



ORQUESTA Y
CORO DE LA
COMUNIDAD
DE MADRID



La Suma de Todos

Comunidad de Madrid

www.madrid.org

34



Joaquín
Turina

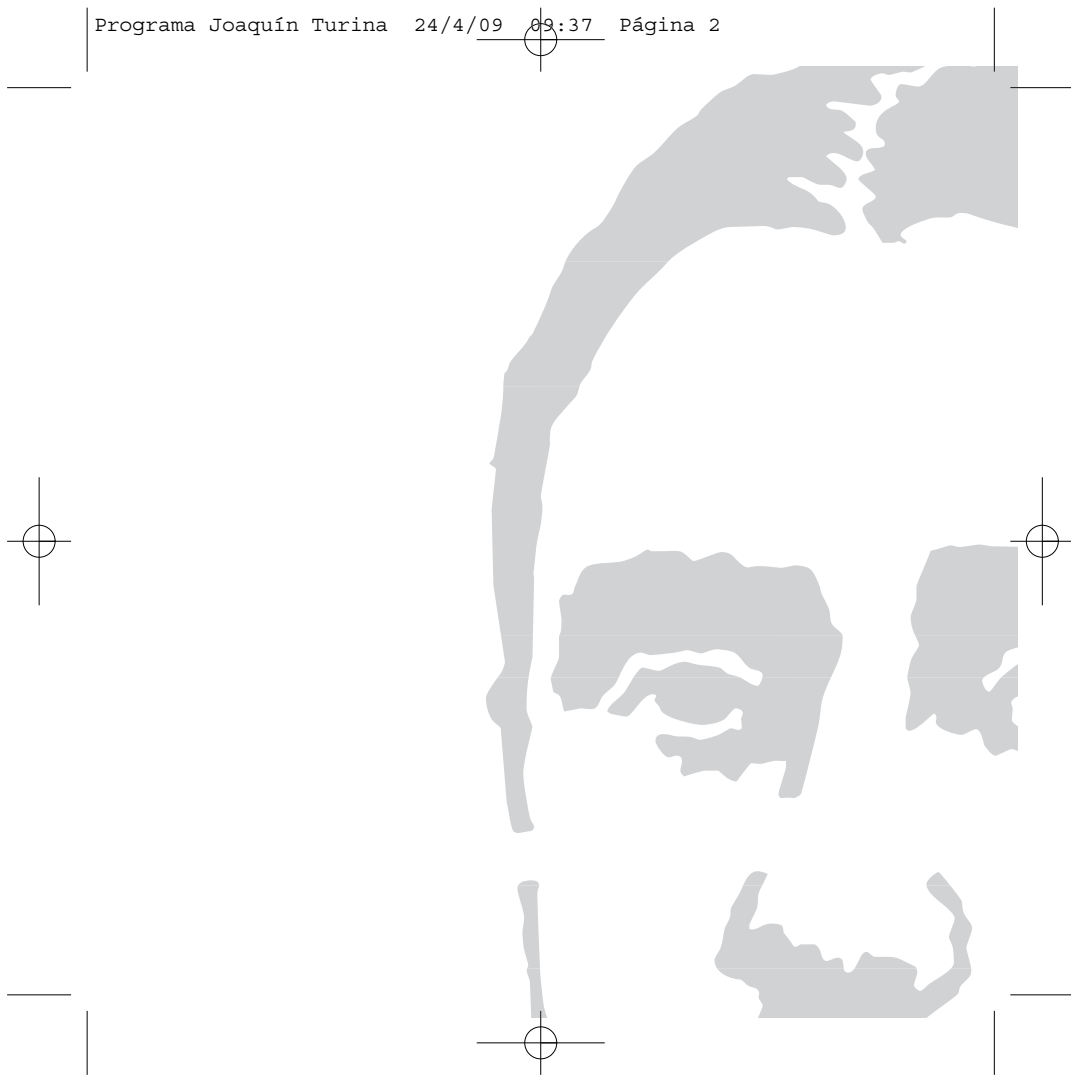
Diseño: Alberto Corazón





Diseño: Alberto Corazón

Joaquín
Turina



JOAQUÍN TURINA

(A mi querido Alfredo Morán, colega en Radio,
hermano en Turina y amigo siempre)

CRONOLOGÍA DE VIDA Y OBRA

- 1882.- Nace en Sevilla, el 9 de diciembre.
- 1887.- El regalo de un acordeón le lleva a descubrir la música.
- 1892.- Comienza su formación musical, en la que tendrá a Enrique Rodríguez como primer profesor de piano.
- 1894.- Comienza a estudiar Armonía y Contrapunto con Evaristo García Torres, maestro de capilla de la catedral hispalense.
- 1897.- Primer concierto público como pianista, en la Sala Piazza sevillana.
- 1901.- Termina una ópera, *La Sulamita*, con la que en vano intentaría interesar al Teatro Real.
- 1902.- Viaja a Madrid dispuesto a establecerse un tiempo para seguir estudios de música. Trabaja el piano con José Tragó.

