

Joseba Torre. Poética, sistema y recepción crítica de su obra*

(Joseba Torre. Poetics, System and Critical Reception of the Work)

Andrés Vierge, Marcos

Univ. Pública de Navarra. Dpto. Psicología y Pedagogía. Ed. Los Magnolios. Campus Arrosadía, s/n. 31006 Pamplona – Iruña
marcos.andres@unavarra.es

BIBLID [2174-551X (2011), 18; 363-384]

Recep.: 23.03.2011

Acep.: 17.05.2011

El presente trabajo aporta una selección de recepción crítica de la música de Torre, que sirve para observar cómo son percibidos, fundamentalmente por parte de la crítica periodística española, algunos rasgos esenciales de la música del compositor de Bilbao. El texto actualiza algunos datos de catálogo e incluye en un anexo las referencias críticas seleccionadas.

Palabras Clave: Joseba Torre. Música contemporánea. Sistema musical. Recepción crítica. Percepción musical.

Lan honetan Torreren musikaren harrera kritikoaren hautaketa bat eskaintzen da, Bilboko musikagile horren musikaren ezaugarrietako batzuk nola hautematen diren –Espainiako egunkarietako kritikaren aldetik gehienbat– ikusteko balio duena. Testuak katalogoko datu batzuk eguneratzen ditu eta eranskin bat ere badu, hautatutako kritiken erreferentziez osatua.

Giltza-Hitzak: Joseba Torre. Musika garaikidea. Musika-sistema. Harrera kritikoa. Musika-perzeptzioa.

Ce travail aborde une sélection de la réception critique de la musique de Torre, qui sert à observer la façon dont sont perçus, fondamentalement de la part de la critique journalistique espagnole, quelques traits essentiels de la musique de ce compositeur de Bilbao. Ce texte actualise certaines données du catalogue et inclut en annexe les références critiques sélectionnées.

Mots-Clés : Joseba Torre. Musique contemporaine. Système musical. Réception critique. Perception musicale.

* Este trabajo forma parte del proyecto I+D: EDU 2008-03401 financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación del Gobierno de España y constituye una extensión de la comunicación presentada en el VII Congreso de la Sociedad Española de Musicología, celebrado en Cáceres en 2008, con el siguiente título: “El sistema compositivo de Joseba Torre: análisis del proceso compositivo y análisis de la obra”, cuyo texto está aceptado para su publicación en el volumen XXXIII, nº 1-2, 2010 de la *Revista de Musicología*.

1. CONTEXTUALIZACIÓN Y CRÍTICA DE LA MÚSICA DE JOSEBA TORRE

Aunque las primeras obras de Joseba Torre (Bilbao, 1968), como *Algo para piano* (1985), *Dualidad* (1989), *Iste est panis* (1989) o *Tres motetes* (1989), son de finales de los años ochenta del siglo pasado, es la década de los noventa la que muestra una intensa actividad compositiva desarrollada, en parte, en paralelo a su formación en el Conservatorio Nacional Superior de Música de París, en el IRCAM y en la Universidad París 8. Esta amplitud en su formación musical, que incluye composición y dirección de orquesta en el conservatorio, composición electroacústica y nuevas tecnologías musicales en el instituto localizado en el centro Pompidou y por último, la superación de la suficiencia investigadora en estudios de musicología en la citada universidad, parece proyectarse en una intensa actividad compositiva que obtiene de manera inmediata importantes logros. Así, en esos años Torre recibe premios de composición como el Pablo Sorozábal (1992), Nadia Boulanger (1993), Premio Nacional de la SGAE (1994), Concurso Internacional de Música de Orquesta de Murcia (1995), Concurso del I.N.A.E.M.-Colegio de España en París (1995), Concurso Internacional de Música Electroacústica de Bourges (1997), Premio *Ojo Crítico* de Radio Nacional de España (1997) o Premio de Música Eresbil-Gobierno Vasco (1998). Finalizando la década obtendría el G. Archer Award (1999) en Estados Unidos, donde Torre estudio un master en composición y dirección de orquesta en la universidad *Carnegie Mellon* de Pittsburgh. Esta proyección de su música todavía adquiere más relevancia a partir de su presentación en la Tribuna de Compositores de la Unesco (1997, 1998) y en la Sociedad Internacional de Música Contemporánea (1996, 1997, 1998), llegando a la radio y televisión de numerosos países, además de España, como Portugal, Francia, Alemania, Bélgica, Italia, Rumanía, Hungría, Canadá, Austria, Finlandia, Suecia o Japón.

Para situar con mayor precisión la formación y las referencias de Torre, resulta fundamental citar a los que el propio compositor considera sus profesores principales. Obviamente, son varios los profesores de quien recibe clases, pero en su trayectoria musical francesa destacan principalmente Alain Bancquart (1934-) y Gérard Grisey (1946-1998). Otros maestros con los que Torre trabajó y que constituyen una buena referencia del contexto del momento son Betsy Jolas (1926-), Jean Sébastien Béreau (1934-), Paul Méfano (1937-), Emmanuel Nunes (1941-), Michael Lévinas (1949-), Yann Geslin (1953-), Laurent Cuniot (1957-) y Luis Naón (1961-). Por último, en el IRCAM, Torre recibe clases de Tristan Murail (1947-) y Brian Ferneyhough (1943-).

Así, el contexto musical en el que Torre comienza su etapa creadora coincide con una corriente que no es serial ni indeterminada y, sin embargo, contiene lazos con la modernidad de la época anterior. Desde este punto de vista, uno de los aspectos más significativos del pensamiento y la música de Torre reside en la creación de un sistema original que el compositor vasco siente necesario para expresar una idea o concepción musical que procede principalmente de su reflexión sobre el tiempo musical y su escucha. A partir de aquí, se produce una sorprendente simbiosis entre una concepción moderna de la creación musical (necesidad de un sistema propio) y una visión más postmoderna (rechazo de un

sistema dogmático en beneficio de una música que en su “poiesis” tiene muy en cuenta el nivel “estésico” de la música).

Como otros compositores del momento, Torre presta especial atención a los últimos experimentos que Luigi Nono (fallecido en 1990) realizó con el espacio sonoro y que influyó en que muchos músicos tuvieran una especial sensibilidad con la percepción sonora. Torre estudió y conoció la obra de Nono, pero además se fijó especialmente en los trabajos de una figura referencial de la música francesa de aquellos años: Hugues Dufourt (1943-), un autor que destaca no sólo por su faceta compositiva sino también por sus trabajos musicológicos relacionados con la percepción musical¹. La influencia del contexto, la presencia general de la obra de Nono en ese momento histórico, y por último, el estudio específico de algunas composiciones y trabajos de Dufourt, influyen en el compositor vasco de una manera determinante. Tras un proceso de reflexión, Torre crea un sistema propio que parte de tres fundamentos. En primer lugar, el análisis del espectro sonoro y de los posibles armónicos de un sonido, eludiendo la escala temperada por encontrarse con armónicos que no encajan en ella (lo que evidencia una influencia parcial del movimiento espectralista). En segundo lugar, la creación de un sistema que vincula el nivel de duraciones con el de alturas. Por último, la pretensión de crear un sistema no dogmático, paradójicamente libre dentro del propio sistema (lo que se concreta en las casi infinitas opciones que existen para el proceso compositivo).

La primera obra en la que se materializa este sistema es *Más libre y más cautivo* (1994), composición con la que en 1994 recibió el Primer Premio de la Sociedad General de Autores de España y el Primer Premio de Bourges en 1997. Las palabras de Tomás Marco, referidas al concierto del final del premio SGAE de 1994 se centran precisamente en ese aspecto estructural de la música de Torre:

Joseba Torre (Bilbao, 1968) presenta en “Más libre y más cautivo” unas preocupaciones estructurales ligadas a problemas temporales muy bien resueltas y revelando a un autor que florecerá con fuerza cuando se libere un poco de la influencia del entorno IRCAM que aún coarta su personalidad².

