



Universidad de Valladolid

Facultad de Filosofía y Letras

Titulación:
Música Hispana

Título del Trabajo Fin de Máster:

***EL PASADO COMO MATERIAL
PRINCIPAL EN LA OBRA DE JOSÉ LUIS
TURINA: ANÁLISIS DE CATDENZA (2003)***

Alumno (a): Dña. Marina Hervás Fierro

Tutor: Dr. Miguel Díaz Emparanza



Universidad de Valladolid

Trabajo presentado en defensa pública con el VºBº del
Dr. Miguel Díaz Emparanza

Fdo. :

Listado de gráficos y tablas

Gráfico 1: Producción por décadas de los distintos géneros.	42
Tabla 1: análisis comparativo de la forma.	60
Tabla 2: análisis comparativo melódico.	61
Tabla 3: análisis comparativo melódico.	61
Tabla 4: análisis comparativo melódico.	62
Tabla 5: análisis comparativo melódico.	63
Tabla 6: análisis comparativo rítmico.	64
Tabla 7: análisis comparativo de dinámica.	66
Tabla 8: análisis comparativo forma.	68
Tabla 9: análisis comparativo melodía y forma. Repetición.	69

Lista de ejemplos

Ejemplo 1: conjunto 6 de <i>Catdenza. Glissando.</i>	14
Ejemplo 2: Conjunto 3, 4 y 11 de <i>Catdenza. Flatterzunge o frullato.</i>	15
Ejemplo 3: Conjunto 1 y 8 de <i>Catdenza.</i> Mismos indicadores de dinámica.	15
Ejemplo 4: fragmento (cc. 1-8) de la <i>Fuga del gato.</i> Repetición en su quinta y superposición de la melodía.	19
Ejemplo 5: Fragmento (cc. 1-3 y cc. 27-28) de la <i>Sonata K. 30/L. 499</i> de Scarlatti. Diálogo entre las dos voces, ya que se cambian la melodía.	20
Ejemplo 6: fragmento (cc. 9-10) de la <i>Sonata K. 30/L. 499</i> de Scarlatti. Movimiento contrario de dedos.	20
Ejemplo 7: Fragmento (cc. 9) de la <i>Sonata K. 30/L. 499</i> de Scarlatti. Notas agudas en la mano izquierda, en clave de fa.	21
Ejemplo 8: Fragmento (cc. 61-62) de la <i>Sonata K. 30/L. 499</i> de Domenico Scarlatti. Estilo puntillado y sincopado sobre la que se basa esta pieza.	21
Ejemplo 9: Fragmento (cc. 14) de la <i>Sonata K. 30/L. 499</i> de Domenico Scarlatti. Subdominante sobre la dominante (IV/V) en el primer tempo y una dominante con séptima de la dominante (V+7/V) en el segundo tempo del compás.	22
Ejemplo 10: Fragmento (cc. 8-9) de la <i>Sonata K. 30/L. 499</i> de Domenico Scarlatti. Flexión hacia Re mayor (homónimo mayor de la tonalidad principal).	22
Ejemplo 11: fragmento (cc. 5-144) de la <i>Sonata K. 30/L. 499</i> de Domenico Scarlatti. Superposición de grados que se han mencionado.	23
Ejemplo 12: fragmento (cc. 109-112) de la <i>Sonata K. 30/L. 499</i> de Domenico Scarlatti. Densidad de texturas ayudándose de la dinámica para aumentar la tensión.	24
Ejemplo 13: tema del pájaro.	30
Ejemplo 14: tema del pato.	30
Ejemplo 15: tema del gato.	31

