

La vigencia de la suite *Iberia* en *Homenaje a Isaac Albéniz (I. Jaén)* (2001), de José Luis Turina: análisis y significados

Carlos VILLAR-TABOADA
y Rebeca RÍOS FRESNO
taboada@fyl.uva.es y rerifres@gmail.com
(Universidad de Valladolid)

Resumen:

Isaac Albéniz (1860-1909) es uno de los principales representantes del nacionalismo musical español. Su producción plasma musicalmente la ideología formulada por Felipe Pedrell (1841-1922) en su opúsculo *Por nuestra música* (1891). Este pensamiento nacionalista propone una modernización del lenguaje musical mediante la reivindicación del legado histórico y la renovación de la mirada al folklore. La suite *Iberia* (1906-1909) se erige en el mejor exponente de aquellos planteamientos y es un hito de la literatura pianística nacional que, por su calidad, que trasciende las fronteras españolas, asume una naturaleza genuinamente paradigmática.

En las últimas décadas han sido numerosos los compositores que, a través del filtro postmoderno, se han interesado por retomar el testigo del ideario estético de músicas del pasado. En el caso español, un modelo visitado con cierta frecuencia ha sido el presentado por Albéniz en *Iberia*. Ejemplo de ello es *Homenaje a Isaac Albéniz (I. Jaén)* (2001), de José Luis Turina de Santos (1952). Escrita a imagen de la suite original, de la que pretende ser una continuación, y empleando un vocabulario técnicamente muy exigente con el intérprete, se inscribe en el ideario estético de Turina, aficionado a renovar las miradas hacia el repertorio histórico mediante procedimientos próximos a la cita, la alusión y la intertextualidad musical.

El estudio analítico del *Homenaje a Isaac Albéniz (I. Jaén)* revela los diferentes puentes construidos por Turina hacia *Iberia*: los paralelismos formales, la técnica instrumental, las alusiones directas y el planteamiento estético de la composición evidencian cómo los postulados de Albéniz, convenientemente actualizados, todavía mantienen plena vigencia para la creación musical.

Palabras clave: Isaac Albéniz (1860-1909), José Luis Turina de Santos (1952), análisis musical, música y significado

Abstract:

Isaac Albéniz (1860-1909) is one of the leading Spanish musical nationalism representatives. His catalogue displays, on a musical language, the ideology formulated by Felipe Pedrell (1841-1922) in his speech *Por nuestra música* (1891). This nationalist thought suggests the modernization of the musical language –through reclaiming the historical legacy and the renewal of our look to folklore. The suite

Iberia (1906-1909) sets as the best example of these approaches. It is a landmark of national piano literature which takes a truly paradigmatic nature, due to its quality that goes beyond the Spanish borders. In recent decades there have been many composers who have been interested in taking the aesthetic ideas from the past, through the postmodern filter. In the Spanish case, Albéniz's *Iberia* has been a model frequently visited. An example of this tendency is *Homenaje a Isaac Albéniz (I. Jaén)* (2001), by José Luis Turina Santos (1952). Written as an image of the original model, this *Hommage* aims to be a hypothetical continuation of the suite. From this standpoint, and using a technically very demanding pianistic vocabulary for the interpreter, this work belongs to Turina's aesthetic discourse, where he recreates the historical repertoire by means of processes related to quotation, allusion and musical intertextuality.

The analytical study of *Homenaje a Isaac Albéniz (I. Jaén)* reveals the different bridges that Turina has built to *Iberia*: formal *correspondances*, instrumental *technique*, and direct allusions as much as the aesthetic approach of the composition show how Albeniz's postulates, properly updated, do still remain in full force for music creation.

Keywords: Isaac Albéniz (1860-1909), José Luis Turina de Santos (1952), Music Analysis, Music and Meaning

INTRODUCCIÓN

En el canon de la música española el pianismo de Isaac Albéniz (1860-1909) detenta un puesto de excelencia granjeado gracias a la maestría que exhibió para ajustar los valores defendidos por Felipe Pedrell (1841-1922) –el ideólogo del nacionalismo español y autor del manifiesto *Por nuestra música* (1891)– con un compromiso estético de máxima ambición y capaz de trascender fronteras. De un modo singular, en su suite *Iberia* (1906-09) supo conciliar musicalmente la utilización de diversos elementos procedentes de la música popular –en donde se localizaba la esencia de la identidad nacional– con la adopción de otros componentes ostensiblemente modernos que permitieron a la música española regresar al escenario de la vanguardia internacional –componentes partícipes del lenguaje impresionista y revestidos de una pátina espléndida, lustrada en un exigente virtuosismo técnico–. Su conquista, luego continuada por Manuel de Falla y por otros compositores, bien puede considerarse pionera e incluso modélica: Albéniz mostró un camino que permitía crear música española haciéndola oír como universal, utilizar rasgos folklóricos inequívocamente hispanos sin renunciar a ser inteligible y, aún más, aspirando a ser atractiva allende nuestras fronteras. Este planteamiento, que va más allá de los aspectos estrictamente

técnicos y que incumbe más bien a la esencia de la concepción musical, resume, a nuestro juicio, la actualidad del catálogo de Albéniz y el modo especial como, entre el conjunto de su prolija producción, se destaca su *Iberia*.

Con este trabajo indagamos en un caso que viene a ejemplificar las consecuencias del argumento recién expuesto. Proponemos un acercamiento a la obra para piano *Homenaje a Isaac Albéniz (I. Jaén)* (2001), del compositor madrileño José Luis Turina (1952), como muestra de una creación contemporánea donde la formulación del nacionalismo universalista, según queda plasmado en *Iberia*, es puesta al día en cuanto a los procedimientos técnicos aplicados, a la par que se revela aún viva y plenamente fértil en lo relativo al plano estético. Este *Homenaje* se plantea como un ejercicio poético de intentar continuar la suite albeniziana mediante la propuesta de una nueva pieza, subtitulada *Jaén*, que actualiza los principios compositivos originales con recursos propios de hoy.

Nuestra hipótesis de trabajo principal afirma la vigencia de *Iberia* en el canon musical hispano desde un enfoque que suma a su valor estático –el consolidado por una tradición ya centenaria y definido por los méritos objetivos acreditados en la partitura– otro dinámico, sólo en apariencia paradójico: las bases poéticas desde las cuales Albéniz alcanzó como resultado *Iberia* –asentadas en la defensa pedrelliana del legado histórico y la esencialización del folklore, así como en la apuesta por un lenguaje de vanguardia–, habilitan que, en el nuevo bucle trazado desde un contexto cultural y temporal distinto, ella misma, convertida en referente histórico, se convierta en punto de partida para una nueva elucubración creativa. Turina sanciona la canonicidad de *Iberia* en tanto genera un nuevo discurso empleando principios poéticos avalados por Albéniz. Una hipótesis secundaria consiste en valorar su actitud poética como representativa del llamado postmodernismo musical.

El estudio se articula en tres partes centradas en la perspectiva poética del compositor, la obra y la valoración crítica que ésta origina. Como pórtico contextualizador, facilitamos en la primera sección algunos apuntes biográficos sobre el autor y la incidencia que en su producción tiene la visita o relectura de músicas del pasado, táctica creativa que se enmarca en una práctica extendida entre los compositores más recientes y que una parte de los estudiosos asimilan a posturas postmodernas. Precisamente hacemos alusión a algunas interpretaciones teóricas acerca de las

consecuencias hermenéuticas de este tipo de planteamientos que contribuyen, a nuestro juicio, a dibujar un mapa conceptual y categórico básico que permite ahondar en la indagación analítica siguiente.