- 1903.- Presentación como pianista en Madrid, en el Ateneo.
- 1904.- Estrena en Sevilla su zarzuelilla *La Copla*.
- 1905.- Estrena en Madrid el sainete *Fea y con gracia*. Se traslada a París e inicia estudios con Moszkowski, de quien pronto se despega.
- 1906.- Ingresa en la Schola Cantorum para estudiar Composición con Sérieyx y d'Indy.
- 1907.- Estrena con éxito en la Sala Aeolian de París su *Quinteto*. Comienza el trato con Falla y conoce a Albéniz, quien, después de asistir a una segunda interpretación del *Quinteto*, le da preciosos consejos de orientación artística.
- 1908.- En su ciudad natal estrena *Sevilla* y se casa con Obdulia Garzón.
- 1909.- Dedic a Albéniz –recién fallecido– su *Sonata romántica*.
- 1910.- Nace su hijo Joaquín. Comienza a escribir sobre música enviando crónicas, desde París, a la *Revista Musical* de Bilbao.
- 1911.- En la Salle Pleyel de París se estrena su *Cuarteto "de la guitarra"*.
- 1912.- En la Salle Érard de París se estrena su *Escena andaluza*. Cronista de "Musicalerías parisienses" en la publicación madrileña *La Correspondencia de España*.

- 1913.- Termina sus estudios en la Schola Cantorum parisina. Inmenso éxito de *La procesión del Rocío*, estrenada por Arbós en el Teatro Real. Nace su hija María del Valle.
- 1914.- Regresa definitivamente a España y se establece en Madrid. Opta sin éxito a alguna plaza de profesor del Conservatorio. Estrena *Margot* en el Teatro de la Zarzuela.
- 1915.- Importantes conciertos de Falla y Turina –los "españoles en París"– en el Ateneo y en el Ritz, donde se presentó la Sociedad Nacional de Música.
- 1916.- Director de la orquesta del Teatro Eslava.
- 1917.- Ricardo Viñes le estrena en París la primera serie de sus *Mujeres españolas*. En San Sebastián se estrena su *Poema en forma de canciones*. Se edita su *Enciclopedia abreviada de la música*, con una salutación de Vincent d'Indy y prólogo de Manuel de Falla. Nace su hija Concepción.
- 1918.- Dirige la orquesta en la gira de los Ballets Rusos de Diaghilev por dieciséis ciudades españolas.
- 1919.- Nace su hijo José Luis.
- 1920.- Curso de "Historia de la música y de las formas musicales" en el Círculo de Bellas Artes de Madrid. Estrena con gran éxito *Danzas fantásticas y Sinfonía sevillana*. Pianista concertador en el Teatro Real.

- 1921.- Nace su hija Obdulia.
- 1922.- Estrena *Sanlúcar de Barrameda* y es nombrado hijo adoptivo de dicha ciudad gaditana.
- 1923.- Estrena *Jardín de Oriente* en el Teatro Real. Gira pianística por Andalucía y conciertos en Londres, París y otras ciudades europeas.
- 1924.- Primera actuación en un estudio radiofónico: Radio Iberia, de Madrid.
- 1925.- Estrena en Sevilla *El barrio de Santa Cruz*.
- 1926.- Premio Nacional de Música por el *Trío nº 1*. Estrenos de *La oración del torero* y *Canto a Sevilla*. El Ayuntamiento sevillano le nombra Hijo Predilecto. Crítico musical de *El Debate*.
- 1927.- Recitales pianísticos en Londres y París, además de numerosos por España.
- 1928.- Nuevas actuaciones en Londres. Su música es objeto de conciertos –homenajes en La Habana, Madrid y Barcelona, donde dirige a la Orquesta Pau Casals el estreno de *Ritmos*.
- 1929.- Firma contrato con la editora Casa Dotesio, que le compromete a escribir cuatro obras pianísticas por año. Viaje a La Habana: conciertos y conferencias.
- 1931.- Nombrado catedrático de Composición del Conservatorio de Madrid. Forma parte de la primera Junta Nacional de Música y Teatros Líricos diseñada por Adolfo Salazar.

- 1932.- José Cubiles estrena la primera serie de *Danzas gitanas*. Andrés Segovia estrena en Roma la *Sonata en re menor*. Fallece su hija María del Valle, a los diecinueve años de edad.
- 1933.- Se estrena en Holanda su *Trío nº 2*.
- 1934.- Antonio Lucas Moreno y José M^a Franco estrenan la *Rapsodia sinfónica*.
- 1935.- Con Lola Rodríguez Aragón estrena en la Salle Gaveau de París *Tres poemas* sobre Bécquer. Cubiles estrena en Madrid la segunda serie de *Danzas gitanas*. Es elegido miembro de número de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.
- 1936.- Durante la guerra civil recibe apoyo del cónsul británico, John Milanés, en cuya casa se cebraban reuniones musicales. No compone durante el período bélico.
- 1939.- Lee su discurso de ingreso en la Academia. Crítico musical de *Dígame*.
- 1940.- Se constituye la Comisaría de la Música, dependiente de la Dirección General de Bellas Artes y del Ministerio de Educación Nacional, y es nombrado Comisario –así como Otaño y Cubiles– con la misión de crear –en rigor, no crear, sino reconstituir– la Orquesta Nacional de España.
- 1941.- Se reorganiza la Comisaría de la Música y Turina queda como comisario único, valiéndose de Federico Sopeña como secretario y colaborador.

Asiste al Festival de Salzburgo que conmemoraba el 150º aniversario de la muerte de Mozart.

