la primera adaptación cinematográfica (1908) de la novela, o que barcelonés sea el mayor cervantista de nuestro tiempo, Martín de Riquer. Ocurre también que el Quijote no ha sido publicado en ningún otro lugar más veces que en Barcelona, y que en Barcelona salió la primera edición completa del libro (1617), la primera hecha en España cuando la Guerra de Sucesión cortó la entrada de las impresiones flamencas que habitualmente se leían en la Península (1704), la primera de bolsillo (1755), la primera sin cortes de la Inquisición (1839), la primera de carácter crítico (1859), la primera en facsímile (1871), etc., etc.

Pero hay un aspecto en que la contribución barcelonesa a la gloria de Alonso Quijano tiene una especial relevancia, incluso para la función que ahora presenta el Liceo.

Don Quijote es el único personaje de la literatura universal a quien reconocemos inmediatamente en un cuadro, una cerámica o un escenario. Ante una estatua del mismísimo Ulises, nos diríamos vagamente que se trataba de un «guerrero griego», y un retrato de la Madame Bovary de carne y hueso nos haría pensar simplemente en una «dama francesa del Segundo Imperio». Pero cualquier figuración de don Quijote, incluso cuando un Antonio Saura la estiliza hasta los límites de la abstracción, la identificamos en el acto como correspondiente al héroe cervantino.

La razón de tal singularidad está, desde luego, en que el autor dotó a don Quijote de un físico y una indumentaria tan insólitos como peculiar es el talante del personaje, y ese conjunto de rasgos extraordinarios sugirió y facilitó desde el primer momento trasplantar al Ingenioso hidalgo a multitud de otras formas de arte y de espectáculo que se prestaban a realzar sus posibilidades plásticas y pintorescas.

Fue así como ya desde 1605, es decir, en el mismo año que ostenta la portada de la Primera parte, y desde Valladolid a Heidelberg o Lima, en las mascaradas y festejos públicos comenzaron a aparecer figurones mejor o peor disfrazados que remedaban a caballero y escudero al son de trompetas, atabales y chirimías. Las celebraciones de ese tipo sacaron a don Quijote a la calle y contribuyeron no poco a popularizarlo incluso entre quienes no sabían leer, mientras las personas instruidas se complacían en prolongar el gusto de la

lectura y avivar el recuerdo de las viñetas más divertidas del libro haciendo representar a su protagonista con las técnicas y los materiales más diversos: lienzos, frescos, estampas, tapices, bordados, esculturas..., y en la decoración de todo género de muebles y utensilios.

(Una de las muestras más significativas de esa inagotable producción artística en torno al Quijote puede contemplarse, por cierto, a cuatro pasos del Liceo, desde donde el curioso hará bien en ir a verla tomando el Paseo de Colón, en cuyo número 2 se alza el antiguo edificio que la tradición ciudadana ha considerado siempre «la casa de Cervantes» en Barcelona. Pues, en efecto, en uno de los salones de la Real Aduana se halla una serie de excelentes murales, de finales del Setecientos, que ilustran varios momentos de las andanzas de don Quijote precisamente por el Pla del Palau y sus aledaños. El pintor ofrece ahí una animada visión del barrio de la Marina, y, como observó otro gran cervantista barcelonés, Joan Givanel, introduce en la iconografía del Quijote un estupendo toque local: Sancho Panza lleva la cabeza cubierta ni más ni menos que con una barretina.)

Por supuesto, el inmortal manchego conoció la luz de las candilejas de todas las maneras imaginables. Si Shakespeare se había inspirado en el Cardenio de la novela para un drama (reaparecido solo hace unos años) y si Calderón compuso una comedia titulada “Don Quijote de la Mancha” (que también acabará por exhumarse algún día), un ballet, “Don Quichotte dansé”, estrenado en París en 1614, abre modestamente la formidable lista de óperas y cantatas, poemas sinfónicos y partituras escénicas de asunto quijotesco, que se extiende de Purcell y Telemann a Mendelssohn, Richard Strauss y Manuel de Falla.

Esos espléndidos precedentes vienen ahora a dilatar creativamente *La Fura dels Baus* y **José Luis Turina**, y al subir a don Quijote a las tablas han de contar necesariamente con el hecho de que, como apuntaba, don Quijote y Sancho llegan al Liceo con una imagen acuñada de tiempo atrás, con una fisonomía que los hace identificables en el acto por todos los públicos, de suerte que la tarea de quien los devuelve a la vida del teatro supone por fuerza un diálogo no sólo entre el texto original y su versión actual, sino también con ese perfil de los personajes que el espectador lleva inevitablemente en la retina.

Pues bien, el paso decisivo en la conversión del Quijote en el más popular de todos los clásicos, y por ahí en la consagración de la figura de sus protagonistas que hoy nos es aún familiar, lo dio en 1755 un editor de Barcelona, Juan Jolís. Hasta entonces, la novela sólo se había publicado en España en un formato que lo mantenía reservado a los lectores de buena situación económica. A Jolís, siguiendo un modelo holandés, se le ocurrió hacerlo más generalmente accesible repartiéndolo en cuatro tomitos de bolsillo y acompañándolo de ingenuos grabados en madera. La fórmula tuvo tal éxito, que fue imitada por todos los editores posteriores (incluida la Real Academia Española) y desde entonces hizo inconcebible un Quijote que no se adornara con ilustraciones. Jolís y sus herederos vendieron decenas de miles de ejemplares de su edición, y todavía hacia 1900 y pico sus «boxos del Don Quijote» podían comprarse en la librería de la Viuda de Pla, en el número 13 de la calle de Fontanella.

Sí, al plantarse en el Liceo, de la mano de *La Fura dels Baus* y José Luis Turina, don Quijote vuelve a casa.

“La obra y la época”

por Ramón Plá y Arxé

No se trata solamente de un estreno sino también de una novedad. Porque D. Q. no sólo no se ha hecho nunca ni en el Liceo, ni en lugar alguno, sino que, sobre todo, responde a una manera diferente de concebir la ópera. Y, en ópera, una novedad real que puede abrir caminos hacia el futuro tendría que ser siempre bienvenida. Y no vamos sobrados.

Las óperas contemporáneas –de los clásicos del siglo XX o estrictamente coetáneas– tienen, habitualmente, un proceso de formación casi idéntico al de los siglos XVIII o XIX. Partiendo de un texto –que se encarga o se adapta–, el compositor compone la música. Lo que, desde el punto de vista del espectador, singulariza la ópera estrictamente contemporánea –su horizonte de expectativas– es, en todo caso, el hecho de no estar familiarizado con el argumento y, sobre todo, la convicción de que se encontrará con una música, digamos, incómoda. La actitud de los perceptores –pasiva, proclive a reconocer más que a conocer y a valorar más el mérito que la información– no ha cambiado, tampoco, mucho. Lo que sí que ha cambiado en la ópera contemporánea es lo que entendemos por dramaturgia. Una dramaturgia que ha adquirido protagonismo porque se ha convertido a lo largo del siglo en el refugio de la creatividad –imprescindible en el arte– en el mundo de la lírica por el hecho de que las nuevas creaciones no inundan precisamente las programaciones de los teatros de ópera. Pero la dramaturgia no responde solamente a la necesidad de introducir novedades ocasionales en el género, sino que no puede ser obviada y forma parte –como la música o el texto– de lo que constituye el arte de la ópera.

Pueden discrepar los que piensan que la ópera es, básicamente, la partitura y el texto, y que la versión teatral es –o habría de ser solamente– una reproducción caligráfica de las acotaciones y movimientos del original. La causa de esa convicción es la identificación del arte con el objeto artístico, puesto que es en el objeto artístico que experimentamos el arte. Pero la percepción que constituye el arte sólo se produce en la mente humana. Lo explica con una gran claridad J. L. Borges cuando escribe, en relación a esas cuestiones, que «El sabor de la manzana está en el contacto de la fruta con el paladar, no en la fruta misma». Es decir, el arte no es la manzana, es el gusto de la manzana.

La ópera, siguiendo esa imagen, no es una cuestión agrícola sino gastronómica. La ópera exige –necesariamente– una dramatización, y esa dramatización es –necesariamente también– la percepción que del texto y la partitura tiene el director de escena. La ópera que vemos es el gusto de la obra en su paladar.

La novedad de D. Q. es, en ese sentido, doble. La primera es que lo que veremos parte de lo que ha imaginado previamente el dramaturgo; es decir, La Fura dels Baus. Ellos son los que han pedido el texto y la música más adecuados para expresar la experiencia estética que quieren comunicar. Todo el proceso que describíamos antes –la serie sucesiva de texto, música y dramaturgia– aquí se altera y se crea directamente la dramaturgia para la cual, subsidiariamente, se pide la música y el texto. Lo que veremos no es –como es habitual– una versión, sino, directamente, la ópera.

La segunda novedad consiste en la preeminencia de las formas plásticas como material expresivo de la ópera, en oposición a la manera tradicional de significar de los diversos

materiales: una música que da vida artística a una situación dramática que ha delimitado el texto. En D. Q., el elemento plástico –la escenografía, los cuerpos de los actores, el movimiento escénico– adquiere una función central. Como en las artes plásticas, donde los colores y las formas generan la información estética preferente. También en eso el estreno es absoluto.

