5. MÚSICA DE CÁMARA

5A: INSTRUMENTOS A SOLO

5A1. PIANO SOLO

Ocho títulos presenta hoy por hoy el catálogo para piano solo (el repertorio a cuatro manos lo veremos después) de José Luis Turina. Pero es indudable que no todas ellas poseen el mismo peso específico dentro del pensamiento musical del autor, por lo que precisemos ya de entrada que el verdadero corazón de este corpus pianístico lo encontrará el oyente o el estudioso en la extensa *Sonata*, de 1991; Turina estima además muy representativas otras dos obras: el *Scherzo* (1986) y el virtuosístico *Homenaje a Isaac Albéniz* (2001). En modo alguno lo dicho debe ir en demérito de las cinco obras restantes, que contienen muy hermosos pentagramas, pero que están planteadas con menor reto estético; incluso cuatro de ellas son colaboraciones de nuestro autor a encargos colectivos para señalar una celebración o conmemoración. Procedamos, como siempre, por orden cronológico:

- La primera partitura para piano solo que reconoce Turina dentro de su catálogo oficial[1] es *¡Ya "uté" vé...!*, de 1982. Fue compuesta por encargo del Ministerio de Cultura con destino a una colección de diecinueve piezas pianísticas en las que otros tantos compositores españoles ofrecían su homenaje a la memoria de Joaquín Turina (1882-1949), con motivo del centenario de su nacimiento[2]. Resulta curioso que José Luis Turina escribiera la primera página del que considera su catálogo pianístico precisamente en homenaje a su abuelo Joaquín Turina, autor,

[1] Ya en 1978 había compuesto una temprana *Sonatina* (1978), hoy retirada de catálogo.

[2] Permítasenos un pequeño inciso fuera de nuestro tema para recordar un dato poco conocido: que para esta colección escribió Pablo Sorozábal la que sería su última obra; de hecho, hacía ya mucho tiempo que no componía, pero quiso sumarse a este homenaje a un músico, por cierto, de posición sociopolítica aparentemente muy distante a la suya. Dio a su pieza el título de *Oración de la madre del torero*, parafraseando el de la celebérrima obra del sevillano.

como es sabido, de uno de los corpus pianísticos más voluminosos de la historia toda del pianismo español.

El original título procede de un guiño musical que Don Joaquín utilizó en dos ocasiones[3], basado en una frase castiza que con frecuencia decía María Ortega, camarera del Café de la Nueva España, a la que el sevillano dedicara una página en sus *Mujeres españolas* (1917).

La colección completa de las breves obras en memoria de Joaquín Turina (recogida luego en un estupendo libro conmemorativo) fue estrenada en el Conservatorio de Sevilla en enero de 1983 por otro gran pianista y compositor sevillano de gran fuste: Manuel Castillo, por desgracia hoy prematuramente retirado de la actividad musical.

● Cuatro años después, y para celebrar el primer año de vida de la revista "Scherzo", en 1986, los responsables de la misma solicitaron –amistosamente- dos obras para piano con destino al concierto-aniversario que Cristina Bruno había de ofrecer en el madrileño Círculo de Bellas Artes en diciembre de dicho año. Por cierto, que ese concierto conllevaba una expectación añadida por suponer la feliz vuelta a los escenarios de la pianista coruñesa después de varios años apartada de los conciertos públicos. El otro compositor comisionado fue el santanderino Eduardo Rincón. Ambos maestros titularon sus obras respectivas como *Scherzo*, lo que por otra parte no nos causa mucha sorpresa.

En modo alguno la escucha de *Scherzo* nos hace suponer que estamos ante una de las primeras obras pianísticas de su autor, pues Turina aparece ya aquí con la soltura propia de un veterano. No sólo la escritura es pianística al cien por cien, sino que, especialmente cuando la versión alcanza una cierta velocidad de *tempo*, la música nos da esa imagen de improvisación, en cierto modo rapsódica, como si la música viniese a los dedos, por muy difícil que ésta sea. La obra -por la que planea el pianismo de Chopin, que apenas logra concretarse en algún momento- está dedicada a Cristina Bruno.

● Del mismo año que Scherzo es *Amb "P" de Pau [Con "P" de Paz/Pablo]* (1986). Estamos de nuevo ante una breve pieza que tiene su origen en un proyecto de encargos colectivos. En este caso será el pianista barcelonés Albert Nieto quien aproveche el declarado por la ONU como "Año Internacional de la Paz" para solicitar en 1986 una docena de obras a otros tantos compositores españoles en torno al tema de la Paz. Turina compuso una pieza

[3] La traslación musical de dicha exclamación andalucista que se reproduce en el título no es la misma en el abuelo que en el nieto: en aquél supone un consonante intervalo tonal de Quinta justa, y en éste uno disonante de Séptima menor, respetándose, eso sí, el ritmo y la dirección del intervalo, lo que garantiza en parte el reconocimiento de la cita.

en la que rinde homenaje a la figura de Pablo Casals, con un leve guiño a la interválica característica de la popular melodía *El cant dells ocells [El canto de los pájaros]*, tan indisociable de su figura.

Salvo algún momento concreto, la música se desarrolla en ambiente vago, evocador, sobre la que la memoria errante parecerá intuir algún leve trazo de la melodía referida. El título en catalán funciona ambiguamente, pues el vocablo "Pau" es el mismo para Paz que para Pablo.

Junto al resto de las doce obras solicitadas, esta breve pieza se estrenó en el Teatro Arriaga de Bilbao en octubre de 1987 con Albert Nieto al piano, quien las llevó posteriormente a un disco conmemorativo.

● Sólo unos meses después nacerán los *Cinco preludios a un tema de Chopin* (1987). Es, de nuevo, música para un encargo colectivo. En este caso, el que partió de la Fundación Isaac Albéniz en conmemoración del Centenario del nacimiento del mítico pianista polaco Arthur Rubinstein, y que alcanzó nada menos que a veintiún compositores españoles. Me consta, porque viví de cerca aquella actividad, que la Fundación quedó sorprendida porque los compositores se debieron "tomar muy a pecho" el encargo y, frente a la breve colaboración solicitada, se explayaron en la creación de obras de mayor envergadura, con lo que el volumen de música recibida más que triplicó lo esperado. Tanto fue así que el estreno hubo de repartirse entre cuatro pianistas, a lo largo de dos conciertos[4]

Nuestro compositor contribuyó a la colección con los referidos preludios, que consisten en cinco muy breves piezas (excepto la última, algo más dilatada) en cada una de las cuales se produce una aproximación, nota a nota, al motivo principal de la *Balada en La bemol mayor,* de Federico Chopin, compositor tan indisociable de la figura del homenajeado Rubinstein. Diríamos que estamos ante cinco delicias turinianas con cinco gotas de músicas chopinianas; o mejor dicho, cuatro, pues en la última irrumpe el maestro madrileño sin reparos en una no disimulada reelaboración del célebre *Estudio en La bemol mayor* (primero de los *12 estudios, op. 10,* más conocido como "de las Arpas"), sobre la que aparece el citado motivo de la *Balada nº 3.*

● Y llegamos por fin a la extensa y compleja *Sonata para piano*, que nacerá entre octubre y noviembre de 1991 como obsequio y reconocimiento del autor hacia ese gran pianista que es Guillermo

[4] Tuvieron lugar en la sede madrileña de la Escuela Superior de Canto, con patrocinio del Centro para la Difusión de la Música Contemporánea. Los pianistas fueron Guillermo González, Joaquín Soriano, Pedro Espinosa y Albert Giménez Atenaille (éste último fue el intérprete de la obra de José Luis Turina).

González, quien, como ya vimos, fue también primer intérprete del *Concierto para piano y orquesta* de nuestro biografiado.

Como antes adelantábamos, esta *Sonata* resulta ser el meollo y compendio de la producción de José Luis Turina para piano; y no sólo por ser la de mayor duración, sino por presentar la mayor complejidad y despliegue de recursos. Pero por esto mismo resulta aparentemente paradójico que el comentario que el autor escribió para el estreno de la obra se inicie con esta declaración ideológica: "Nunca ha sido el piano un instrumento que me haya convencido como vehículo de la expresión musical contemporánea: su principio físico, casi nacido al servicio -científicamente pensado, podríamos decir- de una literatura muy concreta, basada en los principios armónicos generados por la resonancia, le hace poco apto, a mi modo de ver, para músicas más preocupadas por otros aspectos del hecho sonoro."

Digo "aparentemente paradójico" porque creo que la actitud del compositor es sincera: no es el piano, al menos a solo, un instrumento en que él se encuentre especialmente a gusto; pero no puede el creador abstraerse de la posición privilegiada que ese asombroso artefacto con cuerdas ha ocupado en la cultura musical occidental de tres siglos, ni dejar de sentirse heredero de las grandes músicas que han nacido para ese medio. Así que ahí queda la aportación de nuestro compositor.

Turina titula *Sonata* a esta obra en cuanto que es una obra de amplia duración –no menos de veinte minutos de música ininterrumpida- y complejidad de ideas, presididas siempre por el enfrentamiento de motivos: pasajes dramáticos y *scherzantes*; graves y ligeros; abruptos y plácidos. Un tipo de oposición que está presente en la forma "sonata" histórica, aunque no se apunte Turina a esquema formal alguno derivado de aquélla. Y que requiere del intérprete máxima concentración para no dejar a la música en mera fragmentación constante: es una partitura en la que pasan muchas cosas, pero que no debe perder su continuidad expresiva.

Por lo demás, esta *Sonata* se nos aparece como resumen y antología de las preocupaciones del José Luis Trina de aquel momento. Sobre todo en cuanto al desarrollo de un material en abstracto, pues no se olvide que estamos ante una de las pocas partituras que no presenta un programa apriorístico, ni se basa en músicas del pasado, ni parte de ninguna percha previa en la que cuelgue el discurso musical. El único hilo conductor es el propio material que se va desarrollando, con apariencias muy diversas, sin rehuir ni un cierto melodismo fuertemente cromatizado ni, por supuesto, los trazos horizontales o contrapuntísticos tan del gusto del autor. Nos informa Turina que este tipo de escritura utilizado en esta Sonata fue un punto de partida para el posterior *Concierto para piano y orquesta*, aun sin olvidar que median más de seis años entre ambas obras.

Guillermo González, a quien la obra está dedicada, presentó por vez primera en público esta *Sonata*, en el curso de un concierto en memoria del gran José Cubiles, en Madrid, en diciembre de 1994.

● Cuatro años después de la composición de esta *Sonata* volverá Turina de nuevo su mirada hacia el blanquinegro teclado, esta vez a ruegos del pianista uruguayo, afincado en España desde hace muchos años, Humberto Quagliata, siempre interesado en la difusión de la nueva música española e hispanoamericana. Quagliata preparaba en aquel momento una amplísima gira mundial, a partir de febrero de 1996, y quería llevar en ella nuevos pentagramas de José Luis Turina. El único ruego fue que se imbricasen en la medida de lo posible con algún aspecto relevante de la historia musical española, atractivo desde fuera de nuestras fronteras.

Turina tomará a Falla, hito de nuestra historia musical, como referente para su nueva obra, que titulará *Toccata (Homenaje a Manuel de Falla)* y que quedará rubricada en febrero de 1995. Bien es verdad que, según ha dejado escrito el autor, "el homenaje no persigue evocar un estilo ni una estética fallesca, sino que debe buscarse en aspectos más relacionados con la escritura pianística, a modo de una resonancia abstracta."

Estamos, como el oyente fácilmente comprobará por sí mismo, ante un tipo de funambulismo en el lenguaje muy parecido al que ya ensayara José Luis Turina en sus *Cinco preludios a un tema de Chopin*, ocho años anteriores a esta *Toccata*: un funambulismo que le permite mil equilibrios sobre el lenguaje de otro compositor, sin que en ningún momento se produzca una inmersión directa en la música de ese otro creador. Tan solo hay en este caso que ahora comentamos un roce muy leve con una cita del genial gaditano: una mínima frase tomada de su *Homenaje a Debussy* (1920), para guitarra. (Obsérvese, pues: un homenaje dentro de otro homenaje, setenta años después). De esta cita de intervalos muy cerrados emanan, sin embargo, no pocos giros que aparecen antes y después.

José Luis Turina simultaneó la composición de esta *Toccata* con la de un breve número de carácter didáctico que, con el título de *Paisaje*, se integraría en el trabajo colectivo dominado *El álbum de Collien.* Pero, curiosamente, la idea central de esa pequeña colaboración está también luego desarrollada en la *Toccata*; más aun: conforme Turina fue redactando los pequeños bocetos de ideas para ser desarrolladas en la obra con destino a Quagliata, fue considerando la posibilidad de reunirlos todos ellos en una breve colección que, bajo el titulo de *Seis bocetos*, incluyó luego en su catálogo de obras pedagógicas, y que supone un excelente paso previo para el abordaje y comprensión de la obra final, que es realmente la *Toccata*, cuya primera audición fue en Luxemburgo en febrero de 1996, obviamente con Quagliata al teclado.

● Seis años mantendrá José Luis invariable su catálogo pianístico, hasta que en 2001 se le ofreciera componer la obra que había de resultar de ejecución obligada para los concursantes al prestigioso Premio Jaén en su edición de 2002. Turina, que necesita siempre de un imaginario argumento, previo al impulso de iniciar el discurso musical, tomó como punto de partida la ciudad andaluza que da nombre al premio para imaginar cómo hubiera podido él añadir una pieza más a la suite *Iberia*, de Isaac Albéniz, que se titulara hipotéticamente "Jaén". Así que recurre al mismo esquema formal que, con algunas variantes, articula cada una de las piezas "auténticas" de la citada suite: un inicio brillante, arrebatador, generalmente virtuosístico, que se remansa en una sección más cantable (a menudo basada en una música popular, procedente en este caso de una canción de olivareros de Jaén), para volver sobre el motivo inicial y cerrar con una coda.

Construye Turina así su *Homenaje a Isaac Albéniz*, obra obligada para los concursantes que quisieran optar al referido Premio Jaén 2002. La ganadora del concurso fue la pianista rusa Anna Vinnitskaja (que realizó la grabación de la obra de Turina para el sello discográfico oficial andaluz, "Almaviva"), aunque el premio especial para la mejor interpretación de la obra contemporánea, es decir, la que nos ocupa, fue a manos de la joven pianista china Xie Ya Ou.

● La última pieza para piano solo que hoy por hoy ha compuesto José Luis Turina, *Soliloquio*, surgió en 2004, a petición del pianista Jordi Masó, con destino a una colección de piezas en recuerdo del admirado compositor catalán, recientemente fallecido, Joaquim Homs. Turina toma prestado para esta breve obra el título de varias piezas pianísticas del homenajeado, igualmente tituladas *Soliloquios*[5], que el compositor barcelonés había firmado en 1972. También guiño a la tierra natal del homenajeado es la cita –eso sí, retrogradada y fragmentada- de la canción catalana en la que se basa una de las obras para piano primerizas de Homs: las *Variaciones sobre un tema catalán,* que Turina utiliza a modo de reposo para las pequeñas cesuras del discurso. En el momento de cerrar este trabajo, la colección está pendiente de estreno y grabación discográfica.

---

[5] La partitura original de Homs está titulada *Soliloquio*; posteriormente ha sido costumbre modificar el título que le dio originalmente el compositor, que aparece ahora como *Soliloqui*.

5A1 bis. PIANO A CUATRO MANOS

Lo primero que llama la atención al examinar la producción de Turina para piano a cuatro manos es que la primera obra que compuso para esta formación, *Fantasía sobre Don Giovanni* (1981), es nada menos que cinco años anterior a la primera obra que hoy día figura en su catálogo "oficial" para piano a dos manos, es decir, tocado convencionalmente[6]. Evidentemente, nada hay que objetar a esta circunstancia, pero no deja de ser inhabitual iniciar el catálogo para el teclado con una obra –y nada sencilla- para una variante pianística que añade sus propias especificidades a la ya de por sí nada fácil técnica de composición para el piano.

Bien es cierto que la prontitud con la que Turina aborda el pianismo a cuatro manos tiene una fácil explicación: el dúo de piano que su hermano Fernando Turina mantenía con Miguel Zanetti, profesores ambos de la Escuela Superior de Canto y colegas de formación camerística durante muchos años. Fue, decimos, este dúo el que solicitó a José Luis Turina una pieza a cuatro manos ya en 1981, cuando aún estudiaba el último curso de Composición en el Conservatorio de Madrid.

● Es sabido que Zanetti es uno de los más eximios repertoristas y acompañantes de *Lied* y ópera de toda España, y conocedor excepcional del repertorio histórico operístico. Y dentro de él, tampoco es ningún secreto su pasión por Mozart y su *Don Juan*. De modo que en su honor, José Luis Turina tomó como punto de partida la atípica secuencia melódico-armónica que el inmortal salzburgués hace cantar al Comendador en el banquete del último acto de la ópera mencionada. Se trata de una curiosa secuencia en la que se suceden los doce semitonos de la escala, circunstancia que aprovecha Turina para capturar esa sucesión –obviamente, sería un espejismo hablar de serie dodecafónica- y plantear una música que se desarrolla como un total cromático. Ni que decir tiene, pues, que no espere el aficionado encontrar variación alguna reconocible sobre ningún tema operístico mozartiano. Por el contrario, invitamos al oyente audaz a asombrarse de cómo Turina llega, creo que por pura intuición, a un tipo de fragmentación acórdica y de texturas pianísticas no muy distantes al del pianismo de Boulez, y muy especialmente al de su *Tercera sonata* o de sus *Estructuras para dos pianos*. Hemos comentado este punto con nuestro compositor y nos responde que no es consciente de que hasta aquel momento hubiera recibido ninguna influencia directa del pianismo *bouleziano*. Hemos de deducir, pues, que fue un asunto de pura intuición.