- 1942.- Gran Cruz de Alfonso X el Sabio. En el acto de su ingreso en la Academia de Bellas Artes, José Cubiles estrena *En el cortijo*, la obra pianística cuya composición había interrumpido Turina al estallar la guerra civil y reanudó pasado el conflicto.
- 1943.- Se publica su primera biografía, escrita por Sopeña.
- 1944.- En los estudios de Radio Nacional de España estrena *Las musas de Andalucía*.
- 1946.- Se edita el primer volumen de su *Tratado de Composición*. Elegido miembro de la Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, de Sevilla. Graba en disco por primera y única vez: un grupo de sus canciones, para Columbia, con Lola Rodríguez de Aragón.
- 1947.- Su última composición completa: *Desde mi terraza*, para piano.
- 1948.- Termina el segundo volumen de su *Tratado de Composición*. No podría llevar a efecto un proyectado tercer volumen. Su salud empeora gravemente y a duras penas trabaja en su inconclusa *Sinfonía del mar* y en la música para el film *Una noche en blanco*.
- 1949.- Muere en Madrid, el 14 de enero.

REFERENCIA A SUS PRINCIPALES COMPOSICIONES

TEATRO

La moda orientalista que se extendió por toda Europa en los primeros lustros del siglo, potenciada por el éxito inmenso que tuvieron allá donde actuaron los Ballets Rusos de Sergei Diaghilev, llevó a Martínez Sierra a imaginar un espectáculo, más plástico que propiamente lírico, que recreara de algún modo este orientalismo en boga. Era 1915, y el hábil hombre de teatro enroló en la idea a Turina, recién establecido en Madrid, tras su etapa parisina. Llegaron a planear una obra a la que incluso pusieron título: *Los moros y la pastora*. Es más, para ambientarse, Joaquín Turina y María Lejárraga, la esposa de Gregorio Martínez Sierra y autora real de prácticamente todo lo que firmó su marido, hicieron un viaje por Marruecos en el mes de abril: “Turina quería verlo todo, enterarse de todo, detenerse a las puertas de las mezquitas para oír el clamor del almuédano o el rumor apagado de los rezos que se filtraban por las paredes. Estaba en éxtasis, el pedacito de atávica alma mora que, como sevillano le pertenecía, vibraba con simpática emoción”, escribió la señora Martínez Sierra rememorando aquel garbeo. A su vuelta a Madrid, Turina

habló con sus libretistas y se puso inmediatamente a componer páginas orquestales con destino a aquel proyecto que, finalmente, no cuajaría. Pero, cuando en 1923, la nueva empresa que llevaba el Teatro Real se vio en la obligación de abrir el coliseo madrileño a la música del país (“a regañadientes”, según expresión de Turina), nuestro músico y los Martínez Sierra retomaron la idea. Así nació *Jardín de Oriente*, ópera que se estrenó el 6 de marzo de 1923, haciendo pareja con los *Payasos* de Leoncavallo. Crítica y público comentaron la nimiedad del libreto y la “facilidad, soltura, orquestación timbrada y airosa; ideas sencillas, cortas y movidas, envueltas en amable amenidad” (V. Arregui) de la música turiniana. Tras el estreno, la obra pasó al olvido. Se repuso en 1982 y todos llegamos a la conclusión de que es preferible olvidarse de la escena y escuchar la partitura en concierto.

No, no era el teatro el campo de acción “natural” para la inspiración del maestro sevillano. *Jardín de Oriente* fue su última y más elaborada pieza en este género en el que, no obstante, y como era propio en la época, intentó varias veces el triunfo: a principios de siglo había compuesto un esbozo de ópera –*La Sulamita*–, una zarzuela –*La copla*– y el entremés *Fea y con gracia* y, ya estable-

cido en Madrid, la comedia lírica *Margot* y música escénica para *La adúltera penitente*.

ORQUESTA

En 1912, en plena etapa parisina, Joaquín Turina compuso su primera obra orquestal importante, el poema sinfónico *La procesión del Rocío*, que dedicaría al gran director de la Sinfónica de Madrid, Enrique Fernández Arbós, quien la estrenó en el Real. El éxito de la obra, realmente formidable, llevó al maestro Arbós a pasearla en triunfo por todo el país, convirtiéndola en una de las páginas más populares de la música orquestal española. Es un díptico de carácter poemático y, desde el punto de vista formal, Turina la definía como “un gran Rondó cuyo refrán es la seguidilla con que comienza”. *La procesión del Rocío* fue obra clave en la carrera de Turina. En ella se ve al autor plenamente liberado de ataduras e influencias, y el triunfo le granjeó sólido prestigio en el medio profesional.

En Turina, como, por ejemplo, en Ravel, las obras de doble personalidad sonora son tan “originales” en un ser como en el otro. Es el caso de las *Danzas fantásticas*, escritas para el piano e inmediatamente –en el mismo im-

pulso— en versión orquestal. Fueron aclamadas desde su estreno, en 1920, por el maestro Pérez Casas y su Orquesta Filarmónica. Cada una de las danzas, que son tres, fue escuetamente descrita por Turina así: 1. *Exaltación*: “Recuerda, muy de lejos, la jota aragonesa”... 2. *Ensueño*: “Mezcla de elementos rítmicos y melódicos vascos y andaluces, que se completan algo exóticamente”... 3. *Orgía*: “Es una farruca andaluza, con adornos y dibujos flamencos, falsetas de guitarra, lindando ya con el tipo gitano y los jipíos del cante jondo”...

