

“Del significado a la identidad: estrategias compositivas y tópicos en José Luis Turina”

Carlos VILLAR-TABOADA

(taboada@fyl.uva.es, Universidad de Valladolid)

Resumen:

Se asume como hipótesis de partida la capacidad del análisis para evidenciar características de una identidad musical particular para perseguir dos objetivos: la presentación de un modelo analítico propio, el análisis de la logoestructura, y su demostración práctica, mediante su aplicación al análisis de la obra musical de José Luis Turina de Santos.

Con tal fin, se presenta una primera parte, de naturaleza teórica, que incluye una revisión historiográfica y varias propuestas conceptuales y metodológicas. Se articula en tres apartados, relativas al avance del formalismo al contextualismo –que avala la necesidad de adoptar una perspectiva analítica semiótica–, la investigación sobre cómo se concretan los significados en música, tras los estudios centrados en lo estructural, mediante la teoría de los tópicos, inscrita en la semiótica musical, y la propuesta de articulación analítica en torno a los conceptos de estrategias compositivas, logoestructura e identidad. En la segunda parte, se toma como eje la producción de José Luis Turina, compositor que ha manifestado un interés por los juegos de significados en música que justifica su elección para este ensayo. Se propone evaluar el interés de explorar tres estrategias compositivas presentes en su música: la reinterpretación del pasado musical, las visitas al repertorio popular y el diálogo con otras técnicas heterogéneas.

Como resultado de las implicaciones expresivas localizadas en los elementos estructurales, la intersección de los significados generados configura de una identidad musical particular, contextualizada y postmoderna.

Palabras clave: análisis musical, José Luis Turina (1952), semiótica, *Topic Theory*, estrategias compositivas

Durante las últimas décadas, en el seno de la musicología, se ha asistido a un cambio profundo respecto a la concepción del análisis musical como terreno disciplinar, que ha puesto en valor la superación de su antiguo formalismo para integrar su discurso en la interpretación del contexto cultural en que se inscribe la música. No obstante, la musicología española no participa asiduamente de los desarrollos analíticos que discurren por esta dirección y sus aportaciones no alcanzan a evitar que los repertorios

musicales de nuestro país tiendan a permanecer al margen de las principales corrientes analíticas contemporáneas¹. Estas constataciones han estimulado la búsqueda de un diseño teórico que permita ahondar en las posibilidades que abren las actuales visiones metodológicas sobre los discursos musicales y sus significados. Con tal planteamiento inicial, he asumido como hipótesis de trabajo que el análisis es capaz de revelar signos elocuentes de la multiplicidad de interrelaciones existentes entre música que estudia y los referentes ideológicos y culturales ante los que se posiciona la práctica compositiva; o, expresado de otra manera: el análisis musical retrata rasgos de una identidad musical particular.

Se precisa ordenar las herramientas teóricas disponibles, con el fin de completar una indagación analítica que garantice la conciliación entre las insoslayables consideraciones formalistas preliminares y las subsecuentes averiguaciones de naturaleza semiótica, que redimensionan la cuestión técnica mediante su proximidad a significados adheridos a un contexto culturalmente más amplio. Así, los objetivos de este trabajo son dos, que se corresponden con las partes en que se organiza: la presentación de un modelo analítico propio y la demostración de su viabilidad mediante su aplicación práctica a la obra de José Luis Turina.

1.- Del significado a la identidad

La discusión de las herramientas teóricas y la exposición del paradigma analítico –todavía en proceso de desarrollo teórico–, provisionalmente denominado análisis de la logoestructura, ocupan la primera parte. Este protocolo de trabajo arranca, de modo necesario, con el análisis descriptivo, pero aspira a superarlo porque profundiza sobre los procesos de generación de significados y proporciona argumentos sobre cómo estos configuran el posicionamiento identitario del compositor y su música. Examinaré,

¹ En trabajos anteriores, he atendido al cambio de paradigma recientemente registrado en torno a la definición del análisis musical y a su situación en el marco español, así como a las consecuencias de dicha transformación sobre la manera de enseñar a analizar. Véanse, respectivamente: Carlos Villar-Taboada: “De la técnica al significado: debates y modelos en torno al análisis atonal”, *Música, ciencia y pensamiento en España e Iberoamérica durante el siglo XX*, Leticia Sánchez de Andrés y Adela Presas (eds.), Madrid, UAM Ediciones, col. “Música y Musicología” nº 1, 2013, pp. 161-207; y “Problemáticas sobre el análisis musical y su enseñanza universitaria”, *Allegro cum laude. Estudios musicológicos en homenaje a Emilio Casares*, María Nagore y Víctor Sánchez (eds.), Madrid, Instituto Complutense de Ciencias Musicales, pp. 503-508.

sucesivamente, reflexiones referidas a la transformación desde el formalismo hacia el contextualismo, el paso de la preferencia por la estructura al examen del tópico y la articulación entre identidad y logoestructura.

1.1.- Formalismo y contextualismo: hacia una perspectiva semiótica

Las investigaciones acerca de cuáles son los procesos mediante los que la música se conecta con el entorno cultural que la alumbró conforman uno de los ámbitos más visitados por la musicología reciente. Mayoritariamente, hasta los años ochenta, los planteamientos relativos al análisis musical perseguían indagar sobre los procedimientos técnicos que sustentaban la explicación del juego discursivo en las músicas estudiadas. Este planteamiento se verificaba de un modo singularmente acusado en el entorno de las músicas contemporáneas, donde –perseverando en la estela de la tradición analítica formalista– la averiguación de las técnicas de escritura específica, o el descubrimiento de los principios rectores en la configuración paramétrica de las partituras, saciaba la curiosidad inmediata de quien investigaba al afrontar la vieja pregunta “¿cómo está hecho esto?”. No obstante, y de manera paulatina, desde esa misma época se propició una renovación de las perspectivas epistemológicas y se asistió al nacimiento de diversas soluciones, ansiosas por exhibir de qué manera es posible la superación analítica de los aspectos más formales, para establecer un diálogo con el contexto cultural donde se crea el repertorio musical y para responder, en consecuencia, a la pregunta “¿por qué está hecho así esto?”; o, en definitiva, a la cuestión “¿qué significa la música?”.

Actualmente, se cuenta con una bien asentada tradición historiográfica favorable a la proyección de la música hacia su entorno. Se tiene señalado que los compositores del siglo XX no han concebido sus obras según una técnica particular ni según su apasionamiento –en alusión al dualismo musical decimonónico de forma y expresión–, sino como respuesta a los condicionantes de la vida moderna, por lo que se ha llegado a afirmar, inequívocamente, que la meta del análisis musical debería consistir en el estudio de cómo la música refleja la realidad donde es creada². De tal idea se colige que la música porta significados tan inteligibles como cambiantes diacrónicamente, que se

² Robert P. Morgan: “On the analysis of recent music”, *Critical Inquiry*, 4, 1, 1977, pp. 33-53.

revelan y ocultan según se transforma el marco sociocultural en que es creada, ejecutada y escuchada. Y no dista de lo anterior otro argumento fértil, según el cual el ámbito competencial del análisis musical no tiene tanto que ver con los procedimientos técnicos —que, en último término, apelan a modelizaciones rigurosamente estructuradoras—, cuanto con la ideología, que, en la tradición occidental, ofrece un sesgo, puesto que se define como la música instrumental austroalemana³ (y sería plausible añadir la lírica italiana), ante la que, desde diversos ángulos, artistas de otros países construyen diálogos más o menos antagónicos u epigonales. De hecho, este enfoque sugiere una asociación conceptual, muy pertinente para nuestro estudio, entre la “ideología” así entendida y ciertas connotaciones identitarias, conforme apela a un sesgo nacional (específicamente: “austroalemán”) como elemento perfilador del repertorio que, por lo común, es asumido como modélico (o canónico): se podría desprender del mismo corolario, por contraposición, otro sesgo, nacional, en negativo (lo “no-austroalemán”; o mejor: el comportamiento no-canónico), dando pie a una concepción del significado mediante oposiciones, en parte derivado de posicionamientos estructuralistas, pero, al mismo tiempo, afín a conceptos tan en boga en el ámbito de las corrientes semióticas como “marca”⁴ o “tópico”⁵.

