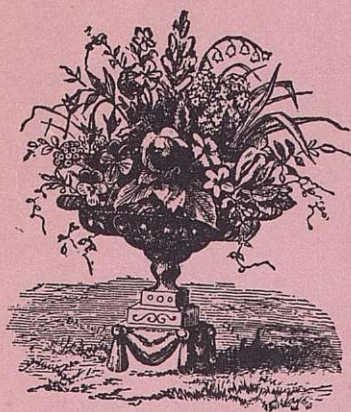


CICLO

JOAQUÍN TURINA

Abril 1994

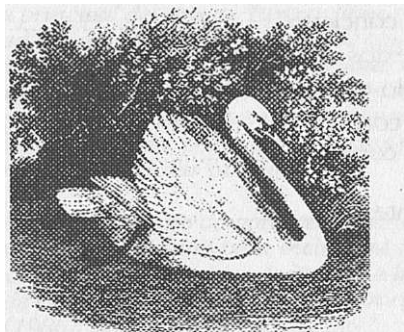


CICLO

JOAQUÍN TURINA

Fundación Juan March

CICLO  
JOAQUÍN TURINA



Abril 1994

## ÍNDICE

	Pág.
Presentación	5
Programa general	7
Introducción general: por José Luis García del Busto	12
Notas al Programa:	
Primer concierto	16
Textos de las obras cantadas	21
Segundo concierto	28
Tercer concierto	32
Cuarto concierto	35
Participantes	39

La obra de Joaquín Turina es afortunadamente mucho más copiosa de lo que se refleja en los conciertos habituales. Además de su abuntadísima obra pianística y del gran ramillete de sus canciones, Turina es uno de los compositores de su generación con más (y mejor) música de cámara. Este ciclo de cuatro conciertos pretende repasar su biografía artística en estos tres géneros y a lo largo de los casi treinta años que van desde su Op. 2-la suite pintoresca Sevilla- hasta su Op. 91 –el trío Círculo compuesto en 1936pero estrenado en 1942. Hasta 1949, en cuyo mes de enero murió en Madrid, aún enriqueció su catálogo con una docena larga de obras más, pues hasta el final de sus días fue fiel a ese ritmo metódico y regular de componer un poco todos los días; para que la inspiración, cuando llegase-y llegó muchas veces- le encontrara trabajando.

Junto a su amigo el gaditano Manuel de Falla, con quién convivió en París en los años anteriores a la Primera Gran Guerra y luego en Madrid, Turina el sevillano formó parte del grupo de músicos que, tras las teorías de Pedrelly los primeros grandes hallazgos de Albéniz y Granados, logró el despegue de la música moderna española y la situó al nivel del resto de las naciones civilizadas, tanto en ambiciones como en afán de universalidad.

A raíz de su muerte, Julio Gómez acertó a definir la característica principal del arte de Turina, la que, junto a su regularidad y facilidad de expresión, tiene como consecuencia el alto nivel cualitativo de su obra: «El equilibrio perfecto entre la idea y su realización técnica». No disponemos en España de tantos músicos de este calibre, y de tan placentera escucha, por lo que es necesario esperar a fechas especiales para gustar sus músicas.

La Fundación Juan March no desaprovecha, por estas razones, cualquier oportunidad para incluir sus obras en nuestros conciertos. Ciclos como los dedicados a la Generación de los Maestros (1984), La Canción española del siglo XX (1986), Sevilla en la música (1992) y otros muchos se han enriquecido con sus composiciones. En 1991, dentro de las actividades de nuestra Biblioteca de música española contemporánea, publicamos el repertorio bibliográfico Joaquín Turina, a través de otros escritos, de Alfredo Morán, incansable estudioso y propagador de la obra de su suegro y animador del «Archivo Joaquín Turina-», que así completaba su doble e indispensable aportación de 1983 titulada Joaquín Turina, a través de sus escritos (Biografía y Catálogo). A él y a toda la familia Turina -uno de cuyos componentes interviene en el primer concierto- deseamos agradecerles las facilidades que siempre nos ofrecen cuando nos ocupamos de la obra del gran compositor sevillano. En este caso, con la selección y préstamo de gran parte de los materiales que constituyen la pequeña exposición documental que acompaña a este ciclo.



PROGRAMA GENERAL

PROGRAMA  
PRIMER CONCIERTO

JOAQUÍN TURINA (1882-1949)

I

**Poema en forma de canciones, Op. 19** (1917)  
(Ramón de Campoamor)

- I. *Dedicatoria* (piano solo)
- II. *Nunca olvida...*
- III. *Cantares*
- IV. *Los dos miedos*
- V. *Las locas por amor*

**Canción de cuna**, de «*La Mujer del Héroe*» (1916)  
(G. Martínez Sierra)

**Saeta en forma de Salve, Op. 60** (1930)  
(S. yj. Álvarez Quintero)

**Homenaje a Lope de Vega, Op. 90** (1935)  
(Lope de Vega)

- I. *Cuando tan hermosa os miro* (de «*La Discreta enamorada*»)
- II. *Si con mis deseos* (de «*La Estrella de Sevilla*»)
- III. *Al val de Fuenteovejuna* (de «*Fuenteovejuna*»••)

II

**Canto a Sevilla, Op. 37** (1925)  
(J. Muñoz San Román)

- I. *Preludio* (piano solo)
- II. *Semana Santa*
- III. *Noche de feria* (piano solo)
- IV. *Las fuentecitas del parque*
- V. *El fantasma*
- VI. *Ofrenda* (piano solo)
- VII. *La Giralda*

Intérpretes: Inma Egido, soprano  
Fernando Turina, piano

Miércoles, 6 de abril de 1994. 19,30 horas.



PROGRAMA  
SEGUNDO CONCIERTO

JOAQUÍN TURINA (1882-1949)

I

**Primera sonata en Re, Op. 51 (1929)**

*Lento. Allegro molto*

*Aria. Lento*

*Rondeau. Allegretto*

**El poema de una sanluqueña, Op. 28 (1923)**

*Ante el espejo. Andante*

*La canción del lunar. Vivo*

*Alucinaciones. Muy lento*

*El rosario en la iglesia. Andante*

II

**Variaciones clásicas, Op. 72 (1932)**

**Segunda sonata (Sonata española), Op. 82 (1934)**

*Lento con variaciones*

*Vivo*

*Adagio. Allegro moderato*

*Intérpretes: Víctor Martín, violin*  
*Miguel Zanetti, piano*

Miércoles, 13 de abril de 1994. 19,30 horas.

PROGRAMA  
TERCER CONCIERTO

JOAQUÍN TURINA (1882-1949)

I

**Círculo, Op. 91** (1936)

*Amanecer* (Lento-Andantino)  
*Mediodía* (Allegretto quasi Andantino)  
*Crepúsculo* (Allegro vivace)

**Trío n.º 1, Op. 35** (1926)

*Preludio y fuga*  
*Tema con variaciones*  
*Sonata*

II

**Trío n.º 2, Op. 76** (1933)

*Allegro molto moderato*  
*Molto vivace*  
*Andante mosso-Allegretto-Allegro*

*Intérpretes:* Trío Mompou  
(Luciano G. Sarmiento, *piano*,  
Joan Lluís Jordá, *violín*,  
Mariano Melguizo, *violonchelo*)

Miércoles, 20 de abril de 1994. 19,30 horas.

PROGRAMA  
CUARTO CONCIERTO

JOAQUÍN TURINA (1882-1949)

I

**Sonata fantasía, Op. 59** (1930)

*Lento-Allegro molto moderato*

*Coral con variaciones. Lento*

**Cinco danzas gitanas, Op. 55** (1929/30)

*Zambra*

*Danza de la seducción*

*Danza ritual*

*Generalife*

*Sacro-Monte*

II

**Cinco danzas gitanas n, Op. 84** (1934)

*Fiesta de las calderas*

*Círculos rítmicos*

*Invocación*

*Danza rítmica*

*Seguiriya*

**Sevilla, suite pintoresca, Op. 2** (1908)

*Bajo los naranjos*

*El Jueves Santo a medianoche*

*La Feria*

*Intérprete: Begoña Uriarte, piano*

Miércoles, 27 de abril de 1994. 19,30 horas.

## INTRODUCCIÓN GENERAL

Joaquín Turina (Sevilla, 9-12-1882/Madrid, 1-1-1949) es, seguramente, uno de los compositores de la música española moderna más estudiados. Vivía todavía cuando Federico Sopeña, amigo y colaborador del maestro, publicó su primera biografía, única durante mucho tiempo. Pero, en el entorno del año del centenario y a partir de entonces, han sido numerosos los libros -biografías, análisis, ensayos, recopilaciones de documentos y hasta tesis doctorales- que se han llevado a cabo. *Dignum et justum est*, pues la de Turina es una de las principales aportaciones a la creación musical española de la primera mitad del siglo, por su volumen y su solidez. Como también es justo destacar hasta qué punto el amoroso desvelo de sus hijos Conchita, José Luis y Obdulia y de su yerno Alfredo Morán —principal *factótum* de la operación- ha colaborado decisivamente a esta profusión mediante la búsqueda y publicación de millares de documentos, la recuperación de partituras que permanecían inéditas, diseminadas o incluso se daban por perdidas, y, muy especialmente, por su actitud absolutamente abierta a facilitar cualquier información a cuantos nos hemos interesado por estudiar la producción del ilustre músico.

