

POSTMODERNISMO E INTERTEXTUALIDAD: LA FANTASÍA COMO TÓPICO EN LA MÚSICA DE JOSÉ LUIS TURINA

POSTMODERNISM E INTERTEXTUALITY: *FANTASIA* AS A TOPIC IN JOSÉ LUIS TURINA'S MUSIC

Por Carlos Villar-Taboada

RESUMEN

La música compuesta por José Luis Turina de Santos (Madrid, 1952) se ha valorado como un buen ejemplo de postmodernismo musical español debido a su eclecticismo, su tendencia a las *re*-lecturas del pasado musical y la integración de elementos técnica y poéticamente heterogéneos en una descripción irónica del canon musical, al que revisita. Sus obras actualizan significados que surgieron hace siglos por medio de la cita y de la metamúsica y siguen mecanismos tradicionales, identificados como tópicos, para preservar la comunicación el público.

Este artículo tiene como objetivo el análisis de tres composiciones que comparten esta perspectiva, de evidentes implicaciones intertextuales, desde la teoría de los tópicos. Más concretamente, examina en la música de Turina la consideración de la *fantasía* como un tópico postmoderno, por cuanto funciona para redefinir su diálogo con el pasado a través de un lenguaje ecléctico expresado como un juego intelectual. Así, se analizan la *Fantasía sobre «Don Giovanni»*, para piano a cuatro manos (1981), y las orquestales *Fantasía sobre una Fantasía de Alonso de Mudarra* (1989) y *Fantasía sobre doce notas* (1994), que, respectivamente, se refieren a la ópera clásica homónima, escrita por Mozart, una pieza renacentista para arpa, y tanto la técnica de la Segunda Escuela de Viena como el abuelo del músico, Joaquín Turina –otro compositor también reconocido, compañero generacional andaluz de Falla–. En estas composiciones dialógicas se verifica un triple giro creativo (de género, timbre y estilo) que añade nuevos significados a los originales. Al enfatizarse cómo impacta sobre su significado el tópico de la fantasía, se explica cómo tras las estrategias compositivas que articulan estas piezas recientes puede detectarse una sensibilidad postmoderna.

Palabras clave: Música española contemporánea; análisis musical; música y significado; postmodernismo musical; intertextualidad; teoría de los tópicos; José Luis Turina de Santos (n. 1952); fantasía.

ABSTRACT

The music composed by José Luis Turina de Santos (Madrid, 1952) has been regarded as a notable example of Spanish musical postmodernism due to its eclecticism, tending toward *re-readings* of musical past, and the integration of technically and poetically heterogeneous elements into an ironic depiction of the musical canon, which it revisits. Turina's works update meanings aroused centuries ago by means of quotation and meta-music, and prove to follow traditional devices, such as topics, to preserve the communication to the audience.

This paper aims to analyze three works that share this perspective, showing evident intertextual implications through the Topic Theory. More precisely, the *Fantasia* is examined as a postmodern topic in his music, as it serves to redefine his dialogue with the past through an eclectic idiom conveyed as intellectual game. Thus, *Fantasia on 'Don Giovanni'*, for 4 hands piano (1981), and the orchestral *Fantasia on a Fantasia by Alonso de Mudarra* (1989), and *Fantasia on Twelve notes* (1994) are analyzed. They respectively refer to the classical Mozart's homonymous opera, a Renaissance harp piece, and both the Second Viennese School technique and the author's grandfather, Joaquín Turina –also an acknowledged composer, and an Andalusian Falla's generational mate. In these dialogical compositions, a triple creative turn is verified (of genre, timbre and style) that adds new meanings to the originals. By emphasizing how the topic of *fantasia* impacts their meaning, it is explained how a postmodern sensibility can be detected behind the compositional strategies that articulate these recent pieces.

Key words: Contemporary Spanish Music; Music Analysis; Music and Meaning; Music and Postmodernism; Intertextuality; Topic Theory; José Luis Turina de Santos (b. 1952); *fantasia*.

I. INTRODUCCIÓN¹

Durante el último medio siglo, se ha acrecentado gradualmente entre los compositores contemporáneos una actitud sensible a la conciliación con la herencia transmitida por la tradición canónica y que conduce hacia el redescubrimiento de la historia.² La recontextualización de músicas procedentes de repertorios pretéritos en nuevos entornos sonoros o «vuelta a lo vernacular» ha constituido una de las propuestas características del

¹ Este trabajo se ha desarrollado en el marco del Grupo de Investigación Reconocido «Música, Artes Escénicas y Patrimonio» (MAEP), de la Universidad de Valladolid.

² Paul Griffiths, *Modern Music and After* (Nueva York: Oxford University Press, 2010, 3ª ed.), 167-168.

llamado postmodernismo musical, cuyos diálogos con el pasado con frecuencia añaden a su naturaleza referencial un sesgo expresivo reverente que los erige como «referencia-reverencia»³. Las perspectivas técnicas implicadas en esas tendencias, genéricamente denominadas «meta-músicas»⁴, se multiplican hasta incluir una amplia gama de procesos, cuya explicación demanda a la musicología la puesta en práctica de herramientas teóricas y metodológicas específicas.

También en la España contemporánea ha podido constatarse una actitud análoga desde la composición, que renueva sus consideraciones sobre el legado de la cultura nacional. Ante ello, alguna voz autorizada, asociando las interconexiones implícitas de esas nuevas creaciones con la época postmoderna,⁵ ha categorizado tales repertorios como «músicas sobre músicas»⁶. En ese entorno, la obra de José Luis Turina de Santos (Madrid, 1952), institucionalmente reconocida como una de las principales de la actualidad, según lo certifica su obtención en 1996 del Premio Nacional de Música, ha sido valorada como una significativa muestra de esa postura musical de «recurrencia al pasado más presente»⁷, debido a su eclecticismo y a su afición por sugerir relecturas del pasado musical: mediante la integración técnica y poética de elementos heterogéneos revisita el canon musical, proponiendo, desde múltiples ángulos, una formulación retóricamente irónica. Entre los procedimientos que Turina emplea, pueden identificarse de manera asidua algunos que, debido a su particular definición paramétrica, apelan a significados asentados en la historia para configurar macroestructuralmente piezas completas o bien, microestructuralmente, pasajes puntuales. El caso es que, sean tipos, tópicos o cualquier otra noción definida desde las taxonomías de la semiótica (alguno de cuyos conceptos examinaré en el marco teórico), esos guiños al pasado acotan procedimientos mediante los que se perpetúa la comunicación con el público –debido al vínculo con la tradición musical atribuido al gran repertorio programado en los auditorios–, actualizando códigos asimilados y holgadamente utilizados en el bagaje occidental.

Por la asiduidad con que esos enfoques pueden hallarse en su música y, además, con el propósito de poner de relieve la consistencia teórica que es posible detectar a través de un corpus (ya amplio) de planteamientos teóricos oriundos principalmente de la semiótica, en este ensayo sugiero una investigación más concreta sobre esos fenómenos. Propongo demostrar que Turina

³ Béatrice Ramaut-Chevassus, *Musique et postmodernité* (París: Presses Universitaires de France, 1998), 50-65.

⁴ Griffiths, *Modern Music...*, 177-189.

⁵ Tomás Marco, *La creación musical en el siglo XXI* (Pamplona: Universidad Pública de Navarra, 2007), 78.

⁶ Tomás Marco, *Pensamiento musical y siglo XX* (Madrid: Fundación Autor – Sociedad General de Autores y Editores, 2002), 444. En capítulos del mismo volumen debate sobre conceptos afines: «El caleidoscopio de la posmodernidad: lo complejo y lo simple» (pp. 383-420) y «Minimalismo místico; música sobre músicas» (pp. 423-459).

⁷ Alberto González Lapuente, *La música en España en el siglo XX* (Madrid: Fondo de Cultura Económica de España, 2012), 275.

ha activado, con consecuencias bien patentes en su música, no sólo una táctica rastreable a lo largo del tiempo, como es su búsqueda de diálogos con otras músicas –una indagación acostumbrada a lo largo de toda su producción–, sino, más específicamente, el empleo de un signo recurrente, identificable como un tópico en particular, con sus propios rasgos diferenciados: la *fantasia*. Como mostraré, esta idea, más estrictamente el «tópico de la fantasía», aun emanando de fuentes que brotan desde siglos de práctica creativa anterior, actúa hoy en día como un elemento genuinamente catalizador de lo postmoderno.

Desde una óptica más amplia, atenta a los debates analíticos sobre música y significado, mi propósito es demostrar cómo la *Topic Theory*, concebida para el estudio de piezas dieciochescas y luego extendida también al mundo decimonónico y, posteriormente, del modernismo musical, también representa una fructífera opción metodológica para el estudio de la música contemporánea. En el caso de José Luis Turina, la vasta red de relaciones semánticas abiertas específicamente gracias a su recurso a este tópico se sintetiza en tres composiciones, que explicitan «paratextualmente» –según explicaré más adelante– su deuda desde sus propios títulos: *Fantasia sobre «Don Giovanni»* (1981), para piano a cuatro manos, *Fantasia sobre la Fantasia X de Alonso de Mudarra* (1989), para orquesta, y la también sinfónica *Fantasia sobre doce notas* (1994). Aluden en primera instancia, respectivamente, al clasicismo operístico mozartiano, al mundo de la vihuela española renacentista y, con un doble énfasis, a la Segunda Escuela de Viena y al nacionalismo andalucista. Defiendo la hipótesis de que estas tres composiciones manifiestan que los repertorios pretéritos se entrelazan con la creación contemporánea en virtud de la puesta al día del concepto mismo de fantasía, leído poéticamente por Turina e interpretable analíticamente como un tópico musical. Pasado y presente son aquí no sólo horizontes temporales y estilísticos, sino, «marcadamente» –como también revelaré más tarde–, semánticos. Y, así, mi principal meta consiste en mostrar cómo las piezas de José Luis Turina dialogan, desde su inventiva postmoderna, con ese tópico de fantasía, diacrónicamente adaptado desde contextos culturales distintos para preservar su facultad significativa a través de las épocas.

A continuación, resumo primero en el marco teórico unas líneas maestras que posibilitan la comprensión del postmodernismo como una clase de pensamiento musical y las variables de la intertextualidad, de un modo conciliador con la teoría de los tópicos (para la óptica de la música contemporánea) y, particularmente, con la fantasía. En una segunda parte, trazo una exploración analítica que persigue dilucidar cómo tales ideas pueden observarse proyectadas en las tres composiciones elegidas de Turina. Los análisis, necesariamente selectivos, priorizan la tipificación de aquellos rasgos que permiten hilvanar, más allá de cuestiones meramente

formales o de detalles puntuales, los diferentes hilos dialógicos con que el compositor ha entretejido los significados que comunica en sus obras. Retornando la mirada a las bases teóricas tras ese periplo, finalmente propondré algunas reflexiones sobre las consecuencias estéticas de esta aproximación compositiva.

II. MARCO TEÓRICO: POSTMODERNISMO, INTERTEXTUALIDAD, TÓPICOS Y FANTASÍA

La cita –y, por extensión, la relación con otras músicas– se ha hecho crecientemente familiar para la creación musical contemporánea a partir de los años sesenta. Tal como lo declara Paul Griffiths, podría explicarse el fenómeno desde una amplia red de factores, entre los que merecen apuntarse el deseo de los nuevos compositores por verse enlazados con la cultura musical dominante, su afán por aproximarse hacia una reconciliación con el oyente y su aspiración a legitimar su estatus artístico dentro del canon musical.⁸ La identificación de una composición o de un repertorio como meta-músicas o como músicas sobre músicas, en cualquier caso, siempre tiende a arrastrar consigo un diálogo con tiempos pasados que convierte a estas nuevas propuestas compositivas en lo que propongo designar con la denominación de «músicas dialógicas»⁹. Estas, gracias a implementar estrategias renovadoras, devuelven a la época actual, revivificado, un pasado musical desde donde sacan a la luz la revelación de otros significados sobre los que previamente no se había reparado.

Para la comprensión de esos procesos de recontextualización y reinterpretación, conviene avanzar en un recorrido teórico a través de una serie de conceptos sucesivamente interconectados: el postmodernismo, la intertextualidad, los tópicos y, finalmente, la fantasía.