Ejemplo 16: tema del abuelo.	31
Ejemplo 17: tema del lobo.	31
Ejemplo 18: tema de los cazadores.	31
Ejemplo 19: tema de Pedro.	31
Ejemplo 20: Fragmento (cc. 360-361) donde Pedro atrapa al lobo en <i>Pedro y el lobo</i> , de Sergei Prokofiev.	34
Ejemplo 21: Fragmento (cc. 366-368) con cambios de textura, en <i>Pedro y el lobo</i> , de Sergei Prokofiev.	34
Ejemplo 22: Fragmento (cc. 112-115) de <i>Pedro y el lobo</i> . Sección del gato.	34
Ejemplo 23: Fragmento (cc. 137-149) de <i>Pedro y el lobo</i> . Sección del gato.	35
Ejemplo 24: Fragmento (cc. 184-187) de <i>Pedro y el lobo</i> . Sección del abuelo.	35
Ejemplo 25: Fragmento (cc. 196-198) de <i>Pedro y el lobo</i> . Sección del abuelo.	36
Ejemplo 26: Fragmento (cc. 260-254) de <i>Pedro y el lobo</i> . Sección del lobo.	36
Ejemplo 27: Fragmento (cc. 247) de <i>Pedro y el lobo</i> . Sección de cuerdas.	38
Ejemplo 28: Fragmento (cc. 269-273) de <i>Pedro y el lobo</i> . Tema del gato.	39
Ejemplo 29: Fragmento (cc. 276) de <i>Pedro y el lobo</i> . Melodía en clave de sol del pájaro cuando están en el árbol huyendo del lobo.	39
Ejemplo 30: tema del gato de <i>Pedro y el lobo</i> en Do M. Partitura orquestal.	45
Ejemplo 31: tema del gato de <i>Pedro y el lobo</i> en MibM. P. clarinete en la.	45
Ejemplo 32: cuatro primeros compases de L. 499 de D. Scarlatti.	46
Ejemplo 33: conjunto 3 y conjunto 11 de <i>Catdenza</i> . Cambio de octava.	47
Ejemplo 34: conjunto 2 y conjunto 10 de <i>Catdenza</i> . Notas intermedias.	47
Ejemplo 35: conjunto 3 y conjunto 8 de <i>Catdenza</i> . Cambio de figuración.	47

Ejemplo 36: conjunto 1 de <i>Catdenza</i> . Primera nota de Prokofiev y ornamentación de Turina.	48
Ejemplo 37: conjunto 1 y conjunto 2 de <i>Catdenza</i> . Rep. dibujo melódico.	48
Ejemplo 38: conjunto 1 y conjunto 2 de <i>Catdenza</i> . Rep. dibujo melódico pero no de alteraciones.	49
Ejemplo 39: conjunto 4, 5 y 6 de <i>Catdenza</i> . Rep. conjuntos 11, 12 y 13.	49
Ejemplo 40: conjunto 11, 12 y 13 de <i>Catdenza</i> . Rep. conjuntos 4, 5 y 6.	50
Ejemplo 41: conjunto 12 y conjunto 4, respectivamente, de <i>Catdenza</i> .	51
Ejemplo 42: repetición de la misma nota en las voces de D. Scarlatti y S. Prokofiev en <i>Catdenza</i> .	51
Ejemplo 43: conjunto 2 de <i>Catdenza</i> . Cambio de registro.	52
Ejemplo 44: conjunto 6 de <i>Catdenza</i> . <i>Glissando</i> .	52
Ejemplo 45: conjunto 2 de <i>Catdenza</i> . Figuración anómala.	53
Ejemplo 46: conjunto 2 de <i>Catdenza</i> . Figuración anómala.	53
Ejemplo 47: conjunto 3 y conjunto 11 de <i>Catdenza</i> . <i>Frullato</i> .	54
Ejemplo 48: conjunto 4 de <i>Catdenza</i> . <i>Frullato</i> .	54
Ejemplo 49: conjunto 10 de <i>Catdenza</i> . Apoyaturas.	55
Ejemplo 50: conjunto 11 de <i>Catdenza</i> . Apoyaturas.	55
Ejemplo 51: conjunto 13 y 14 de <i>Catdenza</i> . <i>Tenutos</i> .	56
Ejemplo 52: conjunto 14 de <i>Catdenza</i> . Apoyaturas con alteraciones.	57
Ejemplo 53: conjunto 12 de <i>Catdenza</i> . Alteraciones accidentales.	57
Ejemplo 54: conjunto 7 de <i>Catdenza</i> . Fenómeno de conclusión.	58
Ejemplo 55: conjunto 17 de <i>Catdenza</i> . Fenómeno de conclusión.	58

- Ejemplo 56:** *cantus firmus* de *Catdenza* (2003) y melodía utilizada en el compás 9 y 13 de *Variaciones sobre dos temas de Scarlatti* (1985). Melodía de la sonata L. 499 de Domenico Scarlatti. 70
- Ejemplo 57:** conjunto 6 de *Catdenza*. *Glissando*. 68
- Ejemplo 58:** Conjunto 3, 4 y 11 de *Catdenza*. *Flatterzunge* o *frullato*. 69
- Ejemplo 59:** Conjunto 1 y 8 de *Catdenza*. Mismos indicadores de dinámica. 69

