



ugr

Universidad
de Granada



- Máster Oficial en Patrimonio Musical -

Trabajo Fin de Máster

Aproximación a la obra para piano
solo de Jesús Torres

Noelia Sierra Domínguez

Tutor: Dr. D. Germán Gan Quesada
(Universitat Autònoma de Barcelona)

2012/2013



ugr

Universidad
de Granada



Trabajo Fin de Máster

- Máster Oficial en Patrimonio Musical -

Aproximación a la obra para piano
solo de Jesús Torres

Noelia Sierra Domínguez
Tutor: Dr. D. Germán Gan Quesada
(Universitat Autònoma de Barcelona)
2012/2013

A stylized signature in blue ink, consisting of a large 'G' and 'Q' followed by a horizontal line.

El tutor: Dr. D. Germán Gan Quesada

A stylized signature in blue ink, consisting of a large 'N' and 'S' followed by a horizontal line.

La autora: Noelia Sierra Domínguez

«Cambiamos para ser fieles a nosotros mismos. Si no hubiese cambios, no habría
continuidad»

Octavio Paz

ÍNDICE

1. Introducción	7
2. Antecedentes y Estado de la Cuestión	8
2.1. Fuentes primarias.....	14
3. Hipótesis de trabajo	17
4. Objetivos	18
5. Metodología	20
6. Contexto histórico	22
6.1. La Generación de los compositores de los sesenta	22
6.2. Jesús Torres (1965)	30
7. Las obras para piano	36
7.1. <i>Preludios I-IV</i>	36
<i>Preludio I</i>	37
<i>Preludio II</i>	41
<i>Preludio III</i>	45
<i>Preludio IV</i>	51
7.2. <i>Cadenza</i>	59
7.3. <i>Presencias</i>	66
<i>Liturgia</i>	66
<i>J.C.</i>	69
<i>Persepectivas</i>	73
<i>Yakarta</i>	75
7.4. <i>Aurora</i>	81

7.5. <i>Piezas íntimas</i>	85
7.6. <i>Memento</i>	92
7.7. <i>Wasserfall</i>	100
7.8. <i>Monegros</i>	108
7.9. <i>Laberinto de silencios</i>	119
8. Conclusiones.....	127
9. Bibliografía	132
Anexos.....	139
Anexo I.....	139
Anexo II.....	141
Anexo III.....	142

AGRADECIMIENTOS

El presente trabajo no sería posible sin la inestimable ayuda de mi amigo Fernando Mimbreros. Así, como la de todas las personas que han colaborado trasladándome su punto de vista sobre la obra de Jesús Torres.

1. INTRODUCCIÓN

La decisión personal de acercarme a la figura del compositor aragonés Jesús Torres (1965) y, en concreto, a su música para piano, comenzó a vislumbrarse a principios de 2013, cuando preparaba un recital de música contemporánea donde incluía una obra suya, *Wasserfall*. Conocía su obra desde hacía algunos años, siendo *Presencias* la primera pieza que tuve en mis manos. Por aquel entonces, me puse en contacto con él por teléfono e iniciamos una andadura juntos, que confío dure muchos años.

Su obra me transmitió vitalidad y expresividad desde el principio. Y también destacaba lo idiomático de su música para piano. Aún recuerdo las reacciones del público, ante su interpretación, cautivado por su energía y emoción.

En ese primer contacto algo me llamó la atención: el dominio absoluto que tenía sobre su propia obra. Sin ponerlo sobre aviso, lo abordé, y sus respuestas me confirmaron lo que ya veía en la partitura: se trataba de un gran compositor.

No creo necesario abundar en el prestigio que ya posee hoy en día. Tiene en su haber importantes premios como el premio SGAE, en 1992, el Gaudeamus Prize de Amsterdam, en 1995, o el Reina Sofía de la Fundación Ferrer-Salat, que ganó con su *Concierto para piano y orquesta* en la edición de 1999. Ha sido galardonado recientemente con el Premio Nacional de Música 2012.

Sus obras se interpretan en numerosos países de la geografía mundial y recibe encargos de prestigiosas instituciones, orquestas e intérpretes.¹

¹ Su biografía profesional se encuentra disponible en su web oficial www.jesustorres.org

2. ANTECEDENTES Y ESTADO DE LA CUESTIÓN.

La elección de la temática del presente trabajo, se nos presenta como un reto debido, fundamentalmente, al significativo déficit de fuentes secundarias. Paulatinamente, se han ido incorporando al panorama literario obras sobre la música contemporánea escritas en nuestro idioma así como traducciones de importantes títulos. Al reducir la búsqueda sobre la música española de autores contemporáneos, vemos como el horizonte disminuye, y si nos ceñimos a la figura que nos ocupa, un compositor vivo, nacido en 1965, con una toda una trayectoria futura, observamos que la carencia aumenta de forma exponencial. En conversaciones con el propio Torres,² hasta el momento no existe publicado trabajo alguno sobre su obra pianística.

Si bien la gran mayoría de las fuentes disponibles no mencionan su trabajo para piano, creemos que tienen cabida en este Estado de la Cuestión aquellas que estudian otras facetas del compositor ya que nos aportan valiosa información respecto a aspectos que, como veremos más adelante, forman parte de su personalidad compositiva y por tanto, tienen una justificada inclusión en nuestra investigación.

Comenzaremos la relación de fuentes con la voz sobre Jesús Torres que aparece en el *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*.³ Escrita por Belén Pérez Castillo, está dividida en dos partes: biografía y obras, y estética y lenguaje compositivo. Debemos recordar que fue publicada en 2002 por lo que, consecuentemente, sólo aborda parte de su catálogo. No obstante, la autora tiene una fuerte orientación analítica que le hace evitar la simple enumeración de las obras. Las agrupa y las asocia a los distintos momentos de la evolución del compositor señalando las preferencias de éste en cada fase de su actividad productora y su incidencia en la elección de géneros y técnicas de composición. En la segunda parte, nos muestra la unión que existe entre los gustos estéticos de Torres y aquello que caracteriza a su obra. Asimismo aborda cuestiones técnicas como su uso de la armonía, melodía, planificación formal, etc.

² Conversación con Jesús Torres. 5 Diciembre 2012

³ Pérez Castillo, Belén, «Torres Ruiz, Jesús Enrique», en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Emilio Casares, (dir. y coord.), Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, 2002, Vol. X, pp. 417-419.

En el campo de las monografías, Alberto González Lapuente, en *Historia de la música en España e Hispano América*,⁴ en su séptimo volumen dedicado a la música española en el siglo XX, llega hasta Torres partiendo desde la Generación del 51 y observando el proceso de desintegración que progresivamente tiene lugar al distanciarse las sucesivas hornadas de compositores de los principios estructurales del serialismo. Lapuente nos enmarca a Torres en la generación de los nacidos en los 60 mencionando puntos comunes como la búsqueda de la expresividad, la presencia de la poesía, etc.

Cercano en el tiempo, en 2007, Tomás Marco publica *La creación musical en el siglo XXI*.⁵ Nos presenta una panorámica de los últimos años del siglo XX y los primeros del siglo XXI y la atractiva variedad de estilos, tendencias, y ramificaciones que conforman la labor de los creadores («no es una historia de la música reciente, es un estado de la cuestión», en palabras del propio Marco). Partiendo de la figura de Francisco Guerrero (1951-1997), heredero de la vanguardia serial del siglo XX y maestro de Jesús Torres, sitúa a éste dentro de la Nueva Complejidad, así como a otros discípulos, «si bien han conservado parte de su pensamiento, pero no su radicalidad».⁶

Juan Carlos Garvayo, un pianista con el que Torres ha colaborado intensamente, nos habla con enorme emoción del compositor en su artículo «Jesús Torres: Manantial de luz».⁷ Tomando prestado el título de una obra homónima del autor,⁸ no se trata, a diferencia de otras publicaciones, de un texto con una carga técnica, si no de implicaciones más personales e íntimas en su música.

En el mismo año que el artículo anterior, 2008, José Luis Téllez, publica «Jesús Torres: música sinfónica»,⁹ donde como queda patente, realiza un análisis de tres obras para orquesta: *Partita* (1998), *Movimiento* (2004) y *Sinfonía* (2005), y desmenuza, teniendo en cuenta lo reducido del espacio, sus entresijos compositivos, haciendo hincapié en el uso de formas históricas, armonías tonales, células interválicas, etc.

⁴ González Lapuente, Alberto, *Historia de la música en España e Hispano América: Vol. VII. La música en España en el siglo XX*, Madrid, Fondo de Cultura Económica de España, 2012, 658 págs.

⁵ Marco, Tomás, *La creación musical en el siglo XXI*, Pamplona, Universidad Pública de Navarra-Cátedra Jorge Oteiza, 2007, 198 págs.

⁶ *Ibid.*, pág. 44.

⁷ Garvayo, Juan Carlos, «Jesús Torres: manantial de luz», *Sibila*, nº 28 (2008), pág. 51.

⁸ Torres, Jesús, *Manantial de luz*, Barcelona, Tritó Edicions, 2007. Obra escrita para piano solista, flauta, clarinete, percusión, violín, viola y violoncello. *Catálogo oficial* en www.jesustorres.org.

⁹ Téllez, José Luis, «Jesús Torres: música sinfónica», *Sibila*, nº 28 (2008), págs. 49-50.

En «Música con alma»,¹⁰ en la misma fecha, de nuevo, es González Lapuente quien se acerca a Torres, centrándose en esta ocasión, en el estudio de su música para acordeón. Si bien aparecen comentarios sobre los giros más típicos de la música del compositor, el escritor abunda en su intensidad expresiva, inquieta, y asimismo, pone de relieve la singularidad del instrumento protagonista y el interés que suscita entre los creadores actuales.

Cuatro años más tarde, el mismo autor, nos ofrece otro artículo: «Nostalgias de un joven veterano».¹¹ Partiendo de un panorama un tanto desolador que presenta Fukuyama, pone en valor la aportación de la música de Torres contextualizándolo en un momento donde las grandes dualidades de las vanguardias se han diluido y donde las ideas claras de los compositores actuales han «superado» en cierto modo la afirmación como doctrina única que reclamaban para sí grandes nombres del siglo XX (Boulez, Cage, Nono, Schönberg). Lapuente nos acerca a partituras instrumentales escritas entre 2001 y 2006 para recalcar ciertos aspectos que han ido conformando la personalidad de Torres: su vocación expresiva dentro de un riguroso sentido formal, su conexión con las formas históricas, (apuntada ya por Téllez) y su necesidad de pedir al intérprete numerosos estados de ánimo.

Es este uno de los dos artículos donde encontramos alguna referencia al objeto de nuestro estudio, reducida en esta ocasión a dos obras de piano solo: *Presencias* y *Memento*, compuestas en 2002 y 2003 respectivamente. El autor señala el carácter representativista de ambas piezas, retratista en el primer caso y recordatorio en el segundo, siendo un homenaje a las víctimas de los atentados de Bali de 2002. Lapuente nos aporta algunos recursos que utiliza Torres en ambas obras, resumidos apenas en unas líneas.

El otro artículo que nos habla de la música solista para piano es «Wasserfall (2005)/Jesús Torres».¹² Ricardo Descalzo, pianista, focaliza el texto en dicha obra sin adentrarse apenas en cuestiones técnicas. Nos recuerda las dificultades pianísticas que

¹⁰ González Lapuente, Alberto, «Música con alma», *Sibila*, nº 28 (2008), págs. 52-53.

¹¹ González Lapuente, Alberto, «Nostalgias de un joven veterano», *Sibila*, nº 38 (2012), págs. 52-53

¹² Descalzo, Ricardo, «Wasserfall (2005)/Jesús Torres», [en línea]. *Sulponticello*, nº 2 (2009). Dirección URL: <<http://http://www.sulponticello.com/wasserfall-2005-jesus-torres/>>. [última consulta: 15-X-2013].

contiene la obra así como la parquedad de ideas con las que Torres tiene más que suficiente para generar la obra.

En referencia a la música para piano, pero en esta ocasión concertante, encontramos el artículo de José Ramón Ripoll «Jesús Torres en un *Concierto*».¹³ En él, se centra en el único concierto para piano y orquesta presente en el catálogo hasta la fecha actual, y destaca sus vínculos con la forma-sonata bitemática y otros recursos históricos como el hoquetus medieval.

En 2012, Belén Pérez Castillo, autora a la que ya hemos hecho referencia, publica «Jesús Torres: la entrega secreta»,¹⁴ un artículo con las piezas con fuerte contenido de texto como tema de estudio, lo que conlleva que no se mencione al piano. A través de un análisis que realiza de las obras *Evocación de Miguel Hernández* (2009-2010), y *Apocalipsis* (2011), tenemos acceso a interesante información, como ya hiciera la escritora en la voz sobre el compositor, ya comentada,¹⁵ sobre recursos compositivos y técnicos que suelen aflorar en el catálogo de Torres (armonías, texturas, relaciones numéricas, etc.). En «Modalismos y heterofonías como recursos de clarificación en la música española desde los años noventa»,¹⁶ Pérez Castillo conecta su música a la de César Camarero, Santiago Lanchares (1952) y David del Puerto, en el uso de la escalística e interválica basados en modos de construcción personal, como parte generativa de su obra.

Como ya señalamos al principio, ante el reducido número de fuentes, nos vemos empujados a buscar información en fuentes menos utilizadas en otros ámbitos de la investigación musicológica, incluida la literatura gris.¹⁷ Prefacios de partituras publicadas, libretos de grabaciones sonoras y notas contenidas en los programas de mano completan nuestro texto.

¹³ Ripoll, José Ramón, «Jesús Torres en un *Concierto*», *Rinconete. Música y escena* (7 noviembre 2011). Dirección URL <http://cvc.cervantes.es/el_rinconete/antiores/noviembre_11/07112011_02.htm>. [consulta: 15 junio 2013].

¹⁴ Pérez Castillo, Belén, «Jesús Torres: la entrega secreta», *Sibila*, nº 38 (2012), págs. 49-51.

¹⁵ Pérez Castillo, Belén, «Torres Ruíz, Jesús Enrique», en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Emilio Casares, (dir. y coord.), Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, 2002, Vol. X, pp. 417-419.

¹⁶ Pérez Castillo, Belén, «Modalismos y heterofonías como recursos de clarificación en la música española desde los años noventa», *Revista de Musicología*, Vol. XXXIII Nº 1-2, (2010), págs. 427-446

¹⁷ Definición de literatura gris en La Universidad Carlos III de Madrid en http://www.uc3m.es/portal/page/portal/biblioteca/aprende_usar/calendario/bib_politecnica/fuentes

Ananda Sukarlan (1968), suscribe el prefacio que acompaña a los *Preludios I-IV* en la edición de Tritó.¹⁸ El pianista ofrece su visión de esta obra e incide sobre las particularidades de la construcción de la forma prelúdica de Torres y relacionándolos con preludios del pasado.

En el apartado de libretos de grabaciones sonoras encontramos En cuanto a lo que nos ofrecen los libretos que acompañan a grabaciones sonoras, José Luis García del Busto¹⁹ nos aporta un apunte sobre *Monegros*, obra que se inserta en la colección de piezas de doce compositores en homenaje a Álbéniz. Del Busto recalca un aspecto que ya trataba Lapuente: la demanda que hace Jesús Torres al intérprete de un nutrido y variado catálogo de matices expresivos. Asimismo, comenta la aparición de una melodía que conecta la obra con Zaragoza, tierra natal del compositor.

Álvaro Guibert²⁰ nos ofrece unas breves líneas de nuevo sobre *Presencias* (2002), en las que, tal y como Lapuente en su artículo afirmaba, incide sobre el aspecto retratista de la obra. Añade la faceta resonante de alguna de sus piezas.

Para cerrar las aportaciones de los libretos, mencionaremos a Juan Carlos Garvayo²¹, que elabora un atractivo texto en torno a la figura de Harpócrates y su conexión con el mundo semioculto de las logias masónicas, que incluye un pequeño comentario sobre *Laberinto de Silencios* (2012), y el interés de Torres por el mundo esotérico.

Y entrando en el tramo final, donde acudimos a las notas a los programas de mano, dos instituciones han programado a Jesús Torres en numerosas ocasiones: la Fundación Juan March y el Auditorio Nacional de Música de Madrid. Especialmente la Fundación se caracteriza por unos programas elaborados que nos aportan información, esta vez sí, sobre algunas de sus obras para piano solo: el cuarto de los *Preludios I-IV*

¹⁸ Sukarlan, Ananda, «Preludios I-IV (1993-1997)» en Torres, Jesús, *Preludios I-IV*, Barcelona, Tritó Edicions, 2002, TR 149, pág. 3.

¹⁹ García del Busto, José Luis, «Monegros», *Una Iberia para Albéniz*, [libreto en cd], Granada, Centro de Documentación Musical de Andalucía, 2010.

²⁰ Guibert, Álvaro, «Jesús Torres», *Manantial de luz*, [libreto en cd], Barcelona, Tritó Edicions, 2009, págs. 4-6.

²¹ Garvayo, Juan Carlos, «Música bajo la rosa», *Sub Rosa*, [libreto en cd], Madrid, Cezanne Producciones, 2012, págs. 6-9.

(1993-1997),²² sobre el cual señala Ricardo Descalzo sus conexiones con el pasado y sus cualidades idiomáticas, *Presencias*,²³ nuevamente comentada por Lapuente destacando sus lazos con lo sensorial, lo histórico y sus características pianísticas, *Memento* (2002),²⁴ con unas palabras de Hertha Gallego que Lapuente²⁵ reproducirá de forma muy similar.

Otros programas de mano en torno a obras que no son para piano resultan de interés. Arturo Reverter²⁶ nos habla del *Concierto para violín y orquesta* y nos remite a recursos que suelen hallarse en la música de Torres así como aporta un análisis panorámico de la obra para violín. Marta Cureses²⁷ vuelve sobre el interés de Torres por la poesía, algo apuntado por numerosos artistas, referido en esta ocasión a la obra *Interiores* para guitarra. Cerramos esta relación con los programas sobre los tríos compuestos por Torres: *Trío* (2001), *Trío para cuerda* (2002), donde se pone de relieve la distancia con respecto a Guerrero, y *Trío para flauta, viola y guitarra* (1991), en la que Torres nos muestra algunos de los giros habituales en su catálogo. Son sus autores Stefano Russomanno²⁸, y Carlos-José Costas.²⁹

A modo de conclusión, hemos podido comprobar que existen referencias a la obra para piano solo de Jesús Torres, pero se trata de información condensada en casi todos los casos en pocas líneas que más bien resulta una pequeña guía para la investigación ulterior.

²² Descalzo, Ricardo, «Notas al programa», en *Aula de (Re)estrenos* n° 46, Madrid, Fundación Juan March, 2003, págs. 4-9.

²³ González Lapuente, Alberto, «Notas al programa», en *Aula de (Re)estrenos: 25 Años de Música española contemporánea*, Madrid, Fundación Juan March, 2011, págs. 8-17

²⁴ Gallego, Hertha, «Notas al programa», en *Aula de (Re)estrenos* n° 67, Madrid, Fundación Juan March, 2008, págs. 4-11.

²⁵ González Lapuente, Alberto, «Nostalgias de un joven veterano», *Sibila*, n° 38 (2012), págs. 52-53.

²⁶ Reverter, Arturo, «Notas al programa», en *Concierto B/18*, Madrid, Orquesta y Coro RTVE, 2012.

²⁷ Cureses, Marta, «Notas al programa», en *Aula de (Re)estrenos* n° 87, Madrid, Fundación Juan March, 2013, págs. 14-28

²⁸ Russomanno, Stefano, «Notas al programa», en *Generación Guerrero in Memoriam*, Madrid, Fundación Juan March, 2011, págs. 8-12.

²⁹ Costas, Carlos-José, «Notas al programa», en *Aula de (Re)estrenos* n° 34, Madrid, Fundación Juan March, 1998, págs. 4-11.

Fuentes Primarias

Respecto a las fuentes primarias disponibles, la obra compositiva de Jesús Torres está editada en su gran mayoría por Tritó Edicions (Barcelona). No obstante, algunas obras están publicadas por otras editoriales. Así, *Víspera de mí*, está publicado por Editorial de Música Española Contemporánea (EMEC). El *Trío para flauta en sol, viola y guitarra* (1997), está editado por Editorial Valentino Bucchi. Y *Circuito*, en 2003, por la Editorial Piles. Ello no impide que existan obras sin editar a día de hoy: *Cinco versos* (2011), *Concierto para percusión y orquesta* (1995), *Cuarteto cuerda* (2013), *Interiores* (2010), *Isis* (2013), *Noche de Reyes* (2010), *Subtilior* (2012), *Virtual* (1993).

Ciñéndonos a la creación para piano que forma parte de su catálogo oficial, comprobamos que todas las obras están editadas por Tritó Edicions, a excepción de *Aurora* (2002), editada por ABRSM Publishing, y *Laberinto de silencios* (2012), que encontramos disponible en una edición del compositor. Existe una edición de *Presencias* de la Universidad de Alcalá de Henares que fue publicada en 2003 como *separata* del volumen 25 de la revista *Quodlibet* que edita dicha universidad.³⁰

En cuanto a los textos, Torres realiza el breve prefacio a su *Cadenza*,³¹ donde nos explica el origen del encargo y su relación con el *Concierto para piano y orquesta* del que forma parte (aunque se trata de una obra independiente). Dicha obra concertante también está publicada por Tritó.

Asimismo, escribe sobre *Decem*³², trío para violín, violoncello y piano que compuso en 2006, en las notas al programa del recital que organizó la Fundación Juan March en conmemoración del décimo aniversario del Trío Arbós. El compositor explica la importancia del número diez en su obra y en la simbología mística, así como describe la célula interválica vinculada al nombre de la formación que genera la composición de dicha pieza.

³⁰ Torres, Jesús, *Presencias*, Universidad de Alcalá de Henares-Aula de Música- Fundación Caja Madrid, Alcalá de Henares, 2003 [partitura *separata* en *Quodlibet*, nº 25 (2003)]

³¹ Torres, Jesús, «Cadenza (2000)» en Torres, Jesús, *Cadenza*, Barcelona, Tritó Edicions, 2003, pág. 3.

³² Torres, Jesús, «Notas al programa», en *Aula de (Re)estrenos nº 56: Décimo aniversario Trío Arbós*, Madrid, Fundación Juan March, 2006, pág. 8.

En el apartado de las grabaciones sonoras podemos encontrar:³³

Algunas obras orquestales, todas producidas por Tritó S.L.: *Sinfonía* (2005), dentro de un cd dedicado a tres sinfonías de compositores españoles, publicado en 2007. *Sinfonía*, *Movimiento* (2004), y *Partita* (1998), en un cd monográfico sobre Torres, de 2008.

Respecto a las obras de cámara encontramos:

En 2004, producido por Verso, un álbum con obras para acordeón de diversos autores de la geografía ibérica, incluida *Accentus* (2001) para acordeón y piano de Torres.

Cobra (2002), para mezzosoprano y saxofón soprano, es recogida por P.M. Productions en 2008.

De nuevo en torno a un instrumento protagonista, el clarinete en esta ocasión, hallamos otro recopilatorio de obras de compositores españoles, que contiene *Fantasia* (1997) para clarinete y piano de Jesús Torres, publicado por Coda Out Edition en 2009.

Un cd monográfico sobre el compositor que recoge *Manantial de luz* (2007), *Poética* (2007), *Trío* (2001) y *Decem* (2006), producido por Kairos Music Production en 2009.

Un trabajo discográfico que toma el nombre de una de las obras que contiene, *Cuentos de Andersen* (2006), donde además podemos escuchar *Double* (2004), producido en 2010 por Verso.

Con el mismo sello discográfico, en 2011 se publica *Dipolo*, álbum que recopila obras para violoncello y piano de varios compositores españoles entre las que se incluye las *Variaciones para violoncello y piano* que Torres compuso en 2004.

Existen grabaciones de algunas obras para instrumento solista: *Mirada final* (1996), para guitarra, enmarcada en el *Álbum de Colien* para guitarra, producido por Ediciones Cecilia Honegger en 1998. *Itzal* (1994), para acordeón, por Several Records en 2005. *El lamento* (2007), para violín, por Sello Autor, en 2007. Y del mismo año

³³ Los datos de las grabaciones figuran al completo en el Anexo III del presente trabajo.

encontramos *Ánima*, para flauta de pico, publicada por Verso y *Proteus* (2004), para percusión, por Kusion Records.

Centrándonos en su producción para piano, no existe hasta la fecha una grabación integral de su obra pianística. Sí encontramos algunas obras formando parte de diversos proyectos:

Previamente, recordemos la grabación existente del *Concierto para piano y orquesta* (1995), para RTVE Música, del año 2003.

En la grabación anteriormente mencionada sobre música de cámara, de Kairos, en 2009, se encuentra incluida *Presencias* (2002).

Aurora (2002), dentro del recopilatorio internacional *Spectrum 4*, publicado por ABRSM en 2005.

En 2006, *...I l'infant dorm*, la segunda de sus *Piezas íntimas* (2002-2005), forma parte del álbum *In memoriam Joaquim Homs*, de Produccions Anacrusí. Así como la obra al completo, está editada por el sello Gadgad, en 2011.

Memento (2003), forma parte del cd que incorpora adjunto el número 38 de la revista Sibila, de 2012 editado en colaboración con Columna Música.

Encontramos *Wasserfall* (2005), dentro del cd *Open your mind*, editado por MAES S.L. en 2013.

Monegros (2009), que forma parte de *Una Iberia para Albéniz*, creación integrada por doce piezas de otros tantos compositores españoles, editada en 2009 por la Junta de Andalucía.

Laberinto de silencios (2012), en el álbum *Sub Rosa*, del pianista Juan Carlos Garvayo, editado en 2012 por Cezanne Producciones.

Respecto al resto de sus obras para piano, existe una grabación para Radio Nacional de España de los *Preludios I-IV* (1993-1997), realizada en 1999 por Ananda Sukarlan. En cuanto a *Cadenza* (2000), únicamente existe grabación en directo, perteneciente al archivo personal del compositor.

3. HIPÓTESIS DE TRABAJO

Partiendo de las habituales divisiones en las que se organiza el enorme crisol de tendencias compositivas que tienen cabida en el siglo XX y XXI, diversos autores hablan de la Nueva Complejidad (en especial, frente a la Nueva Simplicidad).

Tomás Marco señala, respecto a los compositores que adscribe a dicha tendencia: «Ninguno es ya ni se autoproclama un serialista en sentido estricto, pero sí son continuadores de una línea de pensamiento que tiene que ver con la complejidad lógica y estructural».³⁴

El propio Marco incluye a Francisco Guerrero (1951-1997) dentro de dicha tendencia, del que destaca «la extremadamente rigurosa complicación de su escritura».³⁵

Partiendo de la afirmación de Marco y la inclusión por su parte de algunos de sus alumnos, entre ellos, el compositor que nos ocupa, dentro de dicha delimitación (si bien puntualiza, con distintas evoluciones),³⁶ formulamos la siguiente hipótesis:

Jesús Torres integra en el lenguaje compositivo de sus obras para piano solo, recursos tradicionales en el marco de la Nueva Complejidad.

Nuestra pretensión será demostrar esta afirmación a través del análisis de su contexto histórico y de su obra para piano, sin perder de vista el contexto histórico que le rodea. De esta forma, la hipótesis formulada marcará los objetivos para situar a Jesús Torres en el lugar adecuado en dicho firmamento.

³⁴ Marco, Tomás, *La creación musical en el siglo XXI*, Pamplona, Universidad Pública de Navarra-Cátedra Jorge Oteiza, 2007, pág. 38.

³⁵ *Íbidem*, pág. 41.

³⁶ *Íbidem*, págs. 43-44.

4. OBJETIVOS

1. Establecer las motivaciones que dieron lugar a las distintas obras para piano de Jesús Torres.

Creemos que es importante saber la razón que dio origen al encargo o a la creación, *motu proprio*, de las obras. Características institucionales, numerológicas, personales, acontecimientos relevantes, homenajes, programáticas, etc., conducen al compositor a elegir un camino u otro a la hora de plasmar sus ideas.

2. Situar al compositor en su contexto histórico así como concretar su posición en el panorama de tendencias actuales.

El compositor no nace ni crea de forma aislada. Pertenece a un tiempo, a una época, hereda, de forma inevitable, toda una tradición que le precede y que a su vez influye en los autores que le rodean. Las distintas generaciones de compositores van creando tendencias que suponen en muchas ocasiones, una reacción, en mayor o en menor medida, a la línea de actuación de la generación anterior. Por tanto, conocer las razones que empujan a Torres así como a sus coetáneos hacia una dirección u otra será de gran interés.

3. Indagar acerca de los vínculos del compositor con autoridades y recursos musicales del pasado.

Fruto de lo anterior, surge el tercer objetivo: contrastar el peso de dicha tradición, ver qué recursos históricos utiliza, cómo los integra en sus piezas, y relacionarlo con sus maestros y antecesores. Analizar la continuidad con las enseñanzas que recibió y observar la evolución que experimenta el compositor partiendo de ellas.

4. Analizar las partituras para piano y extraer los elementos que conforman su personalidad compositiva.

De nuevo hilando con el objetivo anterior, buscamos extraer todos los recursos que forman parte de la manera de entender la composición de Jesús Torres: su visión idiomática de la escritura para piano, su uso de las armonías, la interválica, modalismos, estructuras formales, conexiones con el pasado, con el folklore, etc.

5. METODOLOGÍA

La investigación sobre la obra pianística de Jesús Torres, conlleva, a nuestro parecer, un trabajo que abarca diversos frentes:

1. Búsqueda y estudio del material gráfico disponible sobre el autor.
2. Búsqueda y lectura de material sobre su contexto histórico.
3. Escucha detenida de las grabaciones de su obra.
4. Lectura al piano de sus obras.
5. Análisis de las partituras.
6. Búsqueda de material relacionado con cada una de sus obras.
7. Conversaciones con el compositor, en persona, o vía correo electrónico.
8. Conversaciones con pianistas que frecuentan la interpretación de sus obras.

Dicho trabajo necesita una planificación y organización que se hará observando las siguientes fases:

- Acopio de material publicado sobre el tema:
Búsqueda de monografías, artículos, tesis, TFM's, prefacios de partituras, notas de programas de mano, noticias, libretos de grabaciones sonoras, reseñas, críticas de conciertos, partituras, etc,
- Lectura del material encontrado. Toma de notas. Realización de resúmenes y esquemas.
- Elaboración del Estado de la Cuestión.
- Selección, división y distribución del material estudiado.
- Recopilación de datos para las distintas tablas y anexos. Organización de dichos datos objetivos.
 - Datos de los estrenos de las obras, fechas de composición, encargos, etc.
 - Datos del material bibliográfico.
 - Datos sobre instituciones para la contextualización histórica.
 - Elaboración de dichas tablas de datos.
- Escucha de las grabaciones disponibles de las obras para piano solo.
- Lectura al piano de las partituras de dichas obras.

- Análisis de las partituras. Búsqueda de material relacionado.
 - Para la realización de nuestro análisis utilizaremos un procedimiento no definido que guarda ciertas similitudes con el que propone Jan laRue, basado en la separación de parámetros en los cuatro elementos contributivos y el quinto elemento de combinación, y que se conoce por SAMeRC (Sonido, Armonía, Melodía, Ritmo y Crecimiento Formal). Consideramos adecuado este enfoque analítico debido a la capacidad de adaptación a las obras objetos de nuestro estudio, las cuales no podemos valorar desde el punto de vista funcional.
 - Incorporaremos, no obstante, matizaciones de orden retórico, debido al uso que hace Torres en ocasiones de elementos extramusicales y que aplica a su composición.
 - Presentaremos una estructura global de cada pieza. A continuación será detallada para realizar una breve recapitulación de los elementos hallados en el análisis.
- Entrevistas a pianistas. Búsqueda de interpretaciones de la obra de Torres. Vínculos con el compositor.
- Entrevistas a Jesús Torres
- Organización del trabajo escrito.
- Escritura del trabajo.
- Preparación de la presentación del trabajo.
- Revisión del trabajo y la presentación por parte del tutor.
- Correcciones finales.

6. CONTEXTO HISTÓRICO

6.1. LA GENERACIÓN DE LOS COMPOSITORES ESPAÑOLES DE LOS SESENTA

En torno a la década que comienza con 1960, nace un grupo de compositores que empieza a dar sus frutos a finales de los ochenta y principio de los noventa. En esos años, que giraron alrededor de grandes acontecimientos para nuestro país (los juegos olímpicos de Barcelona, la Exposición Universal de Sevilla, ambos en 1992), el panorama musical español, que había sufrido grandes carencias hasta poco tiempo antes, cambió radicalmente: se reconvirtieron muchas escuelas de música en conservatorios profesionales y se crearon algunos nuevos, se abrieron y restauraron teatros y salas de conciertos, comenzaron a proliferar las orquestas a lo largo y ancho del país, se enriquecieron las programaciones de los auditorios y teatros, nacieron fundaciones privadas que ejercieron de mecenas y promotores musicales, y se impulsaron importantes premios de composición (Premio Reina Sofía de la Fundación Ferrer-Salat, premio de la Fundación Autor-SGAE, etc.).

Todo ello, allanó significativamente el camino a los compositores, que por entonces contaban con alrededor de veinte años y comenzaban a despuntar. Discípulos en muchos casos de algunos de los miembros de la Generación del 51, a diferencia de éstos, pudieron ejercer con mayor facilidad y libertad su vocación.