II. 1. Postmodernismo en música

La musicología no se ve exenta de los debates que se ciernen en los estudios generales sobre un postmodernismo que, emergente desde mediados del siglo XX en las disciplinas humanísticas, acredita notorias disparidades entre los intentos por definir sus peculiaridades. Esto es coherente con el hecho de que apenas se alcance cierto consenso más allá de admitir su escepticismo crítico ante los grandes relatos (metanarrativas) del modernismo –nacido de la filosofía ilustrada, sobre principios racionales de validez universal– y, consiguientemente, su

⁸ Griffiths, *ibid.*

⁹ Extraigo este término a partir del, a mi juicio, muy acertado subtítulo de un volumen sobre el que volveré más adelante: Violetta Kotska, Paulo Ferreira de Castro y William A. Everett, eds., *Intertextuality in Music: Dialogic Composition* (Londres: Routledge, 2021).

apuesta por valores relativistas.¹⁰ Se abona así una concepción *a*-teleológica del tiempo, que enfatiza la experiencia del presente, aunque así aflore la negación de la historia—. ¹¹ Y nace una distinción básica entre dos acepciones del postmodernismo: como época histórico-cultural y como estilo artístico. Esta última, explorada en diversos medios, es la que se mayoritariamente es contemplada en música.

En uno de los primeros acercamientos críticos, Connor arguyó que el postmodernismo musical no se detecta tanto por cambios técnicos o estilísticos, cuanto por el auge de las fusiones entre elementos conocidos, pero provenientes de épocas y lugares antaño separados. ¹² Esa idea se conecta con una aportación central, a cargo de Lawrence Kramer, quien, admitiendo de partida las dificultades de todo intento por definir el postmodernismo, afronta el problema enumerando una lista de casi docena y media de actitudes creativas respecto a la unidad estructural. Entre ellas –y con todas sus contradicciones y su pluralismo–, merecen destacarse la ironía, el gusto por lo fragmentario y lo discontinuo, la multiplicidad de significados y el uso de citas o de referencias a otras músicas. ¹³ Sintéticamente, la idea central que ahí sobrevuela es que los significados se gestan mediante la puesta en relación de diversas músicas, pero llamando la atención, explícitamente, sobre la intertextualidad. O, conforme lo plantea Gloag, el postmodernismo, en un contexto como el contemporáneo –que habilita la validación simultánea de múltiples ángulos de estudio para la investigación musicológica y para la implementación de herramientas tomadas desde la semiótica–, ha sido capaz de crear su propia metanarrativa, según «cómo el postmodernismo juega con fragmentos del pasado, cómo músicas diferentes pueden ser intertextuales en diferentes maneras»¹⁴.

II. 2. Intertextualidad musical

El concepto de intertextualidad, oriundo de la crítica literaria, ha enfatizado desde sus comienzos la necesidad de relacionar un texto con otros para comprenderlo enteramente. Por ello, sus estudiosos se han concentrado en atarearse con el papel de la competencia

¹⁰ Aunque las aportaciones alternativas sean múltiples, tiende a aceptarse cierta primacía en la labor del postestructuralismo francés, sobre todo desde finales de los años setenta, con la introducción del término en la filosofía a cargo de Jean-François Lyotard, *La condición postmoderna: informe sobre el saber*. Trad. por Mariano Antolín Rato (Madrid: Cátedra, 1984).

¹¹ Max Paddison, «Postmodernism and the Survival of the Avant-Garde». En *Contemporary Music. Theoretical and Philosophical Perspectives*, ed. por Max Paddison e Irène Deliège (Surrey, Reino Unido: Ashgate, 2010), 208.

¹² Steven Connor, «Introduction». En *The Cambridge Companion to Postmodernism*, ed. por Steven Connor (Cambridge: Cambridge University Press, 2004), 17.

¹³ Lawrence Kramer, «Postmodern Concepts of Musical Time», *Indiana Theory Review* 17, n.º 2 (1996): 21-22. Lo amplió en «The Nature and Origins of Musical Postmodernism». En *Postmodern Music/ Postmodern Thought*, ed. por Judy Lochhead y Joseph Auner (Nueva York: Routledge, 2002), 16-17.

¹⁴ Kenneth Gloag, *Postmodernism in Music* (Nueva York: Cambridge University Press, 2012), 159.

decodificadora del receptor –lector, en su origen; oyente, en la música– frente a la del autor – escritor, primero; compositor, en música–. El estudio de la intertextualidad ha registrado entre los últimos abordajes musicológicos una paulatina expansión, corrientemente ligada a metodologías disciplinarias (como las típicas de la *New Musicology*) que se distancian de las oposiciones binarias estructuralistas; o bien vinculada a los repertorios musicales más recientes, preferiblemente inscritos, como antes apuntaba, en el marco postmoderno.

Uno de los primeros teóricos que se ocupó de los mecanismos a través de los cuales se tomaba en préstamo la música preexistente para nuevas creaciones fue J. Peter Burkholder, quien inventarió una sugerente colección de catorce posibilidades técnicas, aunque sin profundizar con detalle en sus correspondientes definiciones. Abarcaba, entre otras categorías, las variaciones, la paráfrasis, la armonización o la reorquestación, el *cantus firmus*, el *medley*, la combinación contrapuntística de melodías en *quodlibet*, la alusión estilística, la cita y el *collage*.¹⁵ Propuso este compendio para diseccionar las opciones detectables en el «préstamo musical», que era el término preferido por él, pues acusaba a la formulación de la intertextualidad de resultar excesivamente amplia, soslayar la prelación temporal de las obras relacionadas y, en definitiva, emborronar la explicación sobre el proceso cronológico de creación.¹⁶ Sin embargo, el vocablo en cuestión («intertextualidad») gozó de una difusión creciente, sobre todo en Europa y Latinoamérica, más sensibles a los cruces y superposiciones de influencias, a partir de los postulados de un estudioso más sofisticado, algunos de cuyos términos ya he adelantado: Gérard Genette. En su teoría de la transtextualidad¹⁷ sistematizó cinco tipos perspectivas relacionales para la lectura de cualquier texto. Además de la intertextualidad (que es la idea raíz, tomada de Julia Kristeva para la crítica literaria), precisó otras cuatro tipologías transexuales: la paratextualidad (referida a lo que rodea al texto y contribuye a su explicación más indirectamente: título, subtítulo, dedicatoria, notas aclaratorias, prólogo y epílogo), la metatextualidad (entendida como una relación crítica, de comentario), la hipertextualidad (verificada cuando un texto precisa la existencia previa de otro, su hipotextos, subsanando aquel problema de la historicidad criticado, por ejemplo, por Burkholder) y la architextualidad (que lee los textos agrupados según compartan características comunes, para constituir géneros, subgéneros, clases y modelos formales). Este enfoque, que resalta la competencia decodificadora del receptor, se ha difundido en algunas parcelas de la musicología

¹⁵ J. Peter Burkholder, «The Uses of Existing Music: Musical Borrowing as a Field», *Notes* 50, n.º 3 (1994): 854. La misma enumeración inauguraba a modo de pórtico su monografía *All made of tunes: Charles Ives and the Uses of Musical Borrowing* (New Haven: Yale University Press, 1995), 4.

¹⁶ Burkholder, «The Uses of Existing Music...», 862.

¹⁷ Originalmente publicada en francés en 1982: Gérard Genette, *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Trad. por Celia Fernández Prieto (Madrid: Taurus, 1989).

actual (heredera de la nueva musicología), donde la herencia del estructuralismo basado en oposiciones binarias ha pasado a sustituirse por un abordaje más plural. En la práctica, para la música se traduce en una exploración analítica que no se limita al examen de las partituras, ni a las relaciones intertextuales más evidentes (como son las citas de piezas anteriores), sino que ensancha su observación incorporando las implicaciones hermenéuticas que ofrecen los paratextos, los hipotextos o la architextualidad.

Sin que la teoría de Genette sea necesariamente el factor más determinante, la intertextualidad (y sus derivaciones), con sus diálogos para la creación de significados, no tardó asentarse en el análisis musical y, lo que resulta ahora más relevante, habitualmente ligada a otros conceptos teóricos procedentes de la semiótica musical. Así, Klein asevera: «esta mezcla de alusiones, tópicos [y] citas es, pienso, lo que Bajtín tenía en mente cuando describía el dialogismo de la novela; y es lo que tengo en mente yo cuando tomo presentadas teorías literarias sobre la intertextualidad»¹⁸. En una dirección similar han escrito investigadores de habla hispana, entre quienes ha de resaltarse la enorme labor de Rubén López Cano. En el amplio horizonte de su enfoque sobre la cuestión, propone directamente distinguir entre cuatro tipos de intertextualidad, que resume en la cita, la parodia, la alusión y el tópico, «el que permite desarrollar estrategias analíticas más eficaces para el estudio de los procesos semióticos complejos producidos por la intertextualidad»¹⁹.

Esta integración de la intertextualidad con los diálogos entre músicas y con la semiótica –y, notablemente, los tópicos– se ha subrayado en un volumen de obligada alusión para el recorrido que estoy guiando, un auténtico manual sobre la intertextualidad en música que, desde su encabezamiento, remacha la naturaleza eminentemente dialógica que subyace en los procesos de significación.²⁰ Junto a aportaciones focalizadas en categorías cuya incidencia sobre prácticas intertextuales ya se había señalado como definitoria, se destaca otra reflexión de Burkholder. Defiende la postura de que, en la historia occidental, la actualización de viejas músicas es una práctica habitual en la que distingue seis categorías. Entre ellas, elocuentemente reúne –además de la interpretación performativa o los arreglos– el préstamo, los esquemas o fórmulas aprendidas (*schemata*), los tópicos y la intertextualidad, lo cual reitera esa continuidad teórica que vengo resaltando entre creación actual, postmodernismo, intertextualidad y

¹⁸ Traducción mía de Michael L. Klein, *Intertextuality in Western Art Music* (Bloomington: Indiana University Press, 2005), 20: «This mixing of allusions, topics, citations is, I believe, what Bakhtin had in mind when he described the dialogism of the novel, and it is what I have in mind when borrowing literary theories of intertextuality».

¹⁹ Rubén López Cano, «Más allá de la intertextualidad. Tópicos musicales, esquemas narrativos, ironía y cinismo en la hibridación musical de la era global», *Nassarre. Revista aragonesa de Musicología XXI*, n.º 3 (2005): 63.

²⁰ Kotska, Ferreira de Castro y Everett, *Intertextuality in Music...*

tópicos.²¹ Llega, entonces, el momento de rastrear el uso de estos últimos en el panorama de la composición hoy.²²

II. 3. La teoría de los tópicos aplicada a la música contemporánea

Desde que Leonard Ratner, inspirado en los estudios sobre estilística, estableció la existencia de un *thesaurus* de figuras características que asociaba a la expresión de sentimientos o a intenciones pictoricistas y que denominó «tópicos», para explicar los procesos de comunicación de significados en la música del periodo clásico,²³ no han dejado de ampliarse los repertorios potencialmente susceptibles de ser leídos bajo el fértil prisma de la *Topic Theory* a la que dio inicio y que otros especialistas contribuyeron a ampliar. Estos tópicos, que son «estilos y géneros musicales extraídos de su propio contexto y utilizados en otro»²⁴, abarcan la expresión de afectos, figuras melódicas y retóricas, patrones de acompañamiento y esquemas armónicos y cadenciales (*schemata*) determinan los procesos de significación musical.²⁵ Partiendo del plural eclecticismo dominante del siglo XX, todavía han comenzado a estudiarse en repertorios recientes desde hace relativamente poco tiempo, debido a las dificultades para concretar en ellos cuáles son sus significados referenciales.²⁶ No obstante, han sido investigados en obras de maestros modernistas como Schönberg y Stravinsky²⁷ y, en los volúmenes promovidos tras su fallecimiento, se ha rendido homenaje a la reivindicación de Monelle de buscar tópicos también en músicas postmodernas con capítulos sobre tópicos en las músicas de maestros como Ligeti, Grisey o Adès.²⁸ Así, progresivamente, ha podido constatarse la validez de extender hacia épocas cada vez más recientes esta perspectiva metodológica nacida originariamente para indagar en el repertorio clásico-romántico: sigue funcionando para explicar la conformación de nuevos sentidos en la creación musical contemporánea.