Desde comienzos del siglo XXI, se afirma la superación del análisis estructural tradicional, que había llegado a ser tildado de “autista” por la New Musicology⁶. La aplicación de un enfoque contextualizador ha favorecido la ampliación de las fronteras de las músicas susceptibles de ser estudiadas, la incorporación de metodologías procedentes de disciplinas afines e incluso la adopción de orientaciones multidisciplinares⁷. Así, se ha operado la sustitución del anterior paradigma epistemológico moderno o formalista, que entendía la música como una manifestación autónoma de relaciones estructurales abstractas, por un nuevo paradigma, postmoderno o de naturaleza contextualista, donde la música ya no es considerada sólo un fenómeno

³ Joseph Kerman: “How we got into analysis, and how to get out”, *Critical Inquiry*, 7, 2, 1980, pp. 311-331.

⁴ Según Robert Hatten: *Musical Meaning in Beethoven: Markedness, Correlation, and Interpretation*, Bloomington (Indiana), Indiana University Press, 1994.

⁵ Según Leonard Ratner: *Classical Music. Expression, Form, and Style*, New York, Schirmer, 1980.

⁶ Susan McClary: “Raymond Monelle, *The Sense of Music: Semiotic Essays*”, *Notes*, 58, 2, 2001, p. 321.

⁷ Alastair Williams: *Constructing Musicology*, Aldershot, Ashgate, 2003, p. 76.

concreto (como sucedía en el modelo precedente), sino que ve también reconocida su capacidad para presentarse como un fenómeno simbólico. Su sentido referencial dista de resultar unívoco –lo cual se vincula a la noción de “rango expresivo”⁸–, puesto que, como postula Hooper, emerge de las negociaciones verificadas en el amplio ámbito de mediación en que se ha convertido al propio objeto musical: en él se concitan los consensos de los múltiples agentes implicados en su definición, para conformar tres situaciones simultáneas: de producción, recepción y posición del sujeto ante la música. Ahí se reúnen los procesos, sistemas e instituciones que producen, reproducen y consumen música, más, por otra parte, el sujeto que la experimenta desde su propio contexto⁹. Puede entonces sustituirse una visión de la música ensimismada, estática y casi autista por una mirada alternativa, que sólo se comprende con plenitud merced a su situación ante el contexto, porque se define, dinámicamente, mediante la red de relaciones que establece con las diversas instancias del entorno cultural y que, desde este ángulo, postulo¹⁰ que equivaldría a una actualización –postmoderna, contextualista, en permanente cambio– de la ya clásica tripartición analítica de Nattiez en los niveles poético, neutro y estésico¹¹, que todavía en la actualidad contribuye, con enorme utilidad, a clarificar algunas de las relaciones que se registran entre instancias implicadas en la situación del análisis.

1.2.- De la estructura al tópic: concretando significados

Como respuesta a lo precedente, a medida que se fue verificando una conformidad, cada vez más generalizada, con extender hacia lo contextual la redefinición del objeto de estudio musicológico, los escritos analíticos sobre los procesos propios del significado musical se avivaron hasta constituir una de las corrientes metodológicas con mayor pujanza en el panorama disciplinar, como queda patente si se juzgan, entre otros indicios relevantes, las convocatorias de congresos¹², la

⁸ Umberto Eco: *Tratado de semiótica general*, Barcelona, Lumen, 1977, p. 317.

⁹ Cfr. Giles Hooper: *The Discourse of Musicology*, Aldershot, Ashgate, 2006, pp. 73-84.

¹⁰ C. Villar-Taboada: “De la estética al significado...”, *op. cit.*, p. 167.

¹¹ Jean-Jacques Nattiez: *Musicologie générale et sémiologie*, Paris, Christian Bourgois, 1987.

¹² Desde que en 1984 se celebró la *International Conference on Musical Signification* se han venido convocando con regularidad bianual sucesivas ediciones de este encuentro, cuyas actas testimonian los

creación de instituciones¹³ y el lanzamiento de publicaciones periódicas específicas¹⁴, así como las propias aportaciones de los autores referenciales¹⁵, todo ello condicionante, en no escasa medida, de repercusiones también apreciables en el ámbito español. Puesto que ya existen publicaciones relevantes sobre las visiones críticas relativas al proceso aludido, presentadas por otros autores¹⁶, me concentraré, a continuación, en señalar algunas cuestiones más específicas de una tendencia especialmente notoria en este terreno y que concita un número creciente de seguidores fuera y dentro de nuestro ámbito: la *Topic Theory* o teoría de los tópicos, una herramienta destinada a levantar puentes entre el análisis puramente descriptivo del nivel neutro y la dimensión semántica.

La teoría de los tópicos, en parte derivada de los estudios sobre estilística, fue primariamente formulada por Leonard Ratner para explicar la existencia de procedimientos técnicos heterogéneos que se daban cita en el lenguaje del clasicismo dieciochesco como “figuras características, que conformaron un rico legado para los compositores clásicos. Algunas de estas figuras se asociaron a varios sentimientos y afectos; otras tenían un aire pintoresco. Son designados aquí como tópicos –temas para el discurso musical”¹⁷. El principal afán de Ratner consistía en identificar, describir y

derroteros temáticos que se han ido explorando dentro de este ámbito. Desde 2014 se repite anualmente el *International Congress on Numanties (ICoN)*. En España, el congreso *Música, lenguaje y significado* (1999), organizado en la Universidad de Valladolid por María Antonia Virgili, al frente del Seminario Interdisciplinar de Teoría y Estética de la Música (SITEM), sin ser el primero en España sobre el tema, anticipó los simposios y cursos sobre música y significado impulsados en Cuenca al abrigo de la Universidad Internacional Menéndez Pelayo por Luis Ángel de Benito, o la organización de mesas específicas en las últimas ediciones de los congresos de la SEdeM.

¹³ En 1988 el finés Eero Tarasti fundó en Imatra (Finlandia) el International Semiotics Institute (ISI). Tomó el relevo desde 2014 Dario Martinelli, responsable de la línea sobre las “Nuevas Humanidades” (*Numanties*) que hoy en día abandera la institución.

¹⁴ El ISI auspició desde 1992 la publicación de la colección de libros *Acta Semiotica Fennica* y, desde 2003, del *Journal of Music and Meaning*.

¹⁵ Junto a Tarasti, se considera un autor fundacional a Leonard Ratner, creador de la *Topic Theory*, a quien siguieron Kofi Agawu y Wye Allenbrook, más Robert Hatten y Raymond Monelle. Otra línea relevante ha sido la narratología musical, aunque las aportaciones de Márta Grabócz o Byron Almén quedan fuera de los debates de este trabajo.

¹⁶ Entre los artículos más representativos, merecen citarse: Rubén López Cano: “Entre el giro lingüístico y el guiño hermenéutico: tópicos y competencia en la semiótica musical actual”, 2002, versión *on-line* www.lopezcano.net (consultado 1 de abril de 2015); Nicholas McKay: “On Topics Today”, *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie*, 4, 1-2, 2007, pp. 159-183; y Giles Hooper: “A sign of the times: semiotics in Anglo-American musicology”, *Twentieth-Century Music*, 9, 1-2, pp. 161-176.

¹⁷ L. Ratner: *Classical Music... op. cit.*, p. 9 [Traducción mía].

analizar estos elementos recurrentes, cuyo sentido era respaldado por testimonios documentales recopilados en fuentes de la época. Estos signos no convencionales recibieron la adjudicación de un significado correlativo constante, aunque de interpretación flexible —en línea con el concepto, ya apuntado de “rango expresivo” de Eco—, puesto que la rigidez, en un modelo semiótico musical, restringiría en exceso la diversidad de los registros simbólicos. En su primera propuesta identificó como tópicos un número limitado de estilos y tipos dancísticos¹⁸.

Kofi Agawu tomó el relevo para profundizar en un inventario del repertorio de tópicos para el clasicismo, desde la premisa de que sólo adquirirían significado “dentro de un contexto cultural que reconozca las asociaciones convencionales de ciertos tipos de materiales musicales”¹⁹ y añadió a estilos y tópicos los afectos y las figuras melódicas. Posteriormente, trasladó la aplicación los mismos principios al repertorio musical del romanticismo²⁰. Expuso una ampliación a un número incierto de tópicos, superior a sesenta, e incorporó al anterior inventario los diseños de acompañamiento. Además, trató de respaldar algún tipo de ordenamiento en el heterogéneo universo de tópicos. Con tal fin, revisó algunas de las clasificaciones propuestas desde la musicología para diversos repertorios, según épocas y repertorios de la música variados. Particularmente, para el siglo XX, se hizo eco de una división, atribuida a Danuta Mirka, en tres grupos (A, B y C) referidos a “danzas del siglo XVIII”, “músicas asociadas a diversas etnicidades” y “una diversa colección de estilos”²¹.