---

[6] Precisamos lo de su catálogo "oficial" porque en realidad Turina sí había compuesto algunas obras menores para piano solo antes de su primera obra para piano a cuatro manos, pero son piezas que no pasaron del mero trabajo de estudio y, como tales, fueron luego retiradas de catálogo.

Tampoco se ha de escapar al lector que estamos ante la primera obra de Turina que anuncia, ya desde su título, el entusiasmo del autor por la recreación, más o menos distante del original, de temas y estéticas de la memoria histórica de la música occidental. Si hoy es Mozart, mañana serán Wagner, Prokofiev, Mudarra, Strauss o Rosssini... El dúo dedicatario estrenó estas *Variaciones* en un concierto del ciclo "Lunes Musicales" de Radio Nacional de España, en el Círculo de Bellas Artes de Madrid.

● Y ese mismo dúo volverá a ser motor de la segunda obra de Turina para la especialidad; pues "rodadas" ya ampliamente las variaciones mozartianas, seis años después volverán a solicitar nueva música a Turina de cara a un importante concierto en el Auditorio Nacional de Madrid, dentro del ciclo de Música de Cámara y Polifonía, en marzo de 1991. El resultado será una obra bien diferente, carente, al menos en principio, de un referente musical previo como en la anterior. Porque *Sonata y Toccata* (1990) es una de las obras más abstractas del catálogo de Turina, entendiendo por tal el que todos sus materiales carecen de referencias ni connotaciones previas, y que procedimientos escolásticos como la variación o la derivación temáticas son los utilizados como motores del discurso musical.

La obra consta de las dos partes que su título anuncia, que se ejecutan sin interrupción. Creo que acaso el orden teórico de ejecución que más ayudaría al entendimiento de la obra sería el contrario del indicado, pues en realidad la *Toccata* es pieza algo más sencilla, cuyo fraccionamiento en episodios con clara personalidad propia facilita la comprensión de las ideas; mientras que la *Sonata*, sin embrago, utiliza varios de esos elementos pero ya desarrollados, mixtificados, en plena ebullición y evolución. De modo que estemos prevenidos para que la escucha analítica en el orden fijado por Turina nos presente primero un movimiento altamente evolucionado a partir de unos materiales, para, en minutos posteriores, mostrarnos varios de esos mismos materiales, ahora con su cara más "comprensible".

Sonata y toccata (que por cierto no guarda relación alguna más que en el título con la *Sonata* y la *Toccata* para piano a dos manos, anteriormente comentadas) fue compuesta entre enero y febrero de 1990 y está dedicada nuevamente al dúo Zanetti-Turina.

● Ya nos hemos referido numerosas veces en este trabajo a las varias obras de José Luis Turina que basan su sistema generador en criterios de organización que no proceden específicamente de los estudios musicales sino de los gramaticales; aunque posteriormente, es evidente, deba el compositor concretarlos a través de la escritura propiamente musical. Una de esas obras es la que por ahora constituye la última creación de Turina para la

especialidad de piano a cuatro manos, y fue rubricada en 1996 bajo el título de *Tres palíndromos*.

Recordemos primero al lector, por si lo tiene olvidado, que en morfología gramatical, "palíndromo" es una palabra o frase cuya lectura en sentido ordinario resulta idéntica a la lectura en sentido contrario; es decir, una palabra o frase "capicúa". Así, "reconocer" sería un ejemplo de palíndromo de una sola palabra; y "dábale arroz a la zorra el abad[7]" sería un ejemplo, muchas veces citado, de palíndromo de una frase. Recordado esto, apresurémonos a decir que la figura del palíndromo, con uno u otro nombre, ha sido muy utilizada en Música: desde los cánones en forma de cangrejo (o cancrizantes) a las retrogradaciones o inversiones de la serie dodecafónica, sistema básico de rotación de la composición serial.

Turina divide esta partitura en tres números, cada uno de los cuales tiene como modelo un palíndromo diferente: en el primero, la frase "madam, I'm Adam", que nos propone Guillermo Cabrera Infante[8] ; en el segundo, es "no deseo ese don", que aparece en el escritor valenciano del siglo XVI Juan de Timoneda, e igualmente el antes citad vocablo "reconocer"; en el último, el título es uno de los palíndromos más largos que por ahora se conocen en castellano: "Anita, la gorda lagartona, no traga la droga latina", debido al singular lingüista y escritor José Antonio Millán[9] .

Cada uno de los tres números tiene como serie generadora una frase de tantas notas como el palíndromo citado. A partir de ahí, cada página se convierte en una verdadera orgía de retrogradaciones, pues piénsese que no sólo están tratadas así las líneas horizontales, sino también los acordes. Como consecuencia de las retrogradaciones, aparecen también infinidad de inversiones, lo que convierte el discurso en una inacabable serie de fórmulas en espejo. Cada uno de los tres breves movimientos posee una personalidad musical bien definida, por lo que, conociendo la habilidad de factura que implica su firma, la obra no resulta en modo alguno artificiosa.

Marisa Santisteban y Luis Calderón, dos amigos de Turina y compañeros suyos en la época de su trabajo en la legislación sobre la enseñanza musical, son los dedicatarios de la obra. Fueron, no obstante, Sebastián Mariné y Elena Aguado los intérpretes del estreno, en Madrid, en noviembre de 1997. La obra había sido encargo del Centro para la Difusión de la Música Contemporánea, con destino a la colección de música de mediana

---

[7] Ni que decir tiene que a efectos de considerar un palíndromo, no tenemos en cuenta la acentuación de las palabras, ni las mayúsculas, ni los signos ortográficos.

[8] Con fino sentido del humor, dice el escritor cubano que éste ["Señora, me llamo Adán"] debió ser el primer palíndromo de la historia.

[9] También desenfadadamente, a la pregunta a Millán sobre qué entendería por la "droga latina", responde que... ¡el vino!

dificultad técnica que publica con cada número de la revista "Quodlibet" (la obra de Turina se publicó en el número 6), de la Universidad de Alcalá de Henares.

5A2. GUITARRA

● Puesto que las juveniles *Tres piezas* (1977), dedicadas a José Luis Rodrigo (y por él estrenadas y difundidas), fueron retiradas luego del catálogo "oficial" de José Luis Turina[10], la producción de nuestro compositor para guitarra sola se abre con *Copla de cante jondo*, compuesta en julio de 1981, es decir, de manera simultánea a las ya referidas *Variaciones sobre Don Giovanni* y sólo unas semanas después de haber culminado sus estudios de Composición en el Conservatorio de Madrid.

Quienes tuvimos el privilegio de haber recibido las enseñanzas de Federico Sopeña (dentro y fuera del aula), recordamos bien su veneración por Andrés Segovia, y su frase, muy típicamente suya, de que, independientemente de que haya sido o no el mejor guitarrista de su tiempo, él tiene el mérito "de haber redimido a la guitarra de las garras del flamenco". Esta simplista pero en buena parte certera afirmación resulta curiosa cuando comprobamos la amplia literatura que en la música guitarrística española de las últimas décadas tiende de una u otra manera una mano al género flamenco. De manera que da la sensación de que el instrumento ha tenido que realizar un penitente viaje del flamenco hacia la sala de conciertos, para después recuperar sus raíces sin complejos.

Naturalmente ese guiño hacia el flamenco puede revestir muy diversas formas y grados. Turina lo hace aquí con sutileza, no abiertamente; como si quisiera que entendiésemos la expresión "cante jondo" en su última esencia de cante triste, sentido. No hay música flamenca por parte alguna, pero hay "duende" y pena contenida. Dos elementos muy básicos –una escritura flexible que alterna con un acorde arpegiado descendente, rotundo y con cierto desgarro- articulan una forma sencilla y directa a la escucha. Por cierto, que ya en esta temprana obra utiliza Turina el recurso de pedir la afinación de la sexta cuerda medio tono más bajo de lo habitual (es decir, en Mi Bemol, en vez de Mi natural), que mantendrá en toda su producción guitarrística hasta hoy. Estrenada en Italia por Pablo de la Cruz, *Copla del cante jondo* está dedicada a Gloria Liñán, historiadora del Arte y becada en la Academia de Bellas Artes de Roma en el curso en que también lo estuvo Turina.

● Ocho años después, y con destino al entonces guitarrista –hoy prácticamente dedicado en exclusiva a la composición- Francisco Luque, volverá Turina sobre el instrumento de seis cuerdas con

---

[10] La partitura de estas piezas, no obstante, fue publicada en 1982 por la editorial Guendai Guitar, de Tokio.

sus *Cuatro estudios en forma de pieza*. Compuestos a principios de 1989, Turina rinde ahora y desde el propio título de la obra su pequeño homenaje al arte surrealista, o mejor, a la manera de contemplar la realidad característica del surrealismo. Según Turina explica, la impresión que le causó, en enero de 1989, la visita a una exposición antológica del pintor surrealista René Magritte (Madrid, Fundación Juan March) y el inmediato fallecimiento de Salvador Dalí, el 23 de ese mismo mes, fueron dos acontecimientos muy próximos en el tiempo que motivaron su acercamiento al movimiento surrealista.

Bien es verdad que el reflejo de ese acercamiento en la nueva partitura no puede ir mucho más allá del leve humor de los títulos, (tanto del ciclo global como de cada uno de los estudios), tomados todos de títulos y textos surrealistas, pues no es nada fácil establecer cómo pudiera ser una música surrealista, especialmente si no se basa en texto alguno[11]. La música suena aquí, acaso, más etérea, más interrogante que en otras partituras de Turina, casi siempre más afirmativas. Estamos ante un ciclo bellísimo, que muestra el camino recorrido por José Luis entre la anterior *Copla...* y esta nueva propuesta, tan alejada de aquélla. Fue estrenada por Ricardo Iznaola en Madrid en febrero de 1991.

● Las dos siguientes obras guitarrísticas de Turina –y por hoy las últimas que ha compuesto para ese medio instrumental- tendrán como destinatario el excelente intérprete mallorquín Gabriel Estarellas, que tan estupenda labor ha realizado y realiza hacia la música española reciente para su instrumento. Y no sólo a través del concierto, sino también de sus numerosas grabaciones discográficas, por más que, por desgracia, –y como ocurre casi siempre en nuestro cutre panorama discográfico- este tipo de documentos sonoros quede al final en la cuneta de todo mercado.

Dos obras, en efecto, nacerán para él en poco más de un año, aunque se trate de dos trabajos bien diferentes: los *Monólogos del viento y de la roca* (1993) y el *Preludio sobreesdrújulo* (1994). Los *Monólogos...* plantean como idea base la contraposición entre movimiento horizontal, contrapuntístico, frente a la de estatismo acórdico o verticalista. La horizontalidad en movimiento está representada por el veloz arpegiado, plenamente guitarrístico y fruto de un buen conocimiento del instrumento, lo que proporciona una permanente sensación de movilidad. El estatismo está representado por acordes en posición muy abierta, que abarcan en vertical una enorme franja de la tesitura del instrumento; son variables estos acordes en cuanto a su composición, pero inmutables en cuanto que carecen del menor desarrollo. A partir

[11] El propio José Luis Turina ha dejado escrito, y estamos plenamente de acuerdo con ello, que es muy dudoso que incluso la más celebrada obra escrita sobre un poema surrealista, *El martillo sin dueño,* de Boulez (sobre René Char), pueda ser calificada con fundamento de "música surrealista".

de esta dicotomía entre movilidad e inmovilidad es fácil deducir por qué Turina tituló la pieza metafóricamente *Monólogos del viento y de la roca*.

- El *Preludio sobreesdrújulo*, más breve que la obra anterior, es una de las varias obras de Turina que fundamenta su sistema de escritura en criterios que no son originalmente musicales sino gramaticales. Ya hemos hablado anteriormente del interés de Turina por las acentuaciones de las entonaciones de las frases; y de cómo una misma frase oral, entonada de dos maneras diferentes pueda presentar sentidos diferenciados. Lo que en esta pieza guitarrística plantea Turina es un juego de frases melódicas más o menos simétricas en su constitución, cuyas acentuaciones se encuentran en la anteantepenúltima sílaba; es decir, forzando la frase de manera que carezca de punto de inflexión final. Naturalmente esto no iría más allá del mero pasatiempo si no estuviera realizado con exquisito gusto y sabiduría musicales. Pues no cabe duda, como en otras obras de Turina que pueden ser explicadas desde su mera mecánica constructiva, de que esta bella música es esto... y bastante más.

Por último, dos aclaraciones para evitar despistes a quien utilice este apartado como texto de consulta: primera, que *Elegía* (1996), compuesta por encargo de Colien Honegger con destino al álbum colectivo que llevaba su nombre[12], ha sido después valorada por Turina más en su carácter accesible y sencillo, y como tal ha preferido integrarla en su apartado de "Música Pedagógica". Y segunda, que la obra *Vocalise de la guitarra* es, pese a su título, una pieza para voz y piano y debe localizarse, pues, en ese apartado.

5A3. OTROS INSTRUMENTOS A SOLO

- **Flauta.** Quizá por su mayor versatilidad, es la flauta el instrumento de viento que ha concitado en mayor medida el interés de los compositores de las últimas décadas para ser protagonista de obras a solo, en forma de extensas cadencias. El temprano ejemplo de la *Secuencia I*, de Luciano Berio, dio acaso el pistoletazo de salida hacia el amplio repertorio solístico de que goza hoy el instrumento.

Turina se sumó en 1983 a ese repertorio con su obra *Dubles*, tras su amistad establecida en los Cursos de Verano de Cuenca con la extraordinaria flautista norteamericana Linda Wetherill (luego solista del IRCAM, y que ha realizado en estos últimos años un trabajo admirable en el estudio no sólo de su instrumento

[12] Había sido estrenada también por Gabriel Estarellas en agosto de 1996.

propiamente dicho sino de otro tipo de flautas de la tradición no europea). Por cierto, que el título de la obra no alude al vocablo francés "Doubles" [dobles], sino a una variante del juego infantil de la comba que las niñas llaman "dubles" [13]. La partitura de *Dubles* está encabezada por dos dedicatorias: "A mi mujer" y "Para Linda Wetherill".

De breve duración y dificultad evidente (aunque no desmesurada), *Dubles* juega con elementos muy propiciados por las características del instrumento: gran agilidad de digitación, pianísimo vecino al silencio, posibilidad de saltos agilísimos en las tesituras, etc. No carece tampoco, a mi juicio, de un puntito de levedad algo *scherzante*. Sin embargo, creo que en cierto sentido es notable *Dubles* no sólo por los recursos que contiene sino por los que no contiene. Por ejemplo, no cae en aquel uso, a nuestro juicio abusivo, de especulación con infinidad de sonidos multifónicos, tan del gusto de aquellos años, que con demasiada frecuencia no suponían sino un suplicio para el ejecutante... y un paseo por el túnel de los horrores para el oyente. Así será en el futuro en la escritura de Turina: la transparencia ganará siempre al feísmo, por más que en ocasiones recurra musicalmente a efectos deliberadamente rotos o ruidistas.

Trece años después de su composición, José Luis Turina volvió sobre esta obra para elaborar su desdoblamiento en un originalísimo trío para flautín, flauta subcontrabajo y bidones metálicos afinados ("steel drums"). Con esta nueva redacción, y manteniendo el mismo título, se incorporó como una de las 21 escenas de que consta el espectáculo ecénico-musical *La raya en el agua*, al que tantas veces hemos aludido en este trabajo. Nos referiremos de nuevo a esta segunda versión en el capítulo de "Obras para tres instrumentos".

- **Clarinete.** A efectos de sistemática incluimos aquí la referencia a *Catdenza*, para clarinete solo, aunque apenas le cabe la consideración de una obra como tal dentro del catálogo de José Luis Turina. En realidad se trata de un apunte simpático como colaboración al libro colectivo que, con un total de 25 brevísimas páginas de otros tantos compositores españoles, marcó en 2003 las bodas de plata del festival valenciano de música contemporánea denominado "Ensems", de trayectoria tan brillante durante el último cuarto de siglo.

En menos de dos minutos, Turina traza una glosa que enlaza de forma virtuosística las notas sueltas del tema de la "Fuga del gato", de Domenico Scarlatti, original tema integrado por seis

---

[13] Las amiguitas de mi hija Beatriz me informan de que saltar a la comba "a dubles" es hacerlo dando un segundo saltito en cada pase de cuerda. (¡Las fuentes para un estudio musicológico son a veces en verdad pintorescas!)

intervalos ascendentes seguidos, que ya usara el madrileño en sus *Variaciones sobre dos temas de Scarlatti*, de 1985, situadas siempre en el registro grave del instrumento, y las del motivo del gato de "Pedro y el Lobo" de Prokofiev, encomendado al clarinete en dicha obra, en el registro agudo. De esta doble referencia a dos gatos (*cat*, en inglés) musicales deriva el neologismo cat-denza que da título a la obra.