²¹ Burkholder, J. Peter, «Making old music new: Performing, arranging borrowing, schemas, topics, intertextuality». En *Intertextuality in Music...*, p. 68.

²² Para una explicación de las definiciones originales de los *schemata* (esquemas) como fórmulas de composición y de los tópicos como signos y estilos musicales, véase en este mismo volumen la introducción teórica en el artículo de Águeda Pedrero Encabo, «Una aproximación a la significación de la sonata a partir de la interacción de *schemata* y tópicos», *Quodlibet. Revista de especialización musical* 80, n.º 2, pp. xx-xx.

²³ Leonard Ratner, *Classic Music: Expression, Form, and Style* (Nueva York: Schirmer), 9-29.

²⁴ Traducción mía de Danuta Mirka, «Introduction». En *The Oxford Handbook of Topic Theory*, ed. por Danuta Mirka (Oxford: Oxford University Press, 2014), 2: «musical styles and genres taken out of their context and used in another one».

²⁵ Mirka, «Introduction»..., p. 2.

²⁶ Mirka, «Introduction»..., p. 47.

²⁷ Véanse, respectivamente: Johnanna Frymoyer, «The Musical Topic in the Twentieth Century: A Case Study of Schoenberg's Ironic Waltzes», *Music Theory Spectrum* 39/1 (2017): 83-108; y John McKay, «Dysphoric States: Stravinsky's Topics – Huntsmen, Soldiers and Shepherds». En *Music Semiotics: A Network of Significations*, ed. Esti Sheinberg (Farnham: Routledge, 2012), 249-261.

²⁸ Esti Sheinberg, ed, *Music Semiotics: A Network of Significations. In Honour and Memory of Raymond Monelle* (Farnham: Ashgate, 2012); y Nearchos Panos et al, eds, *Proceedings of the International Conference on Music Semiotics. In Memory of Raymond Monelle* (Edimburgo University of Edinburgh, 2013).

En línea con lo comentado respecto a la intertextualidad, esta idea teórica del tópico ha sido objeto de diversas exploraciones en el ámbito académico iberoamericano, sobre todo para aplicarla al hallazgo de influencias e identidades culturales presentes en repertorios nacionalistas (tanto decimonónicos como insertos en las vanguardias del siglo XX) o con hibridaciones estilísticas. De hecho, ese volumen de estudios en aumento ha propiciado ya incluso la realización de balances historiográficos específicos y la generación de nuevos desarrollos teóricos, sensibles a las especificidades culturales de este entorno cultural.²⁹

La principal consecuencia de aplicar la teoría de los tópicos en estos repertorios consiste en habilitar una vía de conexión entre el análisis estructural y el análisis semiótico, abriendo al estudioso la oportunidad de investigar, más allá del análisis estructural, en el terreno de las motivaciones expresivas que desencadenan la escritura de las obras –las causas de las elecciones adoptadas para la composición musical, que responden a condiciones y posicionamientos culturales– y se pone al descubierto cómo se *marca* artísticamente la *identidad creativa del compositor*, en diálogo con esos referentes culturales que maneje. Desde esa situación, los tópicos actúan en tanto bisagras que articulan el paso de la dimensión estructural, medible y objetiva de la música (entendida como proceso comunicativo) a su plano semiótico, inconmensurable y arbitrado por consensos entre los sujetos implicados (compositores, intérpretes, oyentes, estudiosos).

En el análisis de la música desde la *Topic Theory* definiendo, entonces, el establecimiento de una argumentación continua a través de las nociones de tópicos, estrategias compositivas e identidad poética: *rastreando* a partir del fenómeno sensible (lo que se escucha), y con el bagaje de cada oyente (su competencia decodificadora como receptor), se entienden los tópicos como las *huellas patentes al oído*,³⁰ se agrupan como estrategias compositivas según determinen las decisiones del compositor que *marcan* el resultado sonoro y, finalmente, su interpretación hermenéutica desvela un posicionamiento dialógico particular, formalizado como música, ante la cultura.³¹ En el caso de este estudio particular, la fantasía (tópico) es reveladora de un diálogo

²⁹ Algunos estudios de revisión historiográfica: Acácio T. C. Piedade, «A teoria das tópicas e a musicalidade brasileira: reflexões sobre a retoricidade na música», *El oído pensante* 1, n.º 1 (2011), <http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/oidopensante/article/view/7065> ; Melanie Plesch, «Decentering Topic Theory: Musical Topics and Rhetorics of Identity in Latin America Art Music», *Revista Portuguesa de Musicologia* 4, n.º 1 (2017), 27-32, precisamente la introducción al dossier temático que Plesch editó sobre teoría de los tópicos aplicada a música latinoamericana; Carlos Villar-Taboada, «Del significado a la identidad: estrategias compositivas y tópicos en José Luis Turina», en *Música y construcción de identidades: poéticas, diálogos y utopías en Latinoamérica y España*, ed. por Victoria Eli y Elena Torres, 261-281 (Madrid: Sociedad Española de Musicología, 2018), sobre el compositor estudiado en este mismo artículo; y Juan Francisco Sans, «Típicos tópicos tropicales», *El oído pensante* 8, n.º 1, 7-33, sobre la utilidad de los tópicos para el estudio de repertorios ricos en hibridación.

³⁰ En el sentido de huella (*trace*) dado por Jean-Jacques Nattiez (1990), *Music and Discourse: Toward a Semiology of Music* (Princeton: Princeton University Press), 12.

³¹ Este planteamiento ha sido aplicado en estudios previos sobre música contemporánea: Carlos Villar-Taboada y Miguel Díaz-Empanza, «Traces of the past in José Luis Turina's piano music. *Homenaje a Isaac Albéniz (I. Jaén)*». En *Perspectives on*

con el pasado (estrategia compositiva) que resulta central, como actitud poética, en la estética postmoderna (identidad artística) característica en la música de José Luis Turina de Santos.

II. 4. La fantasía en la teoría de los tópicos

En la historia musical europea, la fantasía cuenta con una tradición de siglos que se remonta al contrapunto imitativo barroco. Pese a los matices diferenciadores según las épocas, se le reconocen pautas típicas –recogidas en manuales sobre formas musicales usados en los conservatorios españoles hasta prácticamente la actualidad, como los citados aquí– que parten de una idea clara: «es una composición que no sigue ninguna de las formas tradicionales y es elaborada por el autor con plena libertad»³². Esa independencia formal la acerca al *ricercare*, el tiento, el capricho, la *toccata* o el *impromptu*, así como a un sentido improvisatorio casi virtuosístico, con frecuentes contrastes paramétricos (de dinámica, *tempo*, figuración rítmica, definición armónica, materiales motivicos), más adecuados para su presentación en repertorio solista que orquestal.³³ No obstante, existe una segunda acepción, afín a la rapsodia, que surgió en el romanticismo como «encadenamiento de motivos operísticos [...], haciendo constar, en la del tipo que nos referimos, la ópera o los aires que le servían de base»³⁴, con títulos formulados como *Fantasia sobre...* (y el título de la obra que sirve como inspiración, acompañado a veces también del nombre de su compositor).

Pasando específicamente a la teoría de los tópicos, ya Ratner incluyó el «estilo de fantasía» entre los primeros tópicos que propuso, definiéndolo como «una elaborada figuración, armonías cambiantes, líneas de bajo por pasos conjuntos cromáticos, contrastes repentinos, texturas plenas o figuras melódicas incorpóreas: en breve, un sentido de la improvisación y una pérdida de los enlaces estructurales».³⁵ Dicho de otro modo, el término alude a un discurso musical ansioso por sorprender mediante la innovación, libre de modelos y con énfasis en la complejidad estructural y la diversidad armónica. Agawu añadió la consideración de que este procedimiento es especialmente adecuado para jugar compositivamente con vaguedades y

Contemporary Musical Practices: from Research to Creation, ed. por Madalena Soveral (Newcastle: Cambridge Scholars Publishing), 195-222; y de manera sistematizada en el paradigma de la logoestructura, aplicando la utilización de tópicos en música contemporánea española: Carlos Villar-Taboada, «Tópicos vanguardistas en la música de Claudio Prieto durante los primeros años setenta». En *Musicología en transición*, ed. por Javier Marín-López, Ascensión Mazuela-Anguita y Juan José Pastor Comín (Madrid: Sociedad Española de Musicología), 1149-1173.

³² Bas, Julio, *Tratado de la forma musical* (Buenos Aires: Ricordi, 1947), 325.

³³ Bas, *Tratado...*, 326-327.

³⁴ Joaquín Zamacois, *Curso de formas musicales* (Barcelona: Labor, 1990), 230.

³⁵ Traducción mía de Ratner, *Classic Music...*, 24: «elaborate figuration, shifting harmonies, chromatic conjunct bass lines, sudden contrasts, full textures or disembodied melodic figures –in short, a sense of improvisation and loose of structural links».

experimentaciones,³⁶ un sesgo que, como mostraré, precisamente se revela como una cualidad privilegiada en la fantasía postmoderna de Turina como vehículo de lo lúdico. Pero la pretensión desde la teoría de los tópicos de que un estilo casi improvisatorio y caracterizado como ambiguo e inconcreto sea reconocible parece una paradoja y, al mismo tiempo, los intentos de solución –mediante nuevas definiciones menos confusas– surten nuevos problemas por imponer límites a una manera de componer que precisamente se revela contra ellos y tiende a las mixturas³⁷ sin perder su propia entidad.³⁸

Las cualidades expresivas de la fantasía han sido conectadas con lo sombrío (literalmente, con el «estilo *ombra*»), incluso arraigándolas en tipologías procedentes de la tradición barroca cualitativamente tan reveladoras como el *tombeau* y del *memento mori*, cuyo vínculo con la muerte y la trascendencia repercute también en el uso teatral de la fantasía para la ambientación operística de lo sobrenatural.³⁹ Grimalt, quien la considera una improvisación anotada en partitura, resalta su contigüidad con los estilos sentimental (*Empfindsamkeit*), patético y *Sturm und Drang*, aunque matizando que rehúye de todo cálculo conducente a lo previsible, con el propósito de que, retóricamente, represente lo espontáneo mediante una pugna contra lo artificioso.⁴⁰

III. LAS FANTASÍAS DE JOSÉ LUIS TURINA

La reinterpretación del patrimonio de la música histórica o canónica es una constante que la historiografía ha identificado, con distintas denominaciones, en la producción musical de José Luis Turina. Aun sin incidir con toda la hondura que sería viable aplicar a su catálogo de obras, se aprecia la afición del músico por utilizar reiteradamente mecanismos que le resultan incluso más eficaces que la simple cita directa para la composición de homenajes y para el establecimiento de esos diálogos con repertorios pretéritos tan frecuentes en su quehacer, como son la paráfrasis –de Carl Philipp Bach en *L'art d'être touché par le clavecín* (2000), para clave; de Mozart, en *Paráfrasis sobre «Don Giovanni»*, para octeto de violonchelos (2000); y, más explícitos aún, *Cinco preludios a un tema de Chopin* (1987), para piano, *Paganini 24* (2013),

³⁶ Agawu, *Playing with Signs...*, 47.

³⁷ Matthew Head, «Fantasia and sensibility». En *The Oxford Handbook of Topic Theory*, ed. por Danuta Mirka (Oxford: Oxford University Press, 2014), 259-263.

³⁸ Un referente en la tratadística decimonónica, como la *Escuela de composición práctica, op. 600* (1830) de Carl Czerny, incluye en su taxonomía a la fantasía entre las «especies» reconocibles en la «categoría» de las composiciones para piano: Julian Horton, «Listening to topics in the nineteenth century». En *The Oxford Handbook of Topic Theory*, ed. por Danuta Mirka (Oxford: Oxford University Press, 2014), 646-647.

³⁹ Head, «Fantasia and sensibility», 260.