La segunda parte del artículo, el análisis de *Homenaje a Isaac Albéniz (I. Jaén)*, ilustrado con varios ejemplos, se estructura en torno a tres focos de atención. Inicialmente, recaba algunas reflexiones relativas a la contextualización de la obra respecto a la producción pianística de Turina, a sus homenajes musicales y a los dedicados a Albéniz en el ámbito de la creación musical contemporánea española. Enseguida procede al estudio descriptivo de la partitura, con énfasis en los parámetros más elocuentes. Y la última fase analítica se ocupa de las conexiones entre las obras de Turina y de Albéniz, al revelar los diversos guiños establecidos en 2001 respecto al modelo seleccionado, un siglo más antiguo. Con la finalidad de facilitar una mejor comprensión del análisis, en vez de proceder en cada caso a una exposición sistemática (sobre el tratamiento de melodía, armonía, ritmo, dinámica, ataque, textura, exigencia técnica performativa y demás factores análogos), presentaremos una visión selectiva, que, no obstante, cumple con la función práctica de proporcionar datos sobre los que sustentar nuestros argumentos críticos. Puntualmente, en lo relativo al análisis atonal, hacemos uso de terminología estandarizada a partir de Forte (1973).

El artículo concluye con una serie de valoraciones que, a modo de interpretación final del *Homenaje*, inciden en el significado que acarrea el gesto postmoderno que Turina exhibe en esta pieza: su propuesta de revisar la tradición en *Iberia* para rehacer *Iberia* como tradición, redimensionando las implicaciones estéticas de ambas composiciones en la actualidad.

1.- LA PERSPECTIVA POÉTICA DEL COMPOSITOR

1.1- APROXIMACIÓN BIOGRÁFICA A JOSÉ LUIS TURINA

José Luis Turina recibió su primera formación musical en el Conservatorio Municipal de Barcelona y en el Conservatorio Superior de Música de Madrid como estudiante de violín, piano, clave y, de forma destacada, como alumno de armonía y de contrapunto y fuga. Finalizadas estas últimas especialidades con la mención de Premio Extraordinario, cursó dirección orquestal y comenzó su andadura en el terreno compositivo de la mano de Antón García Abril, Román Alís, Carmelo Bernaola,

Rodolfo Halffter y, como becario del Ministerio de Asuntos Exteriores en la Real Academia de España en Roma, de Franco Donatoni. A partir de 1981 fue docente, sucesivamente, en el Conservatorio Profesional de Música de Cuenca, el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, la Escuela Superior de Música Reina Sofía y la Escuela Superior de Altos Estudios Musicales de Santiago de Compostela, institución a la que sigue vinculado. Tras un período interrumpido de cinco años como asesor del Ministerio de Educación y Ciencia, en la actualidad es director artístico de la Joven Orquesta Nacional de España, presidente de la Asociación Española de Jóvenes Orquestas y artífice, junto a José Antonio Abreu, de la creación de la Orquesta Juvenil Iberoamericana.

Paralelamente a su actividad profesional, desde finales de los años setenta ha desarrollado una brillante trayectoria compositiva que en 1996 fue reconocida con el Premio Nacional de Música y que hoy en día detenta un puesto destacado en la primera línea de la creación contemporánea española, con un catálogo que abarca en torno a ciento cincuenta piezas de diversos géneros –desde música incidental hasta propuestas escénicas, amén de un amplio repertorio sinfónico y de cámara–.

La presencia de Turina en la bibliografía referida a la música española ha sido constante. En treinta años han visto la luz una monografía, con motivo de su participación en el duodécimo Ciclo de Música Contemporánea organizado por la Orquesta Filarmónica de Málaga (Temes 2005), tres tesis doctorales (Klugherz 1981, Chang 1998 y Correa 2005) y un considerable número de referencias en diccionarios, publicaciones especializadas y documentos hemerográficos.

Tomás Marco fue quien incluyó su nombre por primera vez en una historia general de la música española calificándolo como una promesa de su generación (Marco 1983: 279-293). En la segunda edición de la publicación lo valoró como «finísima personalidad creativa de unas dotes naturales excepcionales» parangonables a las de Cristóbal Halffter o Francisco Guerrero y como «un talento real del que se puede esperar mucho en el futuro, probablemente el que se convierta en uno de los principales compositores no ya de su generación, sino de su época» (Marco 1989: 295-296). En *Lama sabachtani?* (1980), *Pentimento* (1983) o *Exequias in memoriam Fernando Zóbel* (1986), entre poco más de una docena de obras mencionadas, aprecia las inclinaciones intelectuales que vertebran su catálogo posterior: la reinterpretación de la tradición

musical histórica, a la que nos referiremos más adelante, y el empleo de estructuras inspiradas en la producción lingüística, una preocupación que recorre su repertorio a través de procedimientos que exploran tanto la articulación como las cualidades fonético-musicales del lenguaje hablado y, despojando al material textual de su contenido semántico, lo transforman en un parámetro sonoro más, incluso en obras estrictamente instrumentales (Ríos prev. 2012). En ambas ediciones Marco destaca de Turina el rigor estructural y la fuerza expresiva, junto al peso intelectual que deja entrever su factura, como características recurrentes de su estilo. Estas tendencias, presentes ya en la temprana *Crucifixus* (1978), su primera obra relevante, finalista del V Trofeo «Arpa de Oro», determinan también la valoración que de él ofrecen quienes a lo largo del tiempo han aportado a su historiografía una visión global de su producción.

Fernando J. Cabañas (1991: 9) y Marta Cureses recogen las ideas «expresión» y «estructura». Esta última las relaciona en una particular dialéctica que define el universo estético turiniano, siempre con la mirada puesta en la tradición como referente creativo, dentro de una concepción abstracta del hecho musical. La autora considera que Turina crea obras que hablan por sí mismas y que no precisan de ningún «metalenguaje» más que para fines explicativos sobre los procesos creativos (Cureses 2001: 906). Por su parte, Itz'iar Lucas vincula el estilo maduro de Turina a una primeriza afiliación estética a la Escuela Polaca de Composición, influyente de manera significativa en el tratamiento del color sonoro, que, desde los años ochenta –y coincide aquí con el comienzo fijado por Marco para la configuración del lenguaje idiomático turiniano–, deriva en el desarrollo «de procedimientos tímbricos y constructivos en los que destaca un tratamiento atomizado del material que permite su libre utilización dentro de diferentes planteamientos estéticos y estilísticos, con un minucioso cuidado del detalle en lo que se refiere a la realización instrumental» (Lucas, 2001: 526). Esta tendencia a la fragmentación o a la dislocación de los diferentes parámetros compositivos, en un buen número de ejemplos fruto de una reflexión gramatical, es una constante en su catálogo y frecuentemente remite a referentes del patrimonio musical occidental.