Los compositores de esta generación poseen una sólida formación técnica, (que en algunos casos buscaron fuera de nuestras fronteras) y un bagaje cultural de gran calado que, como no podía ser de otra forma, deja su poso en la música que escriben.

Transcurrida ya una década de este siglo XXI, distintas tendencias musicales se han apoderado de él, si bien ya habían arrancado en el tramo final del siglo XX: Nueva complejidad, nueva simplicidad, intertextualidad, interculturalidad, etc., todas ellas arrojadas bajo el manto de la Postmodernidad, entendida como la manera de afrontar la música en contraposición a la Modernidad, y que aglutinaba a las llamadas vanguardias de mediados de los cincuenta (Boulez, Berio, Stockhausen, Xenakis y Francisco Guerrero en nuestro país), heredera de la primeras vanguardias (en España, con la llamada Generación del 51: Cristóbal Halffter, Carmelo Bernaola, Luis de Pablo, etc.).

De esta manera, encontramos a compositores que sintieron la necesidad de reaccionar ante los postulados modernistas y sus aseveraciones dogmáticas, como a David del Puerto (1964), quien afirma que «en lo que atañe a nuestra generación, era nuestro deber y nuestra necesidad rebelarnos contra la vanguardia, que era justamente la generación anterior, para mirar más allá».³⁷ Jesús Rueda (1961), sigue esta misma dirección respecto a los Maestros del 51:

Siempre hay una acción y una reacción, y ellos «accionaban» como «reacción» frente al nacionalismo (...) Creo que lo que caracteriza a nuestra generación es que estamos más apartados de la música centroeuropea de lo que lo estuvieron ellos (...) no éramos punta de lanza sino la continuación de un profundo proceso de transformación en la música.³⁸

En otros casos, como son Mauricio Sotelo (1961) y José María Sánchez-Verdú (1968) fueron tomando distancia, no tanto desde la rebeldía, como desde la investigación y asimilación de otras culturas. Asimismo, autores como Alberto Posadas (1967) y Ramon Lazkano (1968) siguen teniendo una orientación cercana a la vanguardia.

A continuación, siguiendo unas pautas similares al que emplea Tomás Marco en *La creación musical en el siglo XXI*,³⁹ situamos más detalladamente algunas de las tendencias que conforman el diverso, y en ocasiones contradictorio panorama musical donde se insertan los compositores que tratamos en la presente contextualización histórica.

La poesía

Si existe un elemento de atracción común a la casi totalidad de los compositores españoles de esta generación, es el interés por la literatura, y más concretamente, el amor por la poesía. Incluso llegan a ser ellos mismos autores de poemas, como es el caso de David del Puerto. De alguna forma establece lazos con la intertextualidad, pero

³⁷ Téllez, José Luis; Ford, Andrew, *Música presente: Perspectivas para la música del siglo XX*, Madrid, Fundación Autor, 2.006, Colección Exploraciones, pág. 149.

³⁸ *Ibid.*, pág. 161.

³⁹ Marco, Tomás, *La creación musical en el siglo XXI*, Pamplona, Universidad Pública de Navarra-Cátedra Jorge Oteiza, 2007, 198 págs.

preferimos dejarlo al margen ya que en este caso se trata más bien de una fuente de sugerencias, referencias, incitaciones...

Para Javier Arias Bal (1964) «la poesía es el soporte conceptual de cualquier actividad artística».⁴⁰ Según palabras de Luis de Pablo, «en César Camarero (1962), la penetración poética es de tal profundidad que transforma la propia materia».⁴¹ Él mismo lo reconoce:

Mi forma de pensar la música está íntimamente ligada al descubrimiento de la poesía, y más concretamente de la obra de ciertos poetas, que han ejercido y ejercen una gran influencia en mi manera de entender la creación. Vicente Huidobro, Alejandra Pizarnik, Juan Larrea, Juan Eduardo Cirlot, Menchu Gutiérrez,...⁴²

Mauricio Sotelo afirma: «la poesía de Valente se me reveló como un espacio absolutamente musical»,⁴³ en alusión al poeta orensano José Ángel Valente (1929-2000). En su época vienesa tuvo al poeta originario de la Praga austrohúngara, Rainer María Rilke como referente.⁴⁴ El compositor donostiarra Ramon Lazkano plasma en sus *Cinco poemas de Luis Cernuda* (1992), su admiración por el poeta sevillano. Y sin duda, José María Sánchez-Verdú reafirma su gran interés por la cultura árabe a través de los poemas del libanés de origen asirio Ali Ahmad Said Esber (Adonis), nacido en 1930, y Omar Jayyam (ss. XI-XII), sin olvidar el ciclo *Qasid*, en referencia al conocido género de la poesía árabe clásica,⁴⁵ su inspiración en el mundo del haiku japonés y el poeta alemán, de origen rumano de la segunda posguerra, Paul Celan (1920-1970).

⁴⁰ Téllez, José Luis; Ford, Andrew, *Música presente: Perspectivas para la música del siglo XX*, Madrid, Fundación Autor, 2.006, Colección Exploraciones, pág. 68.

⁴¹ Pablo, Luis de, «Unas palabras de Luis de Pablo», en *César Camarero. Música de cámara*. Plural Ensemble, director Fabián Panisello, CD, Verso, 2004

⁴² Camarero, César, *Motivos, música y poesía*, 4 noviembre 2002, web oficial del compositor. URL <<http://www.cesarcamarero.com/indexesp.html>> [consultado: 6 junio 2013]

⁴³ García Calero, Jesús, «Mauricio Sotelo: la poesía de Valente se me reveló como un espacio absolutamente musical», *ABC*, (18 julio 2001), pág. 40

⁴⁴ *Ibid.*

⁴⁵ Gan, Germán, «José María Sánchez-Verdú: Músicas del límite», *Veintidós Festival de Música de Canarias*, Gobierno de Canarias, 2006.

Intertextualidad

En lo referente a la vinculación con el folklore, España es un país multicultural y por tanto, enormemente rico en esta faceta. Centrados en la idiosincrasia euskera, encontramos a Joseba Torre (1968), con incursiones en el folklore en obras en las que el pensamiento estructuralista se flexibiliza con distintas preocupaciones que van de lo experimental y la electrónica a la poética orquestal, como en *Más libre y más cautivo* (1994), a lo vernáculo, como en *Irrintzi* (1997). Gabriel Erkoreka (1969) especula sobre la síntesis formal y estilística en *Kantak* (1996) o *Akorda* (1998-99) y el ya mencionado Lazkano que observa un lenguaje personal nacido de la influencia francesa y de Luis de Pablo (1930), con obras como *Ur Loak* (1998).⁴⁶

Respecto a la relación de la música con su propia faceta técnica, debemos señalar el caso de Javier Darías (1946) y la consolidada escuela compositiva que desde 1987 mantiene en plena actividad: la Escuela de Composición y Creación de Alcoy, ECCA. La mitad de sus dieciocho miembros pertenecen a la generación que nos ocupa.⁴⁷ Darías lleva desde hace más de treinta años realizando un impresionante estudio de las 1785 escalas existentes⁴⁸ así como ha formulado propuestas compositivas que él mismo nos esclarece:

Propongo una armonía, la del Ciclo de Cuartas, una solución para el contrapuntístico con la Escalística en Variantes de Base, y una posibilidad formal con la estructura ADBEC, y de ahí que el subtítulo de mi tratado teórico *Lêpsis*, sea el de: «Técnicas de Organización y Control en la Creación Musical», para permitir al compositor «organizar y controlar» su trabajo de composición, pero nunca para dirigir la composición, y, mucho menos, para sistematizar algo imposible de sistematizar, como es la creación.⁴⁹

⁴⁶ Marco, Tomás, *La creación musical en el siglo XXI*, Pamplona, Universidad Pública de Navarra-Cátedra Jorge Oteiza, 2007, pág. 101.

⁴⁷ Ver Anexo II para relación completa de sus componentes.

⁴⁸ Estudio que ha cristalizado en dos publicaciones: Darías, Javier, *Lêpsis, Técnicas de organización y control en la creación musical*, Madrid, EMEC, 2006 y Darías, Javier, *Lêpsis, Vol. II: Hacia una teoría escalística unificada*. Madrid, EMEC, 2012.

⁴⁹ Conversación privada con Javier Darías. 7 de Octubre de 2013.

Con dicho planteamiento, nos basta para comprender que cada miembro del colectivo lleva su propio camino ya que, como prosigue Darías: «no existe en la ECCA unidad estética y cada uno evoluciona en su obra como cree adecuado».

Interculturalidad y fusión

En un mundo como el actual, donde todo va a una velocidad de vértigo, las tecnologías se han adueñado de la sociedad (al menos de la occidental), el intercambio de información se produce continuamente, y la globalización es un hecho, el acceso a otras culturas se ha facilitado enormemente, lo que no ha dejado indiferente a los creadores de hoy en día. Estas influencias cristalizan en distintas manifestaciones de interculturalidad y fusión que podemos ver en la mayoría de ellos. Uno de los grandes exponentes de esta tendencia en España es Mauricio Sotelo, el cual lleva años con una fuerte inmersión en el flamenco (sobre el que debemos recordar que no es folklore). Curiosamente, fue su admirado Luigi Nono (1924-1990) quien le aconsejó alejarse de la vanguardia «académica» y sumergirse en el estudio del cante jondo andaluz y en la música de las catedrales españolas.⁵⁰

Relevante asimismo es la obra que realiza el algecireño José María Sánchez-Verdú con sus trabajos de acercamiento a las culturas árabes y japonesas, anteriormente mencionadas en relación a su poesía. Obras como *Maqbara* (2000), la serie de sus *Kitab* (1995-1998). Huelga decir, que «la obra de Verdú es muy importante y no debe circunscribirse a sus trabajos relacionados con la música árabe».⁵¹ Afirmación ésta que, naturalmente, debemos hacer extensiva a cuantos compositores se mencionan en este texto.

Nueva complejidad

Hemos dejado para el final este apartado, no por ser menos importante, sino porque algunos autores como Tomás Marco sitúan en esta corriente a Jesús Torres y a

⁵⁰ Pérez Castillo, Belén, «Sotelo Cancino, Mauricio», en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Emilio Casares, (dir. y coord.), Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, 2002, Vol. X, pág. 37.

⁵¹ Marco, Tomás, *La creación musical en el siglo XXI*, Pamplona, Universidad Pública de Navarra-Cátedra Jorge Oteiza, 2007, pág. 142.

algunos otros de los alumnos de Francisco Guerrero (1951-1997), así, como al propio maestro linarense.⁵²

Guerrero tuvo muchos alumnos. De entre ellos, cabe destacar a cinco compositores, todos ellos con una carrera consolidada en el panorama musical actual: David del Puerto, Jesús Rueda, César Camarero, Alberto Posadas y el propio Jesús Torres. Buscaban en el maestro el trabajo con rigor de la composición.⁵³

Sin lugar a dudas, es Alberto Posadas el alumno que conserva en mayor medida las influencias guerrerianas con el frecuente uso de los fractales en su obra, tal y como hacía el maestro. En *Liturgia Fractal* (2003-2007) utiliza modelos matemáticos como el movimiento browniano, el conjunto de Mandelbrot, y los sistemas de Lindenmayer.⁵⁴ Señalemos que dicha relación entre la geometría fractal y la música puede observarse como otra forma más de intertextualidad que ya fue practicada por Cristóbal Halffter (1930) con la aplicación de la serie de Fibonacci en su obra para flauta y orquesta, *Fibonacci* (1969).⁵⁵ Posadas, del mismo modo que Guerrero, explora los límites de los registros de los instrumentos.⁵⁶

La bravura de Posadas y Guerrero, desaparece en César Camarero (1962), quien adopta un estilo de gran sutileza que hace pensar en las delicadas formas de Morton Feldman (1926-1987).⁵⁷ En Camarero, la penetración poética es de tal profundidad, que transforma la propia materia. Así, huye de retórica, del efecto teatral y de explicaciones, convirtiéndose en un «lírico del género introspectivo».⁵⁸ Ejemplifica con extraordinario refinamiento un deseo que se hace patente desde finales de los ochenta: fascinación por

⁵² *Ibid.*, págs. 43-44.

⁵³ Conversación privada con César Camarero, 5 de octubre de 2013.

⁵⁴ Besada Portas, José Luis, «Un compromiso entre epistemología y estética en la creación musical: la obra de Alberto Posadas», *Matematicalia*, vol. 4 nº 4 (Oct. 2008), Dirección URL <http://www.matematicalia.net/index.php?option=com_wrapper&Itemid=445>

⁵⁵ Marco, Tomás, *La creación musical en el siglo XXI*, Pamplona, Universidad Pública de Navarra-Cátedra Jorge Oteiza, 2007, pág. 113.

⁵⁶ Ramos, Francisco, *La música del siglo XX. Una guía completa*, Madrid, Turner, 2013, [monografía en ed. digital].

⁵⁷ *Ibid.*

⁵⁸ Pablo, Luis de, «Unas palabras de Luis de Pablo», en César Camarero. *Música de cámara*. Plural Ensemble, director Fabián Panisello, CD, Verso, 2004

el fenómeno sonoro que sienten los compositores. El sonido, el timbre y sus más íntimas singularidades adquieren carácter protagonista.⁵⁹

De los cinco alumnos de Guerrero anteriormente citados, David del Puerto, Jesús Rueda y Jesús Torres han seguido, salvando las distancias, un camino más o menos paralelo. Huyendo de la formación académica, que en su caso no les aportó aquello que buscaban, entraron en contacto entre 1982 y 1989 con Paco Guerrero, quien les proporcionó una sólida formación técnica. Años después, «casi de forma simultánea, sentimos la necesidad de alejarnos de los planteamientos estéticos del maestro».⁶⁰ De este modo transitan hacia la búsqueda de elementos que habían sido eludidos por las vanguardias: la melodía, la armonía, el pulso, el ritmo. Los tres integran en su obra modalismos, escalísticas e interválicas con rasgos más o menos comunes.

Centrándonos en su producción pianística, cabe destacar la importancia que ha tenido dicho instrumento para el presente trío de compositores a pesar de tener una formación guitarrística, como Del Puerto, o violinística, como Jesús Torres. Rueda, que realizó unos sólidos estudios de piano muestra, por añadidura, su preocupación por la pedagogía del instrumento, creando obras para los más pequeños como sus *Invenções* (1999-2000), hecho que es refrendado, aunque en menor medida por los otros dos autores. Para completar el quinteto de discípulos guerrerianos notemos como Posadas no tiene en su catálogo ni una sola obra pianística (salvo una con electrónica). Camarero ha escrito seis para piano. En *Monólogo* (2003) podemos ver algunos de sus rasgos característicos: uso de tritonos, continuos cambios de compás, heterofonías, etc.

Hemos de referir el dispar interés que ha suscitado el piano entre los compositores de esta generación: Sánchez-Verdú ha escrito varias obras pero ha manifestado no ser un medio al que sea especialmente afín.⁶¹ Sotelo sí ha escrito obras pianísticas como *Su un oceano di scampanellii* (1994-1995) en la que intenta ligar el flamenco con las técnicas propias del concepto estructuralista centroeuropeo.⁶² Ramón Humet (1968) posee un importante corpus pianístico, Fabián Panisello (1963) también

⁵⁹ González Lapuente, Alberto, *Historia de la música en España e Hispano América: Vol. VII. La música en España en el siglo XX*, Madrid, Fondo de Cultura Económica de España, 2012, pág. 309.

⁶⁰ Conversación privada con David del Puerto, 1 de octubre de 2013.

⁶¹ Conversación privada con José M^a Sánchez-Verdú. Febrero de 2012.

⁶² Marco, Tomás, *La creación musical en el siglo XXI*, Pamplona, Universidad Pública de Navarra-Cátedra Jorge Oteiza, 2007, pág. 133.

escribe para el instrumento, incluida una colección de estudios. Tanto Erkoreka como especialmente Lazkano, quien realizó estudios de piano, tienen en su haber un número considerable de obra pianísticas, mostrando una menor inclinación por éstas Joseba Torre, más centrado en la composición electroacústica y la microintervállica.

Tras esta breve exposición (inevitablemente limitada, por razones de acotamiento temático) del elenco de compositores que nutren esta generación, hemos podido comprobar como son el reflejo de la compleja sociedad en la que vivimos, donde conviven folklore, tradición, ciencia, y la búsqueda de nuevas sonoridades, bien sea en el interior del sonido, o en mundos exóticos que gracias a las nuevas tecnologías cada vez se tornan más cercanos y menos desconocidos.

Es en este crisol de tendencias donde surge Jesús Torres y su obra para piano, a los que nos aproximaremos a continuación.

6.2. JESÚS TORRES (1965)

Principales maestros e influencias

A la hora de definir las influencias que tuvo Jesús Torres, encontramos la respuesta en palabras del propio compositor: «mi único maestro de composición fue Francisco Guerrero, admiraba mucho su escritura».⁶³ Pérez Castillo afirma:

La decisión de acudir a Guerrero se debe, más que a similitudes estéticas, a la atracción que le inspiraba el rigor de su escritura (...) Torres se inclinaba más bien hacia formaciones camerísticas refinadas (no tanto al tratamiento masivo de la sonoridad del maestro).⁶⁴

Torres fue su discípulo entre 1986 y 1988, período durante el cual absorbió una fuerte formación técnica si bien “siempre se sintió alejado de la estética guerreriana”.⁶⁵

En cuanto a los maestros de la vanguardia española, Torres reconoce en Gonzalo de Olavide (1934-2005) a una gran referencia, manteniendo ambos, en sus últimos años, una intensa relación.⁶⁶ Olavide es altamente valorado asimismo por Camarero y por Del Puerto.⁶⁷

Ninguno de los dos maestros señalados mostraron gran interés por la música de piano. Guerrero tiene una única composición para dicho instrumento: *Manual Op. 1* (1976). Volveremos sobre el compositor jiennense más adelante valorando su escuela compositiva.

Por otro lado, Olavide tiene en su catálogo cuatro obras para piano: *Perpetuum mobile* (1986), *Minimal* (1995), que forma parte del *Album de Colien* (1995),⁶⁸ *Sonata della Ricordanza* (1975) y *Tres fragmentos imaginarios* (1987).

⁶³ Conversación privada con Jesús Torres. 6 junio 2013.

⁶⁴ Pérez Castillo, Belén, «Torres Ruíz, Jesús Enrique», en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Emilio Casares, (dir. y coord.), Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, 2002, Vol. X, pág. 417

⁶⁵ Conversación privada con Jesús Torres. 6 junio 2013

⁶⁶ *Ibidem*.

⁶⁷ Conversación privada con César Camarero. Conversación privada con David del Puerto 4 Octubre 2013.

⁶⁸ VV.AA., *Álbum de Colien: Música española y portuguesa del siglo XX*, s.l., Cecilia Colien Honegger (ed.), 1995, pág. 87-89

En su obra para piano podemos encontrar dramatismo y expresividad, «austeridad y carencia de notas superfluas», y una necesidad melódica, como en los *Tres fragmentos imaginarios*.⁶⁹ De forma casi opuesta a su naturaleza reservada y propensa a la intimidad, encontramos la bravura y el virtuosismo en *Perpetuum mobile*, pieza encargada para ser obra obligada del Concurso Internacional de Piano Paloma O'Shea y que contiene multitud de recursos que Franz Liszt (1811-1886) empleó habitualmente en muchas de sus obras. En ella «el intérprete se enfrenta saltos en grandes intervalos, trémolos, trazos fulgurantes en dobles notas, trinos en el agudo que imitan el juego alternativo del cimbalon, líneas compuestas por juegos de manos entrelazadas o superpuestas y voces intermedias fabricadas por pulgares alternos».⁷⁰ Al contrario que las dos anteriores piezas, cargadas con densas texturas, *Minimal*, compuesta para estudiantes de piano, es una sencilla obra tripartita, que acude a la «serie universal de intervalos» como base estructural y cuyo inicio, señala el propio Olavide, «contiene un motivo de un concierto para violín de Mozart» donde en su última parte el tritono cobra cierto protagonismo.⁷¹

Otros autores que de una forma u otra han dejado algún rastro en la música torresiana y en concreto, en su música pianística, son Scriabin, al que Torres considera como «el compositor más fascinante para piano del siglo XX», Messiaen, Takemitsu, Albéniz, Ligeti, Debussy y Ravel.⁷² Así como los maestros de la polifonía renacentista que dejan su poso a través de la densidad que se halla en algunas de sus obras.⁷³

Rasgos generales de su obra

Con anterioridad, nos hemos referido al rigor que buscaban los alumnos de Francisco Guerrero al buscarlo como maestro.

⁶⁹ Descalzo, Ricardo, «Notas al programa», en *Aula de (Re)estrenos* n° 46, Madrid, Fundación Juan March, 2003, pág. 8.

⁷⁰ Pérez Castillo, Belén, «Semblanza de Gonzalo de Olavide», en *Aula de (Re)estrenos* n° 77: *El legado de Gonzalo de Olavide*, Madrid, Fundación Juan March, 2010, pág. 18

⁷¹ Palabras de Gonzalo de Olavide recogidas por la autora de las Notas al Programa al que se hace referencia, *Íbid.* págs. 23-24.

⁷² Conversación privada con Jesús Torres. 6 junio 2013

⁷³ Pérez Castillo, Belén, «Torres Ruíz, Jesús Enrique», en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Emilio Casares, (dir. y coord.), Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, 2002, Vol. X, pág. 418

Ciertamente, tal y como afirma González Lapuente, a través de diversas publicaciones, la música de Torres manifiesta «una prodigiosa seguridad en la escritura»,⁷⁴ es «minuciosa en la elaboración y segura en la comunicación»,⁷⁵ «trasciende su propia materia aun siendo un ejemplo de meticulosidad, precisión y rigor».⁷⁶ Javier Arias Bal manifiesta: «su música adquiere multitud de apariencias y sobre todo procede de un trabajo riguroso que crea una profunda coherencia como una mimesis pero de la esencia de la naturaleza».⁷⁷

No obstante, ninguna de estas afirmaciones está reñida con la expresividad que Torres infunde a sus composiciones y, de camino, a los intérpretes que se hacen cargo de ellas. De nuevo, Lapuente nos aclara: «su música es formalmente abstracta pero expresivamente intensa»,⁷⁸ aunque «el procedimiento queda relegado a la función de mera herramienta».⁷⁹ Y ya en 2008, sabedor del matiz peyorativo que se asocia en ocasiones a la palabra «rigor», asegura que Torres «ha ido soltando amarras, cada día más próximo a una factura dionisiaca».⁸⁰

En esa línea continúa Arias Bal:

La música de Jesús traza un arco de máxima luz entre dos apoyos, uno tiene que ver con el cálculo de estructuras, el otro, con lo sensible. Entre ellos un telecomunicador: el virtuosismo. Pero la dificultad de interpretación no es en absoluto algo gratuito. Al contrario, impone la implicación al intérprete: el reto es el límite.⁸¹

Desde luego no es el límite que podemos ver en Alberto Posadas, o en Francisco Guerrero, o en Brian Ferneyhough (1943) donde la sonoridad de los instrumentos y la capacidad del intérprete son puestas a prueba hasta el extremo de lo inejecutable.

⁷⁴ González Lapuente, Alberto, «Nostalgias de un joven veterano», *Sibila*, nº 38, (2012), pág. 52

⁷⁵ González Lapuente, Alberto, *Historia de la música en España e Hispano América: Vol. VII. La música en España en el siglo XX*, Madrid, Fondo de Cultura Económica de España, 2012, pág. 308.

⁷⁶ González Lapuente, Alberto, «Música con alma», *Sibila*, nº 28 (2008), pág. 52

⁷⁷ Arias, Javier, «Notas al programa: Jesús Torres», en *Integral de la obra de piano de Santiago Lanchares y Jesús Torres*, Madrid, Auditorio Nacional de Música, 2003, pág. 51.

⁷⁸ González Lapuente, Alberto, *Historia de la música en España e Hispano América: Vol. VII. La música en España en el siglo XX*, Madrid, Fondo de Cultura Económica de España, 2012, pág. 308.

⁷⁹ González Lapuente, Alberto, «Música con alma», *Sibila*, nº 28 (2008), pág. 52

⁸⁰ *Íbid.*

⁸¹ Arias, Javier, «Notas al programa: Jesús Torres», en *Integral de la obra de piano de Santiago Lanchares y Jesús Torres*, Madrid, Auditorio Nacional de Música, 2003, pág. 52

El pianista Juan Carlos Garvayo (1969), gran conocedor de su música y que colabora con Torres desde 1996, ilustra el mundo emocional que hay detrás del sólido oficio de compositor con un artículo cargado de intensidad y de pasión, en el que define a la música de autor como «bella, generosa y luminosa»,⁸² si bien no obvia las exigencias al instrumentista del que solicita «altas dosis de precisión, disciplina y concentración, (...) pero al que creemos firmemente merece la pena someterse».⁸³

Téllez nos habla de una música «de gran atractivo y fuerza expresiva».⁸⁴ Pérez Castillo nos resalta el carácter lírico de su música.⁸⁵ Y ligada inevitablemente a la lírica se encuentra la necesidad de respirar que Arias cree «congénita a la música de Jesús».⁸⁶

No debe extrañarnos, pues, el amor que siente Torres por la poesía, inclinación que, como decíamos anteriormente, comparte con muchos de sus colegas de generación. Quizás, tal y como nos recuerda Belén Pérez Castillo, rememorando al escritor de Orihuela: «Torres se siente “más arraigado y hondo y además menos solo”, en compañía de los poetas».⁸⁷ Reflejo de esta conexión escribe *Canciones para Enrique* (2004-07), sobre poemas de Vicente Alexandre (1898-1984), *Dos canciones del mar* (2007), sobre poemas de Rubén Darío (1867-1916), *Evocación de Miguel Hernández* (2009-10), sobre textos del autor del mismo nombre o *Hijo mío* (2007) sobre la poesía de Leopoldo Panero (1909-1962).

Adentrándonos en aspectos más técnicos, Torres muestra una firme personalidad que se traduce en un planteamiento compositivo de convivencias: «lo tonal y lo atonal, el ruido y el sonido, lo melódico y lo textural, la densidad contrapuntística y la claridad de planos».⁸⁸ «Utiliza de modo libre los agregados disonantes no clasificables y acordes de la gramática tonal: séptimas de dominante, perfectos mayores, perfectos menores, novenas, usados como realce de ciertos momentos pero sin función tonal tradicional».⁸⁹

⁸² Garvayo, Juan Carlos, «Jesús Torres: Compositor de la luz», *Sibila*, nº 28, (2.008), pág. 51.

⁸³ *Ibid.*, pág. 51.

⁸⁴ Téllez, José Luis, «Jesús Torres: Música Sinfónica», *Sibila*, nº 28 (2008), pág. 49

⁸⁵ Pérez Castillo, Belén, «Torres Ruíz, Jesús Enrique», en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Emilio Casares, (dir. y coord.), Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, 2002, Vol. X, pág. 418

⁸⁶ Arias, Javier, «Notas al programa: Jesús Torres», en *Integral de la obra de piano de Santiago Lanchares y Jesús Torres*, Madrid, Auditorio Nacional de Música, 2003, pág. 52.

⁸⁷ Pérez Castillo, Belén, «Jesús Torres: la entrega secreta», *Sibila*, nº 38 (2012), pág. 49

⁸⁸ Conversación privada con David del Puerto. 4 Octubre 2013.

⁸⁹ Téllez, José Luis, «Jesús Torres: Música Sinfónica», *Sibila*, nº 28 (2008), pág. 49

Siente predilección por el tritono, especialmente combinado con la tríada, algo que nos recuerda a Olivier Messiaen (1908-1992). Establece juegos entre acordes aumentados y disminuidos, mayores y menores, etc. Recordemos en este punto que, «en el inicio del s. XXI, no sólo en España sino en toda Europa, es evidente que la utilización de acordes consonantes no supone ya una traición a la vanguardia histórica».⁹⁰

Un aspecto muy importante de su perfil es la búsqueda constante de una interválica personal, «a través de unos modos, escalas de sonidos intercambiables entre los que el compositor discrimina determinadas alturas. Frecuentemente se trata de un modo de ocho o nueve sonidos tratados de forma simétrica, en espejo».⁹¹

Incluso va más allá, ya que incluye en su catálogo varios guiños al pasado sin olvidar su admiración por el complejo contrapunto practicado por los compositores franco-flamencos del siglo XV. Así encontramos referencias al poema sinfónico romántico, en *La máscara de la Muerte Roja* (1999), al Renacimiento español, en *Diferencias* (1999),⁹² a formas del barroco, en *Chacona* (2004) y *Partita* (1998), procedimientos medievales, como el hoquetus. Dichas alusiones históricas no contienen citas musicales, si bien en los dos últimos años Torres ha escrito *Tenebrae* (2012) y *Cinco versos sobre la «Missa Pro Victoria»*, donde sí podemos encontrar citas, aunque escondidas, de Tomás Luis de Victoria,⁹³ así como ha realizado un ciclo de transcripciones para cuarteto de saxofones de polifonía de los siglos XIV y XV bajo el nombre de *Subtilior* (2012).

Sin embargo, ello no es óbice para incluir en su obra ejemplos de intertextualidad que podemos hallar en *Monegros* (2009), *Piezas íntimas* (2002-05) o *Memento* (2003), como podremos ver en el siguiente capítulo.

Para terminar con este breve retrato del compositor, señalemos algunos de los frutos de su vinculación con otras artes: *Aquelarre* (2010), sobre *Pinturas Negras* de Francisco de Goya (1746-1828), *Fausto* (2008), música para la proyección de la

⁹⁰ Pérez Castillo, Belén, «Torres Ruíz, Jesús Enrique», en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Emilio Casares, (dir. y coord.), Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, 2002, Vol. X, pág. 418

⁹¹ *Ibid.*, pág. 419

⁹² *Ibid.*, pág. 418

⁹³ Se trata del Responsorio de Semana Santa *Tenebrae factae sunt*.

película *Faust* (1926) de F.W. Murnau (1888-1931), o *Noche de Reyes* (2010) , música incidental para una obra de teatro sobre una adaptación del texto homónimo de William Shakespeare (1564-1616).

A continuación nos acercaremos a la obra para piano de Jesús Torres, quien hemos podido comprobar, es un compositor que acoge sin complejos esencias y herramientas tanto del pasado como de la sociedad actual en la que se desarrolla como creador.

7. LAS OBRAS PARA PIANO SOLO

7.1. PRELUDIOS I-IV (1993-1997)

Por su título, podría pensarse que busca aumentar en el futuro el número de piezas, pero «es un ciclo completo, no busca una semejanza con grandes colecciones de preludios como las de J.S. Bach, Chopin, Rachmaninov o Scriabin».⁹⁴

En el siglo XX, el preludio, tan desarrollado durante la historia ha perdido adeptos, si bien podemos encontrar los de Shostakovich, Messiaen, o más recientemente, los de Antoine Tisné, Giacinto Scelsi, quien escribió 40 preludios.

Sobre las influencias que guiaron a Torres en la concepción de sus cuatro preludios encontramos opiniones diversas. Así, en el prefacio de la partitura de la obra, leemos: «Los *Preludios I-IV* de Jesús Torres son obras más comparables los preludios de Rachmaninov, Alkan o incluso Debussy, que a la definición original de preludio dada por el *New Grove's Dictionary of Music and Musicians* (...)».⁹⁵

Ricardo Descalzo, en cambio, lo enfoca de la siguiente forma:

Al presentar esta serie de piezas no debemos pensar en los ciclos breves preludios de Chopin o Rachmaninoff, sino en piezas de desarrollo mucho más amplio (...) No se trata de un breve bosquejo sobre una idea concreta, sino una composición más cercana a las Baladas chopinianas; una concepción colosal de la breve forma que le da nombre.⁹⁶

Pérez Castillo afirma: «la escritura, una tanto “lisztiana” en cuanto a la brillantez pianística refleja una huida del piano de Boulez y de Stockhausen de los años cincuenta».⁹⁷ El propio Torres nos aporta un poco de luz: «Era un período clarísimo de búsqueda. Aparecen escrituras de tipo expresionista (el primero), de tipo serial (el

⁹⁴ Conversación privada con Jesús Torres. 6 junio 2013.

⁹⁵ Sukarlan, Ananda, «Preludios I-IV (1993-1997)» en Torres, Jesús, *Preludios I-IV*, Barcelona, Tritó Edicions, 2002, TR 149, pág. 3.

⁹⁶ Descalzo, Ricardo, «Notas al programa», en *Aula de (Re)estrenos* n° 46, Madrid, Fundación Juan March, 2003, pág. 9.

⁹⁷ Pérez Castillo, Belén, «Torres Ruíz, Jesús Enrique», en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Emilio Casares, (dir. y coord.), Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, 2002, Vol. X, pág. 417.

segundo), influencias de Scriabin en el tercero y hasta un lejano Rachmaninov en el último...».⁹⁸

La música presenta un dinamismo y una fuerza expresiva muy intensa donde el discurso parece no querer parar. Solo la necesaria respiración consigue frenarlo...