Sería de nuevo el maestro Arbós quien, al frente de la Orquesta del Casino de San Sebastián —en la que figuraban abundantes profesores de la Sinfónica de Madrid—, dirigiría la nueva obra orquestal turiniana: la *Sinfonía sevillana* que vio la luz en la capital guipuzcoana en septiembre de 1920. Para Federico Sopena —amigo, colaborador y primer biógrafo de Turina—, “la *Sinfonía sevillana* de Turina resume y redime todo ese maltrazo pasado español y de la gran forma sinfónica”... Joaquín Turina la veía como “un poema, algo así como el palpitar de la ciudad andaluza. Es el marco y el ambiente en el cual se inicia un idilio que se exaltará libremente, sin ningún género de obstáculos. El primer tiempo, *Panorama*,

describe únicamente el ambiente en el que se moverán las figuras. El personaje femenino aparece fugazmente representado por un *schotis* madrileño. En el segundo movimiento se inicia el idilio a bordo de un vaporcito de los que surcan el río Guadalquivir; al diálogo amoroso se unen las coplas de los marineros y hasta el rumor de una fiesta en la orilla que, a causa de la velocidad del barco, hace el efecto de que se acerca, pasa y se aleja... En una venta, a la orilla del río, en San Juan de Aznalfarache (tercer movimiento) tiene lugar una fiesta andaluza; alternando los ritmos del zapateado y del garrotín, el idilio se exalta, toma proporciones el *schotis*, se amplifica y toma el carácter de un himno de amor”. Curiosamente, entre las referencias a temas populares que el maestro Turina hace en esta descripción de su obra, no figura la más contundente: el celebradísimo tema de petenera que entona el corno inglés en *Por el río Guadalquivir*, el segundo tiempo, que Sopeña calificó como “mosaico de exquisiteces” y “lo más bello de toda la producción de Turina”.

Estas tres partituras constituyen lo más significativo y lo más difundido de la producción sinfónica del maestro sevillano, porque no cayó tan en gra-

cia la fantasía coreográfica *Ritmos*, cuyo estreno dirigió él mismo en Barcelona, a la Orquesta Pau Casals, en 1928. Al morir, Turina dejó muy incompleta una *Sinfonía del mar* de gran interés, a juzgar por los materiales conservados.

Para orquesta de cuerdas dejó otro hito de su catálogo, *La oración del torero*, página de concepción camerística. En cambio es de "voz grande" la *Rapsodia sinfónica* para piano y orquesta de cuerdas, que estrenaron en 1934 Antonio Lucas Moreno y José M^a Franco. No parece pretender Turina en esta obra concertante la integración instrumental, sino que piano y orquesta hacen su camino manteniendo su singularidad y combinándose mediante procedimientos de diálogo. Es música de intensidad "romántica", garbosa y atractiva, que fluye con naturalidad y sabiduría propias de un compositor experto.

CÁMARA

La franja de la música española a la que nos referimos habitualmente cuando decimos *música española* –esto es, la que presenta caracteres nacionalistas en su planteamiento y usos– no fue ni mucho menos pró-

diga en uno de los ámbitos esenciales de la música europea del Clasicismo y el Romanticismo: el de la música de cámara. Son contadas –escasas– las composiciones propiamente camerísticas de Albéniz, Granados, Falla, Gómez, Esplá, Guridi, Mompou... Esta tendencia al desapego del género continuaría con otras figuras de nuestra música inmediatamente posteriores, como Rodrigo y los compositores de esa misma generación a los que la guerra calló o dispersó: alguno de ellos compuso notables obras de cámara, pero en su mayor parte fueron obras tardías, a lo que hay que sumar lo mucho que, lamentablemente, tardaron en llegarnos. Tan sólo Conrado del Campo, con su singular y generosa dedicación al cuarteto de cuerda, podría disputarle la primacía camerística a Joaquín Turina, pero, teniendo en cuenta criterios de variedad, inspiración y calidad, se puede afirmar abiertamente que Turina es el más importante compositor español de música de cámara hasta mediados del siglo XX.

La dedicación al género por parte del maestro sevillano se dio desde el principio de su carrera y en ambas facetas: como compositor y como intérprete pianista y, así, no puede parecernos en absoluto casual que el

catálogo de Turina se inicie "oficialmente" con un *Quinteto con piano* que el mismo Turina, con el Cuarteto Parent, estrenó en París en 1907. Inmediatamente después, en pleno período de alumnado en la Schola Cantorum parisisa, el joven Turina escribió una *Sonata española* para violín y piano que el propio Turina, tras el cambio de mentalidad que le supuso el encuentro con Albéniz y los consejos que de él recibió, retiró de la circulación juzgándola como "una completa equivocación, pues llevando elementos populares y *scholistas*, no era, en realidad, ni una cosa ni otra". El llamado *Cuarteto de la guitarra* y la *Escena andaluza* son obras compuestas en París en 1910 y 1911, en el período de *españolización* de su musa, que Turina había emprendido tras la cariñosa amonestación de Albéniz. Aunque el maestro sevillano volvió al cuarteto de cuerdas para escribir alguna pieza de especial significación en su catálogo, el *Cuarteto op. 4* es su única obra atendida al modelo tradicional de este exigente género camerístico, bien que lo encaró con notoria libertad. Según anotaciones personales de Turina, todos los movimientos "están basados en las seis notas cordales de la guitarra, a modo de diseño generador", lo que ha motivado la denominación de *Cuarteto de la guitarra* con que se conoce la obra. En cuanto a la *Escena andaluza*, la obra

presenta una peculiar instrumentación para sexteto: viola solista, piano y cuarteto de cuerda.