Solamente conozco un precedente importante de esa manera de crear la ópera. Se trata de Robert Wilson, que trabaja, como La Fura, tanto con textos clásicos a los que presta su talento dramático, como con obras que crea directamente –“Einstein on the beach en el Liceo” (1993), o “Monsters of Grace en Peralada” (1998)– para las cuales pide texto y música. Pero La Fura es mediterránea y la estética de Wilson no tiene muchos puntos de contacto con la de La Fura. Lo que es previsible, si tenemos en cuenta la experiencia de La Fura en ópera –“La damnation de Faust de Berlioz”, “L’Atlàntida” de Falla o “Le Martyre de Saint Sébastien” de Debussy–, es un arte fuerte, de una extraordinaria complejidad y, al mismo tiempo, excepcionalmente vitalista e impactante. También, en ello, una novedad.

Ramon Pla i Arxé

“La Fura estrena un Quijote del siglo XXXI”

En el Liceo de Barcelona se estrenó el pasado 30 de septiembre la obra D.Q., Don Quijote en Barcelona, una ópera de corte futurista del grupo de teatro catalán La Fura dels Baus.

Tras los éxitos obtenidos en su carrera operística (Atlántida, La condenación de Fausto y El Martirio de San Sebastián) La Fura presentó en el Liceo de Barcelona el estreno mundial de su nueva creación. Con la colaboración del compositor madrileño José Luis Turina y el escritor andaluz Justo Navarro que aportan a la obra la música y el libreto, El Quijote viaja en el tiempo para recalar en Ginebra, Hong Kong y Barcelona.

En el primer acto de la ópera D.Q. el hidalgo aparece en el año 3014 en Ginebra, en una casa de subasta adonde ha sido transportado por una máquina localizadora de antigüedades para ser vendido al mejor postor. En el segundo acto El Quijote es exhibido en el año 3016 como monstruo de feria en la terraza de un rascacielos de Hong Kong y finalmente, y en el tercer acto, acaba con sus huesos en Barcelona en una fecha más cercana, 2004, donde se celebra un congreso internacional que conmemora el 400º aniversario de la primera edición de Don Quijote de la Mancha.

Con su nueva ópera La Fura ha roto todos los esquemas que conlleva la creación de una nueva obra operística. En este caso la iniciativa, como suele ser la norma, no partió de un compositor y un escritor, sino que el grupo teatral catalán tenía las ideas tan claras que fueron ellos los que desde el primer momento se encargaron de desarrollar y dirigir su idea. Esta tenía que basarse en tres pilares fundamentales : Don Quijote, Barcelona y el futuro. Con estos tres elementos básicos se movieron para localizar un músico y un libretista.

El resultado es un alucinante montaje donde La Fura sorprende una vez más por su arriesgada, y aplaudida, apuesta por renovar un género que la mayoría sólo concibe en un

contexto barroco. De hecho La Fura mantiene que con su montaje van a contaminar la ópera, y fiel a su imagen de transgresores el ambiente se calentó días antes del estreno cuando Carles Padrissa, cofundador del grupo, acusó al Liceo de haberles censurado una escena donde se quemaban una bandera española y otra catalana. Finalmente el propio Padrissa acabó retractándose de sus afirmaciones. Otra escena que por motivos técnicos ha sido suprimida por La Fura ha sido la que pretendía soltar al inicio del tercer acto palomas junto a una fina lluvia sobre el público.

Otra gran novedad que aporta la ópera D.Q. ha sido la posibilidad de que músicos anónimos, y a través de Internet, puedan contribuir con sus creaciones a los seis Minutos FMOL, seis momentos en que los sonidos de los internautas llenarán El Liceo. Del 8 al 22 de septiembre estuvo abierta la convocatoria para participar en el PROYECTO DE COMPOSICIÓN COLECTIVA ON-LINE, FMOL. A través de dicha convocatoria se recogieron temas realizados en Internet con el programa FMOL, para que formaran parte de la música de la ópera. Asimismo los internautas pudieron tener ocasión, y a través de la página Web de La Fura, de documentarse sobre los diferentes aspectos de la ópera y de acceder a un resumen de las diferentes escenas.

“Don Quijote en Barcelona, muchas intenciones y menos resultados”

por Albert Vilardell

Intérpretes: La Fura dels Baus, Orquesta del Gran Teatre del Liceu y Cor de Cambra del Palau de la Música Catalana. Música: José Luis Turina. Dirección musical: Josep Pons. Cantantes: Michael Kraus, Flavio Oliver, Francisco Vas, Santiago Calderón, Pilar Jurado, Itxaro Mentxaca, Felipe Bou, Lluís Sintés. Libreto: Justo Navarro. Dirección de escena: Alex Ollé y Carles Padrissa. Escenario: Gran Teatro del Liceu./ Fecha: 30 de septiembre.

BARCELONA.- Uno de los grandes retos de la modernización de la ópera es la elección del camino adecuado. Hay que renovarse o morir, pero en la elección siempre aparece la disyuntiva de «reforma» o «ruptura». El Liceu ha efectuado diversas propuestas, pero una de las más arriesgadas es Don Quijote en Barcelona, definida como ópera virtual y que podría crear un importante precedente.

Su gestación se realiza conjuntamente a partir de una idea de La Fura, un trabajo en equipo. El planteamiento es interesante porque asocia en su desarrollo a todos los integrantes del espectáculo total que es la ópera. Sin embargo, los resultados no han sido los esperados.

La estructura de la obra, en principio, es interesante. El texto, de Justo Navarro, aún siendo muy filosófico, es de una gran calidad y posee una amplia profundización. La música de José Luis Turina está muy en función de la palabra escrita, lo que motiva un cierto encorsetamiento. La propuesta se mueve en una particular atonalidad, salvo en el último acto, bastante tonal y con referencias puntuales al repertorio tradicional.

Sin embargo, el verdadero protagonista era la puesta en escena de La Fura. El resultado, a pesar de las buenas intenciones y de puntuales logros de gran brillantez, fue monótono. Así,

en el primer acto se produce un abuso de los medios audiovisuales en una gran pantalla que llega a cansar. Al inicio parece *La guerra de las Galaxias*, pero no hay variabilidad y la dramaturgia es muy pobre, en parte por la situación de los cantantes, colgados en una especie de columpios. Algo parecido ocurre en el segundo, aunque la presencia del dirigible le da mayor movimiento. El tercero se plantea con un mayor movimiento de masas, y consigue un gran efecto en la escena del huracán, pero luego vuelven a diluirse los efectos. La Fura debería replantearse la obra, teniendo en cuenta que surgen importantes ideas pero que son perjudicadas por una reiteración en los temas que la restan movimiento y perjudican el hilo de la trama para dotarla de más agilidad.

La dirección de Josep Pons confirmó un excelente trabajo con la orquesta y con el escenario, aglutinando a músicos y cantantes en una labor de equipo muy encomiable. Entre los intérpretes destacó la labor de Michael Kraus, que sin ser una voz especialmente importante, supo dar vida a Don Quijote desde las situaciones más incómodas. También fue destacable el trabajo de Flavio Oliver como «señor Pasamonte» por su exquisita musicalidad; y también Francisco Vas, como «subastador».

Entre el resto de actores cantantes destacó el Sancho Panza en una limitada intervención de Felipe Bou y el sentido cómico de las hermanas Trifaldi cantando por Pilar Jurado e Itxaro Mentxaca.

“D. Q.' *La Fura dels baus* podía haber arriesgado más “ por María Rosa Capell

El Liceu inició la temporada con una obra arriesgada, un estreno absoluto con autoría, en su parte principal, española. Tanto los directores de escena y musical, como el compositor y el libretista lo son. Joan Matabosch, actual gerente, puso su entera confianza en un proyecto innovador, lo que siempre es de agradecer en un escenario tildado de conservador.

A las 20.10 h. de la noche del sábado se levantaba el telón en el Liceu de Barcelona para mostrar un trabajo que había empezado como una ilusión en unas charlas de café entre el grupo teatral La Fura dels Baus y el crítico musical Juan Angel Vela del Campo, quien les puso en contacto con el compositor José Luis Turina y con el escritor Justo Navarro autor del libreto.

La Fura dels Baus después de su primera experiencia con la *Atlántida* de Falla en Granada inició un acercamiento a un género que no tan solo no había tocado, sino que ni tan siquiera apreciaban como cultura, baste recordar que en su "Manifiesto canalla", allá por los ochenta proponían, en bien de la cultura, que se tapiara el Liceu.

Como se puede observar la historia es tozuda y demuestra, incluso a los más recalcitrantes detractores, que a poco que se interne uno en este arte acaba torciendo las más rígidas ideas. Más tarde montaron *El martirio de San Sebastián* de Debussy, y en 1999 con Gerard Mortier, que creyó firmemente en su arriesgado proyecto, presentando en Salzburgo *La*

damnation de Faust de Berlioz, que fue la catapulta al éxito en el mundo de la lírica Europea.

La Fura siempre ha sido un grupo valiente y arriesgado en sus planteamientos escénicos, sus obras nunca han dejado indiferentes a quienes han asistido a ellas. Su fantasía rompedora y de futuro ha hecho de este grupo una referencia, pero en su primera incursión operística de producción propia se esperaba más, esperábamos descubrir el famoso lenguaje furero también en la ópera, arrasando sin contemplaciones, y se ha visto una forma estética, con un fondo bien constituido pero sin suficiente garra, el planteamiento escénico estuvo falto de la fuerza que generalmente les sobra.