Preludio I

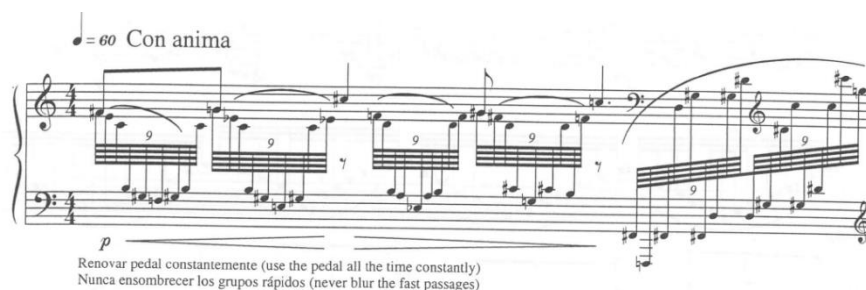
Posiblemente ligado a la energía de la juventud nace este preludio que, recordemos, es la primera pieza para piano que Jesús Torres reconoce en su catálogo. *Con anima* nos induce desde el comienzo a despertar el espíritu cargado de actividad.

Estructura general de la obra. Está dividida en las siguientes secciones:

cc. [1-15] [16-39] [40-65]

Primera sección, cc. 1-15:

cc. 1-2: Se utiliza la escala cromática, en disposiciones interválicas de 2ª, 3ª y 4ª (así como sus inversiones) para realizar el material si bien el tratamiento de la escala no es dodecafónico. Si se enarmonizan algunas notas algunos acordes resultan ser de 9ª. Dicho material está presentado en dos planos sonoros: notas que ejercen de melodía sobre un fondo de fusas que acompañará, prácticamente sin cesar, todo el preludio.

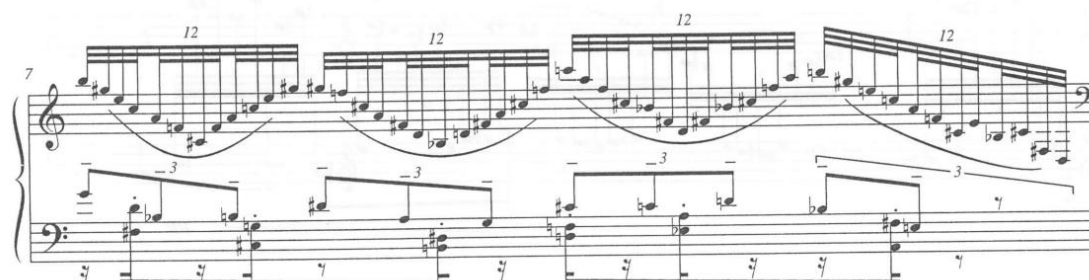


Ej. 1: Torres, J., *Preludio I*, compás 1 © Tritó Edicions

cc. 3- 7: En el compás 3 cambia el dibujo y se invierten los intervalos. Se sigue con el uso de cromatismos fragmentados en diferentes voces. En el cuarto compás vuelve el

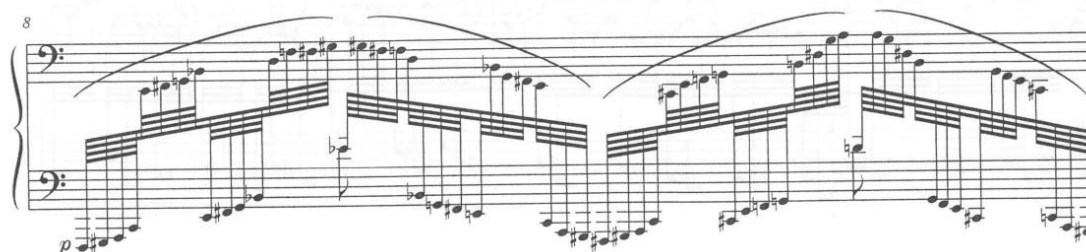
⁹⁸ Conversación privada con Jesús Torres. 6 junio 2013

diseño inicial, para volver a cambiar en el c.6 en la mano derecha. En la mano izquierda se vuelve a usar los intervalos iniciales, ahora en los tresillos. Las fusas construyen acordes de 13^a de forma arpegiada, si enarmonizamos algunas notas.



Ej. 2: Torres, J., *Preludio I*, compás 7 © Tritó Edicions

cc. 8- 16: En el octavo compás aparecen tetracordos, formados por tríadas con notas de adornos intercaladas. Haciendo hincapié en intervallos de 2^a y 3^a. En el compás once, regresa el material inicial. En el compás 12 el trino formado con 2^a menor, que produce un efecto cromático, será usado de manera recurrente a lo largo de casi todo el preludio. La primera sección finaliza con los trinos de los compases catorce y dieciséis, que se establecen como una introducción de la siguiente sección.

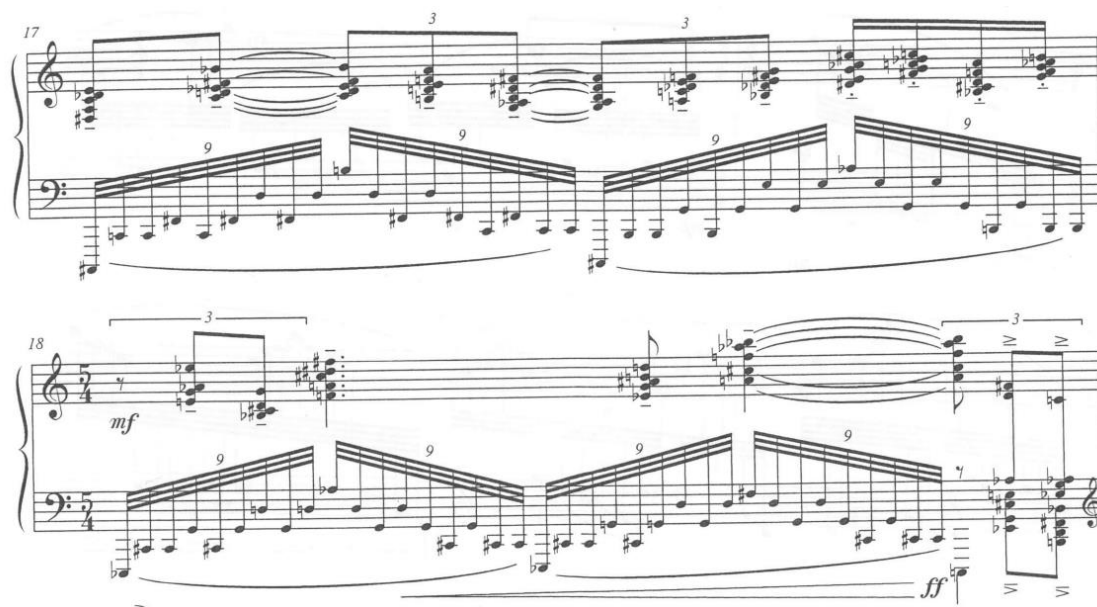


Ej. 3: Torres, J., *Preludio I*, compás 8 © Tritó Edicions

En líneas generales, la primera sección distribuye su material en diferentes planos sonoros, ya sean notas rápidas (principalmente arpegiadas), virtuosísticas, apoyos en valores más largos a modo de melodía, y cambios de registro.

Segunda sección, cc. 16-39

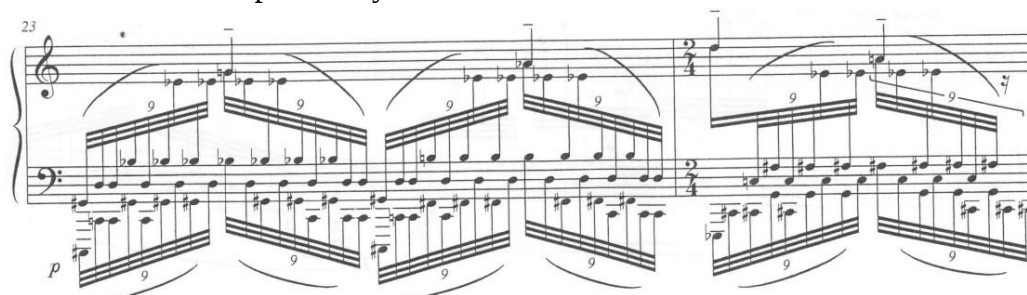
Presenta nuevo material, igualmente formado por segundas cromáticas, 3ª y 4ª aumentadas.



Ej. 4: Torres, J., *Preludio I*, compases 17-18 © Tritó Edicions

cc. 17-18: los acordes son de 7ª, 9ª y 11ª con notas añadidas, simultaneados con la línea de fusas quebrada presentada en los compases anteriores, formada por acordes con notas suprimidas, con motivo interválico en las notas graves.

cc. 19-22: Aquí se trata el material de la primera sección como enlace al primer material de la segunda, en este caso variado y unificado en ambas manos. Esto ocurre antes de la vuelta en el compás 25 lo presentado ya en el octavo compás (primera sección). En el compás 23 las dos manos unifican el material del principio con el mencionado en los compases 17 y 18.



Ej. 5: Torres, J., *Preludio I*, compases 23-24 © Tritó Edicions

En el compás 32 se regresa a lo expuesto en el primer compás y en el 36 se vuelve al material de la segunda sección, hasta el compás 39, donde hay un reposo en Mi

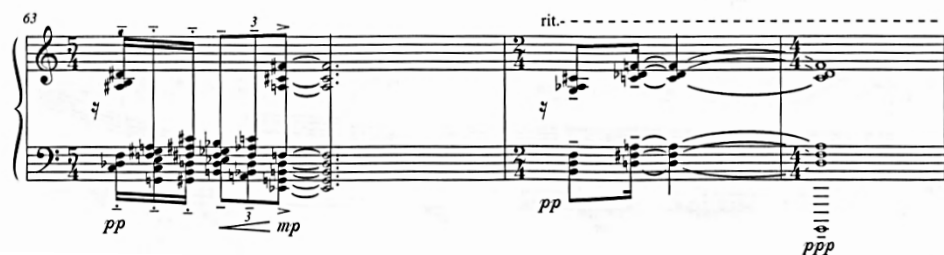
Tercera sección, cc. 40-65:

cc. 40-65: En los compases 40 -43 los *staccati* de fusas utilizan de nuevo la recurrencia de intervalos de 2ª, 3ª y 4ª, tanto melódica como armónicamente. En el compás 43 se unifican ambas manos con este material antes de volver al de la primera sección en el compás 44, a partir del cual, los grupos de valoración especial, podrían entenderse como sumas entre ellos, a saber: $[9=6+3]$ $[5=3+2]$ $[9=7+2, 6+3 \text{ o } 5+4]$ $[18=9+9]$



Ej. 6: Torres, J., *Preludio I*, compases 39-40 © Tritó Edicions

cc. 49-50: Encontramos un reposo adornado en la tríada menor de Do#, y entre los compases del 50 al 55 aparece una mezcla de diferentes materiales ya utilizados, antes de llegar al compás 56 donde se vuelve al tema inicial variado. El preludio termina con un poliacorde formado por una tríada de Si (con fundamental retardada) en la mano izquierda y simultaneidad de 4ª justa y 3ª mayor en mano derecha. Podría entenderse también como una superposición de intervalos recurrentes desde dicha nota final: 3ª menor + 5ª justa + 7ª menor + 2ª menor + 3ª menor + tritono.



Ej. 7: Torres, J., *Preludio I*, compases 63-65 © Tritó Edicions

Preludio II

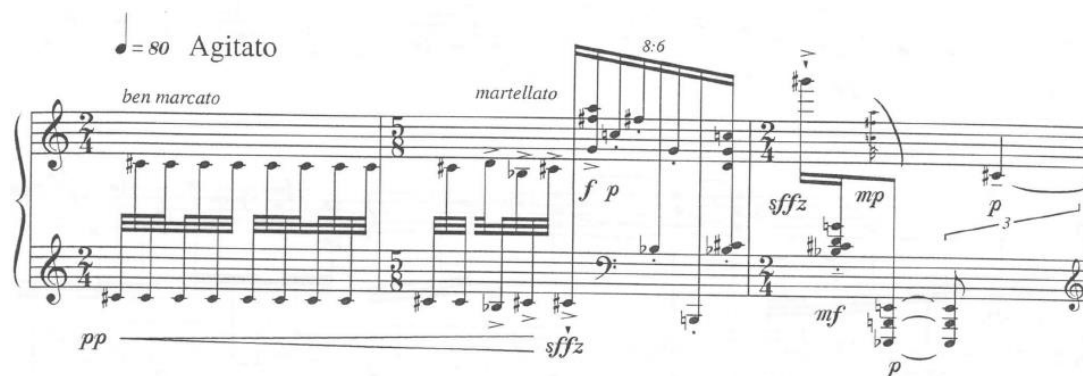
Estructura general de la obra. Se encuentra dividida en las siguientes secciones:

cc. [1-31] [32-52] [53-72] [73-91]

En realidad, incluso podría limitarse a tres únicas secciones, ya que existe un planteamiento común entre las dos primeras. De tal forma que podríamos hablar de una estructura que se aproxima a la tradicional ABA. No obstante, debemos señalar que no se trata de una re-exposición tipo forma-sonata. Es una reutilización de elementos de diversos parámetros en la tercera sección que muestra una conexión con la primera sección.

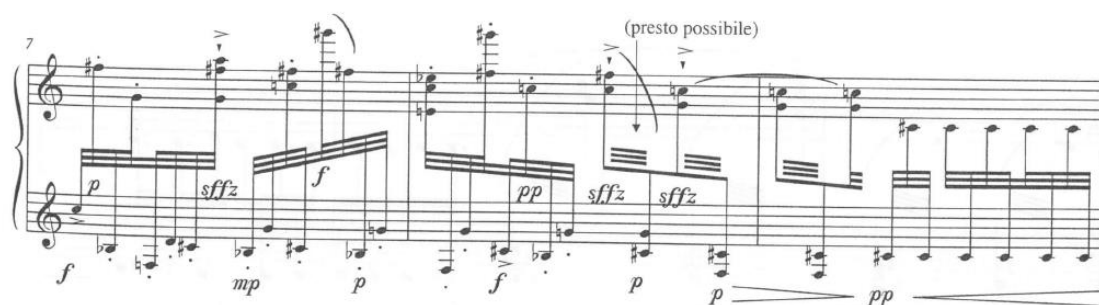
Primera sección, cc. 1-35

cc. 1-3: La obra abre con un compás completo de notas repetidas en el registro medio sobre la nota do#. A continuación se abre sobre una célula de cuatro notas que aparecerá en numerosas ocasiones a lo largo de la pieza, con los intervallos: 2ª menor, 3ª mayor, 2ª aumentada. La intervállica se expande acudiendo a acordes más abiertos, con novenas que contiene una séptima mayor. Acordes alterados van de un extremo a otro del teclado. Súbitamente, se frena sobre la nota con la que comenzó: do#.



Ej. 8: Torres, J., *Preludio II*, compases 1-3 © Tritó Edicions

cc. 4-8: El autor procede con la misma fórmula pero alterando el orden de los acontecimientos e pero modificando las disposición de los intervallos, y extendiéndola dos compases, llevándola a una más cerrada. En el octavo compás introduce por primera vez los trémolos basados en tritonos, cuartas justas y quintas aumentadas.



Ej. 9: Torres, J., *Preludio II*, compases 7-9 © Tritó Edicions

cc. 8-15: De nuevo aparece las recurrentes notas repetidas que vienen acompañadas del mismo material expuesto al principio. De nuevo son frenadas, bien por silencios, bien por una nota tenida (compás 15).

cc. 15-18: Sin las notas repetidas, utiliza las fusas en salto y las vuelve a parar sobre un acorde que contiene dos tritonos y una cuarta justa, en el compás 18. Prosigue con los saltos y desemboca en una sucesión de trémolos donde combina tritonos y 2ª mayores con quintas aumentadas.



Ej. 10: Torres, J., *Preludio II*, compases 14-19 © Tritó Edicions

cc. 26-35: En estos compases recurre de nuevo a las notas repetidas y al material de saltos, hasta llegar a un reposo sobre un acorde donde superpone tritono y quinta

aumentada a una tríada invertida. Tras un breve instante de acordes abiertos que contienen novenas llegamos al final de la primera sección.

Segunda sección, c. 36-52:

En esta sección las notas repetidas son intercaladas con distintos materiales. Por un parte, en el compás 37 aparece, por primera vez, el *legatissimo* para las fusas que se mueven en un rango pequeño si lo comparamos con las disposiciones abiertas del principio de la pieza.

En la búsqueda del continuo contraste, cambia la articulación solicitada a *molto articolato* y vuelven las fusas en salto. Tras un trino en el compás 41 y de nuevo una serie de notas repetidas, Torres, en el compás 42 introduce un pasaje de notas dobles en el que todas son terceras mayores.



Ej. 11: Torres, J., *Preludio II*, compases 42-43 © Tritó Edicions

cc. 44-52: El autor reincide sobre las mismas ideas: notas repetidas, fusas articuladas en salto, terceras mayores, acordes con quintas aumentadas. Y retorna la célula de cuatro notas que utilizó en los primeros compases de la primer sección. En los compases 50-52 aumenta la tensión mediante un trino en ambas manos, un trémolo que incluye quintas y cuartas aumentadas, un *martellato* sobre fusas muy cortas y acentuadas para, bruscamente llegar a la siguiente sección.

Tercera sección cc. 53- 72:

cc. 53-55: Torres introduce un breve episodio con pequeños motivos en legato que se buscan unos a otros. El intervalo de tercera mayor del principio de la obra está incluido: sib-re.



Ej. 12: Torres, J., *Preludio II*, compás 53 © Tritó Edicions

A continuación, en el compás 55, recurre al contraste nuevamente y destaca la misma intención semifugada pero esta vez sobre fusas en staccato. Continúa la alternancia entre fragmentos en legato y otros con saltos y en staccato hasta llegar al Tempo I, en el compás 73, que marca el inicio de la cuarta sección.

Cuarta sección, cc. 73-91:

El final de la pieza es una recapitulación de materiales ya utilizados: trémolos, notas repetidas, fusas en salto, disposiciones abiertas, contrastes de dinámicas, y unos *sforzandi* que aparecen con más frecuencia cuanto más cerca del final. El preludio concluye sobre la nota si b, parte de la tercera mayor que utiliza desde el principio y que reaparece a lo largo de buena parte de la pieza.

El segundo preludio se caracteriza por el uso de las notas repetidas como elemento unificador de la obra. Hace uso del trémolo, un recurso que no es habitual en obras posteriores.

En general toda la obra está exenta de melodismo, basándose el material en fusas marcadas y en *staccato*, a excepción de la sección central que incluye pequeños motivos melódicos y que requiere *legatissimo* por parte del autor. La aparición reiterada del término *martellato* a lo largo de la obra, nos sitúa en lo referente al carácter agitado,

activo, nervioso y alejado del *cantábile* que posee la obra. Están ausentes las interpolaciones de fusas en arco que Torres utilizará profusamente con posterioridad.

Utiliza recursos tradicionales de la idiomática pianística virtuosa: trémolos, notas dobles, trinos, saltos, notas repetidas, (repartidas entre ambas manos)

El material utilizado va apareciendo de forma heterogénea, y va recuperándose puntualmente a lo largo de la pieza.

Como en otras ocasiones, la obra parte de una célula de cuatro notas con los siguientes intervalos: 2ª aumentada + 3ª Mayor + 2ª Aumentada.

Proliferan las quintas aumentadas, que combina con segundas mayores y tritonos. Así como hace uso de acordes alterados.

Preludio III

El tercer preludio parte de un grupo de notas, [sib-si-do#-re-mi-fa-fa#] que articulan la obra. La reincidencia en el uso de dicho material y el modo en el que lo utiliza, convierten a la obra en una especie de variaciones, si bien no se trata de variar un tema melódico, sino un corpus de alturas y un diseño en arco que se nos plantea desde el principio. Por tanto, la división en secciones se torna un tanto artificial, pero por razones de claridad en el análisis haremos una partición de la pieza.

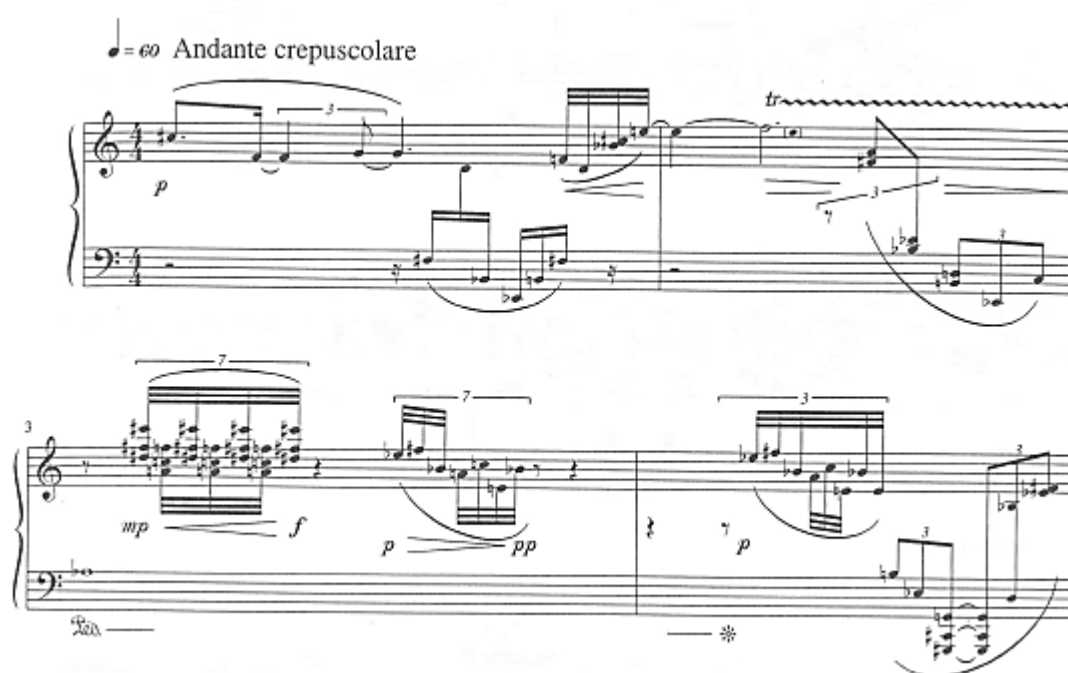
Estructura general de la obra. Se divide en las siguientes secciones:

cc. [1-12] [13-30] [31-40] [41-49]

Primera sección, cc. 1-12

Las variaciones se van sucediendo en esta primera sección, tras presentar el material mencionado en los dos primeros compases. Desde la tercera o cuarta parte del compás, nace el nuevo diseño variado, tal y como hace el diseño-origen. Una vez el arco finaliza, la respuesta se expande en diferente número de compases en cada ocasión. A continuación señalaremos esas pequeñas divisiones que forman los diseños-variación y sus expansiones.

cc. 1-3: La pieza comienza con un salto de quinta aumentada sobre fa que continúa con una segunda mayor. Se expone el material anteriormente citado formando el arco entre los compases 1 y 2. Bajo un largo trino, de nuevo sobre fa, tres terceras recorren dos zonas del teclado. En el compás tercero, a modo de expansión del arco principal, acordes de séptima y tríadas en segunda inversión se alternan formando un trémolo, que es contestado por un diseño que utiliza intervalos similares a los del primer compás 2ª (en esta ocasión aumentada) y quinta aumentada, pero con la direccionalidad invertida (es decir, ascendente y descendente).



Ej. 13: Torres, J., *Preludio III*, compases 1-4 © Tritó Edicions

cc. 4-7: Los compases 4 (última negra), 5 y principios del 6 comienza a variar el material expuesto en los dos primeros compases. La expansión de dichas variaciones es variable a lo largo de la obra.

El mismo diseño del compás anterior se repite y aparece un acorde compuesto por cuarta justa y un tritono así como notas del diseño en fusas mencionado pero con las notas alteradas, quedando, como tanto es del gusto del compositor, en relación de segunda menor entre sí. En el compás 6 reaparece el salto de quinta sobre las mismas notas do#-fa en la mano izquierda, apoyado en su resonancia por un acorde formado por la superposición de una quinta justa y dos terceras menores, llegando a un reposo en el

séptimo compás tras unos amplios acordes que contienen novenas, séptimas con notas añadidas.

cc. 8-9: Con notas repetidas a modo de anacrusa del compás anterior, Torres introduce en el compás 8 las semicorcheas en tresillo en ambas manos que se trasladan a la zona aguda del piano, y que contiene segunda mayores, tritonos, segunda menores, terceras menores, aumentadas, etc. En la mano izquierda acordes de cuartas justa y tritono, y acordes de quintas. Se evoca la figuración del principio con puntillo. En el compás 9 un si bemol es seguido por fusas en quintas justas y disminuidas y cuartas quebradas.

cc 10-12: En el compás 10 introduce una tríada menor en segunda inversión superpuesta a la nota sib, que aparece de nuevo. El acorde permanece a modo de pedal en los tres compases siguientes. Volvemos a encontrar un trémolo en el compás 11, en esta ocasión de fusas con acordes que superponen nuevamente la cuarta justa y la quinta aumentada, alternado con un acorde de séptima. Otro trémolo en el compás siguiente abre la sonoridad al elevarse de registro para volver a cerrarla creando un punto de reposo.

Segunda sección, cc. 13-30:

cc. 13-14: Bruscamente, la textura gana en densidad. En el compás 13 amplios arpeggios pivotan sobre la nota si bemol, mientras la mano derecha superpone, a su vez arpegiado con los intervalos quebrados, la misma tríada menor fa#-la-do# que encontramos en el compás 10 mantenida en el tiempo. Tras estas rápidas fusas el discurso se detiene un instante sobre la nota mi natural, que forma tritono con la nota si bemol ya mencionada en varias ocasiones. La tensión aumenta en el compás 14 con una imbricada trama de acordes que contienen octavas disminuidas, tritonos, terceras, etc.

cc. 15: La variación se reduce a un compás. El compás está ocupado por sextas en semicorcheas de seisillos que reposan en la nota fa, que se encuentra en relación de segunda menor con el anterior punto de reposo.

c. 16-17: De nuevo, el arco es reducido. Incluso al diseño central del compás. Aprovecha la última parte del compás para iniciar un nuevo arco, esta vez formado por un mordente ascendente, que tras un trino cierra, de nuevo con otro mordente, descendente esta vez. En el compás 17 aparecen acordes repetidos.



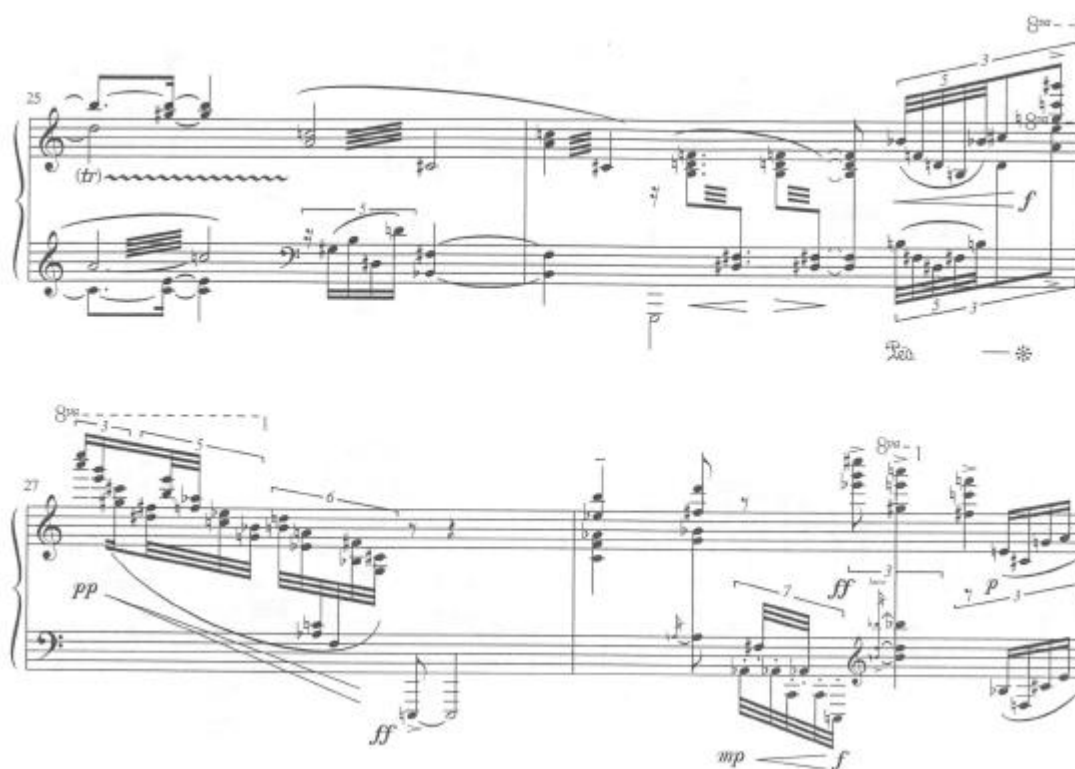
Ej. 14: Torres, J., *Preludio III*, compases 13-16 © Tritó Edicions

cc. 18-19: Trinos cortos, Quintas y sextas que recuerdan al compás 15, Tríadas con octavas disminuidas, etc. Todo un muestrario de recursos que recorren el teclado. En el compás 21, el trino sirve para diluir toda la actividad anterior. La música va ganando en inquietud al imbricarse el discurso.

cc. 19-21: De nuevo desde la mitad del compás, un sietesillo a abre el arco. Tritonos, sextas, y séptimas disminuidas nutren la variación que se prolonga hasta la primera mitad del compás 21.

cc. 22-23: Clarificación del discurso, con un trino largo que se superpone al material de origen, escasamente utilizado, en esta ocasión. Tras el final del trino, vuelven las fusas con grandes saltos y que requieren amplitud en la mano del pianista. Utiliza de nuevo los acordes compuestos de tríadas y octavas disminuidas y las tríadas invertidas con sexta añadida. Las dos manos cambian de registro para ofrecernos distintos motivos en cada uno de ellos.

cc. 25-28: Dos variaciones: cc. 25 y 26, cc. 27 y 28. Trinos y trémolos son usados a lo largo de los dos compases. Vuelven a aparecer los intervallos recurrentes de tritono, tanto en acorde, como desplegados en las fusas (si-re-fa) que son seguidos de una bajada en fusas en notas dobles (terceras menores, mayores, tritonos, y quintas disminuidas). De nuevo las dos manos cambian simultáneamente de registro. Encontramos un reposo en la nota mi, relacionada por una segunda menor con el anterior reposo (en fa).

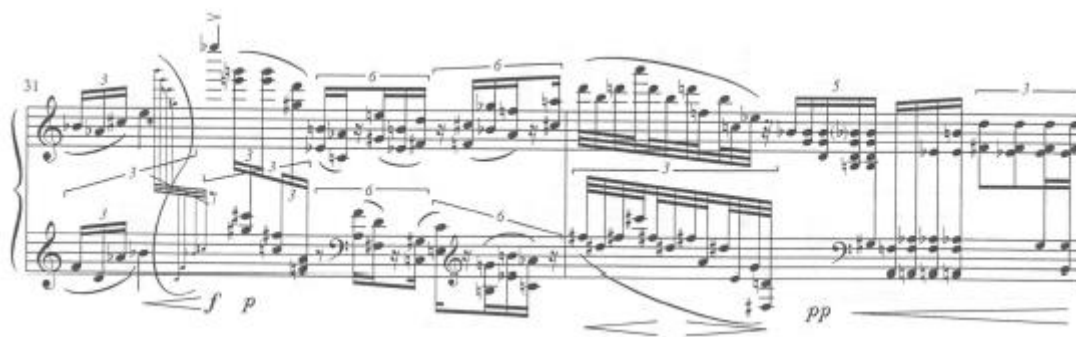


Ej. 15: Torres, J., *Preludio III*, compases 25-28 © Tritó Edicions

cc. 28-30: Expande el teclado con amplios acordes que se acercan a los extremos del instrumento. De nuevo las dos manos discurren, en paralelo para llegar en el compás 30 a las resonancias requeridas por el uso de notas mudas que hacen las funciones de pedal tonal sobre las que suenan acordes repetidos de tríadas invertidas con octavas disminuidas.

Tercera sección, cc. 31-40

cc. 31-33: Bruscamente, el discurso se torna enrevesado con el material de notas dobles que apareció en el compás 15. Con las dos manos, una vez más, en paralelo sobre fusas, desemboca en una serie de acordes repetidos que van incrementando en número de notas (este procedimiento lo veremos en *Wasserfall*) hasta el compás 33.



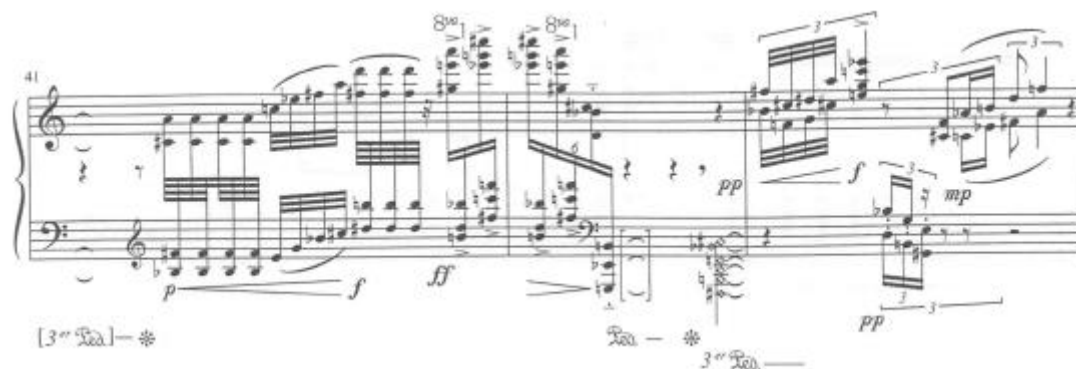
Ej. 16: Torres, J., *Preludio III*, compases 31-32 © Tritó Edicions

cc. 34-41: En el siguiente compás, súbitamente vacía el contenido del discurso y solicita el matiz *pianissimo*, retomando el motivo de corchea con puntillo del inicio de la obra que se prolonga en todo el fragmento con interpolaciones de diseños de fusas, recordándonos, en el compás 37, el material que utilizó en el compás 13 alrededor del si bemol. En el compás 40, vuelven las notas repetidas (acordes de novena y tríadas invertidas superpuestas) y llega a otro reposo sobre la sexta la-fa. En esta sección, se intercalan variaciones densas, con fusas y acordes, con variaciones más aclaradas, donde predomina el diseño de la corchea con puntillo y semicorchea del primer compás de la obra. Un trémolo de semifusas con sextas y quintas aumentadas alternas que llevan a una breve inclusión de acordes abiertos con novenas pone fin a esta tercera parte.