1.2.- MÚSICAS ACTUALES *VERSUS* MÚSICAS DEL PASADO

Los autores citados coinciden en identificar como estrategia creativa propia de su lenguaje, con distintas denominaciones, la reinterpretación del patrimonio de música

histórica. Esta voluntad de acercamiento a hitos culturales es extensible a campos artísticos ajenos a lo específicamente musical, como el cinematográfico, al que en 2007 aportó *Tour de Manivelle (Música para cinco cortometrajes de Segundo de Chomón)* (Ríos 2009: 458), o el literario, en el que destaca por sus dimensiones y concepción creativa la partitura de la ópera *D.Q. (Don Quijote en Barcelona)* (1999), una distopía ideada por la compañía La Fura dels Baus en la que son manifiestas las alusiones a *Las bodas de Fígaro*, de Mozart, y al *Tristán* wagneriano (Ríos prev. 2011). Junto a la eventual recuperación de principios formalizadores clásicos se sitúan, por lo tanto, revisiones de la tradición occidental a través de recursos como la paráfrasis o la variación, empleados como mecanismos mucho más eficaces que la cita directa para la composición de homenajes y para el establecimiento de diálogos con repertorios pretéritos (Cabañas 1991: 9):

[...] José Luis es consciente de que toda época es globalizante con respecto a las anteriores, y que nada de lo que se considera tradición puede ni debe ser desdeñado como elemento lingüístico posible –no estrictamente «necesario»– para ser puesto en juego cuando convenga y las necesidades expresivas así lo aconsejen. [...] Jugar con los conceptos de «modernidad» y «tradición» es una tentación irresistible en la que José Luis desea caer a menudo, como su obra demuestra. Y ésta es, sin duda, una de las llaves de su «expresividad»: la sabia alternancia entre elementos nuevos y tradicionales, siendo la comprensión de aquellos ayudada por la presencia de estos, y redundando todo ello en beneficio de la pronta «comunicatividad» de la obra.

Lo explícito de esta voluntad poética se refleja con frecuencia en los propios títulos y, en cualquier caso, los ejemplos son múltiples en la producción de Turina. Una selección basta para observar sus planteamientos al respecto. Su *Fantasia para piano a cuatro manos* (1981) remite al *Don Giovanni* mozartiano y vuelve a visitar esta ópera en *Paráfrasis sobre Don Giovanni* (2000), para octeto de violonchelos, cuya sección inicial apela al desafío del comienzo operístico, mientras que en el final incluye citas de la última escena con Leporello, el comendador y don Juan. La llamada a autores extranjeros está presente en varias de las composiciones vinculables a este enfoque.

Mozart vuelve a estar presente en la camerística *Variacións e tema* (1991) y una breve cita de *Parsifal* es utilizada en *Pentimento* –por otra parte, inspirada en el gesto pictórico homónimo de desvelar– como elemento articulador del discurso. En esta tendencia se delata cierta predilección por la revisión del patrimonio musical histórico español, que *lato sensu* admite las *Variaciones sobre dos temas de Domenico Scarlatti* (1985) o el concierto para clave *Variaciones y desavenencias sobre temas de Boccherini* (1988). Además, resulta muy elocuente que los materiales tomados como punto de partida comporten en sí mismos, originariamente, un grado de complejidad tal que el juego de lecturas que suscitan las elaboraciones de Turina se multiplique. En este sentido, la pieza antedicha –de inspiración scarlattiana, compartida con los *Due esercizi* de 1989– presenta como uno de sus temas el principal de la «fuga del gato» (la *Sonata en sol menor K. 30* de Scarlatti), así llamada porque se atribuye su «elaboración» a un paso fortuito del animal del compositor sobre el teclado. En el caso de la sinfónica *Fantasia sobre una Fantasia de Alonso Mudarra* (1989), el elemento desencadenante es la «Fantasia X» del vihuelista renacentista. Si antes constatábamos el juego de crear unas variaciones a partir de un tema fugado (sometido a un proceso de elaboración), aquí se propone lo que podríamos denominar «metafantasia», una fantasía sobre una fantasía previa, una recreación efectuada a partir de un original que a su vez implica una reelaboración de otra pieza previa. Una idea parecida, quizás aún más enredada, teje la concepción de la también orquestal *Fantasia sobre doce notas* (1994). Su dedicatoria a la Orquesta Sinfónica Arbós (en su XC aniversario) se conecta con el homenaje que, a propósito de su LXX aniversario, brindaron en 1934 a Enrique Fernández Arbós diversos compositores españoles que trasladaron a música las cinco letras de su apellido (A-R-B-O-S = la-re-sib-do-sol). Para crear un material básico con el total cromático en una pieza atonal no serial, Turina añadió siete notas a las incluidas en la *Fantasia sobre cinco notas* que su abuelo Joaquín Turina había escrito sesenta años antes. Estas piruetas poéticas, basadas en bucles conceptuales autorrecurrentes, siguen presentes en *Toccata (Homenaje a Manuel de Falla)* (1995), donde una breve cita del *Homenaje a Debussy* de Falla (1920) permite erigir en juego creativo la construcción de un «homenaje dentro de otro homenaje» (Temes 2005: 104).

En las muestras comentadas, así como en otros casos igualmente reseñables, el trabajo creativo que el autor efectúa al componer este diálogo dista de consistir sólo en

una forja directa a partir de los materiales originales. Más bien busca captar la esencia de las piezas preexistentes para destilarla bajo una apariencia que oculta o disimula, más que exhibe, sus vínculos con el modelo. Él mismo ofrece una explicación muy sintomática de este tipo de planteamientos cuando presenta *Variacións e tema* (1991), construida a partir del *lied* de Mozart *Ah! Vous dirai-je, maman* (Turina 1991: 55-56):

[...] me propuse recrear la obra de Mozart, sin por ello hipotecar mi libertad expresiva ni mi propio lenguaje [...] he preferido tomar lo más representativo de cada una de las variaciones (habría que hablar, por tanto, de su «carácter» , y no de su estructura, a la hora de definir qué es lo que ha sido variado), para componer, a partir de ello, una pequeña pieza autónoma, basada en un desarrollo libre del elemento en cuestión (una escala, un arpeggio, un juego dinámico, un aspecto dramático, un momento perpetuo...).

Habiéndose convertido los juegos poéticos en torno a la dimensión temporal de la música en un tópico asiduamente frecuentado entre los repertorios contemporáneos, la diversidad de posibilidades que ofrece su tratamiento abre un amplio espectro de soluciones que giran, con éxitos disímiles, alrededor de un eje crucial que podemos identificar en el diálogo de significados. La percepción del tiempo musical, estrechamente dependiente de las expectativas y de la memoria, se configura de manera necesariamente subjetiva: se hace real como suma de datos (cantidad de información) que se incorpora a la memoria (experiencia), a través de la naturaleza sensible del discurso sonoro. Y el empleo de tácticas como la evocación, la alusión, el *collage* o la cita facilitan la construcción de una ilusión simbólica que rompe con el tiempo objetivo –la semánticidad es incontable–, conciliando pasado y futuro, recuerdos y expectativas, en un fluir cuya elasticidad invita a la proliferación semántica (Villar-Taboada, 2001: 78-81). Estos fenómenos, en ocasiones tratados como «meta-músicas» (Griffiths, 2010: 177-189), han sido suficientemente estudiados como para detener nuestra atención sobre alguno de estos enfoques y así adoptar instrumentos adecuados para la observación crítica del *Homenaje a Isaac Albéniz (I. Jaén)*.

