

**** “Críticas”. *La Tribuna* (Madrid), 7 de abril de 1919, p. 10.**

Aga Laowska es una cantante de poderosas facultades y es, además, una artista comprensiva y de intuitiva asimilación. Durante su permanencia en España ha dado a conocer cantos de Falla, Guridi, Usandizaga.

Ayer estrenó, con primorosa dicción, las canciones del poema sobre poesías de Campoamor, compuestas por Turina. Este compositor, que figura por propio derecho entre los primeros de los nuestros y entre los distinguidos de fuera, siente, si se me permite diré muy personalmente, es decir, no de un modo objetivo, y ello es debido a su romanticismo de última visión y reservado sentimiento. Su orquesta nos muestra, por solo la serenidad, algo de su personalidad que es solo sutileza y distinción.

En estas canciones no sigue la música de una manera material a la letra, sino que recoge su pensamiento y nos lo presenta con calidades de verdadero comentario.

Tuvo un éxito merecidísimo, que afianza mucho nuestro crédito musical. Carlos BOSCH.

**** “La Sinfónica en el Real”, *ABC* (Madrid), 7 de abril de 1919, pp. 16-17.**

El **Poema en forma de canciones** se compone de cinco trozos, que, según reza una nota explicativa del programa, si pueden parecer inconexos, tienen, sin embargo, unidad de sentimientos y cada uno de ellos describe un estado de alma, desde un pesimismo casi desesperado al optimismo desenfrenado y casi inconsciente. (...)

El joven e ilustre músico sevillano logra dar expresión, pudiera decirse que vida y fragancia, a los deliciosos versos *campoamorianos* con ritmos y motivos que hacen pensar que si el humanismo del gran poeta puede ser musicado, sólo Turina, con su clara percepción de la sensibilidad femenina y delicadeza del color, puede hacerlo. Ángel María CASTELL.

**** “Orquesta sinfónica”, *El Sol* (Madrid), 9.IV.1919, p. 7.**

Conocíamos el **Poema en forma de canciones** por haberlo ya hecho oír en un recital de *lieder* la señora Laowska. El interés de esta artista por los músicos españoles es tan digno de alabanza como de acreedora al agradecimiento; pero esta nueva presentación de las cuatro canciones de Campoamor, rodeadas de un elemento orquestal incoloro, inodoro e insípido, no añade muchos alicientes a su primer ropaje pianístico. En todo caso, la sombra del poeta puede estar satisfecha de haber encontrado en los dominios del sonido una expresión que bien podría rivalizar con la que ya obtuvo en el escultórico. Ad..S. (Adolfo SALAZAR).

**** *Joaquín Turina*, Madrid, Editora Nacional, 1ª ed. 1943, pp. 101-104. (2ª ed., pp. 93-95).**

No creo que haya más conmovedor ejemplo de matrimonio artístico que el celebrado entre la poesía y la música durante el siglo XIX. Sin concesiones de una u otra parte, porque los poetas románticos veían un timbre de gloria en esa trasmigración de la poesía hacia la música; la veía como un destino tan soñado como implacable. Schubert, Schumann, Brahms, Fauré, dejan en música la memoria del tránsito de las generaciones poéticas. Durante casi cien años los

jóvenes franceses y alemanes han nacido al estremecimiento amoroso en compañía de la mejor música para sus mejores poetas.

No sé ahora, pero hace todavía pocos años las *Rimas*, de Bécquer, velaban desde la mesilla los sueños de la primera juventud y, sin embargo, pocas veces fue posible ese más allá de lo lírico que supone la entrada de la poesía en la música. La ópera, que ha monopolizado durante todo el siglo XIX español ese interés de los compositores, se resiste a captar los dos extremos, que laten en la poesía romántica más cantarina: hondura, brevedad. Bécquer, por ejemplo... Bécquer, sus *Rimas* han conservado la soltería ante la música hasta finales del XIX, hasta Albéniz concretamente. Poco quedará de esos intentos dolorosamente tardíos. Salvemos, desde luego el espíritu becqueriano que se insufla en *Los caprichos románticos*, de Conrado del Campo, y digamos como paréntesis que esta obra instrumental -un cuarteto para instrumentos de arco- es una de las mejores contribuciones españolas a los últimos destellos del romanticismo.