Como puede observarse, la recepción crítica es breve, algo común a todas las reseñas seleccionadas para este trabajo. Sin embargo, esa brevedad no impide que el comentario de Marco sea elocuente con relación a la obra de Torre, ya que el crítico establece la idea básica del planteamiento compositivo, aunque no aclara de qué manera el procedimiento de Torre resuelve bien dicha idea y obviamente esta limitación tiene que ver con el medio de difusión en el que se presenta dicha crítica. En todo caso, a partir de la reseña crítica, puede establecerse un consenso entre creador y crítico sobre algo que ambos “agentes sociales” de la música contemporánea parecen considerar determinante, esto es, la

1. Véase por ejemplo: DUFOUT, Hugues; FAUQUET, Joël-Marie (1996). *La Musique depuis 1945*. París: Mardaga; 318 p.

2. MARCO, Tomás. “Premio SGAE 1994 para jóvenes compositores”. En: *Diario 16*, 16-12-1994; p. 14.

estructura de la obra. Este comentario se hace extensible a la mayor parte de reseñas críticas seleccionadas en las que el aspecto formal y estructural de la música de Torre siempre es subrayado. En este sentido, puede decirse que la música de Torre casi siempre presenta una forma no excesivamente complicada de reconocer auditivamente y por lo tanto, no es extraño que este aspecto aparezca de manera recurrente en la crítica seleccionada. Sin embargo, el sistema y la estructura que sustenta la música de Torre es absolutamente imposible de percibir o comprender, incluso a través del análisis, si no conocemos previamente los fundamentos del sistema. Esta situación es extensible a mucha música contemporánea. Tal y como señala Yvan Nommick (2005: 795),

(...) los instrumentos analíticos tradicionales se revelan a menudo insuficientes porque sólo el compositor, al que tendremos que recurrir, posee las claves de su escritura y del funcionamiento de sus obras.

En parte, debido a esta situación, es frecuente que previo a los conciertos en los que hay obras de estreno, aparezcan en la prensa entrevistas a los compositores o crónicas periodísticas que recogen el pensamiento del compositor sobre su estética en general y sobre una obra en particular. El recorte de prensa que recoge una entrevista al compositor, a propósito del estreno de *Irrintzi*, constituye un buen ejemplo de lo dicho³.

En definitiva, este ejemplo refleja el grado de dificultad perceptiva que contiene mucha música contemporánea. En este sentido, las palabras de una de las mentes más lúcidas del pensamiento musical español contemporáneo, el ya desaparecido Ramón Barce, son significativas de estos aspectos observados en la recepción crítica de Torre:

El contacto de la música contemporánea con la crítica musical es casi siempre muy conflictivo. Aparte de los problemas que en general suscita una parte –la más arriesgada– de la música actual, una dificultad añadida, es en cuanto a la valoración, la insuficiencia de una única audición (no necesariamente fiable) para formar un criterio equilibrado. Más aún sin la partitura a mano. Su utilidad valorativa –salvo casos excepciones– sirve más bien para alimentar la actual tendencia historiográfica a narrar la “recepción” de una obra, o de un compositor, o de una tendencia o género en una ciudad o en cualquier entidad colectiva humana y de cultura definida (Barce, 2003: 120).

Las palabras de Barce se ven reflejadas en la siguiente reseña sobre el *Cuarteto* (1992) de Torre, estrenado en la *Quincena Musical* de San Sebastián en el año 1993 por el Cuarteto Petersen, dentro del ciclo *Música del siglo XX*:

Joseba Torre ha creado una obra donde la prospección sonora, la utilización de recursos y la enjundia escritural, de rico contrapunto y soluciones creativas del mayor interés, van de la mano. Obra expresiva y personal que muestra al compositor ya hecho, no a la promesa que apunta. La interpretación fue excelente. Pero este géne-

3. *Deia*, 30-10-1997; p. 53.

ENTREVISTA

■ JOSEBA TORRE - MUSICO

Aunque su vida se desenvuelve ahora entre París y Pittsburg, el joven músico bilbaino, 29 años, visita estos días su ciudad para el estreno de su obertura «Irrintzi», por la Sinfónica de Bilbao.

«En «Irrintzi» intento limitar todo gesto banal»

J. A. Z.

En alguna parte se ha publicado que «Irrintzi» es su primera obra para orquesta sinfónica. El propio músico deshace el error:

JOSEBA TORRE: Con anterioridad tenía ya trabajos para orquesta, no sólo como ejercicios del Conservatorio de París, sino obras que se han ejecutado por ahí. Al par que «Irrintzi» he compuesto también otra obra, encargado de la ONE, que se estrenará en Madrid en enero.

DEIA: ¿Cómo puede describirse la obra que se estrena hoy?

J. T.: Es algo muy interior. En ella he intentado limitar todo gesto banal. Es escueta, esencialista, sin que con esto pretenda decir que haya conseguido nada. Si digo que es una obra «de aquí» quiero expresar que hay una manera de ser (emotividad, forma de contar las cosas, etc.) que llevas contigo y que forma parte de una colectividad. Técnicamente es un absurdo intentar explicarlo; la técnica debería quedarse en la cocina propia de cada uno. Lo que importa es la música en sí, no el que seas entendido.

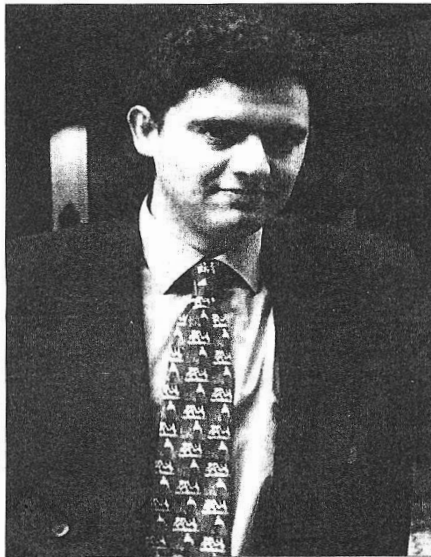
D.: Es posible que el hecho de haber realizado el master de electrónica del IRCAM haya encajillado la figura de Joseba Torre dentro de aquel campo.

J. T.: Puede que mi carrera por ahora haya estado algo más inclinada a la música electrónica, pues opino que el compositor actual debe conocerla. Pero yo entiendo al músico como un agente global. Por eso hice también musicología en la Universidad París-VIII. Y dirijo, lo hago constantemente; de hecho, comencé con ello desde muy joven, en los Maestros; luego dirigí a Lagun Zarrak, de Santurtzi; posteriormente al grupo de viento del Conservatorio de París y al grupo de música contemporánea. Con Musiques Croisées llevo ya años y desde el pasado año trabajo también con la Joven Orquesta Nacional de Francia. A los dos meses de llegar a París ya estaba ocupando podio.

D.: ¿Busca convertirse en una batuta de referencia?

J. T.: Hay compositores que en un momento dado se vuelcan en la dirección. En mi caso no es así, lo he hecho siempre. Ojalá pueda seguir con ello. Con toda modestia, es mi pasión. No por hacer nada extraordinario, sino por trabajar simplemente.

D.: Se supone que esa condición incide en una mayor tolerancia con las versiones que los demás ofrecen de la obra de uno. ¿actitud que no todos los músicos



Joseba Torre

(Foto Balleador)

ES UN PRIVILEGIO QUE LA BOS ME HAYA PROGRAMADO; HAY QUE CONSEGUIR QUE EN LOS CONCIERTOS HAYA MUSICA DEL SIGLO XX

Doblando apuesta

J. A. Z.

REFIRIENDOSE a su «Irrintzi», que se estrena hoy, a Joseba Torre se le escapó decir que, por otra parte, es una obertura «que podría ser la de una obra dramática que algún día me gustaría hacer». La sorpresa del interlocutor venía tan obligada como la pregunta consiguiente: ¿Cómo puede un compositor joven pensar en la ópera cuando, por ejemplo, en Bilbao no se han visto jamás las de un Luis de Pablo, que cuenta con una experiencia ya probada en ella? Joseba Torre no se derrumba: «Eso es lamentable, pero yo soy optimista y creo que llegará el momento: hay que apostar porque la gente vaya».

observan.

J. T.: Yo diría que por una parte soy tolerante y por otra, exigente. Dejo hacer al director, pero en un momento dado me muestro exigente. Pienso que esto último es también un derecho que nos asiste por el hecho de haber creado. Sin ser un maniático... pues siempre hay un margen.

D.: Como profesional, en calidad de autor e intérprete, ¿nota una mayor comunicación entre la creación actual y el auditorio que la que se daba hace décadas?

J. T.: Afortunadamente, creo que se percibe un intento de conciliar audiencia y creación, por ambas partes. Es preciso, por parte del compositor (cualquiera que sea su estética particular) que su música sea buena, cada cual a su manera. Por parte del intérprete, que asimile y entienda. Por el auditorio, un esfuerzo.

D.: Además del prestigioso premio que la Sociedad General de Autores de España concedió a «Más libre, más cautivo», su obra ha recibido otros muchos que jalonan su carrera, aunque así sea breve en años.

J. T.: Y uno de los que últimamente me ha producido una ilusión enorme es el del Ojo Crítico, de RNE. No acabo de asimilar que me hayan dado ese premio a mí, cuando hay cantidad de personas más cualificadas que yo.