Listado de ilustraciones

Ilustración 1: secciones boquilla.	12
Ilustración 2: ejemplos de barrilete.	12
Ilustración 3: secciones del clarinete soprano.	13
Ilustración 4: registro del clarinete soprano.	13

Índice

Listado de gráficos y tablas	i
Listado de ejemplos	ii
Listado de ilustraciones	vi
Índice	vii
1. INTRODUCCIÓN	1-10
1.1. Justificación del tema	1
1.2. Hipótesis y objetivos	2
1.3. Estado de la cuestión	3
1.4. Fuentes, marco teórico y metodología	8
2. TÉCNICA INSTRUMENTAL	11-16
2.1. Morfología	11
2.2. Técnicas en el clarinete	14
2.2.1. Sonido real y armónico	14
2.2.2. <i>Glissando</i>	14
2.2.3. <i>Flutterzunge</i> o <i>frullato</i>	15
2.2.4. Técnicas extendidas relacionadas con la dinámica	15
3. MATERIALES PREEEXISTENTES DE LA OBRA DE JOSÉ LUIS TURINA	17-40
3.1. Domenico Scarlatti	17
3.1.1. Introducción	17
3.1.1.1. Sonata K. 30/L. 499, “ <i>Fuga del gato</i> ”	18
3.1.2. Análisis descriptivo	19
3.1.2.1. Forma	19
3.1.2.2. Melodía	20
3.1.2.3. Ritmo	21
3.1.2.4. Armonía	21
3.1.2.5. Dinámica	23
3.2. Sergei Prokofiev	25
3.2.1. Situación social y política	25

3.2.2.	Introducción	26
3.2.3.	<i>Pedro y el lobo</i>	28
3.2.3.1.	Argumento	29
3.2.4.	Análisis descriptivo	30
3.2.4.1.	Forma	30
3.2.4.2.	Melodía	33
3.2.4.3.	Ritmo	36
3.2.4.4.	Armonía	38
3.2.4.5.	Dinámica	39
4.	JOSÉ LUIS TURINA	41-58
4.1.	Introducción	41
4.2.	Análisis descriptivo	44
4.2.1.	<i>Catdenza</i> (2003)	44
4.2.1.1.	Forma	46
4.2.1.2.	Melodía	47
4.2.1.3.	Ritmo	52
4.2.1.4.	Armonía	56
4.2.1.5.	Dinámica	57
5.	ANÁLISIS COMPARATIVO	59-72
5.1.	Contexto poético	59
5.2.	Análisis comparativo en torno a <i>Catdenza</i> (2003)	59
5.2.1.	Forma	60
5.2.2.	Melodía	60
5.2.3.	Ritmo	63
5.2.4.	Armonía	65
5.2.5.	Dinámica	65
5.3.	Análisis comparativo de <i>Variaciones sobre dos temas de Scarlatti</i> (1985) y <i>Catdenza</i> (2003)	67
5.3.1.	Forma	67
5.3.2.	Melodía y ritmo	68
5.3.3.	Armonía	70
5.3.4.	Dinámica	71
6.	CONCLUSIONES	73-76
7.	BIBLIOGRAFÍA	77-80

1. INTRODUCCIÓN

El contenido de este Trabajo de Fin de Máster se refleja en su título: *El pasado como material principal en la obra de José Luis Turina: análisis de Catdenza (2003)*. José Luis Turina de Santos es un compositor, director y músico, nacido en Madrid en 1952. Este autor es reconocido mundialmente, no solo por el número de obras de su catálogo -alrededor de 150 piezas hasta 2016-, sino también por su proyección nacional e internacional. En este trabajo se propone un acercamiento a una muestra de la amplia obra de José Luis Turina, que pretende ampliar el conocimiento de la figura del compositor así como las técnicas que esgrime para dar a conocer la importancia de la tradición y del pasado en gran parte de sus composiciones. Con tal fin, se presenta en un primer lugar el análisis de *Catdenza (2003)* y la comparación de esta con *Variaciones sobre dos temas de Scarlatti (1985)*. El siguiente paso consistirá un estudio comparativo sobre *Variaciones sobre un tema de Prokofiev (1986)*, también de Turina de Santos.