- **Violoncello.** "Cuenca, en volandas de celestes prados..." es el primer endecasílabo del conocido *Soneto a Cuenca*, del poeta conquense Federico Muelas. De ese verso extraerá José Luis Turina en 1982 el título de la obra para violoncello solo que en su etapa de Cuenca compondrá a ruegos de su buen amigo y excelente cellista Arturo Muruzábal, durante años primer violoncello de la Orquesta de la Radiotelevisión Española[14]. Y aunque no creo que Turina buscase en ese título mucho más que una evocación de la ciudad a la que tan ligado estuvo en una etapa de su vida, es lo cierto que *En volandas* resulta un brillante monólogo que por su carácter direccional, vivo y unitario parece mantener "en volandas" a intérprete y audiencia.

Ello no obsta para que en ocasiones este movimiento vivo se detenga momentáneamente y dé paso a la línea cantable y lírica, generalmente por la región grave del instrumento. La perspectiva que nos dan los años transcurridos nos permite ya apreciar que esta breve obra, de virtuosismo moderado, encierra ya rasgos característicos de Turina en su escritura posterior para instrumentos de cuerda, que veremos desarrollados en obras de posterior madurez.

- **Contrabajo.** Vinculado a la escuela de Altos Estudios Musicales de Santiago de Compostela (con la que José Luis Turina colabora con alguna regularidad) se convoca anualmente uno de los pocos festivales en Europa dedicados específicamente al contrabajo y su repertorio; tiene como figura simbólica al mítico contrabajista Ludwig Streicher y toma la denominación de "Festival de Contrabajo Ludwig Streicher".

El festival surgió como una iniciativa del excelente contrabajista vasco Carlos Méndez, actualmente solista de la orquesta Real Filharmonía de Galicia, buen amigo de nuestro biografiado. Es evidente que una de las limitaciones de este tipo de festival es que el contrabajo no se halla sobrado de obras solísticas modernas. Por ello, Méndez rogó a su amigo Turina la elaboración de una

---

[14] Y como tal, intérprete años después de la parte principal de cello en el estreno de *Ocnos*, en el madrileño Teatro Real en 1988.

amplia obra, extensa y virtuosística, donde se pusieran de manifiesto las mil posibilidades de este instrumento a solo.

A comienzos del verano de 2001, Turina compuso para él *Partita*, una obra que despliega las características y requisitos citados, en forma de suite en cinco movimientos muy caracterizados. A un *Preámbulo*, que sirve de apertura, le sigue una vistosa *Marcha*, un poco enloquecida, pero muy brillante si se toca con seguridad; el *Aria* exige una estupenda afinación para mostrar su carácter emotivo y *cantabile*; y si en *Burlesca* se ponen en juego, a modo de *scherzo*, formas no ortodoxas de hacer sonar el instrumento (o su caja armónica), *Final* es la pieza más compleja y sólo viable si se dispone de una técnica muy depurada.

Partita se estrenó, en versión del propio Carlos Méndez, en uno de los conciertos inaugurales del Museo de Arte Contemporáneo de Vigo, en diciembre de 2001.

- **Clave.** Ya vimos en su momento que José Luis Turina siguió estudios de clave en la cátedra de Genoveva Gálvez, hasta conseguir la titulación de Profesor de ese instrumento. A este interés por el clave responde el ya tratado (ver Conciertos para solista y orquesta) *Concierto para clave y pequeña orquesta* titulado *Variaciones y desavenencias sobre temas e Boccherini*, de 1988. En junio del año siguiente, y dedicado a su antigua maestra en este instrumento, compuso *Due essercizi [Dos ejercicios]*; se trata de dos piezas muy breves, cada una de ellas sobre una idea muy concreta y sencilla: la primera *(Praeludium)* es un juego acórdico en forma de arpegios**,** escrito en notas sin medida que deben ser agrupadas según criterio del intérprete, al modo de los *Preludios libres* de Louis Couperin; la segunda *(Sonata)* es un escurridizo movimiento perpetuo de semicorcheas en tiempo vivo**,** en el que se utilizan diversos procedimientos técnicos característicos de los *Essercizi* de Domenico Scarlatti.

Once años después, en junio de 2000, volverá Turina sobre este instrumento, ahora a instancias de María Teresa Chenlo, clavecinista uruguaya residente en España desde hace muchos años y siempre inquieta por la incorporación de nuevas obras a su repertorio. Para ella compuso *L'art d'être touché par le clavecin*, subtitulada *Sonata para clave*, una obra de alto virtuosismo, muy distante de la sencillez de los *Due essercizi*[15].

---

[15] En la grabación discográfica que recientemente ha realizado María Teresa Chenlo no sólo de la *Sonata* a ella dedicada sino también de los referidos *Due essercizi*, ésta última obra ha perdido parte de esa sencillez al ser abordada con criterio historicista y, en consecuencia, ser objeto de ornamentaciones libres, muy en la línea histórica del intérprete de clave.

El título juega con el de la célebre colección de piezas para clave que a principios del siglo XVIII escribiera el gran François Couperin: *L'art de toucher le clavecin [El arte de tocar el clave]*; sólo que Turina convierte el verbo en reflexivo y lo emplea en su acepción de "conmover": *L'art d'être touché par le clavecin*, que traduciríamos como *El arte de ser conmovido por el clave.*

- **Órgano.** En enero de 1991 el Auditorio Nacional de Música de Madrid, a través de la Orquesta y Coro Nacionales de España, convocaba al público de la capital a un ciclo de cuatro conciertos de órgano para inaugurar los dos nuevos órganos que iniciaban su andadura en las respetivas salas del Auditorio: el de la Sala Sinfónica había sido construido por el organero alemán, afincado en Barcelona, Gerhard Grenzing y era el primer órgano en España que utilizaba tecnología digital para la programación de las registraciones. El de la Sala de Cámara era obra del organero, recientemente fallecido, Gabriel Blancafort (hermano del también desaparecido director de coro Alberto Blancafort)[16], quien diseñó en su taller de Collbató (Barcelona) un órgano en roble y nogal, íntegramente mecanizado pero de apariencia barroca.

Tomás Marco, a la sazón Director Gerente de la Orquesta Nacional de España, no quiso que faltara al menos un estreno absoluto en los conciertos inaugurales (dos conciertos en cada uno de los nuevos órganos); así que, con destino al concierto que había de ofrecer una de los cuatro organistas, Presentación Ríos, se planteó la posibilidad de encargar una nueva obra. Hay que decir, a fuer de sinceros, que en aquel momento José Luis Turina ya tenía sobre su mesa de trabajo algunos apuntes con vistas a un trabajo organístico para la citada intérprete, así que, como el tiempo apremiaba, se le encomendó a Turina la concreción de la obra en el menor tiempo posible. Piénsese que cuando José Luis Turina recibió el encargo no sabía a cuál de los dos órganos iba a corresponder su estreno. Finalmente, se le adjudicó al concierto de la Sala de Cámara.

Presentación Ríos, que mimó durante semanas la obra para dotarla de la registración más adecuada (y a quien está dedicada la partitura) nos indica que *Punto de órgano* funciona estupendamente bien en un órgano de dimensiones medias como es el de la Sala de Cámara, pero que, debidamente reelaborada la registración, resulta ser también espléndida música para un órgano de grandes dimensiones. En este sentido, recordemos que esta misma obra figuró de nuevo en el concierto inaugural del enorme órgano de la catedral de la Almudena, de Madrid (instrumento realizado en Barcelona y obra del mismo organero de la sala sinfónica del Auditorio, Gerhard Grenzing), en concierto que ofreció la veterana pero siempre asombrosa organista catalana Montserrant Torrent.

---

[16] E hijos ambos del compositor catalán Manuel Blancafort (1897-1987).

Desde el punto de vista propiamente musical, Turina explica que la obra se basa en tres elementos que corresponden a las tres acepciones musicales que posee el original francés de la expresión musical que da título de la obra: "Point d'orgue": por un lado, "calderón", es decir, suspensión del transcurrir temporal de la música; por otro, nota pedal sobre la que se construye un discurso más o menos largo; y por otro, la improvisación que puede realizarse durante el tiempo que dura el "calderón" de la primera acepción (algo así como una cadencia de cierta libertad). Con esos tres elementos, más algún otro, construye Turina una música brillante, en la que el peligro de dispersión viene contrarrestado por la presencia aquí y allá de elementos constantes que el oyente identifica como referentes.

- **Arpa.** Todo buen aficionado sabe bien la enorme categoría como solista que alcanzó en vida el arpista vasco Nicanor Zabaleta (1907-1993), una de las más grandes figuras de la historia del instrumento. Y de las más reconocidas popularmente, como lo demuestra, aunque sea descender a la anécdota, el que fue uno de los pocos solistas de música clásica cuyos discos se han vendido en cantidades sólo habituales en el mundo del *pop*: son varios sus títulos que han sobrepasado el millón de copias.

Menos conocida, sin embargo, es su labor en pro de la renovación del repertorio del instrumento, pues no se olvide que Zabaleta fue dedicatario de más de 50 obras, entre piezas a solo, camerísticas o con orquesta. Villa-Lobos, Montsalvatge, Ginastera, Lecuona, Rodrigo o Milhaud son algunos de los grandes nombres que compusieron para el mítico arpista donostiarra.

Aunque al cumplir sus ochenta años (1987) comenzó un lógico aminoramiento en el ritmo de sus actividades, seguía teniendo fuerzas no sólo para mantener su actividad concertística, sino para estrenar nuevas obras para él escritas. Y así, de cara al importante concierto en el Auditorio Nacional de Madrid de junio de 1992, no quiso limitarse a su repertorio habitual, sino presentar un estreno absoluto. Por consejo y mediación de Antonio Iglesias, se designó a José Luis Turina para componer una obra para arpa sola con vistas a ese concierto. Turina se entrevistó varias veces con Zabaleta en su domicilio madrileño, y juntos fueron supervisando los sucesivos estados de la partitura, por cierto nada sencilla técnicamente. Nació así *Notas dormidas* (1992), cuya partitura está dedicada al maestro y a su esposa, Graciela Torres[17].

Próxima, sin embargo, la fecha del concierto, Zabaleta sufrió un declinar un sus facultades físicas y, aunque pudo ofrecer con

[17] El matrimonio Zabaleta insistió en abonar a Turina una cierta cantidad en concepto de encargo, que nuestro compositor rehusó cortésmente.

admirable lucidez el referido concierto (¡camino de los 86 años!), no pudo estrenar la obra de José Luis. De hecho, fallecería sólo unos meses después.

Las *Notas dormidas* [18] quedaron, pues, en la tristeza de la muerte de su dedicatario; y dormidas han continuado catorce años, hasta que en este XII Ciclo de Música Contemporánea de Málaga, a las que el presente trabajo sirve de documentación, despierten de manos de la joven arpista Cristina Montes; la obra fue concebida, pues, para manos octogenarias y resucitará en manos juveniles. Será, si no hay novedad, en enero de 2006. Al cierre de este libro es, pues, una obra aún inédita.

5B. DOS INSTRUMENTOS

5B1. VIOLÍN Y PIANO

● No sólo es *Movimiento*, para violín y piano, de 1978, la más antigua obra que compuso Turina para este tipo de dúo, sino que es la primera composición que Turina reconoce dentro de su actual catálogo, aunque, como en su lugar vimos, ya había compuesto algo antes algunas piezas para piano y para guitarra, así como dos breves ciclos de canciones para soprano y piano, luego retirados. La pieza es, además, contemporánea del cuarteto *Según se mire*, pero éste recibió una revisión en 1983 antes de su versión definitiva; de manera que, como decimos, estamos ante los primeros pentagramas en los que Turina reconoce su propia voz.

El dúo fue elaborado durante los cursos de verano de Música Española en Compostela de 1978, en que nuestro protagonista se había matriculado como alumno de Carmelo Bernaola, de manera que entendemos que dispone, en alguna medida, de los plácemes del maestro de Ochandiano. No es descartable tampoco que Turina pensase completarla con otros tiempos para dar lugar a una obra de mayor envergadura –el propio título parece apuntar a ello-, pero lo cierto es que hoy la hemos de contemplar como obra en sí misma.

Estamos, creo, a medio camino entre una obra "de cursillo" y una obra en verdad profesional. La música se inicia en términos armónico-melódicos de escritura más convencional, pero evoluciona luego hacia una escritura más abierta, muy del gusto

[18] El título de la obra está tomado de la célebre *Rima VII* de Gustavo Adolfo Bécquer que comienza "Del salón en el ángulo oscuro, / de su dueña tal vez olvidada / veíase el arpa..." y de su verso posterior "¡Cuánta no dormía en sus cuerdas..."

del Bernaola de la época. No faltan dos breves minicadencias, más o menos libres, primero del violín y luego del piano.

Dedicada a Ana Serrano, fue estrenada en un concierto de alumnos del curso, por la violinista Laura Kugherz (alumna en aquel curso de Agustín León Ara, y quien luego mantendría una duradera amistad con Turina **e** invitaría dos veces a nuestro protagonista a viajar a Estados Unidos como portavoz de la música española) y Susanne Sieber al piano.

● Doce años después, en 1990, volvió José Luis Turina sobre la formación de violín y piano, atendiendo un doble deseo propio: por una parte, rendir un personal homenaje a su venerado Mozart, ante la inminencia del bicentenario de su muerte; y por otra, ofrecer un regalo al extraordinario violinista Víctor Martín con motivo de su quincuagésimo cumpleaños. Turina acariciaba desde tiempo atrás dirigir su mirada hacia las magistrales variaciones que Mozart elaboró en 1778 sobre la popularísima melodía infantil que en Francia se conoce con el nombre de *Ah, vous dirai-je, maman!*, en Inglaterra con el de *Twinkle, Twinkle, Little Star!* y en España con el de *Estrellita del lugar* (la denominación que utiliza Mozart es la francesa, sin duda por haber sido elaboradas sus variaciones durante un viaje a París). Así que se puso manos a la obra, iniciando la gestación de la que será la obra más larga de todo su catálogo (exceptuando, claro, las tres obras escénicas), pues avancemos que la totalidad de las variaciones que saldrán de su pluma supondrán unos tres cuartos de hora de música.

Dos factores musicales asombran a Turina –creo que a todos nosotros- en la obra mozartiana que toma como modelo: primero, la extrema sencillez de la deliciosa melodía original, que ha estado en boca de los niños de buena parte de Europa desde hace casi trescientos años; y segundo, el magisterio en el arte de la variación que despliega Mozart en sus doce relecturas de ese tema infantil: no se puede ir más allá en exquisitez, técnica, eficacia constructiva y musicalidad.

Observemos, pues, que lo que Turina se dispone a variar no es el sencillo tema infantil de origen, sino las variaciones que Mozart realizó; es decir, estamos ante unas variaciones de unas variaciones, según el modelo de la "muñeca rusa" a la que varias veces nos hemos referido. La colección completa que elaborará el madrileño consta de tema (que en el caso de Turina se escuchará al final de la obra) y 24 variaciones, ya que cada una de las de Mozart podía perfectamente, a juicio de Turina, dar lugar a dos micropiezas diferentes: una más tradicional, y otra más avanzada, estéticamente hablando.

Es ocioso insistir una vez más en la admirable habilidad de Turina en menesteres de este tipo, parafraseando en su propio lenguaje el modelo de variación correspondiente. Más aun: no tiene inconveniente el maestro madrileño en glosar al salzburgués a

veces en su mismísimo terreno de la consonancia e incluso del diatonismo, sin miedo a perder su propia personalidad: los acordes o el movimiento contrapuntístico pueden mantenerse en un diatonismo más o menos riguroso, sin que la personalidad de la "factoría Turina" se tambalee lo más mínimo.

Terminado el trabajo, y quizá por la amplitud en minutos del resultado total, optó nuestro compositor por fraccionar la totalidad de las variaciones en dos series diferentes (precisemos que el orden de las re-variaciones de Turina no es el mismo que el de las variaciones de Mozart), una por cada original y separando las variaciones tradicionales (que configuran la que Turina denominará "primera serie") de las más avanzadas (o "segunda serie"), con lo que cada serie quedará con 12 variaciones y, para concluir, un final/coda, que es común en ambos ciclos.

La primera serie constituyó el proyectado regalo que Turina deseaba hacer a Víctor Martín. Para el anecdotario queda el que la partitura le fue entregada a Martín al final del concierto que la Orquesta Nacional le dedicó en su honor, dirigido por mí mismo, y en el que el homenajeado interpretó**,** entre otros dos conciertos, el de José Luis Turina para violín, como varios capítulos atrás ya dijimos. Con la siempre ilustre compañía de Miguel Zanetti al piano, el artista dedicatario estrenó esta obra en Madrid, en abril de 1993.

Posteriormente, la segunda serie fue dedicada a Música en Compostela, una institución ya veterana, de la que Turina fue alumno en su etapa estudiantil y a la que siempre guardó especial afecto, así como a la ciudad que la acoge. Y en la edición de estos cursos correspondiente a 1991 (obsérvese que se estrenó bastante antes la segunda serie que la primera) sonaron por vez primera estas *Variaciones y tema*, de manos de otra no menos ilustre pareja de intérpretes: el dúo Agustín León Ara (violín) y José Tordesillas.