Cuarta sección, cc. 41-49

cc. 42-49: Tras una cesura en el compás 42, vuelve a hacer uso de un amplio acorde de notas mudas compuesto por tríada con octava disminuida y segunda mayor y el pedal tonal para crear una resonancia que se prolongará hasta casi el final, a mediados del último compás, sobre las que insertar fusas con las dos manos que cambian paralelamente de registros. El largo trino que ocupa dos compases y medio vuelve a superponerse a las últimas variaciones. Notas repetidas, arpeggios quebrados, tal y como

ha venido utilizando a lo largo del preludio y las notas dobles en relación con el compás 15. Culmina la obra con dos acordes que aglutinan, especialmente el penúltimo, el material que ha sido variado a lo largo de la pieza, completado por las fusas de la izquierda cuyas alturas aparecieron también en el primer compás. El último compás contiene la tríada con tritono y su una octava disminuida, tan recurrente en estos preludios.



Ej. 17: Torres, J., *Preludio III*, compases 41-43 © Tritó Edicions

El tercer preludio es un ejemplo del trabajo «de oficio» del compositor: Explotar un material restringido de múltiples maneras, respetando un planteamiento en cuanto al perfil de la idea. La melodía se limita a pequeñas incursiones motivicas, en contados compases. La textura es en general densa. A veces con fusas en ambas manos, que se mueven en paralelo. También encontramos sextas y quintas simultáneas entre las dos manos. El pedal está escrito por Torres, requiriendo a menudo el uso del tercer compás, recurso que no debe extrañarnos debido a la densidad de la obra.

Preludio IV

El último de los preludios es, sin duda, el más cercano al mundo tonal y el de mayores dimensiones.

Estructura de la obra. Se encuentra dividida en las siguientes secciones:

cc. [1-20] [21-42] [43-49] [50-54] [55-68] [69-79]

Primera sección, cc. 1-10:

cc. 1-9: La primera sección nos recuerda al primer preludio de la colección, con una melodía insertada en un acompañamiento de fusas en seisillos. De forma similar, comienza con una segunda menor ascendente, intervalo clave en toda la obra. De hecho se repite antes de ascender una tercera mayor que volverá a descender al mismo punto y se completa en el compás segundo con una segunda menor, un tritono, ambos descendentes y una tercera menor ascendente. Tras un compás-enlace con tríadas en sus distintas inversiones, articuladas, que son repetidas antes de pasar a la siguiente. En el compás 4 se enfatiza el intervalo de segunda menor pero ahora con acordes triádicos con el bajo duplicado. Las fusas acompañan con arpeggios quebrados y yuxtapuestos. Los compases 5-8 se basan en el material proporcionado por la melodía, de forma fragmentada y enriquecida por acordes de idéntica naturaleza a los del compás 5. El compás 6, al igual que el tercero, funciona como puente.

♩ = 66 Voluttuoso

The musical score is written for piano and consists of seven measures. The tempo is marked 'Voluttuoso' with a quarter note equal to 66 beats per minute. The key signature has one flat (B-flat). The score is divided into four systems, each starting with a measure number (1, 2, 4, 6). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and chords, with dynamic markings like *p*, *pp*, *mf*, and *ff*. The score is written in 4/4 time.

Torres, J. *Preludio IV*, compases 1-7 © Tritó Edicions

cc. 9-20: Se presenta un segundo tema que contiene una bordadura (una doble segunda menor) de nuevo en acordes con el bajo duplicado. Se trata de duplicaciones con la octava justa, a diferencia de las octavas disminuidas que tanto han aparecido en los tres primeros preludios. Son acompañadas por las fusas, esta vez en octavas quebradas que cambian de registro, como lo hace el segundo tema recientemente presentado.



Ej. 19: Torres, J., *Preludio IV*, compases 9-11 © Tritó Edicions

Llegado el compás 14, Torres frena el discurso bruscamente apoyado en el bordón del si bemol, que continúa de nuevo en el compás 17. Una melodía repleta de cromatismos ocupa la mano derecha del compás 19 mientras la quinta aumentada sobre el si bemol suena con intensidad para cortarse sobre un acorde con la tríada en segunda inversión, la séptima añadida y la octava del si natural, en relación de segunda menor con los apoyos en los graves sobre el si bemol.



Ej. 20: Torres, J., *Preludios IV*, compás 19 © Tritó Edicions

Segunda sección, cc. 21-42

cc. 20-26: En los compases 20 y 21 reaparece la interválica del compás 7 por aumentación sobre una tríada, esta vez sí con la octava disminuida añadida con la que vuelve a parar el discurso para activarlo inmediatamente después, en el siguiente compás con subidas por segundas en acordes con duplicaciones sobre la cuarta disminuida sib-fa#. Dichas subidas son cortadas de forma abrupta incrementar la tensión, a imitación de la *suspiratio* de la retórica barroca. En el compás 26, en lugar de silencios, Torres introduce un acorde inesperado que cumpliría las funciones de una falsa cadencia de engaño.



Ej. 21: Torres, J., *Preludio IV*, compases 20-23 © Tritó Edicions

cc. 26-34: Arrancan de nuevo los acordes que caminan por cromatismos intercalados con saltos de tercera y que se repiten antes de pasar al siguiente, apoyados por un bajo en mi bemol y posteriormente un mi natural (relación de segunda menor). Vuelve a utilizar fragmentos de la melodía principal acompañados por las fusas en octavas quebradas, que se entremezclan con la segunda idea del compás 9.

cc. 35-42: Tras acabar la anterior sección con la tríada aumentada sobre si bemol, con otro cambio brusco, introduce motivos del compás segundo, pero con los intervallos cambiados de orden. En los compases 36 y 37 predominan las fusas y por encima aparecen dos terceras menores antes de retomar los acordes que acompañan una melodía basada en la tercera mayor de la melodía de los primeros compases que se expande. Incorpora la segunda idea en el compás 39 y las amalgama en el 40.



Ej. 22: Torres, J., *Preludio IV*, compases 38-39 © Tritó Edicions

Tercera sección, cc. 43-49

cc. 43-49: Finaliza el pasaje anterior con un reposo en la nota la del extremo grave del teclado. Comienza en el 43 un largo fragmento dominado por las fusas con cuartas/quintas formando arpeggios que se van sucediendo. Destaca, con doble plica corcheas que van formando grupos de dos notas relacionados por segundas menores. Vestigios de la melodía primera surge con valores cortos al final del compás 49.



Ej. 23: Torres, J., *Preludio IV*, compases 43-44 © Tritó Edicions

Cuarta sección, cc. 50-54

cc. 50-54: En el compás 50, abruptamente, hace desaparecer las fusas y reutiliza los acordes en semicorcheas del segundo tema, que llevan apareciendo a lo largo de la obra, con la bordadura extendida, enfatizando aún más el intervalo de segunda menor. Los compases 51-54 reúnen elementos de la subida cromática del compás 22, los acordes en fusas y los del segundo tema.

Quinta sección, cc. 55-68

cc. 55-68: Una vez más, Torres interrumpe la intensidad y vuelve a usar los intervallos del compás 7, segunda descendente y tercera ascendente. A partir del compás 57, vuelve la actividad recapitulando materiales ya usados a lo largo del preludio.

Sexta sección, cc. 69-79

cc. 68-79: El compositor nos sorprende cortando el movimiento llevando ambas manos al registro grave en *ppp* con una sucesión de acordes que recuerda a Rachmaninov que llega hasta el compás 72. En el 73 nuevamente reanuda la energía yuxtaponiendo las ideas y materiales ya utilizados: acordes triádicos duplicados, octavas quebradas,

seisillos de fusas, quintas con duplicaciones del bajo que llegan al compás 78, volviendo a usar el segundo tema y un veloz pasaje cromático de semifusas.



Ej. 24: Torres, J., *Preludio IV*, compases 69-71 © Tritó Edicions

cc. 79-98: Toda la sección final vuelve a ser una amalgama del material expuesto en la obra. Con un procedimiento que veremos es muy del gusto del compositor, establece un último reposo, con un intervalo de tercera mayor para lanzarse en una coda final fulgurante y repleta de energía, de fusas y de tríadas duplicadas. Finaliza el ciclo con una tríada aumentada con la duplicación en octava justa del bajo.

7.2. CADENZA (2000)

Sobre su *Cadenza* ha dicho el autor:

Cadenza es el quinto movimiento de mi Concierto para piano y orquesta compuesto entre los años 1994 y 1995. Con ocasión del 70 aniversario de Luis de Pablo, en el año 2000, Ananda Sukarlan me solicitó una pieza como regalo de cumpleaños. Mi Concierto para piano no había sido estrenado todavía: esto ocurriría poco después, y a instancias del propio pianista decidí obsequiar a Luis de Pablo con ese quinto movimiento, independizándolo del Concierto y añadiéndole una breve coda.⁹⁹

El concierto para piano y orquesta fue una obra compuesta para el Premio de Reina Sofía de Composición que convoca la Fundación Ferrer Salat y con la que obtuvo el primer premio en su edición de 1999.¹⁰⁰

La atenta escucha de la obra nos permite comprobar que se trata de la obra para piano con unas intenciones, en cuanto a sonoridad, más «serialista».

Con un carácter improvisatorio (propia de este tipo de creaciones), la obra va aglutinando recursos y breves elementos que aparecen y desaparecen a lo largo de la pieza, a modo destellos. Disparidad motívica y continuos cambios rítmicos son, pues, recurrentes.

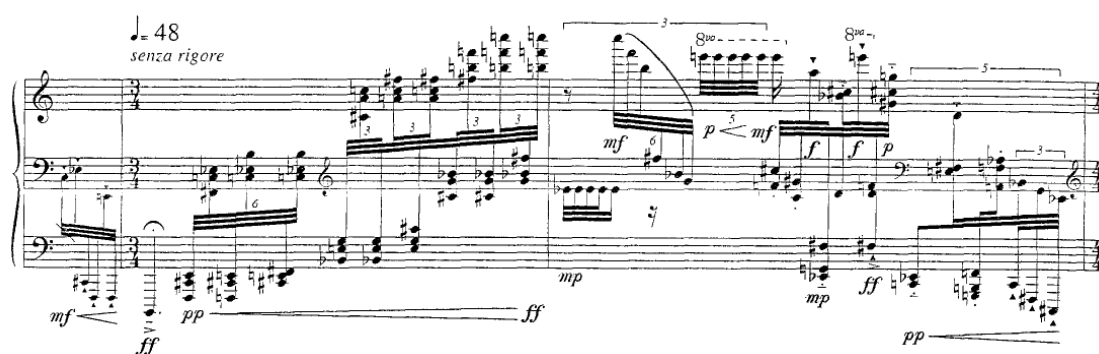
Los intervalos de segundas, terceras y cuartas se apropian de la obra, si bien, de forma heterogénea. Torres cuenta con estos mismos intervalos en otras obras, pero les otorga una configuración mucho más homogénea (como veremos en *Monegros*).

Cadenza, salvo el *senza rigore* del principio, y el *isterico* del final, no contiene matices expresivos, algo inusual en el compositor que acude a ellos en muchas de sus obras.

⁹⁹ Torres, Jesús, «Cadenza (2000)» en Torres, Jesús, *Cadenza*, Barcelona, Tritó Edicions, 2003, pág. 3.

¹⁰⁰ Última consulta: 15-X-2013 en www.fundaciomusicaferersalat.com

cc. 1-2: La obra comienza con una ráfaga que nos pone en situación. Como en tantas ocasiones, el autor utiliza una tercera menor, una segunda mayor y el tritono. En el primer compás aparecen acordes que podrían interpretarse como un muestrario de acordes de séptima, pero que en el contexto atonal de la obra adoptan el perfil de superposición de intervalos de terceras, quintas, y tritonos. En el segundo compás, asoman las primeras notas repetidas, que no dejarán de mostrarse hasta el compás 27, poco antes del reposo que precede a la coda final.



Ej. 25: Torres, J., *Cadenza*, compases 1-2 © Tritó Edicions

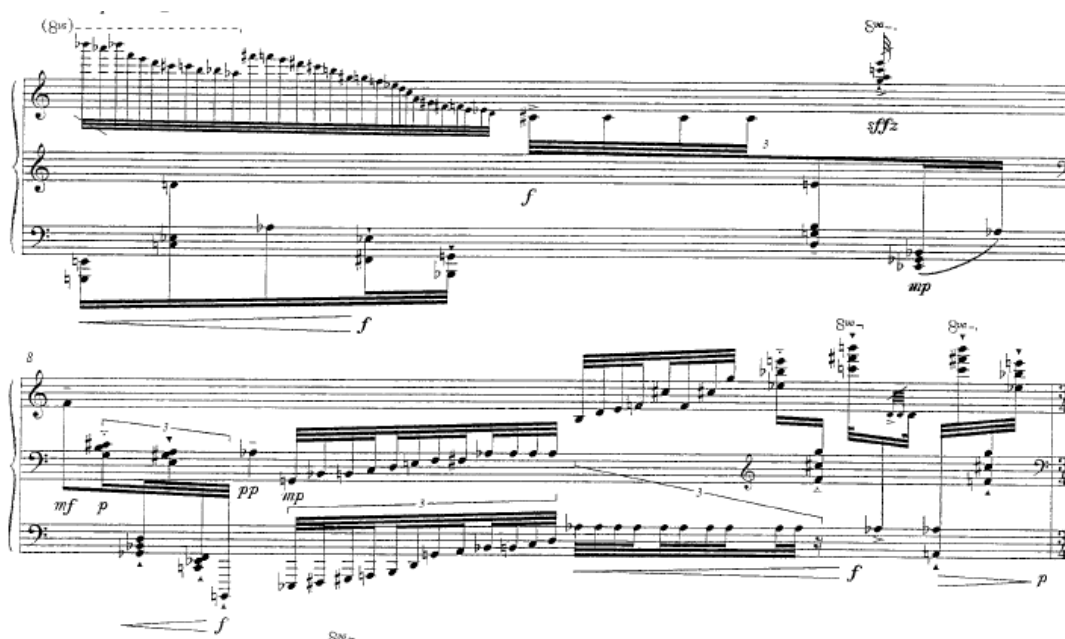
cc. 3-6: Dichas notas repetidas son especialmente notables en estos compases, distribuidas entre ambas manos, como en el compás 5, a los que debemos añadirles trémolos, un largo trino y otro elemento que volverá en numerosas ocasiones: *tiratas* de notas pequeñas y rápidas, repartidas entre las dos manos, salpicadas de diversas superposiciones de intervalos acórdicas. Un calderón marca un pequeño reposo en el compás 6.

Encontramos el ejemplo en la siguiente página, por razones de espacio.



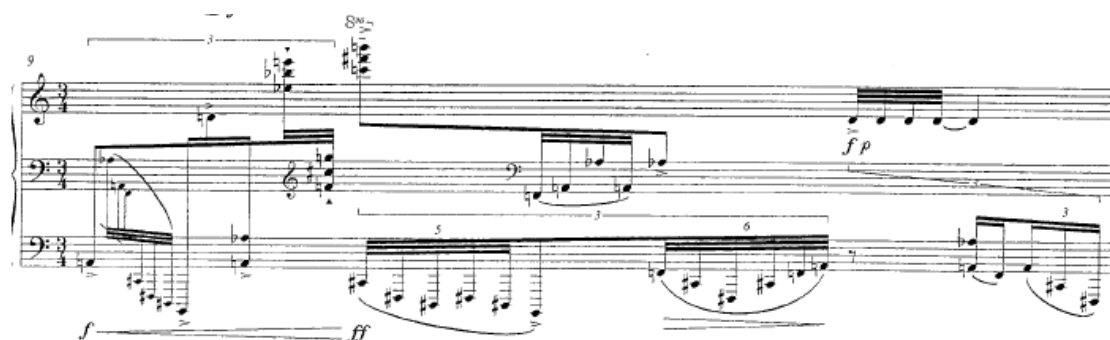
Ej. 26: Torres, J., *Cadenza*, compases 3-5 © Tritó Edicions

cc. 7-8: Las semifusas y notas rápidas en general, toman protagonismo. En el compás 7 observamos un diseño que incluye terceras quebradas que luego toman otros derroteros. El siguiente diseño, descendente, contiene grados conjuntos que son interrumpidos por saltos de cuarta y/o tercera. A la inversa, en el compás 8, ocurre lo mismo pero en sentido ascendente, en esta ocasión de forma paralela para ambas manos, que así, se sitúan juntas en un mismo registro. Notas repetidas son de nuevo insertadas en distintos puntos del fragmento:



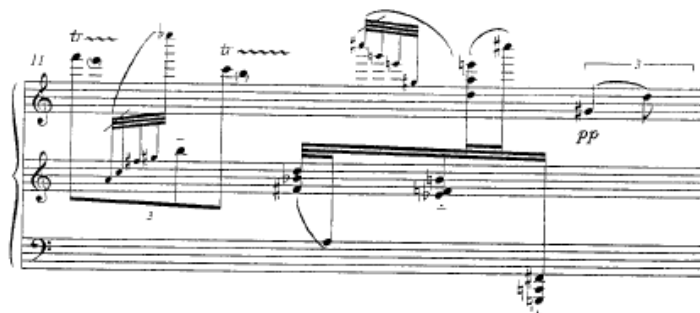
Ej. 27: Torres, J., *Cadenza*, compases 7-8 © Tritó Edicions

cc. 9-11: En el compás 9 surgen acordes desplegados en forma de arpeggios:



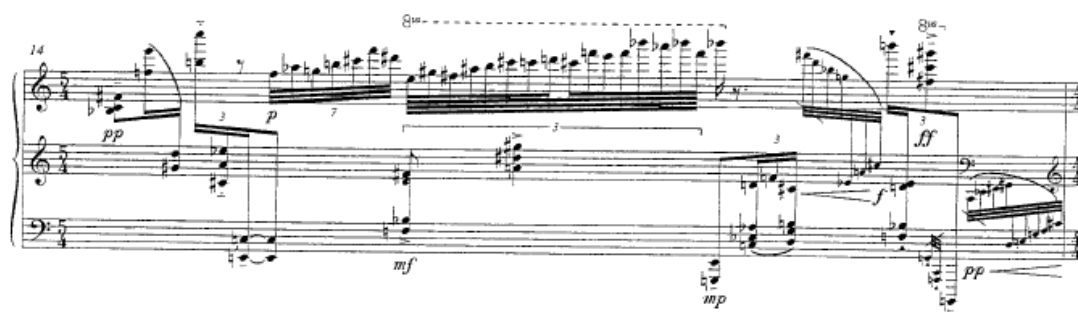
Ej. 28: Torres, J., *Cadenza*, compás 9 © Tritó Edicions

Por fin, en el compás 11 encontramos uno de los pocos respiros que concede la obra, con unas notas en *pp*:



Ej. 29: Torres, J., *Cadenza*, compás 11 © Tritó Edicions

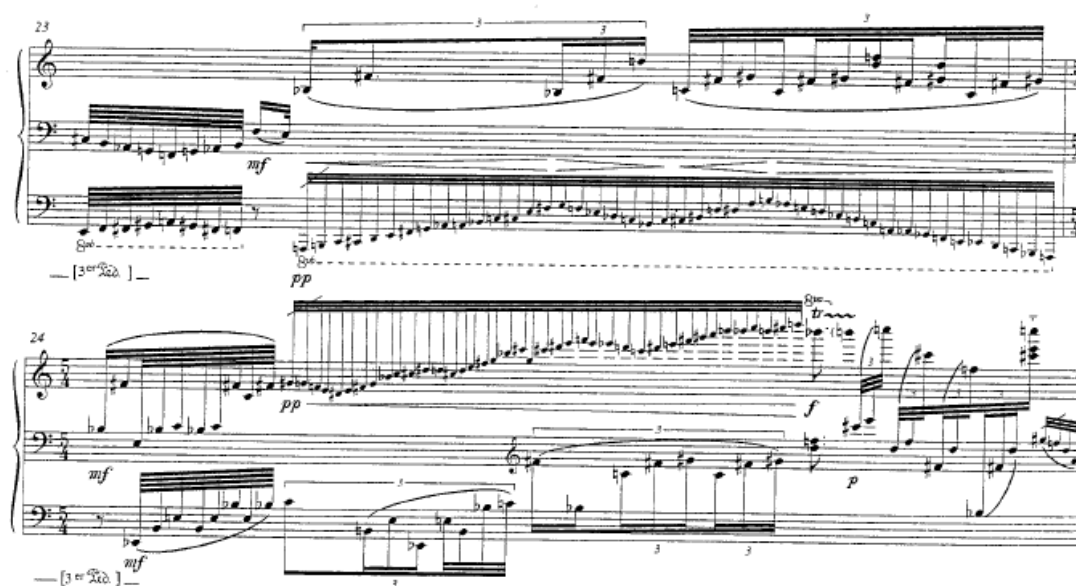
cc. 12-14: En el compás 13, los seisillos se repiten (ya habían sido apuntados en el compás 9, en la mano izquierda). Como novedad, Torres incluye tritonos al aire, en forma de cuartas aumentadas y quintas disminuidas, repartidas entre las dos manos. Un punto y seguido queda definido al final del compás 14, con un adorno en ambas manos que da lugar a una quinta justa duplicada en la mano derecha y si natural en el registro extremo de los graves del piano en la izquierda, para, a continuación, proseguir con un súbito *pianissimo*.



Ej. 30: Torres, J., *Cadenza*, compás 14 © Tritó Edicions

En el compás 20, Torres, como en otras muchas ocasiones, realiza un amago de re-exposición. En una obra de estas características, no es algo que se espere, si no, más bien, algo que se agradece. Recordemos en este punto, la insistencia que tuvieron los vanguardistas en que nada pudiera recordarse. Torres aparenta coquetear con esta idea, aunque se trata de un espejismo, ya que en realidad, con continuas modificaciones, resurgen elementos, si bien no son de naturaleza temática.

En el final del compás 22, las semifusas vuelven a adueñarse de la música. Primero en ambas manos, en el registro grave, y a continuación, en el compás 23 en una disposición que bien podría recordarnos al *Estudio Op. 25 n° 7* de Chopin, con sus grandes pasajes de notas ornamentales para la mano izquierda. En el compás 24, Torres repite la idea pero intercambiando papeles entre las dos manos:



Ej. 31: Torres, J., *Cadenza*, compases 23-24 © Tritó Edicions

La tensión va incrementándose, si cabe, hacia el final para en el compás 30, realizar una parada retórica con un trino sostenido en la mano derecha sobre la nota do antes de precipitarse sobre la coda que comienza en el compás 31 y que llega hasta el final mediante un pasaje donde las notas rápidas se desbocan en un procedimiento muy del gusto del compositor: pasando por un primer compás de fusas en paralelo, tal y como ya ocurriera en distintos momentos de la obra, el autor distribuye entre las dos manos las garrapateas llevándolas hasta un trémolo de acordes que incluyen el tritono y que finaliza, bajo la inclusión del matiz *isterico* con notas alternas entre ambas manos para concluir en una relación de cuarta justa entre las dos notas finales.

Para concluir, señalemos las vinculaciones temáticas que tiene la obra con el *Concierto para piano y orquesta* (1995). Por razones de acotamiento temático, posponemos su análisis para futuros estudios.

The image displays three systems of musical notation for a piano piece, specifically measures 32 through 34. The notation is written on grand staves (treble and bass clefs joined by a brace). Measure 32 shows a long, flowing arpeggiated line in the right hand, with a '34' marking above it. Measure 33 features a triplet of eighth notes in the right hand, with a '3' above the triplet and '10' and '16' markings below the left hand. Measure 34 is marked '34' and '20' and contains a dense, rapid arpeggiated pattern. The score includes various dynamic markings such as '8^{mo}', 'molto', and 'fff'. The piece is in 4/4 time, as indicated by the time signature at the beginning of the first system.

Ej. 32: Torres, J., *Cadenza*, compases 32-34 © Tritó Edicions

7.3. PRESENCIAS (2.002)

La obra, un encargo del Centro para la Difusión de la Música Contemporánea (CDMC)¹⁰¹ se publicó como *separata* del número 25 de la Revista *Quodlibet*,¹⁰² se compone de cuatro piezas que pueden interpretarse de forma independiente: *Liturgia*, *J.C.*, *Perspectivas* y *Yakarta*. Podría decirse que, en cierto modo, es un pequeño homenaje a tres de los pianistas con los que más ha trabajado Jesús Torres: Ricardo Descalzo, dedicatario de la obra en su conjunto, Juan Carlos Garvayo, a quien corresponden las iniciales del título de la segunda pieza *J.C.* y Ananda Sukarlan quien es nacido en Yakarta (Indonesia) tal y como sugiere el encabezamiento de la última pieza. Guibert se refería a la obra como «dos retratos de pianista y dos meditaciones».¹⁰³

El ciclo se distingue de otras obras de Torres por el uso de recursos que no utiliza o lo hace escasamente en el resto de su producción pianística: *clusters*, notas mudas, cambios constantes de compases, etc.

Liturgia (agosto 2002)

El nombre de esta pieza, esconde una dedicatoria, como la obra al completo, al pianista Ricardo Descalzo. Según palabras del propio Torres, el título corresponde «a una referencia al modo "litúrgico" que tiene este pianista cuando toca (como tantos intérpretes); tiene algo de ironía y humor el nombre».¹⁰⁴ Algo con lo que el pianista se siente identificado.¹⁰⁵

Lllaman la atención, a lo largo de toda la pieza, las constantes indicaciones agógicas que buscan del intérprete una gran flexibilidad.

De nuevo es una obra poco propicia para establecer grandes secciones. Pues el compositor juega con la continuidad con escasos puntos claros de reposos seccionales.

¹⁰¹ El Centro Nacional de Difusión Musical (CNDM), unidad del Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música (INAEM), ha recogido las actividades que antes englobaban el Centro para la Difusión de la Música Contemporánea. Última consulta el 15 de Octubre de 2013 en <http://www.cndm.mcu.es/es/centro-nacional-de-difusi%C3%B3n-musical>

¹⁰² *Quodlibet. Revista de especialización musical* nº 25. Universidad de Alcalá de Henares-Aula de Música- Fundación Caja Madrid, Alcalá de Henares, 2003.

¹⁰³ Guibert, Álvaro, «Jesús Torres», en *Manantial de luz*, [libreto en cd], Barcelona, Tritó Edicions, 2009, pág. 5.

¹⁰⁴ Conversación privada con Jesús Torres. 6 junio 2013

¹⁰⁵ Conversación privada con Ricardo Descalzo, 12 Octubre 2013

Frena el discurso, pero no con la intención de dividirlo claramente en partes diferenciadas.

Estructura de la obra. Se encuentra dividida en las siguientes secciones:

cc. [1-16] [17-36] `37-48]

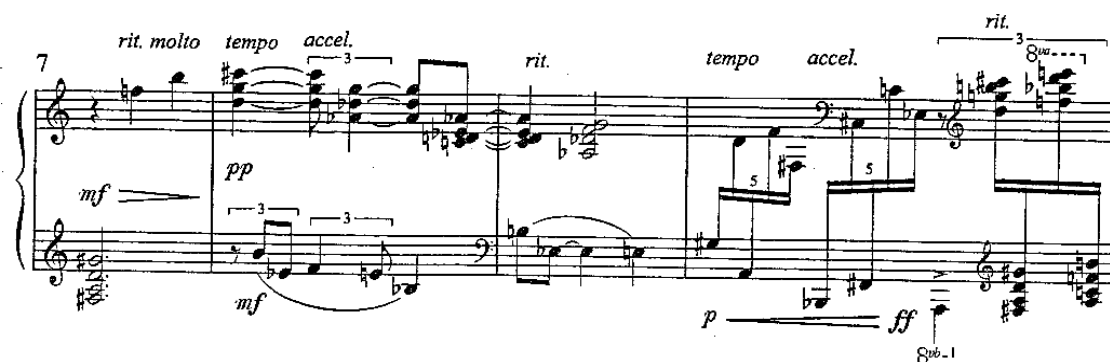
Primera sección, cc. 1-16

cc. 1-8: La obra comienza con una melodía que integra algunos de los intervallos que, como ya veremos más adelante, más utiliza el compositor: 2ª menor, 2ª aumentada, tritono, 3ª menor, 4ª disminuida. Y la superpone a tríadas (acordes perfectos mayores) invertidas, a cuartas con notas añadidas, a acordes de séptimas que son transformados para tomar el aspecto de un tríada con notas añadidas y que contenga, así, el intervalo de segunda. Las síncopas toman algo de relieve tanto en el plano de los acordes como en la melodía. Prevalece la figuración en blancas y negras.



Ej. 33: Torres, J., *Liturgia*, compases 1-6 © Tritó Edicions

cc. 7-10: La melodía se desvanece entre acordes de cuartas y apoyada en la mano izquierda por un pequeño “contrasujeto” que se repite octava baja. En el compás 10 una semicorcheas nerviosas, en *accelerando*, interrumpen el discurso, abriendo la sonoridad inesperadamente.



Ej. 34: Torres, J., *Liturgia*, compases 7-10 ©Tritó Edicions

cc. 11-16: Vuelve la melodía acompañada por acordes simples. Tras tres compases de melodía acompañada, vuelve en el compás 15 la polifonía en tres planos sonoros: blancas en el bajo, melodía en corcheas con los intervallos presentados al principio pero en distinto orden y semicorcheas en el tercer plano.

Segunda sección, cc. 17-36

cc. 17-30: En toda esta sección predomina la melodía acompañada con interpolación de un compás con cinquillos de semicorcheas en saltos, similar al compás 10. En los compases 24 y 25 repite un fragmento de la melodía por disminución. Se alternan trozos melódicos donde interviene la segunda menor seguida de salto con fragmentos sin semitonos y poblados de saltos, fundamentalmente terceras y alguna cuarta, tritono o disminuida.



Ej. 35: Torres, J., *Liturgia*, compases 26-30 ©Tritó Edicions

cc. 31-36: Súbitamente, la obra muestra una polifonía con texturas cada vez más densas, en la que se incorporan las fusas, los acordes de segundas a modo de pequeños *clusters*, la semicorcheas anteriormente presentadas, expandidas.

Tercera sección, cc. 37-48

cc. 37-40: La melodía se transforma mediante los tresillos de corcheas, divididos en negras y corcheas de tresillo, acompañada por séptimas y acordes con novenas. Otro elemento nuevo aparece en el compás 40: la corchea con puntillo y semicorchea complementaria.

cc. 41-48: La pieza finaliza con la resonancia creada por la acumulación de un tritono, tres sextas y un último y solitario sol en *pianissimo*.

Esta pieza contiene un fuerte componente melódico, sin reservas. En las dos primeras secciones, la textura es clara, de melodía acompañada, con inserciones de pasajes más veloces, por su escritura en semicorcheas y/o fusas. El discurso va acelerándose con el transcurso de la obra, ya que comienza usando valores más largos (blancas y negras) en la melodía, incorpora corcheas, en la segunda sección, y guarda para la última sección los tresillos de corcheas y más frecuentes intervenciones de las notas rápidas. Tras una pausa clara en el compás 42, paulatinamente desnuda el entramado para dejarlo en un solitario sol final.

J.C. (septiembre 2002)

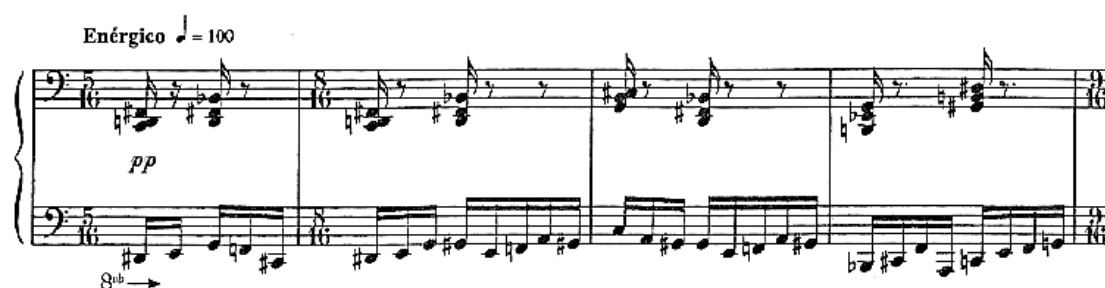
La segunda pieza está dedicada a Juan Carloa Garvayo, pianista que mantiene una estrecha relación con la obra de Jesús Torres, tanto camerística como para piano solo. Posee una gran fuerza rítmica basada en semicorcheas que prácticamente no dan respiro en toda la pieza. Según Garvayo: «Jesús y él se conocen muy bien».