1.1. Justificación del tema

Los impulsos que me han llevado a desarrollar este tema para mi Trabajo de Fin de Máster son variados, pero el clarinete ha sido el centro de todos ellos. Antes de comenzar los estudios propios del Grado en Historia y Ciencias de la Música, mi formación musical giró básicamente alrededor de la interpretación. Pero fue tras iniciar el Máster de Música Hispana cuando tomé la decisión de elaborar este TFM para poder ampliar los conocimientos que se dieron a partir de mi Trabajo de Fin de Grado, *La mirada al pasado en José Luis Turina: análisis de Variaciones sobre dos temas de Scarlatti (1985)*.

Este estudio me ha ayudado a realizar el análisis de *Catdenza (2003)*, ya que es una obra que utiliza, al igual que *Variaciones sobre dos temas de Scarlatti (1985)*, el tema del gato, Extraído de la *Fuga del gato* de Domenico Scarlatti y de *Pedro y el Lobo* de Sergei Prokofiev. La obra que voy a comentar en las páginas siguientes me despierta un especial interés debido a que está escrito para el instrumento que conozco bien. Del mismo modo, voy a comparar también la obra de 1985, *Variaciones sobre dos temas de Scarlatti*, con la obra que analizo en este trabajo. Esta última pieza amplía los conocimientos sobre las técnicas que utiliza Turina de Santos, de este modo, pretendo reflejar la importancia que el propio Turina otorga a la tradición y al pasado de su obra.

Todas estas razones, unidas al gusto personal por la música del siglo XX, y en especial la de este compositor, me han llevado a realizar este trabajo.

Dada mi formación académica como clarinetista, graduada en Historia y Ciencias de la Música, integrante en una banda de música y con experiencia previa como cantante de coro, considero que todo esto me permite abordar un trabajo de estas características que podría servir como referencia para futuras investigaciones sobre este compositor y como contribución a los estudios de la música contemporánea española.

1.2. Hipótesis y objetivos

La hipótesis sobre la que se basa este Trabajo de Fin de Máster consiste en el interés que posee el compositor para con la música del pasado. Esto le lleva a componer obras con un carácter muy definido que se ve representado en todas ellas por las frecuentes referencias a obras anteriores. El objetivo principal que pretendo desarrollar consiste en explicar cómo Turina utiliza las composiciones de otros autores, con técnicas modernas, en la creación de nuevas obras. Para poder demostrarlo me voy a valer de la obra *Catdenza* (2003), cuya disposición utiliza dos temas sobre los que se estructura de manera clara: *Fuga del gato* (ca. 1739) de Domenico Scarlatti (1689-1750) y el tema del gato extraído del poema sinfónico *Pedro y el lobo* (1936) de Sergei Prokofiev (1891-1953), que aparecen divididos, pero entrelazados, en esta pieza para clarinete. De esta manera, será posible compararla posteriormente con otra obra de Turina de Santos de 1985: *Variaciones sobre dos temas de Scarlatti*, fundamentada en planteamientos compositivos análogos. A partir de este objetivo principal, se derivan los objetivos secundarios:

- a. Averiguar por qué elige estas obras de estos compositores tan distantes y con estilos tan diferentes.
- b. Analizar qué técnicas utiliza José Luis Turina en el manejo de los materiales procedentes de los compositores primarios.
- c. Comparar la obra *Catdenza* (2003) con la obra *Variaciones sobre dos temas de Scarlatti* (1985). De este modo de podría explicar cómo el autor trabaja a partir de materiales melódicos de obras anteriores.
- d. Plantear un acercamiento al clarinete con ayuda de algunos de los estudios que existen sobre este instrumento, y de esta manera intentar explicar su papel dentro de la obra de Turina de Santos.

Con este análisis persigo contribuir a caracterizar el estilo compositivo de Turina, además de ayudar a favorecer un acercamiento analítico hacia sus composiciones.