⁴⁰ «Fantasia, Written-Down Improvisation», en Joan Grimalt, *Mapping Musical Signification* (Cham, Suiza: Springer, 2020), 105-106.

para noneto, y *Bach in excelsis* (2017), entre otras– o la variación –en *Variaciones sobre dos temas de Scarlatti*, para grupo instrumental (1985); *Variaciones sobre un tema de Prokofiev* (1986), para fagot y piano; *Variaciones y desavenencias sobre temas de Boccherini* (1988), concierto para clave y orquesta; o en las dos series de *Variaciones y tema* (1990) para violín y piano, de nuevo sobre Mozart–. Asume Turina que ese poso histórico sustenta la clave de su música, como explica Cabañas: «Ésta es, sin duda, una de las llaves de su “expresividad”: la sabia alternancia entre elementos nuevos y tradicionales, siendo la comprensión de aquéllos ayudada por la presencia de estos y redundando todo ello en beneficio de la pronta “comunicabilidad” de la obra».⁴¹

En la música de José Luis Turina, esa comunicabilidad con frecuencia «habla» en español. Aunque no sea nada extraño encontrar grandes nombres extranjeros, protagonistas del gran canon internacional (Bach, Mozart, Paganini y Wagner, entre otros), muchos de los referentes con quienes dialoga evidencian la predilección de Turina por el acervo cultural nacional, que para él no es sólo el musical, pues también se interesa por otros entornos artísticos, habitualmente para rendir homenaje. Así, la pintura suministra desencadenantes: Fernando Zóbel, en *Exequias* (1984), para coro y orquesta; Manuel Hernández Mompó, en *Alaró* (1984), para conjunto instrumental; Óscar Domínguez, en su hoy descatalogado *Concierto para viola* (1985); y Dalí, en las guitarrísticas *Cuatro estudios en forma de pieza* (1989). Y surte lo propio, a su vez, el bagaje literario, donde, más allá de la necesidad del recurso a los textos para la música vocal, exterioriza su aprecio por las letras clásicas de Góngora, Quevedo y Cervantes – inspirador este de su ópera *D. Q. (Don Quijote en Barcelona)*, 1999– y, sobre todo, por el sugestivo esplendor de la Edad de Plata, visitando a Ramón María del Valle Inclán (la ópera de cámara *Ligazón*, 1982), Antonio Machado (*Canción apócrifa*, 1994), Juan Ramón Jiménez (*Primera antología*, 1981), Federico García Lorca (*Tres poemas cantados*, 1993), Rafael Alberti (*En forma de cuento*, 1994), Gerardo Diego (*Soneto Quasi una fantasía*, 2017), o Gabriel Celaya (*Para saber que existo*, 1979, para coro), entre otros.

En cualquier caso, la más o menos explícita voluntad de conectarse dialógicamente con otros repertorios creativos es patente y ha sustentado la sugerencia de cuatro categorías críticas de intermodalidad artística, a su vez basadas en la teoría de la transtextualidad de Genette:⁴² la homonimia paratextual, tomando para la composición musical un título pictórico o literario; la paratextualidad reverencial, que añade una alusión más velada, aunque refuerce la vocación de homenaje; la sinestesia por analogía estructural, cuando la articulación musical se explica en

⁴¹ Fernando Cabañas, *José Luis Turina* (Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, 1991), 9.

⁴² Genette, *Palimpsestos...*, 10-15.

componentes particulares que derivan de la plástica o lo literario; y la traducción conceptual transmodal, consistente en un traslado conceptual o técnico, a un nivel discursivo más profundo que la articulación.⁴³ Como argumentaré, las piezas seleccionadas para este estudio, por basarse en modelos musicales (uno general, el tópico de la fantasía, más luego los diversos referentes particulares, propios del enfoque en cada obra), incurren en estas cuatro categorías.

Otro planteamiento habitual para Turina, y sintomático de su pensamiento estético, se relaciona con el grado de complejidad que suelen presentar, en su propia disposición original, los materiales de partida o las obras de las que estos son tomados. Se trata una decisión premeditada, causante de que, posteriormente, las lecturas que suscitan las elaboraciones del compositor se multipliquen. Eso es precisamente lo que sucede cuando compone considerando la aplicación de una idea de retorno, en un doble sentido, real y figurado, que se plasma como «variación de una variación» o como «fantasía de una fantasía»: se trata una «construcción de tipo muñeca rusa»,⁴⁴ según lo visto ya en varios ejemplos mencionados o en piruetas como la *Toccata (Homenaje a Manuel de Falla)*, para piano (1995), cuya breve cita del *Homenaje a Debussy* (1920) del propio Falla da plena carta de naturaleza a esa construcción de lo que sería un «homenaje dentro de otro homenaje»⁴⁵.

En suma, en las muestras comentadas, así como en otras igualmente reseñables, el trabajo compositivo que efectúa el autor al establecer estos diálogos dista de consistir únicamente en una forja directa a partir de los materiales previos que eventualmente pueda tomar prestados y de cómo los use. Trata de captar la esencia de piezas preexistentes para destilarla bajo una apariencia que disimula –sin exhibicionismos, aunque con ironía– sus vínculos con el modelo, como sucede con el tríptico del pianístico *Homenaje a Albéniz*, que responde al interrogante de cómo podría haber sido un quinto cuaderno de la *Suite «Iberia»*, también en tres piezas –*I. Jaén* (2001), *II. León* (2009) y *III. Salamanca* (2011)–, si Albéniz, actualizando su perspectiva técnica sin renunciar a la esencia de sus fundamentos compositivos, lo hubiese escrito hoy.⁴⁶

⁴³ Carlos Villar-Taboada, «Gestos de postmodernismo estético en José Luis Turina: *Pentimento*, del lienzo a la orquesta». En *Poéticas compartidas. Convergencias artísticas en la música de los siglos XX y XXI*, ed. por Belén Pérez Castillo y Ruth Piquer Sanclemente (Granada: Comares, 2023), 280-281.

⁴⁴ José Luis Temes, *José Luis Turina* (Málaga: Orquesta Filarmónica de Málaga, 2005), 74. En realidad, Temes comenta que la denominación, a cargo de Tomás Marco, es «variación de tipo muñeca rusa», pero pienso que la fuerza visual de esa acertada expresión permite convertirla en «construcción de tipo muñeca rusa» –y por eso marco *construcción*–, para extender el ámbito de aplicación de este principio más allá de, tan solo, la variación.

⁴⁵ Temes, *José Luis Turina...*, 104.

⁴⁶ Pueden encontrarse dos estudios sobre la primera de estas piezas: Marta Cureses, «José Luis Turina (1952). *Homenaje a Isaac Albéniz*. Obra obligada. Año 2002». En *Premio Jaén. Historia del piano español contemporáneo* (Jaén: Diputación Provincial de Jaén, 2009), tomo II, 467-490; y Carlos Villar-Taboada y Miguel Díaz-Empananza, «Traces of the past in José Luis Turina's Piano Music: *Homenaje a Isaac Albéniz (I. Jaén)*». En *Perspectives on Contemporary Musical Practices*, ed. por Madalena Soveral 195-222 (Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, 2022), donde analíticamente se aplica el paradigma de la logoestructura.

En todas las situaciones descritas, se observa la puesta en práctica de un bucle poético conceptualmente autorrecurrente que, desde el paradigma de la logoestructura, propongo denominar «estrategia compositiva metapoética», puesto que su articulación discursiva se construye recursivamente, como un estudio expreso sobre los principios y elementos que rigen en articulaciones discursivas previas (y, por lo general, ajenas), que son asimiladas, puestas al día y recontextualizadas. Veamos entonces, seguidamente, y asumiendo las consideraciones apuntadas hasta aquí, qué reflexiones pueden desprenderse de una aproximación más detenida a estas tres fantasías de José Luis Turina.

III. 1. *Fantasia sobre «Don Giovanni» (1981), para piano a cuatro manos*

La primera de estas tres composiciones según su cronología representa un tributo como mínimo doble: a Mozart, por esa ópera (*Il dissoluto punito ossia Il Don Giovanni*, de 1787, sobre libreto de Lorenzo da Ponte), que actúa aquí como hipotexto, y a la tradición romántica de las fantasías operísticas, típicamente pianísticas. Esta conjugación de modelos cuenta entre sus precedentes con el abolengo de las *Reminiscences de Don Juan*, S. 418 (1841) y la *Fantasie über Themen aus Mozarts Figaro und Don Giovanni*, S. 697 (1842), firmados por Liszt. La misma ópera inspiró a Turina casi veinte años después su *Paráfrasis sobre «Don Giovanni»*, basada en la escena de la muerte del comendador, en el primer acto, de la que cita materiales.⁴⁷ Innegablemente, cabe añadir la presencia de un sesgo hispánico, debido al personaje epónimo de la ópera, Don Juan, elevado a la categoría de mito cultural. Sin embargo, la querencia de Turina por Mozart queda atestiguada también en *Variaciones y tema, sobre el tema con variaciones «Ah, vous dirais-je, maman!»* (1990), para violín y piano, de planteamiento inequívocamente metapoético. Aunque podría resultar sorprendente que sea una pieza para cuatro manos la primera de la veintena destinada al piano en la producción de Turina, debe repararse en que sirvió como respuesta a un encargo presentado por el dúo pianístico a cuatro manos integrado por Fernando Turina y Miguel Zanetti, dedicatario de la obra y uno de los más afamados repertoristas españoles. Siendo esa la relevancia de los intérpretes destinatarios y del dedicatario, el compositor quiso rendir sus respetos a Zanetti, gran admirador de Mozart, tomando música del maestro vienés.

Desde luego, el punto de partida en *Don Giovanni*, la colaboración entre Mozart y Da Ponte con una mayor carga de *pathos* argumental, es significativo. Y su orientación expresiva

⁴⁷ Temes, *José Luis Turina...*, 141-142.

todavía se acentúa más notoriamente atendiendo a cómo el compositor explica en qué consiste su propuesta:

A diferencia de lo que hiciera Liszt en su *Fantasia* del mismo nombre, en lugar de emplear temas de la ópera de Mozart me limito a construir un conjunto de variaciones sobre una enigmática serie de doce notas (para algunos, la primera serie dodecafónica de la Historia de la Música), que aparece en la escena del segundo acto en que el Comendador hace su entrada en el banquete.⁴⁸

El material visitado pertenece a la culminante decimonovena escena del segundo acto de la ópera, cuando la estatua de piedra de don Pedro corresponde a la desafiante invitación a cenar que don Juan (su asesino) le había espetado en el cementerio: al acudir prodigiosamente, el comendador torna la burla en algo siniestro, pues insinúa que no ha ido a cenar, sino a algo más importante: «No se apacienta con alimento mortal a quien se apacienta con alimento celeste; ¡otros asuntos más graves que este, otro anhelo me ha guiado hasta aquí abajo!»⁴⁹.

IL COMENDATORE

(2 + 2 cc.) (2 + 2 cc.)

melodía (a) (b) (a') (b')

ritmo (r1) (r2) (r2) (r1) (r1) (r2) (r2) (r1)

Non ci pa - sce di ci - bo mor - ta - le chi si pa - sce di ci - bo ce - les - te

p

f p *f p*

re m Im $\text{vii}^{7d}/\text{ivm}$ ivm vii^{7d}/m vm

Ejemplo 1. «Non si pasce di cibo», fragmento (cc. 454-461) de la escena XV del segundo acto de *Don Giovanni*, de Mozart (Fuente: W. A. Mozart, *Bühnenwerke. Werkegruppe 5. Band 17: Il dissoluto punito ossia Il Don Giovanni*, ed. por Wolfgang Plath y Wolfgang Rehm (Kassel: Bärenreiter, 1968), 428-429; reducción del autor)

⁴⁸ «Fantasía sobre “Don Giovanni”». José Luis Turina, acceso el 15 de junio de 2023, <https://www.joseluistorina.com/giovanni.html>

⁴⁹ Traducción mía: «Non si pasce di cibo mortale/ chi si pasce di cibo celeste;/ altra cure più gravi di queste;/ altra brama quaggiù mi guidò».

La música (ejemplo 1) ilustra ese momento sobrenatural y que es presagio de muerte con un llamativo énfasis en las disonancias, dispuestas de una manera afín al tópico de la fantasía, según uno de los sentidos antes apuntados para contextos teatrales de la época. Aunque el pasaje resulte efectivamente muy disonante según el gusto del clasicismo dieciochesco (por las alteraciones, los acordes de séptima disminuida, o los cromatismos al final de cada semifrase), no deja de adoptar la configuración regular de ocho compases, divididos en dos mitades con diseños simétricos en ritmo (cada compás) y melodía (cada dos compases). Armónicamente, presenta la irregularidad de comenzar por el homónimo mayor (Re Mayor) de la tónica (re menor), pero luego traza un ascenso hacia el cuarto y el quinto grados menores, con apoyos en las séptimas disminuidas sobre sus respectivas sensibles. Pero no existe una sucesión «dodecafónica», por las repeticiones de notas y porque el Comendador no llega a cantar las doce del total cromático (*sol* y *sol#* están en el acompañamiento).