D.: Con todo, la mayoría de los músicos están disconformes con el trato que se les da. Aunque en el caso de Joseba Torre, por el calendario tan apretado y hasta espectacular que muestra, tanto de estrenos y ejecuciones de obras suyas como de conciertos a dirigir en los próximos cuatro meses, no debiera ser el caso.

J. T.: Soy de los que procuran no quejarse, sino actuar. Todos queremos que las orquestas hagan música contemporánea, que nuestra creación entre en los circuitos normales, festivales, etc., porque la verdad es que aún se nos mira con recelo y se nos programa con cuentagotas. Es lógico que el creador esté resentido. En este momento en el País Vasco hay una buena cantidad de autores de rango, no sólo jóvenes, sino de toda edad. Pienso que es nuestro futuro y que las orquestas y otras entidades deberían ser conscientes de ello en las programaciones. Se conseguirá, soy optimista. Considero un privilegio que me haya programado la OSB, pero tenemos que conseguir entre todos que todas las orquestas programen al menos música del siglo XX en cada concierto.

Joseba Torre en una entrevista publicada en el diario DEIA, el 30 de agosto de 1997. Foto Balleador. Permiso para publicación de DEIA

ro de obras, de tipo rapsódico, no adquieren plena identificación hasta que no se han interpretado unas cuantas veces⁴.

Igualmente, el comentario de Barce ya citado se percibe en una reseña de Álvaro Guibert, al referirse a cuestiones de recepción de una obra de Torre (en este caso, explicando las circunstancias desfavorables para una recepción positiva de la música contemporánea en un contexto muy distinto como el de los conciertos de la Orquesta Nacional de España). Lo interesante de esta reseña es que combina dichos aspectos de recepción con consideraciones de valor estético importantes:

(...) Pero los abucheos del viernes en la temporada de la ONE son otra cosa, forman parte de una vieja tradición. Al público de “los viernes de la Nacional”, siempre le han dado dentera las composiciones de su tiempo. Los murmullos de “ya empezamos”, las toses intencionadas y los gritos de “fuera, fuera” que recibió el joven Joseba Torre los han escuchado todos los grandes compositores españoles, casi sin excepción, y muchos extranjeros, desde Béla Bartók en su momento hasta Bruno Maderna hace bien poco. (...) Lo que se abucheó el viernes fue “Presencias y memoria”, una espléndida composición de Joseba Torre (Bilbao, 1968). La obra está partida en dos por un largo y emocionante solo de clarinete, que fue soberbiamente interpretado por el solista, Pérez Piquer. Después del solo, Torre rememora y ordena en pocos minutos lo ocurrido desde el principio. El propio solo y ese final son música de gran calidad (...)⁵.

Curiosamente, a propósito del estreno de la obertura *Irrintzi* (1997), estrenada unos tres meses antes que *Presencias y memoria*, el director Juan Pablo Izquierdo señalaba que se trataba de una obra “(...) ejemplo de buena música, contemporánea, nada tradicional y con un lenguaje destinado a cualquier tipo de público”⁶.

Otro caso diferente es la apreciación de María José Cano, cuando se refiere al estreno de *Quinteto de Viento* (1999) de Torre. Se trata de una de las pocas reseñas seleccionadas en la que aparece el término “vanguardia” en lugar de “contemporánea”. A pesar de que la utilización del primer término resulta un tanto descontextualizada en la crítica especializada actual, aunque no en el gran público, lo más interesante resulta de la contraposición de los conceptos “Amable” y “Vanguardista”, para secuenciar dos comentarios referidos a dos obras diferentes:

La vanguardia llegó con el estreno del *Quinteto de viento* de Joseba Torre, una obra muy efectista en la que además de la experimentación de timbres y ataques se pudo adivinar una búsqueda de contrastes motivicos. (...) Bien distinta resultó *Motivos* de Gonzalo Tejada. Rebuscadamente simple, casi minimalista, la obra nos devolvió a la amabilidad con la que había comenzado el recital (...)⁷.

4. J.A.Z (ZUBIKARAY, Juan Antonio). “Cuarteto Petersen, con Schulhoff, Ravel y Torre”. En: *Deia*, 20-10-1993; p. 40.

5. GUIBERT, Álvaro. “Vuelven los pitos con *Presencias y memoria* de Joseba Torre”. En: *ABC / Espectáculos*, 25-01-1998; p. 100.

6. ARTIME, Mirari. “La Orquesta Sinfónica de Bilbao estrena la obertura *Irrintzi* compuesta por Joseba Torre”. En: *El Correo / Cultura y Espectáculos*, 30-10-1997, portada.

7. CANO, María José. “Amable y vanguardista”. En: *El Diario Vasco / Espectáculos y Cultura*, 18-12-1999; p. 71.

Relacionado con los términos comentados, las palabras de Juan Pablo Huércanos referidas al Cuarteto de Torre, resultan curiosas, porque parecen contraponer el término expresado por el periodista con el del propio compositor manifestado a través de una entrevista: “La composición que ha ganado recientemente el concurso Pablo Sorozabal, es una obra de vanguardia, ‘totalmente contemporánea’ ”⁸.

Por último, para terminar este apartado de contextualización y crítica, resultan interesantes las palabras de María José Cano referidas al *Trío* (1998), interpretado en un concierto de la Quincena Musical de San Sebastián en 2008. Se trata de una de las pocas reseñas seleccionadas en las que se hace referencia a cómo soporta una obra contemporánea el paso del tiempo, en este caso 10 años después de su estreno: “El recital se abrió con el Trío de Joseba Torre, una obra que a pesar de estar compuesta hace diez años mantiene hoy en día todo su interés y lo que es más importante, su carácter”⁹.

2. SONORIDAD Y RECEPCIÓN CRÍTICA

La influencia de la música espectral en la música de Torre es un hecho que ya ha sido comentado en el apartado anterior. No obstante, hay que aclarar que este influjo tiene que ver principalmente con la exploración de la psico-acústica y la plasticidad sonora, pero no así con la técnica compositiva. Un rasgo que aparece casi constante en las reseñas críticas seleccionadas es el sutil mundo sonoro que consigue crear Torre, lo que refleja un gran conocimiento técnico de los instrumentos tradicionales y de la electrónica. No cabe duda de que desde esta perspectiva el paso del compositor vasco por el IRCAM de París es absolutamente determinante.

Desde este enfoque, el crítico José Luis García del Busto se refería al estreno en el Festival de Música de Alicante de 1995 de una obra de Torre escrita por encargo del Centro para la difusión de la Música Contemporánea, *Tiempo de luces*, para flauta y cinta magnetofónica:

Dado a conocer con la consecución del Premio SGAE 1994, Joseba Torre ofrece con su *Tiempo de luces*, otro argumento para apostar por su talento sin riesgo alguno. Hay auténtico latido musical de principio a fin de la pieza, y la sutil manera con que se entraña la flauta en vivo con la cinta, creando atractivos mundos sonoros que viajan en paralelo, se complementan o dialogan, es una feliz manifestación de madurez compositiva¹⁰.

Otro factor determinante de la sonoridad de la música de Torre es la utilización de cuartos de tono. Así sucede en las dos obras mencionadas antes y tam-

8. HUÉRCANOS, Juan Pablo. “El Cuarteto Petersen en el Ayuntamiento”. En: *El Mundo/Quincena Musical*, 18-08-1993; p.2.

9. CANO, María José. “De gran nivel”. En: *El Diario Vasco*, 29-08-2008.

10. GARCÍA DEL BUSTO, José Luis. “Festival de Música de Alicante. Brillantes conciertos de percusión y electroacústica”. En: *ABC/ Espectáculos*, 02-10-1995; p. 27.

bién en la mayor parte de su música. Obviamente se trata de una opción personal pero no cabe duda de que relacionada en gran medida con su trayectoria académica. A diferencia de otros compositores que continúan la tradición aportando el uso de escalas diferentes temperadas, Torre se sitúa en la línea de aquellos otros autores que han buscado otras bases distintas en la posibilidad de fraccionar los intervalos en unidades menores que el semitono. Tomás Marco señala que en cierto modo los intentos por forzar la escala por la vía de lo microtonal en el siglo XX fueron tanto un fracaso relativo como una aportación duradera. Entre los motivos que destaca como factores del fracaso, cabe citar la necesidad de nuevos instrumentos, la falta de especialistas para aquellos nuevos instrumentos que se construyeron, así como para la ejecución de música microintervalica en instrumentos tradicionales y, por último, el posterior avance de la música electroacústica que derivó la mayor parte de la música microintervalica a ese quehacer. Los aspectos más duraderos de la práctica microintervalica los valora Tomás Marco considerando que:

(...) a finales del siglo XX la mayoría de los compositores usa alguna vez microintervalos, sobre todo cuartos de tono, que han entrado en el acervo común, no sólo en la música electroacústica donde la escala temperada no juega ya ningún papel sino en la música instrumental y vocal donde hoy se usan con naturalidad cuando se necesitan (Marco, 2002: 276).