A pesar de lo potencialmente renovador de la teoría de los tópicos y de su actual vigencia, una segunda generación de estudiosos criticó la parquedad de los esfuerzos a cargo de los anteriores por aclarar los vínculos entre los tópicos musicales y su entorno cultural. Exigieron, en actitud genuinamente postmoderna, una labor de contextualización, de conexión de los tópicos con su entorno histórico y cultural: “las

¹⁸ Ratner retraba la heterogeneidad del lenguaje clásico, con todo percibido unitariamente, integrando hasta diez estilos (*empfindsamer, alla turca, pastoral, Sturm und Drang...*) y diversos tipos derivados de danzas (el minueto, la siciliana, la gavota...). Cfr. Leonard Ratner: *Classical Music... op. cit.*

¹⁹ Kofi Agawu: *Playing with Signs. A Semiotic Interpretation of Classic Music*, Princeton (New Jersey), Princeton University Press, 1991, p. 16.

²⁰ K. Agawu: *Musical Adventures. Semiotic Adventures in Romantic Music*, Oxford: Oxford University Press, 2009. Existe traducción al español: *La música como discurso. Aventuras semióticas en la música romántica*, Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2012.

²¹ K. Agawu: *Musical Adventures...*, pp. 48-49.

ciencias humanas –la semiótica, por ejemplo– confían no sólo en los métodos de verificación, o incluso no sólo en hipótesis y experimentos, sino en la aportación de un informante”, porque “la música es fundamentalmente social”²². Por esta razón, Monelle prestó atención a los tópicos más fuertemente indexicales –donde la analogía con los objetos representados es más fuerte–, como el pastoral, el militar y el de caza²³. Mientras, Hatten abogó por adaptar para la música el concepto de “marca”, tomado de la teoría lingüística, para tejer correlaciones entre oposiciones musicales (estructurales) y oposiciones culturales (expresivas),²⁴ en un primer paso hacia nuevos instrumentos teóricos, más específicos para el ámbito de la música, como “tropo” –elaboración de nuevos significados mediante la combinación o interacción entre tópicos distintos, en cierta analogía con un procedimiento metafórico– y “gesto musical” –con que pretende hacer obsoleta la oposición entre estructura y expresión musical–, sobre los que ha propuesto todo un modelo teórico²⁵ que no es posible resumir en este artículo. No obstante, subrayo el impulso hacia juegos de significados sucesivos que sugiere el concepto de tropo, por su acomodación con algunas prácticas compositivas recientes, representativas del postmodernismo musical. En cualquier caso, este tipo de aproximaciones, como señala en particular para la suya Agawu, son herederas de las reflexiones de Adorno, Schenker o Ratner sobre el análisis musical, y comparten con Nattiez –cuyo modelo tripartito permanece como plantilla primigenia, aunque siempre adaptado con flexibilidad– el interés unir de manera coherente las perspectivas del oyente, de la obra y de los procesos de producción²⁶.

1.3.- Identidad y logestructura: propuesta de articulación analítica

¿Cabría concretar esas pesquisas analíticas, basadas en actividades comparativas, también para el ámbito de lo identitario? La hipótesis es fundada,

²² Raymond Monelle: *The Musical Topic: Hunt, Military and Pastoral*, Bloomington, Indiana University Press, 2006.

²³ R. Monelle: *The Sense of Music...*, p. 5.

²⁴ Robert S. Hatten: *Musical Meaning in Beethoven: Markedness, Correlation and Interpretation*, Bloomington, Indiana University Press, 1994, pp. 29-67.

²⁵ Su segundo libro se presenta como modelización de su teoría del gesto musical. Cfr. R.S. Hatten: *Interpreting Musical Gestures, Topics and Tropes*, Bloomington, Indiana University Press, 2004.

²⁶ K. Agawu: *Music as Discourse...*, p. 320.

atendiendo a la relación de mutua influencia entre música e identidad. Esta se constata mediante vínculos culturales que configuran la personalidad musical del individuo, quien construye y reconstruye su identidad mediante parangones con los demás²⁷. Esas comparaciones se reflejan en actitudes –compartidas con grupos– cuya imprimación regula la relación entre significados personales y públicos²⁸. En último término, además, la identidad, en cuya negociación, construcción y mantenimiento desempeña un papel central la música, es presentada, desde un prisma global, como un tema recurrente en la investigación del vigente periodo postmoderno²⁹, el mismo tiempo que enmarca el giro epistemológico en el análisis musical.

La conjunción de estas perspectivas sanciona el establecimiento de un diálogo entre las músicas creadas en la actualidad y aquellas pertenecientes a épocas pasadas, diálogo que se mantiene efectivo, al renovarse incesantemente, gracias a una constante transformación adaptativa al entorno sociocultural donde se enraízan. Se concilian tradición e innovación a través de un nuevo vocabulario de tópicos, enriquecido con los avances tecnológicos y científicos, junto con las novedades más estrictamente musicales (como materiales sonoros o técnicas de composición).³⁰

La teoría de los tópicos ha sido aplicada principalmente a repertorios clásico-románticos, pero su utilización en otros cronológicamente posteriores resulta todavía incipiente, debido a la complicación de establecer significados socioculturales para una época donde los sistemas referenciales se multiplican “exponencialmente”.³¹ No obstante, Monelle había sugerido la exploración de la música postmoderna en busca de nuevos tópicos característicos de la época contemporánea, subrayando que “los

²⁷ David J. Hargreaves, Dorothy Miell y Raymond A.R. MacDonald: “What are musical identities, and why are they important?”, *Musical Identities*, Raymond MacDonald, David Hargreaves y Dorothy Miell (eds.), Oxford, Oxford University Press, 2002, pp. 12-16.

²⁸ David Beard y Kenneth Gloag: “Identity”, *Musicology. The Key Concepts*, London – New York, Routledge, 2005, p. 66.

²⁹ R. MacDonald, D. Hargreaves y D. Miell: “Musical identities”, *The Oxford Handbook of Music Psychology*, Susan Hallam, Ian Cross y Michael Thaut (eds.), Oxford, Oxford University Press, 2009, p. 463.

³⁰ Cfr. Rūta Stanevičiūtė: “‘Cet amour si violent...’: On some Topical Motives in Contemporary Lithuanian Music”, *Music Semiotics: A Network of Significations. In Honour and Memory of Raymond Monelle*, E. Sheinberg (ed.), Ranham, Ashgate, 2012, pp. 275-276.

³¹ Danuta Mirka: “Introduction”, *The Oxford Handbook of Topic Theory*, D. Mirka (ed.), Oxford, Oxford University Press, 2014, p. 47.

compositores postmodernos de nuevo escriben narrativas significativas, incluso sugiriendo tópicos familiares.³² Por eso no es de extrañar que, con motivo de sus homenajes póstumos, pueda hallarse una colección de estudios dedicados a la teoría musical de los tópicos, la narratividad y otras perspectivas semióticas referidas a música del siglo XX (desde Gustav Mahler y Claude Debussy, hasta György Ligeti, Gérard Grisey y Thomas Adès).³³ Entre estos pueden encontrarse una veintena de colaboraciones agrupadas en torno a “tópicos musicales como signos de identidad étnica”, más particularmente afines a nuestra temática. Aunque ninguno de los planteamientos ahí formulados coincide con mi propuesta, merecen una consideración aparte los vinculados a nacionalismos en Brasil y Argentina.³⁴ De hecho, el caso de las investigaciones sobre el nacionalismo musical argentino constituye, gracias a las aportaciones de Melanie Plesch y Julio Ogas, el más ambicioso intento hasta la fecha por trasladar, a un ámbito hispano del siglo XX, la semiótica de la teoría de los tópicos a la musicología dedicada a la identidad en España e Hispanoamérica: sienta un modelo válido, y estimulante, para futuros estudios comparativos entre diversas tradiciones nacionales culturalmente afines, o para monografías más selectivas.³⁵

Me interesa retomar ahora dos ideas antes comentadas y abundar en ellas para sumarlas a lo expuesto. Primero, la oposición implícita entre identidad y alteridad se

³² R. Monelle: *The Sense of Music...*, p. 273.