Con ello no quisiera dar a entender que la obra sea rechazable en su conjunto, muy al contrario, tiene un montón de incentivos que hacen de ella una ópera, lo suficientemente atractiva como para tenerla en cuenta, sin ir mas lejos la estética futurista con una gran pantalla en el fondo del escenario es atractiva y la trama argumental muestra numerosas ráfagas de ingenio. La visión de un Don Quijote que recalca a través del tiempo tanto en el pasado, mostrándonos el entorno en el que fue creado, como en el futuro, el año 3016, donde el mito continua a través del tiempo mostrando un 'D. Q.' intemporal que sigue su destino inexorable a través del paso de los años sin perder un ápice de la inocencia con que fue concebido por su autor, un destino de incomprensión mayor si cabe, ya ni el lenguaje puede conectarle con el mundo que le rodea. Un futuro en el que 'D. Q.' es solo un valor crematístico, pura inversión, para unos pocos hipermillonarios que atesoran la cultura para sepultarla en sus mansiones, tengo miles de libros y no se que uso les darían en su tiempo a un artefacto semejante dice el 'Señor A'. Para ello disponen de una máquina "Localizadora Temporal de Maravillas Antiguas". Entre los presentes se encuentra el 'Señor D' que expresa su rechazo frontal a 'D. Q.' este son ni más ni menos que el personaje de 'Ginés de Pasamonte', delincuente al que el hidalgo salva ingenuamente en la aventura de los Galeotes. En el segundo acto 'D. Q.' se encuentra en Hong-Kong, en poder de las hermanas 'Trifaldi', idealizadas Dulcineas que le tienen en su galería de monstruos para solaz de un público aterrado parodiando así su estancia en el palacio de los Duques en Aragón. Es quizás en este acto donde el esteticismo de su escenógrafo queda patente, la visión del personaje dentro de un zeppelin transparente suspendido en el espacio que rememora el caballo volador (Clavileño), artefacto diseñado por Enric Miralles escenógrafo al que ha estado dedicado el espectáculo en memoria de su reciente y prematura muerte el pasado verano.

En el tercer acto el personaje llega a través de la "Localizadora Temporal de Maravillas Antiguas" al Real Intercontinental Congreso Don Quijote de la Mancha que se celebra en Barcelona. Para ello las famosas Ramblas muestran su aspecto más festivo y lúdico con todo tipo de personajes entre los que destacan en número el de Don Quijote. Aquí los congresistas se mezclan con el gentío y su presidenta adopta también el rol de Dulcinea. 'Pasamonte' hace otra vez su entrada en escena para crear confusión con el personaje de 'D. Q.' y 'Sancho Panza' hace su primera aparición en escena dentro de una máscara-máquina homúnculo, un pseudo huevo que cuelga del techo, y del que sale para dar fe de quien es su verdadero Señor Don Quijote. 'Pasamonte' realiza la premonición que acabará con todos, una ola gigante de ese mar que el protagonista descubre por vez primera y que arrasará con

todo. Termina 'D. Q.' dando las gracias al desocupado público que hace que con su lectura él exista.

José Luis Turina ha sabido adaptar la música a la lectura dramática de la obra siendo una parte más del conjunto. Ya expresó que no era, como suele ser en la ópera, la parte más destacada sobre la que giran el resto de elementos. Ni tampoco pretendía ser un producto novedoso a ultranza, no lo es ciertamente, pero ha ofrecido una orquestación elaborada y grata con momentos cálidos y expresivos, y que el director Josep Pons ha sabido llevar con batuta precisa dando un ritmo vivo.

La parte vocal quizás sea la que ha mostrado una mayor reiteración de estructuras siendo lo que ha pecado de mayor desequilibrio. Por parte de los cantantes han cumplido con sus papeles, la cantidad de personajes y el ritmo de la obra no perfila exageradamente cada uno de ellos sin embargo debo destacar al personaje de 'Pasamonte' cantado por el soprano Flavio Oliver, cuya voz de tientes sólidos, con agudos muy controlados y bonito vibrato dio un adecuado carácter al personaje, tampoco desmereció el barítono Michael Kraus interpretando el personaje de 'D. Q.' al que puso énfasis, carácter y muy buena dicción, especialmente si tenemos en cuenta que es nacido en Viena.

La Fura ha concebido la obra en los parámetros wagnerianos de arte total, dando igualdad de prioridades a todos los componentes de la misma pero como ya he dicho antes la apuesta debía haber sido más fuerte. Quizás por ello el público asistente no aplaudió con ganas, incluso alguno se permitió discrepar, y eso que el público asistente era en su mayor parte autoridades e invitados.

Mundoclasico.com

“Extractos de "Nueva aproximación al Quijote", de Martín de Riquer, Ed. Teide, 1967”

por Carlos Padrissa de *La Fura dels Baus*

Las aventuras del Quijote alrededor de las llanuras de la Mancha se conocen por todo el mundo, pero no así mucha gente sabe acerca de su visita a Barcelona. Cervantes concibió la fase pasada de su trabajo universal de una manera muy diversa de las anteriores. En la Mancha, Don Quijote niega la realidad y desea sustituirla por las falsas aventuras de su imaginación. En Aragón, los duques, para su diversión, actúan como si el universo de Don Quijote fuera verdadero. Con esto, Don Quijote sospecha sobre lo que él ve y éste lo hace para dudar sobre la ficción. Sin embargo, es en Barcelona en donde Don Quijote tendrá que hacer frente a la aventura verdadera que lo asusta, lo derrota y lo cura de su locura literaria e idealista.

Don Quijote había salido de su pequeña aldea en la búsqueda de aventuras, de maravillas, y de ocasiones apropiadas para emprender hazañas y para imponer la justicia en el mundo. En la Mancha nada muy extraordinario sucede; todo es rutina y monotonía. El Quijote

sublima e idealiza las cosas según un estilo caballeresco y ficticio. Cuando él viaja hacia Aragón, donde está el palacio de los duques, todo sigue siendo igual y el ambiente no es todavía favorable para las aventuras: por este motivo, en la Mancha, él mismo tiene que crear las aventuras, y entonces, en Aragón, las aventuras son creadas por otros. Sin embargo, la verdadera aventura la encontrará en Cataluña.

Don Quijote y Sancho Panza llegan a Barcelona, y estos dos compañeros de las llanuras interiores, salidos de una aldea pequeña, experimentan la vida dinámica y multiforme de una ciudad grande, en donde las maravillas más grandes y la decepción más grande los están esperando. Entran en la ciudad en una mañana mediterránea en el día de San Juan, "... el mar alegre, la pista feliz, y el cielo, claro..." (II, 61), y ellos descubren el mar, principalmente el mar, que ni Don Quijote ni Sancho Panza habían visto hasta entonces. Los asombra al igual que la prisa y el alboroto del acceso, las luces, las muchedumbres, los departamentos, la impresora, las invenciones... Es un mundo nuevo para estos dos compañeros de la Mancha, que habían vivido siempre en una aldea monótona y tranquila.

Es en Barcelona en donde la guerra aparece por primera vez para Don Quijote como una guerra auténtica. Aunque es solamente una escaramuza entre algunas naves. Más exactamente, es la guerra contra los turcos, que en ese momento eran no solamente los enemigos más terribles de España y de la cristiandad sino también del enemigo contra quien los caballeros de los libros habían luchado y habían derrotado mil veces. Antes de que Don Quijote hay una nave turca, como esas que nunca intimidaron Tirante el blanco. Don Quijote tiene la ocasión de su vida actual, pero en el centro del combate él no está tan seguro. Él, que estaba siempre tan orgulloso de ser muy valiente, ahora se asusta.

La tristeza que el programa de lectura se siente por esta actitud de Don Quijote antes de aventureros verdaderos y de aventuras verdaderas, prepara la escena y señala el final de la vida del caballero de la Mancha. Dos días después del combate naval, su duelo final contra el caballero de la luna blanca ocurre en la playa de la Barceloneta. La caída del Quijote y de Rocinante a la arena rodeada por una audiencia grande y curiosa que está mirando la lucha. Es en este momento que Don Quixote, derrotado y con voz débil, como si hablara dentro de una tumba, pronuncia estas palabras impresionantes: "... Dulcinea del Toboso es la mujer más hermosa del mundo, y soy el caballero más desafortunado en la tierra; ni es apenas que mi debilidad debe desacreditar esa verdad. Conduzca su hogar de la lanza, caballero, y líbreme de vida, puesto que usted me ha robado de honor..." (II, 64).

Con "D.Q. Don Quixote en Barcelona" deseamos dar la sustancia del teatro - una demostración de la etapa compartida por muchos a lo que escribió Cervantes: a las tres localizaciones de la historia y a las tres diversas relaciones que Don Quijote establece con la realidad, y que concluye en Barcelona. Y lo hemos hecho con un género como la ópera porque todas las artes - la literatura, la música y las artes plásticas combinan casi exclusivamente en este género y ésta permite que realicemos la creación con toda la fuerza expresiva posible. Con esto también quisiéramos ayudar a renovar el género. Para todo esto hemos unido el libreto de Justo Navarro, la música de José Luis Turina y el espacio escénico creado por Enric Miralles y Bernardetta Tragliabue.