En la música de Torre, este rasgo adquiere más relevancia histórica porque crea un sistema que se modela con una escala microtonal, organización de alturas que el compositor vasco asume de manera permanente en su producción musical.

Así, desde el punto de vista del resultado sonoro de la mayor parte de sus composiciones escritas en la década de los noventa, los dos factores más determinantes son la utilización de la electrónica y los cuartos de tono. Desde que Torre escribió en 1998 la versión para saxofón (que sustituía al clarinete de la obra original escrita en 1996), percusión y electrónica de *Lo saben mis palabras*, el compositor vasco no ha vuelto a utilizar los recursos electrónicos en sus obras posteriores. Ello no se debe tanto a un rechazo de esa estética musical, sino sobre todo a la imposibilidad de contar en España con recursos tecnológicos comparables a los del IRCAM de París. En cambio, sus obras más recientes siguen modelándose a partir de los cuartos de tono, rasgo absolutamente definidor de su catálogo. Sin embargo, la recepción de su obra apenas se hace eco de este aspecto de su música. Uno de los pocos ejemplos es el que se refiere al estreno en Bilbao de *Fragmentación* (1995), para flauta, clarinete, violín y cello:

El propio Joseba Torre dirigió el estreno en Bilbao de su *Fragmentación*. Con voluntad melódica microtonal, algo que es importante y fundamental en el quehacer musical del joven compositor bilbaíno, resulta una partitura de especial delicadeza instrumental¹¹.

11. ERREKATXO, Carmelo. "Música del Siglo XX". En: *El Correo*, 09-12-1996.

Otro ejemplo lo constituye la reseña que García del Busto realiza sobre la interpretación del *Trío* (1998) en el Festival de Música Contemporánea de Alicante:

Creo que el tono creativo subió muchos enteros con el *Trío* de Joseba Torre, que constituye otro paso firme de una trayectoria extraordinariamente brillante. El tratamiento instrumental es de gran riqueza, de manera que la sonoridad de los tres instrumentos, y la del trío en suma, es interesante en todo momento. El abanico de alturas –con profusión de microintervalos en los dos instrumentos de arco– es tan amplio como el dinámico y la construcción formal, que no se atiene a ningún molde reconocible, que se impone con la lógica incontestable de lo que se dice con coherencia interna (...)12.

Además de la referencia a la microinterválica, las palabras de García del Busto resultan interesantes porque avalan que la apreciación de la sonoridad de la música de Torre no se limita a aquellas obras que utilizan la electrónica. Este trabajo tímbrico es recibido en varias ocasiones como factor que propicia una música bella, sugerente, misteriosa u onírica: “(...) Joseba Torre nos envuelve en el misterio gracias a su planteamiento tímbrico”13; o, “La orquesta suena sugerente y con momentos extraordinarios, como un canto entre dos trompas”14, son tan solo dos ejemplos de una recepción sobre *Irritntzi* que no obvia una cierta poética en la música del compositor bilbaíno, conseguida a partir de los recursos tímbricos.

En otras reseñas, ese trabajo tímbrico o de instrumentación se subraya por su complejidad:

El joven compositor Joseba Torre con su *Trío* fue la última pieza del programa. Una composición muy elaborada con una compleja construcción y dificultad instrumental que raya en las posibilidades extremas del violín y chelo. Los difícilísimos armónicos con que empieza el chelo continúan con el violín y bruscamente irrumpe el piano en un segundo plano. Los ritmos jazzísticos del piano en franco diálogo con el chelo haciendo pizzicatos y el empleo de los instrumentos de cuerda con sordina logran unas sonoridades bellísimas15.

Así, en algunas ocasiones, la complejidad de la música de Torre se refiere a la dificultad de escritura desde el punto de vista de la ejecución. Pero también, en otras reseñas, la complejidad musical se refiere al lenguaje y a la propia estructura sonora de la obra. Desde este punto de vista, un aspecto recurrente en la percepción de la música del compositor bilbaíno es la textura contrapuntística, característica de su lenguaje. Como ejemplo, cabe citar las dos siguientes reseñas referidas al *Cuarteto* (1992). En primer lugar, las palabras del Cuar-

12. GARCÍA DEL BUSTO, José Luis. “El Trío Mompou, frente a cuatro estrenos”. En: *ABC / Espectáculos*, 24-09-1998; p. 92.

13. VELA DEL CAMPO, Juan Ángel. “Concierto El País de las tentaciones”. En: *Suplemento de Canal +*, Diciembre 1996; p. 33.

14. GARCÍA DEL BUSTO, José Luis. “Torre e Ituarte entre los suyos”. En: *ABC / Espectáculos*, 01-11-1997; p. 95.

15. SANCHÍS, Bernabé. “Prometedora juventud”. En: *Información*, 24-09-1998; p. 59.

teto Petersen: "(...) En cuanto a la música señalaron que era difícil de tocar. La causa de dificultad reside, para los intérpretes en el ritmo y la estructura sonora de la obra (...)"¹⁶. En segundo lugar, las palabras de Pedro Rodríguez escritas en el desaparecido diario *Egin*:

El concierto se cerró con el estreno del *Cuarteto* de Joseba Torre (...). El Cuarteto Petersen demostró haber afrontado en profundidad el estudio de una obra plena de dificultades rítmicas en la que el autor ha buscado enfrentar elementos extremos dentro de un lenguaje complejo y contrapuntístico¹⁷.

3. CONTRASTES Y RECEPCIÓN CRÍTICA

La reseña anterior abre la puerta a otro aspecto recurrente en la recepción crítica de la música de Torre: el contraste o la contraposición de elementos musicales. Resulta interesante considerar que un aspecto significativo de la música contemporánea, en general, consiste precisamente en los constantes cambios de registros, ataque, dinámica, timbre y velocidad. Las palabras del propio Torre al referirse a su *Cuarteto* resultan significativas: "Mi obra intenta contraponer elementos"¹⁸. Y es precisamente esta característica la que queda subrayada en el comentario sobre el *Cuarteto* de Torre, del crítico Leopoldo Hontañón:

(...) Firmada por el joven compositor vizcaíno Joseba Torre (Bilbao, 1968), no sólo es fruto de muy madura caligrafía, sino muestra también de una soltura ideadora sutilmente mutante, cuyas ricas contrastaciones internas fueron espléndidamente subrayadas por la agrupación berlinesa¹⁹.

Los comentarios de un crítico español tan referente como Enrique Franco, referidos al estreno de *Trío* en el Festival de Música de Alicante son también significativos:

(...) Ha sido el *Trío* de Torre la piedra angular del éxito en el concierto del Trío Mompou por la frescura, imaginación, soltura y desprejuicio del lenguaje, todo ello integrado en una sustancia en la que se funden el color, el tiempo y los contrastes a través de un discurso preciso e imaginativo²⁰.

En el siguiente ejemplo, García del Busto se refiere al estreno de *Sorginkeria* (2000), para piano en la 61 Quincena Musical de San Sebastián, el 21 de agosto de 2000, por Jean-François Heisser. En este caso, los contrastes apreciados se subrayan de la siguiente manera: "(...) su 'brujería' no es un aquelarre sonoro, no son fuegos de artificio, pues abundan y son notorios los pasajes de jugo-

16. A.U. "Joseba Torre: mi obra intenta contraponer elementos". En: *DVERANO / El Diario Vasco*, Quincena Musical, 18-08-1993; p. 4.

17. RODRIGUEZ LARRAÑAGA, Pedro. "Cuerdas de lujo". En: *Egin*, 20-08-1993.

18. A.U. "Joseba Torre: mi obra intenta contraponer elementos". En: *DVERANO / El Diario Vasco*, Quincena Musical, 18-08-1993; p. 4.

19. HONTAÑÓN, Leopoldo. "Cita con el siglo XX". En: *Scherzo*, Octubre de 1993, nº 1; p. 31.

20. FRANCO, Enrique. "Estrenos en Alicante". En: *El País*, 24-09-1998.

sa y delicada musicalidad que se alternan con los de virtuosismo más externo (...)”²¹.