● A lo largo del año 2004, la Embajada de España en Bulgaria organizó una amplia muestra de arte español en aquel país balcánico: una exposición de Joan Miró y otra de Oscar Tusquets constituían el eje de las actividades plásticas. Entre las varias musicales figuraba un concierto del joven violinista Joan Espina junto con la pianista Blanca Calvo, programado para el Día de la Hispanidad (12 de octubre) de ese año. Con vistas a este concierto, la Embajada había encargado tiempo atrás una obra nueva a nuestro compositor, que compuso para la ocasión su tercera partitura para violín y piano (o cuarta, si se consideran como dos obras diferentes las ya referidas dos series de *Variaciones* sobre Mozart), titulada simplemente *Sonata* (2004).

Hay que decir que Turina no tomó el encargo nada a la ligera y, lejos de saldar el compromiso con una obra más o menos "de oficio", se embarcó en la creación de una de sus obras más

complejas desde todo punto de vista. Compleja en primer lugar porque, contrariamente a lo que nos tiene acostumbrados, no ofrece al oyente mucho más punto de referencia que el devenir del mero discurso musical, con lo que la obra se convierte en pura abstracción o, si se prefiere, en mero placer sensorial e intelectual. En este sentido, es una obra profundamente "clásica", si por tal entendemos su entroncamiento con la edad de oro del pensamiento musical abstracto y desprovisto de cualquier connotación o referencia extramusical.

Pero también compleja por su propio planteamiento estructural. Aunque se ejecuta en un solo bloque, cabe establecer en ella cuatro secciones principales, que responden nuevamente al esquema *adagio-allegro-adagio-allegro* de la "sonata da chiesa", aunque el juego agógico termina siendo mucho más elaborado que eso. Y dentro de ellas, es la propia sustancia musical la que se va autoelaborando y autodesarrollando, sacando sus propias conclusiones, entre las cuales es el compositor el que debe ir marcando el itinerario. Consecuentemente, es muy difícil que en la simple escucha el oyente establezca jerarquía de temas o ni siquiera de motivos: la música es aquí como un ser orgánico que fluye por sí mismo.

Y finalmente, es compleja porque pocas obras encontraremos en el catálogo de Turina tan altamente cromáticas y, consecuentemente, tortuosas, como ésta. Diría que estamos ante un Turina expresionista, terriblemente introvertido. Una actitud sonora que quizá sólo encontremos en esta medida en los dos últimos cuartetos; lo que por otra parte es explicable por tratarse de obras no muy distantes en el tiempo.

Entre paréntesis: hago partícipe al lector de una duda sobre la que hoy por hoy no tengo respuesta: resulta curioso comprobar cómo el lenguaje de José Luis Turina se ha ido haciendo cada vez más concentrado y maduro (con lo que ello conlleva de más expresionista y complejo) conforme en los últimos años ha ido cultivando con mayor dedicación su faceta de compositor de obras didácticas, pensadas para ser tocadas y disfrutadas por estudiantes, en el entorno gratificante del aula de Música de Cámara. ¿Son dos procesos interrelacionados? ¿Es casualidad que paralelamente al desenvolvimiento de ese Turina más amable en su música pedagógica haya ido reconcentrándose proporcionalmente su música para la sala de conciertos? Quizá hará falta la perspectiva que nos darán los próximos años para intentar esbozar una posible respuesta.

Finalicemos nuestras palabras en relación a la *Sonata para violín y piano* constatando el inmenso éxito del estreno, que valió a Turina un amplio despliegue mediático en Bulgaria, incluido un reportaje sobre él y su música en la televisión estatal. Pronunció también nuestro compositor una conferencia sobre el *Quijote* en general y sobre su versión operística en particular. Y desde aquellos días,

tanto los solistas –que realizaron un esfuerzo enorme, pues la partitura se cuenta entre las de mayor dificultad de nuestro autor- como quienes seguimos con entusiasmo el devenir de la música de José Luis Turina, esperamos ansiosos la fecha en que esta obra pueda escucharse en España.

5B2. OTROS DÚOS

● *Iniciales* es una colección de ocho breves piezas para flauta y piano que José Luis Turina compuso en 1980, a la vuelta de su estancia en la Academia Española de Bellas Artes en Roma. Estamos ante una de las obras más directas y agradables de escucha de cuantas compuso en aquella época, no sólo por el carácter de divertimento que sazona sus pentagramas, sino por la fácil comprensión del juego que propone a cada una de las breves piezas, todas muy heterogéneas entre sí y muy diversificadas en sus estéticas. De tal manera que estas ocho piezas son algo así como un paseo por diversas formas de entender el diálogo entre solista y piano.

Resulta curioso que esta obra, incluida por Turina en su catálogo ordinario (es decir, no entre sus obras de finalidad pedagógica), haya circulado quizá más por aulas de aprendizaje y cursillos especializados que por los escenarios profesionales. Además de a la clara utilidad didáctica de las ocho diferentes propuestas de Turina, ello se debe a haber sido incluida la obra entre las editadas en los tres tomos que componen la colección de partituras Música Española para Flauta, de amplia circulación por este tipo de circuitos didácticos[19].

Turina proporcionó esta partitura a la flautista neoyorquina Linda Wetherill -a quien había conocido en los Cursos de Verano de Cuenca, y a quien ya mencionamos anteriormente como destinataria de *Dubles*, para flauta sola, tres años posterior a *Iniciales*- que se interesó por su posible estreno. Ella misma, con Anthony Saunders al piano, la hicieron sonar en público por vez primera en el condado de Delaware (situado entre Washington y Nueva York).

En el terreno anecdótico señalaremos la curiosidad que siempre ha levantado el "enigma" de las iniciales que encabezan cada una de las piezas, y que en realidad no son sino nombres relacionados

[19] Fue una estupenda iniciativa puesta en marcha en su día por la Asociación Española de Flautistas y el Círculo de Bellas Artes de Madrid, con generosísimo patrocinio privado de la casa comercial de instrumentos de música Garijo-Mundimúsica, que financió tanto las ediciones en partitura como la publicación (en tres discos L.P.) de las 21 obras.

con los recuerdos de Turina en la Academia de Roma[20]. La obra está precisamente dedicada a uno de ellos: Jesús Muñoz-Baroja, compañero de estudios en Roma y flautista aficionado, con el que José Luis pasó muchas horas, acompañándole al piano, en aquellos meses.

● Innecesario es a estas alturas volver a recordar el entusiasmo que el género de la variación sobre un tema dado ha producido siempre en nuestro autor**,** y cómo el "desafío" de revestir, releer o reconducir temas y motivos de grandes músicos del pasado ha sido siempre una tentación por la que Turina se ha dejado seducir en numerosas ocasiones.

Por eso, cuando Rudesindo Soutelo se dirigió a él en 1986 solicitándole alguna música para la poco cultivada formación de fagot y piano, Turina se preguntó hasta donde podría llegarse hoy a partir del tema del abuelo, que canta el fagot en *Pedro y el lobo*, de Prokofiev y que constituye –acaso junto con el tema inicial de *La consagración de la primavera* y el de *El aprendiz de brujo*- uno de los motivos más conocidos de toda la literatura fagotística.

Nacieron así las *Variaciones sobe un tema de Prokofiev* (1986), integradas por el enunciado del tema y seis posteriores variaciones (por cierto que es, creo, la única vez que Turina sigue el orden clásico de exponer un tema y luego variarlo, pues siempre se las ha ingeniado para vulnerar ese precepto de aparente lógica.

● Para hablar de la *Sonata da chiesa* habremos antes de hacer las mismas dos observaciones que hicimos cuando tratamos del concierto para violoncello y cuerdas que Turina titula *Concerto da chiesa*: primera, que pese a la similitud de ambos títulos, son dos obras sin la menor conexión entre sí; y segunda, que pese a la traducción de dicho título (Sonata de iglesia), no existe la menor intencionalidad de música religiosa en esta música, que toma prestada la denominación de "Sonata da chiesa" con la que en el siglo XVII se conocía en Italia a una forma de música instrumental para un instrumento melódico y continuo, caracterizada por la secuencia de cuatro tiempos en el orden lento-rápido-lento-rápido. Esta verdadera Sonata para viola y piano fue compuesta en Madrid entre finales de 1986 y comienzos de 1987, es decir, inmediatamente antes de iniciar su *Concierto para violín y orquesta*, en una etapa singularmente fértil para su música de cámara, pues varias de las obras más tocadas de todo su catálogo nacieron por aquellos años. En este caso será peticionario de la

[20] ¡Descifremos para los siglos venideros el oráculo del juego de iniciales que da título a la obra!: 1: Concha Vela; 2: Isabel Bravo; 3: Ana Serrano; 4: Joaquín/José (Luis) Turina; 5: San Pietro In Montorio; 6: Jesús Muñoz-Baroja; 7: Carlos Colón; 8: Gloria Liñán.

nueva obra el violista tinerfeño afincado en Madrid Humberto Orán, muy activo entonces como instrumentista y primer viola de la Orquesta Sinfónica de Madrid y de la Orquesta de Cámara Reina Sofía, entre cuyos fundadores se contaba. Orán formaba un excelente dúo con su mujer, Chiky Martín, disuelto al volcarse aquél en sus posteriores trabajos músico-empresariales[21].

Para ellos compuso Turina una breve sonata conforme al modelo formal que el título anuncia. Es música completamente abstracta, en cuanto que carece, al menos que yo sepa, de referencias estrictamente musicales. Si en el primer tiempo el protagonismo recae sobre la viola, que canta lúgubremente sobre escalas lentamente arpegiadas, de composición interválica muy sugerente, en el segundo el protagonismo es compartido, en un entretejido muy *joséluisturiniano*. El tercero vuelve a mostrar el carácter mórbido del registro grave de la viola, que en el último, en tiempo vivo, juega y revolotea en complicidad con el piano. Chiky Martín y Humberto Orán, a quienes la partitura está dedicada, estrenaron la obra en Zaragoza en noviembre de 1987.

- La composición titulada *Dos duetos* (1988) coexiste en dos versiones: la de violoncello y piano y la de viola y piano. La original es la primeramente citada y fue compuesta a petición del excelente cellista Rafael Ramos, con vistas a un concierto en el Centro de Arte Reina Sofía en enero de 1989, en el que sería acompañado con el tantas veces citado en estas páginas Miguel Zanetti. Turina escribió para ellos un par de breves dúos, en los que la disculpa musical que siempre necesita el maestro madrileño vendría dado por todas las derivaciones de la idea de duplicidad. Dos intérpretes, dos piezas, forma binaria, duplicaciones, tempos dobles que los anteriores, dobles notas, series interválicas duplicadas, segundas versiones de un mismo elemento o episodio (lo que en francés suele llamarse *doubles*), etc. De hecho, los dos números de la obra se titularán *Dúo* y *Double*, respectivamente.

Avancemos ya que más adelante veremos cómo nuestro compositor obtendrá más música a través de esta sencilla idea de multiplicidad, luego aplicada al tres y al cinco.

Cinco años después, y con vistas su segundo viaje a los Estados Unidos y la inmediata venida a España de la violinista norteamericana Laura Klugherz, cuyo nombre ha aparecido repetidas veces por estas páginas, Turina le ofreció la posibilidad de presentar en los concierto americanos y españoles una segunda versión de aquellos *Dos duetos*, ahora con viola solista, pues aunque siempre mencionemos a la Klugherz como violinista, hay que decir, y aquel concierto nos sirvió para corroborarlo, que es

[21] Como titular de la importante empresa de conciertos "Musiespaña". Es más: hay ya una generación de músicos jóvenes para los que saber que Humberto Orán era destacado instrumentista quizá suponga una sorpresa.

ella también una excelente violista. El concierto de presentación de esta segunda versión de la "apoteosis de la duplicidad" tuvo lugar en la Colgate University de Hamilton, Nueva York, y en España en el Círculo de Bellas Artes de Madrid, asumiendo María Rosa Greco la nada fácil *particella* de piano.

● Ya dijimos en su lugar que el fuerte interés de José Luis Turna por el estudio de los problemas del lenguaje y su aplicación a la música fueron, aunque parezca paradójico, no sólo un motor para algunas de sus obras vocales –lógico es-, sino incluso para algunas de las meramente instrumentales. Un ejemplo de ello son los *Seis metaplasmos* (1990), para dos violines.

El punto de partida para esta obra fue el siempre inquieto (y por desgracia, hoy disuelto) dúo integrado por Francisco Comesaña y su mujer Polina Kotliarskaya, que habían solicitado alguna nueva obra a Turina para integrar en su repertorio, en base sobre todo al gran conocimiento del violín de que siempre ha hecho gala nuestro compositor. Por fin, en agosto de 1990 se sienta el maestro madrileño a trabajar sobre este dúo de violines, en plena efervescencia de sus trabajos de estudio sobre el lenguaje literario y sus posibles relaciones con la música; de hecho, acaba de firmar la obra clave de esas inquietudes, *Musica ex lingua*. Sólo que ahora el reto es trabajar con esos conceptos aplicados a la música instrumental.

Turina utilizará los seis tipos de las llamadas "figuras de dicción" de la lengua española, que suponen aditamento o supresión de una o varias sílabas dentro de una palabra, sin que ésta deje de mantener su propia identidad: son los denominados "metaplasmos". En la primera parte de la obra (en tiempo rápido, agitado), se utilizan las tres fórmulas que suponen aditamento de una o varias sílabas; en la segunda parte (en tiempo lento), las tres que suponen supresión. De tal manera, las frases y/o las sucesiones acórdicas que los dos solistas plantean van ganando o perdiendo elementos con cada sucesiva repetición y desarrollo; además, esta ganancia o pérdida se hará al principio, en medio o al final de cada célula según la figura elegida en cada caso. A nadie se le oculta que al fin y al cabo, no se trata sino de un mero artificio de autodesarrollo de las frases musicales que garantiza la variación del discurso dentro de la coherencia global.

No creo que sea ocioso advertir al estudioso -¡y al posible intérprete de estas piezas!- que estamos ante una de las obras más difíciles de ejecución que haya compuesto jamás José Luis Turina; no sólo por la endiablada dificultad de las dos *particellas* (especialmente si se quiere respetar el metrónomo requerido) sino por las exigencias de ajuste vertical que plantea la obra. Casi diríamos que nos cuesta reconocer aquí al Turina siempre funcional y práctico, poco amigo de exigencias extremas.

El dúo dedicatario estrenó con gran éxito la obra en el Centro de Arte Reina Sofía en febrero de 1991.

● Repetidas veces ha desfilado por estas páginas el nombre de Tomás Marco, compositor madrileño en cuya biografía la dedicación a la composición musical ha corrido pareja a la gestión cultural desde cargos importantes y diversos. Radio Nacional de España, la Orquesta y Coro Nacionales de España, el Centro para la Difusión de la Música Contemporánea, la Dirección del Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música... son algunas de las instituciones desde las que la labor de Marco se ha dejado sentir, y mucho, en el devenir de la música española de los últimos casi cuarenta años. Creo que, sin que dejemos de poder ser críticos en algún aspecto, el balance general es abrumadoramente positivo y que por ello Marco ha ido labrando durante décadas la sincera amistad de la gran mayoría de la profesión. No habrá en nuestro entorno muchos músicos que puedan decir que no hayan recibido un buen empujón en un momento determinado del citado maestro madrileño. Desde luego, ni nuestro protagonista, ni quien ahora escribe su biografía.

No es por eso de extrañar que, si suele ser frecuente que el cambio de decenio en la edad de un compositor notable –los 50, 60, 70, ... - se convierta entre nosotros en un motivo de pequeña celebración pública, el quincuagésimo cumpleaños de Tomás Marco se convirtiera en un verdadero acontecimiento. Difícilmente recordaremos un compositor español que haya recibido en vida tal cantidad e importancia de homenajes, tanto de particulares como de instituciones. Tanto es así que, con vistas a uno de estos actos, el que a nosotros nos ocupa, los convocantes hubieron de alquilar el enorme Teatro Monumental de Madrid para dar cabida al público potencial que iba a acudir al evento.

Fue ésta en efecto, una iniciativa que en diciembre de 1992 convocó en el referido teatro a más de una docena de grupos o solistas que querían sumarse al homenaje y dar así estreno a otras tantas obras que habían sido creadas desinteresadamente para la ocasión por otros tantos compositores. Evidentemente, a los compositores se les había distribuido anteriormente entre las plantillas de los grupos de todo tipo que iban a colaborar. A José Luis Turina, entusiásticamente sumado a la iniciativa, se le "adjudicó" la plantilla de flauta y guitarra, pues su obra había de ser interpretada por el entonces muy activo Dúo Versus que, con sede en León, integraban Ian Fawcett y el guitarrista Daniel Sanz.

José Luis Turina guiña un ojo en su breve pieza no directamente al homenajeado, sino a través de su mujer: María Rosa Cepero, figura queridísima en el entorno musical. Y lo hace a ritmo de tango; ritmo que tanto gusta, nos consta, a María Rosa (por cierto, ¿quién será la pareja en la partitura: María Rosa/Tomás o María

Rosa/José Luis). Y si en el catálogo de Tomás Marco figura ya un dúo para flauta y guitarra, titulado precisamente con la variante de un verso robado a un tango de Carlos Gardel *(Luciérnaga furiosa* [1991]), Turina titulará el suyo con otra variante de otro verso de ese mismo tango: *Rosa engalanada* [22].