Ramaut-Chevassus aporta una visión estimulante acerca de la creación contemporánea al señalar que una característica neta de la postmodernidad musical, además de la práctica de un eclecticismo técnico y de la búsqueda de comunicabilidad

con el oyente por parte del compositor, radica en la «renovación de la actitud hacia el pasado», que es revisitado en prácticas como la evocación o la cita. Un «trabajo sobre la memoria» que genera una representación de la música pretérita aludida que, consecuentemente, demanda explicar su recontextualización y propicia un diálogo entre el pasado y el presente (Ramaut Chevassus 1998: 11-18, 44-45). El concepto de cita es extendido al *collage* –en tanto éste puede comprenderse como su intensificación–, y, lo que es más relevante para nuestro caso, también a una variante especial de la alusión, el «retorno a lo vernacular», entendido como una reinvidación de las raíces identitarias que permiten al músico distanciarse del estilo internacional postserial e individualizar su voz poética. Entre los resultados de tales prácticas la autora destaca la «cita-homenaje» o «reverencia-referencia», registrada en casi todas las épocas mediante la que un compositor puede aspirar a sumarse a un determinado círculo y lo que éste representa (Ramaut-Chevassus 1998: 50-65). Desde tal perspectiva, puede juzgarse que al menos una de las motivaciones de Turina al aproximarse a la figura de Albéniz y a su obra clave consistiría en explicitar el reconocimiento a su maestría, postulando así, en una apuesta sin duda arriesgada, su candidatura a compartir el prestigio alcanzado por el modelo. En cualquier caso, se nos plantea un diálogo entre textos musicales distintos que suscita un cruce de lecturas: nos encontramos ante un caso de intertextualidad musical, un concepto de significado un tanto disperso en nuestro ámbito disciplinar. Tomás Marco lo usa cuando define en estas coordenadas a Turina, a quien llega a presentar como «esencialmente postmoderno por edad» y «un autor plenamente de síntesis intetextual» (Marco 2008: 927). Asocia el término a la reutilización del folklore, a los sincretismos musicales y al *borrowing* o «música sobre músicas», aunque en música (Marco 2002: 444):

[...] se queda o corto o desvirtuado y se han propuesto otros. Así, por ejemplo, «intertextualidad», subrayando el efecto que estos fenómenos tienen sobre las texturas, o «intermusicalidad», que traslada el ámbito de los textos a la música [...]. Yo mismo he usado, a veces, el término «intercontextualidad», que hace pasar el acento del texto a su contexto.

En un estudio centrado en los procesos de creación de la obra y el peso en ellos de las músicas sobre músicas, Nommick reivindica la utilidad para el análisis musical

de las categorías «intertextualidad» e «hipertextualidad» según las utiliza Gérard Genette. Bajo la primera se abarcan la cita, el plagio, los arquetipos y la alusión en una gradación de explicitud decreciente, mientras que bajo la segunda se engloba la relación desde un texto B a otro anterior A de un modo tal que B no puede comprenderse sin A. El interés del trabajo de Nommick se hace incuestionable para el presente estudio al observar cómo demuestra una aplicación a la praxis analítica de tales categorías al guitarrístico *Homenaje para «Le Tombeau de Claude Debussy»*, de Manuel de Falla (Nommick 2005: 799-806), que además resultar ser, en un –nuevo– juego de significados acumulativos, la pieza escogida por Turina en su *Toccata (Homenaje a Manuel de Falla)* (1995) como objeto de citación y como elemento dinamizador de la articulación discursiva.

Al contrario que lo habitualmente expuesto sobre el tema, Taruskin considera que la técnica de *collage* en música –y, por extensión, lo que en ella existe de regreso al pasado– no puede considerarse de manera justificada «postmoderna» (Taruskin, 2009: 422), por cuanto desde los años setenta ha pasado a integrarse en la corriente principal (*mainstream*) de la creación musical, convertida en un recurso convencional más, incluso uno moderado. No obstante, valorando las reticencias que el término «postmodernismo» genera (Taruskin, 2009: 471-472), quizás lo relevante no sea tanto si un rasgo es o no postmoderno, cuanto si pone sobre la mesa el deseo de un compositor de reformular sus estrategias para generar y explorar canales de comunicación y significados a través de la música.

2.- ANÁLISIS

2.1.- CONTEXTO CREATIVO DE *HOMENAJE A ISAAC ALBÉNIZ (I. JAÉN)*

Las reflexiones precedentes nos han permitido trazar un primer mapa conceptual útil para la comprensión de la perspectiva poética de la obra objeto de este estudio. No obstante, todavía podemos completar más el análisis propiamente poético, considerando la producción pianística de Turina y también la valoración de Albéniz como referente histórico en la creación musical española más reciente.

El repertorio de Turina para piano solo –exceptuando las piezas a cuatro manos, las obras pedagógicas y las retiradas del catálogo– consta de diez títulos, en los que refleja las inquietudes estéticas señaladas en el apartado anterior. Todos presentan

alusiones o citas directas como expresión consciente de un lenguaje personal heredero de la tradición (Turina 1996):

Frente a la vuelta a un mundo consonante, parece más progresista al compositor la cita de material ajeno que la invención de un material propio que, necesariamente, habrá de sonar a antiguo y, por tanto, a rancio. [...] Por mi parte, considero que, aunque en mi obra abunda la presencia tanto explícita como implícita de la tradición culta anterior, vale la pena el «homenajearla» a través de la propia recreación musical.

En el terreno específico del homenaje –la «cita-homenaje» o «reverencia-referencia» de Ramaut-Chevassus– han de situarse, junto a la recreación de *Iberia*, las partituras de: *¡Ya «uté» vé...!* (1982), encargada por el Ministerio de Cultura para conmemorar el centenario del nacimiento de Joaquín Turina; *Amb «P» de Pau* (1986), dedicada a Pau Casals, cuyo *El cant dels ocells* es aludido; los *Cinco preludios a un tema de Chopin* (1987); y la *Toccata (Homenaje a Manuel de Falla)*, mencionada anteriormente. La incorporación al catálogo de tres de los nombres más representativos del nacionalismo musical español (Albéniz, Falla y Turina) señala, primero, un reconocimiento a dicha etapa y a lo que representa la obra de estos compositores en la música española y que no difícilmente podríamos identificar con la conciliación entre tradición y vanguardia. Por otra parte, esa circunstancia permite presagiar una futura composición inspirada en Enrique Granados, como bien sugirió José Luis García del Busto (2009: 35).

En 2001, por petición del Concurso Internacional de Piano «Premio Jaén», Turina dio por concluida la escritura del entonces titulado, simplemente, *Homenaje a Isaac Albéniz*, que sería de obligada interpretación para los pianistas participantes en la siguiente edición¹. El autor tomó como fuente de inspiración la ciudad andaluza que da nombre al concurso para imaginar una continuación de *Iberia*, sirviéndose de la estructura y de la escritura técnico-pianística, para evidenciar su voluntad de aproximación al lenguaje albeniziano. Este ejercicio imaginativo de proyectar una hipótesis musical ya había sido formulado por Turina con anterioridad, en *La commedia*

¹ La galardonada con el premio fue la pianista Anna Vinnitskaja, mientras que Xie Ya Ou recibió la mención especial a la mejor interpretación de la obra contemporánea.

dell'arte (1986)². La novedad en su aproximación a Albéniz es la prolongación de su visita: cuando poco más tarde recibió el encargo de escribir una obra para el proyecto *Una Iberia para Albéniz*, sobre el que volveremos, el *Homenaje* inicial amplió su título y su concepción para constituirse, finalmente, en la primera entrega de una trilogía que poéticamente aspira a ser continuación, como quinto cuaderno, de la *suite* original.