Por último, esta característica de la música del compositor bilbaíno era difícil de obviar en la recepción del estreno en 2002 de su obra para órgano y saxofón, *Plegaria*:

(...) El colofón del concierto lo puso el estreno de *Plegaria* de Joseba Torre, llena de alicientes tímbricos. Con una construcción sólida y llena de contrastes, la obra destacó por su capacidad de fusionar con gran naturalidad a un dúo instrumental poco común²².

En general, todas estas reseñas se contextualizan plenamente con algo propio de la música contemporánea, esto es, el trabajo importante y muy específico a base de contrastes de parámetros como la dinámica, registro, ámbito, instrumentación, tímbrica, o textura. En este último caso, en muchas ocasiones la textura es esencial puesto que cumple una función estructural. En el caso del timbre, muchas obras musicales basan su sentido de movimiento en los cambios tímbricos que se producen en los instrumentos.

4. SISTEMA, ESTRUCTURA Y RECEPCIÓN CRÍTICA

Las anteriores palabras de la crítica de *Plegaria*, escritas por María José Cano se referían a una “construcción sólida”, aspecto que aparece en numerosas reseñas sobre la música de Torre y que evidentemente tiene que ver con uno de los aspectos más relevantes en la escritura musical del compositor vasco: la creación de un complejo sistema que deriva de una profunda reflexión sobre aspectos de percepción musical. Aunque en la comunicación presentada al VII Congreso Nacional de Musicología ya describí el sistema musical de Torre, resumo aquí los aspectos más relevantes al objeto de que se pueda comprender mejor el grado de percepción por parte de la crítica de la técnica compositiva del compositor vasco (Andrés, 2010).

La poética de Torre, ya explicada en líneas anteriores, se proyecta en un sistema que consigue relacionar el nivel de alturas con el de duraciones. Como ejemplo, en el caso de *Más libre y más cautivo*, el modo utilizado procede de la síntesis que se produce mediante la suma y resta de los armónicos que generan las dos notas del siguiente intervalo: Re \sharp 2 – La cuarto de tono 2, un intervalo de trece cuartos de tono que tiene una gran ambigüedad armónica por encontrarse muy próximo a la quinta justa y a la quinta disminuida (intervalos estable e inestable respectivamente, dentro del sistema tonal).

21. GARCÍA DEL BUSTO, José Luis. “Cuatro estrenos en el recital de J.F. Heisser”. En: *ABC / Cultura*, 23-08-2000; p. 39.

22. CANO, María José. “Expresión”. En: *DVERANO / El Diario Vasco*, 16-02-2002; p. 62.

La Figura 1 muestra el resultado que se deriva de la suma y resta de armónicos producidos por ese intervalo²³.



Fig. 1: Material armónico estructural de *Más libre y más cautivo*

Las notas escritas en la Figura 1 en blanco, son aquellas que en el espectro armónico aparecen desde el comienzo y se repiten un mayor número de veces en la misma altura. Por esta razón, el sistema de Torre asume estas notas como pivotes estructurales del procedimiento compositivo (formación de la escala y puntos de apoyo en la organización de la obra). La Figura 2 muestra esas notas ordenadas según el registro.



Fig. 2: Organización de alturas de *Más libre y más cautivo*

Pero, probablemente lo más relevante del sistema es que Torre parte de estas notas estructurales para establecer un sistema o nivel de duraciones absolutamente relacionado con el de alturas a partir de la idea de que esas frecuencias, por su propia naturaleza, llevan implícitas una duración. La Figura 3 indica en primer lugar las vibraciones por segundo y a continuación el tiempo que tarda una vibración de cada frecuencia. Se multiplica por un factor común para obtener cifras más cómodas para trabajar. En segundo lugar, la Figura 3 muestra la aplicación de estas duraciones a un modo de siete valores, tomando como unidad rítmica una negra equivalente a 2 (aunque esta equivalencia puede ser modificable). En tercer lugar, la Figura 3 refleja la superposición de los valores a sí mismos, como sucederá con el modo de alturas, y el resultado de los tiempos superpuestos, logrando 21 duraciones.

23. Los gráficos que se presentan constituyen parte del material de trabajo con el que el compositor realizó su primera obra con el sistema presentado. Como se trata de la primera obra con la que Torre utiliza su sistema, estos ejemplos son absolutamente relevantes para comprender el significado histórico y técnico de la organización de su música.

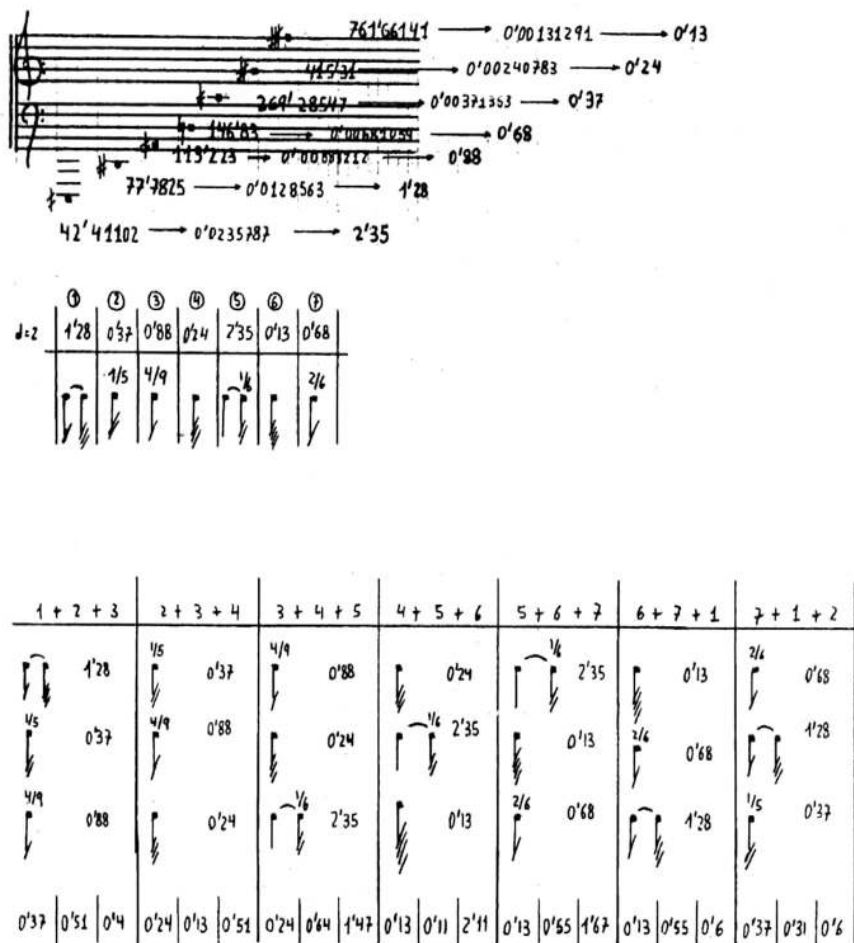


Fig. 3: Material rítmico de *Más libre y más cautivo*

La Figura 4 muestra la figuración rítmica en secuencia de las 21 duraciones y su retrogradación. Los diferentes ejemplos de arriba hacia abajo reflejan lo mismo, tomando como unidades de pulso diferentes valores. En el primer ejemplo, la unidad de pulso es la corchea, en el segundo caso, la negra, en el tercer ejemplo, los valores se multiplican por 1,5. Ello permite al compositor otorgar variedad rítmica manteniendo el mismo modo rítmico.

Como puede observarse, al tomar el pulso como referencia para ordenar los valores, cada valor del modo rítmico completa dicho pulso. De esta manera, los valores siempre son los mismos pero la figuración rítmica es diferente la mayor parte de las veces. Tal procedimiento conlleva unas implicaciones trascendentes en la percepción del pulso y en la sensación de repetición: en gran medida se pierde la sensación de pulso y en buena parte, escuchamos los mismos valores de diferente manera según en qué parte del pulso comiencen.

Fig. 4: Organización rítmica de *Más libre y más cautivo*

Este procedimiento que implica homogeneidad y variedad al mismo tiempo está presente también en el nivel de alturas. En la Figura 5, puede observarse que las siete notas estructurales mostradas en la Figura 2 son organizadas en una escala no octaviante a la que se le suma su retrogradación, obteniendo un modo de 13 notas al existir una nota común a partir de la cual se produce dicha retrogradación.