Estructura de la obra. Se encuentra dividida en las siguientes secciones:

c. [1-25] [26-50] [51-146] [147-155]

Sección Primera, cc. 1-25:

cc. 1-5: En estos primeros compases, Torres presenta los principales elementos que utiliza para la primera sección. En la mano izquierda, encontramos un diseño de semicorcheas en forma de *perpetuum mobile*, que irá desarrollándose y jugará consigo mismo. En la mano derecha, hace uso de cinco acordes diferentes que utiliza indistintamente hasta el compás 19.



Ej. 36: Torres, J., J.C., compases 1-4 ©Tritó Edicions

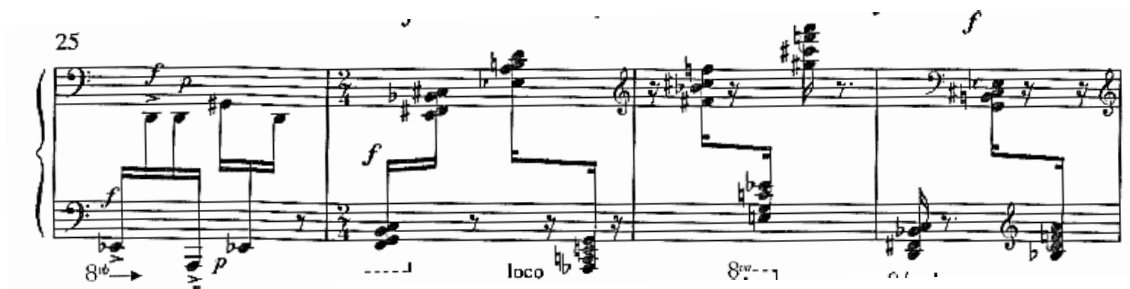
cc. 6-25: Las distintas formas situar las plicas, agrupando las semicorcheas en grupos de números diversos (dos, tres, cuatro, cinco, seis), van modificando la acentuación en cada compás. El diseño se reinventa tomando pequeños fragmentos del mismo y añadiéndole notas nuevas. Llamam la atención los continuos cambios de indicación de compás y el uso de numeradores impares: 5/16, 7/16, 9/16 que facilitan la impresión de inestabilidad dentro del carácter lleno de energía que mantiene la obra. A partir del compás 13 surgen las notas repetidas en grupos variables de tres y dos notas que interrumpen momentáneamente el discurso continuo de la izquierda.



Ej. 37: Torres, J., J.C. compases 21-24 ©Tritó Edicions

Segunda sección, cc. 26-50

cc. 26-31: En el compás 26 aparecen por vez primera los silencios. Breves, para realizar nuevas figuraciones rítmicas. Cabe señalar la aparición de nuevos acordes. El diseño de las semicorcheas de la mano izquierda continúa desaparecido.



Ej. 38: Torres, J., J.C., compases 25-28 ©Tritó Edicions

En los compases 32-33 intercala notas repetidas para volver al diseño con acordes en saltos combinados con silencios.

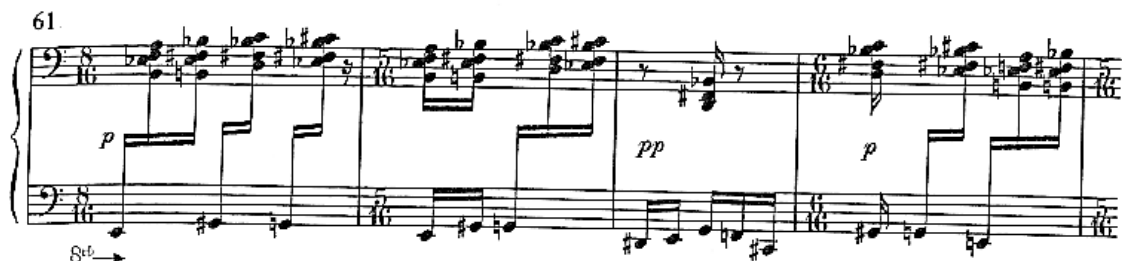
A partir del compás 38, vuelven las semicorcheas constantes pero envueltas en la resonancia que se produce por el efecto del pedal tonal sobre el do central. Dichas semicorcheas forman segundas menores en torno a dicho do del registro medio.



Ej. 39: Torres, J., *Liturgia*, compases 37-40 ©Tritó Edicions

Tercera sección, cc. 51-146

cc. 51-69: El material del principio de la pieza se re-expone pero con ligeras variaciones. Intercala semicorcheas en salto y en paralelo para ambas manos. Y comienza a incluir acordes nuevos que terminarán por sustituir el *perpetuum* de la mano izquierda.



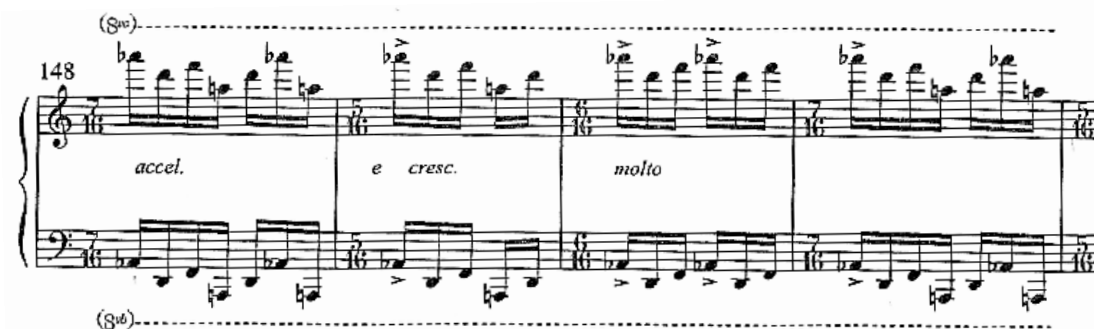
Ej. 40: Torres, J., J.C., compases 61-64 ©Tritó Edicions

cc. 70-146: Abandono del bajo semicorcheas *perpetuum mobile*, siendo el compás 76 el último punto en el que subsiste.

A partir de este momento y hasta la coda final, juega con grupos distintos de acordes que se van combinando entre sí, con la agrupación de las plicas móviles que condicionan la acentuación de forma similar al principio de la pieza.

Cuarta sección, cc. 147-155

cc. 147-155: Súbitamente, corta el flujo de acordes y, tras un silencio de negra, sitúa las dos manos en paralelo que discurrirán en semicorcheas que contienen un destacado tritono hasta el final.



Ej. 41: Torres, J., J.C., compases 148 -151 ©Tritó Edicions

Tal y como el propio autor reconoce, en este caso la tercera pieza «no está dedicada a ningún pianista y es puramente formal dentro de la construcción de la obra».¹⁰⁶

Desde el inicio nos irradia el halo meditativo (recordemos a Guibert, como hemos señalado anteriormente). Más que secciones, señalamos puntos en la obra:

cc. [1-15] [16-29] [30-53]

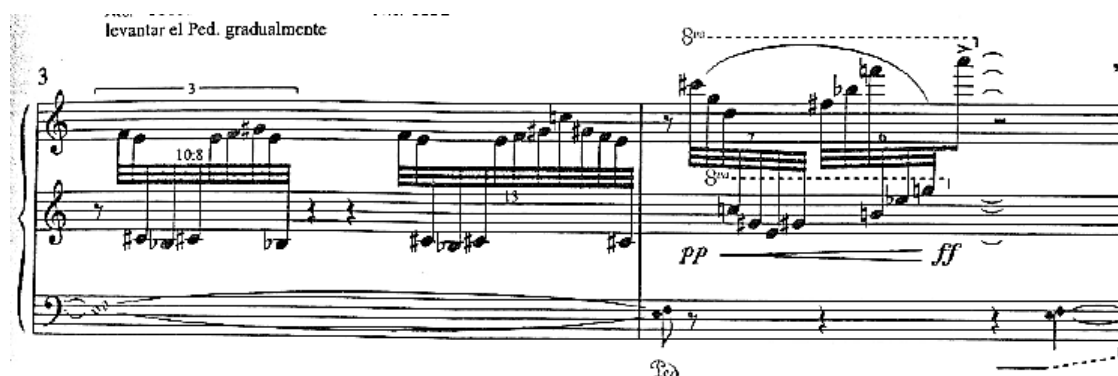
Torres utiliza desde otra óptica completamente diferente, alturas pertenecientes al grupo de ocho notas que articula *J.C.* para elaborar el material que utiliza en esta tercera pieza. Del mismo modo, la célula mi-fa-sol# que aparecía al comienzo de *Liturgia*, se escucha con claridad a partir del tercer compás.

cc. 1-15: Desde el comienzo el compositor realiza una declaración de intenciones incluyendo en el primer compás la indicación de «bajar la tecla sin sonido». Ello nos hace comprender que las resonancias van a ser una parte fundamental del planteamiento. A ello se une el uso del pedal tonal o tercer pedal en el compás 5, herramienta que contribuye a ello.

Un solitario fa en pianísimo abre la composición, la cual se nutre de un grupo de ocho notas que forman un diseño que se insinúa en el compás segundo y que termina de presentar en el tercer compás. En el cuarto compás Torres incluye el resto de las notas necesarias para poder completar una escala cromática. El autor establece dos planos sonoros: en el registro medio, el material principal del grupo de ocho notas, las respuestas que se van introduciendo y que se suceden en distintos registros. Todo, envuelto en las resonancias que se van generando como consecuencia de ir pisando las notas mudas que fomentarán la vibración por simpatía. Dichas notas sin sonido se corresponden con las notas que integran el núcleo principal del que parte la obra. Comenzando por la imitación de la primera nota real, un fa, prosigue con el añadido paulatino del resto hasta llegar a un denso acorde en el compás 13 con aires que incluye todas las primeras notas de dicho núcleo generador. El material se presenta en forma de

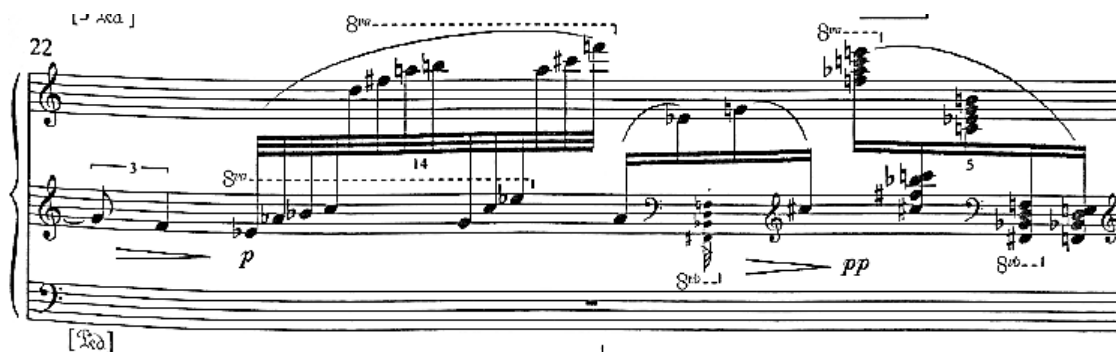
¹⁰⁶ Conversación privada con Jesús Torres. 6 junio 2013

fusas durante los primeros compases, si bien a partir del compás 8 comienza a transformarse en otras figuraciones.



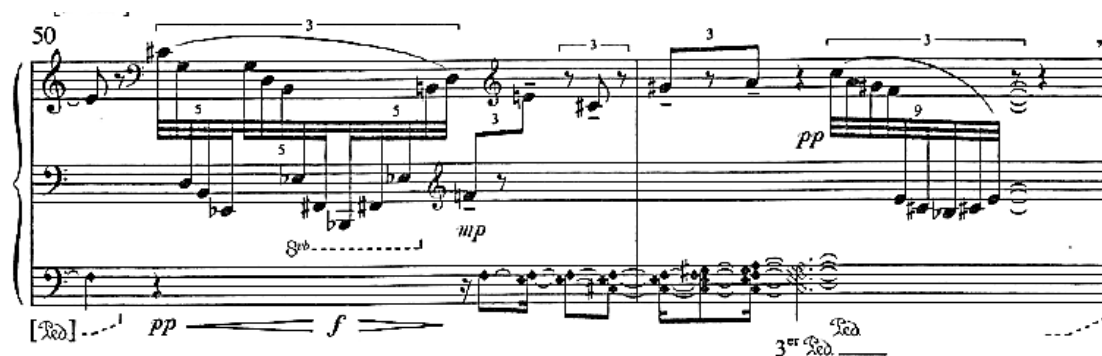
Ej. 42: Torres, J., *Perpectivas*, compases 3-4 ©Tritó Edicions

cc. 16- 29: A partir de aquí, el material del principio va dejando de tener el aire de divagación, quizás de meditación, que sugería Lapuente, como ya mencionamos, aun manteniendo su vocación improvisatoria y se convierte en melodía en el registro medio que se expande con nuevas ideas, que en unas ocasiones repite, en otras modifica, jugando con las alturas, arropada por los ramilletes de fusas repartidas entre las dos manos, que se suceden en los distintos registros del teclado y que adoptan distintos perfiles: arpeggios de acordes de séptima, de tríadas con notas añadidas, etc. No dejan de surgir tritonos, ya sea en la melodía, ya sea en las notas rápidas. Y salpicadas, gracias al tercer pedal, notas y acordes cortos, que completan y equilibran la sonoridad resonante. Los elementos se suceden cada vez con más rapidez y nos llevan hasta el climax de los compases 26 y 27, reforzados por notas acentuadas en el sobreagudo que resaltan sobre las fusas. Las notas mudas durante este incremento de tensión son eliminadas de la escena.



Ej. 43: Torres, J., *Perspectivas*, compás 22 ©Tritó Edicions

cc. 30-53: Súbitamente, con la llegada de nuevo de las notas sin sonido, regresa el motivo inicial en *pianissimo*, que, tal y como ocurría al principio, tras algunas insinuaciones, vuelve a convertirse en melodía en el registro central. El manejo de las figuraciones es similar a lo acontecido en la primera parte, reforzando, sin embargo, el juego de resonancias enriquecido gracias a una mayor intervención de notas mudas que son requeridas de forma inmediata, tras las notas de la melodía. La obra finaliza como comenzó, con una nota en solitario. En este caso un mi. Recordemos la distancia de segunda menor que separa a la primera nota de la última. No creemos que sea casualidad ya que Torres reconoce su debilidad por este intervalo.¹⁰⁷



Ej. 44: Torres, J., *Perspectivas*, compases 50-51 ©Tritó Edicions

Yakarta (agosto 2.002)

La ciudad indonesia de Yakarta, en la isla de Java, es el lugar natal del pianista Ananda Sukarlan. La pieza fue publicada por la Revista *Quodlibet* bajo el título *Ananda*

¹⁰⁷ Conversación con Jesús Torres. 6 junio 2013

en *Jakarta* para quedar finalmente, en la edición de Tritó, con el que tiene en la actualidad.¹⁰⁸

El temperamento vitalista del pianista se ve materializado en una «furiosa tocata que pone en juego un crecimiento convulsivo en el que la regularidad de las notas se infiltra con diversos *clusters*».¹⁰⁹ *Con furor*, precisamente es lo que indica el compositor al principio de la obra. Escrita en el compás de 4/4, basa su pulsión rítmica en un *continuum* de semicorcheas, presentes desde el inicio. Quizás sea la pieza más «ligetiana» del autor.¹¹⁰

Estructura de la obra: Dada la naturaleza de crecimiento lineal de la pieza, no consideramos adecuado dividirla en artificiales secciones. Por ordenar el discurso:

cc. [1-50] [51-63] [64-75]

Primera sección, cc. 1-50

cc. 1-9: La pieza parte del mismo material que Torres utiliza en *Perspectivas*. Un primer grupo de 8 notas que van surgiendo poco a poco y con las que juega al escondite, ya que aparecen algunas y desaparecen otras...

[La-Sol#-fa-mi-do#-Sib-re-do.]

Con furor ♩ = 150

pp

4

f

p

Ej. 45: Torres, J., *Yakarta*, compases 1-6 ©Tritó Edicions

¹⁰⁸ Conversación privada con Jesús Torres. 6 junio 2013.

¹⁰⁹ González Lapuente, Alberto, «Nostalgias de un joven veterano», *Sibila*, nº 38, (2012), págs. 52-53.

¹¹⁰ Conversación privada con Jesús Torres. 6 junio 2013.

10

Handwritten musical score for 'The Song of the Lark'. The score is written on two staves, Treble and Bass clef. The key signature is one flat (B-flat). The tempo is marked 'Allegretto' and the dynamics are 'pp' (pianissimo). The score consists of two measures. The first measure contains a melody in the treble staff and a bass line in the bass staff. The second measure continues the melody and bass line. The score is written in a handwritten style with some corrections and markings.

cc. 12-26: Sin solución de continuidad, prosigue el juego combinando las distintas alturas del primer grupo, llegando, en el compás 16 las primeras “intromisiones” del segundo grupo en el discurso del primero, con puntuales apariciones, por primera vez como notas dobles, y luego en el compás 18, como acordes cuatríadas. En el compás 19 parece volver al principio pero rápidamente esquivo continuar la idea y regresa al discurso previo con inserciones de episodios del segundo. Hallamos, por fin, en el compás 23, la nota fa#. Y es en este compás donde aparece el primero de los *clusters*, en esta ocasión de pequeño rango.

22

p f

f

[cluster con la palma de la mano]

sfz

25

f

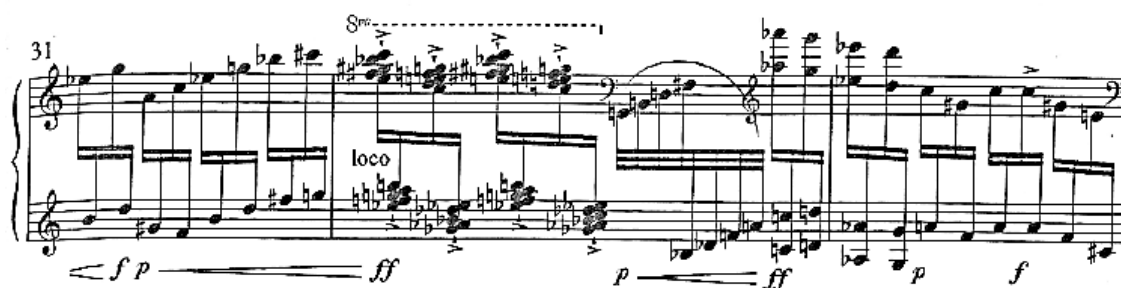
pp

f

77

cc. 27- 31: En el compás 27, Torres simula una transposición de la relación de segunda menor que aparecía en el comienzo de la obra, pero de nuevo se somete al discurso del grupo primero con las «infiltraciones» del segundo, que a partir de este momento, se presenta también, en ocasiones como notas dobles.

cc. 32-34: En el compás 32 surgen acordes de tonos enteros, que, en este contexto adoptan la forma de *clusters* e introduce por primera vez fusas en forma de acordes de séptima desplegados, que alteran la regularidad de las semicorcheas. A su vez, éstas aparecen octavadas, si bien es algo puntual.



Ej. 48: Torres, J., *Yakarta*, compases 31-33 ©Tritó Edicions

cc. 35-50: Continúa con el discurso con continuas alternancias entre los dos grupos de notas. En el compás 45 desaparecen las semicorcheas en solitario, sustituidas por acordes de diversa naturaleza (tríadas con notas añadidas, segundas superpuestas). En el compás 49, tras esta breve escapada, vuelven las semicorcheas escuetas hasta el compás 50 donde se produce un cambio en la escritura.

Segunda sección, cc. 50-63

cc. 50-63: Torres cambia el plan que había trazado hasta el momento. Aparca el reservorio de los dos grupos de notas y en su lugar hace uso de una escala indonesia. Sigue utilizando semicorcheas, pero con otra intención. Las presenta agrupadas mediante las plicas en número de dos, tres, cuatro, cinco, y hasta seis, y los combina, de manera que resulten polimetrías entre las dos manos, ámbas se mueven en el registro medio. Los *clusters* ya no participan.



Ej. 49: Torres, J., *Yakarta*, compases 49-54 ©Tritó Edicions

Tercera sección, cc. 64-75

cc. 64-75: A partir de este momento, el discurso se precipita. Vuelve a utilizar las notas de los grupos y la sonoridad se dispara con las irrupciones de los *clusters* de brazo en los extremos del piano. Se trata de un procedimiento muy del gusto del compositor: «la destrucción de un material anteriormente expuesto».¹¹¹ La intensidad se acusa con acentos, octavas, notas repetidas, *sforzandi* cada vez más solicitados. La furia, de la que hablábamos al principio!

Tras analizar *Presencias*, hemos podido comprobar que en realidad son un ciclo. Torres, utiliza grupos de notas característicos de formas muy diversas para adecuarse al carácter individual de cada pieza (y de cada pianista). De este modo, consigue una cohesión global para la obra en su integridad. Melodía acompañada, *continuum*, improvisación meditativa, tocata... Cuatro formas muy distintas de elaborar el material.

¹¹¹ Conversación privada con Jesús Torres. 6 junio 2013

7.4. AURORA (2.002)

En 1.995, ante la escasez de obras de música contemporánea para estudiantes, la pianista británica Thalia Myers promueve el encargo de obras de un nivel accesible para los alumnos de piano. Fruto de este trabajo, a partir de 1.996 comienza a publicarse, la colección llamada *Spectrum*. El cuarto volumen¹¹², que apareció en 2.005, recoge 66 miniaturas escritas por otros tantos 66 compositores internacionales.¹¹³

De esta forma se amplía el abanico de obras pedagógicas que hasta el momento copaban los *Musical Toys* (1969), de Sofía Gubaidulina (1931), György Kurtág (1926) con sus *Játékok* (1973-2013), y Helmut Lachenmann (1935) y sus *Ein Kinderspiel (sieben kleine Stücke)* (1980) o Lutoslawski (1913-1994) y su *Album for the Young*¹¹⁴.

Los compositores españoles se han ido sumando poco a poco a la empresa de escribir para estudiantes, incluso casi para principiantes. En 1995, y de forma casi pionera, por encargo de Cecilia Colien Honegger, una representación de compositores españoles y portugueses del momento confeccionaron el *Álbum de Colien*:¹¹⁵ una colección de piezas asequibles para los alumnos de piano, de diversos niveles.¹¹⁶ Así, podemos encontrar las ya citadas *Invenções* de Jesús Rueda, sus *Cinco Miniaturas* (1994-1995), si bien no tienen una dificultad tan baja como podría aparentar su título, y sus *24 Interludios* (1995-2003), en realidad solo los primeros, luego la accesibilidad se va perdiendo. El *Cuaderno para niños* (2003-2005) de David del Puerto, *Encanteris* (2000) de Ramón Humet, *Juguetes para pianistas* (1991) de Claudio Prieto (1934), *Preludios de Mirambel* y *Cuadernos de Adriana*, de García Abril (1933), Eduardo Polonio (1941) con *Dabalearrozalazorraelabad* (1988), *Dos piezas para Alicia* (2003) de Santiago Lanchares (1952), y sobre la misma temática, *Alicia's First Piano Book* (2005) del pianista indonesio afincado en España, Ananda Sukarlan (1968). Carlos Perón Cano (1976) y sus *Tres piezas fáciles* (2007-2009) y Polo Vallejo (1959) y su *No'clock* (2009).

¹¹² Myers, Thalia, *Spectrum 4*, Londres, ABRSM publishing, 2005

¹¹³ Myers, Thalia en www.thaliamyers.com/spectrum/ [última consulta: 15-X- 2013]

¹¹⁴ Álbum compilatorio de pequeñas piezas que realizó el propio Lutoslawski creadas entre 1945 y 1968

¹¹⁵ VV.AA., *Álbum de Colien: Música española y portuguesa del siglo XX*, s.l., Cecilia Colien Honegger (ed.), 1995, 149 págs.

¹¹⁶ Recordemos la existencia de un álbum similar, para guitarra: VV.AA., *Álbum de Colien: Música española y portuguesa del siglo XX, para poesía femenina antigua y medieval*, s.l., Cecilia Colien Honegger (ed.), 1998, 151 págs.

Juan Carlos Garvayo ¹¹⁷ pone el acento en la luminosidad que posee la obra de Jesús Torres, partiendo de la obra camerística *Manantial de Luz* (2006-2007).

Realmente, *Aurora*, dedicada a su pareja Maribel, es la única obra para piano que lleva un título que tenga algún tipo de relación con la luz ya que el propio compositor considera que «la luminosidad de los instrumentos aumenta cuando colaboran haciendo música de cámara».¹¹⁸

En palabras de Thalia Myers:

*A beautiful, lyrical piece with a sense of background tonality that requires developed control of tone, dynamic range and subtle rhythmic flexibility; a piece that it is possible for an amateur, or child, to play – but requires a near-professional technique to create a fine performance (well, this is true of most good music!). The title offers a very good doorway into the soundworld of gentle lyricism and rhythmic poise.*¹¹⁹

Esta pequeña pieza parece querer adquirir la forma ABA pero termina tomando un camino distinto hacia el final.

Estructura general. Se divide en las siguientes secciones:

cc. [1-6] [7-8] [10-18]

Sección A: cc. 1-6

C. 1: Comienza con un diseño en la mano derecha que aparenta ser un acompañamiento y que contiene los siguientes intervalos: [3ª m + 4ª dism + 2ª Aum]

¹¹⁷ Garvayo, Juan Carlos, «Jesús Torres: Compositor de la luz», *Sibila*, nº 28, (2.008), pág. 51.

¹¹⁸ Conversación privada con J. Torres.12 agosto 2013

¹¹⁹ Conversación privada con Thalia Myers.29 septiembre 2013



Ej. 51: Torres, J., *Aurora*, compases 1-3 ©ABRSM

C. 2: En la mano izquierda se incorpora una tríada de Si b Mayor en segunda inversión.

C. 3: La interválica del primer compás se repite transportada una 4ª justa ascendente. En la mano izquierda de nuevo otra tríada, otro acorde perfecto mayor (Mi b Mayor), esta vez en primera inversión.

c. 4: De nuevo, se superponen un diseño en la mano derecha (en esta ocasión con tres tritonos) y una tríada mayor en la izquierda (La Mayor).

C. 5: En el diseño de la izquierda el la bemol se repite hasta tres veces, enarmonizando con la sensible de la menor, acorde en el que acaba desembocando en el siguiente compás.

Sección B: cc. 7-8

cc. 7-8: Cuatro planos se superponen creando diversos acordes que más que tener una entidad propia son el resultado de dicha superposición de estratos (algo que ya ocurría en el Renacimiento). La mano derecha asciende cromáticamente. La voz del tenor, desciende asimismo por semitonos.



Ej. 52: Torres, J., *Aurora*, compases 7-9 ©ABRSM

Sección C: cc. 9-17

c. 9: Se produce una especie de amago de re-exposición que queda abortada en el siguiente compás.

cc. 10-18: En su lugar, vuelven las tríadas en la mano izquierda: Do Mayor y Si b Aumentado, y tríadas distribuidas entre las dos manos (Sol Mayor, c. 13). Toda la sección está repleta de tritonos. El discurso se vuelve diáfano al desaparecer casi por completo las corcheas y ser sustituidas por negras, a las que se les añaden en el compás 12 las blancas, y por fin en el 15, las redondas.

c. 19: La pieza concluye con una 6ª Mayor y un tritono superpuestos.



Ej. 53: Torres, J., *Aurora*, compases 10-18 ©ABRSM

Toda la obra requiere por parte de Torres una continua pedalización que crea unas resonancias divagantes, que se alejan de los primeros armónicos naturales.

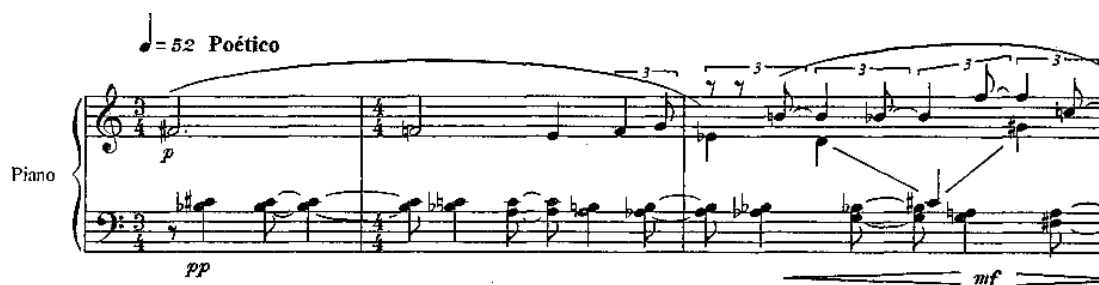
Dada la naturaleza de su encargo, se basa en muy pocos elementos. Fundamentalmente el perfil interválico con tritonos, terceras menores y segundas aumentadas. En su afán esencialista, aún desnuda más lo expuesto en la última sección hasta dejar un acorde que incluye el tritono, resonante.

7.5. PIEZAS ÍNTIMAS (2002-2005)

En esta ocasión se trata de una obra muy breve integrada por dos pequeñas piezas. Ambas están dedicadas a personas del círculo más íntimo del compositor: Maribel, quien fue su pareja y es madre de su hijo Enrique, a quien precisamente va dedicada la segunda, ...*i l'infant dorm*¹²⁰

La melancolía (julio de 2002)

La pieza está construida sobre la base de las síncopas que no cesan en ningún momento. El estilo de la escritura nos recuerda, salvando las distancias, a François Couperin (1668-1733) y su técnica del estilo *brisé*, tan adecuada al clavecín como podemos comprobar en su conocida *Les barricades mystérieuses* (1717), recogida por Juan Sebastián Bach en el *Cuaderno para Anna Magdalena*.



Ej. 54: Torres, J., *La melancolía*, compases 1-3 © Tritó Edicions

Estructura general de la obra. Se divide en las siguientes secciones:

cc. [1-4] [5-9] [10-14]

cc. 1-4: La melodía se presenta, con un sencillo acompañamiento de segundas aumentadas que se densifica a partir del compás 3, añadiéndole otra línea que comienza con el mismo descenso de segunda con el que se inicia la pieza.

cc. 5-7: Tenemos un esquema similar, salvo porque ya cuando la melodía vuelve a aparecer, transportada una cuarta disminuida ascendente, se incorpora una línea en el bajo que, de nuevo, comienza por un semitono descendente.

¹²⁰ Conversación privada con Jesús Torres. 12 agosto 2013

cc. 8-14: Continúa con idéntica textura, pero la melodía desaparece. Los compases 8-9 son una expansión del contrapunto sincopado. En el compás 10, Torres introduce un descenso cromático, que tal y como se hacía en los *lamenti* barrocos, comprende una quinta justa (12ª) descendente. En este caso: mib-lab. Dicho descenso se divide entre las dos manos, cambiando de registro, simulando un hoquetus medieval.

La obra no está pedalizada por el compositor, consciente, quizás, de la dificultad que entraña la escritura sincopada repleta de segundas, aumentadas, mayores y menores.

A pesar de la apariencia de contener un contrapunto denso, las distintas líneas intermedias se mueven por sencillos grados conjuntos. Es la línea superior la que se permite realizar grandes saltos y alcanzar el registro agudo.

The musical score consists of two systems of piano music. The first system covers measures 8 to 10, and the second system covers measures 11 to 14. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The notation includes various dynamics such as *pp*, *p*, *mf*, and *f*, as well as articulations like *rit.*, *dim.*, *inu.*, *endo.*, and *pp*. The score features complex contrapuntal textures with many triplets and syncopated rhythms. A chromatic descent of a perfect fifth (mi-b) is indicated in measure 10, split between the two hands.

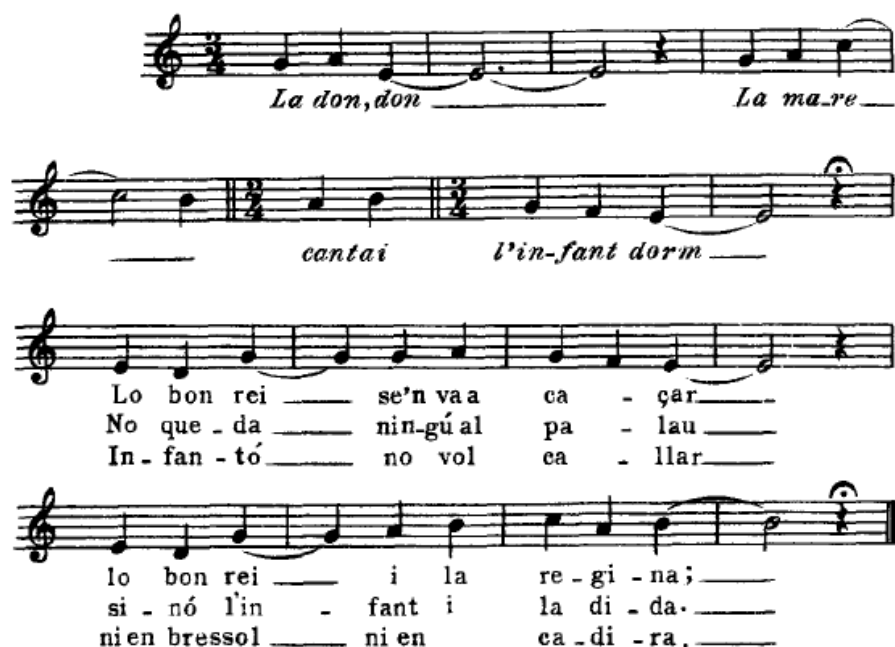
Ej. 55: Torres, J., *La melancolía*, compases 8-14 © Tritó Edicions

...i l'infant dorm (enero 2005)

Llama la atención el título en catalán. Ello responde al encargo que hizo el pianista Jordi Masó para rendir homenaje al compositor Joaquim Homs, en el centenario de su nacimiento. Torres, cuyo hijo por aquel entonces tenía un año, hace un guiño al compositor catalán tomando como partida de su obra una nana muy popular en Cataluña que Homs ya había utilizado previamente como tema para unas variaciones para piano.¹²¹

Jordi Masó¹²² nos aclara el origen de la nana: «La melodía en que se basan las variaciones es una canción de cuna popular de recogida en el cancionero de Felip Pedrell».¹²³

Tarragona (Cataluña)



Ej. 56: Anónimo, *Canción de cuna*¹²⁴ [canción popular catalana]

¹²¹ Conversación privada con Jesús Torres. 12 agosto 2013

¹²² Masó, Jordi, *Una aproximación al piano de Joaquim Homs*, Barcelona, Ed. Bubok, 2008, pág. 14.