The image displays three staves of musical notation in bass clef, illustrating the construction of a series from an original melody. The top staff, labeled 'melodía original', shows a sequence of notes with some circled. The middle staff, labeled 'huella', shows a sparse sequence of notes. The bottom staff, labeled 'serie', shows a sequence of notes with some labeled 'interpolación'.

Ejemplo 2. Proceso de construcción de la serie, en *Fantasia sobre Don Giovanni* (1981)

No obstante, el plan de Turina comienza por reformular el pasaje (ejemplo 2). Parece desgastar la melodía original, de la que, erosionada, solo pervive una huella –incompleta, pero reconocible– en torno a la cual reconstruye su versión (ahora sí dodecafónica) de la idea de ese pasaje. El procedimiento consiste en proporcionar consistencia a su relación con el dechado mozartiano aplicando dos principios jerarquizados. El primero es mejorar la definición conforme suena: si al inicio sólo se «recuerda» en su sitio (con su orden original) una nota (*fa#*), luego son tres (*mib*, *sib*, *do#*) y finalmente son las cinco últimas (*si*, *mi*, *re*, *do*, *la*); en un planteamiento retórico progresivamente asertivo, la serie se define a medida que avanza. El segundo, surgido de la ortodoxia del método dodecafónico, es la supresión de las repeticiones, que directamente se eliminan: el *la* del comienzo, preservándose como nota final; la quinta *sib*-

mib, dejándose sólo en su segunda presentación; únicamente sobrevive el último *re*. Queda pendiente la interpolación de las dos notas faltantes del total cromático, en una tercera fase, atenta a la ubicación original, pero ahora en el acompañamiento: *sol* se sitúa allí donde el acorde del que sería fundamental (*iv* menor), entre *fa#* y *mib*; y algo similar sucede con *sol#*. No obstante, en otra pirueta que parece mirar al modelo clásico, ambas interpolaciones ocupan la segunda posición en sus respectivos hexacordos, reiterando así un mismo plan. Sin embargo, y pese a todo ello, estas estratagemas no persiguen desembocar en un calculado control de la armonía atonal, sino que responden al diálogo proactivo iniciado por el compositor con la música de Mozart. Y prueba de ello es el balance de las propiedades de esta serie.⁵⁰

Serie	<i>fa#-sol-mib-sib-do#-fa-sol#-si-mi-re-do-la</i>
notación numérica	6-7-3-T-1-5-8-E-4-2-0-9
Sucesión interválica	1-3-5-3-5-3-3-5-2-2-3
Vector interválico	[125030]

Tabla 1. Interválica de la serie, en *Fantasia sobre Don Giovanni* (1981)

La sucesión interválica desmiente toda posibilidad de simetría, mientras que el recuento de intervalos en el vector arroja, por un lado, la inexistencia del tritono y lo insignificante del semitono (lo cual diluye el colorido atonal); y, por otro, recalca el predominio relativo de la tercera menor, un intervalo ambiguo, con cinco repeticiones y luego de la cuarta justa, con tres (que sería más «tonal», aunque tampoco haya terceras mayores), lo que arroja un saldo básicamente poco definido (tabla 1).

A continuación (tabla 2), el examen de los conjuntos discretos (consecutivos) revela que únicamente se reiteran los tricordos centrales (que son versiones del 3-11). Pero la señalada ausencia de simetrías o de más repeticiones de tricordos o tetracordos confirma que la serie no está diseñada armónicamente (por lo que carece de propiedades cohesionadoras) y ratifica la hipótesis anterior: su organización manifiesta una voluntad de traslucir cómo remite a la melodía original de Mozart (ejemplo 2) antes que una articulación dodecafónica.

⁵⁰ Entre esas propiedades de la serie se valoran la interválica global (para detectar simetrías y computar el número de intervalos de cada magnitud) y los conjuntos discretos (consecutivos; para observar repeticiones de armonías que refuerzan la coherencia interna o sugieran pautas para la concatenación de formas seriales). Para el análisis atonal empleo la metodología estandarizada hace medio siglo en la *Pitch-Class Set Theory* (teoría de conjuntos de clases de notas), por Allen Forte, *The Structure of Atonal Music* (New Haven: Yale University Press, 1973), que usa notación numérica, con *do*=0, *si*=10=*T* (*ten*) y *sib*=11=*E* (*eleven*). Las «forma prima» es la disposición básica de un acorde atonal, con la menor distancia posible entre sus notas; el «vector interválico» informa sobre el contenido interválico de un acorde, en una hilera de seis dígitos que indican el número de apariciones de las clases interválicas, desde un semitono (izquierda) hasta seis semitonos (derecha), pues la clase interválica incluye esos intervalos y sus complementarios dentro de la octava. Aunque las tablas detallen la información (como corresponde), lo relevante aquí es cotejar la disparidad entre los elementos armónicos atonales en esta obra.

Conjunto		Notas	Forma prima	Vector interválico	Identificación
Hexacordos (Hex)	Hex1	673T15	(012469)	[233331]	l ₇ (6-Z46)
	Hex2	8E4209	(013468)		T ₈ (6-Z24)
Tetracordos (Tet)	Tet1	673T	(0347)	[102210]	T ₃ (4-17)
	Tet2	158E	(0258)	[012111]	l ₁ (4-27)
	Tet3	4209	(0247)	[021120]	l ₄ (4-22)
Tricordos (Tri)	Tri1	673	(014)	[101100]	l ₇ (3-3)
	Tri2	T15	(037)	[001110]	T ₁₀ (3-11)
	Tri3	8E4	(037)	[001110]	l ₁₁ (3-11)
	Tri4	209	(025)	[011010]	l ₂ (3-7)

Tabla 2. Conjuntos discretos de la serie, en *Fantasia sobre Don Giovanni* (1981)

El efecto buscado se clarifica en la partitura desde el comienzo (ejemplo 3), donde «Lenta y libremente», *moltissimo pianissimo*, se describe un proceso de concreción gradual yuxtaponiendo versiones de una misma sucesión de notas: la serie original.

Ejemplo 3. Inicio de *Fantasia sobre Don Giovanni*, © José Luis Turina. Madrid, 1981

Esa renuncia a inversión, transporte y retrogradación, recursos transformativos típicos del método vienés, reitera que la serie es un material de partida con doce notas, sí; pero temático,

no dodecafónico. Las notas consecutivas, *senza tempo* y con un pedal que difumina sus duraciones, se distancian en la primera vuelta más de dos octavas, que se reducen en la segunda y se moderan en la tercera, «Molto moderato», ya mensuradas en compás y con un rango dinámico más audible (*piano*). La organicidad de una articulación discursiva semejante confiere una mayor contundencia a otros pasajes, abiertamente tensionales y experimentales, como se constata en el clímax del penúltimo «Presto» (ejemplo 4), donde incluso la «serie» se hace inencontrable debido a la notación empleada. Ahí se observa una escritura que demanda a los pianistas no sólo coordinación como dúo, sino también individualmente, dado su virtuosismo técnico, con severos contrastes dinámicos, trinos paralelos prolongados *molto pianissimo* a distancia de segunda mayor y una notación indeterminada de la altura mediante *clusters* de teclas blancas –primero a grandes saltos y, después, *crescendo* en fusas a *molto fortissimo*, en una sinuosa curva ascendente–. Luego, progresivamente, avanzan otras pequeñas transformaciones, en un discurso que no es sino una colección de variaciones (en el sentido clásico) del tema «mozartiano» de doce notas. E incluso más: la pieza concluye retornando a la configuración inicial y al final repite su primera sección, emulando sin enmascaramiento –o con socarronería– un cierre formal «a la clásica».

The image shows a musical score for a piece titled 'Presto' with a tempo marking of 120. The score is written for piano and consists of two systems of staves. The top system has two staves (treble and bass clef), and the bottom system also has two staves (bass and treble clef). The music is characterized by rapid, rhythmic patterns, particularly in the right hand, and sustained, often tremulous, chords in the left hand. Dynamic markings such as *sfz*, *ff*, *p*, *ppp*, and *fff* are used throughout. A bracket above the right-hand part of the first system indicates a 10-measure section. The notation includes various articulations and a final cluster of white keys.

Ejemplo 4. Clímax experimental en el penúltimo «Presto», en *Fantasia sobre Don Giovanni*,

© José Luis Turina. Madrid, 1981

Lo recién expuesto es suficiente para probar las conexiones con el pasado, pero, más específicamente, para subrayar la relación con la fantasía. Esta se puede resumir observando cómo Turina imprimió un triple giro en su reinterpretación de Mozart, pues transformó la melodía que tomó del canto original, en cuanto a: género, desde la ópera (con texto), a la música

instrumental (carente de él) y, en concreto, al pianismo romántico; timbre, pues esa reverencia a la literatura pianística decimonónica renuncia a la multiplicidad de posibilidades que ofrece la orquesta con las voces para apostar por la voz única –aunque polifónica– de un piano; y estilo, sustituyendo la tonalidad clásica por una atonalidad dodecafónica.

III. 2. *Fantasia sobre una Fantasia de Alonso de Mudarra (1989), para orquesta*

Turina escribió esta siguiente obra contemplando una de las piezas más difundidas hoy del renacimiento musical español: la *Fantasia X* del vihuelista Alonso de Mudarra (ca. 1510-1580). Esta *Fantasia que contrahace la harpa en la manera de Ludovico*, según reza su título completo, es ya elocuente de un plan metapoético en origen, pues imita la arraigada práctica renacentista de variar un tema musical preexistente. Y sigue una doble hipotextualidad española, porque en lo técnico se trata de diferencias (las variaciones de la época, a la moda española) y en lo melódico se dedica a transformar la «folía», una de las más antiguas y más utilizadas melodías europeas, de origen supuestamente ibérico (ejemplo 5).⁵¹ Desencadenar hoy una composición denominada fantasía mirando al Renacimiento español no es una decisión neutra. De hecho, la fantasía se define en primera instancia como «un término adoptado en el Renacimiento para una composición instrumental cuya forma e invención surgen “exclusivamente de la fantasía y habilidad del autor que la creó” (Luis de Milán, 1535-1536)»⁵², conteniendo precisamente *El maestro* (1535-1536) de Luis de Milán (ca. 1500-1562) una primera colección de cuarenta fantasías para vihuela, a la que siguieron otras –como las catorce de Luis de Narváez en *Los seis libros del delfín* (1538) o las treinta y tres en la *Silva de sirenas* (1547) de Enríquez de Valderrábano–, en un repertorio donde se practicaba la «fantasia-parodia», consistente en arreglos sobre melodías previas, habitualmente música vocal de maestros como Josquin des Prés, Gombert o Morales.⁵³ Lo anterior restaría novedad al uso de la folía si no fuese porque la *Fantasia X* de Mudarra es uno de los más tempranos ejemplos en música instrumental que la utilizan. Pero, en el contexto de las veintisiete fantasías incluidas en sus *Tres libros de música en cifra para vihuela* (1546), la causante de la excepcionalidad que comento no es solo la premisa de que se base en la folía, sino el bucle creativo en que incurre

⁵¹ Giuseppe Gerbino y Alexander Silbiger, «Folia» (*The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Oxford: Oxford University Press, 2001, s.v.), 60-61.

⁵² Traducción mía de Maurice J. E. Brown, «Fantasia» (*The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Oxford: Oxford University Press, 2001, s.v.), 545: «A term adopted in the Renaissance for an instrumental composition whose form and invention spring “solely from the fantasy and skill of the author who created it” (Luis de Milán, 1535-6)».

⁵³ Eugène de Montalembert y Claude Abromont. *Guide des genres de la musique occidentale* (Millau: Fayard, 2010), 373.

Mudarra por su manera de reinterpretarla, conforme a la cual la presenta como fantasía, imita otro instrumento (el arpa) y emula un estilo ajeno (el del arpista Ludovico).