³³ Cfr. Esti Sheinberg (ed.): *Music Semiotics: A Network of Significations. In Honour and Memory of Raymond Monelle*, Ranham, Ashgate, 2012; y Nearchos Panos, Vangelis Lympouridis, George Athanopoulos y Peter Nelson (eds.): *Proceedings of the International Conference on Music Semiotics. In Memory of Raymond Monelle*, Edimburgo, International Project of Music and Dance Semiotics (IPMDS), 2013, recurso en línea: https://sites.eca.ed.ac.uk/edmussemiotics/files/2014/02/ICMS_MRM-Publication.pdf (consultado el 1 de abril de 2015).

³⁴ Melanie Plesch: “Topic Theory and the Rhetorical Efficacy of Musical Nationalisms: The Argentinian Case”; Paulo de Tarso Salles: “Villa-Lobos and Nationality Representation by Means of Pictorialism: Some Thoughts on *Amazonas*”; y Acacio Piedade: “Rhethoricity in the Music of Villalobos: Music Topics in Brazilian Early XXth-Century Music”, *Proceedings of the International Conference on Music Semiotics. In Memory of Raymond Monelle...*, pp. 328-337, 338-345 y 346-353.

³⁵ Cfr. Melanie Plesch: “La música en la construcción de la identidad nacional argentina: el *topos* de la guitarra en la producción del primer nacionalismo”, *Revista Argentina de Musicología*, 1, 1996, pp. 57-68; “La lógica sonora de la generación del 80: una aproximación a la retórica del nacionalismo musical argentino”, *Los caminos de la música: Europa y Argentina*, Pablo Bardin (ed.), Jujuy, Universidad Nacional de Jujuy, 2008, pp. 55-108. Julio Ogas: “Identidad, hibridación y policentrismo. Una propuesta de análisis semiótico desde la música latinoamericana del siglo XX”, *Revista de Musicología*, 28, 1, 2005, pp. 808-825; “Primera década de la tendencia hispanista en la música argentina (1939-1949)”, *Joaquín Rodrigo y la música española de los años cuarenta*, Javier Suárez-Pajares (coord.), Valladolid, SITEM-Glares, 2005, pp. 79-93; *La música para piano en Argentina (1929-1983). Mitos, tradiciones y modernidades*, Madrid, ICCMU, 2010.

conecta con aquella visión sobre el análisis musical que equiparaba su ámbito de actuación con el correspondiente a la ideología y asociaba esta, a su vez, con un sesgo identitario, asimilable a la noción de marca. Segundo, la división en tres grupos de los tópicos relativos a los repertorios del siglo XX tampoco es neutra, puesto que se correspondería bastante ajustadamente a las tres vertientes que, de modo habitual, han definido los nacionalismos musicales desde finales del siglo XIX y que, en el caso español, hallan su formulación arquetípica en el manifiesto *Por nuestra música* (1891) de Pedrell: la apelación al patrimonio musical histórico, el uso del folclore y la utilización de elementos estilísticos diversos, sumidos en el eclecticismo típico de la contemporaneidad o de la vanguardia.

Las tres categorías recién citadas constituyen vías a través de las cuales se ordena la articulación entre estructura y significado (la función) en el discurso musical y son factores que, si bien resultan inherentes, precisan aludir a referentes externos para dilucidar su singularidad –en qué medida son excepcionales–, de la cual depende su función en la obra –cuál es el papel que en ella desempeña–. Se impone recordar, llegado este punto, la definición estándar de análisis musical³⁶, que reclama investigar justamente la función de cada elemento en la composición. Este razonamiento se entronca con una definición a cargo de Meyer: “El estilo es una reproducción de modelos [...] que resulta de una serie de elecciones realizadas dentro de algún conjunto de constricciones”³⁷, donde, añadido ahora, la idea de “elección” comparte el juego de oposiciones de la marca.

Desde ese enfoque teórico, he propuesto dos actualizaciones terminológicas, relativas a los conceptos de estrategias compositivas y análisis musical. Las estrategias compositivas, derivándose de la noción de estilo anterior, son definidas como los conjuntos de decisiones mediante las que el compositor, siguiendo a o desviándose de las pautas de comportamiento de una tendencia musical, establece las funciones con que organiza su música (los mecanismos de articulación entre estructura y significado).

³⁶ Ian D. Bent y Anthony Pople: “Analysis”, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Oxford, Oxford University Press, vol. 1, p. 526: “aquella parte del estudio de la música que toma como punto de partida la música misma, más que factores externos” e incluye “la interpretación de estructuras en música, junto a su resolución en elementos constitutivos relativamente más simples, y la investigación de las funciones relevantes de dichos elementos” [Traducción mía].

³⁷ Leonard B. Meyer: *El estilo en la música: teoría musical, historia e ideología*, Madrid, Pirámide, 1999, p. 19.

Consecuentemente, cabría proponer un matiz a la definición estándar según Bent y Pople, de tal modo que entendamos el análisis musical como aquella parte del estudio de la música que toma como punto de partida la música misma y que tiene como objetivo relacionar la música con su contexto cultural, mediante la explicación de las estrategias compositivas que determinan el funcionamiento de los elementos que rigen su estructura³⁸.

Por último, propongo integrar en este marco analítico otro concepto teórico: la logoestructura, inicialmente formulada como plan organizativo de relación con el oyente o, con más detalle, como las estrategias compositivas adoptadas para influir de modo consciente y con intenciones diversas sobre la percepción del oyente, condicionando la comunicación que se establece entre éste y la obra³⁹. El compositor actúa sobre el ámbito perceptivo de quien escucha mediante la creación, frustración y resolución de comportamientos o pautas, previsibles en grados diversos, que generan hitos capaces de ordenar la audición y que introducen una jerarquía en los acontecimientos⁴⁰. Estos comportamientos de la logoestructura se canalizan como diversas estrategias compositivas, conformadas, a su vez –pero no en exclusiva–, por tópicos. El continuo trazado mediante esta sucesión de niveles semióticos, progresivamente divididos en elementos, se esquematiza en la figura 1:

³⁸ C. Villar-Taboada: “De la técnica al significado...”, p. 196.

³⁹ C. Villar-Taboada: “La temporalidad en la música espectral: percepción y metamímesis sonora”, *El tiempo en las músicas del siglo XX*, Margarita Vega Rodríguez y Carlos Villar-Taboada (eds.), Valladolid, SITEM-Glares, 2001, p. 166.

⁴⁰ Esta logoestructura se vincula a otras dos instancias heterogéneas: la morfoestructura, la dimensión objetiva más fácilmente cuantificable de la música; y la semioestructura, el ámbito condicionado por la competencia del oyente, en función de la cual se dirimen los significados efectivamente entendidos por el individuo. Estas instancias, cuyo desarrollo no puede ser objeto de este artículo, se corresponden respectivamente con tres paradigmas creativos: mimesis de la razón, mimesis del deseo y mimesis del recuerdo. *Cfr.* C. Villar-Taboada: “Lenguaje y significado en músicas actuales”, *Música, lenguaje y significado*, Margarita Vega Rodríguez y Carlos Villar-Taboada (eds.), Valladolid, SITEM-Glares, 2001, pp. 97-105.

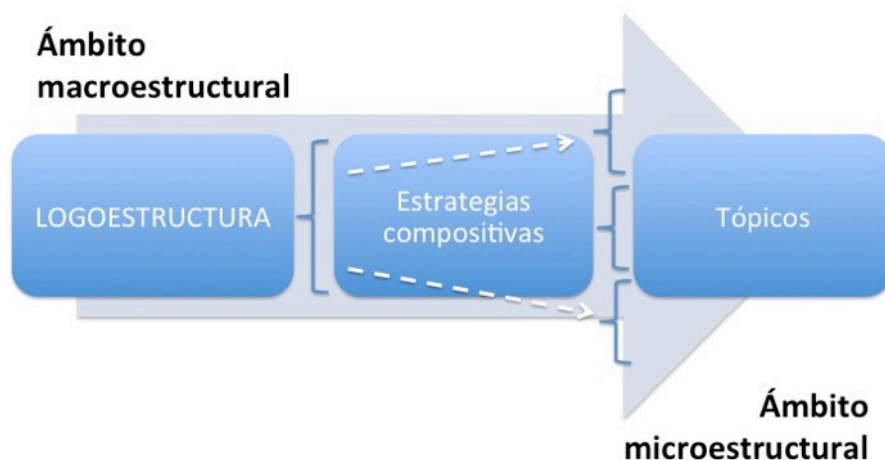


Figura 1: Niveles semióticos de la logoestructura (elaboración propia)

Finalmente, esa progresividad y la interconexión recién retratadas facilitan la incorporación a esta propuesta analítica de la identidad: se configura como un rango expresivo capaz de singularizar, mediante coordenadas semióticas, el posicionamiento ideológico de la poética inherente a la obra, o a la producción de un compositor, o a un conjunto de piezas que comparten características en tanto constituyen un repertorio musical. Las estrategias compositivas, determinadas por el uso de elementos como los tópicos, retratan un posicionamiento expresivo de la música analizada (que vincula lo estructural con los referentes externos, ideológicos) en clave identitaria, según lo denota el plan organizativo de la logoestructura.