El *Poema de una sanluqueña*, para violín y piano, de 1923, se adelanta a las dos *Sonatas* en el corpus violinístico del catálogo de Turina, y presenta mayor dimensión que éstas, así como un planteamiento decididamente poético. En palabras de Turina, "es un poema de amor algo amargo y fue inspirado por la frase doliente de una muchacha", y "no se trata de una obra descriptiva, sino de un ensayo que pudiera considerarse como un estado del alma; es decir, que pretendo expresar un aspecto emocional completamente sugestivo". Sus contenidos musicales se inscriben en un molde formal riguroso que combina la sonata tradicional con el sentido cíclico tan arraigado en Turina.

Desde esta obra, y hasta el estallido de la guerra civil, Joaquín Turina dio lo mejor de sí mismo en un grupo de obras de cámara sencillamente magistrales que se abre con una de sus composiciones de mayor éxito y proyección: *La oración del torero*, fechada en la primavera de 1925, nacida inicialmente para el cuarteto de laúdes de Los Aguilar, escrita prácticamen-

te a la vez para cuarteto de cuerda –como tal la consideramos aquí– y ampliada poco después para orquesta de cuerdas. Joaquín Turina se expresó así sobre su obra: "...Una tarde de toros en la plaza de Madrid (...) vi mi obra. Yo estaba en el patio de caballos. Allí, tras de una puerta pequeña, estaba la capilla, llena de unción, donde venían a rezar los toreros un momento antes de enfrentarse con la muerte. Se me ofreció entonces, en toda su plenitud, aquel contraste subjetivamente musical y expresivo de la algarabía lejana de la plaza, del público que esperaba la fiesta, con la unción de los que, ante aquel altar, pobre y lleno de entrañable poesía, venían a rogar a Dios por su vida, acaso por su alma, por el dolor, por la ilusión y por la esperanza que acaso iban a dejar para siempre dentro de unos instantes en aquel ruedo lleno de risas, de música, de sol"... La pieza está magistralmente construida y maneja dos temas fundamentales: un "idealizado pasodoble" (F. Sopeña) y una plegaria de gran intensidad lírica y emotiva. Turina, quien por entonces había alcanzado la plenitud de su técnica musical, acertó magistralmente al adoptar un punto de vista expresivo interiorizado, lejos de cualquier burdo descriptivismo. Años más tarde, entre 1933 y 1935, Turina volvería al cuarteto de arcos para componer su *Serenata, op. 87*, escrita, según declaración propia, "con

objeto de que formase pareja con *La oración del torero*, exactamente lo mismo que si se tratase de dos candelabros o dos jarrones". También de esta obra hizo Turina extensión a orquesta de cuerdas. Nos resulta incomprensible el casi olvido de una de las mejores obras de su autor y de la música cuartetística española, no especialmente pródiga en partituras importantes. La obra se interpreta de un solo trazo, siendo el *Allegro vivace* el tempo básico, entrecortado por pasajes más reposados. El discurso musical no se ajusta a ningún esquema formal predeterminado, sino que va cobrando coherencia al relacionarse entre sí los distintos motivos que constituyen su sustancia temática.

Inmediatamente después de *La oración del torero* había iniciado Turina su limitada, pero muy jugosa, relación con el trío de piano, violín y cello. En efecto, entre 1925 y 1926 compuso su *Trío n° 1, op. 35*, obra de configuración perfectamente clásica en cuanto a las formas y procedimientos de cada uno de los tres movimientos que la integran, aunque sea atípica como estructura general: un *Preludio y fuga*, un *Tema con variaciones* –variaciones en aires de muñeira, chotis, zortzico, jota y soleá, respectivamente– y un final titulado *Sonata* en cuya coda se recapitulan temas del *Preludio y fuga* inicia-

les. No es música menos excelente el *Trío nº 2, op. 76*, compuesto entre 1932 y 1933. El primer tiempo se acoge al molde de *allegro* de sonata con tres compases de introducción lenta. El breve segundo tiempo sigue el esquema tripartito y simétrico, y el último tiempo contempla la sucesión de siete breves secciones contrastadas que incluyen la recapitulación cíclica de los temas del primer movimiento antes de la eficaz y contundente coda. La partitura de *Círculo...*, *op. 91*, para la misma formación de trío con piano, data de mayo de 1936 y sería el último trabajo de Turina antes del penoso paréntesis de la guerra civil. En esta página, el procedimiento cíclico tan caro a Turina está asumido como plan estructural y hasta se hace explícito en el título y en los títulos de los tres breves movimientos que la integran –*Amanecer, Mediodía, Crepúsculo*– y que se corresponden con el *ciclo solar*. Apuntemos aquí que, entre los dos *Tríos*, y en perfecta hermandad artística con ellos, nació el poco escuchado *Cuarteto op. 67*, de 1931, otra muestra de sencillez y concisión, así como de fidelidad a sus principios: procedimiento cíclico y expresión españolista.