Por extensión de la referencia gardeliana, un simpatiquísimo tango ocupa la segunda parte de la pieza. Delante, (aunque ambas partes se ejecutan sin interrupción) un muy atractivo número, con el título de *Canción*, que en una estética más turiniana tantea y perfila una línea melódica que nunca llega a concretarse, hasta que la llegada rotunda del tango nos desvía la atención.

● Con destino a la edición de 1996 del Festival de Música de Cámara que anualmente se celebra en Segovia durante los meses de verano, la Fundación Don Juan de Borbón, gestora del evento, formuló a José Luis Turina un encargo de nueva obra con un condicionante en verdad atípico: la obligación de incorporar una parte de dulzaina, el instrumento popular de viento más característico de las tierras segovianas. José Luis optó por plantear una sencilla partitura en la que este instrumento dialogara con su hermano "evolucionado y culto": el oboe. Nació así *Dúo*, para dulzaina y oboe.

Turina planteó la breve obra con una gran inteligencia y a la manera -si se me permite la mera especulación- de la austeridad con la que acaso habría resuelto el dilema Stravinsky. Así, los dos instrumentos dialogan en igualdad de condiciones, sin que el hermano culto, de mucha mayor extensión y agilidad, pretenda en ningún momento abrumar ni impresionar a su hermano rústico. La escritura de ambas partes es muy sencilla, adaptada a los recursos de la dulzaina[23], pero con las suficientes sutilezas armónicas y de todo tipo como para que quepa hablar en propiedad de una partitura plenamente turiniana.

El primer tiempo (*La estructura ausente*) plantea un diálogo melódico-armónico, de corte *cantabile*. El segundo (*Fiesta*) es un tiempo vivo y alegre, sobre un "pericón" segoviano que le fue facilitado a Turina, en el que se incluye algún fragmento de escritura no compaseada y con una pequeña libertad de ejecución, aun dentro de los límites de gran sencillez con la que está planteada la obra.

---

[22] Ambos están tomados de *El día que me quieras* (1935), tango con música de Carlos Gardel y letra de Alfredo Le Pera. El título de Marco modifica la expresión "luciérnaga curiosa..."; y el de Turina, "la rosa que engalana...".

[23] Quizá también desde el punto de vista práctico, presuponiendo que los dulzaineros no dispondrán de una formación musical escolástica muy avanzada.

Como era previsible, tras su estreno –con el dulzainero Alberto Jambrina y Eduardo Martínez en la parte de oboe- la obra no ha tenido la menor circulación, y dado el número de intérpretes de dulzaina que puedan estar en condiciones de tocar una partitura así, no creo que las cosas cambien en el futuro. Como dijimos para otras obras que plantean este problema, ¿cabe pensar en una instrumentación alternativa? ¿Acaso pudiera circular la obra como dúo de oboe y corno inglés[24]? La versión perdería en ese caso su propio origen y hasta quizá su razón de ser, pero permitiría, en forma de divertimento, la supervivencia de estos muy inteligentes pentagramas.

● En junio de 2002 nos abandonaba para siempre el gran Carmelo Bernaola, dejando atrás no sólo la estela de su gran categoría humana sino su amplio catálogo compositivo y su mucha sabiduría legada a las generaciones de compositores más jóvenes. Tres años antes, en agosto de 1999, buena parte de sus antiguos alumnos compositores se habían agolpado a su alrededor en San Sebastián, a iniciativa de la Quincena Donostiarra, para ofrecerle su homenaje musical –uno de los últimos que recibió- con motivo de su septuagésimo cumpleaños[25].

José Luis Turina, entusiásticamente presente en la convocatoria, elaboraba su ofrenda a su antiguo maestro en forma de un dúo para clarinete y violoncello que titulaba *Pasodoppio*. Eran varios los signos que confluían en recuerdo del maestro: el clarinete como protagonista (según explicará luego Turina, el violoncello funciona como una microorquesta acompañante), el guiño a su tan querido ritmo de pasodoble, el idioma italiano como segunda lengua musical en la formación de Carmelo...

Pero musicalmente el guiño era mayor: Turina se muestra aquí "travestido" de Bernaola y compone una música "a la manera de..." Carmelo. Y más concretamente del Bernaola de los años 70, cuando el gran teatro del mundo les confió los roles de profesor y alumno. Tampoco están ausentes algunos tópicos de la música contemporánea de entonces ni la pasión de Carmelo por los juegos de tensiones a través de la mera interválica. Avanzada la pieza, la música confluye en un leve guiño de pasodoble deformado en

[24] Téngase presente que la dulzaina llega por el grave algo más abajo que el oboe. De hecho, y puesto que la dulzaina (según me informan) está habitualmente en Fa sostenido grave, para interpretar esta obra se optó por construir una dulzaina específica, en Sol, en el taller de Lorenzo Sancho, del pueblo de Carbonero el Mayor.

[25] Aconsejamos a todo aficionado la lectura del hermoso trabajo biográfico sobre Carmelo Bernaola, recientemente publicado por la Fundación Autor (Madrid, 2004), debida a la siempre rigurosa y a la vez amena pluma de nuestro admirado José Luis García del Busto. Un libro, a nuestro juicio, modélico.

ritmo de *zortziko*. Un juego formal que no hay que llevar mucho más allá de lo que es y de la circunstancia festiva que lo generó.

5C. TRES INSTRUMENTOS

● Dos obras ha compuesto hasta el momento José Luis Turina para la formación que solemos denominar "trío clásico", es decir, la integrada por violín, violoncello y piano (que serían tres si consideramos la obra *Movimiento compuesto*, de carácter didáctico y, en consecuencia no integrada en su catálogo "oficial"). La primera de ellas fue la titulada simplemente *Trío*, de 1983, compuesta a caballo de dos grandes trabajos orquestales, *Pentimento* y *Ocnos*, ambas ya tratadas en su lugar correspondiente. De hecho, el autor escribió en su día, y ya es una pista para el mejor conocimiento de este *Trío*, que la complejidad de escritura de las dos referidas obras sinfónicas le impulsó intuitivamente hacia la mayor sencillez posible en esta obra camerística, que tomó algo así como un descanso o un divertimento.

Lo dicho ha de entenderse en cuanto que el *Trío* es obra más vinculada a criterios escolásticos que otras obras del autor, y no porque carezca de solidez y envergadura. Digamos que es una de las obras más claras y accesibles de su catálogo, perfectamente seguibles desde el punto de vista formal, aun por un neófito en estéticas contemporáneas. Así, el breve primer tiempo es en realidad un atípico diálogo entre los dos instrumentos de cuerda; el piano se limita a hacer algún brevísimo comentario. El segundo es un *allegro* ligero, desenfadado, en compás binario, que funciona como el *scherzo* de la pieza. Más identificamos al Turina "de siempre" en el último movimiento, algo más complejo aunque nada radical; incluso contiene una reexposición literal, algo no muy frecuente en nuestro autor.

El *Trío* surgió a petición del siempre inquietísimo Trío Mompou, formación indispensable en el camerismo español de las últimas décadas y hoy uno de los grupos independientes más veteranos de España, próximo ya a cumplir sus 25 años de fecunda actividad[26]. Turina les dedicaría esta partitura, que sería estrenada en el Teatro Real de Madrid (en su etapa como sala de conciertos), en

[26] En las época en que estrenaron el *Trío* de Turina, los miembros del Trío Mompou eran Luciano González Sarmiento (piano), Juan Luis Jordá (violín) y Pilar Serrano (violoncello). Los dos primeros continúan hoy día, aunque el cello, tras una larga etapa con Mariano Melguizo, es actualmente Dimiter Fournadjev.

diciembre de 1984. Se cuenta entre las piezas más interpretadas del catálogo de su autor y una de las tres únicas que han sido publicadas en disco en dos versiones diferentes[27]: por el Trío Mompou y por el Trío Bretón, ambas muy distintas entre sí pero igualmente excelentes. Destacamos esta circunstancia no sólo porque sea un motivo de orgullo para el compositor, sino sobre todo porque lo es para la prosperidad de nuestra vida camerística: nada más sano que el que existan conjuntos con estilos interpretativos diferenciados, que cada grupo imprima una personalidad propia a sus versiones... algo que por desgracia rarísimamente podemos contrastar en la música actual española.

● *La commedia dell'arte* (1986) es una de las más simpáticas obras camerísticas de José Luis Turina y nos muestra a las mil maravillas esa habilidad de nuestro compositor para yuxtaponer en su catálogo obras de verdadera envergadura como pensamiento musical abstracto junto a pequeñas delicias como ésta.

A mediados de los años 80, Salvador Espasa (flautista del Grupo Círculo y colega de Turina en labores docentes en Cuenca), el guitarrista brillantísimo (y por desgracia, hoy prácticamente retirado de la música) Nicolás Daza y el viola y también compositor Pablo Riviere, habían puesto en marcha un trío de singular plantilla al que denominaron Trío Arlequín. Fueron varios los compositores que escribieron para ellos, creando así un pequeño repertorio que, por desgracia y con la posterior disolución del grupo unos años después, no ha tenido continuidad.

José Luis Turina –siempre necesitado de una percha en la que colgar su discurso musical, por muy trivial que pueda ser ese punto de partida- se basó en el nombre del propio grupo para plantear en música una historia de amor y celos a partir de Arlequín (la flauta), Diamantina (la viola) y Flavio (la guitarra), tres personajes básicos en la tradición de la Comedia del Arte, de donde la obra tomará el título. La partición en dos de la mínima dramaturgia da lugar a la separación de la música en dos breves movimientos, marcados como Acto I (donde Arlequín, celoso del amor de Clementina por Flavio, se decide al fin a declararse a aquélla) y Acto II (en el que Arlequín, despechado, decide suicidarse; pero la obra queda en suspenso**,** pues, según juego literario propuesto por Turina, aquí se interrumpe el manuscrito en que se recoge la leyenda).

Cada uno de los instrumentos asume siempre un mismo rol dramático, por lo que, teniendo presente el alto eclecticismo de lenguaje que recorre la obra –aunque la utilización de ciertos motivos recurrentes garantiza su no dispersión formal- la música resulta altamente descriptiva, a modo de un boceto de pantomima,

[27] Las otras dos son *Fantasía sobre una fantasía de Alonso Mudarra* y *Fantasía sobre doce notas.*

como en el subtítulo de la obra se señala. Por ello, la pieza está pidiendo a gritos que algún Arlequín, en forma de compañía de danza contemporánea, se enamore de ella y la saque de su atril para elevarla a la categoría de pequeño ballet de cámara.

● Equidistante entre la lírica exquisita y la imagen macabra, *Túmulo de la mariposa* es originalmente un magistral poema de Francisco de Quevedo que canta la fragilidad de una colorida mariposa que revoltea junto al fuego hasta que, inadvertida, roza una chispa con sus alas y cae sobre las llamas, donde muere y queda convertida en negro polvo.

La sugerente escena es recogida en música por José Luis Turina en un hermoso trío de 1991, para clarinete (que toca también clarinete bajo), violoncello y piano. Pudiera ser cierto que este tipo de imágenes visuales no pasen de ser un mero pretexto, pero aun así es innegable que la música de esta pieza es más evanescente y "escurridiza" que otras de su autor. Estamos, si me permite mi tocayo la observación, ante un Turina un poco afrancesado, no sólo en cuanto a los ilustres mayores impresionistas y puntillistas, sino en cuanto a lo que en buena medida su generación homóloga ha venido escribiendo en esas últimas décadas detrás de los Pirineos: músicas de masas sutiles, de armonías sólo sugeridas, donde los contornos melódicos han sido casi completamente difuminados; música de pinceladas, de contrastes de color. Y, por ende, extraordinariamente difícil de ejecución. Quizá, la imagen de la evanescencia de las alas de la mariposa entre el fuego ha generado en esta ocasión un Turina algo diferente. Lo dicho no debe entenderse como que no existan en esta obra pasajes vehementes o aristados, en contraste con los antedichos; es ése un juego de bipolarización a la que no renuncia casi nunca Turina.

Este trío (que Turina dedica a José Ramón Encinar) fue compuesto como colaboración de nuestro autor a los actos culturales previstos por el Pabellón de Madrid, que había encargado ésta y otras varias obras con vistas a la Expo92, en Sevilla. Pero avatares políticos dieron al traste con el proyecto que iba a auspiciar el estreno y la grabación discográfica, por lo que las obras quedaron, nunca mejor dicho, "compuestas y sin novio". Ésta de Turina hubo de esperar su primera audición a un ciclo de cultura española (flamenco, conferencias, música...) que el Instituto Cervantes de París organizó en febrero y marzo de 1993; fue su intérprete el fantástico, aunque ya desaparecido, Grupo Manón.

● Pese a que el título de *Siete cánones* (1996) parezca anunciar una obra de cierta envergadura, estamos ante un pequeño guiño

humorístico en el título, pues los cánones referidos son simplemente pequeñas entradas fugadas en forma imitativa –bien sobre una célula melódica, o rítmica, o tímbrica- , de tal manera que los siete procesos anunciados se desarrollan en menos de dos minutos de duración.

La partitura está compuesta para tres guitarras, y forma parte de una colección de obras guitarrísticas que solicitaron en 1996 a varios compositores los promotores de un homenaje al empresario, promotor y editor español Manuel Ruano, residente en Alemania desde hace muchos años. Finalmente, sin embargo, el acto no llegó a celebrarse y esta muy breve partitura de Turina se mantiene hoy por hoy inédita.

● No debe sorprenderse el lector de que mencionemos ahora como obra para trío el título de *Dubles* (1996), una obra ya tratada para flauta sola. Pues, en efecto, la obra flautística *Dubles*, referida hace unas páginas, que Turina redactó en 1983, conoció una segunda versión trece años después, que mantuvo el mismo nombre, y que se planteó como una escena del espectáculo *La raya en el agua*.

Recordemos aquí cómo en torno a los primeros años 90 salieron al mercado las primeras flautas denominadas "subcontrabajo", verdaderamente singulares no sólo por su profundo sonido –que, por cierto, casi siempre ha de ser amplificado porque, pese a ser muy hermoso, posee volumen muy débil- sino por la espectacularidad de su apariencia material. El excelente flautista Julián López Elvira, siempre inquieto e investigativo, se apresuró a encargar el primer ejemplar de este artefacto que habría de venir a España. Aunque Julián no pertenecía al Grupo Círculo, estuvimos encantados de invitarle a participar como invitado para una escena, que Turina quiso compartir, desde el punto de vista musical, con el extremo opuesto de dicho instrumento –ya se dijo que el punto de partida para el espectáculo eran los conceptos contrarios-: el siempre inocente flautín. Y como a ello hay que añadir que también por entonces nuestro percusionista y amigo de tantos años Pedro Estevan[28] acababa de importar de América un juego de bidones afinados ("steel drums"), también de apariencia inhabitual, Turina quedó encantado en plantear un trío para estos bidones afinados, flauta subcontrabajo y flautín. Ver un ensayo musical el director de escena José Luis Raymond y rogar que ese número lo tocasen los músicos (¡...con sus locos cacharros!) en el escenario, fue todo uno[29].

[28] Aunque, por desgracia, luego no pudo intervenir en las funciones.

[29] Posteriormente comprobamos, sin embargo, que resultaba más eficaz psicológicamente, y quizá más irónico, mantener al flautín en el foso.

Pues bien, con vistas a ese trío, José Luis Turina reescribió la antedicha obra *Dubles*, para flauta sola, manteniendo la sustancia musical pero desdoblada ahora entre tan singulares tres personajes[30]. La calidad de la partitura, la imagen visual sobre el escenario, y la novedad tímbrica resultante garantizaron el éxito invariable de aquella escena.

- Hablemos ahora de *Tres tercetos* (2002). Ya vimos en apartados anteriores cómo José Luis Turina había compuesto en 1988 una obra en dos movimientos para violoncello y piano (de la que luego elaboraría una versión para viola y piano), cuyo motor generador era la idea de duplicidad, y que tomó el título de *Dos duetos*. La interválica o las duraciones de las figuras de las ideas temáticas se desarrollaban siempre por duplicación. Pues bien, cuando el Trío Arbós, una de las agrupaciones de más alto nivel de cuantas en España cultivan hoy la música de cámara[31], solicitó a Turina una nueva composición de cara a la participación de este grupo en el Festival Internacional de Música Contemporánea de Alicante en su edición de 2003, pensó Turina retomar aquella idea y, puesto que el conjunto destinatario (y dedicatario) iba a ser un trío, construir para ellos una obra en tres partes cuyo motor generativo fuera la idea de triplicidad.