2.- Logoestructura y teoría de los tópicos en José Luis Turina

Respecto al segundo de los objetivos, he considerado el interés de aplicar la propuesta sobre un marco inexplorado: la música contemporánea española. Debido a la necesidad de acotar, he juzgado oportuno escoger un estudio de caso. Más concretamente, he procurado decantarme por un compositor en cuya creación sea patente el interés por la dimensión semántica de la música. Desde dicha óptica, he seleccionado la obra de José Luis Turina de Santos (Madrid, 1952).

José Luis Turina es responsable de un catálogo muy apropiado para una exploración analítica que tome en consideración los procesos semánticos. Su relieve viene avalado por una ya amplia trayectoria jalonada por reconocimientos entre los cuales es muy sintomático el Premio Nacional de Música (1996), así como abundantes encargos recibidos de las más prestigiosas instituciones musicales españolas. Su obra suscitó la realización de varias tesis en el extranjero⁴¹ y ha motivado la publicación de una monografía de relieve⁴², entre otras referencias. Considerado “finísima personalidad creativa de unas dotes naturales excepcionales” que “logra una perfecta coincidencia entre un pensamiento creativo poderoso y refinado y una realización verdaderamente maestra”⁴³, participa de esa heterogeneidad del actual panorama español que cuenta con un ingrediente relevante en múltiples formas de diálogo con el pasado, mediante “variaciones, citas, evocaciones, nuevas músicas en formas antiguas o con instrumentos antiguos, recurrencia al pasado más presente”⁴⁴, una vez que ya no es preciso enfrentarse a la historia musical para reivindicarse. Se reconoce en su música la capacidad para conciliar el rigor constructivo y la expresividad⁴⁵ y que mantiene habitualmente una dialéctica con la tradición, enfocada como referente creativo constante⁴⁶. El uso de citas, alusiones estilísticas o incluso guiños abiertamente humorísticos explicitan la voluntad, por parte del compositor, de tematizar la especulación semántica. Esta circunstancia evidencia lo idónea que se ofrece su producción para la aplicar el aparato analítico comentado en la primera parte de esta exposición.

⁴¹ Laura Klugherz: *A Performer Analysis of Three Works for Violin and Piano by Contemporary Spanish Composers*, Austin (TX), University of Texas, 1981; Chiun-Fan Chang, *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*, Cincinnati (OH), University of Cincinnati, 1998; y Víctor Correa: *Aesthetics and Technical Features through The Study of His “Concerto for Violin and Orchestra” (1987)*, Columbia (SC), University of South Carolina, 2005.

⁴² José Luis Temes: *José Luis Turina*, Málaga, Orquesta Filarmónica de Málaga, 2005.

⁴³ Tomás Marco: *Historia de la música española. 6. Siglo XX*, Madrid, Alianza, 1989, p. 295.

⁴⁴ Cfr. Alberto González Lapuente: “Hacia la heterogénea realidad presente”, *Historia de la música en España e Hispanoamérica. Volumen 7. La música en España en el siglo XX*, Madrid, Fondo de Cultura Económica de España, 2012, p. 275.

⁴⁵ Fernando Cabañas: *José Luis Turina*, Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, 1991, p. 9.

⁴⁶ Marta Cureses: “Turina, José Luis”, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 25, p. 906.

Como consecuencia de una primera exploración analítica, de carácter descriptivo (centrada en el nivel neutro), guiada por los balances establecidos al respetos en la historiografía previa sobre el autor así como por los escritos del compositor sobre su propia obra⁴⁷, propongo la existencia de al menos cuatro estrategias compositivas principales en este repertorio: la reinterpretación de la tradición histórica, la actualización de elementos tomados del folclore, los diálogos con procedimientos técnicos eclécticos pertenecientes al bagaje de la vanguardia internacional y empleo de analogías con el lenguaje verbal y las artes visuales. Excepto la última, por otra parte ya explorada con anterioridad al menos de manera introductoria,⁴⁸ estas estrategias guardan un paralelismo evidente con los juegos semánticos con la tradición musical antes apuntados y se corresponden de un modo claro con los tres grupos de tópicos de la clasificación propuesta por Agawu. A continuación propongo un acercamiento a las tres primeras de estas estrategias compositivas⁴⁹.

2.1.- Reinterpretación de la tradición histórica

Se trata probablemente de la constante más evidente en la obra de Turina, en ocasiones incluso explicitada desde los propios títulos. Se manifiesta mediante recursos técnicos como la cita, la alusión estilística, la paráfrasis, la variación o la deconstrucción, procedimientos que ocasionalmente dan título a las composiciones. Una clave de la capacidad expresiva del compositor es “la sabia alternancia entre elementos nuevos y tradicionales, siendo la comprensión de aquéllos ayudada por la presencia de éstos y redundando todo ello en la pronta comunicabilidad de la obra”⁵⁰. El propio compositor comenta esta tendencia suya, a partir de *Variaciones y desavenencias sobre*

⁴⁷ Localizables a través de la página web del compositor: http://www.joseluisturina.com/menu_esp.html (consultada el 1 de abril de 2015) y en muchos casos incluidos también en J.L. Temes: *José Luis Turina..., op. cit.*

⁴⁸ Rebeca Ríos: “Música clásica-contemporánea y medio cinematográfico: procesos de musicalización en el caso español (los conciertos-proyección del Teatro de la Zarzuela”, *Reflexiones en torno a la música y la imagen desde la musicología española*, Matilde Olarte (ed.), Salamanca, Plaza Universitaria Ediciones, 2009, pp. 451-459; y “Apuntes sobre la ‘música visual’ en la ópera *D.Q. (Don Quijote en Barcelona)*”, *La música en el lenguaje audiovisual. Aproximaciones multidisciplinares a una comunicación mediática*, Eduardo Viñuela y Teresa Fraile (eds.), Sevilla, Arcibel Editores, 2012, pp. 245-257.

⁴⁹ Agradezco a José Luis Turina y a Ximart Ediciones Musicales el permiso concedido para la reproducción de los ejemplos musicales incluidos.

⁵⁰ F. Cabañas, *ibid.*

temas de Boccherini (1988), aportando una explicación, a nivel poiético, de esta estrategia⁵¹:

En lo que a mi música respecta, no sólo no he rehuido a la hora de componer mi propia vinculación con la tradición, sino que ello es la base de una buena parte de mi producción. En algunas obras, esa presencia del pasado se produce de forma implícita, sin que su “cita” sea algo necesario (como en mi *Fantasia sobre Don Giovanni*, para piano a cuatro manos, o en mi *Cuarteto con piano*). En otras [...] el situar al mismo plano mi música junto con la que le sirve de referencia es, por así decirlo, la esencia formal y conceptual de la composición; y quizá sea la forma del “tema variado” la que, por su propia tradición, mejor se amolde a estos propósitos.

Los registros que integra en esta óptica reproducen la misma variedad de posibilidades estilísticas existentes en la historia de la música. El canto gregoriano se encuentra en *Exequias (In memoriam Fernando Zóbel)* (1984) atendiendo al sentido de la pieza, que es un *Réquiem* donde, aun siguiendo pautas actuales, se busca esta vía para entroncar con la tradición. El Renacimiento es apelado en *Fantasia sobre una fantasia de Alonso de Mudarra* (1988), para orquesta, inspirada en la aludida desde el título “Fantasia X, que contrahaze la arpa a la manera de Ludovico”. Se denota ya un típico guiño turiniano al proponer una obra de un género de recreación de materiales preexistente (la fantasía) basada en otra con un planteamiento análogo⁵². Además, globalmente, el material de Mudarra, que llega a ser citado, actúa como un elemento articulador de la estructura y asume un pleno protagonismo en el clímax de la composición.