Pasados más de dos lustros desde aquella avalancha del centenario, es indudable que la información ha aumentado. Durante aquél 1982 y las temporadas inmediatamente posteriores, es cierto que se escucharon en los conciertos españoles muchas obras de las que, para entendernos, podemos llamar «no tópicas» del catálogo turiniano; que se grabaron por vez primera muchas de las que no había testimonio sonoro alguno; que se hizo algún ciclo extensísimo de programas de radio para divulgar casi todo Turina -el todo grabado, en disco o en los estudios de RNE-; que menudearon los actos de homenaje y las conferencias... Indudablemente, todo esto sirvió, sirve. Pero, junto a ello, cabe

observar que el alcance registrado en cuanto a instalación real y efectiva de partituras turinianas en el repertorio concertístico, no ha sido demasiado grande. Siguen siendo frases de críticos y estudiosos el que *Ritmos* no es una obra inferior a *La Procesión del Rocío* o la *Sinfonía sevillana*; que la *Serenata para cuerdas* en modo alguno desmerece artísticamente frente a *La oración del torero*; que *Sánlucar de Bairameda* puede y debe figurar sin reparos en cualquier antología del mejor piano nacionalista español; y que junto a la docena de obras pianísticas que se prodigan con mayor o menor frecuencia, hay muchas otras que no son ni mejores ni peores y que solamente la inercia de programadores e intérpretes mantienen en permanente olvido... En fin, un ciclo de conciertos como el presente es una nueva oportunidad para «revisar» la música de don Joaquín y para reflexiones de este tipo, porque, dado que el tópico turiniano se cierne sobre todo sobre su música orquestal -que, en nuestra opinión, dista mucho de ser la más competitiva de su catálogo-, al limitarse a la música vocal, camerística y pianística, va a colaborar a abrir un poco ese panorama procurando audiciones de obras que siguen siendo raras, junto a otras que sí pueden considerarse establecidas en los repertorios de pequeño formato instrumental y vocal.

Joaquín Turina vivió en su juventud las inquietudes -con su formidable proyección literaria- de la generación del 98, y, en su madurez, la eclosión poética de la generación del 27. Para qué vamos a andarnos con rodeos a estas alturas: es notorio que faltó a nuestro músico un punto de sensibilidad literaria para tratar de acercar su musa a quienes, a la vez que él, aportaban imperecederos capítulos a la cultura española. Las tímidas tentativas teatrales de Turina se limitaron al alicorto estro de los Martínez Sierra, y su mucho más importante dedicación a la música vocal de concierto le llevó a textos poéticos clasificables en dos grupos principales: por un lado, al romanticismo de un siglo atrás, representado por la poesía desigual -pero, en todo caso, un tanto acartonada- de Campoamor, Espronceda y el Duque de Rivas, y la más lozana de Bécquer, y, por otro lado, a poetas contemporáneos muy menores, como Muñoz San Román, Cristina de Arteaga, Josefina de Attard o en otros campos el prestigioso Rodríguez Ma-

rín. Fuera de estas dos tendencias, simplemente las felices excursiones aisladas a dos mundos poéticos tan dispares como los de Lope de Vega y los hermanos Álvarez Quintero, ambas presentes en el primer concierto de este ciclo.

El panorama de las canciones de Turina no es, literariamente, demasiado interesante y esta deficiencia -si la entendemos así- sorprende más si tenemos en cuenta cuánta gloriosa poesía emanaba en el entorno cronológicos de Turina apegada, como su música, a la Andalucía de sus amores, o, simplemente, como criatura de ilustres andaluces con vocación universal. Pero también es cierto que la historia del *Lied* o canción de concierto está llena de espléndidas páginas musicales apoyadas en poesía mediocre o en poemas que poco tienen que ver inicialmente con el entorno cultural e intelectual de los compositores. Y Turina no es una excepción. El mencionado primer concierto nos mostrará dos cosas: primero, buena música vocal; y, segundo, cómo la personalidad musical de Turina tiende a unificar el producto, los resultados, con pentagramas que hacen suyas con parigual sintonía cordial la expresión culta popular, grandilocuente o doméstica, universalista o local.

Hasta setenta y seis obras pianísticas relaciona Alfredo Morán en el catálogo de Turina publicado por la SGAE el pasado año. Por más que en esa exhaustiva relación figuren obras de circunstancias y versiones pianísticas de obras que tuvieron otro vehículo instrumental natural, el volumen de la producción turiniana para su instrumento predilecto es imponente. Puede preguntarse el lector, si a bien lo tiene, sobre cuántas obras pianísticas de Turina conoce o sencillamente, a escuchado en concierto. La proporción, a buen seguro, será muy pequeña y, aunque este hecho de ninguna manera es único, en el caso de Turina resulta especialmente injustificado precisamente por las características de esta producción. Obviamente, serían los casos de Albéniz y Granados los más susceptibles de comparación con el de Turina, y la diferencia salta a la vista: mientras que tanto en Albéniz como en Granados encontramos una enorme distancia de calidad entre unas obras y otras, la producción pianística turiniana es fun-

damentalmente homogénea. Turina no aportó ninguna obra de la hondura y trascendencia de *Iberia*, ni siquiera de *Goyescas* si se quiere, pero desde sus primeras obras pianísticas -*Sevilla*, *Sonata romántica sobre un tema español*, *Rincones sevillanos*, *Tres danzas andaluzas*, *Recuerdos de mi rincón...*- su pianismo es importante y, sobre todo, perfectamente definido estilísticamente, cosas ambas que difícilmente se pueden aplicar a sus ilustres colegas antecesores. Sin duda, la cantidad de obra ha sido un obstáculo para la normal difusión de tantas partituras meritorias que siguen esperando a que se rompa la inercia programadora, cosa deseable porque, aunque no haya en el piano de Turina ningún tesoro trascendental marginado, sí hay obras que merecen ser conocidas y pueden aportar variedad a los programas sin mengua de interés musical.

Finalmente, en el terreno de la música de cámara es donde podemos encontrar el Turina más competitivo, por emplear el mismo término de antes, tan de boga. Porque no solo dio el maestro sevillano en él lo mejor de su invención musical -esa es nuestra opinión, al menos-, sino que el *corpus* de esta aportación, en cantidad y en calado, es sensiblemente superior al de sus colegas practicantes de la estética nacionalista antes, a la vez y después que Turina: Albéniz, Granados, Falla, Esplá, Guridi, Mompou, los Halffter, Rodrigo... Obras aisladas admirables de alguno de ellos pueden parangonarse con lo más selecto producido por Turina en este campo; en algún contadísimo caso -léase el *Concertó* de Falla-, ninguna obra camerística de Turina alcanza una comparable altura estética..., pero, como bloque, la aportación turiniana a la música de cámara reclama primerísimo plano en tal panorama. Gusta especialmente apuntar esto en la introducción a un ciclo en el que, en dos conciertos, se van a reponer hasta siete composiciones significativas de esta parcela instrumental: las tres obras para trío con piano y lo esencial de su música para violín y piano.

**José Luis García del Busto**

## NOTAS AL PROGRAMA

## PRIMER CONCIERTO

**Poema en forma de canciones, Op. 19**

Consta de cinco movimientos: el primero, puramente instrumental, a modo de introducción; los otros cuatro, sendas canciones con valor individual y que, de hecho, son frecuentemente aisladas por los intérpretes sin que pierdan significación. En otras palabras, el *Poema* no constituye un *ciclo* en sentido estricto. Son varios elementos que alinean esta obra vocal de Turina con la tradición romántica centroeuropea del *Lied*: por un lado tenemos la ubicación romántica de los textos escogidos; por otro, la propia realización musical: la ideación melódico-armónica, la línea vocal, el trabajo pianístico. Ello no quiere decir que la partitura, como fruto de Turina que es, no sea decididamente *española*, sino que supone un meritorio intento de proponer un tipo de canción española sin vinculación estricta al legado folclórico: es un acierto, en principio, la renuncia a un utópico progreso en la línea perfecta y cerrada en sí misma de las *Siete canciones populares españolas* de Manuel de Falla. Más discutible puede parecer la elección de unos poemas como los de Campoamor que, seguramente, eran muy «viejos» en 1917, cuando la obra se compuso. Pero lo cierto es que Turina se aplica a ellos con auténtica sinceridad, dotándolos de una música amable y de atractiva línea vocal, con punto álgido de brillantez en *Cantares*, página que, por esto mismo y por su españolismo a flor de piel, se ha convertido en la favorita del *Poema*, aunque no sea menos admirable la adecuación música-texto de *Los dos miedos* o incluso la gracia, un tanto irónica, del acompañamiento pianístico a *Las locas por amor*.