Seis años después del arriba comentado *Poema de una sanluqueña*, Joaquín Turina volvería al dúo de violín y piano para componer la primera de sus

dos espléndidas *Sonatas*. La concisión caracteriza a la *Sonata n° 1*, de 1929. El primer tiempo es un *Allegro molto* precedido por un breve *Lento* introductorio. El *Aria-Lento* que sigue es un movimiento lírico, efusivamente cantable, con motivos conexos entre sí y muy coherentes con el material del primer movimiento. La obra finaliza con un *Rondeau-Allegretto* ajustado a la ortodoxia formal del rondó: el estribillo es un garboso aire de farruca y los episodios intercalados entre cada aparición del mismo procuran el deseado sentido cíclico al retomar motivos ya escuchados a lo largo de los movimientos anteriores. La *Sonata n° 2*, *op. 82*, titulada *Sonata española* como aquella obra juvenil con la que no se debe confundir, está fechada en 1934. A partir de un tema muy sugestivo, la primera de las tres variaciones que presenta el primer tiempo es en aire de petenera y la tercera incide en la peculiar métrica del zortzico vasco, enmarcando a una segunda variación, de lirismo más abstracto, en la que se sitúa el clímax de la página. El segundo tiempo es una sencilla forma tripartita en la que el autor declaraba haber recreado una zambra gitana, y el final, lleno de alusiones españolistas, sigue un curso de forma sonata muy libre, incluye una recapitulación del *Lento* introductorio de la obra, según los usuales procedimientos cíclicos. Entre una y otra *Sonatas*, el ma-

estro sevillano había escrito unas *Variaciones clásicas*, op. 72, también para violín y piano, de ambiente marcadamente andaluz. Pasada ya la guerra civil encontramos Euterpe, para violín y piano, segunda pieza de las nueve que integran la colección *Musas de Andalucía*, op. 93 compuestas para diversas combinaciones instrumentales y vocales en 1942 y, ya en pleno declive físico, en 1945, Joaquín Turina escribió su *Homenaje a Navarra*, op. 102, para violín y piano, pieza en la que, como no podía ser de otra forma, hay ecos de la personalidad de Sarasate.

Cerramos este epígrafe con breve referencia a otras obras menores, pero que redondean la magnífica aportación turiniana al repertorio español de la música de cámara. Así, dos páginas para violonchelo y piano, la primera de las cuales, *Jueves Santo a medianoche*, es una adaptación que Turina hizo, en 1924, del segundo tiempo de su suite pianística *Sevilla*, op. 2 y que dedicó al gran chelista Gaspar Cassadó; la segunda, *Polimnia* (nº 4 de *Musas de Andalucía*) no en vano lleva el subtítulo de *Nocturno*, pues el tema, *suave y expresivo*, confiado al chelo es fruto de una inspiración típicamente romántica. Para la insólita y problemática combinación de arpa y piano escribió Turina en 1945 *Tema y variaciones*, op. 100. La formación del quinteto con piano nos lleva, desde la op. 1 a

una pieza del postrer período del compositor: *Calíope*, nº 9 y último de las *Musas de Andalucía*.

CANCIÓN

Por romántico y por sevillano, Bécquer fue –tuvo que ser– uno de los puntos literarios de atención preferente para Joaquín Turina y, de hecho, no fueron pocas las composiciones que nacieron de impresiones becquerianas, poéticas y narrativas, aunque un gran poeta y también buen músico, buen crítico musical y admirador de Joaquín Turina, como fue Gerardo Diego, se cuestionó muy mucho la idoneidad "becqueriana" de estas obras en las que "Turina, con su biológico instinto egoísta de músico, se apodera de Bécquer y se lo lleva, quieras o no, a su terreno. Y no contento con dialectizarlo, se atreve a colaborar con él aportando, en mitad o al final de sus rimas, unos ayes de cante flamenco (aunque por pudor no escribe *ay*, sino *ah*) tan retorneados y tan coruscantes que no hay más que pedir"... (escrito en *La Nación*, Buenos Aires, en 1947). Sobre los versos de Gustavo Adolfo Bécquer *Yo soy ardiente, yo soy morena...* compuso el joven maestro sevillano su *Rima op. 6* en 1910. Su estructura es en cuatro secciones que se adecuan dramáticamente al texto. Las *Tres arias op.*