Pues bien; la obra vocal de turina se coloca precisamente en una decidida posición romántica. Creo sinceramente que cuando se haga el balance de las tendencias fundamentales de la música española contemporánea podrán escogerse como síntesis de dos polos opuestos de creación. Uno lo constituirán la *Canciones populares*, de Manuel de Falla, que, dije un día, inician una manera de hacer y la coronan por su espléndida genialidad. Después de ellas cabe quizá la imitación; el progreso nunca. El otro polo se cifra para mí en el **Poema**, de Turina, en sus números centrales sobre todo. En el siglo XX se resume lo que más sinceramente debió presentir el XIX: la música como confesión personal, como obra de libertad, como expresión de un proceso interior limado y espoleado por la propia exaltación lírica. El **Poema**, que es obra de juventud de Turina, recoge cuatro poesías de un poeta bien ligado con las buenas y malas cosas de su tiempo: Campoamor. La tremenda antítesis que corroe la poesía de Campoamor -un fondo querido como trascendental sobre una forma más prosaica y contrahecha que ligera- ha servido a Turina para desatarse de preocupaciones. En casi todo el poema es simple espuela para un camino de libertad. Hay, sin embargo, una tierna fidelidad a la forma de amar que Campoamor quiso hacer suya en los mejores momentos, los menos metafísicos y los más tiernos.

Comienza el **Poema** con una *Dedicatoria* pianística de sencillísima estructura. Sobre ese murmullo de segundas tan característico en toda la obra de Turina, la mano izquierda canta un tema, breve y tierno, que desciende con suavidad de suspiro. Más cantable, más amplio cuando se traslada en acordes a la mano derecha, se convierte, después de un pasaje de acordes pastosos y calmos, en algo teñido de rasgado sabor popular, que a su vez da paso a una melodía apasionada, estremecimiento andaluz trascendido desde una personalísima emoción. Se repite luego toda la primera parte hasta quedarse en un simple eco.

El segundo número, *Nunca olvida*, prosaico hasta la vulgaridad en su letra, es recogido por Turina muy esencialmente, al natural, en una especie de sentimental declamación, que logra encontrar un motivo de vuelo en la repetición del último verso. Los *Cantares* -una de las más populares y más consecuentemente desvirtuadas de Turina- consagran una especial manera de trascender lo popular, que empleará después en muchas de sus obras. El ¡ay! es pretexto para que la voz solitaria se arranque con hondura y ligereza de *cante jondo*. Es una forma de estremecimiento tan popular como romántica, feliz hallazgo de elasticidad para la continua rebeldía musical de nuestra lengua, que solo así, desgarrada y monosilábicamente, puede lanzarse a cantar sin rebozo. Alterna con este exuberante quejido una melodía más dramática que lírica. Entre repeticiones y con una especial amorosidad emotiva el sentimiento se traduce con entera libertad.

El cuarto número del **Poema**, *Los dos miedos*, es para mí una de las cumbres geniales de la producción de Turina. Suavemente, sobre un dolor tan sencillo como hondo, las palabras en la música manejan los hilos del estremecimiento: *Tengo miedo de ti*. Como espuela para la emoción, el tema apasionado oído en la Introducción se repite aquí. Toda la segunda parte de este número es francamente genial. *¿Por qué te alejas tanto de mi lado?* He aquí una frase que, repetida, marca la máxima entrega pasional de Turina; una frase que, sin un ímpetu de inspiración genial, quedaría marchita. Estamos ante la pura sinceridad sin trabas; así, una pasión que se lanza líricamente sin perder el peso, la carga de una confesión personal, marca la dorada sazón de la canción española no creada partiendo de lo popular. El último número del **Poema** es muy virtuosista, un poco irónico, con una brillantez y algún sobresalto muy típicos de Turina. Federico SOPEÑA.