Esta exaltación de *Iberia* no es sino uno más de los múltiples acercamientos al compositor gerundense desde la creación contemporánea. Tras el fallecimiento de Albéniz, sus alumnos de París más aventajados le rindieron los primeros homenajes en forma de nuevas partituras. Manuel de Falla con sus *Cuatro piezas españolas* (1906-1909) y Joaquín Turina con la *Sonata Romántica* (1909), ambas para piano, inauguraron una sucesión de evocaciones, reinterpretaciones y adaptaciones que ha sido desde entonces ininterrumpidamente enriquecida con aportaciones de diversos maestros españoles y extranjeros. La música de Albéniz exhibe tal poder en tanto estímulo para la nueva creación que genera auténticos estudios de composición a partir de gestos a menudo mínimos. *Preludio, diferencias y tocata sobre un tema de Albéniz* (1959), de Manuel Castillo, fue compuesta mirando a «El Puerto» de *Iberia*. Las partituras de Cristóbal Halffter *El ser humano muere sólo cuando lo olvidan. Página en recuerdo de Arthur Rubinstein* (1987) y *Halfbéniz (Divertimento para orquesta en homenaje a Isaac Albéniz)* (2000), son representativas de las más recientes indagaciones sobre la actualización de la tradición histórica hispana, pues mientras *Halfbéniz* presenta procesos de fragmentación y recomposición de motivos melódico-rítmicos extraídos de «El Albaicín» de *Iberia* y desarrollados a partir del teorema de Poincaré (Gan 2003: 213-218), en un gesto que perpetúa la visitada relación entre música y matemáticas, la *Página en recuerdo de Arthur Rubinstein* reformula el concepto de cita dentro de una estructura formal que pivota en torno a la «Córdoba» (1892, rev. 1898) de *Cantos de España* (Gan 2003: 329-331). Luis de Pablo sigue pautas afines cuando, en «Saludo a Albéniz», de *Acrobacias* (2004), toma como principio generador el diseño rítmico inicial de «Asturias», de la *Suite española* (1887), y enmarca el clímax entre dos citas, referidas a «Asturias» y «El Albaicín». *Dal niente...* (1990), para conjunto instrumental, de Agustín Charles, *Recordant a Albéniz* (1995), de Joan Guinjoan, o el *Epitafio a*

² Allí con el argumento de componer la música de un manuscrito con dos actos en torno al personaje de Arlequín, del que falta la última hoja, causando un final abrupto, abierto.

Albéniz (2009) de Enric Ferrer, sobre texto homónimo de Federico García Lorca, sin pretender agotar la lista, son otras aportaciones que inciden en planteamientos similares.

Atención aparte merece la mencionada *Una Iberia para Albéniz*, proyecto impulsado por la Asociación Española de Festivales de Música Clásica para conmemorar el centenario de la muerte del autor. Emulando a la *suite* en cuanto al número de piezas, esta iniciativa concitó la participación de doce compositores españoles, quienes prestaron sendas miradas al universo albeniziano para reinterpretar el lenguaje de *Iberia* y actualizarlo desde distintas sensibilidades poéticas³. El programa incluyó un nuevo *Homenaje a Isaac Albéniz* de Turina, subtítulo *León*, continuador de la obra compuesta ocho años antes. Estos precedentes propiciaron la escritura de una tercera página que, subtítulo *Salamanca*, vio la luz en 2011 y completó la terna necesaria para conformar este –hipotético– quinto cuaderno de *Iberia*.

La trilogía turiniana (*I. Jaén*, *II. León* y *III. Salamanca*) del *Homenaje a Isaac Albéniz* (2001, 2009, 2011) constituye, hasta la fecha, un caso singular en el conjunto de tributos a Albéniz, por la reincidencia en el homenaje y por postularse, en un ejercicio de imaginación poética, como quinto cuaderno de la *suite*. Desde esta perspectiva, el estudio de la primera composición de este tríptico, *Jaén*, adquiere un interés particular por cuanto permite establecer una pauta con que confrontar las dos posteriores.

El punto de arranque escogido para el análisis son comentarios de Turina sobre el *Homenaje*, donde expone cómo su apuesta formal implica una voluntad de seguir el modelo, incluso en lo concerniente a revitalizar la música popular (Turina 2009: 5):

La estructura formal es similar a la de cualquier pieza de *Iberia*: una parte virtuosística, brillante y de mucha efectividad, seguida de una sección tranquila, basada en una melodía popular [...] y vuelta, para cerrar, a una repetición reelaborada de la parte virtuosística. En el año 2001 compuse una obra para piano titulada *Homenaje a Isaac Albéniz* [...] y, con los mismos

³ Las obras que conformaron el proyecto fueron: *Costa da Morte* (Marisa Manchado), *Ecós de la Abadía Sacromontana* (José Luis García Román), *Plaza de Oriente* (Pilar Jurado), *Valencia* (Miguel Gálvez), *Garajonay* (Zulema de la Cruz), *Mundaka* (Gabriel Erkoreka), *Monegros* (Jesús Torres), *La dona d'aigua –El Montseny–* (Héctor Parra), *La Cimbarra: roca rota* (Aldeaquemada, Jaén) (David del Puerto), *Pico Sacro* (Fernando Buide), *Jerez desde el aire o al aire de Jerez* (Mauricio Sotelo) y *Homenaje a Isaac Albéniz (II. León)* (Turina). *Una Iberia para Albéniz* fue estrenada el 28 de noviembre de 2009, en el marco de la VII edición del Festival de Música Española de Cádiz, en el Salón del Claustro de la Diputación Provincial de Cádiz, por Juan Carlos Garbayo, quien grabó el conjunto en un doble CD: *Una Iberia para Albéniz. Obras españolas para piano*, Almoviva, DS-0153 (2011).

critérios formales, allí utilicé fragmentos de música popular y una canción de olivaderos jiennenses.

No obstante, y aunque clarifica cuál es el plan armónico general y cómo utiliza los materiales populares, no llega a concretar su identificación (Turina 2011):

En este *Homenaje a Isaac Albéniz* he utilizado dos citas procedentes del folklore popular jiennense: un fandango para las secciones primera y última, que aparece pulverizado y apenas apuntado en rápidas ráfagas, y una expresiva canción de olivaderos. El contraste entre ambas viene aquí marcado no sólo por su carácter, sino por el modo en que son insertadas en la composición: en un contexto pantonal la primera y claramente modal la segunda, sin que por ello el lenguaje resulte simplificado ni artificiosamente forzado en uno y otro caso.

Estas consideraciones previas al análisis nos permiten proceder inmediatamente a la aproximación analítica a la partitura, guiada por la articulación formal.

2.2.- ANÁLISIS DESCRIPTIVO DE *HOMENAJE A ISAAC ALBÉNIZ (I. JAÉN)*

La composición, que se extiende durante 256 compases, dura aproximadamente siete minutos y medio. No existen indicaciones de armadura, pero las relativas a dinámica, ataque y fraseo, ritmo y *tempo* son prolijas, minuciosas en sus matices y de rango variado, contribuyendo a la configuración de una sonoridad que, una vez sumados los eventos melódico-armónicos, los requerimientos técnicos exigidos al intérprete y el cálculo en el tratamiento de los demás ingredientes articuladores del discurso, arroja un balance intensamente expresivo, de gran eficacia comunicativa. Para compensar esta diversidad, forjada en una elaboración continua de los materiales, el nítido plan formal, que asumimos como guía, es utilizado como elemento cohesionador.

La articulación de la obra es inequívocamente tripartita (con secciones que denominaremos ABA') e incluye repeticiones perfectamente reconocibles de algunos pasajes y fuertes contrastes entre las partes. Armónicamente, las secciones extremas son pantonales, mientras que la central es modal. Rítmicamente –siempre en el marco de un pulso flexible, sometido a las fluctuaciones frecuentes de la sucesión *rallentando... a*

tempo–, se reitera esa dualidad: primero, por los *tempi* de las indicaciones metronómicas *Presto e rubato* para el *tempo primo* (negra = 132 ca.; cc. 1-99 y cc. 158-256) y *Andante molto cantabile* (negra = 72 ca.; cc. 100-157) para la copla; luego, por la distribución del compás y sus acentos, que es regular y constante en ésta (emplea sistemáticamente 3/4) frente a los casi constantes cambios métricos de A y A'. Estas oposiciones generan un primer principio dinamizador: armonía pantonal y métrica irregular con pulso rápido en las secciones extremas frente a armonía modal y métrica regular con pulso moderado en la sección central.