El *Poema en forma de canciones* fue compuesto entre el 30 de abril y el 12 de mayo de 1917, y se estrenó en el Teatro del Casino de San Sebastián el 15 de septiembre del mismo año, por Lahowska y Cotarelo. En marzo de 1918 la tocó el propio Turina en Lisboa y otras ciudades portuguesas, acompañando también a Aga Lahowska, cantante a la que el autor retrata en su



diario como «polaca simpática, pero salvaje y desequilibrada» (!). De la obra hizo Turina enseguida una versión orquestal que, presentada en 1919, tuvo corta carrera, acaso por la descalificación que de ella hizo Adolfo Salazar en «El Sol».

### **Canción de cuna** de *La mujer del héroe*

*La mujer del héroe*, comedia de Gregorio Martínez Sierra que fue estrenada el 19 de abril de 1914, fue tomada poco después como libreto para uno de los fallidos intentos de lograr éxito en el teatro que Turina llevó a cabo en los primeros lustros del siglo. Próximas a esta obra encontramos *Margot* (1914), *Los moros y la pastora* (1915) que conoció otros dos títulos y finalmente sería utilizada como boceto para *Jardín de Oriente*, *Navidad* (1916) y *La adúltera penitente* (1917). El sainete o zarzuela que ahora nos ocupa, en dos actos, con música del maestro sevillano, se estrenó en el Teatro Apolo el 7 de diciembre de 1916, y constaba de siete números musicales escritos por Turina entre el 2 y el 26 de febrero de quel mismo año. Como casi siempre, la música brotó desde el piano y después (marzo) sería instrumentada. El compositor no mostró aprecio por el resultado y renunció enseguida a incluir la obra en su catálogo. El «héroe» en cuestión es un aviador un poco taramba que hace sufrir a su abnegada esposa, modesta planchadora que trabaja en un taller de la Cava Alta madrileña; al final, naturalmente, la reconciliación. A estos acentos tiernos del desenlace se refiere la *Canción de cuna*, el último número musical de la obra.

### **Saeta en forma de Salve, Op. 60**

He aquí una página vocal, ausente de grandes ambiciones, que se revela como una de las más logradas y atractivas de esta parcela del catálogo turiniano. A partir del poema a la Virgen de la Esperanza, de los hermanos Serafín y Joaquín Álvarez Quintero -a cuya producción puede extrañarnos que no se acercara Turina con más frecuencia—, el maestro sevillano trazó un canto cálido y fervoroso, bello y sentido, admirable. Otras interesantes recreaciones de la *saeta* llevó a cabo el

compositor en su carrera: el *Jueves Santo a medianoche* de su temprana suite pianística *Sevilla* o la *Semana Santa del Canto a Sevilla*-, pero esta *Saeta en forma de Salve* a la Macarena es, en nuestra opinión, un logro superior.

La pieza fue compuesta entre el 7 y el 13 de octubre de 1930. Como en el caso del *Poema en forma de canciones*, Turina realizó inmediatamente el trasvase del piano a la orquesta (abril de 1931) y en esta versión fue estrenada la *Saeta* por la gran Conchita Superna, en Londres. No conocemos este «arreglo», pero acaso no sobren las comillas a juzgar por el absoluto olvido en que cayó.

### **Homenaje a Lope de Vega, Op. 90**

En 1935 la cultura española conmemoraba el tercer centenario de la muerte de Lope. Entre el 22 de octubre y el 13 de noviembre de dicho año, don Joaquín compuso este su tributo a la memoria del genial dramaturgo y poeta. Aunque Turina es reconocible en cada uno de los compases de su abundantísima producción, cabe decir que el *Homenaje a Lope de Vega* no se nos aparece como un fruto prototípico de su inspiración colorista y, con tantísima frecuencia, andaluza y sevillana. La música de este tríptico es bien española -véase el remate del fragmento de *Fuenteovejuna*- y, aunque no deje de ser anecdótico, obsérvese la «inevitable» elección de *La estrella de Sevilla* para la segunda de las canciones..., pero es un Turina que contiene su habitual arrebatado sureño y que, formalmente, opta por la concisión. El resultado es interesante y, si la grandeza de Lope no ha encontrado correlación suficiente en nuestra música, al menos valoramos en Turina la nobleza del empeño.

El *Homenaje* lleva la dedicatoria a la cantante que los estrenó, Rosita Hermosilla.

### **Canto a Sevilla, Op. 37**

La que puede considerarse versión completa del *Canto a Sevilla* consta de siete números con la siguiente ordenación: I *Preludio*, II *Semana Santa*, III *Las*

*fuentecitas del Parque*, IV *Noche de feria*, V *El fantasma*, VI *La Giralda* y VII *Ofrenda*. De ellos, el primero, el cuarto y el séptimo son meramente instrumentales y, los otros cuatro, vocales. No en todas las interpretaciones se dan los siete y, en ocasiones, se altera este orden: usos aceptables habida cuenta en los múltiples y variados formatos con que la obra se presentó en vida del autor y con su anuencia. La partitura, sobre versos de José Muñoz San Román, fue compuesta entre el 18 de junio y el 14 de noviembre de 1925, lapso bastante amplio para la norma de don Joaquín quien, por entonces, estaba en un momento álgido de su creatividad: del mismo año son *El Barrio de Santa Cruz*, *La oración del torero* y la mayor parte del *Trío n.º 1*, entre otras partituras menores. Una vez más, el compositor abordó sin demora (1926) la orquestación, pero esta vez con mayor fortuna pues el *Canto a Sevilla* sí ha llegado hasta nosotros en versión orquestal, después de haber sido revisada ésta por el propio Turina, de haberse perdido los manuscritos de los tres movimientos puramente orquestales y de haber intervenido Angel Mingóte en su restauración (1956). Precisamente con orquesta, y no con piano, fue como la obra se estrenó: fue en el Teatro San Fernando de Sevilla, el 3 de mayo de 1926, con Arbós y su Sinfónica y acañando como solista la soprano griega Crisena (o Cristo) Galatti. En la noche del estreno, según rezan las crónicas (pues en el programa no consta) intervino la mítica actriz Margarita Xirgu recitando otros poemas que se intercalaron en el curso musical.

El *Preludio* recrea un ambiente de noche primaveral, con un tema característico que será nexo de toda la obra. En *Semana Santa*, página dedicada «a los nazarenos del Cristo de las Penas y de la Virgen de los Dolores», propone Turina tres tipos de saeta, dos de la tradición -antigua y moderna- y otra de propia invención. El lirismo de *La fuentecitas del parque* se reparte entre el papel vocal y el instrumental (éste protagonizado por el oboe en la versión orquestal). Contra lo que pudiera esperarse, *Noche de feria* no es un pasaje excesivamente bullicioso, sino una fina página musical que parece recoger los ecos de la fiesta que flotan en el ambiente ya despejado de gentío. *El fantasma* es una canción inspirada en el relato de quienes creyeron vivir tal aparición en el Barrio de Santa Cruz; la presencia del fantasma se subraya con un motivo «rítmico y gro-

tesco»; en el centro de la pieza se recrea la petenera. *La Giralda* propone aires de fandanguillo junto a un motivo contrastante de expresividad casi religiosa. Por fin, la *Ofrenda* viene a resumir instrumentalmente los contenidos poético-musicales de la composición, dotándola del sentido cíclico tan caro a Turina: la marcha procesional de *Semana Santa* se evoca en íntima fusión con el tema de petenera y reaparecen el motivo del *Preludio* y el fandanguillo de *la Giralda*.

## TEXTOS DE LAS OBRAS CANTADAS

### POEMA EN FORMA DE CANCIONES, Op. 19 (R. de Campoamor)

#### I. Dedicatoria (piano solo)

##### n. Nunca olvida...

Ya que este mundo abandono,  
antes de dar cuenta a Dios,  
aquí para entre los dos  
mi confesión te diré.  
Con toda el alma perdono  
hasta a los que siempre he odiado.  
¡A ti que tanto te he amado  
nunca te perdonaré!

#### III. Cantares

Más cerca de tí me siento  
cuanto más huyo de tí,  
pues tu imagen es en mí,  
sombra de mi pensamiento.  
Vuélvemelo a decir,  
pues embelesado ayer,  
te escuchaba sin oír  
y te miraba sin ver.