**** Comentarios al CD, Alhambra MC 25031. Teresa Berganza y Félix Lavilla (piano).**

El **Poema en forma de canciones** es obra de juventud y se basa en versos de Ramón de Campoamor. Sobre el sincero estudio lírico que Turina encuentra para el idioma, es preciso notar con qué garbo sabe sacar partido colorista y popular de palabras que quizá no llevaban esa dirección. ANÓNIMO.

**** Turina, Madrid, Espasa Calpe, 1980, pp. 60-61.**

La obra supone un meritorio intento por parte de Turina de proponer un tipo de canción española sin vinculación estricta al legado folclórico: es un acierto, en principio, no intentar un utópico progreso en la línea, perfecta y cerrada en sí misma, de la *Siete canciones populares españolas* de Falla. Lástima que para su trabajo escogiera el autor unos poemas de tan escaso atractivo poético y de tan dudosa perdurabilidad como los de Campoamor. En fin, lo cierto es que Turina se aplica a ellos con auténtica sinceridad, dotándolos de una música amable y de tan agradecida línea vocal que a la partitura se han aproximado no pocas cantantes sin especial relación no ya con Campoamor sino incluso con la música española en sentido amplio: reciente está la interpretación del **Poema** en el Festival de Salzburgo de 1979 como obra-base del recital de Katia Ricciarelli. A pesar de que el españolismo un poco externo de *Cantares* ha hecho que esta página sea la más difundida, estimamos superior la adecuación música-texto de *Los dos miedos*, e incluso la gracia, un tanto irónica, del acompañamiento pianístico del último canto, ese curioso diálogo entre Venus y Citeres. José Luís GARCÍA DEL BUSTO

**** “De Jorge Manrique a Josefina de Attar: los poetas en la obra de Joaquín Turina”, Cuadernos Hispanoamericanos (Madrid) nº 387, 1982, pp. 536-538.**

El **Poema en forma de canciones**, opus 19, consta de cinco partes, la primera puramente instrumental y las otras cuatro para voz y piano. Más tarde, el propio Turina orquestó la obra, pero es en su versión original como sigue interpretándose, hoy sobre todo alguna de las canciones. La primera de ellas *Nunca olvida*, pone música a la *dolora* número LIV, cuyo título completo es *‘Nunca olvida quien bien ama’*. El breve poema -una copla de arte menor- está respetado escrupulosamente por Turina, quien se permite la única licencia de repetir los octosílabos cuarto y octavo, cosa no sólo lícita, sino lógica, pues son estos versos -“*mi confesión te diré*” y “*nunca te perdonaré*”- los más importantes de la copla; la repetición realza

la importancia de los mismos y da unidad a la canción al tener además la misma rima. La música no es lo mejor de Turina y no acierta a crear el ámbito confesional -de confesión última además- que se desprende de la *dolora*, ni tampoco a reflejar los contrastes tan queridos por Campoamor: siempre/nunca, amado/odiado, con toda el alma perdono/nunca te perdonaré.

La segunda pieza, *Cantares*, está formada por dos poemas diferentes del libro *Cantares*¹ los números 8 y 36 de los amorosos- que aparecen muy bien imbricados. Son dos redondillas, aunque la primera es de rima abrazada. El tema amoroso tiende al ingenio contrastante en ambos casos -recurso muy de Campoamor-: el amante que siente más cerca el amor cuanto más se aleja de él (número 8) y el embeleso amoroso que lleva a mirar sin ver y a escuchar sin oír (número 36). Turina realiza aquí una canción típicamente andaluza, añadiendo al texto al comienzo y al final un "¡ay!" que, sobre todo el último, pone evidentes resonancias de cante jondo y que es de gran dificultad para el intérprete.

El compositor respeta, aunque no por completo, el texto con la simple reiteración de 'ese en mí' en el primer cantar y, de nuevo, la repetición de los versos primero y cuarto del segundo. Sin embargo, de este último suprime la palabra 'hoy'. El verso en Campoamor es "Vuélvemelo a decir", pero la supresión está justificadísima al encontrar aquí Turina una de sus expresiones musicales más felices. Este pasaje de la canción se halla entre los más sugerentes, misteriosos y sensualmente inquietantes no sólo del maestro sevillano, sino de toda la literatura vocal española. ¡Gran acierto! *Cantares* es, con toda justicia, una de las páginas que se interpreta con mayor asiduidad dentro del repertorio español.