Del Barroco toma varios modelos. *Sonata da Chiesa* (1987), para viola y piano, sigue la distribución de *tempi* y el tratamiento de las texturas característicos de esa tipología, que en este caso es tomada siguiendo a Corelli. Si el juego expresivo en la obra reside en la descontextualización de los referentes estilísticos, cobra un mayor sentido que el segundo movimiento, tradicionalmente depositario de una concentración expresiva mayor, aplique a los materiales un tratamiento propio de la técnica dodecafónica como medio para frustrar las expectativas vigentes en la pieza e imbuirlo,

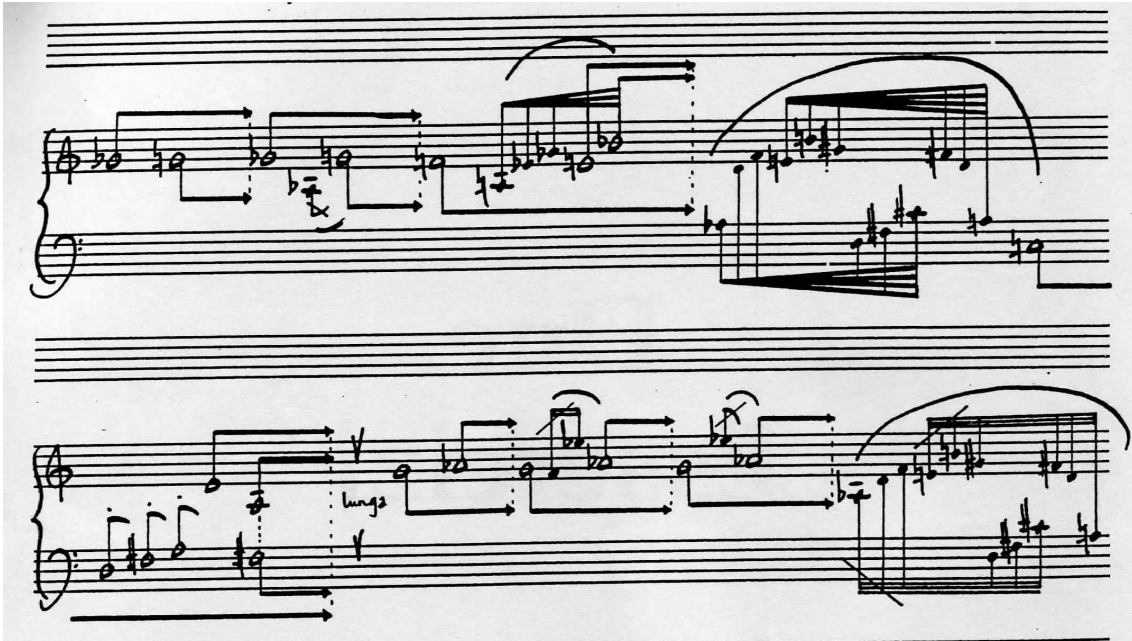
⁵¹ José Luis Turina: “*Variaciones y desavenencias sobre temas de Boccherini. Concierto para orquesta*”, recurso en línea: <http://www.joseluisturina.com/boccherini.html> (consultado el 1 de abril de 2015).

⁵² J. L. Temes: *op. cit.*, 74-76.

coherentemente, de carga expresiva mediante el mismo recurso de sacar de contexto. Desde luego, la cita recurrente a un compositor supone un t3pico, que busca imbricar la composici3n de nueva creaci3n con la tradici3n para apropiarse de al menos una parte de su semanticidad, o para inscribirse en una tradici3n particular. As3, *Crucifixus* (1978), para cuerda y piano, toma el dise1o en cruz del “Crucifical” de la *Pasi3n seg3n san Mateo* de Bach para aludir a la Pasi3n; y el cuarteto *Lama Sabachtani?* (1980) cita la parte hom3nima de la misma obra de Bach en el cl3max de la secci3n central para reforzar la tem3tica religiosa de la composici3n⁵³.

En otras ocasiones, son el instrumento musical y los gestos caracter3sticos de su escritura los elementos que asumen funci3n de t3pico. Se destaca en este plano el uso del clavec3n, protagonista de *Variaciones y desavenencias sobre temas de Boccherini* (1988). Los *Due essercizi para clave* (1989) son un preludio de tipo pseudoimprovisatorio, a la Couperin, m3s una sonata que imita la estructura formal, la t3cnica clavecin3stica virtuosa y las figuraciones mel3dicas y r3tmicas m3s t3picas de Scarlatti. Por su parte, la *Sonata “L’art d’3tre touch3 par le clavecin”* (2000), fue un intento de actualizar el *rubato* del tratado te3rico *L’art de toucher le clavecin* (1716) de Fran3ois Couperin a las t3cnicas arm3nicas de hoy: las figuraciones r3tmicas, los dise1os mel3dicos y de acompa1amiento, o la ornamentaci3n siguen al modelo, pero “deformados” hacia una sonoridad rica en disonancias alejadas de la tonalidad.

⁵³ J. L. Temes, *op. cit.*, pp. 25-26.



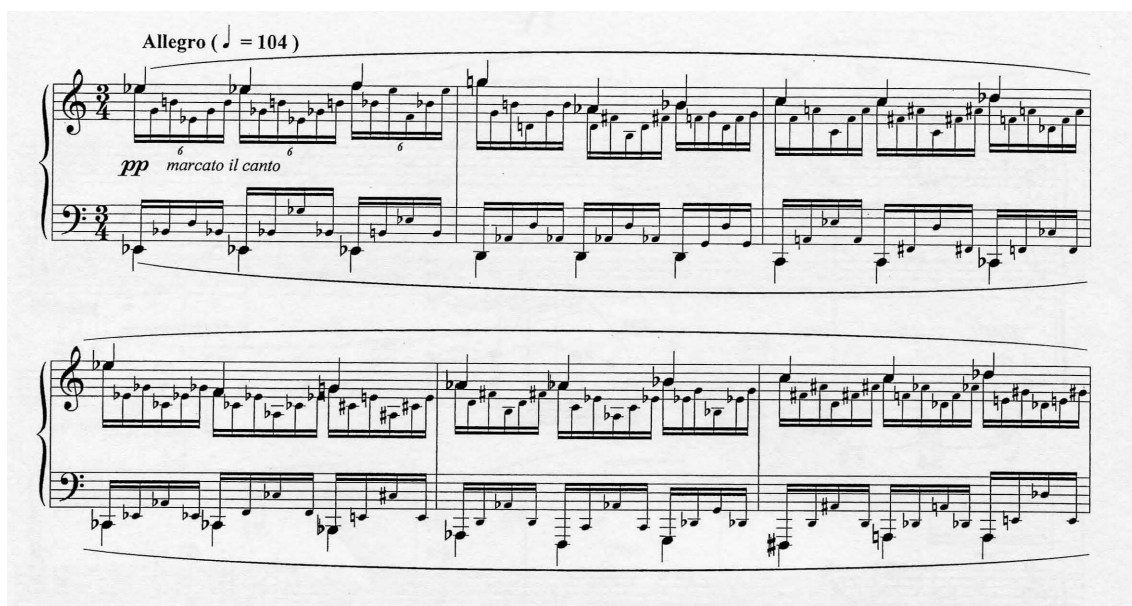
Ejemplo 1: Fragmento del “Preludio” en *Due esercizi* (1989)

La alusión al repertorio clavecinístico como tópic persiste incluso transformando la instrumentación, de lo que resultan muy elocuentes las *Variaciones sobre dos temas de Scarlatti* (1985), para conjunto instrumental, donde el vínculo histórico es doble: por la tipología técnico-formal (se presentan un tema con seis variaciones) y por los materiales melódicos (tomados del primer tema de la *Sonata en Sol Mayor, L. 349 K. 146*, más la “Fuga del gato” de la *Sonata en sol menor K. 30*. La peculiaridad más llamativa estriba en la idea “variación”, convertida en pequeños desarrollos de diversa índole (melódico, armónico, rítmico, formal) y referidos a partes concretas más que a la totalidad de los materiales de Domenico Scarlatti.