#### IV. Los dos miedos

Al comenzar la noche de aquel día,  
ella, lejos de mí,  
¿por qué te acercas tanto? me decía.  
Tengo miedo de tí.  
Y después que la noche hubo pasado  
dijo, cerca de mí:  
¿Por qué te alejas tanto a mi lado?  
¡Tengo miedo sin tí!

## V. Las locas por amor

Te amaré, diosa Venus,  
 si prefieres que te ame  
 mucho tiempo y con cordura;  
 y respondió la diosa de Citeres:  
 Prefiero, como todas las mujeres,  
 que me amen poco tiempo y con locura.

### CANCION DE CUNA

(de *La Mujer del Héroe*)  
 (Gregorio Martínez Sierra)

Chiquito y bonito como la ilusión  
 cuando llegues a hombre si tienes amor  
 no le hagas llorar, no le hagas sufrir.  
 Chiquito y bonito ¿quién te quiere a tí?

Dormido está mi niño ¡qué bonito es!  
 Cuando llegue a ser hombre ¿quién le va a querer?  
 ¿Quién le hará penar? ¿Quién le hará reír?  
 Ríe tú, que tu madre pena por ti.

Que sola está la casa ¿quién falta en ella?  
 Falta quien la alegraba con su presencia,  
 era nuestro, mi vida, nos ha olvidado  
 era nuestro, alma mía, nos le han robado.

Chiquito y bonito como la ilusión  
 cuando llegues a hombre si tienes amor,  
 no le hagas llorar, no le hagas sufrir.  
 Chiquito y bonito, ¿quién te quiere a tí?

**SAETA EN FORMA DE SALVE A LA VIRGEN  
DE LA ESPERANZA, Op. 60**  
(S. y J. Álvarez Quintero)

¡Dios te salve, Macarena,  
madre de los sevillanos,  
paz y vida!  
¡La vida que alivia toda pena,  
la que cura con sus manos  
toda herida!  
¡Dios te salve, luz del cielo,  
siempre estrella y siempre aurora  
de bonanza!  
¡La que ampara todo anhelo;  
la divina sembradora  
de esperanza!  
¡Dios te salve, María,  
madre de gracia llena;  
alma de Andalucía,  
sol de la Macarena!

**HOMENAJE A LOPE DE VEGA, 0p.90**

**I. Cuando tan hermosa os miro**  
(de *La discreta enamorada*)

Cuando tan hermosa os miro,  
de amor suspiro;  
y cuando os veo,  
suspira por mí el deseo.  
Cuando mis ojos os ven  
van a gozar tanto bien,  
mas como por su desdén  
de los vuestros me retiro,  
de amor suspiro;  
y cuando no os veo,  
suspiro por mi deseo.

**n. Si con mis deseos...**  
(de *La estrella de Sevilla*)

Si con mis deseos  
los tiempos caminaran,  
al sol aventajaran  
los pasos gigantes,  
y mis dulces empleos  
celebrara Sevilla,  
sin envidiar, celosa,  
amante venturosa,  
la regalada y tierna tortolilla,  
que con arrullos roncros,  
tálamos hace de los viejos troncos.

**m. Al val de Fuenteovejuna**  
(de *Fuenteovejuna*)

Al val de Fuenteovejuna  
la niña cabellos baja;  
el caballero la sigue  
de la Cruz de Calatrava.

Entre las ramas se esconde  
de vergonzosa y turbada;  
fingiendo que no le ha visto,  
pone delante las ramas.

*¿Para qué te escondes,  
niña gallarda?  
¡Qué mis linceos deseos  
paredes pasan!*

Acercóse el caballero  
y ella confusa y turbada,  
hacer quiso celosía  
de las intrincadas ramas;  
mas como quien tiene amor  
los mares y las montañas  
atraviesa fácilmente,  
la dice tales palabras.



**CANTO A SEVILLA, Op. 37**

(J. Muñoz San Román)

**I. Preludio (piano solo)****II. Semana Santa**

Semana Santa, penitentes  
 y encapuchados nazarenos.  
 Perfume a rosa y manzanilla  
 y un rebrillar en los cielos.  
 Explosión de Primavera.  
 Claveles rojos y bellos;  
 sobre los «pasos» los Cristos  
 y las Vírgenes luciendo.  
 Un ávido gentío por las calles  
 tortuosas y llenas de misterio;  
 gritos de vendedores y dolientes  
 y líricas «saetas» por el viento.  
 «Miráslo por donde viene  
 er Señor der Gran Podé...  
 Por cada paso que dá  
 nase un lirio y un clavé»  
 Pasan Jesús del Amor,  
 el Cristo de Montañés;  
 la Virgen de la Esperanza,  
 y Jesús de Nazaret.  
 Sobre Calvarios floridos,  
 bajo palios filigranas,  
 terciopelo y pedrería,  
 nubes de incienso inflamadas.  
 Una morena con ojos  
 como la noche cerrada,  
 abre sus labios de mieles  
 y sollozando les canta.  
 Se acerca entre mil luceros,  
 viene derramando gracias,  
 bajo el azul de los cielos.  
 Semana Santa: armonías  
 de clarines y tambores.  
 Las calles llenas de encanto,  
 y de risas y de sonos.  
 La noche del Jueves Santo  
 es claro día y no es noche.  
 Tiene una luna de plata  
 que es más clara que los soles.  
 De la Macarena sale  
 la Esperanza, amor de amores,  
 y entre el gentío florece  
 un renacer de oraciones.  
 Madre de la Macarena,  
 por nuestro amor, dolorosa,  
 para alivio de las penas,  
 tienes la cara de rosa.

### III. Noche de feria (piano solo)

#### IV. Las fuentecitas del parque

Como besos solares  
en la arena dorada;  
como tiernas caricias  
de la luna de plata,  
son las fuentes del parque  
en la dulce mañana,  
o entre el mago silencio  
de la noche estrellada.  
Entre el bello bosque  
donde luce la acacia,  
el naranjo aromoso,  
y la altísima palma,  
son las fuentes del parque  
de Sevilla la amada,  
como oasis, milagros  
de frescura y de gracia.

¡Oh, el amor que se mira  
al espejo del agua,  
de sus senos tranquilos  
en la fúlgida entraña!  
¡Oh, el amor que suspira  
a la música grata  
de las aguas que surgen  
cantarínas y Cándidas!  
Dulce amor peregrino  
por las sendas doradas  
de este parque de ensueño,  
de este edén de las almas.  
Cómo goza el misterio  
de las horas más plácidas,  
al frescor de estas fuentes  
rumorosas y mágicas.

## V. El fantasma

Por las calles misteriosas  
 ronda de noche un fantasma,  
 dejando un rumor de ayes  
 y cadenas cuando pasa.  
 Viéndolo aúllan los perros  
 y las cornejas se espantan,  
 rasgando el tul de las sombras  
 con el filo de sus alas.  
 Como un desgraciado augurio  
 se espera la su llegada  
 y hasta el novio más valiente  
 al sentirlo se acobarda.  
 ¿Dónde vá y de dónde viene?  
 De cierto no se sabe nada;  
 más dicen que es el amor  
 que anda vestido de máscara.

## VI. Ofrenda (piano solo)

### VII. La Giralda

De la gloriosa Sevilla  
 se hizo el espíritu carne  
 en la torre peregrina  
 y la llamaron Giralda,  
 que es nombre que tiene un eco  
 de repique de campanas.  
 La Giralda es un ensueño  
 y es así como un suspiro  
 que lanza la tierra al cielo.  
 Encaje de filigrana;  
 como una bandera al viento  
 tejido en oro y en plata.  
 Como un brazo de Sevilla  
 que se levanta a alcanzar  
 las gracias que Dios le envía.  
 Como un pensamiento loco  
 que habla de amor infinito,  
 hecho repique sonoro.  
 Oro y plata, día y noche,  
 y coral y pedrería;  
 lo mismo ahora que entonces,  
 cuando yo la imaginaba  
 en sueños, como un tesoro  
 labrado por manos de hadas.  
 Gallarda como mujer,  
 sin tí, no sería Sevilla  
 lo encantadora que es.

## NOTAS AL PROGRAMA

## SEGUNDO CONCIERTO

**Sonata para violín y piano n.º 1, Op. 51**

Compuesta en 1929 (terminada el 20 de septiembre), la obra fue estrenada por J. Zuccone y F. Lavandrier en el Conservatorio de Lyon el 15 de mayo de 1930, hecho que sorprendió al autor y a la dedicataria, la violinista Jeanne Gautier, que pensaba haber hecho el estreno en París. En Madrid se dio a conocer en el Teatro de la Comedia, el 25 de noviembre de 1930, por Albina Madinabeitia y Pilar Cavero.