“El Nuevo Espectáculo abre la Temporada del Teatro del Liceo”

por Ana María Dávila

José Luis Turina pone música al «Don Quijote» innovador y futurista de La Fura dels Baus CATALUNYA

Jueves, 28 de septiembre de 2000

«Está concebida en condiciones distintas a las de cualquier otra ópera», afirma el compositor

BARCELONA.- José Luis Turina lo tiene asumido. Es «el compositor de La Fura dels Baus», es una pieza de un complejo engranaje creativo que el sábado alumbrará un nuevo concepto del espectáculo operístico. Para el compositor de D.Q. Don Quijote en Barcelona, la creación furera que abre la temporada del Gran Teatre de Liceu, «formar parte de este proyecto ha sido un auténtico privilegio, porque es un trabajo concebido en unas condiciones totalmente distintas a las de cualquier otra ópera que se haya hecho antes».

Y es que, en este caso, partitura, libreto y concepto escénico se han desarrollado de forma entrelazada, influyéndose mutuamente desde el momento mismo en que los fureros Alex Ollé y Carles Padrissa, le hablaron por primera vez del tema en 1996.

El resultado, que podrá verse a lo largo de nueve funciones liceísticas, es una osada aproximación al ingenioso hidalgo de La Mancha a través de un lenguaje multimediático e innovador. «Se trata de una puesta en escena espectacular, por supuesto, pero que no oculta ni la música ni el libreto. Todos los elementos que participan en una ópera mantienen su idiosincrasia», aclara el músico.

Nieto del compositor Joaquín Turina, José Luis Turina fue contactado por La Fura dels Baus tras presentar, en el Círculo de Bellas Artes de Madrid, el espectáculo escénico musical "La raya en el agua". Turina y el escritor Justo Navarro, autor del libreto, tardaron casi año y medio en ultimar este D.Q. Don Quijote en Barcelona, una lectura nada convencional del mito cervantino. «Desde un principio -explica el compositor-, estuvimos de acuerdo que no íbamos a poner en música estampas del Quijote. Tanto a Justo como a mí, lo que más nos interesaba no era lo que cuenta Cervantes sino cómo lo cuenta».

Por lo mismo, la partitura concebida por Turina busca reflejar la esencia paródica que entraña la obra de Cervantes. «En el Quijote -explica- se hacen continuas referencias a los libros de caballería, que el lector de la época podía identificar, pero el actual no. De la misma manera, he incorporado a la partitura diversas citas operísticas, que serán perfectamente reconocibles para los aficionados».

Pasado y futuro

Por debajo, sin embargo, de una música «ágil y divertida», según su autor, subyace el drama psicológico del personaje. «Por eso, cuando Don Quijote canta su nostalgia y su dolor en el tercer acto, lo hace con una lengua de otro tiempo. Y esa no es otra que el

lenguaje tonal, que el espectador identifica como un lenguaje del pasado y que se contrapone al lenguaje del presente que se usa en el resto de la obra, que no es otro que el lenguaje contemporáneo».

En ese lenguaje contemporáneo, Turina ha dado cabida a elementos de música electroacústica y también, a las propuestas que han hecho llegado a través de Internet. Han sido, en total, cerca de 400 partituras de un minuto de duración que previa, selección y mezcla, estarán presentes en cinco momentos de la obra. «Mejor dicho, seis -corrige Turina-, porque hay un pasaje que incluye los silencios que también ha enviado la gente a través de la red».

Del 2 al 10 de octubre de 2000

Dirección musical: Josep Pons

Dirección de escena: Àlex Ollé y Carles Padrissa (La Fura dels Baus)

Escenografía: Enric Miralles i Benedetta Tagliabue

Vestuario: Chu Uroz

Iluminación: Albert Faura

Creación y realización del vídeo: Emmanuel Carlier

Don Quijote: Enrique Baquerizo / Ned Barth

Señor D (Pasamonte): Flavio Oliver

Subastador / Presentador: Francisco Vas / Santiago Calderón

Hermana A / Señora A / Presidente del Congreso: Pilar Jurado / Cristina Obregón

Hermana B / Señora B: Itxaro Mentxaca / Claudia Schneider

Señor B / Sancho Panza: Felipe Bou / Josep Ferrer

Señor A / Visitante 2 / Voz del Congreso 2: Lluís Sintes / David Rubiera

Señor C / Visitante 1 / Voz del Congreso 1: Francesc Garrigosa / Salvador Parron

Visitante 3: Mireia Casas / Estrella Estévez

Visitante 4: Montserrat Torruella / Mercè Obiol

Actores: Younes Bachir / Abraham Hurtado / Susana Goulart / Vidi Vidal etc.

Orquesta Sinfónica del Gran Teatre del Liceu

Coro de Camara del Palau de la Música Catalana

Coproducción: Gran Teatre del Liceu / Teatro de La Maestranza de Sevilla /

Fondation International pour une Histoire de la Civilisation Européenne

JOSE LUIS TURINA

Repertorio Cronológico de Obras

1975	3 Canciones para soprano y piano (<i>Fuera de Catálogo</i>)
1977	3 Poemas para soprano y piano (<i>Fuera de Catálogo</i>)
1978	Suite para flauta, violoncello y clave (<i>Fuera de Catálogo</i>) Sonatina para piano (<i>Fuera de Catálogo</i>) 3 Piezas para guitarra (<i>Fuera de Catálogo</i>) Movimiento para violín y piano Crucifixus para veinte instrumentos de cuerda y piano Nostradamus para violín (<i>Fuera de Catálogo</i>) Según se mire para oboe, viola, arpa (o piano) y contrabajo (<i>revisión de 1983</i>)
1979	Punto de encuentro variaciones para orquesta Canción última para octeto vocal y cinco percusionistas (<i>Fuera de catálogo</i>) 3 Contrapuntos para dos violas (<i>Fuera de Catálogo</i>) Epílogo del misterio para mezzosoprano y piano Homenaje a César Frank para quinteto de viento Albedarán para trío de cuerda (<i>Fuera de Catálogo</i>) Ofelia muerta para doce instrumentos de cuerda Para saber si existo para coro mixto a capella Trastevere para piano (<i>Fuera de Catálogo</i>) Plegaria a María Santísima del Amparo instrumentación del original de Joaquín Turina (<i>Fuera de Catálogo</i>)
1980	Lama sabacthani? para cuarteto de cuerda Iniciales para flauta y piano Título a determinar para conjunto instrumental Copla de cante jondo para guitarra Requiescat para cuarteto vocal y piano a cuatro manos (<i>revisión de 1989, Fuera de Catálogo</i>)
1981	Primera antología para soprano y piano Fantasia sobre Don Giovanni para piano a cuatro manos Beltenebros para conjunto instrumental (<i>Fuera de Catálogo</i>)
1981-1982	Ligazón ópera de cámara en un acto y cinco escenas

<p>1982</p>	<p>¡Ya “uté” ve...! para piano En volandas para violoncello Sin orden ni concierto cuento musical radiofónico El poema de una Sanluqueña instrumentación del original de Joaquín Turina (<i>Fuera de Catálogo</i>) Serenata instrumentación del original de Joaquín Turina (<i>Fuera de Catálogo</i>) Ach! Kämpft der Freiheit Stotz instrumentación del original de Gluck (<i>Fuera de Catálogo</i>) Agitata da due venti instrumentación del original de Vivaldi (<i>Fuera de Catálogo</i>) Sposa son disprezzata instrumentación del original de Vivaldi (<i>Fuera de Catálogo</i>) O had I jubal’s lyre instrumentación del original de Haendel (<i>Fuera de Catálogo</i>) Tacete ohime quei cantici instrumentación del original de Pacini (<i>Fuera de Catálogo</i>) Tu che voli gia spirito beato instrumentación del original de Donizetti (<i>Fuera de Catálogo</i>) Polacca instrumentación del original de Nieto y Giménez (<i>Fuera de Catálogo</i>)</p>
<p>1983</p>	<p>Pentimento para orquesta Dubles para flauta Trío para violín, violoncello y piano Sola son io instrumentación del original de Donizetti (<i>Fuera de Catálogo</i>) Dove sono? Instrumentación del original de Mercadante (<i>Fuera de Catálogo</i>) In questo semplice instrumentación del original de Donizetti (<i>Fuera de Catálogo</i>) Che mai dite! instrumentación del original de Donizetti (<i>Fuera de Catálogo</i>)</p>
<p>1984</p>	<p>Alaró para conjunto instrumental Ocnos (Música para orquesta sobre poemas de Luis Cernuda) para recitador, violoncello y orquesta Exequias (In memoriam Fernando Zóbel) para coro gregoriano, coro mixto y orquesta Dopo l’oscuro nembo instrumentación del original de Bellini (<i>Fuera de Catálogo</i>) Ahí, che forse ai miedi dí instrumentación del original de Cherubini (<i>Fuera de Catálogo</i>) Scena e aria di Elisabetta instrumentación del original de Donizetti (<i>Fuera de Catálogo</i>) D’amore al dolce impero instrumentación del original de Rossini (<i>Fuera de Catálogo</i>)</p>