Nacieron así los *Tres tercetos*, cuyos tres tiempos toman los nombres respectivos de *Trío*, *Triduo* y *Triple*. El proceso es aquí más complejo que lo fuera en los *Dos duetos*, pues, por ejemplo, el tercero de los tiempos supone nada menos que la multiplicación por nueve de los diferentes parámetros del material original. Por eso nos cuenta el autor que hubo de trabajar simultáneamente los tres movimientos, previendo las consecuencias que cada "movimiento de ficha" en el original iba a producir en los derivados posteriores. Otro aspecto que añadió complejidad al proceso fue que en el segundo movimiento la triplicación de los parámetros es rigurosa, sí, pero los acontecimientos aparecen ahora en el sentido inverso a aquél en el que aparecieron en el primer tiempo, algo así como una retrogradación de materiales temáticos. En el tercer número, aparecen retrogradados respecto del segundo, lo que implica el mismo sentido que en el primero. Es un esquema formal en forma de letra "ceta", según comparación también del autor.

---

[30] Quizá no estuviera de más alguna diferenciación futura entre las dos versiones de la obra para evitar problemas denominativos. Pudiera bastar la denominación de *Dubles II* para esta segunda redacción.

[31] Lo integran Miguel Borrego (violín), José Miguel Gómez (violoncello) y Juan Carlos Garvayo (piano).

Los *Tres tercetos*, compuestos entre enero y mayo de 2003, fueron estrenados en Alicante, como hemos adelantado, por el Trío Arbós, que después los ha interpretado en muy numerosas ocasiones.

5D. CUATRO INSTRUMENTOS

5D1. CUARTETOS DE CUERDA

Todo análisis de la obra para cuarteto de cuerda de cualquier compositor actual en España, incluso de los más sonados, ha de comenzar necesariamente por trazar un panorama de fondo similar al que anteriormente hubimos de dibujar cuando iniciábamos el capítulo de este trabajo dedicado a la música coral: que, si bien la actividad sinfónica en España ha conocido un admirable florecer en los últimos veinte años, altamente positivo (aun sin olvidar sus muchas carencias), no cabe decir lo mismo en absoluto de la vida de la música coral o de la cuartetística, cuya situación hoy es igual o peor que la de hace medio siglo.

En las últimas décadas todos hemos conocido esfuerzos admirables de cuartetos que han realizado un trabajo ímprobo para tratar de mantener una vida estable. Pero la falta de una vida camerística normalizada en nuestras ciudades, el desinterés de los medios de comunicación –lo de Televisión Española hace mucho que sobrepasó el calificativo de indignante- y, sobre todo, la falta de un estímulo real para el arduo esfuerzo que requiere tan dura especialidad, iban poniendo poco a poco a sus integrantes frente a la incontestable realidad de que el voluntarismo tiene siempre un límite. Por ello, dentro del catálogo de cualquier compositor español actual son los cuartetos acaso las obras que menos han podido mantener una circulación normalizada. Y nos invita a la reflexión el dato de que el cuarteto español que ha conocido más larga vida desde la guerra civil haya sido el Cuarteto Clásico (de la Agrupación Nacional de Música de Cámara), en los años 40, 50 y 60 del siglo XX, años tan difíciles desde todo punto de vista y con tan exiguas ayudas oficiales para la música.

Por supuesto, todo lo antedicho es tan aplicable a la obra de José Luis Turina como a la de todos los demás; de manera que, salvo la excepción del *Cuarteto en Sol*, interpretado media docena de veces por el admirable Cuarteto Arcana, que lo estrenó, las posibilidades para el público español de poder escuchar cualquiera de sus cuatro cuartetos de cuerda han sido –y temo que seguirán siendo- bien escasas. De ahí la importancia en estos casos de que al menos existan grabaciones discográficas en buenas condiciones, sucedáneo siempre válido de la emoción de la escucha en vivo. Pero no peregrine en nuestro curioso lector en balde por las

tiendas o por Internet... porque tampoco ninguno de los cuatro cuartetos está publicado en disco.

Bien. Dejemos ya las lamentaciones y hablemos de esta gran música de José Luis Turina para uno de los medios más difíciles y exigentes de la música occidental que es ese siempre enigmático conjunto de dieciséis cuerdas y ocho brazos. Hemos adelantado ya la indicación de cuatro cuartetos como los compuestos hasta el momento por nuestro autor. Cierto, pero teniendo en cuenta que hay uno más, titulado *Homenaje a Oscar Wilde* (1997), que Turina compuso como obra pedagógica (es decir, dentro de su catálogo dedicado a la práctica de los estudiantes, no como obra de concierto), sobre el que Turina ha manifestado serias dudas sobre su ubicación definitiva. Comoquiera que finalmente se ha decantado por mantenerlo dentro de su música didáctica –aunque excelente, se trata, en efecto, de una obra muy breve y dentro de una estética más conservadora- volvemos a afirmar que su corpus cuartetístico está integrado hoy por cuatro cuartetos.

● El primero, cronológicamente hablando es *Lama Sabacthani?*, compuesto en 1980 por encargo de Radio Nacional de España dentro de una serie de obras que en aquella época comisionaba la radio pública con motivo de la Semana Santa[32] y en torno al tema de las Siete Palabras que, según la narración evangélica, pronunció Jesucristo antes de morir en la cruz. Turina recibió el encargo en Roma, donde se hallaba como becario en la Academia Española de Bellas Artes, y en la Ciudad Eterna compondría este cuarteto, al que, por cierto, y pese a tratarse de una obra juvenil, el autor considera actualmente entre sus obras más significativas. "A partir de este cuarteto, aunque el trazo global siga siendo grueso, la realización del mismo está siempre atomizada en pequeñas partículas", escribirá Turina sobre este punto de inflexión hacia un mayor detallismo en su caligrafía musical.

Entre las siete palabras, José Luis eligió la que la tradición ha señalado como cuarta: "Elih, Elih, Lama sabacthani" ["Dios mío, Dios mío, ¿por qué me has abandonado?"]. Y plantea una música altamente meditativa, donde lo estático predomina sobre lo dinámico. No obstante, ya en esa música encontramos gérmenes de un tipo de tratamiento de la cuerda y un tipo de fragmentación del material sonoro a tratar, fuertemente granulado (ese gusto por los acordes y agregados "hechos añicos", si se me permite la expresión), que admiraremos en música posterior del autor. Algo parecido a lo que unas páginas más adelante observaremos también en *Título a determinar*, para conjunto, trabajo contemporáneo de este cuarteto.

Lama sabacthani? no es un cuarteto extenso: transcurre en un solo movimiento de unos once minutos de duración. Diríamos que no es

[32] Ya dijimos en su lugar que éste fue el primer encargo remunerado que recibió el entonces joven Turina.

extenso pero sí intenso; y no sólo por el dramatismo que recorre esa música sino por lo condensado de los microtemas o micromotivos que son su germen: pequeños gestos interválicos sustituyen aquí a cualquier intento motívico de mayor vuelo; algo que quizá encontramos también en el mejor Bernaola de esa época, con quien Turina había estudiado –no muy prolongadamente, es cierto, pero en absoluto superficialmente- sólo unos años atrás.

Prueba de lo que decíamos más arriba sobre nuestra vida cuartetística es que el estreno de este cuarteto –que por cierto, no fue en una sala pública convencional, sino a través de la radio pública, cosa habitual en la radiodifusión europea de la época- no fue en versión de un cuarteto como tal, sino de cuatro miembros (excelentes, por otra parte) del Grupo Koan, incluso con participación de un director: José Ramón Encinar, en este caso.

● El segundo cuarteto de cuerda de José Luis Turina nacerá un lustro después, es decir, en 1985. Fue aquel año el señalado por la UNESCO como Año Europeo de la Música, y con ese motivo el Ministerio de Cultura español comisionó una larga lista de encargos a otros tantos compositores españoles, que encontrarían su estreno en diversos conciertos del Centro para la Difusión de la Música Contemporánea a lo largo de las dos temporadas siguientes. A Turina le correspondió un encargo en la modalidad de cámara, pero sin especificar formación concreta.

Daba vueltas nuestro compositor al tipo de obra a abordar durante aquel verano de 1985, cuando le llegó la triste e inesperada noticia del fallecimiento, a edad aún relativamente temprana, de Francisco Calés, quien durante años había sido su profesor de Contrapunto y Fuga[33]. De él escribiría Turina: "Fue una de las figuras a las que más quise y admiré durante mi paso por el Conservatorio de Madrid". No había duda de que la nueva obra iba a ser un homenaje a su memoria y que, por ende, sería una obra eminentemente contrapuntística.

Francisco Calés Otero[34] había obtenido en 1954 el Premio Conrado del Campo por su único cuarteto de cuerda, titulado *Cuarteto en Sol*. Aunque lamento de veras no conocer esta obra, parece evidente pensar que el título hace referencia a que es la tonalidad de Sol mayor la que preside la composición. Pues bien, Turina actualiza la forma de entender el título y compone una obra, en un solo movimiento, en que partiendo de un unísono de la nota Sol, la

[33] Falleció con apenas 60 años en Villa del Prado (provincia de Madrid), el 10 de agosto de aquel 1985.

[34] Francisco Calés Otero firmaba siempre con sus dos apellidos, en diferenciación con el nombre de su padre, Francisco Calés Pina (1886-1957), notable compositor en su época, auque su obra apenas haya pervivido.

música se va ensanchando muy lentamente hasta abarcar todo el espectro de los doce semitonos de la escala cromática, tras un verdadero alarde de inteligencia contrapuntística. Después, por movimiento inverso, la obra se repliega de nuevo hacia un Sol. Turina dedicó esta obra a la memoria de su maestro y le tomó prestado el título, que queda idéntico al de aquél: *Cuarteto en Sol*.

La presentación pública de este espléndido trabajo le fue encomendada al entonces recién formado Cuarteto Arcana[35], que lo interpretó precisamente en su concierto de presentación en el Círculo de Bellas Artes de Madrid, en febrero de 1987, y que después lo repuso en varias ocasiones.

● Nada menos que dieciséis años transcurrirán sin que José Luis Turina vuelva sobre la formación cuarteto de cuerda, a excepción del ya referido *Homenaje a Oscar Wilde*, que, como dijimos, es obra breve y de carácter pedagógico. Y volverá sobre ella a partir de uno de los encargos más sonados y atractivos que haya recibido José Luis Turina en toda su carrera: la de componer una obra para el Cuarteto de Tokio –una de las mejores formaciones cuartetísticas del mundo- con vistas a una gira de conciertos que aseguraba la interpretación de su obra en una docena de grandes auditorios de todo el mundo. En realidad, el grupo japonés había encargado cuatro cuartetos a un compositor español, a un norteamericano, a un japonés y a un italiano, que serían presentados en Madrid (estreno absoluto del cuarteto de José Luis Turina, dentro del ciclo del Liceo de Cámara), Nueva York, Tokio y Città de Castello (Italia), y posteriormente repetidos en la antedicha gira mundial.

Este tercer cuarteto de su catálogo[36] -dedicado, como no podía ser de otra manera, al cuarteto comisionante, el "Tokyo String Quartet"- tomará el críptico título de *Clémisos y sustalos*. Tan extraño nombre procede de dos de los mil neologismos, de significado inexpugnable, que Julio Cortázar utiliza en su original novela *Rayuela*[37].

Pero por encima de títulos más o menos anecdóticos, estamos ante una de las obras de mayor envergadura del catálogo todo de José Luis Turina. Dos tiempos, sin interrupción, unidos por una breve

---

[35] Lo integraban cuatro excelentes profesores de la Orquesta Nacional de España: Francisco Romo y Jesús Ángel León (violines), Pablo Riviere (viola) y Salvador Escrig (cello).

[36] La partitura original está subtitulada como "Cuarto cuarteto de cuerda", pues está rubricada en un momento en que Turina pensó incorporar el *Homenaje a Oscar Wilde* a su catálogo principal. Es un subtítulo que acaso hoy deba ser corregido para evitar malentendidos.

[37] Cortázar también provee a Turina del subítulo de los dos movimientos de que consta la obra: *Trimalciato de ergomanina* y *Fílulas de Cariaconcia*.

frase del violoncello. El primero es escurridizo, se nos escapa entre los dedos con sus hilillos de arpegios quebrados. Todo el grupo actúa en bloque como un solo instrumento de ocho brazos; se suceden sin parar entradas canónicas e imitativas sin aparente rigor. Sus más de doscientos cincuenta compases, invariables sobre un dos por cuatro, no dejan respiro ni a los intérpretes ni a los oyentes.

Todo cambia, sin embargo, en la segunda parte. La música se vuelve ahora horizontal, *cantabile*, si se entiende el término con las debidas precauciones. El autor nos cuenta –imposible detectarlo desde fuera- que para este movimiento utilizó, debidamente modificadas, algunas series derivadas de la que utiliza Alban Berg en su segundo y último cuarteto de cuerda (ese prodigio de neolirismo titulado precisamente *Suite lírica* [1926]); y que son precisamente doce las subsecciones de que consta este movimiento. La música, finalmente, se hace estática para un final inquietante, casi de líneas paralelas, que se escucha con respiración contenida...

● Si atractivo era el encargo de composición del antedicho cuarteto, no lo fue menos el que poco más de dos años después se le ofreciera a Turina desde la Fundación Caja Madrid: la composición de un nuevo cuarteto de cuerda con destino a ser estrenado por el Cuarteto Brodsky en la mismísima capilla para la que Haydn, a finales del silo XVIII, realizara la versión para cuarteto de cuerda de *Las siete últimas palabras de Nuestro Señor Jesucristo en la Cruz*, y que en aquel mismo Oratorio recibiera su primera audición. (Por cierto, no deja de ser curioso el que, por mera casualidad, el primer cuarteto que compusiera Turina y su hoy por hoy último hayan sido resultado de encargos en torno a las siete palabras de Cristo en la cruz.) Aceptado el reto, Turina se dedicó a éste su cuarto cuarteto de cuerda entre marzo y mayo de 2004. El dedicatario será ahora Antonio Moral, cabeza visible de las actividades musicales de Caja Madrid durante muchos años. La obra se titularía de manera idéntica a su ilustre antecesora (suprimiendo únicamente la expresión "Nuestro Señor") y, en efecto, en el antedicho oratorio de Cádiz se estrenaría en octubre de 2004; unos meses después se reponía, con los mismos intérpretes, en el marco de la Semana de Música Religiosa de Cuenca de 2005.

Turina plantea su composición como lo hiciera Haydn: dividiendo la obra en siete partes, cada una de las cuales corresponde a una de las siete frases evangélicas; pero prescinde el madrileño de cualquier tipo de introducción a la obra y de corolario final (en Haydn, una violenta sección que titula *Terremoto*). Después, lo primero que ha de saber el oyente o el analista es que Turina se toma la licencia de modificar en su obra el orden con el que las siete palabras aparecen en la narración evangélica y con el que figuran en toda tradición; de tal manera que nuestro compositor

prefiere comenzar con aquellas que implican mayor desolación (I: *Padre, en tus manos encomiendo mi espíritu.* II: *Todo está consumado*) para progresivamente ir caminando hacia las más esperanzadas (VI: *Mujer, ahí tienes a tu hijo; [Hijo], ahí tienes a tu madre*. Y VII: *Yo te aseguro: Hoy estarás conmigo en el Paraíso*.) De esta manera, el recorrido musical, dentro del hondo aliento dramático que traspasa la obra toda, se dirige paulatinamente hacia la leve luminosidad final, de tinte más reflexivo que tenebrista.

No creo que José Luis haya querido realizar una música incidental o descriptiva para cada una de las siete palabras. Pero aun así, se me antoja que sólo la que él sitúa como quinta *(Tengo sed)* pudiera ser más ilustrativa de la dramática expresión del crucificado, con la constante de un intervalo descendente que se repliega por medio de un breve pero angustioso *portamento*; sólo este número de la obra recurre a los cuartos de tono. Por otra parte, al componer la música para la que él sitúa como tercera palabra, vuelve a enfrentarse Turina al *Lama Sabacthani? [Por qué me has abandonado]*, punto de partida de su primer cuarteto de cuerda, casi un cuarto de siglo atrás. Y no tiene inconveniente **el** autor en citarse a sí mismo, incluyendo, quintaesenciado el material temático principal de aquél, que encaja perfectamente en el contexto.

"Palabras de maestro. [...] El resultado es de una belleza acongojante, que atrapa al oyente desde el primer compás." Con estas palabras resumía Luis Suñén, en su crítica para "El País", su impresión tras el estreno de este cuarteto en Cádiz. No hay exageración ninguna, a nuestro juicio. Tenga la seguridad el lector que estamos ante una de las más acabadas y trascendentes –en las varias acepciones del término- composiciones no sólo de su autor, sino yo diría de la música española de las últimas décadas. Un José Luis Turina en estado de gracia. Que se siente heredero de los logros de los grandes maestros del género (el fantasma de Beethoven - Bartók - Shostakovitch planea sobre la partitura), que sabe de la enorme categoría del cuarteto que estrenará la obra y que se lanza sin miedos a escribir un cuarteto enigmático y tortuoso, muy distante de ese otro Turina gratamente infalible de tantas obras anteriores. Un gran cuarteto que es además un cuarteto grande, y que, como todos los grandes logros de la especialidad, requiere de varias audiciones para ser desentrañado.