¹²³ Se trata de una canción de cuna de Tarragona (Cataluña) recogida en Pedrell, Felipe, *Cancionero musical popular español, Tomo I*, Barcelona, Ed. Boileau, 1.958, Sección de Ejemplificación, pág. 13.

¹²⁴ *Íbidem*.

En 1943 el compositor catalán Joaquim Homs realizó las variaciones ya mencionadas sobre dicha canción de cuna.¹²⁵ Como podemos comprobar, el tema respeta con fidelidad la melodía popular.



Ej. 57: HOMS, Joaquim, *Variaciones sobre una melodía popular catalana*¹²⁶

Torres utiliza parte de la segunda frase del texto de la nana como título para la segunda pieza de la obra.

Estructura general de la obra. Se divide en las siguientes secciones:

cc. [1-9] [10-16] [17-24] [25-37] [38-45]

La división que hemos realizado se debe a la intención de aclarar el análisis. Realmente la obra, presenta la nana, y luego se convierte en toda una gran sección donde juega con el material interválico que nos aportan los acordes que acompañan a dicha canción popular. Una vez finalizada la cita, el parámetro melódico desaparece de la pieza, limitándose a motivos de dos notas para enfatizar la segunda menor que aparece en el tercer compás.

cc. 1-9: Observamos como introduce en el comienzo de forma menos evidente las notas de la primera frase de la melodía, aglutinándolas de forma acórdica. Los cc. 1-2 de la mano izquierda y el compás 4, repartidas entre las dos manos.

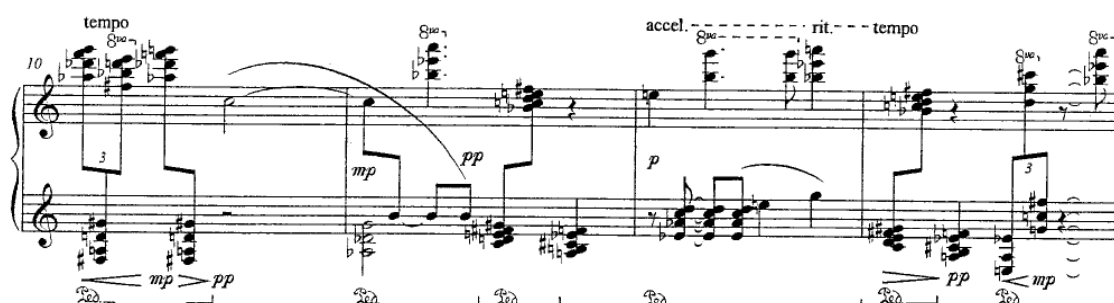
¹²⁵ Masó, Jordi, *Una aproximación al piano de Joaquim Homs*, Barcelona, Ed. Bubok, 2008, pág. 14.

¹²⁶ HOMS, Joaquim, *Variaciones sobre una melodía popular catalana*, Barcelona, Ed. Dinsic, 2011.



Ej. 58: Torres, J., *l'infant dorm*, compases 1-9 © Tritó Edicions

cc. 10-16: Una vez expuesta la nana catalana, Torres utiliza el material armónico que ha rodeado a dicha melodía y altera su configuración. Introduce los acordes alterados en tresillos de corcheas, que podría interpretarse como una disminución de los tresillos de negras de la melodía principal. Torres resalta el semitono descendente contenido en la nana. Asimismo, introduce en el compás 13 acordes de tonos enteros, pequeños *clusters*.



Ej. 59: Torres, J., *L'infant dorm*, compases 10-13 © Tritó Edicions

cc. 17-24: En un juego constante de *accelerandi* y *ritardandi*, similar al que veíamos en *Liturgia*, se van conformando las breves frases, en ocasiones, casi esbozos.

cc. 25-37: La escritura gana en densidad, tomando protagonismo, en el compás 25, los *clusters* ya mencionados del compás 13, así como van ganando terreno los tresillos de corcheas en los compases 30-32. Multitud de acordes diversos constituyen el arco

armónico: tríadas en segunda inversión con sextas añadidas, acordes de tonos enteros, acordes de cuartas superpuestas con notas añadidas, quintas justas... Torres no olvida la segunda menor, que destaca entre la población de acordes, en el compás 28.



Ej. 60: Torres, J., *L'infant dorm*, compases 28-35 © Tritó Edicions

cc. 38-45: El discurso se clarifica gracias a la casi completa eliminación de los tresillos de corchea, dejando paso en su lugar, a acordes en blancas. Torres utiliza acordes cerrados que compensados por otros de mayor amplitud para serenar el final de la obra. A pesar del abigarramiento central de la pieza, el requerimiento por parte del compositor de continuos matices suaves confiere a esta pequeña obra la tranquilidad necesaria.



Ej. 61: Torres, J., *L'infant dorm*, compases 36-45 © Tritó Edicions

Vemos en esta pieza un lenguaje que busca una atmósfera sonora delicada y abstracta. Se aleja de dinámicas voluminosas para no contradecir el punto de partida de la obra, la nana popular catalana. Curiosamente, no utiliza la melodía para dormir al niño...

Al igual que la melodía, las frases, también desaparecen, dando lugar a microestructuras variables en el número de compases que las componen. La pieza está plagada de puntos de reposo resonantes en *pianissimo*.

La pieza transcurre en los registros agudos y sobreagudos. Salvo el sí de los bordones del compás 31. Lo que le confiere una sonoridad muy particular, quizás apropiada al gusto por los sonidos más femeninos (agudos) que calman a los pequeños.

7.6. MEMENTO (2002)

En 2002, una serie de atentados con bomba en la ciudad indonesia de Bali se saldaron con más de cien víctimas mortales.¹²⁷ El pianista indonesio, de origen javanés, Ananda Sukarlan, encargó a varios compositores de diversas nacionalidades, entre ellos a Jesús Torres, una obra en homenaje a las personas que fallecieron en dichos atentados.¹²⁸ De entre los autores españoles que intervinieron podemos citar a modo de ejemplo, a David del Puerto, con *Alio Modo* (2002)

La obra está realizada en un único movimiento pero que tiene tres secciones claramente diferenciadas: *miseria*, *furia*, *esperanza*. O tal y como nos dice González Lapuente: «un tránsito por tres estados de ánimo».¹²⁹

Juan Carlos Garvayo nos dice: «es una pieza que desprende una gran tristeza. Una tristeza pura y hermosa. Esa que destila lo que está impregnado de belleza».

Estructura general de la obra: Tres movimientos o secciones que se suceden sin solución de continuidad.

Secciones:	<i>La miseria</i>	<i>La furia</i>	<i>La esperanza</i>
Compases:	[1-19]	[20-45]	[46-49]

Miseria

Estructura de la sección: cc. [1-4] [8-10] [11-13] [14-19]

cc. 1-4: La obra comienza con un acorde de cuartas superpuestas (4ª disminuida + 4ª una combinación de intervalos que nos recuerda a la interválica empleada en *Aurora*: tercera menor y tritono al que se le añade una cuarta disminuida resultando, de nuevo, dos cuartas consecutivas. En el último tiempo del compás vuelve a oírse la segunda menor. En el tercer compás la línea melódica presenta una quinta justa “partida” por un aumentada) con el sol añadido, que aparenta actuar como apoyatura y que “resuelve” una segunda menor descendente. Continúa la línea superior en el segundo compás con

¹²⁷ «Noticia internacional», *ABC*, 13 octubre 2002, pág. 28.

¹²⁸ Conversación privada con Jesús Torres.. 29 agosto 2013

¹²⁹ González Lapuente, Alberto, «Nostalgias de un joven veterano», *Sibila*, nº 38, (2012), pág. 53

semitono que la convierte en tritono. En la mano izquierda elementos habituales en la música de Torres: tríadas en segunda inversión con añadido, tríadas que contienen tritonos. En el cuarto compás se introducen por primera vez las fusas que tendrán un papel protagonista en la obra.

la miseria

♩ = 45

accel. ----- rit. ----- Tempo ----- accel. -----

4 5 6 7

rit. ----- Tempo ----- accel. ----- rit. -----

6 8va

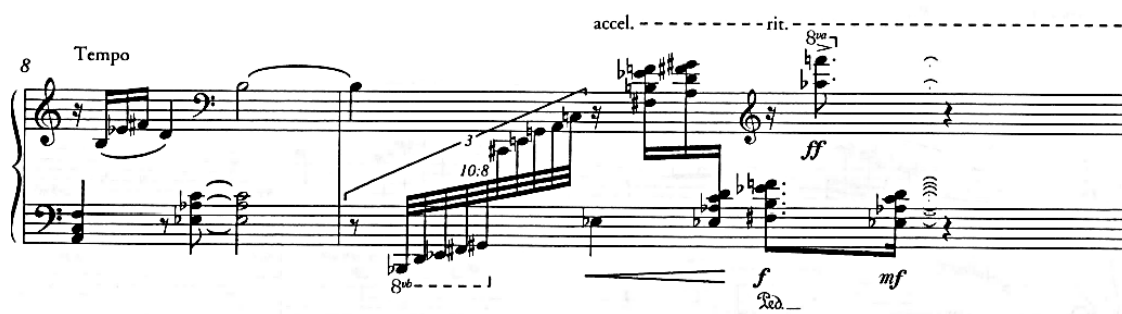
pp p pp

levantar gradualmente

Ej. 62: Torres, J., *Memento*, compases 1-7 © Tritó Edicions

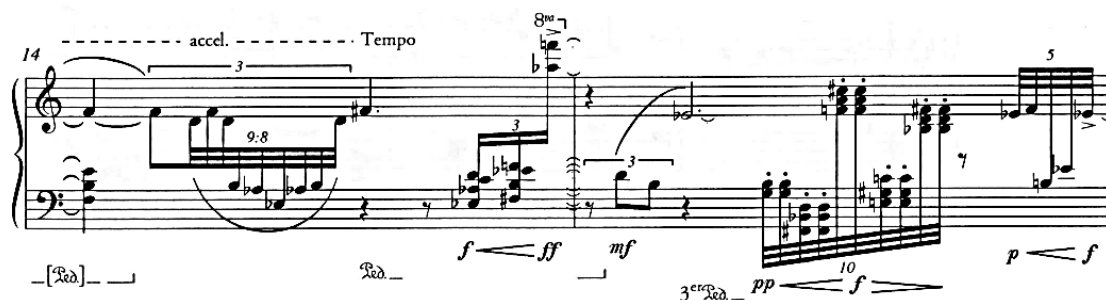
cc. 5-7: La melodía se clarifica hasta la desnudez en el compás 5. Baja al registro medio-grave, y presenta una relación entre la tercera menor y la tercera menor. La relación semitonal continúa con sextas y quintas vacías que se conectan entre sí mediante una segunda menor.

cc. 8-16: En el compás 8, los intervallos del comienzo son utilizados, pero cambiados de orden y de naturaleza, y tratados en disminución: cuarta + segunda+ tercera. En el noveno compás surge una nueva idea con acordes por cuartas con notas añadidas.



Ej. 63: Torres, J., *Memento*, compases 8-9 © Tritó Edicions

En el compás 15 aparecen las fusas en versión acórdica y en *staccato* con tríadas invertidas y ya en el 16 abre los intervalos de las fusas, llegando a las décimas, novenas y octavas disminuidas que quedan en resonancia.



Ej. 64: Torres, J., *Memento*, compases 14-15 © Tritó Edicions

cc. 17-19: Se cierra la sección con las fusas anticipando la relación cromática entre el fa natural y el sostenido que se apoderará de la segunda parte de la obra y que se superpone a una cuarta disminuida que presenta en tresillo y que luego reutiliza en el contexto de un cinquillo.

En esta primera sección se presentan los intervallos principales que darán coherencia a la obra. Así como el perfil melódico que se configura con ellos.

Juega con las texturas, de forma que podemos encontrar pasajes con vocación polifónica, melodías acompañadas con acordes y clarificaciones donde deja la melodía en solitario, que se suceden yuxtapuestos.

En ocasiones enriquece la melodía con interpolaciones de fusas a modo de resonancia interna de un sonido. Otras veces la sustenta con acordes, en el mismo registro de la melodía.

La furia

Estructura de la sección: cc. [20-21] [22-24] [25-28] [29-45]

cc. 20: partiendo del final del compás 19, Torres crea un diseño con las fusas en torno a al binomio fa-fa#, que se repetirán insistentemente, a veces al completo, a veces sesgado y que nos recuerda a la sonoridad de un gamelán balinés. Se interpolan acordes de cuartas superpuestas con añadidos y va asomando una melodía, a su vez con cuartas consecutivas.

The image shows a musical score for a piece titled "la furia". It consists of two systems of music, measures 18-21. The notation is for piano, with a treble and bass clef. The key signature has one sharp (F#). The score includes various dynamic markings such as *pp*, *ff*, *f*, *ppp*, *p*, *mp*, and *pp*. There are also markings for articulation like *m.s.* (more staccato) and *brusco* (abrupt). The score features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes. The title "la furia" is written above the second system. The number "4" is written below the second system.

Ej. 65: Torres, J., *Memento*, compases 18-21 © Tritó Edicions

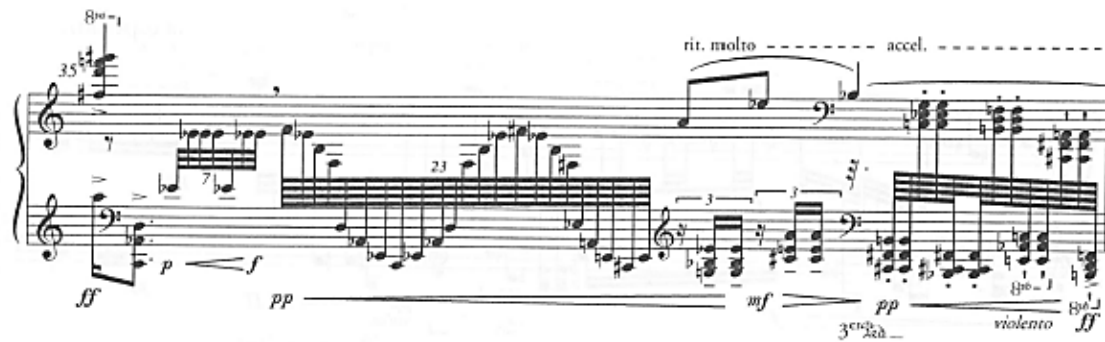
En el compás 25 vuelven instantáneamente las fusas *staccati* y la superposición de tritono y quinta justa.

cc. 27: Desde el final del compás anterior, la melodía se ha convertido en acordes de cuartas de diversa naturaleza (disminuidas, justas, tritonos) con notas añadidas. La línea

superior que van formando dichos acordes crea una silueta de tríadas y acordes de séptimas desplegados, ascendente y descendente. En el compás 29 las notas rápidas, semifusas, se reparten entre las dos manos, procedimiento muy habitual en Torres. A partir del compás anterior y en adelante, la frecuencia de las fusas se intensifica para crear la tensión y la furia evocada en el título de la pieza que nos lleva al punto culminante de la misma en los compases 30-32.

Ej. 66: Torres, J., *Memento*, compases 30-31 © Tritó Edicions

cc. 33-35: Se yuxtaponen elementos basados en materiales ya utilizados: notas repetidas, fusas que giran en torno a la relación fa-fa# del compás 20, notas dobles con cuartas, quintas y sextas,



Ej. 67: Torres, J., *Memento*, compás 35 © Tritó Edicions

cc. 36-45: Poco a poco las fusas van disminuyendo en número y frecuencia. En el compás 38 el compositor pide, por única vez en esta partitura, que se «baje la tecla sin hacer sonar», jugando con el pedal tonal y la resonancia que engloba al diseño que nos recordaba al gamelán. En el compás 40 reaparecen los acordes por cuartas con añadidos de la melodía pero convertidos en fusas por disminución. Asimismo, reencontramos las notas repetidas. Desnuda de fusas, la melodía en la mano izquierda adopta el perfil que asomaba en los primeros compases de *Miseria* pero con los intervalos invertidos: cuarta tritono y tercera mayor. El mismo diseño se transporta una cuarta justa descendente. A continuación en la mano derecha, volviendo a los intervallos originarios: tercera menor y cuarta (quinta disminuida) tritono.



Ej. 68: Torres, J., *Memento*, compases 42-43 © Tritó Edicions

Los compases 44-45 recopilan material previo: acordes de fusas repetidos de dos en dos, silueta de la línea superior de la melodía central de la obra, pero sin el enriquecimiento de los acordes.

En esta segunda parte, las fusas cobran un gran protagonismo. No adquieren función melódica, pero sí la de cohesionar toda esta gran sección evocando sonoridades balinesas. Sobre el fondo que proporcionan, con diversas figuraciones de carácter improvisatorio, continúa una melodía que gana en intensidad hasta crear el climax de la obra con un ritmo armónico que se incrementa, una mayor presencia de acordes, la disminución de los puntos de reposo y las resonancias y la proliferación de fusas.

Los cambios texturales son menos frecuentes ya que esta segunda parte posee una gran unidad gracias al claro reparto de roles entre las fusas y la melodía.

La esperanza

cc. 45-49: Acompañada con el matiz expresivo *lejano*, Torres cita una melodía indonesia que el pianista dedicatario de la obra, «Ananda Sukarlan, le cantó y que el compositor recogió. Se trata de *Guldun Pacun*, una canción infantil muy popular entre los niños balineses»,¹³⁰ que discurre octavada, pianissimo y en paralelo en las dos manos, que se va extinguiendo hasta el final de la obra.

The musical score for 'La esperanza' (measures 44-49) is written for piano. It features a melody in the right hand and a fusa-like texture in the left hand. The melody is octaved and pianissimo. The score includes dynamic markings (f, ff, pp, pppp), articulation (rit., Tempo), and a final section marked 'La Cabrera, 8 de junio de 2003'.

Ej. 69: Torres, J., *Memento*, compases 44-49 © Tritó Edicions

¹³⁰ Conversación privada con Jesús Torres. 29 de agosto 2013

Recapitulación:

La obra está planteada en torno a una melodía que va transformándose densificando la textura y las clarificaciones, súbitas en algunos casos. Dicha melodía se mantiene en el registro medio del teclado, si bien experimenta cambios bruscos en momentos puntuales.

Las fusas cumplen una función unificadora introduciéndose en la resonancia de la melodía, especialmente en sus puntos de reposo. La línea que conforman cambia continuamente debido al carácter improvisatorio que contiene. Recordando motivos extramusicales que motivaron la obra, evoca sonoridades del gamelán balinés.

Estructuralmente, la obra está planteada hacia el climax que tiene lugar en la segunda sección, creado por el uso continuado de las fusas y la melodía enriquecida con acordes, a la que se le añade una brevísima tercera sección a modo de coda inesperada que incorpora la cita textual de una melodía javanesa.

Solicita el uso del tercer pedal buscando las resonancias mencionadas y la claridad al mismo tiempo.

Pianísticamente se necesita un trabajo de búsqueda de la sonoridad resonante y la cantabilidad de la melodía, y, por otra parte, una precisión para abordar las fusas que, como suele ser habitual en el compositor, reparte continuamente entre las dos manos que requiere homogeneidad.

7.7. WASSERFALL (2005)

El pianista Ricardo Descalzo le hizo el encargo al compositor de una obra que estuviera relacionada con el agua para enmarcarla en un espectáculo llamado *Aqua* [sic] que llevó a cabo junto a la bailarina Eva Narejos.

El agua ha sido un elemento importante a lo largo de la historia de la música para piano solo: Debussy (*La Catedral Sumergida*, *Reflejos en el agua*), Mendelssohn (*Gondoliera veneziana Op. 19 n° 6*), Ravel (*Juegos de Agua*, *Ondine*), Chopin (*Tercera Balada*).¹³¹

Ya en el siglo XX encontramos *Rain Tree Sketch*, de Takemitsu, *Perdutto in una città d'acque*, de Salvatore Sciarrino o *Voices from Corona Borealis*, *Aquarius*, de George Crumb,¹³² entre otros posibles ejemplos.

Según Descalzo, Jesús Torres, «lejos de recurrir a un tipo de sonoridad acuática al uso, dibujó el carácter de la obra desde el punto de vista más violento».¹³³

El propio pianista continúa:

Wasserfall («Catarata» en alemán) es un torrente de energía desbordada; los sonidos aparecen en escena espontáneos, casi improvisados, inventándose a sí mismos, creando un sustrato melódico que será luego armonía y más tarde ritmo. Todo unido para formar un diseño que actuará como germen de toda la pieza.¹³⁴

La obra está estructurada en un solo movimiento con un desarrollo lineal que incluye puntos de reposo.

Estructura general de la obra. Está dividida en las siguientes secciones:

¹³¹ Alfred Cortot, en su edición de las *Baladas* de F. Chopin, alude a la *Tercera balada Op. 47*, como “L’Ondine”. Cortot, Alfred, «Les Ballades de Chopin» en Chopin, Frederic, *Ballades*, Alfred Cortot, (ed.), París, Salabert, 1929, Collection Maurice Senart, pág. 1.

¹³² Las obras citadas correspondientes al siglo XX, forman parte del proyecto *Aqua* de Ricardo Descalzo. Dirección URL: <<http://www.ricardodescalzo.com/proyectos/aqua/programa.html>> [última consulta: 15 Octubre 2013]

¹³³ Descalzo, Ricardo, «*Wasserfall* (2005)/Jesús Torres», [en línea]. *Sulponticello*, n° 2 (2009). Dirección URL: <<http://www.sulponticello.com/wasserfall-2005-jesus-torres/>>. [última consulta: 15 Octubre 2013].

¹³⁴ *Ibidem*.

Primera sección, cc. [1-40]

En esta primera sección Torres presenta los principales elementos que articularán la obra en su totalidad.

cc. 1-16: Desde el primer momento se establece el compás en 4/4 que perdura hasta el final de la pieza. Ya en el compás 1 aparecen las semicorcheas que serán la base de toda la obra. A lo largo de estos dieciséis compases se irán presentado, paulatinamente, las doce notas de la escala cromática. Éstas son dispuestas de forma que no hay dos compases iguales ni dos negras (en su contenido) iguales, conformando distintos intervalos y acordes: terceras mayores y menores, segundas menores y aumentadas, cuartas disminuidas. Recordando el carácter evocativo que motiva la composición, como si de una gota de agua fuera, la obra comienza con una semicorchea en solitario, seguida de silencios. Poco a poco, van incorporándose más semicorcheas, y los silencios poco a poco van desapareciendo.

♩ = 96 caudaloso

5 loco

8

cc. 17-21: Los acordes son tríadas invertidas, que se combinan con quintas justas en el bajo.



Ej. 71: Torres, J., *Wassefall*, compases 19-21 © Tritó Edicions

cc. 22-40: A partir del compás 22, comienza una lenta exposición de *clusters* compuestos por segundas mayores que finalizará en el compás 70, tras haberlos presentado sobre las doce notas de la escala cromática.



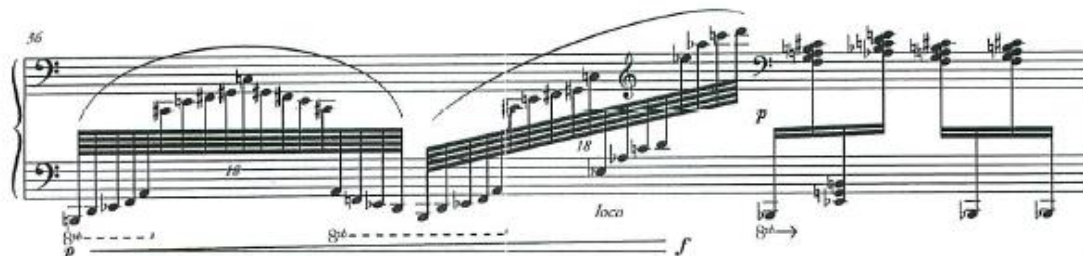
Ej. 72: Torres, J., *Wasserfall*, compases 22-23 © Tritó Edicions

En el compás 25 aparece el primer diseño en fusas, que viene anticipado por el primero de los mencionados *clusters*.



Ej. 73: Torres, J., *Wasserfall*, compás 25 © Tritó Edicions

En el compás 27 encontramos el segundo diseño en fusas, que junto con el anterior, se combinarán a partir del compás 30 y de forma parcial ampliada, en el compás 36, generando dos elementos que serán recurrentes y unificadores durante toda la obra hasta justo el comienzo de la coda final. En dicho compás 36, ambos aparecen:



Ej. 74: Torres, J., *Wasserfall*, compás 36 © Tritó Edicions

Segunda sección, cc. 41-84

Estructura general de la sección: [41-56] [56-60] [61-73]

Primera subsección: [41-56]

cc. 41-45: En estos compases el autor realiza un amago de re-rexposición, que rápidamente es abortado en el compás 46.

cc. 46-50: Estos compases forman un episodio donde los *clusters* de segunda mayores desaparecen. En su lugar, se introducen tríadas invertidas, y acordes con superposiciones de tríadas aumentadas y quintas justas. Los silencios vuelven de forma transitoria (ya lo habían hecho en el intento de re-exposición). En el compás 46, aparece por primera vez, en el registro grave, un acorde formado por una quinta disminuida y una segunda menor (la-si-mi bemol) que hace las veces de «acorde pedal» desde este momento hasta el reposo del compás 73.



Ej. 75: Torres, J., *Wasserfall*, compás 46 © Tritó Edicions

cc. 51-56: Vuelven de nuevo los *clusters* de segunda mayores combinados con los diseños de fusas.

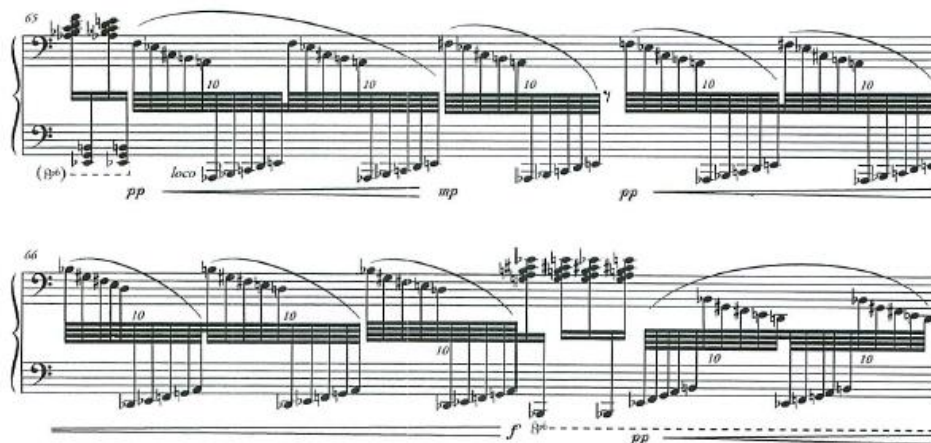
Segunda subsección

cc. 56-61: Este episodio está dominado completamente por notas repetidas que van modificándose añadiendo o quitando una nota en cada semicorchea. En realidad es una interrupción momentánea del discurso que venía imperando y que proseguirá a continuación.

Ej. 76: Torres, J., *Wasserfall*, compás 55-60 © Tritó Edicions

Tercera subsección:

cc. 61-73: Las notas que componían los distintos *clusters* que fueron introducidos desde el compás 22, son desplegadas en grupos de fusas que se prodigan a lo largo de todo el fragmento como protagonistas, combinándose con los *clusters* en su versión acórdica y con los fugaces intervenciones de los diseños en fusas unificadores, ya mencionados en el compás 30. El compás 73 reposa sobre la resonancia del «acorde pedal».



Ej. 77: Torres, J., *Wasserfall*, compases 65-66 © Tritó Edicions

cc. 74-83: El compositor prepara el final con intentos de crear la tensión necesaria que aborta con abruptos silencios. En esta ocasión, diseños de semifusas que contienen notas nuevas, los nombrados *clusters* y las tríadas disminuidas, tanto en estado fundamental como invertidas, configuran el pasaje.

La segunda sección, tras un breve lapso reexpositivo, cumple la función del incremento de la tensión. Las semifusas se acumulan sin apenas respiro. Salvo el episodio de los acordes repetidos, los elementos utilizados son los que ya se presentaron en la primera sección.

Sección final, cc. 84-112

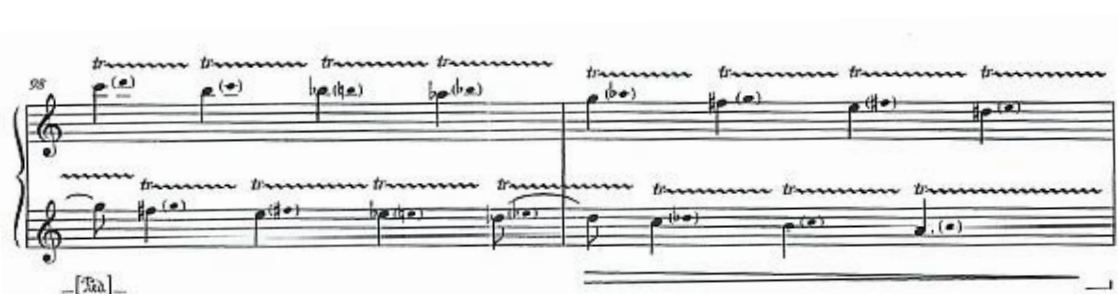
cc. 84-94: Con el compás 83 asumiendo el rol de «anacrusa», arranca el final en el compás 84. A partir de este momento, las notas rápidas, fusas y/o semifusas, acaparan la sección final, procedimiento usual en Torres, que ya veíamos en otras obras como en su *Cadenza* y que volverá a utilizar en *Monegros*. En el compás 85, los *clusters* de segundas mayores desaparecen. El autor no se olvida de las notas repetidas de los

compases 56-60 y las incluye formando parte de las fusas. Solo cuatro negras, sobre las notas si y si bemol, en los compases 89 y 90 respectivamente, y sobre las notas fa# y fa natural, en los compases 94 y 95, interrumpen la velocidad fulgurante del fragmento.



Ej. 78: Torres, J., *Wasserfall*, compás 87 © Tritó Edicions

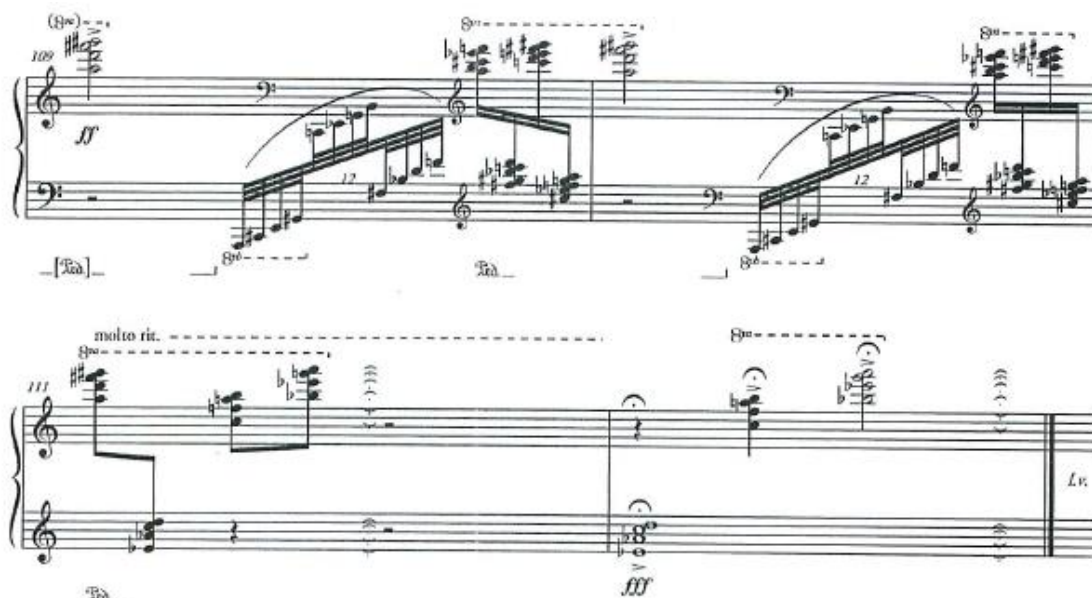
cc. 95-99: Estos compases son otro ejemplo de un recurso utilizado frecuentemente por Torres. Mediante trinos sobre negras que van descendiendo desde los agudos hasta el registro medio del teclado y la disminución de la sonoridad requerida, crea una sensación de falsa calma que precede a la «tempestad» de la coda final.



Ej. 79: Torres, J., *Wasserfall*, compás 98 © Tritó Edicions

cc. 100-112: Coda final. Una cascada de notas rápidas basadas en tríadas que van modificándose nos llevan hasta el final de la obra, en el que reaparecen los mencionados *clusters* que Torres había hecho desaparecer en el compás 85 reservándolos para volverlos a utilizar en el último momento. Dos últimos diseños de fusas compuestos por terceras mayores y menores y cuartas disminuidas surgen en los compases 109 y 110.

