

**** Comentario emitido por Radio Nacional de España (Madrid).**

La obra vocal del compositor Sevillano es, después de la de piano, la más importante de sus producciones. Cuando nos enfrentamos con un repertorio de canciones, lo primero que debe importar para tratar de explicarnos su secreto, es el nombre de los autores de las letras. Turina es el músico de Bécquer, de Campoamor, el Duque de Rivas, Espronceda, los Quintero, Muñoz Sanromán, Cristina de Arteaga y también de los sonetos de Rodríguez Marín. Es decir, con evidente retaso, trata el autor del **Poema en forma de canciones**, de salvar una juntura inexistente en España, pero que dio signo a la lírica del romanticismo europeo.

Los compositores románticos, desde Schubert a Brahms, desde Schumann a Fauré, montan sus canciones sobre la poesía que les es contemporánea. En España nmo sucede esto, pues los oídos están demasiado atentos al italiano de las óperas. Un poeta símbolo de nuestro romanticismo como Bécquer y otro que alcanza el máximo de la popularidad como Campoamor, han de esperar algunos años para encontrar pentagramas. Otros compositores los abordarán también, pero puede decirse que Turina es, a la hora de cantar, voluntariamente romántico. El **Poema en forma de canciones** de Ramón de Campoamor. Sobre el sincero estilo lírico que Turina encuentra para el idioma, es preciso notar con qué garbo sabe sacar partido colorista y popular de palabras que quizá no lleven esa dirección. Es el caso concreto de *Cantares*. Federico SOPEÑA.

**** Joaquín Turina**, Madrid, *Editora Nacional*, 1943, p. 104. (2^a ed. 1956, pp. 95-96).

Ha sido comentada muchas veces la dificultad de poner en música los versos de Bécquer. Cero sinceramente que la dificultad ha provenido de un clara desorientación. Con arreglo al *lied* alemán, sugestionados con el espiritual parentesco entre Bécquer y Heine, las *rimas* han sido vistas por los compositores desde un ángulo más romántico, olvidando muchas veces la honda y sutil esencia sevillana del poeta. Más: la misma estructura poética de las *rimas* –asonantadas, fantásticas, llenas de alusiones y polaridad, poco ceñidas a un sentido puramente cantarín– se revela contra una simple importación del *lied* germano. El acierto de Turina con las *Rimas* radica precisamente en una unión de lo romántico y de lo sevillano dentro de un ambiente aéreo que el compositor ha debido crear sin esfuerzo. Esta unión de lo romántico y lo sevillano nos permite una gradación en los aciertos de este importante sector de la obra vocal de Turina. Federico SOPEÑA.

**** “Música. (...) Concierto de Lola Rodríguez Aragón”. *Arriba*, (Madrid), 6 de marzo de 1943.**

He hablado varias veces de ese afán clarísimo de los compositores españoles que amanecen al deseo de gloria en los principios del siglo, por asimilarse las creaciones poéticas de nuestro romanticismo; Bécquer, sobre todo. Turina, más que inclinarse ante esta corriente la resume y cierra maravillosamente: su **Rima** [opus 6] (...) es una perfecta muestra de ello. Distinta concepción es la que anima otras obras vocales suyas en donde se busca un tipo de declamación lírico y realista a la vez; así *El Fantasma del Canto a Sevilla* resulta una obra maestra de construcción, de ambiente donde el fondo popular –constancia maravillosa de esa potencia tan en la entraña del autor– se hace personal sin perder su mejor esencia. Federico SOPEÑA.