En sus apuntes de 1946, don Joaquín comentaba: «Es obra muy simple de líneas, con tres tiempos: Allegro en forma de sonata, casi sin desarrollo; Aria, con episodio dramático de tipo popular y Rondó en ritmo de farruca». El movimiento inicial presenta una introducción lenta, en los modos andaluces, con anuncio del primer tema de los dos que propone el *Allegro molto*, separados éstos por una transición pianística en tresillos; paréntesis central con una evocación de *La oración del torero*, reexposición variada y coda. El segundo tiempo es de ambiente cantable muy intenso y presenta diversos motivos relacionados entre sí y, a su vez, con el segundo tema del movimiento anterior. El rondó final propone, como episodios intercalados entre las apariciones del estribillo, un recuerdo de los motivos previamente utilizados, construyéndose la coda sobre el primer tema del *Allegro molto* inicial.

**Poema de una sanluqueña, Op. 28**

«Este poema», escribía Turina, «está inspirado en la siguiente frase que oí decir a una muchacha de Sanlúcar: "Las sanluqueñas no se casan y los sanluqueños se casan con forasteras". A fuer de sanluqueño adoptivo quise romper una lanza en favor de mis paisanas, estas bellas andaluzas que viven en triste y perpetuo ensueño». Semejante motivación supone, en la música, un

planteamiento expresivo interiorizado, emotivo, al margen de los pintoresquismos o de las descripciones de otras obras turinianas.

La composición ocupó a Turina desde agosto hasta el 2 octubre de 1923, y el estreno tuvo lugar, naturalmente, en Sánlúcar de Barrameda: Teatro Victoria, 20 de julio de 1924, a cargo de Manuel Romero con el compositor al piano. Luego, el maestro sevillano presentó la obra en París y en Madrid con la violinista Lydia Dermigian. Pensando en la Orquesta Bética fundada por Falla, Joaquín Turina orquestó la parte pianística en 1925, pero limitándose a los dos primeros movimientos. Entre los actos musicales del centenario de Turina (1982) se interpretó el *Poema*, para violín y orquesta, tras el trabajo de su nieto José Luis para orquestrar los movimientos tercero y cuarto.

En el *Poema de una sanluqueña* se funden los planteamientos formales de la sonata y el sentido cíclico tan arraigado en Turina. El primer tiempo es en tres secciones: *Andante* de carácter melancólico con dos amplias frases; un *Allegretto* de mayor vitalismo, y vuelta al *Andante* para dar cabida a un hermoso tema al que Turina llama *Himno a la belleza* y que será elemento básico en toda la obra. El segundo tiempo, conciso y equilibrado, hace la función de scherzo: alusiones guitarrísticas, aliento de copla andaluza, gracejo en la expresión de la coquetería femenina. Con armónicos violinísticos se abre el movimiento lento, pasaje donde asistimos a una recreación del *Himno a la belleza* que es llevado a su cima de intensidad; cinco compases ulteriores sirven para descargar la tensión. El movimiento cuarto y último sugiere tañido de campanas e interioriza el *Himno* antes de que emerja un virtuosístico tema en dobles cuerdas que luego será recapitulado, así como el *Himno* y motivos del tercer tiempo. Los compases finales son de gran recogimiento, música refinada y evocadora que desemboca en la plenitud tonal del Do mayor.

## Variaciones clásicas, Op. 72

En dos semanas de junio de 1932, el músico sevillano escribió estas *Variaciones clásicas* que estrenaría el violinista Manuel Pérez Díaz en el Ateneo de Madrid.

La obra está dedicada a Lola Palatín, intérprete de la música violinística turiniana y, sobre todo, entrañable amiga de Turina que, al igual que su esposo el escultor Jacinto Higuera, dieron fraternal apoyo al compositor en momentos delicados de su biografía.

Obra que probablemente merece mayor presencia en los conciertos de la que ha tenido, de ella dejó Joaquín Turina una justa descripción en la conferencia sobre «El canto andaluz en el arte de la música» que pronunció en Madrid el 10 de junio de 1936:

«En las *Variaciones clásicas*, un tema, casi lamento, de expresión triste, toma diferentes aspectos, según el curso del desarrollo. La primera variación significa un balance lánguido y perezoso, que parece "guajira" en el sentimiento, aunque no lleva la combinación de compases propia de la canción cubana. En la segunda variación es un tango, rítmico y rígido, que prepara la cuarta, evocación melódica de sonoridad muy tenue que canta el violín con sordina. Terminan las variaciones con un final alegre y rápido, en ritmo de "zapateado"».

### **Sonata para violín y piano n.º 2, Op. 82**

Es, en rigor, la tercera *Sonata* que con este título (es decir, sin contabilizar el *Poema de una sanluqueña* que también podría considerarse «sonata») compuso Turina para violín y piano. La numeración como 1 y 2 de las sonatas op. 51 y op. 82 se debe a que el compositor no consideró digna de ser catalogada la que escribió en 1908, titulada *Sonata española*, obra que durante muchos años se dio por perdida (yo mismo lo hice en mi libro de 1980), pero que, en la admirable operación de «busca y captura» que con motivo del centenario del compositor llevó a cabo la familia Turina, encabezada por Alfredo Morán, apareció y pudo ser recuperada. El desinterés de Turina hacia aquella partitura juvenil se confirmó con el título de *Sonata española* dado también a esta *Sonata op. 82*: sin duda, el compositor no contaba con que hubiera posibilidad de confusión.

La obra está dedicada al compositor, amigo y discípulo de Turina, Pedro Sanjuán y fue escrita entre el 25 de septiembre de 1933 y el 17 de enero siguiente. Des-

pués de su estreno absoluto en Londres, a cargo de Angel Grande y María Lavinskaya, se ofreció en Madrid en solemne ocasión: un homenaje al maestro Turina promovido por la Asociación de Cultura Musical y la Dirección Gral. de Bellas Artes, que tuvo lugar en el Teatro María Guerrero, el 21 de mayo de 1941, y en el que intervinieron Federico Sopena como presentador y conferenciante, la Orquesta Nacional dirigida por José M.~ Franco que interpretaron el *Canto a Sevilla* y la *Sinfonía sevillana*, Lola Rodríguez de Aragón y Enrique Iniesta quien, acompañado por el propio autor, abrió el concierto con esta *Sonata op. 82* que fue distinguida por entonces con el Premio del Sindicato Nacional del Espectáculo.

Turina la consideraba *desde luego, muy superior a la primera por sus materiales y por su desarrollo. Se compone de unas variaciones muy libres, basadas en ritmos españoles; de una zambra gitana como scherzo y de un final en forma de sonata que resuelve en un fandango.* El tema del primer tiempo es sujeto de tres variaciones antes de la preceptiva recapitulación: la primera en aire de petenera, la segunda es la culminación expresiva de la página y la tercera juega con el compás del zortzico. El segundo, en clara y concisa forma tripartita *vivo-andante-vivo*, es, en efecto, de un andalucismo que mira hacia la «gitanería». La forma no es tan esquemática en el movimiento final, donde se suceden motivos de copla y ritmos de danza en una elaboración básicamente sonatística que incluye referencia cíclica a la introducción lenta del primer movimiento.

## NOTAS AL PROGRAMA

## TERCER CONCIERTO

**Círculo, Op. 91**

Subtitulada como «Fantasía para piano, violín y violonchelo», la obra fue concluida el 29 de mayo de 1936 y se estrenó, tras el penoso paréntesis de la guerra civil, el 1 de marzo de 1942, en el Ateneo madrileño, siendo sus intérpretes Enrique Aroca, Enrique Iniesta y Juan Ruiz Casaux.

Si el sentido cíclico de la música, aprendido en la Schola Cantorum parisina, fue un principio practicado por Turina en una alta proporción de su catálogo, he aquí una obra donde tal principio casi cabe decir que también es fin, puesto que afecta tanto a la forma como al plan expresivo de la composición. Se trata, en efecto, de reflejar el «ciclo» solar (*Amanecer-Mediodía-Crepúsculo*) trazando un arco musical cuya continuidad no se rompe por la distribución en movimientos (los dos últimos enlazados sin solución de continuidad) en número de tres, como casi siempre prefirió Turina.

El *Amanecer* regresa desde el lento inicial, con bello protagonismo del cello, hasta un *Andantino mosso* donde el violín arroja luz sobre el tema que escuchábamos al principio en el registro grave. El *Mediodía* es, inevitablemente, un mediodía andaluz: pizzicati de las cuerdas a modo de rasgueo guitanístico y canto garboso, casi agitanado, en el piano. A través de un *Allegro moderato* «ritmado y con garbo», se vuelve al *Allegretto quasi Andantino* donde los instrumentos de arco recrearán el tema garboso anteriormente confiado al piano. Secciones *Allegro vivace*, *Allegro* «muy rítmico» y *Allegro molto moderato* se suceden en el *Crepúsculo* antes de alcanzarse el final con el esperado recuento cíclico de temas: resuena, entre otros, el motivo principal del *Mediodía* y, como broche, un pasaje *Lento* hace ponerse al sol con el mismo tema del *Amanecer* y también confiado al violonchelo, aunque ahora en su registro agudo.