1.3. Estado de la cuestión

Es difícil encontrar estudios previos sobre las obras de José Luis Turina. Por esta razón, en 2016 y a sugerencia de mi tutor en ese momento, Carlos Villar-Taboada, abordé la obra de este compositor y comencé a investigar su trabajo como Trabajo Fin de Grado (TFG). Como ya he comentado anteriormente, la pieza con la que inicié mi investigación fue *Variaciones sobre dos temas de Scarlatti* (1985), pero el presente estudio pretende extender el tema dicho TFG, así como ampliar los conocimientos de la técnica compositiva del autor.

Para poder explicar cómo el compositor utiliza obras de otros autores y las recrea con técnicas modernas debo hacer un análisis de la obra *Catdenza* (2003) para después compararla con *Variaciones sobre dos temas de Scarlatti* (1985). De esta manera se pueden extraer conclusiones que expliquen cuáles son las técnicas y en que se ha basado para realizar y reinventar las obras con un estilo personal. Se debe hacer referencia, por tanto, a los documentos que se han usado a lo largo de esta investigación, -comenzando por los más genéricos- como es el caso las escasas referencias bibliográficas que mencionan a José Luis Turina en el *New Grove Dictionary of Music and Musicians*¹, donde existe una breve entrada al compositor. Del mismo modo que realicé en mi anterior trabajo, he localizado información sobre los compositores de los que toma el material primario (Sergei Prokofiev y Domenico Scarlatti) y de los que he encontrado referencias más extensas. Asimismo y como ya comenté en mi TFG, existen entradas en *Historia de la música española*², y en el *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*³ sobre estos compositores, tanto los primarios como José Luis Turina.

Igualmente, he buscado información que reúne el propio compositor en su página *web*⁴ donde, además de los datos que facilita como presentación de sus obras, también se presentan una serie de escritos en los que plantea su enfoque tanto musical

¹ Cureses, Marta. “José Luis Turina”, en: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*.

² Tomás Marcos. *Historia de la música española. 6, siglo XX*. Madrid: Alianza, 1983.

³ Lucas de la Encina, Itziar. *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Madrid: Sociedad de Autores y Editores, nº 10, 2002, pp. 525-528.

⁴ www.joseluiturina.com

como didáctico. En esta misma plataforma se ofrece información sobre su biografía, catálogo de obras -tanto las catalogadas como las no catalogadas así como indicaciones del título de cada pieza, o datos específicos, entre otros-, discografía, ediciones, bibliografías, escritos, fotos y una opción para comprar las partituras.

Como he comprobado durante la investigación de mi TFG y ahora con este Trabajo de Fin de Máster, existen escasos estudios analíticos sobre las obras de este compositor. Uno de los estudios que he tomado para la realización de ambos trabajos ha sido el realizado por Carlos Villar-Taboada y Rebeca Ríos⁵, donde se recoge una recopilación de los estudios que se han hecho, hasta 2012, sobre José Luis Turina. Esta recopilación hace referencia a la *Historia de la música española*, pero sin olvidar las investigaciones de Fernando J. Cabañas⁶ y el monográfico dirigido por Marta Cureses de la Vega y realizado por Eva María Jiménez Rodríguez⁷. En esta última obra se puede ver un análisis del lenguaje pianístico desarrollado por el compositor madrileño, teniendo como ejes vertebrados las citas y homenajes contenidos en el mismo.

Se debe hacer referencia al monográfico, del que hablé en mi TFG, de José Luis Temes⁸. En él se recoge toda la información sobre la vida y obra del compositor hasta 2005. Conjuntamente con los ya citados, Carlos Villar-Taboada me ha facilitado sus artículos relacionados con Turina de Santos. Estos son: “Del significado a la identidad: estrategias compositivas y tópicos en José Luis Turina”⁹ y “La ruptura del tiempo objetivo en la música del siglo XX”¹⁰. No se puede olvidar la tesis, *Premio "Jaén": historia del piano español contemporáneo*¹¹ de Marta Cureses, donde da a conocer la vida de José Luis Turina. Para ello se ayuda de un estudio sobre *Homenaje a Isaac Albéniz*, también del compositor que se está investigando en este trabajo.

⁵ Villar-Taboada, Carlos y Rebeca Ríos Fresno (prev. 2016 [en prensa]). “La vigencia de la suite Iberia en *Homenaje a Isaac Albéniz (I. Jaén)* (2001). *Espacio sonoro. Revista de Música actual*, 40. Recurso en línea: <http://espaciosonoro.tallersonoro.com>

⁶ J. Cabañas, Fernando. *José Luis Turina*. SGAE, 1991.