La introducción de *Jaén* expone una voluntad por generar de manera orgánica la música, mientras que la expresión *misterioso*, la dinámica *pianississimo* –articulada *quasi pizzicato* en la mano izquierda–, el *tempo rubato* y el empleo de la tesitura más grave del instrumento contribuyen a poner de relieve dos ideas básicas que de manera muy efectiva dibujan un espacio armónico pantonal mediante sus intervalos más característicos: el tritono o clase interválica /6/, en la mano izquierda, entre las notas *sib* y *mi* (aplicando la terminología estandarizada por Forte 1973), y el semitono o clase interválica /1/, en la derecha, a partir de *reb-do*. La naturaleza generativa del comienzo se acentúa debido al tratamiento de estos materiales (Ejemplo 1).

The musical score for Example 1 shows the beginning of the piece. It is written for piano in bass clef and 3/4 time. The tempo is marked 'Presto e rubato' with a metronome marking of quarter note = 132. The music is marked 'misterioso' and 'quasi pizz.' in the left hand, and 'ppp' in the right hand. A box labeled 'altura generadora: reb' points to the starting notes in both hands. The score includes various dynamic markings (ppp, mp, p, cresc.) and interval labels (1/1, 6/1, 2/1, 13/1).

Ejemplo 1: Análisis del inicio (cc. 1-5)

© José Luis Turina, Madrid, 2001. Ejemplo reproducido con permiso del compositor

Tras un pequeño clímax (cc. 7.3-9), ascendiendo de registro desde estos dos principios, se produce un retorno al ámbito inicial (cc. 10-12) y una reformulación explícita de todo el comienzo (en los cc. 13-22 se reelabora lo expuesto en los cc. 1-8), con transformaciones mínimas. Un calderón sobre un silencio (c. 23.1) establece la división entre la introducción precedente y la primera sección propiamente dicha, donde se amplía melódicamente la idea avanzada en el cuarto compás, que actúa como base de

una especie de *ostinato* con función acompañante, en lo que denominamos *motivo o* (de *ostinato*). Llama la atención cómo son reutilizados modularmente unos mismos esquemas (*motivos o₁, o₂ y o₂'*) en la disposición rítmica del discurso (Ejemplo 2).

The image shows a musical score for Example 2. It consists of two staves: a piano staff (treble clef) and a bass staff (bass clef). The music is in 3/4 time. The piano staff starts with a melodic line, followed by a section marked 'm. iz.' and 'sfz' with a dynamic hairpin. The bass staff features a rhythmic accompaniment. Brackets below the bass staff identify four instances of 'motivo o1' and one instance of 'motivo o2'.

Ejemplo 2: Diseños rítmicos modulares del *motivo o* (cc. 24.6-27.1)

© José Luis Turina, Madrid, 2001. Ejemplo reproducido con permiso del compositor

Mientras, en un registro medio, se presenta fragmentariamente la melodía principal, el *motivo f* («fragmentario»), que alterna presentaciones cromáticas y modales. Las continuos cortes ocasionados por las elaboraciones del *motivo o* y las progresiones ascendentes del *motivo f* definen y cohesionan toda la subsección A₁ (cc. 23.2-73.2), que presenta un arco tensional hacia un clímax que es generado (23.2-50), marcado (cc. 51-57), y luego disuelto (cc. 58-73.2). La visión contigua de las apariciones del *motivo f*, disgregadas en la partitura, donde siguen un proceso constructivo continuo y orgánico, permite apreciar la progresión (Ejemplo 3).

The image displays four musical excerpts illustrating the development of motif f. Each excerpt is on a single staff with a dynamic hairpin below it.
 1. 'cc. 29.2-30': Bass clef, 3/4 time, dynamic from *pp* to *mp*.
 2. 'c. 50': Treble clef, 3/4 time, dynamic *f*.
 3. 'cc. 52-53': Treble clef, 3/4 time, dynamic from *mf* to *f*.
 4. 'c. 57: clímax': Treble clef, 3/4 time, dynamic from *f* to *ff*.

Ejemplo 3: Proceso constructivo fragmentario del *motivo f* (cc. 24.6-27.1)

© José Luis Turina, Madrid, 2001. Ejemplo reproducido con permiso del compositor

La siguiente subsección, A₂ (cc.73.3-99), ampliando las elaboraciones de materiales ya presentados, actúa en calidad de transición hacia la sección central. Los materiales empleados para satisfacer esta función introducen dos elementos nuevos: un gesto repetitivo y el *motivo f'* (inversión del *motivo f*). La repetición de notas, aunque octavadas a distancia máxima en el piano (cc. 73.3-76.1), anticipan un trémolo que será característico en la sección B. Y mientras, el *motivo f'*, respondiendo simétricamente, en

descenso, al proceso constructivo anterior, cohesiona con A₁ su enlace directo con la sección central B. De este modo, el compositor pone en juego la anticipación de elementos de B y la continuación de componentes de A₁ para tejer un discurso dominado por la lógica motívica y por la cohesión formal (Ejemplo 4).

Ejemplo 4: Proceso constructivo fragmentario del *motivo f'* (cc. 60.3-64 y cc.93-99)
 © José Luis Turina, Madrid, 2001. Ejemplo reproducido con permiso del compositor

El contraste que imprime la sección central (cc. 100-157) se evidencia por los cambios antes apuntados y que inciden en una mayor estabilidad: armonía modal, melodismo amplio, continuidad discursiva y abandono de lo fragmentario, simetrías en los fraseos. El tema de copla («una expresiva canción de olivateros» según el compositor) se escucha primero en un registro medio, con su *codetta* (cc. 101-106, 107-110), y seguidamente suena una octava más aguda (111-116, 117-121), con el final transformado para transitar al desarrollo (Ejemplo 5).

Ejemplo 5: Enunciado del tema de la copla en la sección B (cc. 101-106)
 © José Luis Turina, Madrid, 2001. Ejemplo reproducido con permiso del compositor

La sección central alcanza su clímax también hacia su final (cc. 150-155, ejemplo 6), en un segmento álgido en cuanto a tesitura y dinámica, intensificado al combinar los dos materiales melódicos principales de la sección, el tema de la copla y un nuevo motivo recurrente: un trémolo que, además de conectarse con el gesto repetitivo de A₂, asumirá un valor alusivo relevante. El acompañamiento diversifica la

armonía y conecta la copla con los *motivos f* y *f'*. A continuación, dos compases a modo de retransición (cc. 156-157) preparan el retorno a la sección A'.

The image shows a musical score for piano. It features two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The time signature is 3/4. The score is divided into two main sections. The first section, labeled 'Tema de la copla', spans from measure 1 to 15. It begins with a piano (*p*) dynamic and a *cresc.* marking. The melody in the treble clef is characterized by a series of chords and intervals. The second section, labeled 'motivo tremolante t', starts at measure 16. It features a *rall.* marking and a piano (*p*) dynamic. This section includes a 5:4 time signature change and a 3-measure rest. The score concludes with a *cresc.* marking and a final chord.