El clasicismo de Mozart, la estabilidad de cuyo lenguaje actúa como fuerte referente para generar tensiones, define otro ámbito recurrente en Turina de Santos. Se evidencia en la *Fantasia sobre Don Giovanni* (1981), para piano a cuatro manos, donde el tema escogido de partida no es de los más típicamente mozartianos debido a su acusado cromatismo: el pasaje altamente cromático de la aparición del comendador en el banquete, en el segundo acto (“Non si pasce...”), permite marcar expresivamente esta lectura historicista. Casos análogos, donde se subraya la pulsión entre un tratamiento técnico actualizado y unos materiales originales sólo desvelados en momentos puntuales para articular climáx o explicar la organización de las obras se encuentran también en las dos series de *Variaciones para violín y piano sobre “Vous dirais-je, maman”* (1990)

o en las alusiones que a *Le nozze di Figaro* se introducen en *Don Quijote en Barcelona* (1990), en las que recontextualizar supone la apertura de nuevos significados.

El piano romántico define otro marco alusivo frecuente, desde obras como *Scherzo* (1986), con un virtuosismo característico enconcertado en un plan tradicional. Pero las alusiones llegan a ser muy explícitas en los *Cinco preludios a un tema de Chopin* (1987), donde cada pieza desarrolla sucesivamente cada una de las primeras notas del tema principal de la *Balada para piano n° 4* de Chopin, que llega a citarse en el último preludio que, además, dispone una textura claramente inspirada en el “Estudio op. 25, n° 1, ‘Arpa eólica’”, del polaco.



Ejemplo 2: Inicio del “Preludio V”, en *Cinco preludios a un tema de Chopin* (1987)

Entre los músicos del siglo XX aludidos por José Luis Turina en sus composiciones figuran autores internacionales, como Debussy –de quien *La mer* es inspiración para *Diálogos del viento y de la roca* (1993), para guitarra–, o Prokofiev –curiosamente, casi siempre su “Tema del gato” de *Pedro y el lobo*, citado en *Variaciones sobre un tema de Prokofiev* (1986), *Catdenza para clarinete solo* (2003) –alusiva desde el título al carácter improvisatorio a partir del tema del gato, nombrado en inglés– y la música para la película muda de Segundo de Chomón *El gato con botas*–, pero se destacan en especial las alusiones al patrimonio español, con evidentes implicaciones identitarias: el compositor dialoga con la gran tradición, pero subraya al

mismo tiempo de este modo su españolidad al visitar a Albéniz, Falla, Casals o Joaquín Turina.

La apelación al patrimonio específicamente hispano se halla representado además por la elección de los textos empleados como punto de partida en diversas composiciones, aun instrumentales, como *Ocnos* (1984), para recitador, violonchelo y orquesta, sobre poemas de Luis Cernuda; *Túmulo de la mariposa* (1991), sobre Quevedo; o los estudios sinfónicos *El arpa y la sombra* (1991) a partir de la novela homónima del cubano Alejo Carpentier sobre Cristóbal Colón. Musicalmente, la intención poética queda enfáticamente patente al explicitar el deseo por parte de José Luis Turina de mostrar su reconocimiento ante otros músicos. La *Toccata. Homenaje a Falla* (1995) alude al gaditano sin rendirse a él estilísticamente, mediante la pirueta de usar *Pour le tombeau de Debussy*, que convierte, al ser citado, el homenaje de Turina a Falla en un émulo del homenaje de Falla a Debussy –los autores renuncian a su voz personal para rendir tributo a los homenajeados–, en un juego creativo que se ha tildado de “homenaje dentro de otro homenaje”⁵⁴. *Amb P de Pau* (1986) evoca al comienzo la canción popular catalana *El cant dels ocells*, que Pau Casals, con su costumbre de concluir con ella sus recitales, contribuyó a difundir. El juego semántico que se plantea aquí vuelve a ser doble: a Casals, a través de una obra fuertemente ligada a su figura; y a la paz⁵⁵, de la cual fue símbolo esa canción de temática navideña según el uso que promovió de ella el intérprete. Otro caso de gran atractivo desde el enfoque analizado aquí es el tríptico pianístico *Homenaje a Albéniz* (2001-2010), cuyos tres números (*Jaén, León y Salamanca*) establecen abundantes correspondencias con el modelo que el compositor explicita: se trataría de un hipotético quinto cuaderno de la *Suite Iberia*, que comparte con el original los planteamientos básicos de naturaleza estética (nacionalistas: mirada al pasado musical español, referencias al folclore y empleo de recursos técnicos actuales) y articuladora (disposición primordialmente ternaria), pero los pone al día esgrimiendo procedimientos contemporáneos.

⁵⁴ J. L. Temes, *op. cit.*, p. 109.

⁵⁵ J. L. Turina: “*Amb ‘P’ de Pau* para piano”, recurso en línea: <http://www.joseluisturina.com/pau.html> (consultado el 1 de abril de 2015).

2.2.- Actualización de elementos folclóricos

La apelación al folclore español en la música de José Luis Turina tiende a focalizarse hacia lo andaluz, aunque no exclusivamente, como se vio en *Amb “P” de Pau*. La primera composición en esta línea fue la guitarrística *Copla del cante jondo* (1980) que, sin utilizar materiales reales del flamenco, sí que busca, en su manera de articularse y en la definición de sus materiales, donde “la forma de la obra [...] quiere evocar a su modo la forma típica de muchos ‘cantes’, en que se alternan las intervenciones de la voz (a cuyo cargo corre la ‘copla’) y la guitarra”, persiguiendo “la evocación de una forma de sentir, por medio del carácter quintaesenciado de la pieza”⁵⁶, sin citas ni alusiones especialmente evidentes: “ese guiño hacia el flamenco puede revestir diversas formas y grados. Turina lo hace aquí con sutileza, no abiertamente; como si quisiera que entendiésemos la expresión ‘cante jondo’ en su última esencia de cante triste, sentido”⁵⁷.

Un uso de materiales que se ha encontrado de manera repetida consiste en ubicarlos en secciones centrales. Sucede, por ejemplo, en los trípticos para voz y piano. En las canciones de *Primera antología* (1981), para voz y piano, sobre poemas de Juan Ramón Jiménez, José Luis Turina dispone por primera vez una canción central, aquí “Cantar de siembra” con un planteamiento claramente evocador de lo popular: ausencia de acompañamiento pianístico, una cantilación inicial con boca cerrada, ritmo libre de canto silábico con melismas sólo al final de verso.

The image shows a musical score for a voice and piano piece. The top line of music is marked 'Lenta e liberamente' and 'pp lontano'. It begins with a fermata and the instruction '(boca chiusa)'. The dynamics change to 'p' and then 'mp'. The bottom line of music is marked 'Moderato' and 'pp'. The lyrics are: 'Qué di - fí - cil es u - nir... el tiem - po de fru - te - cer con el tiem - po'. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings.

Ejemplo 3: Fragmento inicial de “Cantar de siembra”, en *Primera antología* (1981)

⁵⁶ J. L. Turina: “*Copla de cante jondo* para guitarra”, recurso en línea: http://www.joseluisturina.com/cante_jondo.html (consultado el 1 de abril de 2015).

⁵⁷ J. L. Temes, *op. cit.*, p. 109.

Un plan similar es seguido en *Tres poemas cantados* (1993), a partir de diversos poemarios de García Lorca. De nuevo la canción central, aquí “Saeta”, reduce al máximo el acompañamiento pianístico –presente apenas en la parte central y al final– facilitando así adentrarse en la expresividad de lo que canta la voz, que claramente apela a la tradición flamenca si bien, como en otras ocasiones, no hay citas reales, sino un proceso de elaboración de materiales basado en la quintaesencialización de las características principales.

The image shows a musical score for a song. It consists of two staves of music. The first staff has dynamic markings *mp*, *mf*, *f*, *mp*, *f*, and *ten.* The lyrics under the first staff are: "Cris - to - mo - re - no pa - sa, de li - ri - o de Ju - de - a". The second staff has dynamic markings *mp*, *p*, *pp*, *p*, *mf*, and *p*. The lyrics under the second staff are: "a cla - vel de Es - pa - ña." The music is in 7/8 time and features various rhythmic patterns and dynamics.