26 fueron compuestas en 1923 sobre versos del Duque de Rivas, Espronceda y Bécquer, respectivamente, esto es, de tres grandes escritores españoles del romanticismo. No se ha impuesto esta obra en el repertorio habitual de nuestros cantantes, la verdad. Pero, sin duda, es la *Rima* de Bécquer *Te vi un punto...*, la canción que cierra el tríptico, la que más vida tiene y la que ha motivado opiniones críticas más positivas: "De un solo vuelo Turina ha conseguido, con un tono vagoroso, unir lo romántico con lo andaluz, sin que este último elemento se presente de manera realista. La melodía nace con perfecta línea, intensa y tenue –*becqueriana* paradoja– y, con una encantadora simplicidad, siguiendo fielmente a la poesía, exclama o susurra ese más allá de misterio que nos deja siempre esta poesía", escribió Sopena de esta canción. Diez años después nos encontramos con los *Tres poemas, op. 81*, de nuevo sobre versos de Gustavo Adolfo Bécquer. *Olas gigantes*, la que abre el tríptico, es una canción de grandilocuente romanticismo, rozando con lo decadente salvo, quizá, en el final *Andantino*, donde el autor requiere a los intérpretes carácter *dramático*. Acaso donde mejor se adecua el estilo turiniano al verso de Bécquer es en la segunda canción, *Tu pupila es azul*, música andalucista, graciosa, femenina. En la tercera, en la que también se observan giros andalucistas, el

piano se mantiene en un plano mantenedor del clima poético, para dejar que la voz se erija en protagonista absoluta.

Además de Bécquer, la poesía –tan distinta– de Campoamor también llamó la atención del compositor sevillano. *El Poema en forma de canciones*, sobre versos del mencionado poeta romántico Ramón de Campoamor, fue compuesto por Turina en 1917, coincidiendo con el centenario del nacimiento del poeta. Consta de cinco piezas: la primera, puramente pianística, a modo de introducción; las otras cuatro, sendas canciones con valor individual y que, de hecho, son frecuentemente aisladas por los intérpretes en sus recitales, sin que pierdan significación. En otras palabras, el *Poema* no constituye un *ciclo* en sentido estricto, sino que es una *colección*. Por lo demás, son varios los elementos que alinean esta obra vocal de Turina con la tradición romántica centroeuropea del *Lied*: de un lado tenemos la ubicación romántica de los textos escogidos; de otro, la propia realización musical: la ideación melódico-armónica, la línea vocal, el trabajo pianístico. Ello no quiere decir que la partitura, como fruto de Turina que es, no sea decididamente española, sino que supone un meritorio intento de proponer un tipo de canción española sin vinculación estricta al legado folclórico: es un

acierto, en principio, la renuncia a un utópico progreso en la línea perfecta y cerrada en sí misma de las *Siete canciones populares españolas* de Manuel de Falla. Turina se aplica a los poemas (ya entonces un tanto viejos) de Campoamor con auténtica sinceridad, dotándolos de una música amable y de atractiva línea vocal, con cima en *Cantares*, página que, por esto mismo y por su españolismo a flor de piel, se ha convertido en la favorita del *Poema*, aunque no sea menos admirable la adecuación música-texto de *Los dos miedos* o incluso la gracia, un tanto irónica en el acompañamiento pianístico, de *Las locas por amor*. En todo caso, el *Poema en forma de canciones* de Turina es uno de los más altos logros de la canción de concierto española. En 1927 las notas de Turina se volvieron a encontrar con la poesía de Campoamor en la primera de las tres canciones de su *Tríptico*, op. 45, empleando las otras dos versos del Duque de Rivas.

La versión completa del *Canto a Sevilla* consta de siete números, de los cuales el primero, el cuarto y el séptimo son meramente instrumentales y los otros cuatro, vocales. La partitura, sobre versos de José Muñoz San Román, fue compuesta en 1925. El *Preludio* recrea un ambiente de noche primaveral, con un tema característico que será nexo de toda la obra. En

Semana Santa propone Turina tres tipos de saeta, dos de la tradición –antigua y moderna– y otra de propia invención. El lirismo de *Las fuentecitas del parque* se reparte entre el papel vocal y el instrumental. Contra lo que pudiera esperarse, *Noche de feria* no es un pasaje excesivamente bullicioso, sino una fina página musical que parece recoger los ecos de la fiesta que flotan en el ambiente ya despejado de gentío. *El fantasma* es una canción inspirada en el relato de quienes creyeron vivir tal aparición en el Barrio de Santa Cruz; la presencia del fantasma se subraya con un motivo "rítmico y grotesco" y en el centro de la pieza se recrea la petenera. *La Giralda* propone aires de fandanguillo junto a un motivo contrastante de expresividad casi religiosa. Por fin, la *Ofrenda* viene a resumir instrumentalmente los contenidos poético-musicales de la composición, dotándola del sentido cíclico tan caro a Turina.

La *Saeta en forma de Salve, op. 60*, es una página vocal ausente de grandes ambiciones, pero que no dudo en situar entre lo más inspirado del catálogo turiniano en general y que, desde luego, se revela como una de sus canciones más logradas y atractivas. A partir del poema a la Virgen de la Esperanza, de los hermanos Serafín y Joaquín Álvarez Quintero –a cuya producción

puede extrañarnos que no se acercara Turina con más frecuencia–, el maestro sevillano trazó un canto cálido y fervoroso, bello y sentido, admirable. La pieza fue compuesta en octubre de 1930. Del mismo año son los *Tres sonetos* sobre versos de Francisco Rodríguez Marín, páginas que no alcanzan vuelo lírico tan alto.