**Trío n.º 1, Op. 35**

Obra compuesta entre el 19 de mayo de 1925 y el 18 de febrero de 1926, fue estrenada por Turina, con



Enid Balby y Lily Phillips en los instrumentos de cuerda, en la Sociedad Anglo-Hispana de Londres, el 5 de julio de 1927. Está dedicada a Su Alteza Real la Infanta D.<sup>a</sup> Isabel de Borbón, y con ella obtuvo el maestro sevillano el Premio Nacional de Música 1926. El estreno español tuvo lugar en Madrid, el 27 de mayo de 1927, a cargo del Trío Sandor.

No dudamos en señalar a este *Trío* y a su hermano el *Op. 76*, como cimas del arte compositivo de don Joaquín. Ambas obras corresponden a momentos pictóricos de creatividad, pero sobre todo la que ahora nos ocupa. El detalle de la cronología de los trabajos turinianos que nos proporciona el doble libro «Joaquín Turina a través de sus escritos» de Alfredo Morán, permite analizar la labor intensa del compositor durante 1925 para la obtención de excelentes frutos musicales: después de las fiestas, el 8 de enero, iniciaba *El Barrio de Santa Cruz*, una de sus mejores obras pianísticas, concluida el 20 de febrero. El 31 de marzo iniciaba otro de sus hitos, *La oración del torero*, para cuarteto de laúdes, terminada el 6 de mayo. Al día siguiente emprendía la versión para cuarteto de cuerda, rematada en una semana (día 13). Apenas una semana después, el 19 de mayo, Turina iniciaba el *Trío 11.<sup>3</sup> 1*, composición interrumpida brevemente para escribir el *Fandanguillo guitamstico* (del 25 de mayo al 4 de junio) y, más largamente, del 18 de junio al 14 de noviembre, para escribir la versión de voz y piano de *Canto a Sevilla*. Inmediatamente después de terminar el *Trío*, emprendería la orquestación de dicho ciclo vocal, ya en febrero del año siguiente...

Volvamos al Cuaderno de Notas que Turina escribió en 1946, para recordar su sucinta visión del *Trío*, *Op. 35*: «El primer tiempo es un difícilísimo alarde de técnica. Es un *preludio y fuga*, representada ésta a la inversa, comenzando por los *estrechos*. El *Preludio*, con dos breves motivos, sigue el esquema simétrico a-b-a-b-a, siendo «a» protagonizado por el violín y «b» por el piano; la *Fuga*, muy concisa, no reviste los caracteres de gravedad tradicionalmente asimilados a esta forma, sino que ofrece auténtico calor melódico y expresivo. El tema del segundo tiempo es cantado inicialmente por el violonchelo, y las cinco variaciones que siguen se corresponden con aires populares españoles de distinta procedencia geográfica, aunque -como siempre

ocurrió en Turina- el andalucismo colorea al fin todo: la primera es una *muñeira*, la segunda un *schottis*, la tercera (para piano solo) un *zortzico*, la cuarta una *jota* y la quinta una *soleá*; finalmente, se recapitula el tema básico. En cuanto al último movimiento, es una forma sonata muy libre, con profusión de breves ideas cantables y continuos cambios de tiempo y de métrica; en los últimos compases reaparecen, cíclicamente, el tema de la fuga y el motivo «a» del preludio.

### Trío n.-2, Op. 76

La composición de su segundo *Trío* ocupó a Turina entre el 19 de julio de 1932 y el 6 de febrero del año siguiente. En Groninga (Holanda) fue estrenado por el Trío Neerlandés, el 17 de noviembre de 1933, mientras que el estreno español tuvo lugar en los estudios de Unión Radio, el 26 de noviembre de 1934, a cargo de los ilustres Ember, Iniesta y Ruiz Casaux. La partitura está dedicada «a Monsieur Jacques Lerolle», su editor, y de ella comenta el autor en sus notas: *De ambiente más clásico que el primero y sin elementos populares. Su estructura presenta algunas novedades. En el primer tiempo se superponen dos formas, pues la sonata lleva, en lugar de desarrollo, un pequeño Lied. El final es un coral cortado por dos episodios, que va creciendo en dinamismo.*

Lo de «sin elementos populares» es un hecho palpable en el primer tema, el *Allegro molto moderato* que sigue a tres compases de introducción lenta, pero, sin dejar de ser cierto, ya en el segundo tema (*Allegretto*) se cuele el españolismo y, en el *Lento* central, el bello canto del cello incide de lleno en andalucismo...: Turina. El breve segundo tiempo sigue el esquema A-B-A<sup>1</sup> (A *Molto vivace* y B *Lento*) con la sección principal en compás de 5/8, aunque sin la acentuación propia del *zortzico* que tantas otras veces utilizó el compositor. El movimiento final puede descomponerse más allá de lo que sugiere Turina en su conciso comentario, pues en su breve curso se suceden hasta siete secciones: un *lento*, un *Andante mosso* con brillante canto del piano, un *Allegretto*, un *Moderato*, la recapitulación de los dos temas del primer movimiento en orden inverso (*Allegretto* y *Allegro molto moderato*) y, finalmente, un *Allegro vivo* que sirve de eficaz y contundente coda.

## NOTAS AL PROGRAMA

## CUARTO CONCIERTO

**Sonata fantasía, Op. 59**

El título refleja perfectamente la combinación de estructura formal clásica y de libre invención que caracteriza a esta obra que Turina dedicó al musicólogo José Subirá y que escribió entre el 17 de julio y el 4 de octubre de 1930. En la mencionada obra de Morán no se registra ninguna referencia a la *Sonata fantasía* en los escritos del compositor, ni tampoco el dato de fecha e intérprete del estreno. Parece como si la obra hubiera arrancado ya como destinada a ocupar un lugar de segunda fila, discreto. Comparativamente, cabe decir que ello no es justo. Se trata de una obra en la que la falta de color local, pintoresquismo o referencias directas a la música popular, la convierten en un tanto atípica dentro del catálogo de don Joaquín, pero estas características no son ni buenas ni malas en sí mismas, solamente la calidad musical debería condicionar la carrera de una partitura y, de tal cosa, suele encargarse el tiempo: quizá no ha pasado suficiente. El caso es que, siendo la obra completamente turiniana y reconociblemente «española», acaso presenta un grado de abstracción mayor que el que se esperaba del compositor. Él fue el primero en advertirlo, a juzgar por el dato de que renunció a la primera idea de titularla *Sonata andaluza...* Por nuestra parte, coincidimos con el comentario de Antonio Iglesias en su estudio sobre la música pianística de Turina, cuando afirma, a propósito de esta *Sonata fantasía*, que estamos «tratando del piano grande de Joaquín Turina y de una de sus más afortunadas composiciones, por su factura instrumental, pero más todavía por toda una serie de ocurrencias (...) felicísimas, magistralmente unificadas con ingenio sumo». No es éste el único caso de obra turiniana que, por carecer de asideros anecdóticos o de elementos fácilmente descriptivos, queda extrañamente apartada del favor de los intérpretes y del público: lo mismo creo que ocurre con la *Serenata* para cuarteto de cuerda.

La obra es en forma de díptico, frente al tríptico que Turina empleó con asiduidad y consideraba como for-

mato *natural*. El primer tiempo es en forma sonata con introducción, dos temas, un desarrollo que pone en juego el *Lento* introductorio, reexposición ortodoxa y coda. El concepto de *fantasía* encuentra justificación en el segundo movimiento, también introducido mediante un *Lento* «con sonoridad de guitarra», y que propone un tema de coral, bello, recogido y sometido a tres variaciones muy libres, la primera de ellas decididamente española de expresión, que dan paso a la referencia cíclica a motivos del movimiento anterior. La página es ejemplo de pianismo hondo, sin excesivos alardes externos, y formalmente sobria y original, aun dentro de los caracteres que Turina siguió con fidelidad y constancia irrenunciables.

### Danzas gitanas, Op. 55 y Op. 84

José Cubiles (1894-1971), eminente pianista gaditano, el que estrenara las *Noches* de Falla, buen amigo y buen intérprete de la música de Turina, fue el destinatario de las dos series de 5 *Danzas gitanas* que el compositor sevillano escribió, entre 1929 y 1930 la primera, y en la primavera de 1934 la segunda. Cubiles estrenó las dos colecciones dedicadas, ambas en el Teatro de la Comedia de Madrid, respectivamente los días 15 de enero de 1932 y 8 de marzo de 1935. Cuando sonó por vez primera la primera serie, en su integridad y en la versión original pianística, buena parte de esta música podía ser conocida por los aficionados madrileños, puesto que el maestro Arturo Saco del Valle había pedido a don Joaquín una orquestación de las danzas para programarla en sus conciertos con la Orquesta Clásica y, en efecto, el estreno de la versión orquestal se adelantó (12 de noviembre de 1930), aunque a falta de la cuarta danza (*Generalife*).