La obra concluye con una superposición de una tríada invertida con séptima añadida, una cuarta justa y una segunda menor que el compositor pide dejar resonando.



Ej. 80: Torres, J., *Wasserfall*, compases 109-112 © Tritó Edicions

Tras el análisis hemos podido comprobar que *Wasserfall* es una obra de gran intensidad que avanza sobre un ostinato motivico de *clusters* (y en menor medida otros acordes alterados) sobre semicorcheas, y en el que se intercalan ráfagas de fusas al principio y posteriormente, semifusas, que, lejos de interrumpir el impulso energético que contiene, ensalzan su carácter energético (y violento, que nos decía Descalzo).

Mediante la repartición entre las dos manos, así como la distinta distribución de la densidad de los acordes (*clusters* y acordes cargados para la mano derecha, notas sueltas, notas dobles y acordes menos sobrecargados, para la izquierda) consigue estratificar el diseño rítmico que va modificándose constantemente, si bien siempre sobre combinaciones de semicorcheas y falsos silencios (ya que la otra mano continúa), sin partir en ningún momento la sensación motórica de la obra.

La partitura es brillante hasta el último momento, con el despliegue de semifusas continuas, ya sin los acordes.

7.8. MONEGROS (2009)

La obra es un encargo que se le hizo en 2.009 por parte del Centro de Documentación Musical de Andalucía con motivo del doble aniversario (muerte y nacimiento) en honor a Isaac Albéniz (1860-1909). Se trata de una de las doce piezas que conforman *Una Iberia para Albéniz*, un homenaje al compositor catalán por parte de una docena de compositores españoles con la estructura en clara semejanza a la *Iberia* original. Tal y como hizo Albéniz, cada pieza está inspirada en un lugar distinto de España, pero en esta ocasión, los puntos geográficos elegidos son distintos a los que aparecían en la *Iberia* albeniziana.

La pieza debe su nombre a la comarca de Los Monegros, en la provincia de Zaragoza, Aragón. Es la tierra natal de Jesús Torres. Serriñena, el principal municipio de la región, se encuentra a 76 kilómetros hacia el este de la capital aragonesa.

Para Jesús Torres «la pieza tiene un carácter sentimental especial para mí porque es un paisaje de mi tierra de origen que siento ya muy lejano y que recuerdo con nostalgia».¹³⁵

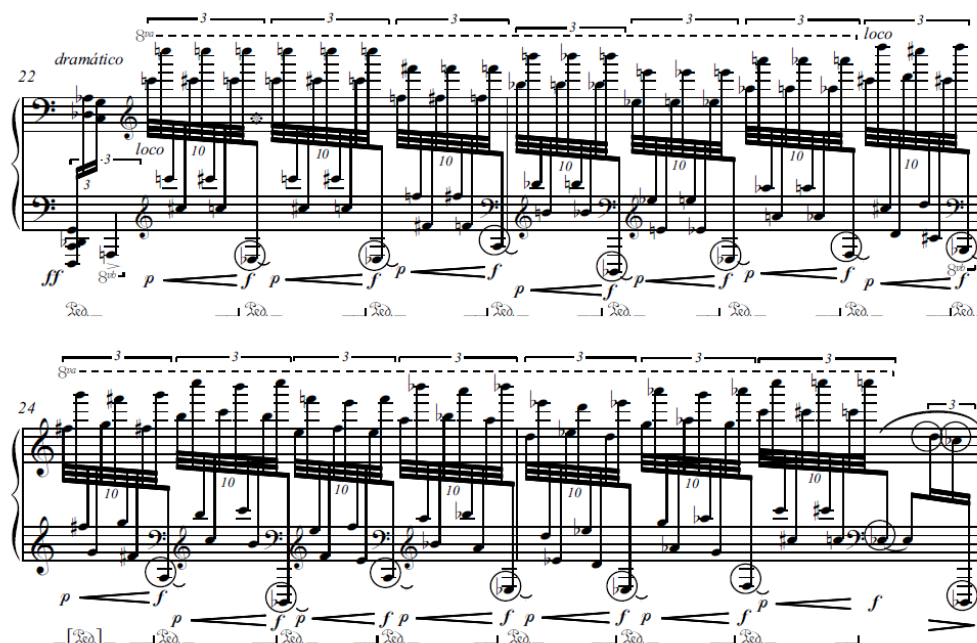
Los Monegros es un lugar que bien nos podría recordar a las estampas del Viejo Oeste del celuloide y sus héroes cabalgando en el horizonte... Sus perfiles agrestes, las paredes rectas de sus montañas, las estepas infinitas, las rocas comidas por el viento regalándonos formas imposibles en medio de tanta soledad...nos llevan directamente a las palabras con las que acompaña Jesús Torres a su pieza nada más comenzar: *desnudo, despojado*. Garvayo señala: «*Monegros* es una pieza clara porque así es ese paisaje. Un lugar desnudo, inundado de luz. Un espacio despojado que no esconde nada más que lo que está a la vista si se quiere ver: la esencialidad de su ser».¹³⁶

Como ocurre en otras ocasiones, Torres incluye una melodía popular. El propio autor, con una nota a pie de página de la partitura, nos indica que se trata de «un fragmento de la canción *Seguidillas de Leciñena*», canción que nos remite al municipio del mismo nombre, perteneciente a la comarca que da título a la obra.

Torres señala las notas de la melodía con un círculo

¹³⁵ Conversación privada con Jesús Torres, 29 agosto 2013

¹³⁶ Conversación privada con Juan Carlos Garvayo. 14 de octubre de 2013.



Ej. 81: Torres, J., *Monegnos*, compases 22-25 © Tritó Edicions

La canción popular fue recogida en el *Cancionero de Aragón*¹³⁷ por Juan Hidalgo Montoya, de la que Torres selecciona, a excepción de la primera corchea, el siguiente fragmento:



Ej. 82: Popular anónima, *Seguidillas de Leciñena*, compases 7-10 ©A. Carmona (ed.)¹³⁸

Para *Monegnos*, Torres transporta la melodía una 4ª Aumentada ascendente. Es decir, a distancia de tritono: de Re Mayor a La b Mayor:

Llama la atención, tal y como señala García del Busto, la gran cantidad de epítetos que aparecen a lo largo de toda la obra:

¹³⁷ S.N., «Seguidillas de Leciñena», en Hidalgo Montoya, Juan, *Cancionero de Aragón*, Madrid, Antonio Carmona (Ed.), 1978, págs. 28-29.

¹³⁸ *Íbidem*.

Esa obsesión tan albeciniana por indicar al pianista los más variados y sutiles matices expresivos: «desnudo, despojado», «con emoción», «íntimo», «misterioso», «enérgico», «con dulzura», «estático», «excitándose», «con fuego», «exultante», «enigmático, ingrátido», «impetuoso», «susurrado», «velado», «estrepitoso», «profundo», ... ¡puro Albéniz!¹³⁹

Algo similar podemos ver en su *Chacona* para violín, donde Lapuente encuentra todo un «catálogo de estados de ánimo»¹⁴⁰

La obra destila un fuerte aroma al modo frigio, tan presente en la música de Albéniz, dada su condición casi imprescindible en la música popular andaluza.

Estructura general de la obra. La obra se divide en las siguientes secciones:

cc. [1-15] [16-27] [28-48] [49-65] [66-75]

Primera sección, cc. 1- 15:

En estos primeros compases se exponen varios elementos que serán recurrentes en el transcurso de la obra.

El primer compás contiene los intervalos que van a definir la obra en su mayor parte:

En la mano derecha, en el tresillo de negra observamos una 2ª menor + 3ª menor. En la mano izquierda, los bajos descienden siguiendo esos mismos intervalos pero en orden inverso: 3ª menor + 2ª menor. Esta primera idea se completa en la mano derecha con el intervalo frigio por excelencia: la segunda menor descendente, en el segundo compás.

Por otra parte, encontramos *clusters* formado íntegramente por segundas mayores en la mano izquierda.

¹³⁹ García del Busto, José Luis, «Monegros» en *Una Iberia para Albéniz*, [libreto en cd], Granada, Centro de Documentación Musical de Andalucía, 2010.

¹⁴⁰ González Lapuente, Alberto, «Nostalgias de un joven veterano», *Sibila*, nº 38, (2012), págs. 52-53.



Ej. 83: Torres, J., *Monegros*, compases 1-2 © Tritó Edicions

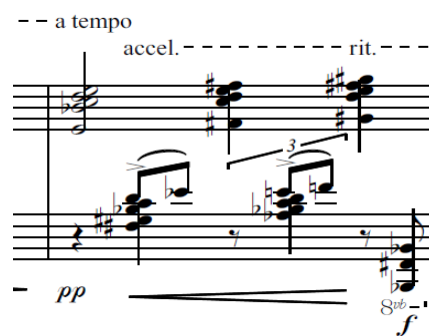
En el tercer compás aparecen, por primera vez las fusas que serán un elemento unificador de la obra, junto con la interválica. Su disposición en octavas partidas, con las dos manos en los agudos del teclado, y la inclusión en el diseño de semitono cromático frigio serán la «firma» que esté presente en buena parte de la pieza:



Ej. 84: Torres, J., *Monegros*, compás 3 © Tritó Edicions

cc. 4-6: Repite los tres primeros compases, con las fusas dos octavas a la baja. En el compás 7 vuelven los *clusters* formados por segundas mayores, esta vez con duplicación del bajo.

cc. 7-8: En el compás 8, aparece otro elemento nuevo: la subida, en el tenor, de las corcheas por semitono ascendente. El último acorde en la mano izquierda nos sirve para presentar dos nuevos intervalos: 4º disminuida y la 5ª aumentada:



Ej. 85: Torres, J., *Monegros*, compás 8 © Tritó Edicions

cc. 9-11: Reaparecen elementos ya presentados: *clusters* de segundas mayores, las fusas en octavas quebradas, las corcheas que ascienden por semitono, con la inclusión de acordes que integran la tríada más el tritono, llegando, en el compás 11, a un punto suspensivo resonante.

c. 12-15: En el compás 12 combina la idea en tresillo de negras que aparece en el primer compás, pero con el intervalo de tercera menor invertido, junto a las fusas en octavas quebradas. En el compás 13, tenemos dos terceras menores en la mano izquierda, la segunda transportada una segunda menor. De nuevo, los dos intervalos del principio. Los compases 14 y 15 nos sirven de reposo en *ppp* para finalizar la primera sección.

La primera sección está reservada a la exposición de elementos clave para el desarrollo de la obra en su totalidad. Conectados a través de la interválica, van apareciendo paulatinamente y sugiriendo, gracias a los matices expresivos mencionados anteriormente, el carácter que tendrán las distintas secciones y subsecciones que acompañan. Salvo los primeros compases, que muestran breves motivos melódicos, la sección no cumple función melódica. Se observan distintas texturas, en función del elemento presentado. De momento, la partitura aún no es demasiado densa, ya que encontramos varios puntos de reposo resonantes, las fusas aún aparecen esporádicamente y no abundan los compases recargados de acordes. El ritmo es pues, tranquilo e intimista en esta primera sección.

Segunda sección, cc. 16-27:

cc. 16-17: En el compás 16 volvemos a encontrar una combinación de recursos ya utilizados, con las fusas por primera vez en torno, mediante el semitono, a una nota distinta, en este caso, la nota do. El bajo se mueve por intervalos ya conocidos: la 4ª disminuida y la 3ª menor. En el compás 17, mismos elementos, y un adorno añadido en el bajo, de nuevo en relación de 2ª menor, al que se suma una quinta disminuida.

cc. 18-21: En estos compases, diversos tipos de tríadas con duplicaciones en semicorcheas se mueven por segundas menores descendentes. Siempre con las fusas, que vuelven al fa. A diferencia de lo que encontramos en otras de sus obras, las duplicaciones se realizan mediante octavas justas (buscando quizás, el paralelismo con la acórdica utilizada por Albéniz). El bajo se mueve por negras con intervalos ya presentados: terceras menores, mayores y segundas menores. Comienza utilizar notas largas en los bordones, con las que amplía los registros empleados así como la resonancia, que se ve alterada por la solicitud del uso del tercer pedal, buscando la claridad en los *pp* y *ppp*.

La textura se vuelve más densa debido al incremento del uso de los acordes tradicionales, combinados con los diseños de fusas, y sustentados por bajos en el registro grave. Es un fragmento preparatorio para la gran expresividad que llega a continuación. En el compás 22, de nuevo, llegamos a un reposo resonante:

Ej. 86: Torres, J., *Monegros*, compases 19-21 © Tritó Edicions

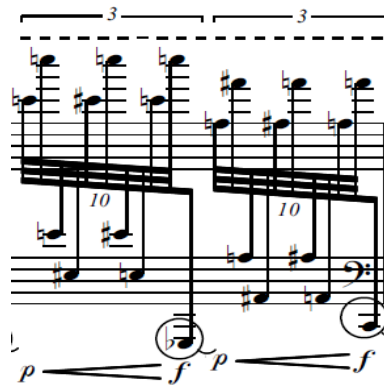
cc. 22-27: Comienza ahora una progresión del elemento de las fusas partidas que irán conformando un círculo de quintas y que van «arropando» al tema de las Seguidillas de

Leciñena, ya apuntado. La sucesión es precedida, al principio del compás 22, por dos quintas justas en la mano derecha, que de algún modo anticipan lo que va a ocurrir a continuación. Y desemboca, en el compás 26 en unas tríadas mayores, cuyos bajos, de nuevo, están relacionados a distancia de segunda menor. De la mano del matiz *dramático*, el pasaje está lleno de expresividad. La sonoridad aumenta gracias a la exposición de la melodía popular en el registro más grave del piano, cuya resonancia es reforzada por las fusas, densificando sensiblemente la escritura. Unos acordes en fuerte preceden al material ya presentado en el compás 16.

The image displays a musical score for piano, specifically measures 22 through 25. The notation is written on a grand staff (treble and bass clefs). Measure 22 is marked 'dramático' and 'loco'. It features a complex rhythmic pattern with many beamed sixteenth notes. Dynamic markings include 'ff', 'p', 'f', and 'p'. Measure 23 continues the pattern with similar dynamics. Measure 24 is marked 'loco' and 'f'. Measure 25 is marked 'f' and 'p'. The score includes various musical notations such as triplets, slurs, and dynamic markings like 'ff', 'p', 'f', and 'p'. The overall style is highly expressive and technically demanding.

Ej. 87: Torres, J., *Monegros*, compases 22-25 © Tritó Edicions

Con las octavas quebradas, se refuerza la célula formada por una segunda menor ascendente y una segunda menor descendente, intervalo éste, característico del modo frigio.



Ej. 88: Torres, J., *Monegros*, detalle del compás 22 © Tritó Edicions

En esta segunda sección la sonoridad se dispara para enfatizar la escucha del tema popular citado. Como en otras ocasiones, Torres utiliza las fusas como elemento de refuerzo de la resonancia. En este caso actúan de amplificación de unos profundos bajos que portan dicha melodía. Debido a la proliferación del diseño de las fusas en octavas quebradas, se intensifica la presencia de la segunda menor y con ella, especialmente, la segunda descendente, el halo frigio de la obra.

Tercera Sección, cc. 28-48

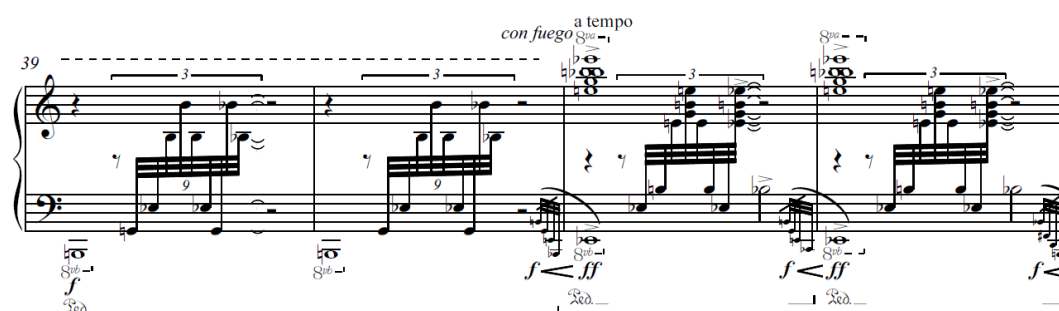
cc. 28-30: Llegamos ahora a una sección donde cambia la escritura, pero mantiene el diseño de fusas, en esta ocasión sobre blancas en el bajo que van descendiendo por segundas menores:



Ej. 89: Torres, J., *Monegros*, compás 28 © Tritó Edicions

A partir del compás 31, comenzando bajo el matiz *estático*, el diseño de las fusas se acorta y los bajos cambian a redondas, la textura se ciñe a la polarización fusas-bajos,

de forma que el discurso se frena, para ir gradualmente acelerándolo hasta llegar al compás 41, en fortísimo y con las redondas en ambos extremos del piano:

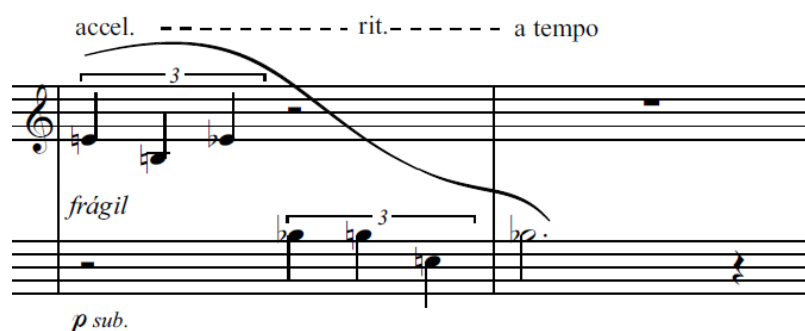


Ej. 90: Torres, J., *Monegros*, compases 39-42 © Tritó Edicions

En los compases siguientes, la tensión se incrementa aún más hasta llegar al *exuberante* del compás 46, donde con fusas alternas las dos manos recorren el teclado, comenzando juntas en el registro grave para terminar en los agudos. Los compases 47 y 48 sirven de resonantes y final de toda esta sección. Señalemos el reposo sobre la nota mi bemol, que será el nuevo polo de atracción y que permanecerá hasta el final de la obra.

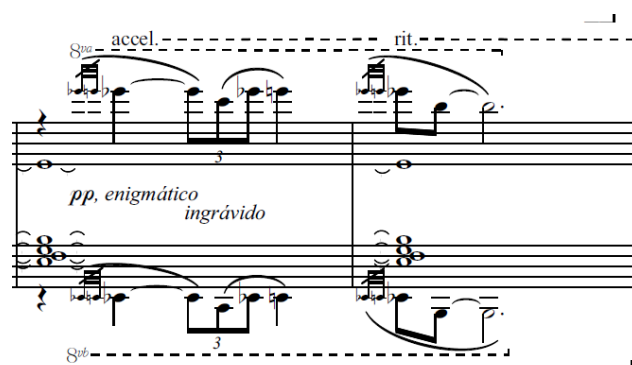
Cuarta sección, cc. 49-65

cc. 49-50: Torres reutiliza el tresillo de negras, pero en esta ocasión con una interválica nueva a la que se añade el tritono.



Ej. 91: Torres, J., *Monegros*, compases 49-50 © Tritó Edicions

cc. 51-56: Continúa desarrollando la idea presentada en los dos anteriores compases a la que incorpora adornos que ya aparecieron en el compás 17. En el compás 55, transportado un tono bajo, reaparece el primer compás de la obra. Podría suponerse una re-exposición, pero los compases siguientes nos confirman que sólo se trata de destellos del comienzo. El compás 57 observa la interválica prepoderante de la obra, en disminución, pasando de tresillo de negras a tresillo de corcheas en paralelo en las dos manos:



Ej. 92: Torres, J., *Monegros*, compases 57-58 © Tritó Edicions

Quinta sección, cc. 66-75

Esta sección, la última de la obra, ejerce la función de coda final. Sobre un pedal de mi bemol, las fusas, que fueron hábilmente omitidas en la sección anterior, se apoderan completamente del final, procedimiento que vemos en otras obras del autor (*Wasserfall*). En esta ocasión, Torres interrumpe la vorágine final introduciendo una breve intersección con el motivo de los compases 49 y 50, para relanzarla en el siguiente compás. El compositor juega con distintas sensaciones mediante los vocablos *impetuoso*, *ardiente*, *surrando*, *velado*, *estrepitoso*, *profundo* y *furioso*. La obra concluye en un acorde perfecto mayor sobre mi bemol.

En *Monegros*, el punto de partida para la composición de la obra, el encargo para homenajear a la figura de Albéniz, delimitaba considerablemente el mundo sonoro en el que debía desenvolverse la pieza. Sin renunciar a su lenguaje personal, el compositor se adecua a un marco más tradicional para confeccionar la partitura. Varios guiños al autor catalán son incluidos: la cita de una canción popular, (algo que Albéniz

ya hiciera en *El Corpus en Sevilla*), la copla central, y la enfatización expresiva de un tema melódico mediante el refuerzo con notas pequeñas que le rodean.

66 *impetuoso loco*
brusco
pp *f*
pp *f*
pp

67 *ardiente*
ff
pp

68 *loco*
ppp, susurrando
pp *f*
pp

Ej. 93: Torres, J., *Monegros*, compases 66-68 © Tritó Edicions

7.9. LABERINTO DE SILENCIOS (2012)

Esta pieza es fruto de un encargo de la Respectable Loge Symbolique n° 127 *Voltaire* para conmemorar su 10º aniversario y forma parte de un proyecto llevado a cabo por Juan Carlos Garvayo dedicado a la logia francófona a la que pertenece,¹⁴¹ que incluye las obras de dos famosos masones: Mozart, que fue iniciado en 1784 en la Logia Vienesca “La Benevolencia”¹⁴², Erik Satie, quien ingresó en la “Orden Rosacruz Católica del Templo y del Grial”¹⁴³ y Scriabin, quien no fue masón pero sí un gran místico influido por los escritos de Blavatsky.

El nombre que acompaña a esta obra posee diversos matices. La misión esencial del laberinto es, según Mircea Eliade, defender el centro, es decir, el acceso iniciático a la sacralidad.¹⁴⁴ Bien podría interpretarse como forma de protección para todos los rituales que tienen cabida en el mundo masónico, en especial el que rodea al importantísimo momento de la iniciación como masón al que nos referiremos más adelante.

El silencio ha sido durante siglos un arma indispensable para la supervivencia de las sociedades secretas. Éstas y sus miembros idearon todo un compendio de símbolos y gestos para poder comunicarse entre sí, reafirmarse en unas ideas y creencias y llevar a cabo los distintos ritos.

Harpócrates, dios heleno del secreto y del silencio, recibió una rosa de mano de Eros, hijo de la diosa Afrodita. Con ella solicitaba reserva sobre las actividades de su madre en particular y de los dioses en general.¹⁴⁵ La rosa como símbolo del cobijo que ofrece el silencio.

Laberinto y silencio, pues, como dos maneras distintas y complementarias de proteger lo oculto.

¹⁴¹ Conversación privada con Juan Carlos Garvayo.. 14 Octubre 2013

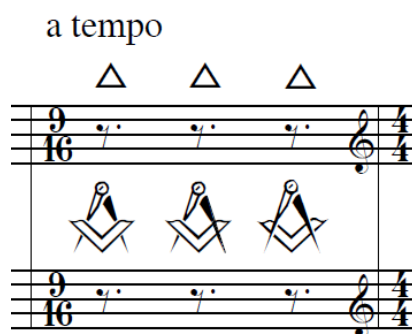
¹⁴² Doravâl, E., “Uso ritual de la música masónica en Mozart”, *Museo virtual de Historia de la Masonería*, U.N.E.D. – Departamento de Historia del Derecho y de las Instituciones. Dirección URL <http://www.uned.es/dpto-hdi/museovirtualhistoriamasoneria/15musica_y_masoneria/uso%20masonico%20musica%20mozart.htm> [última consulta, 15 Octubre 2013]

¹⁴³ Garvayo, Juan Carlos, “Música bajo la rosa”, en *Sub Rosa*, [libreto en cd], Madrid, Cezanne Producciones, 2012, págs. 6-9.

¹⁴⁴ *Íbidem*,

¹⁴⁵ *Íbidem*,

Llaman poderosamente la atención tres símbolos que aparecen en el compás 32, justo en la mitad de la obra (el centro, al que hay que proteger):



Ej. 94: Torres, J., *Laberinto de silencios*, compás 32

Podemos observar tres elementos: el triángulo, la escuadra y el compás. Los dos últimos aparecen en el emblema principal de la masonería:



Ej. 95: Emblema de la Masonería

El triángulo es utilizado por Torres, como subdivisión ternaria, para recordarnos los tres grados que existen en la Masonería: aprendiz, compañero y maestro.¹⁴⁶

La escuadra representa la rectitud en las acciones.¹⁴⁷

El compás es la medida en la búsqueda.¹⁴⁸

En relación a la numerología, Torres, en su obra *Apocalipsis* (2010-2011), basada en los textos de San Juan, los números 6 y 7 cobran relevancia:

El seis: el número de la bestia 666. *Sex*, asociado al sexo.

¹⁴⁶ Conversación privada con Jesús Torres. 5 septiembre 2013

¹⁴⁷ Martín-Albo, Miguel, *Historia de la Masonería: Normas y rituales de la hermandad secreta*, Alcobendas, Libsa Ed., 2013, pág. 415.

¹⁴⁸ *Ibidem.*

El siete, organiza, en cierto modo, la obra (formada por 7 números, de 7 minutos cada uno), el espacio (dividido en 7 espacios acústicos alrededor del público) así como parte de la plantilla (un coro gregoriano de 7 miembros).¹⁴⁹ Recordemos el título de dos de sus movimientos: *Los siete sellos* y *Las siete trompetas*.

Ya en 2006, en *Decem*, obra compuesta para el décimo aniversario del Trío Arbós, Torres crea unas células interválicas que se derivan de las iniciales de los nombres de los componentes de la formación, que casualmente forman una 7ª de Dominante.¹⁵⁰

El número diez es importante en la obra, tal y como lo fue en *Decem*, ya que diez son los años que cumple la logia.

En *Laberinto de silencios*, diez son las indicaciones expresivas que inserta Torres: *oculto, esotérico, enigmático, furioso, escondido, impenetrable, clamoroso, difuminado, eufórico*, y, juntas, como si fueran una sola, *frágil, silencioso*.

La fecha de la creación de la logia, 13 de julio de 2002, es utilizada por el compositor para definir la obra:¹⁵¹

Así, encontramos 2002 fusas, distribuidas de la siguiente forma:

62 compases de 4/4. Es decir: $62 \times 32 \text{ fusas} = 1984 \text{ fusas}$

1 compás de 9/16. Es decir: $1 \times 18 \text{ fusas} = 18 \text{ fusas}$

$1984 + 18 = 2002 \text{ fusas}$

El número trece, el día de la creación de la logia, marca las duraciones de la obra, pues todas son 1-2-3-4-5-6-7-8-9-10-11-12 y 13 fusas.

El siete, el mes de la creación de la logia, que como acabamos de ver en relación a Apocalipsis, es un número cargado de simbolismo, se ve reflejado en los grupos de 6 notas rápidas que forman los mordentes y su «caída» a la nota real, que proliferan a lo largo de la obra.

¹⁴⁹ Pérez Castillo, Belén, “Jesús Torres: la entrega secreta”, *Sibila*, nº 38 (2012), págs. 49-51

¹⁵⁰ Torres, Jesús, “Notas al programa”, en *Aula de (Re)estrenos* nº 56: *Décimo aniversario Trío Arbós*, Madrid, Fundación Juan March, 2006, págs. 4-6.

¹⁵¹ Conversación privada con Jesús Torres. 5 septiembre 2013

cc. 1-5: En los primeros compases, van apareciendo paulatinamente las notas del modo Lidio en Sol, a distancia, principalmente, de quinta y sin una clara recurrencia a una nota modal particular, a excepción del compás quinto, donde existe un apoyo en sol con el fa# actuando a modo de sensible, y re, como Vº, enfatizado por do#.

$\text{♩} = 56$ con mística flexibilidad

oculto

Piano *pppp*

Ped. _

esotérico

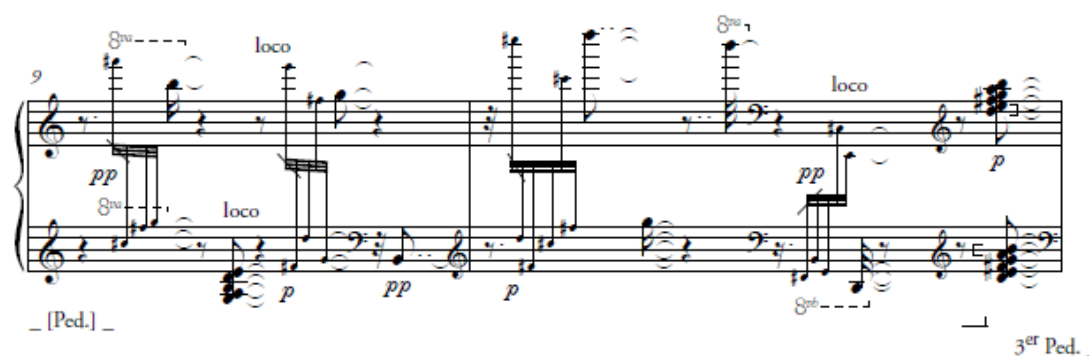
pp

3

_ [Ped.] _

Ej. 96: Torres, J., *Laberinto de silencios*, compases 1-5

cc. 6-11: En el sexto compás encontramos un cluster formado por quinta y sexta añadida. Cluster similares aparecerán progresivamente. Las quintas pueden ser sucesivas, en círculos, o solapadas, como en el compás 1. Las notas pertenecientes al modo lidio en sol aparecen sin modificaciones hasta el compás 12. Hallamos mucha recurrencia a las sucesiones [do#-re] y [fa#-sol].



Ej. 97: Torres, J., *Laberinto de silencios*, compases 9-10

En los compases 11, 13 y 14 podemos apreciar con claridad la presencia del número siete al que hacíamos alusión anteriormente: seis notas pertenecientes al mordente + nota real

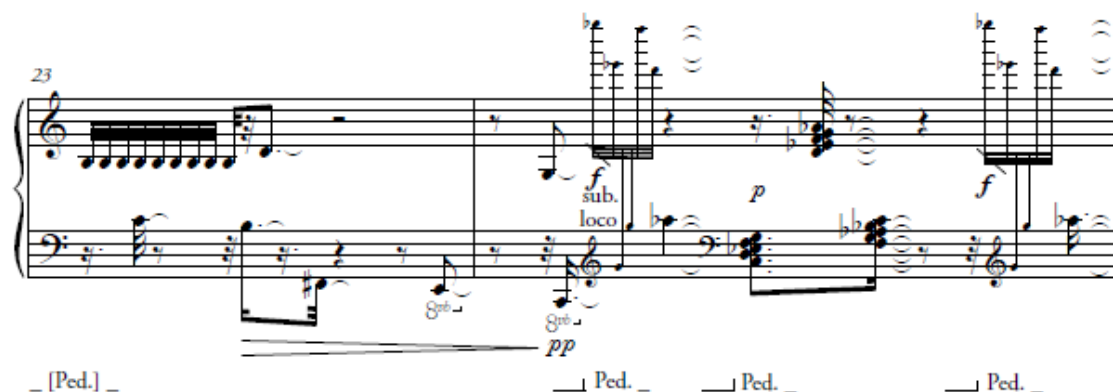
Ej. 98: Torres, J., *Laberinto de silencios*, compases 11-14

cc. 12- 23: El compás trece introduce un la# como nueva alteración para enlazar con una nueva base escalística: el modo jónico en Si, que se mantiene hasta el compás 22, donde aparece un reposo sobre la tríada mi-sol-si, haciendo hincapié en el pentacordo frigio en si, utilizado con insistencia y enfatizado por la nota repetida del centro modal.



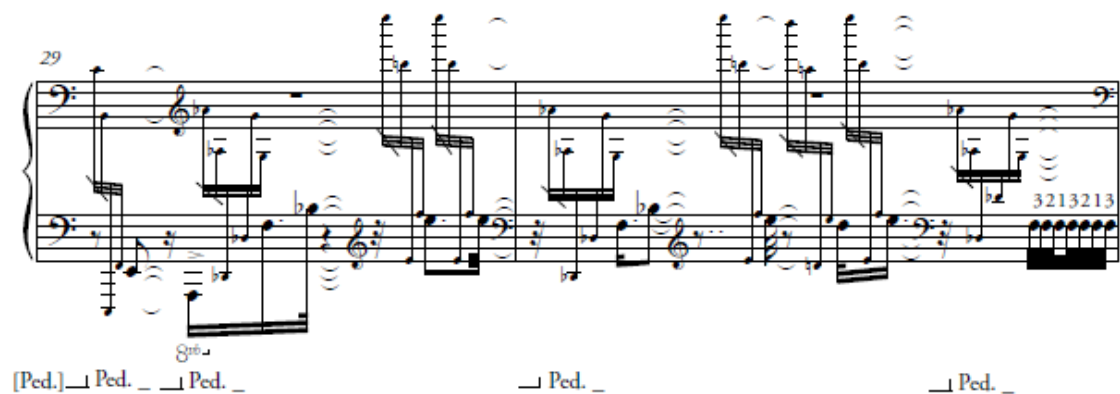
Ej. 99: Torres, J., *Laberinto de silencios*, compases 21-22

cc. 24-27: En el compás 24 comienza una sección en modo eólico en Do, que llega hasta el compás 27.