Fig. 5: modo de de *Más libre y más cautivo*

La Figura 6 muestra las superposiciones del modo a sí mismo²⁴, ordenadas según las alturas estructurales, el registro de las mismas y la propia interválica. En función de estos criterios, puede variar el número de alturas utilizado, pero en ningún caso las relaciones interválicas: cuatro intervalos de cinco cuartos de tono, cuatro intervalos de tres cuartos de tono, dos intervalos de cuatro cuartos de tono y dos intervalos de seis cuartos de tono. Lógicamente, si tenemos en cuenta que la segunda parte del modo original es su retrogradación, esta estadística es reducible a la mitad. La finalidad básica del procedimiento se refleja en el último sistema que representa en vertical la superposición secuenciada de notas, excluyendo las diferencias de registro, lo que constituye en esencia el material básico para componer con un mismo “tejido armónico” y por lo tanto con un mismo color, objetivo prioritario del sistema. De la aplicación de este procedi-

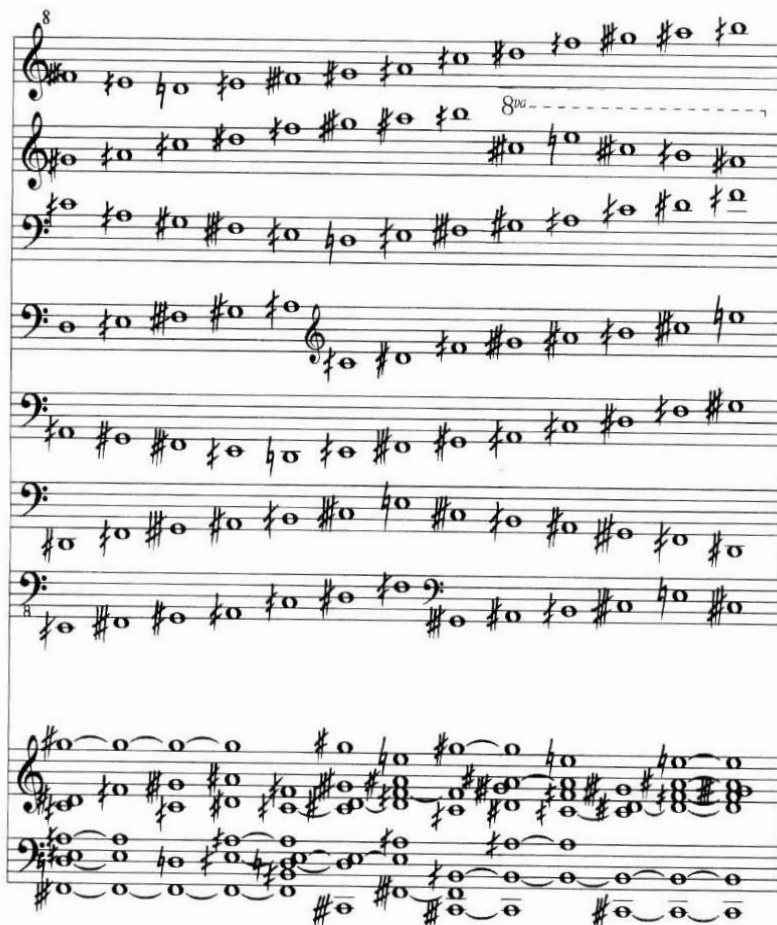


Fig. 6: Superposición del modo de *Más libre y más cautivo*

24. El concepto de superposición es utilizado no como equivalente a transposición sino a una simultaneidad de sonidos procedentes de una misma escala.

miento se deriva que unas notas tienen más recurrencia que otras, lo que es utilizado como criterio para la elección de alturas a lo largo del discurso musical²⁵.

La explicación del sistema es importante porque subraya la dificultad de analizar la música de Torre y también de percibir en un concierto un complejo de estas características. Sin embargo, las manifestaciones del propio autor referidas a su poética y técnica compositiva propician breves comentarios receptivos que subrayan el valor de un trabajo basado en el conocimiento, la reflexión y la técnica, por lo que se podría decir, que la recepción crítica elogia en este caso aspectos musicales netamente vinculados a una neomodernidad musical. Además de algunas reseñas críticas que ya han sido citadas, y que subrayan estas ideas, quiero terminar este apartado con dos ejemplos desde el punto de vista de la relación entre el sistema compositivo y su percepción: "(...) La obra, muy virtuosística, es enormemente atractiva desde el punto de vista sonoro y se articula con la lógica de una forma que se intuye rigurosamente controlada"²⁶, son palabras de García del Busto sobre la *Sonata para el comienzo de otro tiempo* (2000). Aunque efectivamente, el comentario sea breve y curiosamente la percepción de un sistema esté determinada por la intuición (algo que en absoluto desmerece la labor del crítico), lo interesante estriba en que la apreciación crítica, en la medida que lo subraya, valora dicho orden, sistema y construcción formal, por lo que como se ha dicho más arriba (en esa ocasión con relación a las palabras de Tomás Marco), creador y crítico consensúan sobre un criterio de valor vinculado a la neomodernidad. Por otra parte, las breves palabras de Fernando Pérez Ollo, referidas al estreno en Baluarte de Pamplona de *Haizea alde* (2010), se refieren de forma especialmente lacónica al sistema y parecen subrayar más el hecho de que dicho sistema sea personal:

Joseba Torre (...), sostiene que componer es organizar, lo cual es innegable. Organizar esconde un sistema, que el oyente no tiene por qué captar ni entender, ni en Bach ni en Torre. La de éste no es música fácil ni convencional, pero sí muy personal²⁷.

Para terminar este apartado no hay que olvidar que toda la reflexión personal de Torre que deriva en un proceso de construcción formal muy complejo, parte de una propuesta que tiene principalmente en cuenta la percepción musical, con una idea temporal que persigue "el deseo inalcanzable de prever lo impredecible". Y esa idea poética se materializa en una construcción formal que parte de la

(...) abolición de alturas y duraciones individualizadas y su sustitución por un conjunto homogéneo que fluye en el tiempo, consecuencia paradójicamente, de un sistema

25. No puede obviarse la referencia a ciertos fundamentos básicos del sistema compositivo que ya se pueden encontrar en Debussy, como el hecho de que cada nota de la escala pueda sonar conjuntamente con cualquier otra de la misma y no exista ninguna resolución disonante; que no se pueda aplicar la idea de fundamental en este espacio sonoro "flotante"; por último, que diferentes procesos simultáneos adquieran la misma relevancia desde el punto de vista de los procesos de resolución.

26. GARCÍA DEL BUSTO, José Luis. "Soberbio recital de Domínguez sobre el piano de nuestros días". En: *ABC/Cultura*, 29-05-2000; p. 48.

27. PÉREZ OLLO, Fernando. "Chelista convincente". En: *Diario de Navarra*, 04-06-2010; p. 67.

deductivo de duraciones y alturas dentro de una escritura microinterválica y esencialmente melódica (Torre, 2000: 382).

De este modo, la paradoja reside en realizar una música en gran parte no armónica a partir de un sistema que utiliza un modo de alturas y duraciones. Estos aspectos contextualizan al compositor vasco plenamente en la década de los noventa del pasado siglo y principios del siglo XXI y revelan cómo se puede reinventar la música a partir del conocimiento profundo de la tradición anterior.

Las palabras de Lothar Siemens, referidas a *Tiempo de Luces*, reflejan bien esta mezcla de lógica estructural y poética, percibida en la música del compositor de Bilbao: "(...) una unidad conceptual, que articula las partes en un concepto único de extraordinaria riqueza dramática e imaginativa"²⁸. Otros títulos del autor parecen también evidenciar una música que se construye a partir de una poética que supera el mero formalismo, como es el caso de la ya comentada *Más libre y más cautivo, No me quedan recuerdos* (1996), *Lo saben mis palabras* (1996), o por ejemplo, la última obra de su catálogo, *Haizea alde* (2010).

5. CONCLUSIÓN

La obertura *Irrintzi*, estreno absoluto, denota un afán constructivo evidente. Su dramaticidad es de orden acumulativo: timbres y densidades sutiles van creando un orden dinámico en el que se teje la metáfora, reencauzada temporalmente por sacudidas más violentas del sonido y el zigzag convulsivo de la métrica. Un período central, en una madera-metal cuasicoral y cuerda en silencio traza unos enunciados en planos de simetría que constituyen el necesario contraste de un relato que se sumerge de nuevo en su prospección de lo arcano, a rebuscar en la media luz del constante bullir de sonidos emergentes el acento exacto del misterio. El resultado es de una múltiple sugerencia que la visión escrutadora del director Juan Pablo Izquierdo y la buena ejecución del BOS brindaron al oyente²⁹.