Ejemplo 5. Folia española (Fuente: *The New Grove Dictionary ...*, 2001, s.v., 61)

Pese a que se han identificado entre los rasgos típicos de la fantasía para vihuela «contrapuntos e imitaciones de voces basados sobre la eufónica polifonía vocal»⁵⁴, en la *Fantasia X* ese modelo vocal es, excepcionalmente, la folía, cuya secuencia principal es sometida a tres variaciones melódicas y armónicas consecutivas en el único caso –entre todo el repertorio vihuelístico– donde la folía se inserta en el género fantasía.⁵⁵ Otra originalidad radica en el uso de la vihuela para imitar el arpa: también se trata de la única fantasía para vihuela (en un repertorio con más de doscientas piezas) que exhibe efectos idiomáticos propios de otro instrumento (como redobles, arpegios, síncopas y cromatismos, para los cuales la vihuela era mucho menos apta que el arpa en la época). Y, para terminar, no sólo imita otro instrumento, sino que emula el denominado «estilo de Ludovico», característico de ese intérprete legendario, cuyo portento, no obstante –según documentos del siglo XVI atestiguan sus habilidades performativas⁵⁶–, fue reconocido en su tiempo como propio de un auténtico *virtuoso*, diestro en la improvisación y muy proclive al manejo de las disonancias cromáticas.

José Luis Turina escribió su *Fantasia sobre una Fantasia de Alonso Mudarra* por encargo de la Orquesta Sinfónica de Tenerife. Como se destinaría a la presentación de esta agrupación ante el público madrileño, con el objetivo de ganárselo debía resultar lucida y recrear el Renacimiento español, para demostrar su solvencia técnica y sumarse a otros diálogos con repertorios históricos patrios que, por entonces, estaba de moda entre compositores españoles ya consagrados, como Cristóbal Halffter, Claudio Prieto o Carmelo Bernaola.⁵⁷ Tal

⁵⁴ John Griffiths, «La “Fantasia que contrahaze la harpa” de Alonso de Mudarra: estudio histórico-analítico», *Revista de Musicología* 9 (1986): 40.

⁵⁵ Griffiths, J., «La “Fantasia...”», 32.

⁵⁶ Griffiths, J., «Mudarra’s Harp Fantasia: History and Analysis», *Australian Guitar Journal* 1, n.º 1 (1989): 19-20.

⁵⁷ De hecho, en el madrileño Festival de Otoño de Madrid, el ciclo de conferencias se tituló *El pasado en la música de nuestro tiempo* (1988), como el volumen derivado: VV.AA. (1988). *II Semana de Música Española: «El pasado en la música de nuestro tiempo»*. Madrid: Consejería de Cultura de la Comunidad de Madrid.

convergencia alcanza el extremo de que, también en 1989, Tomás Marco compone desde una perspectiva muy similar su guitarrística *Fantasia sobre fantasia*, sintomática de esas miradas al pasado formalizadas, incluso, como bucles creativos. En suma, se trataba de reconciliarse con el legado histórico desde la vanguardia y así lo declaraba el propio Turina:⁵⁸

Esta fantasía contiene una serie de notas disonantes, llamadas falsas en la época, que debían sonar sumamente extrañas para sus contemporáneos, y que por eso mismo la hacen tan sugestiva para los oídos de hoy, para los que la disonancia es algo habitual.

En mi *Fantasia* sobre esa fantasía, la música de Mudarra se mezcla con la mía, alternándose una y otra en secciones separadas y, al mismo tiempo, impregnándose la una del sabor de la otra. Así, en las citas de la *Fantasia* de Mudarra, la orquestación destaca todavía más lo áspero de las disonancias originales, mientras que el lenguaje de las secciones que enmarcan aquéllas resulta suavizado, al dejarse penetrar de sonoridades renacentistas, sólidamente consonantes, de inequívoco sabor modal.

El éxito de la recepción se constata en la prensa. Fernández-Cid escribió: «Pasado y presente se ligan. Los ecos pretéritos, las citas y alusiones a una obra tan hermosa como frecuente se presentan con la modernidad máxima del lenguaje; la tradición admite hallazgos instrumentales de hoy»⁵⁹. Y Hontañón subrayaba lo relevante de que la obra contase con lo que llamó un «estreno absoluto continuado», con un total de nueve interpretaciones en apenas tres meses, «cifra suficiente para destacar la excepcionalidad del caso»⁶⁰.

La obra se articula conforme a una estructura multiseccional, cuyos materiales y distribución alumbran sobre qué entiende aquí Turina por «fantasía» (tabla 3). Las siete secciones principales se compartimentan nítidamente en la partitura y auditivamente. Pero también, y en especial, su planificación global se guía por las connotaciones semióticas de unos preceptos metadiscursivos que se inauguran desde el teatral gesto ascendente reiterado al arranque y al final para encuadrar la composición y acotar su «relato». Como explicaré, éste trata sobre distintas temporalidades. Para empezar, las tres primeras secciones conforman una unidad, con las impares construidas con procedimientos de densificación ocultos para el oyente y según concepciones aproximadamente simétricas y la central, con función climática, concentrada en citar la fantasía de Mudarra.

⁵⁸ <http://www.joseluisturina.com/mudarra.html>

⁵⁹ Antonio Fernández-Cid, «Ovacionado el estreno de José Luis Turina», *ABC*, 22/X/1989, p. 103.

⁶⁰ Se refiere a que el estreno mundial en el Auditorio Nacional se produjo en una triple jornada (8-10/X/1989), a la que siguió el estreno, ya en la temporada de abono de la Orquesta Sinfónica de Tenerife, cuatro días más (11-14/X/1989), más otras dos interpretaciones en enero de 1990. Leopoldo Hontañón. «Turina y Mintz, con la Sinfónica de Tenerife». *ABC*, 11/I/1990, p. 4.

Sección Aire	(cc.)	Descripción paramétrica	Observaciones semióticas
1 <i>Mosso</i>	(1-62)	Proceso de <i>crescendo</i> progresivo, <i>pppp</i> < <i>ffff</i> , hasta que se trunca (c. 53: <i>ff</i> > <i>pp</i>) y se reinicia Densificación progresiva, con apariencia inicialmente imitativa, por semitonos Armonía estática y compacta, de tipo <i>cluster</i> Indefinición tímbrica, hasta que en la cadencia se marcan los metales	Breve pero efectista gesto marcando el comienzo, <i>tutti ff</i> Densificación por acumulación de semitonos (elemento de la «manera de Ludovico»), hacia un clímax Alejamiento hacia la temporalidad de Mudarra
2 <i>Poco più mosso</i>	(62-94)	Presentación clara, <i>ff</i> , de la cita de Mudarra Protagonismo de los metales Concluye retornando a la textura inicial densa, de tipo <i>cluster</i>	Clímax: cita de la <i>Fantasia X</i> de Mudarra, con mudanza tímbrica (vihuela<metales) Temporalidad de Mudarra
3 <i>Molto allegro</i>	(94-119)	Proceso de <i>decrescendo</i> , desde <i>tutti ff</i> , como <i>cluter</i> , para progresivamente disiparse hacia una sonoridad tenue en las maderas y finalizar en un gran silencio (cc. 109-119)	Por la simetría respecto a la primera sección, se simula el cierre de una conclusión formal. Pero sigue
4 <i>Molto moderato</i>	(120-166)	Pasaje contrapuntístico imitativo en las cuerdas, con entradas escalonadas, sobre un nuevo material motivico que reitera el semitono	Recreación de la «manera de Ludovico» (énfasis en el semitono) Temporalidad de Ludovico
5 <i>Allegro</i>	(167-199)	Alternancia y fusión entre los planteamientos precedentes, en un proceso rico en <i>ostinati</i> , con reinicios y truncamientos (cc. 175, 186). Fragmentación Concluye con otro clímax denso en <i>fff</i> (c. 199)	Alternancia y fusión de los planos temporales de Mudarra (cuya cita de la <i>Fantasia X</i>) continúa donde se dejó en la sección 2, y Ludovico
6 <i>Meno mosso</i>	(199-263)	Retorno a la sección inicial	Reinicio marcado: gesto de comienzo
7 <i>Poco più mosso</i>	(263-189)	Coda, retomando la fusión de planos de la sección 5, con repetición de diseños para marcar conclusión	Énfasis conclusivo para marcar que es el verdadero final

Tabla 3. Resumen esquemático de *Fantasia sobre una Fantasia de Alonso de Mudarra* (1989)

Sin embargo, no se detiene en este punto la que –aun con su brillo– habría sido otra obra más según esa moda de los años ochenta: encadenando una puesta en abismo, emerge la cuarta sección, con apariencia de citar otros materiales. Pero no existe ahí cita alguna, sino un trabajo especulativo. Turina teje artesanalmente (pues no hay artificio que esconda aquí su técnica: se percibe a la vista y al oído; a la antigua usanza) una malla sonora hemitonal, partiendo de una melodía modal al unísono (ejemplo 6), poco a poco elevada (en registro y expresivamente), a medida que enreda voces más agudas. Su propagación en contrapunto imitativo acumula estratos, con énfasis en el semitono (a la «manera de Ludovico») y cadenciales de tintes frigos,

que suenan españoles: es una recreación; una fantasía –ya más allá de la cita– de música desconocida, pero adivinada, imaginada. En un gesto casi ritual que monumentaliza el significado encerrado en estos compases, Turina potencia su expresividad –por el contraste frente al desorden previo, por la luminosidad que insufla la octavación y por el preciosismo en su escritura de la dinámica– y exhorta a su contemplación requiriendo en la partitura que el pasaje se interprete *molto rubato*.

(1) Desde aquí hasta la indicación (*) deberá hacerse este pasaje molto rubato. Desde (*) en adelante, senza rubato.

Ejemplo 6. Fragmento (cc. 120-126) de la sección central de *Fantasia sobre una Fantasia de Alonso de Mudarra*, © José Luis Turina. Madrid, 1989

La quinta sección funde planos temporales. Primero regresa al de Mudarra, retomando la cita de su *Fantasia X* allí donde la había abandonado. Pero esta es fragmentada por un truncamiento mediante ráfagas de figuras repetitivas que, en pequeños mini-*ostinati*, insisten en la hemitonía, reintroduciendo así el plano de Ludovico. La alternancia entre ambas temporalidades conduce a un nuevo clímax *molto fortissimo* desde el compás 199. Y, tras la anterior síntesis dialéctica, se dispone la sección sexta como un retorno ostentadamente teatralizado, hasta el extremo de incrustar (cc. 199-200) el gesto efectista del comienzo. Pero ese énfasis en el final no es suficiente compensación tras la desestabilizadora pirueta referencial de la sección central y, luego de atravesar un clímax estable (cc. 254-ss.), equivalente al descrito en la primera parte (cc. 60-ss.), es preciso abrir una sección séptima, con función de coda, para marcar que, esta vez sí, la obra verdaderamente concluye.

Como síntesis final, puede afirmarse que Turina reinterpretó la *Fantasia X* de Mudarra con un triple cambio: formalmente, transformó la fantasía como sucesión de tres diferencias (variaciones) en una estructura multiseccional mucho más compleja y libre de modelos; tímbricamente, sustituyó la vihuela (a su vez, reemplazo del arpa) por una orquesta sinfónica,

puntualmente imitativa del instrumento original; y, estilísticamente, mutó la cromática «manera de Ludovico» en el «estilo de Mudarra», modal, diluyendo todo rastro de la «folía» en la cita a la *Fantasia X*.

III. 3. *Fantasia sobre doce notas* (1994), para orquesta

La última de las tres composiciones exploradas en este trayecto fue encargada por la Orquesta Sinfónica de Madrid, para conmemorar su nonagésimo aniversario. De nuevo puede hallarse un guiño irónico en su concepción, puesto que en 1934 la misma institución había promovido un homenaje para su director principal a la sazón, Enrique Fernández Arbós, con motivo de celebrar su septuagésimo cumpleaños. Y entre las catorce nuevas piezas breves dedicadas a Arbós estaba la *Fantasia sobre 5 notas*, para piano, de Joaquín Turina (1882-1949), compañero generacional de Manuel de Falla (1874-1946) y abuelo de José Luis Turina.

The image displays three musical examples from Joaquín Turina's *Fantasia sobre cinco notas*, illustrating variations of the 'Arbós' motif. Each example is presented in a grand staff (treble and bass clefs).