Ejemplo 6: Clímax la sección B (cc. 150-155)

© José Luis Turina, Madrid, 2001. Ejemplo reproducido con permiso del compositor

La tercera parte, A' (cc. 158-222), restituye los materiales expuestos en la primera. Su ruptura con la sección central se acusa por un retorno al registro medio y por un *subito molto pianississimo* (c. 158), tras el cual se retoman, con leves modificaciones (*cf.* Tabla 1), las ideas ya expuestas en la primera parte (*motivo o* y desarrollo del *ostinato* sobre el tritono original). Desde el compás 223 se halla una *coda*, basada en el final de A y en alusiones al *motivo f*, que aquí traza, a través de cinco octavas, mediante progresiones, un dibujo en arco conducente a la fórmula cadencial final (cc. 254-256, Ejemplo 7e).

Compases de A	Compases de A'
1-6 (introducción)	-
7-12	158-163
13-20.1	-
20.2-64	164-207.2
65	207.3-214 (ampliados)
66-72	215-220 (elaborados)
-	221-222 (enlace a la <i>coda</i>)
-	223-256 (<i>coda</i>)

Tabla 1: Correspondencias entre las secciones A y A'

Además de los rasgos comentados, deben comentarse otros. La notación rítmica provoca un discurso muy flexible por el uso frecuente de cambios de compás, subdivisiones irregulares, síncopas y acentuaciones a contratiempo, y por indicaciones de *tempo* –en un marco general *rubato*– que moldean el discurso: *stringendo molto* (cc.

96-97), *rallentando molto* (cc. 58-64, 98-99), *pochissimo rallentando* (cc. 9, 160), *a tempo scherzando* (cc. 31 y ss., 174 y ss.), *amplio* (cc. 90-92, 240-241), etc. Con un detalle análogo está cuidada la dinámica, cuyo rango abarca desde *molto pianississimo*, *ppp* (cc. 1, 5, 7-8, 64, 256), hasta *fortissimo*, y utiliza también, con una función expresiva, *sforzandissimo*, *quasi fortissimo* y *moltissimo pianississimo*, *pppp* (c. 158, en el cambio de sección, procediendo de *ff* en el c. 157). La misma intención expresiva explica los contrastes abruptos de rango dinámico en partes de compás consecutivas. Y por último, técnicamente, la pericia requerida al intérprete es muy elevada por la velocidad y limpieza que demanda la digitación, por la abundancia de grandes saltos, la complejidad en la escritura rítmica, los cruces de manos y la amplitud y densidad de algunos acordes.

Con lo expuesto, podemos considerar demostrado que José Luis Turina ha construido una composición técnicamente virtuosística, muy exigente para el pianista y muy sólida en lo compositivo, con la *bravura* propia de las piezas de concurso. Desde estas perspectivas, se verifica una correspondencia con el pianismo de Albéniz en la *Iberia*. Pero las similitudes van más allá.

2.3.- ANALOGÍAS ESTRUCTURALES ENTRE TURINA Y ALBÉNIZ

Para proseguir con la indagación, se hace preciso constatar una definición del modelo, labor para la que resulta esclarecedora la visión de Walter Clark. Además de explicar cómo la copla popular articula la forma, resume (Clark 2002: 250):

La riqueza armónica y rítmica y la complejidad de estas piezas es extraordinaria [...]. Abundan los ritmos superpuestos, los dedos entrelazados, los cruces de manos, los saltos de dificultad extrema y los acordes prácticamente imposibles, al tiempo que los innumerables dobles accidentales dificultan la lectura. El resultado de ello es que *Iberia* exige una técnica casi sobrehumana, y que el propio Albéniz apenas era capaz de ejecutar la obra.

Esta cita permite establecer fuertes paralelismos con lo analizado hasta ahora de *Jaén*. Pero otras analogías estructurales se verifican en varios niveles de articulación. Microestructuralmente se desataca el papel de las técnicas de elaboración motívica. El

planteamiento inicial, de naturaleza orgánica, según el cual una idea mínima extiende el discurso progresivamente, desarrollándose a partir de sus propias características, es aplicado a los demás motivos principales y señala como modelo a los primeros compases de «El Albaicín».

Macroestructuralmente, la definición de la sección central a partir de una copla popular –sea ésta en *Jaén* real, recreada o inventada– remite a una constante plenamente asentada en toda la suite *Iberia*. La circunstancia de que, pasado el tiempo, el compositor no identifique sino genéricamente las melodías utilizadas como inspiración (como un fandango y una canción de olivaderos propias del folklore de Jaén) pone de relieve, de un modo implícito, que lo importante para él no es evidenciar la procedencia exacta de los materiales, sino manifestar su voluntad de emular las tácticas compositivas utilizadas por Albéniz en la *Iberia*.

Probablemente, los indicios más definitivos sobre esta voluntad de emulación vengan apuntados por la existencia de lo que hemos considerado técnicamente alusiones: gestos breves y, en consecuencia, con cierto margen de ambigüedad, que captan rasgos típicos de la escritura de Albéniz, elocuentes de su estilo compositivo no sólo porque se podrían asimilar a citas fugaces de obras concretas, sino también porque, dada su concisión, apelan, además, a giros habituales en el folklore popular evocado por Albéniz y, siguiendo a éste, por Turina (Ejemplo 7).

7.a.- cc. 29.2-30 de *Jaén* y cc. 173-175.1 (se repite en cc. 175.2-178.1) de «El Albaicín»

7.b.- c. 57 de *Jaén* y cc. 165-168.1 (amplía cc. 69 y ss., se repite en cc. 169-172) de «El Albaicín»

Jaén, cc. 102.2-106

El Puerto, cc. 25-27

7.c.- Tema de la copla (cc. 102-106) de *Jaén* e inicio (cc. 25-27) del Tema principal de «*El Puerto*»

Jaén, cc. 117, 119

Almería, cc. 105-106

7.d.- Motivo tremolante (cc. 117, 119) en *Jaén* y en la copla (cc. 105-106, se repite luego) de «*Almería*»

Jaén, cc. 254-256

Almería, cc. 257-259

7.e.- Codetta final (cc. 254-256) de *Jaén* y fragmento final (cc. 257-259) de «*Almería*»

Ejemplos 7a, 7b, 7c, 7d y 7e: Alusiones en *Homenaja a Albéniz (I. Jaén)* a la *Suite Iberia*

© José Luis Turina, Madrid, 2001. Ejemplos de *Jaén* reproducidos con permiso del compositor

En el cotejo de estas alusiones, el peso de «*El Albaicín*» puede explicarse por cuanto ésta y «*Jerez*» son las piezas más abiertamente modales de la *Iberia* (Torres 2001: 411-428) y por ello resultan más reconocibles al compararse con la igualmente modal canción de olivereros de la sección central. Las alusiones a «*Almería*» son elocuentes de la intención turiniana de compartir gestos existentes en Albéniz. De todas formas, las alusiones no son unívocas y su multiplicidad y su disgregación contribuyen

a difuminarlas. Esto se acusa especialmente en la fórmula conclusiva final, que reproduce un gesto típico en toda la *suite*, tal como puede encontrarse en «Evocación», «El Puerto», «Rondeña», «Triana», «El Albaicín», «El Polo», o «Lavapiés», entre otros números. En nuestra opinión, cuando estos elementos se suman a los anteriormente explicados, se refuerza la apelación que globalmente *Jaén* lanza hacia la *Iberia*. El balance se repite, pues: Turina no copia la técnica seguida por Albéniz, sino que se apropia de sus planteamientos respecto a la estilización del folklore mediante técnicas del hoy para rendirle homenaje; no reproduce, sino que se nutre de los procedimientos exhibidos en el modelo escogido como referencia. Y obviamente, los recursos disponibles en música para estilizar materiales previos, un siglo después de la composición de *Iberia*, son distintos en su manifestación concreta a los existentes en tiempos de Albéniz, aunque no tanto en su concepción.