En 1935 la cultura española conmemoraba el tercer centenario de la muerte del genial dramaturgo y poeta Lope de Vega y el maestro Joaquín Turina compuso, como tributo a su memoria, el *Homenaje a Lope de Vega* que acaso no se nos aparece como un fruto prototípico de la inspiración turiniana, colorista y, con tantísima frecuencia, andaluza y sevillana. Ciertamente, la música de este tríptico es bien española –véase el remate (*¡Ah!*) del fragmento de *Fuenteovejuna*– y, aunque no deje de ser anecdótico, obsérvese la "inevitable" elección de *La estrella de Sevilla* para la segunda de las canciones..., pero es un Turina que contiene su habitual arrebatado sureño en aras de una expresividad más abstracta y que, formalmente, opta por la concisión a la que invita el seguimiento del texto.

PIANO

Joaquín Turina siempre trabajó sobre el piano. De hecho, además de sus composiciones propiamente pianísticas, se han conservado versiones para piano de obras camerísticas y sinfónicas. En el impresionante trabajo discográfico llevado a cabo por Antonio Soria y traducido en una caja de 16 CDs bien aprovechados (alrededor de 20 horas de música), más un libro, se recogen bastantes primicias, entre las que figuran desde estas redacciones pianísticas de obras conocidas en otros medios instrumentales hasta música garabateada por Turina en alguna postal escrita a su mujer...

La condición de buen pianista que había en Turina le llevó de modo natural a expresarse como autor a través de este instrumento, pero, además, la comentada tendencia a trabajar siempre en el teclado y el contrato suscrito en 1929 con su editorial –mencionado en la Cronología–, supusieron una incesante floración de partituras pianísticas durante toda su carrera, lo que obliga aquí a reducir la referencia a obras concretas en mucho mayor medida a la empleada en otros apartados genéricos. Nada menos que 76 obras incluye Alfredo Morán en el capítulo "Piano" de su catálogo turiniano, muchas de las cuales, como es bien sabido, son suites o álbumes formados por piezas diver-

sas. El piano de Turina apenas muestra evolución y se mueve siempre en similares registros expresivos: la "postal sonora", los guiños a su entorno, Andalucía, su Sevilla, el Madrid castizo... Acaso esta fidelidad a un estilo, a una manera; esta igualdad a sí mismo, pueden traducirse en monotonía o pueden repercutir en cierto desdén al valorar globalmente tal cúmulo de obras que, una a una, son buena música: música escrita con perfecta adecuación instrumental, colorista, con capacidad para la evocación, amena.

Un puñado de títulos pueden representar, resumido, el universo del piano turiniano. *Sevilla* (1908) es su primera suite y cabe decir que contiene buena parte de los elementos del pianismo del maestro Turina. Al año siguiente muere Isaac Albéniz y su admirador sevillano le dedica una *Sonata romántica* en la que se muestra dominador del arte de la variación (en la base de la obra late siempre un tema popular: *El Vito*). Los *Recuerdos de mi rincón* (1914) aluden graciosamente a personajes y situaciones del entorno familiar y cotidiano de don Joaquín. Las dos series de *Mujeres españolas* (1916 y 1932) reúnen ocho piezas de carácter inspiradas y de considerable hondura instrumental. *Sanlúcar de Barrada* (1921) es, para mí, su mejor composición pianística: en su amplio curso en cuatro movimientos se funden el espíritu de la suite evocadora de paisaje

y paisanaje con el de la forma sonata tradicional, así como es palpable la adscripción de Turina al modelo de composición cíclica predicado en la Schola Cantorum parisina. *El barrio de Santa Cruz* (1925) es una apoteosis de su inspiración sevillanista. Pianismo importante, expresión colorista, andalucismo a flor de piel —matizado por el toque gitano, a veces jondo—, sencillez formal basada en la simetría, poder evocativo que motiva y justifica los títulos, gracia de inspiración... son características de las dos series de *Danzas gitanas* (1930 y 1934) que figuran entre lo más difundido (sobre todo la primera) del piano de Turina. Música menos "pintoresca", más abstracta y con ambición formal algo mayor es la poco frecuentada, pero notable, *Sonata Fantasía*. En los cuatro movimientos de *Rincón mágico* (terminada en 1943 y que es su última obra "potente"), el maestro sevillano procuró versiones propias de esquemas formales tan arraigados en la tradición como los de tema con variaciones, scherzo, lied y sonata...

GUIARRA

Cinco obras originales para guitarra (o seis piezas, si tenemos en cuenta que la última de ellas es un dúptico) aportó Joaquín Turina a su catálogo. Ninguno de los grandes nombres del nacionalismo español, antes de Rodrigo, presenta

tanto, si bien deberemos reconocer que esta aportación no llega a ser esencial para el repertorio del instrumento ni, desde luego, figura entre lo mejor de Turina, quien dio frutos musicales más logrados evocando a la guitarra desde otros instrumentos, hasta motivar que Gerardo Diego hablara de *guitarregios* refiriéndose al piano turiniano. La *Sevillana*, el *Fandanguillo* y la *Sonata*, respectivamente de 1923, 1925 y 1930, fueron dedicadas a Andrés Segovia, quien las estrenó y las editó con innumerables retoques y variantes (en realidad los contó Alfredo Morán) que desfiguran considerablemente los originales. *Ráfaga* data de 1929 y el *Homenaje a Tárrega*, integrado por *Garrotín* y *Soleares*, de 1932. El contenido musical más interesante es, sin duda, el de la *Sonata*, que se estructura en tres concisos movimientos a la manera clásica, en el último de los cuales se rememora cíclicamente el tema melódico del primero.

José Luis García del Busto