- Ej. 7.a) I.- Preludio, cc. 1-5:** Marked 'Andante', this section features the 'Arbós' motif in the bass clef (labeled 'motivo 'Arbós'' and '8va'). The right hand plays chords. Dynamics include *pp*.
- Ej. 7.b) II.- Allegro molto, cc. 13-15:** Marked 'enérgico', this section features the 'Arbós' motif in the right hand (labeled 'motivo 'Arbós' [voz superior, mano derecha]'). The left hand plays a rhythmic accompaniment of eighth notes. Dynamics include *ff*.
- Ej. 7.c) III.- Coral con variaciones, cc. 17-20:** This section features the 'Arbós' motif in the bass clef (labeled 'motivo 'Arbós' [voz inferior, mano derecha]'). The right hand plays chords. Dynamics include *cresc.*

Ejemplo 7. Versiones del motivo «Arbós» en *Fantasia sobre cinco notas*, op. 83 (1934). © Unión Musical Española. Madrid, 1934 (Fuente: Fundación Juan March de Madrid)

En su homenaje a Arbós, Joaquín Turina había transcrito, conforme a la notación alfabética, interpretada con bastante libertad, el apellido del director homenajeado, de manera que derivó un «motivo Arbós» variando, según conveniencia, la segunda nota: *la* (A), *re* (por la consonante inicial), *si bemol* (leyendo B a la alemana) o *si* natural (a la inglesa), *do* (tomando esta vez la vocal final) y *sol* (por la consonante inicial). Las licencias aplicadas en la determinación de estas alturas se reproducen en la libertad con que seguidamente se traducen a la partitura, compuesta como una fantasía romántica para piano, en el sentido de que consiste en una sucesión de versiones de esa misma idea original, con diversos enunciados melódico-rítmicos, variados armónica y texturalmente (ejemplo 7). Puede sumarse, además, que conlleva una lectura de la tradición porque se organiza en tres movimientos expresamente referidos a sendos modelos tradicionales: preludio, tocata y fuga, y coral con variaciones, cohesionados por su común evocación de moldes convencionales y por utilizar en momentos diversos como material principal la sucesión de notas descrita.

José Luis Turina, como es natural, no soslayó el precedente de su abuelo para la misma orquesta y respondió al nuevo encargo escribiendo

también una «Fantasía», en cuyo título se suman a las cinco notas del nombre de Arbós las siete restantes del total cromático de la música occidental, en clara alusión a un empleo más actual del material sonoro, pero sin que la alusión dodecafónica implique ni mucho menos el empleo de concienzudos procedimientos seriales. Muy al contrario, [...] quiere ser algo desenfadado – no por ello intrascendente –, para cuya primera sección (un *crescendo* mantenido durante casi dos minutos) resultan más apropiados procedimientos tipo *minimal*. Una segunda, última e igualmente breve sección [...] cierra la obra, en la que coexisten, e incluso se superponen, dos células melódicas basadas respectivamente en las cinco notas del nombre de Arbós, con la misma idea temática que empleara Joaquín Turina, y en las siete notas restantes. La obra [...] se cierra con la paulatina disolución de ambas ideas melódicas, en progresiva eliminación de sus correspondientes sondeos.

El juego planteado por el abuelo con la notación alfabética sirvió como inspiración al nieto, quien puso al día la idea para completar el total cromático y establecer de paso, así, la configuración de principios articuladores duales, operativos en varios planos: motivos con cinco notas, frente a motivos de siete; una armonía tonal defectiva, frente a otra cromática; y sonoridades nítidas frente a texturas densas. Efectivamente, esta breve creación orquestal (con sólo 86 compases) tiene bien diferenciadas las dos secciones principales que señala el

compositor, con unos contornos estructuralmente diáfanos, como tiende a ser habitual en su música. Pero, más allá la anécdota detonante, en cierto modo su plan retoma lo ya observado en ejemplos de las fantasías anteriores: con una organización macroformal orgánica y tendente a lo simétrico, establece un proceso culminante en un clímax tras el cual se revierten las condiciones para regresar a la situación de inicio.

La primera parte es una conquista paulatina de la definición. Una introducción con las cuerdas agudas *divisi* (catorce partes de violines primeros, otras tantas de segundos y doce violas) *molto pianissimo* (cc. 1-4), en valores largos, actúa como gesto informe de inicio. Sigue, ya a cargo de toda la orquesta, un proceso gradual de desvelamiento con un aspecto complejo, pero sencillo en cuanto a concepción: cada parte, independientemente de las demás, comienza a «mostrar» notas, presentando de manera periódica una nueva que, acumulativamente, se va sumando a lo que hubiese en su ciclo anterior. De forma progresiva, entonces, a cada vuelta se van conformando con una definición creciente múltiples motivos simultáneamente, como si la orquesta remontase poco a poco hacia atrás en el tiempo, buceando en unos vestigios desconocidos de una memoria que parecía olvidada. Conforme esos motivos se extienden (según se «recupera» esa memoria), el entramado global se densifica, gana movilidad en superficie, se abre la amplitud del registro abarcado por la orquesta y se incrementa el rango dinámico: existe un direccionamiento evidente, que despierta las expectativas sobre la inminencia de algún tipo de clímax. Cuando se alcanza (cc. 53-56), sorprende *fortissimo* por su color armónico, pues inesperadamente el *tutti* traza homofónicamente un gesto cadencial en do menor (ejemplo 8), luego diluido.



Ejemplo 8. Clímax en la primera sección (cc. 53-56), en *Fantasia sobre doce notas*, © José Luis Turina. Madrid, 1994

Un compás de silencio (c. 60) articula el paso a la segunda sección, marcada significativamente con la indicación «Tempo rubato», pues, según lo expuesto sobre la segunda de las fantasías, el compositor lo utiliza para visibilizar una voluntad expresiva especial. El plan

aquí cambia, mediante una alternancia entre estructuras desordenadas como las de la primera parte y otras más definidas tonalmente, constantemente interrumpida por silencios. El clímax en la segunda sección llega en el compás 73 (ejemplo 9), cuando se presenta homofónicamente una cita del motivo «Arbós» (cc. 73-74). Sigue a continuación un plan simétrico al inicial, pero ahora a partir de ese motivo: si antes hubo un proceso en espiral de definición progresiva, añadiendo notas de una en una, ahora a cada vuelta se suprime una de las notas del motivo «Arbós» (en sentido contrario: empezando por la última), hasta que sólo queda la primera.

Ejemplo 9. Clímax de la segunda sección (cc. 73-75), con el motivo «Arbós» en (cc. 73-74), en *Fantasia sobre doce notas*, © José Luis Turina. Madrid, 1994

En esta tercera composición, por consiguiente, José Luis Turina ha puesto en marcha nuevamente un triple giro, coherente con lo observado en los anteriores análisis. Primero, en lo formal, transformó la fantasía romántica original, centrada en variar con diversas presentaciones el enunciado de la idea generatriz (el «motivo Arbós», de cinco notas), en una propuesta algo más abstracta, pero no menos «fantasiosa», esta vez por estar emancipada de modelos convencionales. Luego, en cuanto a instrumentación, trasvasó el medio pianístico original a una plantilla sinfónica, pese a que en los segmentos extremos tienda a diluir las diferencias tímbricas. Y, por fin, emuló el «estilo» de Joaquín Turina entendiéndolo esta vez literalmente, aunque lo actualice: toma su material motívico principal y «juega» con él.

IV. CONCLUSIONES: FANTASÍAS POSTMODERNAS

Tras los comentarios analíticos presentados sobre la terna de composiciones seleccionadas, y una vez identificados sus referentes hipotextuales y la proyección en tanto signo musical del tópico de la fantasía en cada obra, procede establecer unas conclusiones reflexivas que se adentren hacia lo hermenéutico, siguiendo el triple rastro desvelado.

El recorrido semiótico trazado hasta aquí demuestra que José Luis Turina realiza diferentes lecturas de una misma idea, un idéntico signo musical (el tópico de la *fantasia*). Esa multiplicidad de significados constituye una característica compartida en este repertorio integrado por sus fantasías, cuya interpretación brota en un bucle. Otra particularidad es que la propia elección de la fantasía estampa una marca semántica, pues las nuevas composiciones se formulan como homenajes: el primero (a Mozart), es extraño (lo cita mediante una secuencia dodecafónica), aunque también cercano (casi hogareño: implica a la familia musical del compositor); el segundo (a Mudarra), es ilusorio, casi fingido (enhebra una folía en una fantasía) y en el fondo ficciona lo mítico (el arpista Ludovico, cuya música desconocida recrea); y el tercero, inevitablemente autobiográfico (a Joaquín Turina) y con cierto toque humor. Pero tras la profusión semántica y la reverencia recién comentadas, la tercera de las señas compartidas es aún más enjundiosa: estas miradas al pasado a veces se enmascaran, bajo una apariencia irónicamente contradictoria.

La *Fantasia sobre «Don Giovanni»* traslada lo operístico a lo instrumental, pero no deja de ser un homenaje al teatro lírico clásico porque cita materiales de uno de sus mayores exponentes: *Don Giovanni* de Mozart. Mientras, es llamativo que el desplazamiento tímbrico que propone (de lo heterogéneo a lo homogéneo), sea el mismo que más tarde describe *Paráfrasis sobre «Don Giovanni»* volcando lo múltiple (orquesta y voces) en una polifónica (para ocho...) uniformidad (...violonchelos), no poco paradójica también. El paso de unos efectivos grupales a una dimensión camerística (pero casi solista) es el paso de un referente colectivamente mitificado en la cultura (la quimera de Don Juan) a la órbita particular comprendida desde lo personal (un hermano, Fernando, y el dedicatario, Zanetti). Además, al sumarse a lo anterior la coincidencia de estas dos composiciones en su hipotexto común (el *Don Giovanni* de Mozart), se sugiere una equivalencia conceptual entre la fantasía y la paráfrasis que resulta históricamente verdadera. Más allá, se sustituye el auténtico clasicismo dieciochesco (y tonal), de la «Primera» Escuela de Viena (la primigenia), por esa especie de «clasicismo contemporáneo» (atonal), que supuestamente sería el dodecafonismo derivado de la Segunda Escuela de Viena (la «otra»). Sin embargo, el uso de la serie no es sólo heterodoxo, sino, sobre todo, ficticio o aparente. Y ello sugiere, desde un ángulo metatextual, una velada jerarquía donde se distingue entre un estilo auténtico y otro que es mera pose superficial, aunque ambos se vertebran como espíritu «vienés». Materiales y técnicas son excepcional e irónicamente contradictorios: este tributo a un pianista bebe de fuentes operísticas dieciochescas y del pianismo decimonónico, gracias un préstamo clásico que, convertido en material dodecafónico, es tratado a la manera de una fantasía romántica.

La búsqueda poética de *Fantasia sobre una Fantasia de Alonso de Mudarra* aspira a que la música de Mudarra (recordada) iguale la excepcional naturaleza de la tocada por Ludovico (imaginada). En cierta manera, podría entenderse que lo insólito de la pieza de Mudarra sirve para poner de relieve, a su vez, la excepcionalidad (literalmente: inaudita) del intérprete a quien desea homenajear. Porque, en realidad, la elección de la tipología de «fantasía» y la adaptación a la vihuela de gestos performativos idiomáticos que le son ajenos únicamente pueden entenderse desde la perspectiva de que Mudarra rinde pleitesía a un Ludovico a quien consideraba músico extraordinario. Con tal trasfondo, es revelador que en la pieza de Turina la cuarta sección sea central en lo estructural y en lo semiótico, pues confirma la convivencia musical de tres planos temporales (los de Turina, Mudarra y Ludovico), con sus correspondientes horizontes técnico-estilísticos. Más allá de cualquier cita (real o virtual), esa cuarta sección es recreación; fantasía reinventada y perfumada de españolidad por su interválica «frigia». Y es una auténtica «clave» para toda la calculada arquitectura que soporta intelectualmente la composición, cuya extrañeza formal («cita» música imaginada) entraña una confesión liberadora (sirve como reverencia e imparte justicia). Aunque esté entretejida en tiempos hilados por la ficción, la obra de Turina remonumentaliza el homenaje de Mudarra, aportando otro bucle a su proceso significativo. Ludovico era único tocando el arpa y Mudarra concibió una composición musical única para rendirle un homenaje con el que, en otra vuelta de tuerca, terminó granjeando para sí mismo el de Turina.