**** “Música becqueriana”, *La Nación* (Buenos Aires), 15 de junio de 1947.**

(...)...«Joaquín Turina. ¿Habrá necesidad de decir toda la admiración que yo siento por el maestro Turina y el altísimo aprecio que me merecen sus canciones? El brío, el colorido, la gracia, la delicadeza, la ternura, la pasión que ondean en la peripecia de su flexible y desenvuelta melodía y que se refugian o estallan en los desgarrados acordes, elegantes arabescos y exquisitas modulaciones de su pianismo, parece que le debían habilitar mejor que a otro alguno para traducir en música las rimas de Bécquer. El hecho es, desgraciadamente, todo lo contrario. Y paradójicamente ello se debe al paisanaje. Sevillano era Bécquer y sevillano es Turina. Por eso, Turina se cree obligado a ser una vez más fiel a sí mismo y continuar su constante línea de músico andaluz, tan enamorado de las inflexiones, giros y cadencias de su tierra sevillana, que no sabe abandonarlas ni al tratar de componer música formal y abstracta. Vedle seriamente inmerso en la conducción de una fuga muy Schola Cantorum. Todo va bien y por sus pasos contados. Y de pronto, sin poderlo remediar, la alteración, el tresillo mordente, el hormiguillo de bulería. Y el bueno de Quinto Turina que se nos fuga de la fuga por la tangente, a la Venta de Antequera o la playa de Sanlúcar.

Pero la poesía de Gustavo, pese a ciertas miopes interpretaciones, es todo lo contrario. Es poesía española, que vale tanto como decir universal y eterna. Popular a fuerza de ser profunda, humana y supercult. Turina no lo siente así, y si ya había andaluzado a Campoamor, ¿cómo no había de sevillanizar al bético escandinavo Gustavo Adolfo? El resultado ahí está. Son esas rimas admirables como música, pero traidoras a la esencia más íntima de lo becqueriano. Tratar a fondo este problema de la posible incapacidad, no sólo de Turina, sino de los músicos españoles contemporáneos para comprender a Bécquer, me llevaría mucho tiempo. Todo el porvenir de nuestra música se oculta en la entraña de esta trágica incompatibilidad. Turina con su biológico instinto egoísta de músico, se apodera de Bécquer y se lo lleva, quieras o no, a su terreno. Y no contento con dialectizarlo, se atreve a colaborar con él, en mitad o al final de sus rimas unos *ayes* de cante flamenco (aunque por pudor no escribe *ay*, sino *ah*), tan retorneados y tan coruscantes que no hay más que pedir. En rigor, sus cuadernos *becquerianos* deberían rezar en la cubierta: «Rimas. Música de Joaquín Turina sobre versos de Bécquer e interjecciones de Turina». Y así, si desde el punto de vista poético opondremos reparos, desde el musical nos rendiríamos y hasta subrayaríamos con algún *olé*, ronco e inevitable, cuando la soprano sabe sentir la música insobornable de las béticas marismas». Gerardo DIEGO.

**** Turina, Madrid, Espasa Calpe, Madrid, 1981, pp. 40-41.**

Saldremos ahora momentáneamente del triángulo Sevilla-Madrid-París para reseñar un concierto que significó la presentación como autor de Joaquín Turina en Londres. Fue una sesión patrocinada por madame Villa-Urrutia en la que intervino la soprano mademoiselle Berchut y los pianistas Franz Liebich y Manuel de Falla. Liebich tocó **Sevilla**; Falla sus *Cuatro piezas españolas*, acompañando después a la cantante en dos de sus *Melodías* sobre Gautier y la **Rima** de Joaquín Turina

Rima, opus 6, para voz y piano, sobre el poema *Yo soy ardiente, yo soy morena* de Gustavo Adolfo Bécquer, se compuso en 1911, estrenándose en el Æolian Hall de Londres el 24 de mayo de mismo año. Está dedicada a Henri Collet, autor de la versión francesa del poema que circuló abundantemente. Su estructura es de cuatro secciones que no siguen la forma de *lied* sino que se adecúan *dramáticamente* al texto. La primera es de gran aliento romántico; la segunda sección, más lenta, posee un diseño vocal ondulante, muy de acuerdo con las sugerencias del verso; una tercera sección *vivo* sobreviene, después de un tímido recuerdo que hace el piano de la primera; por fin, con un breve e intenso *allegretto mosso* de expresividad apasionada, termina la página.

En seguida pudo escucharse la **Rima** en París, interpretada por Suzanne Monteil y el autor, en uno de los conciertos que inauguraban toda una serie de apariciones conjuntas de los dos grandes españoles de París: Turina y Falla. La sesión tuvo lugar en el Lyceum, el 2 de junio de 1911; fue presentada por Aubry y el programa repetía exactamente el ofrecido en Londres una semana antes. José Luís GARCÍA DEL BUSTO.