He aquí una muestra redonda, bella y concisa, en dos capítulos, de lo que podríamos llamar «el más puro Turina»: pianismo importante, expresión colorista, andalucismo a flor de piel -matizado por el toque «gitano», a veces «jondo»-, sencillez formal basada en la simetría, poder evocativo que motiva y justifica los títulos, gracia de inspiración... No busquemos un rigor o profundización en el uso del elemento folclórico que el propio Turina no se planteó; simplemente, disfaite-

mos de estas diez piezas deliciosas, en la línea del más amable nacionalismo musical. Deliberadamente hemos fundido el comentario de ambas series, como una manera de subrayar lo que nos parece claro, a saber, la absoluta homogeneidad que existe entre una y otra, no solo de planteamiento, sino también de calidad, por más que el favor de los intérpretes se haya decantado abiertamente hacia la *Op. 55*.

## Sevilla, Op. 2

Subtitulada «suite pintoresca», es la primera obra pianística que Turina juzgó catalogable. *Sevilla, Op. 2* vino, pues, a inaugurar una amplísima producción pianística, y lo hacía con atributos de obra «grande», de obra tempranamente madura. Tanto, que la obra sería -igual que muchas otras, y más que algunas- plenamente válida para representar el pianismo turiniano, si nos viéramos obligados a tomar una sola partitura para este fin. Porque aquí está ya su peculiar tratamiento del instrumento y sus recursos, porque Turina apenas se desvió durante su carrera de los criterios expresivos que rigen en *Sevilla* y porque este molde formal sirvió de esqueleto a una enorme proporción de sus composiciones posteriores.

Compuesta entre la primavera y el verano de 1908, a caballo entre París y Sevilla, el propio compositor la estrenaría en su ciudad natal el 16 de octubre del mismo año. La partitura está dedicada a su mujer (Turina contrajo matrimonio aquel mismo año de 1908). En *Bajo los naranjos*, el compositor manifestó que había aromas de una copla de soleares escuchada y anotada en Chiclana cuando tenía quince años. Formalmente, consta de un tema principal, al que acompañan otros dos distinguibles, presentados otras dos veces con alguna variante y con el remate de una coda. El eje de la suite, por su ubicación y por su peso específico expresivo, reside en el segundo movimiento, el célebre *Jueves Santo a medianoche*, pieza de singular atractivo que ha circulado en otras versiones instrumentales. Para esta sentida evocación de la «madrugá» de la Semana Santa sevillana, opta Turina por la sencilla forma tripartita, alineándose con la tradición del piano nacionalista español (danza-copla-danza), pero sustituyendo el

concepto danza por la concreta evocación de la marcha profesional, mientras que, como no podía ser de otro modo, la copla es aquí una cálida y fervorosa saeta. La página, por sencilla, sincera es la pieza que abrocha la suite *Sevilla*, titulada *La feria*. El autor no dejó de reconocerlo: *...no he sido jamás feriante y solo la fecha inexorable de un concierto me hizo salir de mi abstracción y zambullirme en el revuelto mar de seguidillas y zapateados, del repiqueteo de palillos y de todo ese ambiente artificial...*, escribía Turina en 1913. Por lo demás, la disciplina autoimpuesta de las referencias cíclicas, hace algo abigarrado el flujo temático. Coincido con el comentario de Antonio Iglesias en el sentido de que, al confesar Turina autocríticamente que veía en la obra «exceso de trabajo temático y armonías retorcidas», sin duda apuntaba hacia este último movimiento. Lo que es compatible con la constatación de que la página funciona adecuadamente como cierre colorista y vivido de la composición.



Joaquín Turina, 1941

## PARTICIPANTES

## PRIMER CONCIERTO

### INMA EGIDO

Nace en Salamanca. Estudia desde temprana edad y completa estudios Superiores de Piano y Canto en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid.

Obtiene premios en varios concursos internacionales de Canto, entre ellos el Primer Premio en el concurso de la ONCE, en 1988 y el premio «Verdi» en el Primer Concurso Internacional de Canto Alfredo Kraus. Al mismo tiempo estudia con prestigiosos repertoristas, como Félix Lavilla, Fernando Turina y Lucy Arner en España, y Joen Dorneman del Metropolitan de Nueva York.

Debuta profesionalmente en el Festival de Perelada de 1989, donde es presentada en concierto por Giuseppe Di Stefano, cantando varias arias de Puccini con gran éxito de la crítica. Realiza numerosos conciertos para voz y piano por toda la geografía española y canta como solista varios oratorios entre los que pueden citarse: *El Requiera* y la *Misa de la Coronación* de Mozart, *Mesías* de Haendel, *Stabat Mater* de Rossini, en el Teatro Monumental de Madrid, y el *Requiem* de Verdi en Tel Aviv en 1992.

Entre los roles de Opera realizados, cabe destacar: «La Contosse» (*Le Nozze di Figaro*), «Fiordiligi» (*Così fan tutte*), «Mimi» (*La Bohème*), «Anna» (*La Villi*), «Electra» (*Idomeneo*), «Donna Elvira» (*Don Giovanni*) en una gira por Francia en 1991, «Margherite» (*Faust*) con la New Israeli Opera en 1992, y *La Vida Breve* de Falla con la Orquesta de RTVE en Madrid en 1993.

Imna Egido ha realizado numerosas grabaciones para RTVE y RNE y ha estrenado obras contemporáneas como el Oratorio *María Magdala* de Román Alís en el Auditorio Nacional de Música de Madrid, la opera *La hija de Rappacini* de Octavio Paz-Daniel Cetén en el teatro de Bellas Artes de México, y la zarzuela *Gibraltarde* Fernández Alvez en Madrid en 1992.

Recientemente ha debutado en el Metropolitan Opera de Nueva York, cantando junto a L. Pavarotti y Samuel Ramey interpretando el papel de «Viclinda» en *I Lombardi* de Verdi, bajo la dirección de James Levine.



## FERNANDO URINA

Nace en Madrid. Inicia sus estudios musicales en el Conservatorio del Liceo de Barcelona y los concluye en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. Es licenciado en Historia del Arte por la Universidad Complutense de Madrid.

Se especializa en acompañamiento vocal con Miguel Zanetti y Félix Lavilla y asiste a los cursos de interpretación del Lied alemán que imparte en Barcelona Paul Schillawski y a los de Erik Werba en Ossiach am See (Austria) y, becado por el gobierno austríaco, en el Mozarteum de Salzburgo. En 1982 obtiene el primer premio del concurso «YAMAHA» en España.

Ha participado como acompañante en los cursos de Granada y Santiago de Compostela y ha realizado numerosas grabaciones para RNE, SER de Madrid, TVE, TV3 de Barcelona, Televisa de México.

Ha ofrecido recitales en España, Portugal, Italia, Alemania, Francia, Luxemburgo, Bélgica, Estados Unidos y México con cantantes como Montserrat Caballé, Luigi Alva, Ana Higuera, María Orán, Manuel Cid, Paloma Pérez-Iñigo, María Aragón, Young-Hee Kim. En 1985 es invitado a acompañar a Montserrat Caballé en su recital en la Casa Blanca de Washington ante el Presidente de los Estados Unidos y el Rey de Arabia Saudita.

Desde 1978 es profesor de la Escuela Superior de Canto de Madrid, de la que ha sido vicedirector en los años 1987 y 1988. En la actualidad es catedrático de repertorio vocal.

## SEGUNDO CONCIERTO

## VÍCTOR MARTÍN

Nació en Elne, Francia. Hizo sus estudios en el Conservatorio Superior de Música de Madrid, donde obtuvo el Primer Premio de Violín y Premio Extraordinario «Sarasate». En 1956 ingresa en el Conservatorio de Música de Ginebra, donde se gradúa en 1960, consiguiendo, entre otros, el Premio Extraordinario de Virtuosismo y Premio «A. Lullin». En 1962 entra en la Escuela Superior de Música de Colonia, donde obtiene premios extraordinarios de Violín y Música de Cámara.

Ha ganado premios internacionales en Ginebra, Orense, Fundación Ysaye y Gyenes de Madrid. Entre sus profesores más conocidos están: A. Arias, M. Schwalbe, L. Fenyves y M. Rostal. Ha actuado en recitales y con orquesta en Europa, Africa, América, Canadá, Japón y Corea. Ha grabado discos para Ensayo, Columbia, CBC Musical Heritage, Master of the Bow, Decca, CBS y Etnos.

Ha compaginado siempre su carrera artística con la enseñanza y música de cámara, y ha sido primer violín del Quinteto Boccherini de Roma, profesor de la Universidad de Toronto, director de la Chamber Players of Toronto y fundador de la Sociedad New Music. En la actualidad es concertino de la Orquesta Nacional de España, concertino-director de la Orquesta de Cámara Española y catedrático de violín en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid.