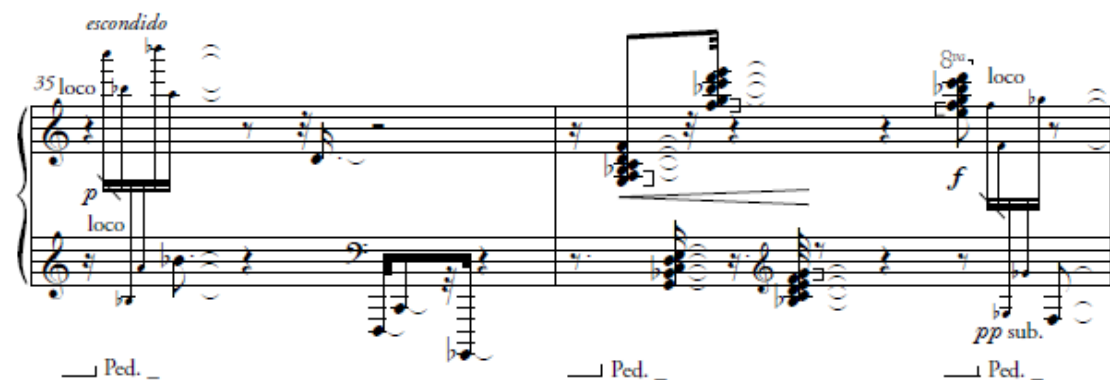
Ej. 100: Torres, J., *Laberinto de silencios*, compases 23-24

cc. 28-31: En los compases 28-31 encontramos una bipolaridad entre la bordadura mi-re-mi y el acorde formado por las notas sol-sib-reb-fa-lab invertido. Torres juega, como en otras ocasiones, con las sonoridades de la cuarta justa y el tritono. Finaliza con un descenso cromático que en contexto de la obra no tiene las implicaciones retóricas de “lamento” que poseía en el barroco. En los compases 30 y 31 repite el mismo diseño de los compases 22 y 23.



Ej. 101: Torres, J., *Laberinto de silencios*, compases 29-30

Tras el reposo sobre el calderón del compás 31, el discurso se reanuda en el compás 33 encontramos el mismo material de bordadura pero usando el modo jónico, reiterándolo en el compás 34 llegando a otro punto de reposo en el compás 35 sobre un acorde de novena: sib-reb-fa-la-do. En el compás esconde (señalemos el matiz *escondido* que incluye Torres) un acorde de trecena fragmentado que contiene un tritono y cuatro quintas justas superpuestas.



Ej. 102: Torres, J., *Laberinto de silencios*, compases 35-36

cc. 37-40: La obra muta al modo frigio en Fa. En los dos siguientes compases encontramos dos acordes de oncenena quebrados, con sonoridades frigias y de tritono. La sucesión mi-sol-do de los compases 23 y 24 vuelve variada.

cc. 43- 62: En el compás 44 encontramos un reposo sobre fa $\sharp$ -la $\sharp$ -do $\sharp$, reforzado por un si (su quinta inferior) y mi $\sharp$, su sensible. De nuevo, encontramos el binomio cuarta justa y cuarta tritono. En el compás 52 hallamos el modo lidio transportado a la, y, posteriormente, transportado a re, sonoridad final de la semicadencia en el quinto grado de Sol que Torres deja resonando.

59

loco

loco *pp*

[Ped.]

62

molto rit. -----

ex-tin-guién-loco-do-se

[Ped.]

Dejar resonar hasta su extinción

Ej. 103: Torres, J., *Laberinto de silencios*, compases 59-63

8. CONCLUSIONES

Tras el análisis del corpus pianístico de Jesús Torres hemos podido comprobar que su música ha ido ganando en claridad con el paso del tiempo. Al principio, en sus primeras creaciones, se encontraba en un período de búsqueda de su identidad. Así, en los *Preludios I-IV* podemos encontrar lazos claros con los maestros de la literatura para piano como Scriabin. Al mismo tiempo, en *Cadenza* escribe, quizás aún atado, aunque vagamente, a las complejidades de Francisco Guerrero, una música inquieta, de acordes amplios, ideas yuxtapuestas, con escasos respiros, con constantes cambios en cuanto a diseños, registros, dinámicas y que, fundamentalmente se caracterizaba por una gran densidad,¹⁵² donde los elementos eran difícilmente reconocibles.

Paulatinamente, si bien su música no ha perdido impulso, ha redirigido su escritura hacia caminos más diáfanos en los que, con escasos recursos es capaz de elaborar atractivas composiciones. Su discurso ha ganado en direccionalidad, con una planificación sólida y argumentada. La energía de la juventud no ha desaparecido pero sí se ha canalizado en la organización de ideas que, con un menor acopio de elementos, gana en expresividad y hondura.

Torres ha establecido su universo sonoro pianístico con herramientas idiomáticas y armónicas que hacen de la suya una personalidad a la vez reconocible e independiente.

Recopilemos algunos rasgos que lo definen:

Su libertad para utilizar elementos de la tradición hábilmente combinados con un planteamiento actual, lo lleva a tener en su «fondo de armario» una interválica recurrente en la que abundan los tritonos, la segunda menor y la segunda aumentada (que él mismo achaca, quizás a sus raíces andaluzas).¹⁵³

Como ya apuntamos en el apartado 6 del presente trabajo, en su búsqueda de ese lenguaje personal, hemos podido ver cómo el germen de una obra se basa en una pequeña célula de cuatro notas con algunos de esos intervalos sucesivos. En otras

¹⁵² Algo que ya apuntado en Pérez Castillo, Belén, “Torres Ruíz, Jesús Enrique”, *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Emilio Casares, (dir. y coord.), Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, 2002, Vol. X, pág. 418.

¹⁵³ Conversación privada con Jesús Torres. 2 Octubre 2013.

ocasiones, grupos de notas que se van mostrando poco a poco. La melodía forma parte de su discurso sin complejo alguno. No debemos olvidarnos la inclusión de citas de melodías, principalmente populares, que personaliza de distintas formas y que no excluye tradiciones exóticas.

En cuanto a la armonía, Torres utiliza tríadas en todas las disposiciones con predominio de la segunda inversión, que suele combinar con el tritono. Fricciones entre intervalos similares pero con una alteración cambiada: quinta justa, superpuesta a quinta disminuida. Acordes tríadicos donde la duplicación del bajo se hace alterada para buscar la relación cromática entre los extremos (duplicación con octava disminuida). Acordes, clasificados tradicionalmente como novenas, que invierte para crear *clusters* de segundas. Acordes inclasificables. Tríadas con notas añadidas. Cuartas superpuestas, etc.

A medida que su música se ha ido haciendo más diáfana, ha ido incorporando grupos de adornos (mordentes o figuraciones rápidas).

Su tratamiento textural también ha evolucionado. En sus primeras obras, especialmente los *Preludios I-IV* y *Cadenza*, la densidad es la protagonista. Yuxtapone distintas texturas que se unifican gracias a la interválica que sustenta su armonía y/o melodía, cuando ésta existe. Así, podemos encontrar en el transcurso de pocos compases texturas contrapuntísticas, melodías desnudas, superposición de melodías y acordes, pasajes completos de notas rápidas sin ningún otro elemento añadido, melodías con figuraciones interpoladas, etc. Las heterofonías son reservadas para su obra orquestal.

En cuanto a la disposición formal, Utiliza distintos tipos de planificaciones formales: Discursos en crecimiento constante, con material autogenerativo, Estructuras formales con similitudes con la forma ABA, aunque siempre modificadas. Inclusiones de codas finales, a menudo precedidas por un reposo en el discurso, para crear mayor efectividad.

En su primera etapa utiliza compases con numeradores impares, y que cambian constantemente. Posteriormente, poco a poco, busca la claridad a través de un compás equilibrado como es el 4/4. .

En relación a los procedimientos matemáticos, el mismo compositor afirma «no estar especialmente interesado en las grandes fórmulas»¹⁵⁴ (a pesar de que fuera parte de la férrea educación recibida de su maestro linarense). No ha utilizado, conscientemente la sección áurea en su catálogo oficial.¹⁵⁵

Volviendo a su relación con el pasado, es notable la necesidad de imprimir un pulso absolutamente reconocible, articulado en muchas ocasiones en un compás de 4/4. Es el juego interior el que «mueve» dicho compás. El ritmo es un elemento muy importante en las obras de Jesús Torres. En algunas obras, como *Wasserfall* se torna el parámetro generador de la pieza. En otras como *J.C.*, encontramos un *continuum* de semicorcheas que es interrumpido por los acordes en distintos puntos del compás, creando una sensación enorme de inestabilidad dentro de un gran rigor rítmico. De mismo modo, ocurre en *Yakarta*, donde las acentuaciones van organizando el discurso.

Respecto a los recursos idiomáticos del piano, De nuevo experimenta una evolución con el paso del tiempo. En sus obras de juventud abundan los elementos virtuosísticos: saltos, arpeggios de gran amplitud, trémolos, trinos, notas dobles, notas repetidas, acordes recargados, disposiciones abiertas, siempre, eso sí, dentro de la adecuación idiomática. No observamos, en cambio, pasajes cargados de octavas (tal y como se concebían en el pianismo del siglo XIX, siendo Liszt uno de sus claros exponentes). El virtuosismo en sus obras existe, especialmente en las de su primera etapa, tal y como hemos apuntado, pero siempre está presente justificado por un discurso organizado y expresivo. Nunca exhibicionista.

En sus obras más cercanas, las complejidades se centran más en el concepto de la obra. El intérprete necesita destilar la esencia que se esconde tras obras que aparentan ser retazos inconexos, como es el caso de *Laberinto de silencios*. Explora la totalidad del piano en la mayoría de sus obras, requiriendo el reparto de figuraciones (especialmente los adornos e interpolaciones de fusas y semifusas) entre ambas manos.

Torres señala de forma explícita la pedalización en muchas de sus obras, con contadas excepciones, haciendo uso del pedal tonal (también llamado «tercer pedal»).

¹⁵⁴ Conversación privada con Jesús Torres. 2 Octubre 2013

¹⁵⁵ *Ibidem*

El carácter resonante de algunas de sus obras necesita, de forma imprescindible, el uso constante del pedal y los armónicos.

También es personal su forma de moverse por el teclado, acudiendo en muchos momentos a situar ambas manos en el mismo registro, incluso elaborando un mismo diseño entre las dos.

Asimismo, consideramos relevante destacar aquellos recursos que, hasta el momento, no forman parte de su composición pianística. Torres no hace uso del arpa del piano y todo lo que lo acompaña: notas tapadas, armónicos mediante presión de las cuerdas, percusión sobre el cordaje, sobre el armazón, o sobre la caja de resonancia, pizzicati, rasgueados, etc. A su vez no utiliza el exterior del piano: (percusión sobre distintas zonas de la madera). Tampoco es el suyo un piano preparado, si bien no es algo que el autor descarte en un futuro.¹⁵⁶

Tras revisar todas estas ideas, en relación con la hipótesis formulada en nuestro trabajo, debemos concluir que efectivamente, Jesús Torres es un compositor cuya música para piano es compleja, en cuanto al rigor con el que trata la construcción compositiva y a lo estructurada que está su obra, pero al que no podemos encuadrar en la Complejidad guerreriana, ya que el maestro acuñó el término asociándolo a las nuevas teorías científicas y los nuevos avances tecnológicos, recursos que, tras el análisis realizado, no forman parte de su planteamiento compositivo.

No obstante, hemos de matizar que dicha afirmación sería insuficiente para englobar la riqueza de su lenguaje compositivo, que, por otra parte, y como no podía ser de otra manera, ha ido transformándose con el tiempo. Vincularlo a la *New Complexity* británica, como planteábamos en nuestra hipótesis, es alejarnos de la realidad que hoy día significa la personalidad musical de Torres, puesto que no hace uso de técnicas extendidas, ni su música se caracteriza por ser atonal o especialmente abstracta. Tal vez, en alguna de sus primeras obras, (el *Concierto para piano y orquesta*) podamos encontrar alguna conexión remota con la Complejidad. Eran obras más virtuosísticas,

¹⁵⁶ *Ibidem*.

más exigentes para los intérpretes, menos claras en densidad. Más vinculadas al maestro linarense al que hoy el propio Jesús Torres dice no parecerse en nada.¹⁵⁷

Podríamos hablar, quizás, de sincretismo musical, de un eclecticismo liberado de ataduras propias de otros momentos del siglo XX pero vinculado sin prejuicios a las tradiciones de los grandes maestros del pasado. Sin duda alguna, es un compositor en continua búsqueda del esencialismo en su música.

Para finalizar, queremos puntualizar que el análisis que hemos realizado en el presente trabajo únicamente es el primer paso para un estudio en profundidad de su obra. Recientemente, Torres ha concluido una nueva pieza para piano, *Paseo de los Tristes* (2013) que no hemos incluido en nuestro estudio ya que aún no ha sido estrenada. Creemos que obras pianísticas como *Masques* (1996), para dos pianos, y el *Concierto para piano y orquesta* (1995) requieren un trabajo analítico que sin duda, complementaría el realizado en este texto.

Por otra parte, la edad de Torres, en plena madurez y, confiamos, con muchos años por delante, nos hace pensar en que continuará escribiendo para el piano, un instrumento que siempre le ha interesado.¹⁵⁸

¹⁵⁷ *Íbidem.*

¹⁵⁸ *Íbidem.*

9. BIBLIOGRAFÍA

Álvarez-Fernández, Miguel, «Últimos capítulos de la historia de la estética musical (algunas causas y efectos, aún vigentes, de la posmodernidad)», *Quodlibet. Revista de especialización musical “Almudena Cano”*, nº 50, (2.011), págs. 85-100.

Andrés Vierge, Marcos, «El sistema compositivo de Joseba Torre (1968): análisis del proceso compositivo y análisis de la obra», *Revista de Musicología*, Vol. XXXIII Nº 1-2, (2010), págs. 405-425.

Arias, Javier, «Notas al programa: Jesús Torres», en *Integral de la obra de piano de Santiago Lanchares y Jesús Torres*, Madrid, Auditorio Nacional de Música, 2003, págs. 51-53.

Besada Portas, José Luis, «Un compromiso entre epistemología y estética en la creación musical: la obra de Alberto Posadas», *Matematicalia*, vol. 4 nº 4 (Oct. 2008), Dirección URL<http://www.matematicalia.net/index.php?option=com_wrapper&Itemid=445>

Camarero, César, *Motivos, música y poesía*, 4 noviembre 2002, web oficial del compositor. URL< <http://www.cesarcamarero.com/indexesp.html>> [consultado: 6 junio 2013]

Cortot, Alfred, «Les Ballades de Chopin» en Chopin, Frederic, *Ballades*, Alfred Cortot, (ed.), París, Salabert, 1929, Collection Maurice Senart, pág. 1.

Costas, Carlos-José, «Notas al programa», en *Aula de (Re)estrenos nº 34*, Madrid, Fundación Juan March, 1998, págs. 4-11.

Cureses, Marta, «Guerrero Marín, Francisco», *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Emilio Casares, (dir. y coord.), Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, 2002, Vol. V, págs. 41-43.

Cureses, Marta, «Notas al programa», en *Aula de (Re)estrenos nº 87*, Madrid, Fundación Juan March, 2013, págs. 14-28

Descalzo, Ricardo, «Notas al programa», en *Aula de (Re)estrenos nº 46*, Madrid, Fundación Juan March, 2003, págs. 4-9.

Descalzo, Ricardo, «Wasserfall (2005)/Jesús Torres», [en línea]. *Sulponticello*, nº 2 (2009). Dirección URL: <http:// <http://www.sulponticello.com/wasserfall-2005-jesus-torres/>>. [consulta: 18 febrero 2013].

Dibelius, Ulrich, *La música contemporánea a partir de 1.945*, García Adánez, Isabel (trad.) Madrid, Akal, 2.004, Akal Música, 687 págs.

Gallego, Hertha, «Notas al programa», en *Aula de (Re)estrenos* nº 67, Madrid, Fundación Juan March, 2008, págs. 4-11.

Gan, Germán, «Danzas de formas y volúmenes sonoros: Ramon Lazkano y su *Igeltsoen Laborategia*», *Musiker. Cuadernos de música*, nº 18 (2011), Donostia-San Sebastián, Eusko Ikaskuntza, págs. 349-362

Gan, Germán, «José María Sánchez-Verdú: Músicas del límite», *Veintidós Festival de Música de Canarias*, Gobierno de Canarias, 2006, págs. 1-35.

García Calero, Jesús, «Mauricio Sotelo: la poesía de Valente se me reveló como un espacio absolutamente musical», *ABC*, (18 julio 2001)

García del Busto, José Luis, «Monegros» en, *Una Iberia para Albéniz*, [libreto en cd], Granada, Centro de Documentación Musical de Andalucía, 2010.

Garvayo, Juan Carlos, «Jesús Torres: Compositor de la luz», *Sibila*, nº 28, (2.008), pág. 51.

Garvayo, Juan Carlos, «Música bajo la rosa», en *Sub Rosa*, [libreto en cd], Madrid, Cezanne Producciones, 2012, págs. 6-9.

González Lapuente, Alberto, «Música con alma», *Sibila*, nº 28 (2008), págs. 52-53.

González Lapuente, Alberto, «Nostalgias de un joven veterano», *Sibila*, nº 38, (2012), págs. 52-53.

González Lapuente, Alberto, «Notas al programa», en *Aula de (Re)estrenos: 25 Años de Música española contemporánea*, Madrid, Fundación Juan March, 2011, págs. 8-17

González Lapuente, Alberto, *Historia de la música en España e Hispano América: Vol. VII. La música en España en el siglo XX*, Madrid, Fondo de Cultura Económica de España, 2012, 658 págs.

González Peña, M^a Luz, «Erkoreka, Gabriel», *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Emilio Casares, (dir. y coord.), Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, 2002, Vol. IV, págs. 696-697

Gorosabel Garai, Amaia, «Lazkano Ortega, Ramón», *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Emilio Casares, (dir. y coord.), Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, 2002, Vol. VI, págs. 822-824.

Guibert, Álvaro, «Jesús Torres», en *Manantial de luz*, [libreto en cd], Barcelona, Tritó Edicions, 2009, págs. 4-6.

Hidalgo Montoya, Juan, *Cancionero de Aragón*, Madrid, Antonio Carmona (ed.), 1978, 154 págs.

Irizo, Camilo, «César Camarero. Entrevista», *Espacio sonoro*, nº 9 (2006), URL<<http://www.tallersonoro.com/anterioresES/09/index.htm>>[consulta: 12 julio 2013]

Károlyi, Otto, *Introducción a la música del siglo XX*; Sarmiento, Pedro (trad.), 2^a Ed., Madrid, Alianza, 2.008, Alianza Música, 373 págs.

Lester, Joel, *Enfoques analíticos de la música del siglo XX*; Brotons Muñoz, Alfredo (trad.), Madrid, Akal, 2005, Akal Música, 313 págs.

Magee, Bryan, *Aspectos de Wagner*, Barcelona, Acantilado, 2013, 121 págs.

Marco, Tomás, *La creación musical en el siglo XXI*, Pamplona, Universidad Pública de Navarra- Cátedra Jorge Oteiza, 2007, 198 págs.

Marco, Tomás, *Pensamiento musical y siglo XX*, Madrid, Autor, 2002, 523 págs.

Martín-Albo, Miguel, *Historia de la Masonería: Normas y rituales de la hermandad secreta*, Alcobendas, Libsa Ed., 2013, 439 págs.

Masó Rahola, Jordi, *Una aproximación al piano de Joaquim Homs*, Barcelona, Ed. Bubok, 2008, 57 págs.

Mena, José María de, *Historia del Conservatorio Superior de Música y Escuela de Arte Dramático de Sevilla*, Madrid, Ed. Alpuerto-Conservatorio Superior de Sevilla, 1984, 206 págs.

Myers, Thalia, «Spectrum 4: sixty-six piano miniatures, rich in substance, spare in notes!», en *Spectrum 4* [libreto en cd], ABRSM publishing, 2005.

Olavide, Gonzalo de, «La música de fin de siglo XX. A propósito de *Perpetuum mobile*», en *Aula de (Re)estrenos nº 77: El legado de Gonzalo de Olavide*, Madrid, Fundación Juan March, 2010, págs. 40-43.

Pablo, Luis de, «Unas palabras de Luis de Pablo», en *César Camarero. Música de cámara*. Plural Ensemble, director Fabián Panisello, CD, Verso, 2004

Paddison, Max, «La posmodernidad y la supervivencia de la vanguardia», *Quodlibet. Revista de especialización musical «Almudena Cano»*, nº 50, (2.011), págs. 60-84.

Pedrell, Felipe, *Cancionero musical popular español: Tomo I*, Barcelona, Ed. Boileau, 1958, 151 págs.

Pérez Castillo, Belén, «Notas al programa», en *Aula de (Re)estrenos nº 77: El legado de Gonzalo de Olavide*, Madrid, Fundación Juan March, 2010, págs. 8-29.

Pérez Castillo, Belén, «Semblanza de Gonzalo de Olavide», en *Aula de (Re)estrenos nº 77: El legado de Gonzalo de Olavide*, Madrid, Fundación Juan March, 2010, págs. 30-38

Pérez Castillo, Belén, «Jesús Torres: la entrega secreta», *Sibila*, nº 38 (2012), págs. 49-51.

Pérez Castillo, Belén, «Modalismos y heterofonías como recursos de clarificación en la música española desde los años noventa», *Revista de Musicología*, Vol. XXXIII Nº 1-2, (2010), págs. 427-446

Pérez Castillo, Belén, «Rueda Azcuaga, Jesús», en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Emilio Casares, (dir. y coord.), Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, 2002, Vol. IX, págs. 459-462.

Pérez Castillo, Belén, «Sánchez-Verdú, José María», en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Emilio Casares, (dir. y coord.), Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, 2002, Vol. IX, págs. 693-695.

Pérez Castillo, Belén, «Sotelo Cancino, Mauricio», en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Emilio Casares, (dir. y coord.), Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, 2002, Vol. X, págs. 36-39.

Pérez Castillo, Belén, «Torres Ruíz, Jesús Enrique», en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Emilio Casares, (dir. y coord.), Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, 2002, Vol. X, págs. 417-419

Quodlibet. Revista de especialización musical nº 25. Universidad de Alcalá de Henares- Aula de Música- Fundación Caja Madrid, Alcalá de Henares, 2003.

Ramos, Francisco, *La música del siglo XX. Una guía completa*, Madrid, Turner, 2013, 432 págs.

Reverter, Arturo, «Notas al programa», en *Concierto B/18*, Madrid, Orquesta y Coro RTVE, 2012.

Ripoll, José Ramón, «Jesús Torres en un Concierto», *Rinconete: Música y escena* (7 noviembre 2011). Dirección URL

<http://http://cvc.cervantes.es/el_rinconete/anteriores/noviembre_11/07112011_02.htm>. [consulta: 15 junio 2013].

Russomanno, Stefano, «Notas al programa», en *Generación Guerrero in Memoriam*, Madrid, Fundación Juan March, 2011, págs. 8-12.

Ruvira, Josep, «Darias Payá, Francisco Javier», en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Emilio Casares, (dir. y coord.), Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, 2002, Vol. IV, págs. 403-405.

Santacecilia María, «Notas al programa», en *Aula de (Re)estrenos nº 80: El mundo infantil en la creación actual*, Madrid, Fundación Juan March, 2011, págs. 8-17

Sardá, Albert, «Charles Soler, Agustín», en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Emilio Casares, (dir. y coord.), Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, 2002, Vol. III, págs. 576-577.

Sukarlan, Ananda, «Preludios I-IV (1993-1997)» en, Torres, Jesús, *Preludios I-IV*, Barcelona, Tritó Edicions, 2002, pág. 3.

Téllez, José Luis, «Jesús Torres: Música Sinfónica», *Sibila*, nº 28 (2008), págs. 49-50.

Téllez, José Luis, «Un espíritu libre», *Scherzo*, nº 203 (2.005), pág. 5.

Téllez, José Luis; Ford, Andrew, *Música presente: Perspectivas para la música del siglo XX*, Madrid, Fundación Autor, 2.006, Colección Exploraciones, 219 págs.

Torre, Mónica, «Torre Alonso, Joseba», *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Emilio Casares, (dir. y coord.), Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, 2002, Vol. X, págs. 381-382.

Vicente, Alfonso de, «Posadas Gago, Alberto», en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Emilio Casares, (dir. y coord.), Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, 2002, Vol. VIII, págs. 914-915.

VV.AA., *Álbum de Colien: Música española y portuguesa del siglo XX*, s.l., Cecilia Colien Honegger (ed.), 1995, 149 págs.

Fuentes primarias

Torres, Jesús, «Laberinto de silencios», [Grabación sonora], en *Sub Rosa*, Cezanne Producciones, CZ005, 2012.

Torres, Jesús, «...I l'infant dorm», [grabación sonora] en *In memoriam Joaquim Homs*, Produccions Anacrusí s.l., Gi.: 129-06, 2006.

Torres, Jesús, «Aurora» en *Spectrum 4*, Londres, ABRSM Publishing, AB 2917, 2005, pág. 65.

Torres, Jesús, «Aurora», [grabación sonora], en *Spectrum 4*, Usk Recordings, 1227CDD, 2005

Torres, Jesús, «Cadenza (2000)» en Torres, Jesús, *Cadenza*, Barcelona, Tritó Edicions, 2003, pág. 3.

Torres, Jesús, «Memento», [grabación sonora], en *Sibila*, nº 38 (2012).

Torres, Jesús, «Monegros», [grabación sonora] en *Una Iberia para Albéniz*, Almaguira, DS-0153, 2009.

Torres, Jesús, «Notas al programa», en *Aula de (Re)estrenos nº 56: Décimo aniversario Trío Arbós*, Madrid, Fundación Juan March, 2006, págs. 4-6.

Torres, Jesús, «Piezas íntimas», [grabación sonora] en *Piezas íntimas*, Gadgá, V-2362, 2011

Torres, Jesús, «Presencias», [grabación sonora], en *Manantial de luz*, Kairos, 0013012KAI, 2009

Torres, Jesús, «Wasserfall», [grabación sonora], en *Open your mind*, MAES S.L., 2013.

Torres, Jesús, *Cadenza*, Barcelona, Tritó Edicions, TR 178, 2002.

Torres, Jesús, *Laberinto de silencios*, edición del compositor, www.jesustorres.org

Torres, Jesús, *Memento*, Barcelona, Tritó Edicions, TR 221, 2002

Torres, Jesús, *Monegros*, Barcelona, Tritó Edicions, TR00926, 2009.

Torres, Jesús, *Piezas íntimas*, Barcelona, Tritó Edicions, TR00625, 2008.

Torres, Jesús, *Preludios I-IV*, Barcelona, Tritó Edicions, TR 149, 2003.

Torres, Jesús, *Presencias*, Alcalá de Henares, Universidad Alcalá de Henares-Fundación Caja Madrid, 2003 [*separata* de la revista *Quodlibet*, nº 25 (2003)].

Torres, Jesús, *Wasserfall*, Barcelona, Tritó Edicions, TR 502, 2006.

Anexo I. Obras para piano solo de Jesús Torres.

	FECHA DE COMPOSICIÓN	ENCARGO	DEDICATARIO	LUGAR Y FECHA DEL ESTRENO	PIANISTA DEL ESTRENO
<i>PRELUDIOS I-IV</i>	1993-1997	Ananda Sukarlan	Ananda Sukarlan	Auditorio Nacional Madrid 4.9.2003 (juntos)	Ananda Sukarlan
<i>CADENZA</i>	2000	Ananda Sukarlan	Luis de Pablo en su 70 aniversario	Festival Pontino “Latina” Italia?? Concierto-Homenaje Luis de Pablo 70 Aniversario	Ananda Sukarlan
<i>AURORA (SPECTRUM 4)</i>	Agosto 2002	Association Board of Royal Schools of Music.	Maribel	Royal Academic of Music Londres 21.11.2005	Thalia Myers
<i>PIEZAS ÍNTIMAS</i>	2002-2005	Jordi Masó	Maribel Su hijo Enrique	Festival Nous Sons, Barcelona 2.007	Jordi Masó
<i>PRESENCIAS</i>	Sept 2.002	Revista Quodlibet (Univ Alcalá Henares) CDMC	Ricardo Descalzo	Auditorio Nacional Madrid 4.9.2003	Ananda Sukarlan
<i>MEMENTO</i>	2003	Ananda Sukarlan	Las víctimas de los atentados	Auckland Nueva Zelanda 2.003	Ananda Sukarlan
<i>WASSERFALL</i>	2005	Ricardo Descalzo	Ricardo Descalzo	Festival de Alicante 25.9.2007	Ricardo Descalzo
<i>MONEGROS</i>	Julio 2009	Asociación Española de Festivales de Música Clásica: Festclásica	Isaac Albéniz	Salón del Claustro de la Diputación Provincial de Cádiz VII Edición del Festival de Música Española de Cádiz. Fecha Estreno: 28 Nov 2009	Juan Carlos Garvayo

LABERINTO DE SILENCIOS	2012	10º aniversario de la Respectable Logia Voltaire nº 127	Respectable Logia Voltaire nº 127	Centro de Acción Social por la Música (CASPM) Sala Fedora Alemán XVII Festival Latinoamericano de Música de Caracas	Juan Carlos Garvayo
------------------------	------	---	-----------------------------------	---	---------------------

Tabla 1: Tabla de elaboración propia.

- Todas las obras, a excepción de las siguientes, están editadas por Tritó Edicions, Barcelona.
- *Aurora*, está editada por ABRSM Editions.
- *Laberinto de silencios*, es una edición personal del compositor.
- Los datos que se muestran en la tabla, a excepción de los referidos a la pieza *Aurora*, son una aportación personal de Jesús Torres. Conversación privada de 5 de agosto de 2013
- Los datos referentes a *Aurora*, fueron proporcionados por la pianista Thalia Myers. Conversación privada 7 de Octubre de 2013.
- Los ejemplos que aquí se muestran sobre la de Jesús Torres tienen la autorización del compositor.

ANEXO II.

Relación de compositores miembros de la Escuela de Composición y Creación de Alcoi (ECCA).

Belda, M^a Ángeles (1961)
Berenguer, Vicent (1968)
Botella, Jaime (1963)
Bru, José M^a (1959)
Darias, Javier (1946)
Gomariz, Joaquín (1971)
Gómez-Maestro, Silvia (1976)
Molina, Francisco J. (1968)
Orts, Jordi (1962)
Romero-Ramírez, Alfonso (1968)
Santacreu, Javier (1965)
Seguí, David (1978)
Terol, Eduardo (1965)
Toledo, Paco (1967)
Valero, Lidia (1954-2000)
Valle, José del (1976)
Valle, José Miguel del(1949)
Verdú, Carmen (1962)

Anexo III. Grabaciones de las obras de Jesús Torres.

Torres, Jesús, «Sinfonía», en *Tres sinfonías* [grabación sonora], Tritó S.L, TD 0032, 2007.

Torres, Jesús, *Sinfonía, Movimiento y Partita* [grabación sonora], Tritó S.L., TD 0051, 2008.

Torres, Jesús, «Accentus», en *Música de cámara actual* [grabación sonora], Verso, VRS 2023, 2004.

Torres, Jesús, «Fantasía», en *Voces de ébano* [grabación sonora], Coda Out Edición, COUT 3031, 2009

Torres, Jesús, *Manantial de luz* [grabación sonora], Kairos, 0013012KAI, 2009.

Torres, Jesús, *Cuentos de Andersen* [grabación sonora], Verso, VRS 2090, 2010.

Torres, Jesús, «Variaciones para violoncello y piano», en *Dipolo*, Verso, VRS 2111, 2012

Torres, Jesús, «Mirada final», en *Álbum de Colien: para guitarra* [grabación sonora], Ediciones Cecilia Honegger, Ref.

¹ Torres, Jesús, «Itzal», en *Spanish música for solo accordion* [grabación sonora], Several Records, SRD 322, 2005

¹ Torres, Jesús, «Lamento», en *El violín del siglo XXI*, [grabación sonora], Sello Autor, SA 01382, 2007

¹ Torres, Jesús, «Ánima», en *¿De qué lado...?* [grabación sonora], Verso, VRS 2040, 2007

¹ Torres, Jesús, *Proteus* [grabación sonora], Kusion Records, M-22951, 2007

¹ Torres, Jesús, «Concierto para piano y orquesta», en *Premio Reina Sofía de Composición Musical*, RTVE Música, M-49458, 2003

¹ Torres, Jesús, «Presencias», [grabación sonora], en *Manantial de luz*, Kairos, 0013012KAI, 2009

¹ Torres, Jesús, «Aurora», [grabación sonora], en *Spectrum 4*, Usk Recordings, 1227CDD, 2005

¹ Torres, Jesús, «...I l'infant dorm», [grabación sonora] en *In memoriam Joaquim Homs*, Produccions Anacrusí s.l., Gi.: 129-06, 2006.

Torres, Jesús, «Cadenza (2000)» en Torres, Jesús, *Cadenza*, Barcelona, Tritó Edicions, 2003, pág. 3.

Torres, Jesús, «Memento», [grabación sonora], en *Sibila*, nº 38 (2012).

Torres, Jesús, «Monegros», [grabación sonora] en *Una Iberia para Albéniz*, Almaguira, DS-0153, 2009.