Son palabras referidas a *Irrintzi: obertura* (1997), estrenada en el Teatro Aya-la de Bilbao por la Orquesta Sinfónica de Bilbao. Las expresiones y/o conceptos como "afán constructivo", "sutileza tímbrica", "dramaticidad", orden, metáfora, contraste, misterio y sugerencia, presentes en la citada crítica, revelan prácticamente la mayor parte de las características de la música de Torre que han surgido en las reseñas críticas seleccionadas (dejando de lado ahora aquellas que tienen que ver con el problema de la recepción de la música contemporánea). Resulta oportuno en este sentido, establecer un orden de dichos aspectos para secuenciar conceptos como la idea, el lenguaje musical utilizado y el estilo. Desde este planteamiento, la música de Torre es percibida por la crítica como una música hecha con sólidos planteamientos constructivos y o formales; como una música de complejo tejido contrapuntístico y por esta razón, además de por otras cuestiones de ejecución, difícil de interpretar; como una música de con-

28. SIEMENS, Lothar. "Audición de obras electroacústicas combinadas con flauta en vivo". En: *Información*, 01-07-1995; p. 64.

29. J.A.Z. (ZUBIKARAY, Juan Antonio). "*Irrintzi*, una luz sobre el concepto orquestal de Torre". En: *DEIA*, 02-11-1997; p. 56.

trastes, cambios que se pudiera decir sustituyen al discurso lineal de la tradición musical clásica; como una música bella y sutil, en gran medida vinculada esta característica al tratamiento tímbrico; como una música misteriosa, enigmática, lo que en cierto modo puede estar relacionado con esa idea compositiva que persigue en el aspecto temporal lo inalcanzable.

Así, en parte, y aunque como ya se ha dicho, los comentarios críticos son breves, y pueden estar influenciados por las palabras del propio compositor, los rasgos de la música de Torre que se observan en las reseñas seleccionadas coinciden en esencia con las características principales de su música. Este hecho revela a mi juicio dos circunstancias diferentes. En primer lugar, la presencia de críticos altamente especializados en música contemporánea; en segundo lugar, el hecho de que la música contemporánea en España se ha dotado durante los años comentados de una infraestructura que permite políticas de difusión de dicha música, a partir de las cuales, creadores y críticos interactúan en beneficio de la misma. Resulta bien significativo que no se ha encontrado ningún comentario negativo, pues únicamente se ha citado un ejemplo que describe la mala respuesta por parte del público madrileño a una obra del compositor vasco. De este modo, la recepción crítica seleccionada no presenta apenas debate estético. Esta circunstancia constituye a mi juicio una característica propia de la música contemporánea española, esto es, la ausencia de un pleno debate sobre ella misma que se extienda al gran público al objeto de crear nuevas perspectivas críticas. En este sentido, las palabras de Enrique Franco y de José Luis Turina, a propósito de un concierto que reunía en el Auditorio Nacional de Madrid a Pilar Jurado, Israel David M. Espinosa, Jesús Torres, Zuriñe F. Guerenabarrena, Juan Méndez y el propio Joseba Torre, son reveladoras de una crítica sobre el panorama musical del momento y se ubican en un suplemento cultural de prensa que revela una seria apuesta publicitaria de música contemporánea española. En el caso del ya desaparecido Enrique Franco, sus palabras son capaces de aunar orientación estética con circunstancias sociales del momento:

(...) La música española no es, tan solo, la excepción de unos poquísimos nombres dotados de talento o genio, sino el movimiento de un conjunto generoso. Cada cual puede seguir su gusto y sus tendencias como proclamaba anticipadamente Manuel de Falla. Los jóvenes compositores han de significarse por su valor intrínseco sin que el éxito deba apoyarse en la lucha contra algo o contra alguien. Tienen eso sí, un nuevo y difuso enemigo: un evidente aunque no generalizado retorno a la comodidad burguesa de grandes públicos que ya ni siquiera se irritan con los planteamientos más originales. También una industria musical que se basa sobre todo en la mitificación de los intérpretes favorece un populismo abultado que, con frecuencia, roza lo ridículo. El camino no es fácil, como no lo ha sido nunca, pero puede andarse desde la afirmación y no desde la negación. Al final, según decía Berio, queda sólo una cuestión: hay obras y autores³⁰.

También las palabras de Turina son portadoras de significados estéticos neo-modernos que parecen querer concienciar a un posible público sobre la necesidad de vencer una pereza mental y cultural:

30. FRANCO, Enrique. "Se hace camino al andar". En: *El País / Portada*, 8-11-1996, p. 12.

Dentro de un entorno sociocultural que tiene la pereza mental como primer aliado, no es de extrañar que los jóvenes que deciden dedicarse a la creación musical contemporánea sólo encuentren, a primera vista inconvenientes. (...) Esa ausencia de sentido crematístico, *modus vivendi*, de la actividad permite liberarla de servidumbres materiales y elevarla a una categoría puramente mística en la que el arte pierde su sentido práctico originario para devenir, simplemente, una continua ocupación lúdica consistente en la resolución de problemas estéticos. Y uno de ellos, característico de un buen número de compositores pertenecientes a la generación más joven, es el de qué hacer con su profundo conocimiento de la tradición, en la que están sólidamente formados y de la que no sólo no huyen, como hicieran sus precursores inmediatos, sino a la que tratan de integrar en su nueva música, en una inteligente concepción del presente como síntesis equilibrada entre pasado y futuro³¹.

No cabe duda de que el sistema compositivo de Joseba Torre y en general, su música, constituye un buen ejemplo de síntesis entre pasado y presente, así como de un profundo conocimiento de la tradición, tal y como señala Turina. Sin embargo, las siguientes palabras del compositor vasco revelan una necesidad de comunicación que transgrede una actitud meramente modernista y un rechazo de una visión de la actividad compositiva en soledad:

(...) Sí, a todos nos importa lo que se dice de nuestra música. La idea del compositor bohemio no existe. Componer es también llevar al oyente hacia algún sitio, engañarle, seducirle. Es algo como inconsciente³².



Joseba Torre, saludando ayer antes del concierto en Baluarte. FOTO: PATXI CASCANTE

LA OSE ESTRENÓ EN BALUARTE UNA OBRA DE JOSEBA TORRE

PAMPLONA. La Orquesta Sinfónica de Euskadi cerró ayer su temporada de abono en Baluarte con la interpretación de un programa con obras como la *Sinfonía n.º 1 Primavera*, de Robert Schumann; el *Concierto para violoncello y orquesta*, de Edward Elgar y el estreno de *Haizea alde*, del compositor vizcaíno afincado en Huarte Joseba Torre Alonso.

La obra de Torre, profesor del Conservatorio Superior de Música de Navarra y de Musikene, se ha inspirado en la sensación de fuerza y de ímpetu que produce navegar a favor del viento. >D.N.

Joseba Torre saludando en Baluarte de Pamplona, después del estreno de su última composición, *Haizea alde*. Foto de Patxi Cascante, *Diario de Noticias*, 2-6-2010; p. 68.

BIBLIOGRAFÍA

ANDRÉS VIERGE, Marcos (2010). "El sistema compositivo de Joseba Torre: Análisis del proceso compositivo y análisis de la obra". En: *Revista de Musicología*. Madrid: Sociedad Española de Musicología (en imprenta). (XXXIII, 1-2).

31. TURINA, José Luis. "Viva la estética". En: *El País / Portada*, 8-11-1996, p. 12.

32. VELA DEL CAMPO, Juan Ángel. "Tiembra Mozart". En: *El País / Portada*, 8-11-1996; p. 10.

BARCE, Ramón (2003). “Crítica y musicología”. En: *Musicología y Música Contemporánea*, Actas del Encuentro celebrado en Alicante del 27 al 29 de septiembre de 2002, LOLO, Begoña y ARACIL, Alfredo (eds.). Madrid: Sociedad Española de Musicología; pp. 117-121.

MARCO, Tomás (2002). *Pensamiento musical y siglo XX*. Madrid: Fundación Autor, Sociedad General de Autores y Editores, 2002; 276 p.

NOMMICK, Yvan (2005). “La intertextualidad: un recurso fundamental en la creación musical del siglo XX”. En: LAMBEA, Mariano (ed.). *Revista de musicología*, (Ejemplar dedicado a: Actas del VI Congreso de la Sociedad Española de Musicología, Vol. 28, Nº 1, (Oviedo, 17-20 de noviembre de 2004); pp. 792-807.

TORRE, Mónica (2000). “Torre, Joseba”. En: CASARES, Emilio (Ed.). *Diccionario de la Música Hispanoamericana*. Sociedad General de Autores; pp. 381-383.