## MIGUEL ZANETTÌ

Nacido en Madrid, realiza sus estudios musicales en el Real Conservatorio de dicha ciudad con José Cubiles y Federico Sopena, entre otros maestros. Tiene los Premios Extraordinarios de Estética, Historia de la Música, Armonía y Virtuosisimo del Piano, entre los años 1954 y 1958. A partir de este momento se dedica de lleno al acompañamiento de cantantes y a la música de cámara, especializándose para ello con profesores como Erik Werba, Edouard Mrazck y Jean Laforge. Es licenciado en Historia por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Madrid.

Colaborador de cantantes tan importantes como, Victoria de los Angeles, Pilar Lorengar, Montserrat Caballé, Alfredo Kraus, Nicolai Gedda, Teresa Berganza, José Carreras, Irmgard Seefried, Elisabeth Schwarzkopf, Theresa Stich-Randall, Simon Estes, Helena Obratsova, María Orán, Alicia Nafé, Thomas Hemsley y la mayoría de los españoles, y de instrumentistas como André Navarra, Christian Ferrás, Salvatore Accardo, Jean Pierre Rampai, Ruggiero Ricci, Ludwig Streicher, Philip Hirschhorn, Victor Martín, teniendo formado un Dúo de Piano a Cuatro manos con Fernando Turina, ha actuado en toda Europa, Estados Unidos, Canadá, Hispanoamérica, Japón, Australia, Nueva Zelanda, Tailandia y China, interviniendo, entre otros, en los Festivales Internacionales de Salzburgo, Osaka, Edimburgo, Benez, Besançon, Verona, Oostende, Burdeos, Bienal de Venecia, Granada, Santander, actuando en: Royal Festival Hall, Carnegie Hall, Avery Fischer Hall, Musikverein, Ópera de Berlín, Bunka Kaikan Hall de Tokio, Colón de Buenos Aires, Scala de Milán, Champs Elysées, Ópera y Pleyel de París. Ha grabado más de 50 LPs y CDs en EMI, Dcca, RCA, Hispavox, Discophon, Ensayo, Vergara, Tempo, Etnos, RTVE, tres de los cuales han obtenido Premios Internacionales. Ha grabado programas para RNE y TVE, habiendo sido redactor de programas musicales durante varios años en la SER y RNE. Profesor, desde su fundación, de Repertorio Vocal Estilístico, en la Escuela Superior de Canto de Madrid, gana por oposición una de sus cátedras en diciembre de 1978. También ha impartido cursillos de interpretación en Barcelona, Bilbao, Valencia, Badalona, Sevilla, Santander, Palma de Mallorca, Ribarroja del Turia y Ciudad de México. La crítica vienesa Andrea Seeborn dijo de él: «Aquí está, para mí, el auténtico continuador de Gerald Moore» (Kurier, Viena, 17 de mayo de 1973).

## TERCER CONCIERTO

### TRÍO MOMPOU DE MADRID

El Trío Mompou se fundó en Madrid el año 1982 con el propósito fundamental de investigar e interpretar la música española para piano, violín y violonchelo, así como para cultivar el repertorio de la música universal.

En su repertorio, que alcanza cerca de un centenar de obras, figuran casi todos los compositores españoles vivos, y su trabajo de investigación ha permitido recobrar para el concierto obras de Granados, Malats, Gerhard, Arbós, Pedrell, Gombau y otros compositores que hasta el momento apenas eran conocidas.

Joaquín Homs, Xavier Montsalvatge, Carmelo Bernaola, Cristóbal Halffter, Luis de Pablo, Antón García Abril, Claudio Prieto, Amando Blanquer, Angel Oliver, Tomás Marco, Gabriel Fernández Alvez, José Luis Turina, Ricardo Miralles, y muchos otros compositores españoles han colaborado con el Trío Mompou, consiguiendo entre todos una valiosísima muestra que ha sido exhibida por numerosos países y grabada en una *Antología de la Música española para Trío* publicada por Radio Nacional de España.

También compositores europeos y latinoamericanos han escrito para el Trío Mompou (Kubik, Reznicek, Brouwer, Piñera, Sierra, Gandini) cuyas obras han sido interpretadas en España, Checoslovaquia, Polonia Francia, Argentina, Brasil, Cuba, Puerto Rico y en numerosos países que el Trío ha visitado con éxito.

El Trío Mompou de Madrid cultiva, asimismo, el repertorio clásico. Ha impartido clases magistrales en universidades y conservatorios de Madrid, Buenos Aires, Brasilia, Toulouse, siendo asiduo invitado en festivales internacionales y en salas de conciertos de mayor renombre, y posee ya una extensa discografía, con más de treinta obras en diversas firmas discográficas y cincuenta obras grabadas en RTE, Radio France, Televisión de Brasil, Radio Nacional de Polonia, Argentina.

Son sus componentes, en la actualidad, el pianista Luciano G. Sarmiento, el violinista Joan Lluís Jordá, que toca un Giuseppe Ceruti de 1834, y el violonchelista Mariano Melguizo, que toca un Jean Baptiste Vuylaume de 1850.

## CUARTO CONCIERTO

### BEGOÑA URIARTE

Bilbaína de nacimiento, comienza a estudiar piano a los cuatro años de edad, con García de la Parra, en Vigo. Estudia en el Real Conservatorio de Música de Madrid, obteniendo las máximas calificaciones a lo largo de la carrera. Alumna de José Cubiles, gana en 1955 el Primer Premio de Virtuosismo. Continúa sus estudios con Antonio Iglesias y más tarde marcha a París a perfeccionarse con Ivés Nat. En 1957 gana el Premio Jaén de Piano; en el Concurso Internacional «María Canals», le conceden un Diploma de Honor con gran distinción. Seguidamente recibe una beca del Gobierno alemán que le permite estudiar en Munich con Rols Schmid. En 1960 le conceden el Primer Premio del Concurso de las Musikhochschulen de Alemania Occidental. En 1982, gana el Premio Extraordinario del Concurso XX Aniversario de Yamaha en España.

Forma con su marido el pianista Karl Hermann Mrongovius un Dúo de pianos con el que ha interpretado múltiples conciertos en toda Europa, y ha grabado diversos discos compactos para las editoras Wergo Y Calig.

## INTRODUCCIÓN GENERAL Y NOTAS AL PROGRAMA

### JOSÉ LUIS GARCÍA DEL BUSTO

Nació en Játiva (Valencia) en 1947. En Madrid, donde reside desde 1964, cursó estudios en el Conservatorio y en la Facultad de Ciencias de la Universidad Complutense. Es licenciado en Matemáticas. En 1972 inició su ininterrumpida actividad como conferenciante sobre temas musicales, especializándose progresivamente en música española y música del siglo XX. En 1977 se incorporó a la plantilla profesional de RNE, en cuyos programas musicales (Radio-2) ha trabajado hasta octubre de 1990. Desde esa fecha es director adjunto del Centro para la Difusión de la Música Contemporánea, unidad del INAEM del Ministerio de Cultura.

Entre 1976 y 1985 ejerció la crítica musical en el diario *El País*. Ha colaborado en numerosas publicaciones periódicas españolas y extranjeras, así como en obras colectivas, diccionarios, enciclopedias. Es autor de libros monográficos sobre Luis de Pablo (Ed. Espasa-Calpe), Joaquín Turina (Ed. España-Calpe) y Tomás Marco (Ed. Ethos-Música), y editor de *Escritos sobre Luis de Pablo* (Ed. Taurus). Su ensayo *La dirección de orquesta en España. 150 años de actividad sinfónica repasada a través de los directores* (Ed. Alianza) fue publicado en 1991 y, al año siguiente se publicó el titulado *Compositores* en el libro *Música en Madrid* (Ed. Turner), promovido por el Pabellón de Madrid en la Expo'92 y el Consorcio Madrid Capital Europea de la Cultura.

Ha intervenido en cursos de especialización musical en distintas Universidades españolas y extranjeras.

*La Fundación Juan March,  
creada en 1955, es una institución con finalidades  
culturales y científicas, situada entre las más importantes de  
Europa por su patrimonio y por sus actividades.*

*En el campo musical organiza regularmente  
ciclos de conciertos monográficos, recitales didácticos para  
jóvenes (a los que asisten cada curso más  
de 25.000 escolares), conciertos en homenaje a destacadas  
figuras, aulas de reestrenos,  
encargos a autores y otras modalidades.*

*Su actividad musical se extiende a diversos lugares de España.  
En su sede de Madrid tiene abierta a los investigadores una  
Biblioteca de Música Española Contemporánea.*







## Fundación Juan March

Salón de AClOs Castellò, 77. 28006 Madrid  
Entrada libre.