La tercera canción, *Los dos miedos*, toma como texto la *dolora* LXXX. El poema está dividido en dos partes, de cuatro versos cada una: dos endecasílabos y dos heptasílabos que guardan una perfecta simetría en ambas partes. En la primera comienza la noche y la amante siente miedo de la cercanía del poeta; en la segunda la noche ha pasado y ahora el miedo que sufre es el de su alejamiento. Lo más interesante de la canción es el aspecto pianístico, que en la transición entre las dos partes tiene un amplio despliegue. El cometido vocal está tratado con menos audacia y originalidad que en la canción anterior e incluso puede sorprender que en la palabra "noche" la voz se eleve, clarificándose por tanto, y en la palabra «día» vaya hacia el registro grave, oscureciéndose. Como es habitual en Turina hay alguna repetición del texto, en este caso el de los dos últimos versos y aún -para alcanzar un mayor énfasis- una tercera vez el «sin ti» final.²

La cuarta y última canción es *Las locas por amor*, que tiene como texto la *dolora* CLXXVII. El poema es un quinteto que, en su brevedad, resume una conversación entre Venus y un amante. El *mensaje* es que la mujer prefiere un amor corto pero intenso a otro largo y moderado, tema que hace referencia a ese tópico de la volubilidad amorosa de la mujer y que en Campoamor, como en otras ocasiones, aparece teñida de una leve ironía³. Turina no hace mucho caso del término *dolora* y compone una canción desenfadada, llena de ritmo y vitalidad. Al ser más fácil manejar musicalmente el endecasílabo que el octosílabo - y más tratándose de una canción con *tempo* rápido-, no encaja siempre bien el texto con la música, lo que obliga al compositor en ocasiones a quebrar la línea del poema. La canción pone su mayor énfasis en el «Te amaré» (repetido hasta cuatro veces) con que comienza y que la sirve asimismo para llevarla a su rotundo final.

El **Poema en forma de canciones** se estrenó en Lisboa en 1918, siendo su intérprete Ana Laowska. Al año siguiente se dio en Madrid en su versión orquestal. Carlos RUIZ SILVA.

NOTAS.

¹ Campoamor divide el libro de *Cantares* en tres grupos: amorosos, epigramáticos y filosóficos. Los dos primeros están formados por 43 poemillas, el tercero por 48. Suelen tener cuatro versos de arte menor, por lo general octosílabos, y su intención - que no resultado- es bien explícita en el encabezamiento de cada grupo.

² Un crítico tan fino como José Luis García del Busto considera que la relación texto-música de *Los dos miedos* es superior a la de *Cantares*, de la que dice poseer un «españolismo un poco externo». Cfr. su libro *Turina*, p. 61, Madrid, 1981. Aunque no comparto esta opinión, me parece un interesante constatar la diversidad de enfoques sobre el *españolismo*. En este sentido *Los dos miedos* es también canción estrictamente española.

Por su parte, Sopena afirma taxativamente de esta canción: «*Los dos miedos* es para mí una de las cumbres de la producción de Turina», y del verso '*Por qué te alejas tanto de mi lado*', dice que «marca la máxima entrega pasional de Turina. Ob. cit. p. 95. Creo sinceramente -y en ello estoy «con la inmensa mayoría»- que *Cantares* o *Farruca* son un mejor y más sincero reflejo de la pasión y el talento del músico.

³ Luis Cernuda resalta el papel desempeñado por la ironía en la obra de Campoamor y afirma que fue acaso la ironía lo que le perdió como poeta. No creo que Turina haya tenido en cuenta este aspecto a la hora de componer sus canciones. Cfr. el artículo '*Ramón de Campoamor*', en *Estudios sobre poesía española contemporánea, Prosa completa*, p. 308, Madrid 1975.

**** Comentario al recital celebrado en la Fundación Juan March. Intérpretes ¿?, fecha ¿?**

...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. (...) José Luís GARCÍA DEL BUSTO.