	<p>O Patria dolce ingrata instrumentación del original de Rossini (<i>Fuera de Catálogo</i>)</p> <p>O nume tutelar instrumentación del original de Spontini (<i>Fuera de Catálogo</i>)</p>
1985	<p>Variaciones sobre dos temas de Scarlatti para conjunto instrumental</p> <p>Cuarteto en sol para cuarteto de cuerda</p> <p>Concierto para viola y cuerdas (Homenaje a Oscar Domínguez) para viola y orquesta de cuerda (<i>Fuera de Catálogo</i>)</p>
1986	<p>La comedia dell'arte para flauta, viola y guitarra</p> <p>Variaciones sobre un tema de Prokofiev para fagot y piano</p> <p>Scherzo para piano</p> <p>Amb "P" de Pau para piano</p>
1986-1987	<p>Sonata da chiesa para viola y piano</p>
1987	<p>5 Preludios a un tema de Chopin para piano</p> <p>7 Piezas para piano (<i>Fuera de Catálogo</i>)</p> <p>Divertimento, aria y serenata para octeto de violas</p> <p>Concierto para violín y orquesta</p> <p>Non m'é grave instrumentación del original de Benedetto Marcello (<i>Fuera de Catálogo</i>)</p>
1988	<p>Variaciones y desavenencias sobre temas de Boccherini para clave y orquesta</p> <p>Kammerconcertante doble concierto para flauta en sol, clarinete bajo y cuarteto de cuerda</p> <p>2 Duetos para violoncello y piano</p>
1989	<p>4 Estudios en forma de pieza para guitarra</p> <p>Fantasia sobre una Fantasia de Alonso Mudarra para orquesta</p> <p>Due essercizi para clave</p> <p>Musica ex lingua para coro mixto y orquesta de cámara</p>
1990	<p>Sonata y Toccata para piano a cuatro manos</p> <p>Punto de órgano para órgano</p> <p>Cuarteto con piano para violín, viola, violoncello y piano</p> <p>6 Metaplasmos para dos violines</p> <p>Variaciones y tema (1ª serie) para violín y piano</p> <p>Variaciones y tema (2ª serie) para violín y piano</p>
1991	<p>Sonata para piano</p> <p>Túmulo de la mariposa para clarinete/clarinete bajo, violoncello y piano</p> <p>El arpa y la sombra para orquesta</p>
1992	<p>Notas dormidas para arpa</p>

	Rosa engalanada para flauta y guitarra Música fugitiva para orquesta Tres sonetos para voz grave, clarinete/clarinete bajo, violín/viola y piano
1993	Monólogos del viento y de la roca para guitarra Cinco estudios (d'après Valéry) para cuarteto de laúdes Tres poemas cantados para soprano y piano Ocho variaciones manieristas sobre la escala de Sol Mayor para dos violines (<i>Fuera de Catálogo</i>) Suite para orquesta de cuerda (<i>Fuera de Catálogo</i>)
1994	Preludio sobresdrújulo para guitarra Cuatro cuartetos para cuarteto de Corni di Bassetto Fantasia sobre doce notas para orquesta Canción apócrifa para soprano y piano Cinco canciones amorias para soprano y orquesta de cuerdas En forma de cuento para contralto y piano
1995	Toccatà (Homenaje a Manuel de Falla) para piano Tres piezas para conjunto de violoncellos (<i>Fuera de Catálogo</i>)
1995-1996	La raya en el agua espectáculo escénico-musical
1996	Tres palíndromos para piano a cuatro manos Dúo para dulzaina y oboe Siete cánones para tres guitarras Dos danzas sinfónicas para orquesta Elegía para guitarra (<i>Fuera de Catálogo</i>)
1997	Scherzo para un hobbit para violín, viola, clarinete, fagot y piano Concierto para piano y orquesta Marcha para cuatro violines (<i>Fuera de Catálogo</i>) Homenaje a Oscar Wilde para cuarteto de cuerda (<i>Fuera de Catálogo</i>) Tres danzas para trío de cuerda y cuarteto de cuerda (<i>Fuera de Catálogo</i>)
1998	Concerto da Chiesa para violoncello y orquesta de cuerdas Vocalise de la guitarra (con algunas consonantes) para soprano y piano Movimiento compuesto para violín, violoncello y piano (<i>Fuera de Catálogo</i>)
1998-1999	D.Q., Don Quijote en Barcelona ópera en tres actos
1999	PasoDoppio para clarinete y violoncello Estudios para la mano derecha para violín solo (<i>Fuera de Catálogo</i>)
2001	Paráfrasis sobre "Don Giovanni" para soprano y octeto de violoncellos

JOSE LUIS TURINA

Catálogo de Obras

(no se incluyen las obras "Fuera de Catálogo")

Para Instrumentos a Solo

Piano

"Fantasía sobre Don Giovanni" (1981)

Piano a cuatro manos

Estreno: Madrid, 16.1.1984

Grabación: CD RTVE 65023

Obra compuesta con una ayuda a la creación musical del Ministerio de Cultura

Duración: 14 min.

"Ya "uté" ve...!" (1982)

Piano

Estreno: Sevilla, 19.1.1983

Grabación: RNE

Edición: Ministerio de Cultura (Madrid, 1983) (Libro-homenaje a Joaquín Turina, en el primer centenario de su nacimiento)

Obra compuesta por encargo de la Dirección General de Música y Teatro del Ministerio de Cultura, en conmemoración del primer centenario del nacimiento del Joaquín Turina

Duración: 6 min.

"Scherzo" (1986)

Piano

Estreno: Madrid, 23.12. 1986

Grabaciones: LP Etnos / CD MU-20025

Edición: Real Musical (Madrid, 1989)

Obra compuesta por encargo de la revista "Scherzo", en conmemoración de su primer aniversario

Duración: 7 min.

“Amb "P" de Pau” (1986)

Piano

Estreno: Bilbao, 19.10.1987

Grabación: LP Elkar / CD NCM1

Obra compuesta por encargo del pianista Albert Nieto

Duración: 3 min.

“Cinco preludios a un tema de Chopin” (1987)

Piano

Estreno: Madrid, 23.3.1988

Grabación: RNE

Edición: Fundación Isaac Albéniz (Madrid, 1988) (Libro-homenaje a A. Rubinstein)

Obra compuesta por encargo de la Fundación Isaac Albéniz

Duración: 7 min

“Sonata y Toccata” (1990)

Piano a cuatro manos

Estreno: Madrid, 3.1991

Grabación: RNE

Obra compuesta por encargo del dúo Zanetti-Turina

Duración: 15 min.

“Sonata” (1991)

Piano

Estreno: Madrid, 3.12.1994

Grabación: RNE

Obra compuesta por encargo del pianista Guillermo González

Duración: 18 min.

“Toccata (Homenaje a Manuel de Falla)” (1995)

Piano

Estreno: Luxemburgo, 9.2.1996

Grabación: RNE

Obra compuesta por encargo del pianista Humberto Quagliata

Duración: 10 min.

“Tres palíndromos” (1996)

Piano a cuatro manos

Estreno: Madrid, 25.11.1997

Obra compuesta por encargo del Centro para la Difusión de la Música Contemporánea

Edición: Separata del nº 6 de la revista "Quodlibet"

Duración: 9 min.

Guitarra

“Copla de cante jondo” (1980)

Guitarra

Estreno: L'Aquila (Italia), 28.1.1982

Grabación: RNE

Edición: Editorial Alpuerto (Madrid, 1994)

Duración: 6 min.

“Tres piezas” (1987)

Guitarra

Estreno: Logroño, 26.3.1979

Grabación: RNE, SER

Edición: Guendai Guitar (Tokio, 1982)

Duración: 12 min.

“Cuatro estudios en forma de pieza” (1989)

Guitarra

Estreno: Madrid, 24.2.1991

Grabación: RNE

Duración: 8 min

“Monólogos del viento y de la roca” (1993)

Guitarra

Estreno: Palma de Mallorca, 1.1994

Grabación: CD Stradivarius STR 33401

Obra compuesta por encargo de Gabriel Estarellas

Duración: 12 min.

“Preludio sobre esdrújulo” (1994)

Guitarra

Estreno: Madrid, 11.5.1995

Obra compuesta por encargo de Gabriel Estarellas

Duración: 6 min.

Otros Instrumentos

“En volandas” (1982)

Violoncello

Estreno: Freiburg am Main (Alemania), 5.1983

Obra compuesta por encargo del violoncellista Arturo Muruzábal

Duración: 6 min.

“Doubles” (1983)

Flauta

Estreno: Wijngrachttheater Kerkrade (Holanda), 29.9.1983

Obra compuesta por encargo de la flautista Linda Wetherill

Duración: 6 min.

“Due essercizi” (1989)

Clave

Estreno: Madrid, 2,2,1991

Obra compuesta por encargo de la clavecinista Genoveva Gálvez

Duración: 5 min.

“Punto de órgano” (1990)

Órgano

Estreno: Madrid, 7.1.1991

Grabación: RNE

Obra compuesta por encargo de la Orquesta Nacional de España, con destino al concierto de inauguración del órgano de la Sala de Cámara del Auditorio Nacional de Música de Madrid

Duración: 10 min

“Notas dormidas” (1992)

Arpa

Obra compuesta por encargo del arpista Nicanor Zabaleta

Duración: 10 min.

Música de Cámara

Dos Instrumentos

“Movimiento” (1978)

Violín y piano

Estreno: Santiago de Compostela, 6.9.1978

Grabación: TVE

Duración: 8 min.

“Iniciales” (1980)

Flauta y piano

Estreno: Delaware (EEUU), 6.2.1983

Grabación: LP CBA / CD AU 31397

Edición: Mundimúsica (Madrid, 1986)

Duración: 12 min.

“Variaciones sobre un tema de Prokofiev” (1986)

Fagot y piano

Estreno: Madrid, 15.2.1987

Duración: 10 min.