**** DIVA, Boletín Informativo de la Asociación Albacetense de Amigos de la Ópera, núm. 18. Diciembre de 1995.**

Rima, op. 6. Como toda obra de arte, esta partitura permite degustar minuciosamente cada uno de sus detalles que, si bien en el momento de su escritura pudieron ser guiados por una espontaneidad intuitiva, brotaron sin duda de la sólida base que el compositor poseía sobre el lenguaje de la música.

De un estilo derivado y siempre fiel al paisajismo andaluz como germen perpetuo de su obra (a partir del célebre encuentro parisino con Albéniz), Turina comienza esta canción en la tonalidad más positiva: *La Mayor* (Santísima Trinidad en música -por sus tres sostenidos-). Sin perder de vista la ambigüedad imprescindible para describir un ambiente romántico, introduce el *fa #* en la armonía del acorde inicial y, ante el forcejeo por definirse la modalidad mayor incorporada por la tónica de su relativo menor, la victoria del positivo modo mayor se impone con la base armónica de su primer grado como nota pedal que convierte el leve trastorno de la disonancia en una amable incertidumbre.

La unidad de la obra está asegurada desde el principio: incertidumbre y optimismo, el caos seductor y el triunfo de la pureza de espíritu, tema romántico.

Las cuatro secciones de que se compone la obra sirven de escenario perfecto para los cambios de decorado que utiliza Turina en la insinuación de cada una de las musas que tratan de seducir al poeta: la ardiente y morena, la de trenzas de oro y pálida frente y la musa incorpórea e intangible, quien termina triunfando en la última sección. En los últimos 21 compases el éxito del amor espiritual se manifiesta con el triunfo del grado modal (*do #*), meciéndose entre su sensible y la dominante de la tonalidad perfectamente definida y coronada por la cumbre melódica que ataca la soprano en *la6* apasionado y con *fff*. Tres *sforzandos* en el piano, disminuyendo en el motivo apasionado anteriormente expuesto en octavas, conducen a la interiorización de la pasión en un *p* que termina siendo *ppp*, dinámica en que finaliza la obra maestra con el mismo acorde del principio en posición fundamental, placado con el equilibrio estable de una reposada ambigüedad que muere en silencio sobre un calderón no demasiado largo.

El estreno de **Rima** opus 6 (nos cuenta el yerno de Turina, Alfredo Morán), aunque con carácter semiprivado, fue en Burdeos, el 5 de diciembre de 1910, en el transcurso de un concierto-conferencia, esta última pronunciada por Paul Berthelot, sobre el tema: *Los autores españoles*. La interpretación corrió a cargo de madame Defleurs y el pianista Schenque.

El 24 de mayo de 1911 tuvo lugar su estreno, con carácter oficial, en el *Æolian Hall* de Londres. En esta ocasión sus intérpretes fueron la soprano Berchut y Manuel de Falla. Una semana más tarde, el 2 de junio, se ofrece en el Lyceum parisién la repetición, casi exacta, del programa londinense. En esta ocasión es ahora Turina quien acompaña a mademoiselle Suzanne Monteil. El éxito fue inmediato y pronto circularía una versión francesa con traducción de Henri Collet, a quien Turina dedicó la obra. Antonio SORIA.

(Ver **Tres poemas**, opus 81)

** “De Jorge Manrique a Josefina de Attar: los poetas en la obra de Joaquín Turina”, *Cuadernos Hispanoamericanos* (Madrid), núm. 387, 1982, pp. 539-540.

Si Bécquer representa en la literatura de España lo que Heine en la de Alemania - proposición discutible, pero en modo alguno gratuita-, desgraciadamente la música española no cuenta con un Schumann. El *lied* alemán con su fusión íntima de música y poesía, supone, sencillamente, un capítulo esencial de la cultura europea del siglo XIX. Es cierto que hay ya una tradición que arranca del XVIII, de Mozart y Goethe -pensemos en ‘*Das Veilchen*’-; pero es en el romanticismo en donde se alcanza la plenitud del género. España, tardía, tendrá que esperar casi hasta finales del siglo, 1889, para encontrar el inicio del camino con las cinco canciones sobre rimas de Bécquer hechas por Albéniz (una de ellas *Besa el aura*, coincidente con Turina). El ejemplo de *Dichterliebe* estaba ahí y era una especie de reto. Cada compositor, o cada escuela compositiva, debía solucionar la relación música-poema con sus características propias. Es lo que hace en Francia Fauré con su *Bonne Chanson*, Mousorgsky en Rusia con las *Canciones y danzas de la muerte* o en España Granados con las *Tonadillas*. Turina se enfrenta al problema con Bécquer, no en forma de ciclo o colección, sino con un primer intento aislado; su primera canción, **Rima**, lleva la op. 6 y se estrena en 1911. Luego repetirá la experiencia en 1923 y 1933 con otras cuatro canciones. Sobre el enfoque que da el compositor a los poemas de Bécquer se muestra Gerardo Diego bastante duro, aunque endulce la severidad de la crítica con unas palabras elogiosas. Creo que merece la pena la cita porque en ella se vierten, con perspicacia la amante de la música y la poesía, unas atinadas reflexiones a cerca de los peligros de esta siempre difícil relación. Dice así el autor de *Ángeles de Compostela*:

«En sus *lieder* llega a colaborar con Gustavo Adolfo, atreviéndose -como tantos otros músicos que se creen autorizados sin permiso a tomarse libertades de cortes, injertos y hasta modificaciones de los textos líricos- a quebrarle el ritmo para mecharle de unos flamencos ayes que parten el corazón, pero que, claro está desvirtúan la universalidad profunda de una poesía que es tan sevillana como escandinava, traduciéndola así al dialecto musical andaluz, flamenco y costumbrista. Por fortuna, tal versión es compatible con una aristocrática elegancia de línea y refinamiento europeo de técnica del artista de conciencia que ha terminado el aprendizaje en la más encopetada escuela de París. En ningún momento el andalucismo irremediable de Turina sabe a vulgar, basto o plebeyo. Su solera es de la más aromada y exquisita madre».¹

Por su parte, Sopena advierte, y creo que con razón, que los compositores olvidaron muchas veces «la honda y sutil esencia sevillana del poeta», y que «la misma estructura poética de las rimas se revela contra una simple importación del *lied* germano».² Lo que se plantea entonces en esta confrontación Turina-Bécquer es si la música puesta a las rimas traiciona a la esencia de Bécquer o si la potencia en lo que tiene de sevillano (y no, por supuesto, de nórdico). Veamos los ejemplos.³

La **Rima** op.6 es la número XI de Bécquer (51 del *Libro de los gorriones*).⁴ ‘*Yo soy ardiente, yo soy morena*’, y de ella hace curiosamente Turina una canción moderada, casi suave y bastante igual en sus tres estrofas; si tenemos en cuenta los versos -que nos hablan de pasiones y de ansia de goces en la primera (se insiste por dos veces, además, en el ‘*yo soy ardiente, yo soy morena*’, de palideces y ternura en la segunda y de sueños imposibles en la tercera-, llama la atención la general uniformidad de la música, de la que solo la estrofa última ofrece cierta animación, aunque lejos de los apasionados acentos o del desgarrado jondo tan

¹ «Música y letra en Joaquín Turina», *Ínsula*, núm. 38, pág. 1, Madrid, 1949.

típicos de Turina, Lo más interesante de la **Rima** es la parte pianística, de resonancias cercanas al impresionismo que hacen probablemente de esta canción la más *francesa* de las suyas, tal vez por la cercanía de sus estudios en la Schola Cantorum. En este sentido, la **Rima** op. 6 es más bien ajena a la crítica de Gerardo Diego y a la defensa de Federico Sopeña. La obra se estrenó en Londres el 24 de mayo de 1911. Carlos RUIZ DE SILVA.

1.- “Música y letra en Joaquín Turina”, ‘*Ínsula*’, nº 38, p. 1, Madrid, 1949.

2.- Op. Cit., p. 95.

3.- La relación Turina y Bécquer se amplía con otras dos obras, aunque éstas son para piano solo. Se trata de ‘El Cristo de la calavera, op. 30, leyenda becqueriana con comentarios de Serafín y Joaquín Álvarez Quintero, y ‘*La venta de los Gatos*’, op. 32. La primera pertenece a las *Leyendas* y la segunda a las *Narraciones*, pero su posible estudio cae fuera de nuestro trabajo.

4.- Ruiz de Silva dice seguir las *Obras Completas*, 13^a ed., corregida y aumentada por Dionisio Gamallo Fierros, Madrid, 1969.