3.- INTERPRETACIÓN CRÍTICA: JUEGOS DE SIGNIFICADOS

El juego poético que ofrece *Homenaje a Albéniz (I. Jaén)* ilustra ejemplarmente las reflexiones estéticas que deferíamos en la apertura de este trabajo. Se enraíza en una práctica habitual en el catálogo de José Luis Turina: el redescubrimiento de músicas del pasado al actualizarlas mediante el revestimiento de lenguajes contemporáneos. Esta táctica, que no es exclusiva de la producción turiniana, engendra unas consecuencias semánticas que redimensionan el valor de la obra preexistente, rehabilitada al dialogar con el presente, al tiempo que dinamizan las lecturas que faculta la creación actual. La pluralidad de «meta-músicas» (Griffiths, 2010: 177-189) originadas por la obra de Albéniz, que hemos comentado, señalan a esta producción como un yacimiento simbólico de primer orden para la música española; incluso, por quiénes lo hallaron (Falla, J. Turina, Castillo, Halffter, de Pablo, el propio J. L. Turina), más cualitativa que cuantitativa, porque les permite reivindicar una identidad vernacular reverenciando a la referencia desde un posicionamiento postmoderno (Ramaut Chevassus 1998: 50-65) y porque, a la vez, les avala su postulación a granjearse el ingreso en el canon del patrimonio musical nacional de España. Con lo anterior, se verifica nuestra segunda hipótesis de trabajo, relativa al carácter postmoderno de la actitud poética que impulsa a Turina en la creación de esta obra.

En cuanto a nuestra hipótesis principal, si bien la técnica que utiliza Turina en *Homenaje a Albéniz (I. Jaén)*, por su naturaleza alusiva, o, a lo sumo, de fugaz y difuminada citación, invita a ratificar un juicio crítico que dictamine su esencia intertextual, la concepción estética de la composición se fundamenta en una necesaria precedencia de la *Suite Iberia* y transforma a ésta en un hipertexto (Nommick 2005: 799-806), erigiéndola en tradición y en modelo generativo. Es incuestionable desde esta óptica, como final de nuestras argumentaciones, que la *Iberia* origina todas estas elucubraciones musicales porque es una composición absolutamente vigente: Turina demuestra la canonicidad de Albéniz al crear su *Homenaje* según los principios poéticos exhibidos en aquélla; al sancionar la vigencia, en el siglo XXI, de la *Suite Iberia*.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- CABAÑAS, Fernando, *José Luis Turina*, Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, 1991, Catálogos de compositores españoles, 44 págs.
- CHANG, Chiun-Fan, *The Fusion of The Traditional And The Contemporary: The Survival of Traditional Form within A Modern Musical Language in The Piano Music of José Luis Turina*, tesis doctoral, Universidad de Cincinnati, 1998, 158 págs.
- CLARK, Walter, *Isaac Albéniz. Retrato de un romántico*; Silles, Paul (versión española), Madrid, Turner Publicaciones, 2002, 423 págs.
- CORREA, Víctor, *José Luis Turina: Aesthetics and technical features through the study of his "Concerto for violin and orchestra (1987)"*, tesis doctoral, Universidad de Carolina del Sur, 2005, 112 págs.
- CURESES, Marta, «Turina, José Luis», en Sadie, Stanley (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 25 vols, Londres, Macmillan, vol. 25, pág. 906.
- FORTE, Allen, *The Structure of Atonal Music*, New Haven, Yale University Press, 1973, 224 págs.
- GAN, Germán, *La obra de Cristóbal Halffter: creación musical y fundamentos estéticos*, tesis doctoral, Universidad de Granada, 2003, 714 págs.
- GARCÍA, José Luis, *Un Albéniz menos conocido*, Madrid, Fundación Juan March, 2009, 86 págs.
- GRIFFITHS, Paul, *Modern Music and After*, Oxford, University Press, 2010 (3ª ed.), 465 págs.
- KLUGHERZ, Laura, *A Performer Analysis of Three Works for Violin And Piano by Contemporary Spanish Composers*, tesis doctoral, Universidad de Texas, 1981.

- LUCAS, Itziar, «Turina de Santos, José Luis», en Casares, Emilio (dir.), *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, 10 vols. Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, nº 10, 2000, págs. 525-528.
- MARCO, Tomás, *Historia de la música española: 6. siglo XX*, 1ª ed., Madrid, Alianza, 1983, 323 págs.
- , *Historia de la música española: 6. siglo XX*, 2ª ed., Madrid, Alianza, 1989, 364 págs.
- , *Pensamiento musical y siglo XX*, Madrid, Fundación Autor, 2002, 523 págs.
- , *Historia cultural de la música*, Madrid, Fundación Autor, 2008, 1157 págs.
- NOMMICK, Yvan, «La intertextualidad: un recurso fundamental en la creación musical del siglo XX», en *Revista de Musicología*, XXVIII/1, 2005, págs. 792-806.
- RAMAUT-CHEVASSUS, Béatrice, *Musique et postmodernité*, París, Presses Universitaires de France, 1998, 127 págs.
- RÍOS, Rebeca, «De métrica armonía», comunicación pronunciada en el X Congreso Mundial de Semiótica, La Coruña, publicación prev. 2012.
- , «Apuntes sobre la “música visual” en la ópera *D.Q. (Don Quijote en Barcelona)*», comunicación pronunciada en el V Simposio Internacional *La creación musical en la banda sonora*, Salamanca, publicación prev. 2011.
- , «Música clásica-contemporánea y medio cinematográfico: procesos de musicalización en el caso español (los conciertos-proyección del Teatro de la Zarzuela)», en Olarte, Matilde (ed.), *Reflexiones en torno a la música y la imagen desde la musicología española*, Salamanca, Plaza Universitaria Ediciones, 2009, págs. 451-459.
- ROMERO, Justo, *Albéniz. Discografía recomendada. Obra completa comentada*, Barcelona, Ediciones Península, 2002, Guías Scherzo, nº14, 495 págs.
- TARUSKIN, Richard, *Music in Late Twentieth Century. The Oxford History of Western Music n.º 5*, 2ª ed., Oxford, University Press, 2009, 586 págs.
- TEMES, José Luis, *José Luis Turina*, Málaga, Orquesta Filarmónica de Málaga, 2005, 203 págs.
- TORRES, Jacinto, *Catálogo sistemático descriptivo de las obras musicales de Isaac Albéniz*, Madrid, Instituto de Bibliografía Musical, 2001, 521 págs.
- TURINA, José Luis, [notas a] *Homenaje a Isaac Albéniz (I. Jaén)*, 2011, en <http://joseluisturina.com>.
- , «Homenaje a Isaac Albéniz (II. León)», en García, José Luis, *Una Iberia para Albéniz*, Granada, Festival Internacional de Música y Danza, 2009, págs. 5-6.
- , *Algunas consideraciones técnicas y estéticas sobre mi música*, 1996, conferencia leída en el Conservatorio de Segovia, disponible en <http://joseluisturina.com>.

-, «[notas a] *Variacións e tema (2ª serie) para violín y piano*», en *V Cuadernos de «Música en Compostela»*, en Iglesias, Antonio (dir.), Santiago de Compostela – Torrejón de Ardoz, Música en Compostela, 1991, págs. 54-56.

VILLAR-TABOADA, Carlos, «La ruptura del tiempo objetivo en la música del siglo XX», en Vega Rodríguez, Margarita y Carlos Villar-Taboada (eds.), *El tiempo en las músicas del siglo XX*, Valladolid, SITEM-Glares, 2001, págs. 75-84.