Imposible evitar la referencia, aunque parezca un rasgo superficial, a la enorme dificultad técnica que entraña la interpretación de estas *Siete palabras...* Pero advirtamos al oyente (y al aspirante a intérprete de esta obra) que sólo es válida la escucha a partir de una ejecución sobresaliente, pues sus mil complejidades deben resultar ridículas si no están en manos de cuatro ases no sólo de sus instrumentos, sino de la interpretación cuartetística. En este sentido, tampoco eludiremos el sobresaliente "cum laude" al Cuarteto Brodsky, responsable del estreno y de su reposición

conquense (y como tal, de la grabación que realizó Radio Nacional de España, a partir de la cual hemos establecido nuestro comentario, pues, para nuestra desgracia, no pudimos escuchar en vivo la obra en ninguno de sus hasta ahora dos únicos pases), que realizó un trabajo admirable en extremo por afinación, rigor y ajuste, ante una partitura que aparentemente roza lo intocable.

Sólo una sugerencia final: imposible es que la primera escucha de esta obra, en cuanto que el oyente tenga una mínima noción de su génesis, no lo sea bajo la impresión o la imagen de las siete palabras evangélicas que le sirven de punto de partida. Pero permítanos la sugerencia el aficionado de que le invitemos al progresivo abandono de esa referencia previa, para que intente asimilar esa música como música abstracta, en estado puro[38]. La escucha resulta así diferente y creo que más potenciadora aún de las mil bellezas que encierra la partitura. No digo que sea mejor una escucha que otra, sino que de ello resultan dos formas bien diferentes de recorrido espiritual por estos pentagramas.

5D2. OTROS CUARTETOS

● Junto con *Movimiento*, para violín solo, *Según se mire* es la primera obra que José Luis Turina reconoce en su catálogo llamemos "oficial", o sea, el de obras que hoy pueden tener circulación normalizada; si bien es verdad que, a diferencia de la obra violinística, este cuarteto fue fruto de una revisión en 1983. Su primera versión se remonta a 1978, cuando era Turina aún estudiante de segundo curso de Composición. El objetivo era sobre todo, como vimos en su momento, trabajar con detenimiento una obra en la que el arpa tuviera un cierto protagonismo.

Sin embargo, esa primera redacción no pasó del cajón de trabajo de nuestro compositor. Hay que esperar a 1983, año en que Turina conoce al oboísta italiano Bruno Pizzamiglio, que por entonces disponía de un pequeño conjunto de cámara (el "Opus Ensemble"), para que el autor desempolve aquellos pentagramas cinco años anteriores y los revise, dándoles ahora la definitiva forma de cuarteto con oboe, viola, contrabajo y arpa o piano. En realidad (según me informa Turina, pues no he conocido la versión primitiva), retocó muy poco de la sustancia musical primera, y sobre todo replanteó la nueva parte opcional de piano. Como tal, y obviamente dedicada al citado oboísta, se estrenó en Sintra (Portugal) en el verano de 1984.

[38] Nuestro maestro Federico Sopeña decía siempre, en expresión muy suya, que aunque los últimos cuartetos de Beethoven fueran teóricamente música profana y abstracta, resultaban en la escucha más vecinos de lo religioso que de lo profano.

Según se mire es obra en un solo movimiento y muestra una factura todavía académica, decididamente ortodoxa, con ciertos tics de los que pronto –incluso ya en el momento que revisó la partitura, cuatro años después de la versión original- se desprenderá de una manera natural. A cambio, claro está, es música de escritura meridiana, cómoda a la mano del instrumentista; algo, por cierto, que nunca abandonará nuestro compositor: las obras futuras podrán ser más o menos complejas según los requerimientos de cada ocasión, pero nunca vendrán forzadas ni contra la técnica natural del instrumento.

● La Fundación Juan March, comisionante del *Cuarteto con piano* (1990) de José Luis Turina, al que ahora hemos de referirnos, organizó toda una sesión monográfica en febrero de 1991 para presentar públicamente la nueva obra, que comprendía de una parte su interpretación en excelente versión, y de otra una extensa conferencia previa del autor sobre la obra que se estrenaba. Turina aprovechó la ocasión no sólo para el análisis de la nueva partitura, sino para establecer su imbricación dentro de su catálogo y poner de manifiesto públicamente una serie de principios estéticos y musicales que constituían en aquel momento –y que, básicamente, creo que siguen siendo válidos- los pilares sobre los que día a día iba construyendo su catálogo.

Esa conferencia, felizmente grabada para el archivo sonoro de la Fundación Juan March[39], es un excelente testimonio de cara al mejor conocimiento de nuestro autor, y convierte este *Cuarteto con piano* quizá en su obra mejor documentada por el propio compositor.

Turina nos hace reparar en su respeto a la "venerable" sonoridad clásica y ortodoxa de esta formación (violín, viola, violoncello y piano), que de entrada se propone no vulnerar. Estamos ante cuatro instrumentos portadores de las mejores tradiciones de la música occidental, y no será él –afirma Turina-, al menos en esta pieza, quien use de procedimientos extraños a su historia; renuncia, por ello, a cualquier uso de los instrumentos fuera de los cánones convencionales. La modernidad de su *Cuarteto* habrá de venir por lo que digan los instrumentos, no por violación de los cánones clásicos. La síntesis de tradición y modernidad era entonces su verdadero Norte. Era algo que quedaba patente en cada una de sus composiciones, pero quienes asistíamos a aquella conferencia-estreno lo escuchábamos, además, de su boca.

No tiene inconveniente el autor, además, en servirse del pretexto de las formas clásicas para los tres tiempos de la obra: en el primero hay una esquemática forma de sonata, de fuerte contraste entre elementos melódicos y rítmicos. El segundo, como mandan

[39] Y como tal, consultable en su Biblioteca de Música Contemporánea Española, en su sede madrileña.

los cánones, es un tiempo lento, reflexivo; un sencillo motivo de dos segundas mayores sucesivas, tenebroso y mórbido, sirve de germen -por el procedimiento de adición de material, tan habitual en el autor- hacia un gran complejo sonoro central, basado en la superposición de los doce sonidos cromáticos, que vuelve luego a disolverse casi en su espejo. El último movimiento es analizable como un rondó y una sonata (al igual que muchos últimos movimientos de Mozart), y nos conduce hacia un final diatónico, a *tempo* extremadamente rápido, verdadera prueba de fuego para los intérpretes, si quieren dotar a ese final del vértigo interpretativo que reclama esta coda.

Fueron excelentes intérpretes del estreno: Francisco Romo (violín), Pablo Riviere (viola), Salvador Escrig (violoncello) y Menchu Mendizábal (piano); los tres primeros, en cuanto miembros del Cuarteto Arcana (grupo que, por cierto, estrenaría también el *Cuarteto en Sol* de nuestro compositor, como ya ha quedado dicho).

● Quizá no todo aficionado sepa lo que es un *corno di bassetto*[40]. Se trata de una variante antigua del clarinete ordinario, que tuvo gran aceptación en el siglo XVIII y durante casi todo el XIX, y que después cayó en franco desuso. Es ligeramente más grave, mórbido y redondo que el clarinete común. Mozart lo emplea en mucha de su música masónica, acaso por su mayor solemnidad, e incluso escribe una colección de piezas para trío de estos instrumentos; Mendelssohn lo opone a un clarinete convencional en sus dos *Tríos para piano, clarinete y corno di bassetto*; más recientemente, Richard Strauss lo pide en varias de sus óperas. Es instrumento transpositor y suele escribirse en Fa grave (es decir, igual que el corno inglés).

En las últimas décadas ha surgido un cierto movimiento entre los clarinetistas para recuperar este instrumento, especie en peligro de extinción. Los fabricantes de clarinetes están ahora construyendo nuevos ejemplares basados en aquello viejos modelos.

Como suele ocurrir en estos casos, el resurgir de este instrumento está corriendo paralelo a la revitalización de su repertorio en todo el mundo, por lo que quienes cultivan el *corno di bassetto*, a solo o en grupo, han pedido nueva música a compositores de las más diversas estéticas, para éste hace unos años desconocido medio. A José Luis Turina se le dirigió en 1994 el Cuarteto Manuel de Falla, entonces único cuarteto de este tipo de instrumental que entonces existía en España (luego ha surgido algún otro de manera más o menos estable), con el ruego de una aportación a la hucha del naciente repertorio contemporáneo para esta formación. El

[40] En algunas partituras este instrumento aparece mal castellanizado como "trompa de basseto", como traducción de su denominación inglesa "basset-horn".

atractivo de esta propuesta era simétrico al de su servidumbre: la originalidad de crear una partitura para instrumental tan extraño... y la seguridad de la mínima posibilidad de difusión que iba a conllevar ese trabajo.

Pero Turina valoró más los aspectos positivos del reto y se puso a trabajar en lo que finalmente serían sus *Cuatro cuartetos para corni di bassetto*. El título ya apunta hacia lo que habían sido sus *Dos duetos* de seis años atrás: si los instrumentistas son cuatro, el número de piezas será ahora cuatro, aunque se interpretarán sin interrupción, por lo que la obra resulta en un solo movimiento. Pero el título también supone una eferencia a los *Cuatro cuartetos (Four quartets)*, de 1943, colección poética del Nóbel de Literatura T. S. Eliot, uno de cuyos fragmentos encabeza la partitura, a manera de evocación poética. La música que Turina escribe es variable en extremo: a unos pasajes de fuerte y marcadísimo ritmo contrapone luego otro de franca libertad melódica; a un pasaje de verticalidades contrapone otro de líneas contrapuntísticas.

Obsérvese que los cuatro instrumentos siempre funcionan como un bloque; rara vez hay uno que realiza una función y otros que realizan otra. Este sistema de contrastes es un tipo de recurso que Turina utiliza casi siempre que ha de vérselas con un medio instrumental monocolor, como es éste de cuatro instrumentos de timbres iguales.

Quizá también por este carácter de tímbrica homogénea en sus *Cuatro cuartetos*, y no menos por la antes apuntada dificultad de difusión de esta partitura para un medio instrumental tan infrecuente, Turina pensó la posibilidad de realizar una segunda versión de la misma música para un medio multicolor y de formación más habitual. La ocasión, sin embargo, no surgirá hasta una década después, cuando desdoble esta música para un octeto de instrumentos convencionales de viento y tome el nuevo título de *Octeto de agua* (2004). Nos referiremos a él con las obras para conjunto instrumental, al final de este capítulo.

- Como consecuencia inmediata de lo dicho en el apartado anterior al hablar de agrupaciones infrecuentes, resulta lógico imaginar que cuando un compositor crea una obra para un conjunto tan atípico hoy día como es el cuarteto de laúdes, lo hace en respuesta a una solicitud de un grupo determinado que mantiene vivo el repertorio para esa formación. Tampoco es excepción el caso que ahora abordamos, pues, en efecto, José Luis Turina compuso en 1993 los *Cinco estudios (d'après Valéry)* a requerimiento del Cuarteto de Laúdes Paco Aguilar, que no sólo intenta nutrirse del repertorio histórico para sus instrumentos, sino que ha invitado en varias ocasiones a compositores de nuestro entorno a sumarse a la tradición repertorística de este singular orgánico. Claudio Prieto o Valentín Ruiz, entre otros, han compuesto recientemente música para ellos. Tampoco es dato a

olvidar que fue precisamente Joaquín Turina, abuelo de nuestro biografiado, quien escribiera en 1925 la que ha sido desde entonces obra estandarte del repertorio para esta formación: *La oración del torero*, que luego, como era de esperar, encontró mucha mayor difusión en versión de cuarteto de cuerda u orquesta de cuerda.

Pocas obras del catálogo de nuestro compositor pueden calificarse de eclécticas en tan grande medida como ésta. Cada uno de estos *Cinco estudios* plantea un aspecto bien diferente de escritura y textura musicales, y una estética muy diferenciada. No rehuye Turina ni el franco tonalismo (estudio nº 4), ni la rítmica de valores añadidos, a lo Messiaen (nº 5), ni la escritura moderna con efectos percutivos sobre los instrumentos (nº 3), ni el contraste entre fragmentos melódicos y fragmentos de *moto perpetuo* (nº 1), ni el perfume armónico de corte francés (nº 2), que parece emanar de la poesía de Paul Valéry que da título a la obra. Por cierto, que cada uno de los estudios va encabezado por un verso (en su original francés) tomado de su libro de poemas *Le cimetiere marin [El cementerio marino]*.

Probablemente no sea ésta una obra de las de mayor calado, dentro del catálogo del autor, pero sí lucida y muy agradable de escucha. Mucho nos tememos, sin embargo, que, pese a los admirables esfuerzos del grupo dedicatario por la difusión de la obra, no va a ser fácil que estos pentagramas se escuchen de una manera normalizada, existiendo tan exiguo número de formaciones laudísticas de esta naturaleza en España y en el mundo. Ignoro si José Luis Turina planea, como hubo de hacer su abuelo, su tanscripción a otro instrumental más habitual[41]. En este sentido, y si me lo permite mi querido tocayo, diré que mientras iba reoyendo hace poco esta obra, de cara a este comentario, iba intuyendo cómo un cuarteto de marimbas, en sus diferentes tesituras –con su recurso de *tremolo* tan cercano al de los instrumentos de púa- resaltaría perfectamente los muchos encantos de estos simpáticos estudios. Formulada queda la sugerencia.

5E. CINCO INSTRUMENTOS

● **Quinteto de viento.** Si no me equivoco, creo que *Homenaje a César Franck* (1979), para quinteto clásico de viento (es decir, flauta, oboe, clarinete, fagot y trompa), y la ya referida *Crucifixus* (1978), para cuerda y piano, son las únicas dos obras que José Luis Turina compuso en su primera etapa con destino a un concurso de composición (y luego ya no volvió a hacerlo nunca

[41] Como acabamos de indicar, lo mismo ha tenido que hacer Turina con sus *Cuatro cuartetos*, para cuarteto de corni di basseto, que han conocido una nueva versión para ocho maderas, bajo el nuevo título de *Octeto de agua*.

más). Y pocas muestras más evidentes de la celeridad con la que nuestro compositor iba quemando etapas y asumiendo mayor refinamiento en su pluma que la comparación entre ambas partituras, distantes en el tiempo apenas un año: *Crucifixus* es obra de masa, de tratamiento global del grupo de cuerda y de uso de efectos sonoros por superposición de elementos: en *Homenaje a César Franck* cada voz se estiliza, la línea se hace ahora individual y refinada, y rara vez el grupo se hace masa.

Por esa misma estilización en el tratamiento individual de las voces, el discurso en este quinteto es a veces muy libre, casi cadencial, y son muchos los momentos en los que el oyente percibe más una serie de líneas individuales, altamente detallistas, que una marcha conjunta en un *tempo* establecido. Por ello, y aunque la obra está casi toda compaseada, no resulta nada sencilla de ensamblaje si se quiere respetar la fantasía en el fraseo que conviene a la conducción de cada voz instrumental. O el conjunto está muy compenetrado o habrá que recurrir a la figura de un director.

La vinculación con César Franck que el título sugiere no va más allá del testimonio de admiración que en aquel momento sentía Turina por el maestro franco-belga, y la utilización de un par de giros melódico-armónicos tomados de su soberbia *Sonata para violín y piano* y de la *Sinfonía en Re menor*, que actúan como motores de ciertos guiños en el quinteto de Turina.

Presentada al Concurso de Composición que convocó en 1978 el Ateneo de Sevilla en memoria de José María Izquierdo[42], *Homenaje a Cesar Franck* recibió un Accésit sin dotación económica (el premio en disputa fue para el *Quinteto de viento* nº 1, del valenciano Luis Blanes), y como tal fue estrenado en concierto público celebrado en el Ateneo de Sevilla en mayo del año siguiente. José Luis Turina había dedicado este quinteto a José Olmedo, su profesor de armonía, de cuya admiración y gratitud ya quedó constancia en la parte biográfica de este trabajo.

- **Otros quintetos.** Creado y liderado por el madrileño Carlos Galán, el Grupo Cosmos pidió amistosamente alguna música a José Luis Turina con motivo del décimo aniversario de la fundación del conjunto. El *Scherzo para un hobbit* (1997) surgió con ese motivo y fue dicho grupo el encargado de su estreno en Granada y de llevarlo poco después al disco. Se trata de un breve quinteto en un solo trazo, aparentemente desenfadado, pero nada fácil de ejecución, y casi siempre girando en torno a la *particella* del piano. Turina parece tomar prestados, y sin prejuicios, ciertos lenguajes

[42] José María Izquierdo fue un cronista y ateneísta destacado, en la Sevilla de principios del siglo XX y fundador de las luego muy celebradas Cabalgatas de Reyes del Ateneo de Sevilla.

muy de Ravel y de Messiaen... para crear una evocación del fantástico mundo de los *hobbits*, personajes imaginarios del entorno literario de *El señor de los anillos*, de J.R.R. Tolkien, que en aquellos años '90 eran tema diario de conversación entre los hijos de nuestro compositor, como entre casi todos los jóvenes de su generación.

5F. CONJUNTO INSTRUMENTAL.

Hablemos ahora de las obras de José Luis Turina para conjunto instrumental, utilizando la habitual convención de entender por tal la agrupación de seis o más instrumentos de cualquier familia. Las recorreremos, como siempre, por orden cronológico, a excepción de las varias que surgieron para el Grupo Círculo, que a efectos de sistemática parece más lógico tratar como un solo bloque.