APÉNDICES

APÉNDICE 1: Catálogo cronológico actualizado de la obra musical de Joseba Torre y plantilla utilizada

Abreviaturas empleadas

arp	arpa	ob	oboe	tpt	trompeta
cb	contrabajo	órg	órgano	trb	trombón
cl	clarinete	Orq	orquesta	va	viola
Co	Coro mixto	perc	percusión	vc	violoncello
fg	fagot	p	piano	vl	violín
fl	flauta	sax	saxofón		

AÑO	OBRA	PLANTILLA
1985	<i>Algo para piano</i>	P
1989	<i>Dualidad</i>	fl, p, perc
1989	<i>Iste est panis</i>	Co
1989	<i>Tres motetes</i>	Co
1990	<i>Ecce Panis</i>	T y Co
1990	<i>Jubileo</i>	Co voces blancas.
1991	<i>Divertimento nº1 para dos pianos</i>	
1991	<i>Souvenir d un vagabond</i>	Cinta magnetofónica sola.
1992	<i>Agur Jaunak</i>	Co
1992	<i>Cuarteto de cuerda nº 1</i>	
1992	<i>Estudio sobre los movimientos rotatorios</i>	Arreglo para Orq. de una obra de Iván Wyschnegrad-sky (1893-1979)
1993	<i>Argía eta Itzala</i>	Guitarra.
1994	<i>Más libre y más cautivo</i>	fl, cl, ob, fg, tp, tpt, trb, vl, vc, cb, perc, cinta magnetofónica.
1994	<i>Preludios para dos arpas y orquesta de cámara</i>	
1995	<i>Cantares</i>	cl bajo.
1995	<i>Divertimento nº 2</i>	1 a 15 fg.

AÑO	OBRA	PLANTILLA
1995	<i>Fragmentación</i>	fl, cl, vl, vc.
1995	<i>Heavenly Body</i>	Grupo instrumental y cinta magnetofónica.
1995	<i>Tiempo de luces</i>	fl y cinta magnetofónica.
1996	<i>Lo saben mis palabras</i>	cl bajo, perc y cinta magnetofónica.
1996	<i>No me quedan recuerdos</i>	cl, tp, vl, vc, perc y dispositivo electrónico.
1996	<i>Quinteto de clarinetes</i>	
1997	<i>Caminos</i>	p
1997	<i>Cantos</i>	Mz y p
1997	<i>Imágenes</i>	p
1997	<i>Irrintzi: obertura</i>	Orquesta sinfónica
1997	<i>Música de cámara I</i>	fl, cl, vl, vc.
1997	<i>Presencias y memoria: Concierto para Orquesta</i>	Orq.
1998	<i>Música de cámara II</i>	vl, vc, p, perc.
1998	<i>Tiempo de luces</i>	Versión para sax y cinta magnetofónica.
1998	<i>Trío</i>	vl, vc, p.
1998	<i>Graffiti I</i>	Acordeón
1998	<i>Graffiti II</i>	cl.
1998	<i>Lo saben mis palabras</i>	Versión para sax, perc y electrónica.
1999	<i>Creación para Luis</i>	4 sax
1999	<i>Prélude Symphonique</i>	Orq
1999	<i>Quinteto de Viento</i>	fl, cl, ob, tp, fg.
2000	<i>Para Luis</i>	p
2000	<i>Rapsodia para orquesta</i>	Orq
2000	<i>Sonata para el comienzo de otro tiempo</i>	p
2000	<i>Sorginkeria</i>	p
2001	<i>Plegaria</i>	sax y órg.
2002	<i>Aires de Santurce</i>	Co
2008	<i>Exáltate</i>	Orq.
2010	<i>Haizea alde</i>	Orq

APÉNDICE 2: Selección de prensa sobre obras de Joseba Torre

FECHA	AUTOR	TÍTULO	PRENSA	OBRA COMENTADA
8/18/93	A.U.	"Joseba Torre: mi obra intenta contraponer elementos".	<i>DVERANO /El Diario Vasco</i>	<i>Cuarteto de cuerda</i> (1992)
8/18/93	HUERCANOS, Juan Pablo	"El Cuarteto Petersen en el Ayuntamiento".	<i>El Mundo</i>	<i>Cuarteto de cuerda</i> (1992)
8/20/93	RODRIGUEZ LARRAÑAGA, Pedro	Cuerdas de lujo".	<i>Egin</i>	<i>Cuarteto de cuerda</i> (1992)
10/1/93	HONTAÑÓN, Leopoldo	"Cita con el siglo XX"	<i>Scherzo</i>	<i>Cuarteto de cuerda</i> (1992)
20/10/1993	ZUBIKARAY, Juan Antonio	"Cuarteto Petersen, con Schulhoff, Ravel y Torre".	<i>Deia</i>	<i>Cuarteto de cuerda</i> (1992)
12/16/94	MARCO, Tomás	"Premio SGAE 1994 para jóvenes compositores".	<i>Diario 16</i>	<i>Más libre y más cautivo</i> (1994)

FECHA	AUTOR	TÍTULO	PRENSA	OBRA COMENTADA
7/1/95	SIEMENS, Lothar	"Audición de obras electroacústicas combinadas con flauta en vivo".	<i>Información</i>	<i>Tiempo de Luces</i> (1995)
10/2/95	GARCÍA DEL BUSTO, José Luis	"Festival de Música de Alicante. Brillantes conciertos de percusión y electroacústica".	<i>ABC / Espectáculos</i>	<i>Tiempo de Luces</i> (1995)
11/8/96	FRANCO, Enrique	"Se hace camino al andar"	<i>El País /Portada</i>	<i>No me quedan recuerdos</i> (1996)
11/8/96	TURINA, José Luis	"Viva la estética"	<i>El País /Portada</i>	<i>No me quedan recuerdos</i> (1996)
12/1/96	VELA DEL CAMPO, Juan Ángel	"El país de las tentaciones".	<i>Suplemento de Canal+</i>	<i>No me quedan recuerdos</i> (1996)
12/9/96	ERREKATXO, Carmelo	"Música del Siglo XX".	<i>El Correo</i>	<i>Fragmentación</i> (1995)
10/30/97	ARTIME, Mirari	"La Orquesta Sinfónica de Bilbao estrena la obertura Irrintzi compuesta por Joseba Torre"-	<i>El Correo /Cultura y Espectáculos,</i>	<i>Irrintzi</i> (1997)
11/1/97	GARCÍA DEL BUSTO, José Luis	"Torre e Ituarte entre los suyos"-	<i>ABC / Espectáculos</i>	<i>Irrintzi</i> (1997)
11/2/97	ZUBIKARAY, Juan Antonio	"Irrintzi, una luz sobre el concepto orquestal de Torre".	<i>Deia</i>	<i>Irrintzi</i> (1997)
1/25/98	GUIBERT, Álvaro	"Vuelven los pitos con Presencias y memoria de Joseba Torre".	<i>ABC / Espectáculos</i>	<i>Presencias y memoria: Concierto para Orquesta</i> (1997)
9/24/98	GARCÍA DEL BUSTO, José Luis	"El Trío Mompou, frente a cuatro estrenos".	<i>ABC / Espectáculos</i>	<i>Trío</i> (1998)
9/24/98	SANCHÍS, Bernabé	"Prometedora juventud".	<i>Información</i>	<i>Trío</i> (1998)
9/24/98	FRANCO, Enrique	"Estrenos en Alicante".	<i>El País</i>	<i>Trío</i> (1998)
12/18/99	CANO, María José	"Amable y vanguardista".	<i>El Diario Vasco /Espectáculos</i>	<i>Quinteto de viento</i> (1999)
29/05/2000	GARCÍA DEL BUSTO, José Luis	"Soberbio recital de Domínguez sobre el piano de nuestros días".	<i>ABC /Cultura</i>	<i>Sonata para el comienzo de otro tiempo</i> (2000)
8/23/00	GARCÍA DEL BUSTO, José Luis	"Cuatro estrenos en el recital de J. F. Heisser".	<i>ABC/Cultura</i>	<i>Sorginkeria</i> (2000)
2/16/02	CANO, María José	"Expresión".	<i>El Diario Vasco /Espectáculos</i>	<i>Plegaria</i> (2001)
8/29/08	CANO, María José	"De gran nivel"	<i>El Diario Vasco</i>	<i>Trío</i> (1998)
6/1/10	CANO, María José	"Energía y expresión"	<i>El Diario Vasco</i>	<i>Haizea alde</i> (2010)
6/4/10	PÉREZ OLLO, Fernando	"Chelista convincente".	<i>Diario de Navarra</i>	<i>Haizea alde</i> (2010)