“Sonata da chiesa” (1986-87)

Viola y piano

Estreno: Zaragoza, 26.11.1987

Obra compuesta por encargo del viola Humberto Orán

Duración: 10 min.

“Dos duetos” (1988)

Violoncello/viola y piano

Estreno: Madrid, 22.1.1989

Obra compuesta por encargo del violoncellista Rafael Ramos

Grabación: RNE

Duración: 8 min.

“Seis metaplasmos” (1990)

Dos violines

Estreno: Madrid, 3.2.1991

Grabación: RNE

Obra compuesta por encargo del dúo Comesaña-Kotliarskaya

Duración: 7 min.

“Variaciones y tema (1ª serie), sobre el tema con variaciones "Ah, vous dirai-je, maman!", de W. A. Mozart” (1990)

Violín y piano

Estreno: Madrid, 4 de 1993

Grabación: RNE

Obra compuesta por encargo del violinista Víctor Martín

Duración: 15 min.

“Variaciones y tema (2ª serie), sobre el tema con variaciones "Ah, vous dirai-je, maman!", de W. A. Mozart” (1990)

Violín y piano

Estreno: Santiago de Compostela, 8.1991

Obra compuesta por encargo de "Música en Compostela"

Edición: Música en Compostela, 1991

Duración: 17 min.

“Rosa engalanada” (1992)

Flauta y guitarra

Estreno: Madrid, 12.1992

Grabación: CD L'empreinte digitale ED 13040

Obra compuesta con destino al Homenaje a Tomás Marco, celebrado en Madrid en diciembre de 1992

Duración: 6 min.

“Dúo” (1996)

Dulzaina y oboe

Estreno: Segovia, 18.7.1996

Obra compuesta por encargo de la Fundación "Juan de Borbón" de Segovia

Duración: 6 min.

“PasoDoppio” (1999)

Clarinete y Violoncello

Estreno: San Sebastián, 27 de agosto de 1999 (Dentro del homenaje "A Carmelo Bernaola de sus alumnos", de la Quincena Musical Donostiarra).

Grabación: RNE

Obra compuesta por encargo de la Quincena Musical Donostiarra con destino al Homenaje a Carmelo Bernaola en su 70 cumpleaños.

Duración: 6 minutos.

Tres Instrumentos

“Trío” (1983)

Violín, violoncello y piano

Estreno: Madrid, 4.12.1984

Grabación: CD RTVE 65014 / CD SCD-818

Edición: Several Records, 1995

Obra compuesta por encargo del Trío Mompou

Duración: 12 min.

“La commedia dell'arte” (1986)

Flauta, viola y guitarra

Estreno: Madrid, 11.5.1986

Grabación: RNE

Obra compuesta por encargo del Trío Arlequín

Duración: 12 min.

“Túmulo de la mariposa” (1991)

Clarinete/clarinete bajo, violoncello y piano

Estreno: París, 29.3.1993

Grabación: Radio France, RNE

Obra compuesta por encargo del Pabellón de Madrid en la EXPO '92

Duración: 10 min.

“Siete cánones” (1996)

Tres guitarras

Obra compuesta por encargo de Manuel Ruano

Duración: 1,30 min.

“Doubles” (1996) (Sobre la obra del mismo título para flauta sola)

Flautín, Flauta subcontrabajo y 4 steel-drums

Estreno: Madrid, 26.9.1996 (Dentro del espectáculo "La raya en el agua")

Grabación: RNE

Duración: 6 min.

Cuatro Instrumentos

“Según se mire” (1978, revisión 1983)

Oboe, viola, arpa (o piano) y contrabajo

Estreno: Sintra (Portugal), 31.7.1984

Duración: 18 min.

“Lama sabaethani?” (1980)

Cuarteto de cuerda

Estreno: Madrid, 4.4.1980

Grabación: RNE

Obra compuesta por encargo de Radio Nacional de España

Duración: 12 min.

“Cuarteto en sol” (1985)

Cuarteto de cuerda

Estreno: Santiago de Compostela, 9.3.1987

Grabación: RNE

Obra compuesta por encargo de la Dirección General de Música y Teatro del Ministerio de Cultura, en conmemoración del "Año Europeo de la Música"

Duración: 17 min

“Cuarteto con piano” (1990)

Violín, viola, violoncello y piano

Estreno: Madrid, 27.2.1991

Grabación: RNE

Obra compuesta por encargo de la Fundación Juan March

Duración: 19 min.

“Cinco estudios (d'après Valéry)” (1993)

Cuarteto de laúdes (Bandurria, Laúd contralto, Laúd tenor y Laudón)

Estreno: Madrid, 10.12.1995

Grabación: RNE

Obra compuesta por encargo del Cuarteto "Paco Aguilar"

Duración: 14 min.

“Cuatro cuartetos” (1994)

Cuarteto de Corni di Bassetto

Estreno: Manzanares el Real (Madrid), 15.6.1996

Obra compuesta por encargo del Cuarteto "Manuel de Falla"

Duración: 11 min.

Cinco o más Instrumentos

“Crucifixus” (1978)

20 instrumentos de cuerda (8.0.6.4.2) y piano

Estreno: Madrid, 30.1.1979

Grabación: LP RCA

Edición: Alpuerto (Madrid, 1979)

Obra finalista en el V concurso de Composición Musical "Trofeo Arpa de Oro" de la Confederación Española de Cajas de Ahorros, 1979

Duración: 14 min.

“Homenaje a César Franck” (1979)

Quinteto de viento

Estreno: Sevilla, 22.5.1980

Grabación: RNE

Obra galardonada con el Primer Accésit del Premio de Composición para quinteto de viento "José María Izquierdo 1979" del Ateneo de Sevilla

Duración: 13 min.

“Ofelia muerta” (1979)

12 instrumentos de cuerda (6.0.2.4.0)

Estreno: Madrid, 9.3.1983

Duración: 9 min.

“Título a determinar” (1980)

Clarinete, trompa, fagot, violín, viola, violoncello y contrabajo

Estreno: Madrid, 25.5.1981

Grabación: RNE

Obra compuesta por encargo del Grupo Koan

Duración: 14 min.

“Alaró” (1984)

Flauta, oboe, clarinete, fagot, trompa, percusión, 2 violines, viola y violoncello

Estreno: Madrid, 26.6.1984

Grabación: LP CBA

Obra compuesta por encargo del Círculo de Bellas Artes de Madrid

Duración: 7 min.

“Variaciones sobre dos temas de Scarlatti” (1985)

Flauta, oboe, clarinete, violín, viola y violoncello

Estreno: Madrid, 17.10.1985

Grabación: CD CBA 10 / CD 9G0443

Obra compuesta por encargo del II Festival de Otoño de la Comunidad de Madrid

Duración: 13 min.

“Divertimento, aria y serenata” (1987)

Octeto de violas/violoncellos

Estreno: 5.5.1988

Grabación: CD CG 9428 (versión para octeto de violoncellos)

Obra compuesta por encargo del viola Emilio Mateu

Duración: 10 min.

“Kammerconcertante” (1988)

Doble concierto para flauta en sol, clarinete bajo, violín, viola, violoncello y contrabajo

Estreno: Metz (Francia), 18.11.1988

Grabación: RNE

Obra compuesta por encargo de los 17èmes "Rencontres Internationales de Musique Contemporaine" de Metz

Duración: 10 min.

“Pas de deux (Vals)” (1995)

Grupo instrumental (fl., ob., cl., fg., cor., tpta., tbn., p., 2 perc. y quinteto de cda.)

Estreno: Madrid, 26.9.1996 (Dentro del espectáculo "La raya en el agua")

Grabación: RNE

Duración: 12 min.

“Klangfarben pas de deux” (1995)

Grupo instrumental (fl., ob., cl., fg., cor., tpta., tbn., p., 2 perc. y quinteto de cda.)

Estreno: Madrid, 26.9.1996 (Dentro del espectáculo "La raya en el agua")

Grabación: RNE

Duración: 5 min.

“Desintegración sintáctica de un soneto de Góngora” (1995)

Recitador o recitadora y grupo instrumental (fl., ob., cl., fg., cor., tpta., tbn., p., 2 perc. y quinteto de cda.)

Estreno: Madrid, 26.9.1996 (Dentro del espectáculo "La raya en el agua")

Grabación: RNE

Duración: 6 min.

“Scherzo para un hobbit” (1997)

Violín, viola, clarinete, fagot y piano

Estreno: Granada, 19.4.1998

Duración: 6 min.

Obras Orquestales

Orquesta Sola

“Punto de encuentro” (1979)

2.2.2.2 - 2.2.2.0 - 2 perc - 1 arp - cu

Estreno: Las Palmas de Gran Canaria, 20.10.1983

Grabación: CD Discobilbao

Obra galardonada en 1980 con el Primer Premio "Centenario de la Orquesta del Conservatorio de Valencia"

Duración: 22 min.

“Pentimento” (1983)

3.3.3.3 - 4.3.3.1 - 4 perc - cel - 2 ar - cu

Estreno: Madrid, 10.2.1984

Grabación: CD Discobilbao

Obra compuesta por encargo de la Orquesta Nacional de España

Duración: 10 min.

“Fantasía sobre una Fantasía de Alonso Mudarra” (1989)

2.2.2.2 - 4.3.3.1 - 3 perc - p - cu

Estreno: Madrid, 17.10.1989

Grabación: CD Discobilbao

Obra compuesta por encargo de la Orquesta Sinfónica de Tenerife y del IV Festival de Música de Canarias.