Ejemplo 4: Fragmento de la “Saeta”, en *Tres poemas cantados* (1993)

También se hallan ecos de la música popular en piezas instrumentales. Así, la pianística *Homenaje a Albéniz I. Jaén* (2001) muestra una disposición estructural equivalente a la existente en el modelo albeniziano, con una parte central que delata su inspiración en un canto popular que es actualizado desde la óptica de hoy, pero que continúa siendo, en esencia, aquél que contemplaba Albéniz en su *Iberia*. El propio compositor explicita este planteamiento y subraya la oposición entre las secciones⁵⁸. La central (compases 100-157) se reviste de estabilidad (contrastante con el vigor de la inicial) al utilizar armonía modal, un amplio melodismo, continuidad discursiva y abandono de lo fragmentario, así como simetrías en los fraseos. Además, ese inicio presenta, para subrayar la intención de conexión con Albéniz, aunque con otro ritmo, el contorno melódico del tema principal de “El Puerto” de la *Suite Iberia* de Albéniz.

The image shows two musical scores side-by-side. The left score is for 'Jaén, cc. 102.2-106' and is in 3/4 time. The right score is for 'El Puerto, cc. 25-27' and is in 6/8 time. The right score includes the lyrics 'en dehors' and has dynamic markings *f* and *sc*. A dashed line connects the two scores, indicating a melodic relationship between them.

⁵⁸ J. L. Turina: “*Homenaje a Albéniz (I. Jaén)* para piano”, recurso en línea: http://www.joseluisturina.com/homenaje_albeniz.html (consultado el 1 de abril de 2015).

Ejemplo 5: Comparación entre copla en *Jaén* (cc. 102-106) y tema (cc. 25-27) en “El Puerto”

2.3.- Diálogos con procedimientos técnicos eclécticos

En el ámbito de la composición contemporánea, esta estrategia se halla presente transversalmente, impregnando en general la propia manera de hacer música. Resultaría extensísimo comentar aquí todos los recursos tópicos empleados por José Luis Turina – al igual que, cabe presumir, en los casos de la mayoría de sus colegas en activo– desde este enfoque. Someramente, cabe apuntar entre éstos las referencias a recursos particulares (dodecafonismo, indeterminación, combinatoria, etc.), el uso de juegos lógicos o numéricos, o el empleo de técnicas extendidas.

Los juegos consisten básicamente en condiciones formalizadoras autoimpuestas, como la manera de articular la referencia al material original en *Cinco preludios a un tema de Chopin*, ya comentada. El uso de los números se convierte, cuando es exhibido, en una variante de esta opción, como puede interpretarse el septeto *Título a determinar* (1980), que está regido por la utilización del número siete en los principales parámetros estructurales: hay siete instrumentos, se organiza en siete secciones, son siete los materiales temáticos iniciales, etc. También afín a estas ideas resulta la concepción de obras que se insertan en un bucle de significados, como el encadenamiento de homenajes en la *Toccata* ya aludida, o como la *Fantasia sobre doce notas* (1994), su homenaje a Arbós, conectado con la *Fantasia sobre cinco notas* (1934) que su abuelo Joaquín Turina, había escrito como homenaje al mismo Arbós, en alusión a la transliteración musical del apellido de Arbós (la-re-sib-do-sol)⁵⁹.

Señala en estos casos al tópico la definición clara de una marca, denotativa de la oposición de características que habilita su empleo como elemento jerárquico y articulador del discurso. De este modo, una obra como el *Concierto para violín y orquesta* (1987), formalmente convencional, articula su primer movimiento mediante la oposición entre los sonidos del violín y una orquesta que emite ruidos, por la utilización de técnicas extendidas, marcadas como tópico por esta razón. Propuestas análogas, de

⁵⁹ J. L. Temes, *op. cit.*, p. 76.

oposición entre sonidos y ruidos se encuentran en otras composiciones, como *Kammerkonzertante* (1988), o el trío *Túmulo de la mariposa* (1991)⁶⁰.

Consideraciones finales

Tras esta sintética aproximación al lenguaje musical de José Luis Turina, la primera valoración conclusiva necesariamente alude a la validación de la hipótesis de partida, por cuanto el análisis se ha mostrado capaz de revelar signos elocuentes de la nutrida red de relaciones existentes entre música estudiada y los referentes ante los que se posiciona. Las estrategias compositivas observadas, a través de algunos tópicos representativos de la música de José Luis Turina, verifican la conformación de al menos tres ámbitos operacionales distintos (reinterpretación de la tradición histórica, actualización de lo folclórico y uso de procedimientos eclécticos) en cuyo terreno se dirige el plan organizativo propuesto al oyente, capaz de hallar en tales elementos hitos orientativos para la comprensión de las obras. Sin que se trate de las únicas perspectivas posibles, esta triple categorización facilita identificar rasgos recurrentes. La alusión al repertorio histórico presenta dos facetas marcadas: la gran tradición y el patrimonio musical específicamente español y ante ambas Turina establece diálogos que inauguran, entre pasado y presente, nuevas cadenas de significados. La utilización de recursos vinculados al folclore se presenta de manera “quintaesencializada”, pero sin que ello impida su inclusión tanto en obras vocales, de apariencia más auténtica, como instrumentales, necesariamente más estilizadas. El predominio en este entorno de lo andaluz parecería continuar la senda del pintoresquismo decimonónico de no ser por el matiz introducido hacia lo flamenco, posible énfasis sobre una mayor autenticidad, en línea con el retorno a lo vernacular pregonado desde los estudios sobre postmodernismo musical⁶¹. Los diálogos con el eclecticismo son exponentes de la voluntad de Turina por integrar elementos heterogéneos, siguiendo una actitud primordial en su poética y que

⁶⁰ J. L. Turina: “*Túmulo de la mariposa*, para clarinete, violoncello y piano”, recurso en línea: <http://www.joseluisturina.com/mariposa.html> (consultado el 1 de abril de 2015).

⁶¹ Cfr. Béatrice Ramaut-Chevassus: *Musique et postmodernité*, Paris, Presses Universitaires de France, 1998, pp. 50-65; y Jonathan D. Kramer: “The Nature and Origins of Musical Postmodernism”, *Postmodern Music, Postmodern Thought*, Judy Lochhead y Joseph Aulner (eds.), New York, Routledge, pp. 16-17.

se explica apelando al postmodernismo predominante, de los que es un claro exponente, ajeno a dogmatismos y aficionado a la cita y al homenaje.

Desde la perspectiva del sesgo identitario ante la gran tradición, llama la atención cómo las técnicas aplicadas tienden a transformar, deformando o subvirtiendo, las obras originales. Pero las citas más claras con frecuencia se refieren a repertorio histórico español. Dado que la actitud ante otros referentes parece más transgresora (que no menos respetuosa), cabría sugerir la hipótesis de que el autor afirma su identidad cultural (diferente a la de ese repertorio), al acercarse a él para alterarlo, marcando así su lectura distintiva respecto a lo más ortodoxo. La dinamización de los significados, impulsada por los procesos mediante los que la asociación entre referentes heterogéneos son desencadenados, actualiza la mirada al pasado, sea escrito o de tradición oral, en una clave absolutamente postmoderna⁶².

Por último, esta propuesta logoestructural postmoderna incorpora implícitamente la noción semiótica de tropo, a la que pone en valor dentro del contexto vigente y evidencia la utilidad como herramienta analítica de la búsqueda de tópicos para configurar estrategias compositivas, por cuanto permiten ofrecer explicaciones coherentes, orgánicas, de las composiciones, pese a la heterogeneidad de los planteamientos técnicos o de los materiales que concretan. La configuración identitaria resultante es la de un músico que, desde la actualidad, busca reivindicar su incorporación a una tradición histórica y popular con la que dialoga y sobre la que innova desde el conocimiento del vocabulario técnico de hoy, postulando su candidatura a granjearse así una voz personal en un repertorio patrimonializado,

La puesta en valor del contexto, en cualquier caso, es clave para continuar investigando en torno a la identidad en música para atender, es posible, a la invitación de Monelle: “¿Qué tópicos podrán encontrarse en la música del siglo XXI? Quizás los tópicos de la democracia, del internacionalismo y de la comunicación global. Pero, una vez más, quizás no”⁶³.

⁶² Cfr. Kenneth Gloag: “Chapter 4. The Challenge of the Past”, *Postmodernism in Music*, Cambridge, Cambridge University Press, pp. 53-74.

⁶³ R. Monelle: *The Musical Topic...*, p. 273.