● Inútil es recordar aquí las extraordinarias páginas que a lo largo de más de veinte años escribió el Grupo Koan en la música de cámara española de las últimas décadas. Dirigido en sus primeros pasos por Arturo Tamayo y luego ya habitualmente por nuestro siempre admirado José Ramón Encinar, fue destinatario y difusor de enorme cantidad de música nueva y menos nueva. Encinar, en nombre de Koan, fue uno de los primeros en creer en el talento de un Turina aún en sus primeros pasos y solicitarle una temprana obra instrumental ya en 1979. Nuestro autor trabajó en ella durante su estancia en Roma al año siguiente, adonde acudió para estudiar con Franco Donatoni (si bien ya dijimos en su lugar que la influencia en él del compositor italiano fue prácticamente nula). El reto de Turina fue componer para la atípica plantilla instrumental que emplea Beethoven en su *Septimino en Mi bemol*. Imagino que el objetivo era doble: de una parte, vérselas con un orgánico de equilibrio nada fácil; y de otra -todo hay que decirlo- intentar aprovechar las dificultades que se suelen plantear cuando se programa dicha obra beethoveniana para encontrar otra música de plantilla similar. Por cierto, que si Turina resolvió estupendamente el reto artístico, el del "oportunismo programatorio" fue baladí, pues ni él ni yo tenemos noticia de que esta obra se haya programado jamás junto a su ilustre antecesora del genial sordo.

Nos consta que José Luis Turina sitúa esta partitura entre las que más estima de su propio catálogo. Tiene motivo para ello: pese a ser una obra primeriza y aún de etapa estudiantil, quedan desde ahora formulados algunos trazos que serán luego habituales en su pincel, muy especialmente en lo que a detallismo y orfebrería se refiere. La maestría en el contrapunto horizontal se aúna aquí con la belleza de las sonoridades verticales, algo que marcará muy claramente el norte de mucha música suya posterior. Desde ahora será frecuente que cada *crescendo* y *diminuendo* global se

descomponga en mil añicos que se fragmentan o se recomponen. El autor nos habla de su influencia en esa época de la música de Sciarrino: "El descubrimiento del mundo tímbrico de Sciarrino es lo que más me influye en Roma; yo lo asimilo a mi manera a partir de *Lama sabacthani?*; por eso considero que *Título a determinar* es tan importante en mi catálogo: supone el paso de la "brocha gorda" de *Crucifixus"* al pincel fino, al posterior trabajo casi de orfebre".

● Refirámonos ahora a las varias obras que Turina escribió para el Grupo Círculo. Son en total seis, pero teniendo presente que tres de ellas no nacieron como piezas aisladas –aunque hoy pueden serlo- sino en cuanto escenas del espectáculo globalmente titulado *La raya en el agua*.

Cronológicamente hablando, la primera obra que Turina escribió para el Grupo Círculo fue *Alaró*, breve díptico para diez instrumentistas, encargo del madrileño Círculo de Bellas Artes. Su origen está en la amplia serie de actividades interdisciplinares que la entonces comisión de Música de dicha institución (Rosa María Molleda, Tomás Marco y yo mismo) convocó a partir de 1984 en torno a los seminarios titulados Talleres de Arte Actual. En concreto, la que ahora nos ocupa fue un intento de vincular artística y personalmente a creadores musicales con artistas plásticos, encargando para ello nada menos que 21 obras de cámara, a lo largo de tres años, a otros tantos compositores españoles, con destino al Grupo Círculo y todas ellas basadas en la obra de un notable pintor vivo. Para esta ocasión, Turina escogió la figura del pintor valenciano Manuel Hernández Mompó; o para ser más exactos, dos cuadros suyos muy característicos: *Hombre con bandurria* y *Plaza de un pueblo en fiesta*. No intentó Turina describir imágenes con música, sino transmitirnos el color y la vivacidad de las sugerencias propuestas. La obra fue grabada en disco L.P. y, al igual que las demás, editada en una soberbia carpeta/disco con siete xerigrafías de los pintores glosados, realizadas exprofeso para esta ocasión; serie de tres discos, por cierto, que se convirtió en un hito en las publicaciones artísticas de la época y que recibió el Premio Nacional de Fonografía.

● Al año siguiente nacerán las *Variaciones sobre dos temas de Scarlatti*. Serán fruto de un encargo de la Semana de Música Española que, dentro del Festival de Otoño de 1985, promovieron y comisariaron José Luis García del Busto y Alfredo Aracil y cuyo desarrollo tuvo lugar en la Sala Villanueva del Museo del Prado. Recordará el lector que en aquel año se conmemoraba el tricentenario del nacimiento de J. S. Bach, G. F. Haendel y D. Scarlatti, figuras en torno a las cuales giraba la semana referida. José Luis Turina, uno de los compositores sobre los que recayeron encargos de nuevas obras, abordó unas variaciones sobre dos motivos tomados de la música clavecinística del último compositor citado, tan relacionado con la ciudad de Madrid; uno de ellos es el

célebre tema de la "Fuga del gato", en Sol menor, integrado por seis intervalos consecutivos ascendentes, de potencial y evidente modernidad. El orgánico elegido es un sexteto, que en realidad funciona siempre como un doble trío: trío de cuerda y trío de maderas.

Maestro en la variación sobre temas clásicos, José Luis Turina compuso una bellísima serie de variaciones y coda, nuevo ejemplo de su modernidad de escritura y su afecto al pasado histórico. Entusiasmante para los instrumentistas –por cierto, es muy aconsejable la figura de un director, pese a tratarse de un sexteto-, y siempre cautivadora para los oyentes, estamos ante una de las partituras más interpretadas no sólo de su autor –sin duda la que más-, sino nos atreveríamos a decir que de todo el repertorio camerístico español contemporáneo.

● Dentro de la amistad que todos los miembros del Grupo Círculo hemos mantenido desde hace más de veinte años con nuestro compositor protagonista, especialmente significada ha sido la de los dos "salvadores": el flautista Salvador Espasa y el clarinetista Salvador Vidal. Con destino a ellos dos como solistas, proyectaba Turina un "mini-concierto" para Flauta en Sol, Clarinete Bajo y grupo de cuerdas, que admitiría en el *ripieno* tanto la versión de cuarteto como la de pequeña orquesta de cuerda. La ocasión para materializarlo surgió a partir de un encargo del C.D.M.C. con destino a la participación de nuestro grupo en el prestigioso Festival de Música Contemporánea de Metz (Francia) en 1988. La dualidad idiomática del título que tomará la obra –*Kammerconcertante*- viene dada por el talante germánico de la obra, amalgamado con el concepto italiano de *concerto grosso* de doble solista. Por cierto que, si no estamos mal informados, la obra no se ha tocado nunca hasta el momento en la antedicha versión alternativa con orquesta de cuerda.

● Ya nos referimos con extensión en el apartado de Música Escénica al cuarto y más ambicioso encargo surgido para el Grupo Círculo, que se concretó en el espectáculo *La raya en el agua* (1996). Aunque no volveremos a tratar aquí sobre dicho espectáculo, sí recordaremos que hay tres piezas instrumentales de la obra, susceptibles de interpretación en concierto, desgajadas del espectáculo global, que son: *Pas de deux (Vals)*, *Klangfarbenpas de deux*, y *Desintegración sintáctica de un soneto de Góngora*. Todas ellas requieren 15 instrumentistas, y la última citada, además, un recitador opcional. A lo ya dicho sobre la obra en su sentido global añadiremos ahora algún pequeño dato de cada una:

La primera, *Pas de deux (vals) [Paso a dos (vals)]* es, como su nombre indica, un número pensado para el ballet, que parece pedir una pareja protagonista y que transcurre en tiempo de vals. Tal vals, abiertamente "vienés" y tonal, se ve escoltado por un

antes y un después atonales, de corte típicamente turinianos y en los que no falta un amplio dúo, nada sencillo, del primer violín con la flauta solista.

- La segunda, *Klangfarbenpas de deux* [que traduciríamos algo así como *Paso a dos sobre timbres de color*] es igualmente un "paso a dos" balletístico, pero ahora mucho menos anclado en la tradición. Su forma es bien sencilla: la alternancia de fragmentos lineales, melódicos, a base de notas tenidas, junto a pasajes por adición progresiva de notas, en que el conjunto suena siempre en bloque.

- Por último, la *Desintegración sintáctica de un soneto de Góngora* incide una vez más en el interés de nuestro compositor por el paralelismo entre frase musical y frase literaria, a través de un espléndido soneto de Góngora[43], que un recitador va leyendo en diferentes estadios de desfragmentación sintáctica, hasta que se hace irreconocible, conforme las líneas melódicas de la música se van quebrando paralelamente. Turina autoriza la interpretación sin recitador de esta obra en versión de concierto, pero es evidente que en ese caso no se le ofrece al espectador la posibilidad de seguir el proceso de ordenación del discurso –o de desordenación, para ser más exactos-, que resulta mucho más atractivo cuando el oyente se siente "cómplice" de esa desintegración.

- **Oceto de violas o de violoncellos.** Integrado por alumnos de los últimos cursos de la enseñanza de viola en el Conservatorio de Madrid, el Octeto de Violas Tomás Lestán[44] fue una iniciativa el catedrático de la asignatura, el excelente viola Emilio Mateu (durante muchos años solista de la Orquesta Sinfónica de la Radiotelevisión Española) que pervivió algunos años desde su fundación a mediados de los años 80. Amigo de José Luis Turina, Mateu le solicitó una obra para tan atípica formación.

Turina estaba embebido en aquel momento en la composición de su *Concierto para violín y orquesta*, y no quería desviar mucho la atención sobre aquella obra, resumen de toda una etapa. De tal manera que optó por componer la obra para grupo de violas paralelamente al referido concierto, pero a partir de muy parecida sustancia musical en ambas obras. Sin que pueda decirse que sea propiamente una reinstrumentación para violas de fragmentos del *Concierto para violín*, no cabe duda de que las tres partes en que

---

[43] "Con diferencia tal, con gracia tanta..."

[44] El valenciano Tomás Lestán (1827-1908) fue uno de los más notables violas españoles de finales del siglo XIX y el primero que comenzó a hacer en Madrid un trabajo interpretativo y didáctico diferenciado del del violín. Fue viola del célebre cuarteto que lideraba Jesús de Monasterio.

se divide *Divertimento, aria y serenata*, que así titulará a este singular octeto, tendrán su equivalencia en dicho Concierto.

Así, el *Divertimento* inicial está basado en los *pizzicatti* y sonidos en forma de murmullo del primer tiempo del Concierto. El *Aria* es más "autónoma" y consta de una frase modal que, partiendo del unísono general, se va imperceptiblemente desdoblando -en un alarde contrapuntístico muy similar al que dos años después utilizará en la seción central de su *Fantasía* sobre Mudarra)- hasta crear un amplio tejido atonal. La *Serenata* está directísimamente emparentada con el largo pasaje en Do mayor del último tiempo del *Concierto para violín*, por cierto uno de sus fragmentos más brillantes y hermosos.

La obra, dedicada a Emilio Mateu, fue estrenada por el antes mencionado grupo en el madrileño Colegio Mayor San Pablo, en mayo de 1988.

Un par de años después se dirigió a Turina el excelente violoncellista y didacta Elías Arizcuren, que acababa de fundar en Amsterdam su fantástico Octeto Ibérico de Violoncellos. Su objetivo era difundir el poco conocido repertorio para esa formación y promover un nuevo repertorio actual de las más diversas estéticas. Para ello, solicitó a José Luis Turina una nueva obra.

Nuestro compositor, en época de muy diversos compromisos apremiantes, no pudo comprometerse a una obra de nuevo cuño con el maestro Arizcuren, pero sí le ofreció una reescritura de *Divertimento, aria y serenata* (que obviamente, por lo atípico de su plantilla, estaba condenada al casi olvido) para ocho violoncellos. El cellista vasco aceptó, aunque rogando a Turina que en un momento de menos agobio abordase la composición de una obra original. La nueva versión para cellos –casi literal en relación al original- de *Divertimento, aria y serenata* se estrenaba en Madrid en mayo de 1991 y se grababa en disco poco después. El Octeto Ibérico la ha llevado en gira en numerosas ocasiones.

Octeto de violoncellos.. Tas la lectura del anterior párrafo, tiene el lector ya planteada la génesis de *Paráfrasis sobre Don Giovanni*, la segunda obra para ocho violoncellos que aparece en el catálogo de José Luis Turina. Pues, rodado ya ampliamente el *Divertimento...*, Turina cumplió años después su compromiso de componer una obra original para el Octeto Ibérico de violoncellos.

¿Cómo plantear una nueva obra para ocho violoncellos? ¿Qué precedente histórico encontraríamos de música concertante íntegramente para voces graves? Dándole vueltas a la cabeza, José Luis encontró un ilustre precedente: el admirable trío para dos bajos y barítono que Mozart compuso para el Primer Acto de su

ópera *Don Juan*. Recuerde el lector: Don Juan, seguido de Leporello, es sorprendido por el Comendador en sus requiebros amorosos con Doña Ana, su hija. Ella huye, el Comendador le reta y se baten a espada; Leporello intenta intervenir. Finalmente, el Comendador muere en la lucha. Este trío, origen de la extensa dramaturgia posterior, resulta una maravillosa disculpa para que el genio de Salzburgo establezca un entramado armónico-contrapuntístico sólo de voces graves, con las implicaciones de todo tipo que ello trae. ¡Eureka! Ya tenía José Luis sobre su mesa (y en su cerebro) el modelo histórico a seguir para un entramado de ocho violoncellos.

La nueva obra, que Turina titulará *Paráfrasis sobre "Don Giovanni"*, quedará lista a finales del verano de 2000[45], y resulta de la traslación a su propio lenguaje de esa fatídica escena mozartiana. Consta de tres secuencias: *Desafío*, de corte rotundo; *Lucha*, momento ideal para la fragmentación de las figuraciones musicales, tan del gusto de la firma, y *Muerte*, acaso la que guarda mayor relación reconocible con el original mozartiano.

La presentación de esta nueva composición (segunda del catálogo de Turina que toma la ópera *Don Juan* como punto de partida, pues recordará el lector la ya tratada *Fantasía sobre "Don Giovanni"*, para piano a cuatro manos) tuvo lugar en el Festival Internacional de Música Contemporánea de Alicante en su edición de 2001. La partitura está dedicada al Octeto Ibérico.

● Con *Octeto de agua* estamos ante la última partitura que ha estrenado José Luis Turina, hasta el momento de cerrar este trabajo[46]. Fue realizada en octubre de 2004 por encargo de la Fundación Canal de Isabel II, con destino a la serie de conciertos de cámara que desde hace pocas temporadas ofrecen los miembros de la Orquesta y Coro de la Comunidad de Madrid en el breve ciclo que convoca anualmente esta institución madrileña.

Apresurémonos a aclarar al lector que no es ésta una obra original, sino una transcripción para ocho instrumentos de viento (2 oboes, 2 clarinetes, 2 fagotes y 2 trompas) de la música que compusiera nuestro autor hace casi diez años para cuarteto de *corni di*

---

[45] Nos cuenta José Luis su inolvidable recuerdo de ir trabajando en esta partitura en un hotel de Barcelona, a ratos libres entre los agotadores ensayos de su ópera *D.Q*

.

[46] Cuando estas líneas se publiquen, sin embargo, ya habrá visto la luz una nueva obra: los *Cinco quintetos* (2005) que, por encargo del Centro para la Difusión de la Música Contemporánea, acaba de componer nuestro autor con destino al Festival Internacional de Alicante. Es una partitura para quinteto de metales, que cierra por ahora la serie de *Dos dúos*, *Tres tercetos* y *Cuatro cuartetos*. El intérprete del estreno será el Spanish Brass Luur Metalls, a quien la obra está dedicada.

basseto, con el título de *Cuatro cuartetos*, y que como tal ya hemos tratado anteriormente.

La razón de ser de esta segunda versión también quedó apuntada en aquel comentario: siendo agrupación tan infrecuente la que exige el original, aquellos pentagramas estaban condenados al olvido; al igual que ocurría con obras como *Dúo*, para dulzaina y oboe, o con los *Cinco estudios (d'après Valéry)*, para cuarteto de laúdes. Pero a partir de ahora, y ya basada en una plantilla de formación convencional, la nueva partitura –que Turina dedica a Alicia Núñez- puede llevar su propia vida de una manera normalizada.

No estamos, sin embargo, ante un simple cambio de instrumental. Las características tímbricas del nuevo medio requerido hacen ganar a la obra en luz, en variedad; algo así como si una fotografía en blanco y negro nos apareciera ahora en color. Y sobre todo, con una nueva característica, reto principal de esta versión: que si el cuarteto original lo era de cuatro instrumentos idénticos, con tímbrica homogénea, ahora en la nueva versión se utilizan cuatro timbres diferentes (cada uno de ellos, doblado), y además bien distantes entre sí; obsérvese la ausencia de flautas en el orgánico.

Nos consta que la nueva redacción de esta música, ya definitiva bajo el título de *Octeto de agua* (estrenado en enero de 2005 en el marco del ciclo antes referido), ha dejado especialmente satisfecho a su autor, algo desencantado por el olvido de los *Cuatro cuartetos*. Por cierto, que la nueva versión, a ocho partes reales, complica seriamente el ajuste de sus verticalidades, por lo que la obra ha ganado, entre otras cosas, en dificultad de ejecución; a partir de ahora la presencia de un director va a ser difícilmente eludible.