Duración: 10 min.

“El arpa y la sombra” (1991)

3.3.3.3 - 4.3.4.1 - 2 per - ar - cel - p - cu

Estreno: Madrid, 30.4.1992

Grabación: RNE, TVE

Obra compuesta por encargo de la Orquesta Sinfónica de la RadioTelevisión Española

Duración: 189 min.

“Música fugitiva” (1992)

3.3.2.2 - 4.3.3.1 - 3 per - ar - cu

Estreno: La Laguna (Tenerife), 4.1992

Obra compuesta por encargo de la Fundación CajaMadrid

Duración: 20 min.

“Fantasía sobre doce notas” (1994)

3.3.3.3 - 4.3.3.1 - timb - 2 per - ar - cu

Estreno: Madrid, 9.11.1994

Grabación: CD A&B MASTER RECORDS 94-VII

Obra compuesta por encargo de la Orquesta Sinfónica de Madrid

Duración: 6 min.

“Dos danzas sinfónicas” (1996)

3.3.3.3 - 4.3.3.1 - timb - 2 per - ar - cu

Estreno: La Coruña, 26.3.1998

Grabación: RNE

Obra compuesta por encargo de la Orquesta Sinfónica de Galicia

Duración: 16 min.

Solistas y Orquesta

“Ocnos (Música para orquesta sobre poemas de Luis Cernuda)” (1982-84)

Recitador, violoncello y orquesta (4.4.4.4 - 8.6.3.1 - 5 perc - cel - 2 ar - p - cu

Estreno: Madrid, 4.2.1988

Grabación: RNE, TVE

Obra galardonada con el IV Premio "Reina Sofía" 1984, de la Fundación Ferrer Salat

Duración: 35 min.

“Concierto para violín y orquesta” (1987)

Violín solista - 2.2.2.2 - 4.2.3.1 - 4 perc - cu

Estreno: Alicante, 25.9.1988

Grabación: CD Discobi D-2010

Obra compuesta por encargo del Centro para la Difusión de la Música Contemporánea

Duración: 33 min.

“Variaciones y desavenencias sobre temas de Boccherini” (1988)

Concierto para clavicémbalo y orquesta (2.0.2.2 - 2.0.0.0 - cu)

Estreno: Madrid, 27.9.1988

Grabación: RNE

Obra compuesta por encargo del V Festival de Otoño de la Comunidad de Madrid

Duración: 20 min.

“Concierto para piano y orquesta” (1997)

Piano solista (3.2.3.2 - 4.3.3.1 - 3 perc. - cu)

Estreno: Santa Cruz de Tenerife, 10.1.2000

Grabación: Festival de Música de Canarias

Obra compuesta por encargo del Festival de Música de Canarias.

Duración: 33 min.

“Concerto da chiesa” (1998)

Violoncello solista y orquesta de cuerdas (6.5.4.3.2)

Obra compuesta por encargo del Ministerio de Cultura de México.

Duración: 20 min.

Música Vocal

Coro y Orquesta

“Exequias (In memoriam Fernando Zóbel)” (1984)

Coro gregoriano - Coro mixto y orquesta (1.1.0.1 - 2.2.2.0 - 2 per - p - cu)

Estreno: Cuenca, 3.4.1985

Grabación: RNE

Obra compuesta por encargo de la XXIV Semana de Música Religiosa de Cuenca

Duración: 45 min.

“Musica ex lingua” (1989)

Sobre textos de Agustín García Calvo, Lope de Vega, Luis de Góngora, José Bergamín, Ramón María del Valle-Inclán y Francisco de Quevedo.

Coro mixto y orquesta de cámara (0.2.0.0 - 2.0.0.0 - clv - cu)

Estreno: Madrid, 2.5.1990

Grabación: CD editado por la Comunidad de Madrid

Duración: 30 min.

Obras para Coro a Capella

“Para saber si existo” (1979)

Sobre texto de Gabriel Celaya

Coro mixto

Estreno: Santander, 9.8.1986

Grabación: TVE

Duración: 14 min.

“Acróstico” (1995)

Sobre texto de Fernando de Rojas

Coro mixto (8.8.8.8 mínimo), con dos percusionistas opcionales

Estreno: Madrid, 26.9.1996 (Dentro del espectáculo "La raya en el agua")

Grabación: RNE

Duración: 6 min.

“Per la morte di un capolavoro” (1995)

Sobre texto de Gabriele D'Annunzio

Coro mixto

Estreno: Madrid, 26.9.1996 (Dentro del espectáculo "La raya en el agua")

Grabación: RNE

Duración: 8 min.

Obras para Voz Acompañada

“Epílogo del misterio” (1979)

Sobre texto de José Bergamín

Mezzosoprano y piano

Estreno: Madrid, 30.4.1988

Grabación: LP RCA

Obra compuesta por encargo de la Confederación Española de Cajas de Ahorros

Duración: 8 min.

“Primera antología” (1981)

Sobre textos de Juan Ramón Jiménez

Soprano y piano

Estreno: La Rábida (Huelva), 25.6.1981

Grabación: RNE, TVE

Encargo de la soprano Ana Higuera

Duración: 8 min.

“Tres sonetos” (1992)

Sobre textos de Lope de Vega, Luis de Góngora y Francisco de Quevedo

Voz grave, clarinete/clarinete bajo, violín/viola y piano

Estreno: Hamilton (New York), 9.9.1992

Grabación: RNE

Obra compuesta por encargo de la Colgate University (Hamilton, New York)

Duración: 16 min.

“Tres poemas cantados” (1993)

Sobre textos de Federico García Lorca

Soprano y piano

Estreno: Barcelona, 19.1.1994

Grabación: RNE

Duración: 12 min.

“Canción apócrifa” (1994)

Sobre texto de Antonio Machado

Soprano y piano

Estreno: Soria, 16.9.1994

Grabación: RNE

Edición: Unión Musical Española, 1995 ("Album de Leonor")

Obra compuesta por encargo del Otoño Musical Soriano 1994

Duración: 4 min.

“Cinco canciones amatorias” (1994)

Sobre poemas catalanes de los siglos XIV-XVI

Soprano y orquesta de cuerdas

Estreno: Barcelona, 25.4.1995

Edición: la Cançó de la llassa fue publicada dentro del libro "Cent cinquanta anys d'història (1845-1995)", editado por el Institut de Batxillerat Jaume Balmes de Barcelona

Obra compuesta en conmemoración del 150 aniversario del Instituto de Bachillerato "Jaime Balmes" de Barcelona

Duración: 14 min.

“En forma de cuento” (1994)

Sobre texto de Rafael Alberti

Contralto y piano

Estreno: San Martín de Valdeiglesias (Madrid), 17 de julio de 1999

Obra compuesta por encargo de Mabel Perelstein

Duración: 5,30 min

“Consonantes y vocales” (1995)

Sobre texto de Fernando de Rojas

Soprano y cinta pregrabada

Estreno: Madrid, 26.9.1996 (Dentro del espectáculo "La raya en el agua")

Grabación: RNE

Duración: 6 min.

“He was waiting for me to leave” (1995)

Sobre texto de José Luis Turina

Soprano, saxofón contralto y grupo instrumental (fl., ob., cl., fg., cor., tpta., tbn., p., 2 perc. y quinteto de cda.)

Estreno: Madrid, 26.9.1996 (Dentro del espectáculo "La raya en el agua")

Grabación: RNE

Duración: 8 min.

“Vocalise de la guitarra (con algunas consonantes)” (1998)

Soprano y piano

Estreno: Madrid, 4 de noviembre de 1998

Edición: Edición conmemorativa de la presentación de la Asociación Madrileña de Compositores y Compositoras

Grabación: RNE

Duración: 1 min.

Música Escénica

“Ligazón” (1981-82)

Opera de cámara en un acto y cinco escenas. Texto de Ramón María del Valle-Inclán (del "Retablo de la avaricia, la lujuria y la muerte")

1 Soprano; 1 Mezzosoprano; 1 Tenor; 1 actriz; 1 actor - 1.1.1.1 - 1.1.1.0 - perc - 1.1.1.0

Estreno: Cuenca, 2.7.1982

Obra compuesta con una ayuda a la creación musical del Ministerio de Cultura

Duración: 45 min.

“La raya en el agua” (1995-96)

Actores, bailarines, soprano, saxofón, grupo instrumental (flauta, oboe, clarinete, fagot, trompa, trompeta, trombón, piano, dos percusionistas, 2 violines, viola, violoncello y contrabajo), electrónica y medios audiovisuales.

Estreno: Madrid, 26.9.1996

Obra compuesta por encargo del Círculo de Bellas Artes de Madrid, para la reinauguración de su Salón de Espectáculos (antigua "Sala Fernando de Rojas").

Duración: 120 min.

“Don Quijote en Barcelona” (1998-99)

Ópera en tres actos. Libreto de Justo Navarro.

1 barítono, 1 sopranista, 1 Tenor, 1 Soprano, 1 mezzosoprano, 1 bajo (otras voces solistas: 1 Soprano, 1 contralto, 1 tenor, 1 barítono), coro (mínimo 8.8.8.8), actores, figurantes - Orq.: 3.2.3.2 - 4.3.3.1 - Timb.+ 3 perc. - 1 pno. - 1 arpa - 14.12.10.8.6

Obra compuesta por encargo de La Fura dels Baus, para la temporada 2000-2001 del Gran Teatro del Liceo de Barcelona.