Finalmente, la *Fantasia sobre doce notas* parte de una anécdota externa (un encargo) para terminar indagando en la memoria. Formalmente, hay una simplificación notable respecto al hipotexto (pasando de tres movimientos convencionalmente tipificados a solo uno, emancipado de modelos). Pero eso no subvierte las expectativas, debido al plan trazado, que preserva la idea de plantear un juego como detonante de la obra (o un juguete, por lo que tiene de dádiva y de entretenimiento). Aunque esas normas lúdicas pasen a ser otras, podría argüirse, ante el tiempo que media de 1934 a 1994, que permanece lo institucional (la orquesta comandataria) mientras cambian los sujetos (los compositores, abuelo y nieto), quienes, no obstante, de algún modo, «hacen lo mismo» (ofrecen un juguete musical) con herramientas distintas puestas al día. Pero mucho más reveladora es la retórica compositiva subyacente, pues en esta obra José Luis Turina representa, mediante un viaje atrás en la memoria, la ficción de un encuentro musical que no pudo ser real (pues ni en su infancia conoció a su abuelo compositor, fallecido antes de su nacimiento). Por eso comienza desde lo impreciso y, una vez «encontrado» el recuerdo (la experiencia común de afrontar esos encargos, patentizada en las obras mismas), se deja de pensar en él sin que pierda ya definición (va dejando de sonar, pero

sigue siendo reconocible). Quizás lo más fascinante aquí sea que la música es la que crea así un relato; y no, como históricamente es más acostumbrado, a la inversa: no está tomando un programa literario sobre el que vertebrar su articulación discursiva, sino que mediante su retórica suministra un relato musical para literaturizar.

La pervivencia del tópico de fantasía y la coexistencia de pasado(s) y presente en una misma composición delatan una naturaleza postmoderna, mientras que la acción artística del homenaje, demostrada en estas tres composiciones, funciona como un mecanismo conceptual que filtra la mirada del compositor. La fantasía le otorgó la legitimidad para dialogar con repertorios pretéritos y para expresarse con un componente de libertad poética, e incluso de experimentación, de renovada originalidad. El balance de tales prácticas en estas creaciones es indudablemente de tipo rizoma,⁶¹ más allá de la rehabilitación de unas raíces identitarias que distancian de estilos internacionales y singularizan la propia voz artística.

Las obras estudiadas incurren en definiciones liminales que transgreden los encasillamientos dialógicos más tradicionales. Y, aunque sean composiciones musicales, la multiplicidad de su significación rizomática genera un escenario virtual de intermodalidad artística:⁶² incurren en una homonimia paratextual (explicitando en sus títulos una «fantasía» identificada en particular; y, simultáneamente, en grandes repertorios colectivos) que se aproxima a los architextos de clase (la fantasía como tópico) sin renunciar a la paratextualidad reverencial, velada en los títulos (el compositor cita a *Don Giovanni* para homenajear al piano romántico, a Mudarra para homenajear a Ludovico, a la Sinfónica de Madrid para homenajear a Joaquín Turina). La sinestesia por analogía es inversa a la habitual, pues no procede de estímulos externos, sino que musicalmente proyecta otras maneras de comprender estructuras extramusicales, como son los horizontes estilístico-temporales simultáneos. Por último, la traducción conceptual transmodal aquí operativa es una paradójica conciencia de orden, subyacente en la configuración básica de cada pieza, cuya solidez o coherencia permite revestir (ficcional) ese esqueleto de los mimbres metadiscursivos que, en cada caso, más interesen.

Probablemente puedan suscribirse como explicación de estas composiciones argumentos comentados al principio del ensayo, como el retorno a lo vernacular, la reverencia-referencia o la variación-muñeca rusa. Pero, por la imaginativa red metatextual que arrojan estos bucles semánticos, estilizados en un proceso de abismación atemporal, bien podrían llamarse «metafantasías».

⁶¹ En el sentido que propusieron Gilles Deleuze y Felix Guattari en *Rizoma* (Valencia: Pre-Textos, 1977).

⁶² Villar-Taboada, «Gestos de postmodernismo estético...», 280-281.

V. BIBLIOGRAFÍA CITADA

- Agawu, Kofi. *Playing with Signs. A Semiotic Interpretation of Classic Music*. Princeton: Princeton University Press.
- Burkholder, J. Peter. «The Uses of Existing Music: Musical Borrowing as a Field». *Notes* 50, n.º 3 (1994): 851-870.
- _____. *All made of tunes: Charles Ives and the Uses of Musical Borrowing*. New Haven: Yale University Press, 1995.
- _____. «Making old music new: Performing, arranging borrowing, schemas, topics, intertextuality». En *Intertextuality in Music: Dialogic Composition*, editado por Violetta Kotska, Paulo Ferreira de Castro y William A. Everett, 69-85. Londres: Routledge, 2021.
- Cabañas, Fernando. *José Luis Turina*. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, 1991.
- Connor, Steven, ed. *The Cambridge Companion to Postmodernism*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.
- Cureses, Marta. «José Luis Turina (1952). *Homenaje a Isaac Albéniz*. Obra obligada. Año 2002». En *Premio Jaén. Historia del piano español contemporáneo*, tomo II, 467-490. Jaén: Diputación Provincial de Jaén, 2009.
- Forte, Allen. *The Structure of Atonal Music*. New Haven: Yale University Press, 1973.
- Frymoyer, Johanna. «The Musical Topic in the Twentieth Century: A Case Study of Schoenberg's Ironic Waltzes». *Music Theory Spectrum* 39, n.º 1 (2017): 83-108.
- Genette, Gérard. *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Traducido por Celia Fernández Prieto. Madrid: Taurus, 1989.
- Gloag, Kenneth. *Postmodernism in Music*. Nueva York: Cambridge University Press, colección «Cambridge Introductions to Music», 2012.
- González Lapuente, ed. *La música en España en el siglo XX*. Madrid: Fondo de Cultura Económica de España, 2012.
- Griffiths, John. «La “Fantasía que contrahaze la harpa” de Alonso de Mudarra: estudio histórico-analítico». *Revista de Musicología* 9 (1986): 29-40.
- _____. «Mudarra's Harp Fantasia: History and Analysis». *Australian Guitar Journal* 1, n.º 1 (1989): 19-25.
- Griffiths, Paul. *Modern Music and After*. Nueva York: Oxford University Press, 2010 (3ª ed.).
- Grimalt, Joan. *Mapping Musical Signification*. Cham, Suiza: Springer, 2020.
- Head, Matthew. «Fantasia and sensibility». En *The Oxford Handbook of Topic Theory*, editado por Danuta Mirka, 259-278. Oxford: Oxford University Press, 2014.
- Horton, Julian. «Listening to topics in the nineteenth century». En *The Oxford Handbook of Topic Theory*, editado por Danuta Mirka, 642-664. Oxford: Oxford University Press, 2014.
- Klein, Michael L. *Intertextuality in Western Art Music*. Bloomington: Indiana University Press, 2005.

- Kotska, Violetta, Paulo Ferreira de Castro y William A. Everett. *Intertextuality in Music: Dialogic Composition*. Londres: Routledge, 2021.
- Kramer, Lawrence. «Postmodern Concepts of Musical Time». *Indiana Theory Review* 17, n.º 2 (1996): 21-61.
- _____. «The Nature and Origins of Musical Postmodernism». En *Postmodern Music/ Postmodern Thought*, editado por Judy Lochhead y Joseph Auner, 13-26. Nueva York: Routledge
- López Cano, Rubén. «Más allá de la intertextualidad. Tópicos musicales, esquemas narrativos, ironía y cinismo en la hibridación musical de la era global». *Nassarre. Revista aragonesa de Musicología* XXI, n.º 3 (2005): 59-76.
- Lyotard, Jean-François. *La condición postmoderna: informe sobre el saber*. Traducido por Mariano Antolín Rato. Madrid: Cátedra, 1984.
- Marco, Tomás. *Pensamiento musical y siglo XX*. Madrid: Fundación Autor-Sociedad General de Autores y Editores, 2002.
- _____. *La creación musical en el siglo XXI*. Pamplona: Universidad Pública de Navarra, 2007.
- McKay, Nicholas. «Dysphoric States: Stravinsky's Topics – Huntsmen, Soldiers and Shepherds». En *Music Semiotics: A Network of Significations*, editado por Esti Sheinberg, 249-261. Farnham: Routledge, 2012.
- Mirka, Danuta. «Introduction». En *The Oxford Handbook of Topic Theory*, editado por Danuta Mirka, 1-57. Oxford: Oxford University Press, 2014.
- Montalembert, Eugène y Claude Abromont. *Guide des genres de la musique occidentale*. Millau, Francia: Fayard - Henry Lemoine, 2010.
- Nattiez, Jean-Jacques. *Music and Discourse: Toward a Semiology of Music*. Princeton: Princeton University Press.
- Paddison, Max. «Postmodernism and the Survival of the Avant-Garde». En *Contemporary Music. Theoretical and Philosophical Perspectives*, editado por Max Paddison e Irène Deliège, 205-228. Surrey, Reino Unido: Ashgate, 2010.
- Panos, Nearchos, Vangelis Lympouridis, George Athanopoulos y Peter Nelson, eds. *Proceedings of the International Conference on Music Semiotics. In Memory of Raymond Monelle*. Edimburgo: University of Edinburg, 2013.
- Pedrero Encabo, Águeda. «Una aproximación a la significación de la sonata a partir de la interacción de *schemata* y tópicos», *Quodlibet. Revista de especialización musical* 80, (2023, n.º 2): xx-xx.
- Piedade, Acácio T. C. «A teoria das tópicas e a musicalidade brasileira: reflexões sobre a retoricidade na música». *El oído pensante* 1, n.º 1 (2011), <http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/oidopensante/article/view/7065>
- Plesch, Melanie. «Decentering Topic Theory: Musical Topics and Rhetorics of Identity in Latin America Art Music». *Revista Portuguesa de Musicologia* 4, n.º 1 (2017): 27-32.
- Ramaut-Chevassus, Béatrice. *Musique et postmodernité*. París: Presses Universitaires de France, 1998.

- Ratner, Leonard. *Classic Music: Expression, Form, and Style*. Nueva York: Schirmer, 1980.
- Sans, Juan Francisco Sans. «Típicos tópicos tropicales». *El oído pensante* 8, n.º 1: 7-33.
- Sheinberg, Esti, ed. *Music Semiotics: A Network of Significations. In Honour and Memory of Raymond Monelle*. Farnham: Routledge, 2012
- Teme, José Luis Temes. *José Luis Turina*. Málaga: Orquesta Filarmónica de Málaga, 2005.
- Turina, José Luis. «José Luis Turina». Acceso el 15 de junio de 2023. http://www.joseluiturina.com/menu_esp.html
- Villar-Taboada, Carlos. «Del significado a la identidad: estrategias compositivas y tópicos en José Luis Turina», en *Música y construcción de identidades: poéticas, diálogos y utopías en Latinoamérica y España*, editado por Victoria Eli y Elena Torres, 261-281. Madrid: Sociedad Española de Musicología, 2018.
- _____. «Tópicos vanguardistas en la música de Claudio Prieto durante los primeros años setenta». En: *Musicología en transición*, editado por Javier Marín-López, Ascensión Mazuela-Anguita y Juan José Pastor Comín, 1149-1173. Madrid: Sociedad Española de Musicología, 2022.
- _____. «Gestos de postmodernismo estético en José Luis Turina: *Pentimento*, del lienzo a la orquesta». En *Poéticas compartidas: convergencias artísticas en la música de los siglos XX y XXI*, editado por Belén Pérez Castillo y Ruth Piquer Sanclemente, 273-299. Granada: Comares, 2023.
- Villar-Taboada, Carlos y Miguel Díaz-Emparanza (2022). «Traces of the past in José Luis Turina's piano music. *Homenaje a Isaac Albéniz (I. Jaén)*». En *Perspectives on Contemporary Musical Practices: from Research to Creation*, editado por Madalena Soveral, 195-222. Newcastle upon Tyne, Reino Unido: Cambridge Scholars Publishing.
- Zamacois, Joaquín. *Curso de formas musicales*. Barcelona: Labor, 1990 [8ª ed.].