Duración: 120 min.

Programas Radiofónicos

“Sin orden ni concierto” (1982)

Cuento musical para adultos

1 actriz, 2 actores, flauta, clarinete, trompa, percusión, arpa, violín, violoncello, coro de niños con instrumental Orff y efectos radiofónicos especiales

Estreno: SER, 10.7.1983

Grabación: SER

Obra compuesta por encargo de la Sociedad Española de Radiodifusión (SER), para su participación en el "Premio Italia 1983"

Duración: 50 min..

Música Pedagógica

“Siete piezas para piano” (1987)

Piano

Estreno: Madrid, 12.1992

Edición: Música Mundana (Madrid, 1989)

Duración: 14 min.

“Ocho variaciones manieristas sobre la escala de Sol Mayor” (1993)

Dos violines

Obra compuesta a petición de Sergio Castro

Duración: 8 min

“Suite” (1993)

Orquesta de cuerdas

Obra compuesta por encargo de Sergio Castro

Duración: 13 min.

“Seis bocetos para la "Toccatà (Homenaje a Manuel de Falla)"” (1995)

Piano

Estreno: Alicante, 9.1994 (sólo el boceto "Paisaje")

Grabación: El Álbum de Colien (sólo el boceto "Paisaje")

Edición: El Álbum de Colien (1994) (sólo el boceto "Paisaje")

El boceto "Paisaje" fue compuesto por encargo de Colien Honegger

Duración: 6,30 min.

“Tres piezas” (1995)

Conjunto de violoncellos (también para Conjunto de violines)

Obra compuesta por encargo de Arantza López Barinagarrementería

Duración: 7 min.

“Elegía” (1996)

Guitarra

Estreno: Udalla (Santander), 8.1996

Grabación: CD "El album de Colien", 1998

Edición: El Album de Colien, para guitarra. Ed. Colien Honegger, Barcelona 1998

Obra compuesta por encargo de Colien Honegger

Duración: 2,30 min.

“Marcha” (1997)

Cuatro violines

Duración: 2,30 min.

“Homenaje a Oscar Wilde” (1997)

Cuarteto de cuerda

Estreno: Madrid, 3.1998

Duración: 7 min.

“Tres danzas” (1997)

Trío de cuerda (dos violines y cello) y Cuarteto de cuerda

Estreno: Madrid, 19.6.1999

Duración: 9 min.

“Movimiento compuesto” (1998)

Violín, violoncello y piano

Estreno: Madrid, 12.1998

Edición: Libro-Homenaje a los 50 años de vida profesional de Félix Hazen (Madrid, 1998)

Obra compuesta para el Homenaje a Félix Hazen en el 50 aniversario de vida profesional

Duración: 4 min.

“Estudios para la mano derecha” (iniciada en 1999)

Violín solo.

Obra *in progress*

JOSE LUIS TURINA

Discografía

Lógicamente, tratándose de un estreno, todavía no hay referencias discográficas de la obra de José Luis Turina, “D.Q., Don Quijote en Barcelona”. Pero los que quieran acercarse al mundo sonoro de ese músico tendrán escasas oportunidades. Es bien sabido el raquítico estado de la industria discográfica española, en especial en el ámbito de la llamada música clásica, que en general depende de sellos forasteros. Si el repertorio que nos interesa, además, es contemporáneo, las dificultades se incrementan. Esfuerzos meritorios y puntuales no desmienten una panorámica de conjunto poco estimulante.

Centrándonos en la obra de Turina, la opción más evidente es el compacto editado conjuntamente por la SGAE y la Sociedad del Quinto Centenario que recoge diversos registros que abrazan diez años de la trayectoria de ese Premio Nacional de Música del año 1996. La Orquesta Filarmónica de Londres interpreta **Punto de encuentro** (1979), su primera obra para gran orquesta, estructurada como unas variaciones a partir de un tema que van coincidiendo en distintos momentos (de ahí el título). La Filarmónica de Poznan, por su parte, es la responsable de **Pentimento** (1984), donde un fragmento del Parsifal wagneriano asignado a un cuarteto de cuerda se opone al resto de la orquesta, y de **Fantasia sobre una fantasía de Alonso de Mudarra** (1989), revisitación de uno de los clásicos de la tradición musical española.

También como miradas hacia el pasado se caracteriza **Variaciones sobre dos temas de Domenico Scarlatti** (1985), interpretado, como **Alaró** (1984), dos movimientos enlazados de aspecto contrastado, por el Grupo Círculo. El director de ese registro monográfico es José Luis Temes. Otro disco interesante, editado por Discobi, es el que recoge el ambicioso **Concierto para violín**, con Víctor Martín como solista con la Sinfónica de Tenerife dirigida por Víctor Pablo Pérez. **Los Monólogos del viento y de la roca** (1993), para guitarra sola, pueden ser localizados en un recital de Gabriel Estarellas del sello Stradivarius, mientras que la marca Channel propone una visión variada de algunos de los más destacados compositores españoles actuales (Luis de Pablo, Tomás Marco, Cristóbal Halffter, el mismo Turina) en un registro del Cello Octeto Conjunto Ibérico que dirige Elías Arizcuren.

Xavier Cester

Alaró

Grupo Círculo, dirigido por José Luis Temes
LP CBA 1 - 1986

Amb “P” de Pau

Albert Nieto (piano)
LP Elkar 170 – 1988

Concierto para Violín y Orquesta

Victor Martín (violín)
Orquesta Sinfónica de Tenerife, dirigida por Víctor Pablo Pérez
CD Discobi

Crucifixus

Grupo de Cámara de la ORTVE, dirigida por José Maris Franco Gil
LP RCA RL 35335 (2) – 1980

Epílogo del Misterio

Esperanza Abad (mezzosoprano), Francisco Guerrero (piano)
LP RCA RL 35335 (2) – 1980

Fantasia sobre una Fantasia de Alonso Mudarra

Orquesta Filarmónica de Poznan, dirigida por José Luis Temes
CD Discobilbao D-2011 – 1990

Iniciales

María Antonia Rodríguez (flauta), Menchu Mendizábal (piano)
LP CBA 4 – 1987

Los Monólogos del viento y de la roca

Gabriel Estarellas (guitarra)
CD Stradivarius - 1993

Pentimento

Orquesta Filarmónica de Poznan, dirigida por José Luis Temes
CD Discobilbao D-2011 – 1990

Punto de encuentro

London Philharmonic Orchestra, dirigida por José Luis Temes
CD Discobilbao D-2008 – 1990

Scherzo

Cristina Bruno (piano)
LP Etnos 06-B-XL – 1987

Variaciones sobre dos temas de Scarlatti

Grupo Círculo, dirigido por José Luis Temes
CD CBA 10 – 1990

Indice

JOSE LUIS TURINA DE SANTOS : Biografía	1
Primer Período: Formación Musical	1
Segundo Período: 20 años de composición	2
JOSE LUIS TURINA, compositor	5
BREVES COMENTARIOS ANALÍTICOS SOBRE ALGUNAS OBRAS	5
Punto de encuentro para orquesta (1979)	5
Fantasía sobre “Don Giovanni” para piano a cuatro manos (1981)	5
Trío para violín, violoncello y piano (1983)	6
Variaciones sobre dos temas de Scarlatti, para flauta, oboe, clarinete, violín, viola y violoncello (1985)	6
LA MÚSICA ESCÉNICA DE JOSE LUIS TURINA	7
(de “Ligazón” a “D.Q.”)	7
“Ligazón” (1981-1982)	7
“La Raya en el Agua” (1995-1996)	7
“D. Q., Don Quijote en Barcelona” (1998-1999)	10
“Síntesis argumental”	10
José Luis Turina habla de la obra:	12
“De lo que aconteció a Don Quijote en la cueva de Montesinos, y la verdadera razón de su viaje a Barcelona”	12
“Sobre la ópera y sus problemas”	15
¿Estamos en una era de Op. Sys.?	17
Don Quijote en Barcelona: Aspectos literarios y conceptuales	18
Aspectos técnicos y estéticos	19
Epílogo / Dedicatoria	20
Artículos Periodísticos de “D. Q. , Don Quijote en Barcelona”	21
“Don Quijote vuelve a casa”	21
“La obra y la época”	23
“La Fura estrena un Quijote del siglo XXXI”	24
“Don Quijote en Barcelona, muchas intenciones y menos resultados”	25
“D. Q. ! La Fura dels baus podía haber arriesgado más “	26
“Extractos de “Nueva aproximación al Quijote”, de Martín de Riquer, Ed. Teide, 1967”	28
“El Nuevo Espectáculo abre la Temporada del Teatro del Liceo”	30
JOSE LUIS TURINA	32
Repertorio Cronológico de Obras	32
JOSE LUIS TURINA	36
Catálogo de Obras	36
Para Instrumentos a Solo	36
Música de Cámara	40
Obras Orquestales	47
Música Vocal	49

Música Escénica	52
Programas Radiofónicos	53
Música Pedagógica	53
JOSE LUIS TURINA	56
<i>Discografía</i>	56
Alaró	57
Amb “P” de Pau	57
Concierto para Violín y Orquesta	57
Crucifixus	57
Fantasia sobre una Fantasia de Alonso Mudarra	57
Iniciales	57
Los Monólogos del viento y de la roca	57
Pentimento	57
Punto de encuentro	58
Scherzo	58
Variaciones sobre dos temas de Scarlatti	58