⁷ Jiménez Rodríguez, Eva María. *José Luis Turina. Citas y homenajes en su lenguaje pianístico*. Oviedo: Universidad de Oviedo, 2016.

⁸ Temes, José Luis. *José Luis Turina*. Málaga: Orquesta Filarmónica de Málaga, 2005.

⁹ Villar-Taboada, Carlos (prev. 2016 [en prensa]). “Del significado a la identidad: estrategias compositivas y tópicos en José Luis Turina”. En: *Música e identidades en Latinoamérica y España: procesos ideológicos, estéticos y creativos en el siglo XX* (Victoria Eli, ed.). Madrid: ICCMU.

¹⁰ Villar-Taboada, Carlos. “La ruptura del tiempo objetivo en la música del siglo XX”. En Vega Rodríguez, Margarita y Carlos Villar-Taboada (eds.), *el tiempo en las músicas del siglo XX*, Valladolid, SITEM-Glares, 2001, págs. 75-84.

¹¹ Cureses, Marta. *Premio "Jaén": historia del piano español contemporáneo*. Jaén: Diputación Provincial, 2009, pp. 467-505.

Además de estos documentos que completan la información acerca de José Luis Turina, también he consultado bibliografía más específica sobre el análisis del siglo XX para, de esta manera, poder comprender mejor las composiciones del autor. Estos documentos me han dejado entrever cómo el compositor hace referencia al postmodernismo, definido de manera general en la entrada de Jann Pasler en *New Grove Dictionary of Music and Musicians*¹², donde se encuentra una definición de este término:

A term, American in origin, widely used from the late 1970s onwards, with a broad range of meanings. Some come from multiple associations with 'modern' and 'modernist', others from disagreement over what the prefix 'post' implies about the 'modern' – contestation or extension, difference or dependence – and whether postmodernism is a regressive or progressive force.¹³

Del mismo modo he recabado información en tesis y bibliografía específica sobre el postmodernismo, en este punto encontramos la tesis de Ainhoa Kaiero Claver, explica la problemática de definir “postmodernidad”:

[...] Uno de los problemas más evidentes es que en numerosas ocasiones se han trasladado esquemas externos pertenecientes a otras áreas artísticas, principalmente provenientes de la arquitectura, a la hora de establecer las características que supuestamente definen la música postmoderna. [...]¹⁴

Por esta razón, hay autores que definen una obra postmoderna a partir de una lista de rasgos estilísticos. De esta manera y con la ayuda de la lista de Jonathan D. Kramer¹⁵, que referencia la autora de la tesis, consigue confeccionar un elenco de rasgos contrapuestos que llevan a la diferenciación entre moderno y postmoderno. Dicha lista muestra numerosos términos o aspectos que están tomados de la arquitectura, entre los que están: eclecticismo, pluralismo, fragmentación y discontinuidad. Lo más interesante y lo que ayuda a comprender la obra analizada es

¹² Pasler, Jann. “Postmodernism”. En: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*.

¹³ Traducción propia: << Término, de origen estadounidense, ampliamente utilizado a partir de finales de los años setenta, con una amplia gama de significados. Algunos vienen de múltiples asociaciones con “moderno” y “modernista”, otros desde el desacuerdo sobre lo que el prefijo “post” implica sobre la “moderna” - contestación o extensión, diferencia o dependencia - y si el postmodernismo es un modelo regresivo o fuerza progresiva>>. Jann Pasler. *New Grove Dictionary of Music and Musicians*.

¹⁴ Kaiero Claver, Ainhoa. *Creación musical e ideologías: la estética de la postmodernidad frente a la estética moderna*. Universitat Autònoma de Barcelona, 2007, p. 5-6.

¹⁵ Kramer, Jonathan. *The Nature and Origins and Musical Postmodernism*. En *Postmodern Music. Postmodern Thought*, 2002, p. 16-17.

que, en esta lista, aparece la mezcla entre lo culto y lo popular (materiales actuales y otros pertenecientes al pasado). A pesar de ello, un elemento que puede llevar a error es que dicha lista se puede aplicar a los rasgos estéticos postmodernos, como las obras de Mahler o Berg, entre otros. Esta autora comenta que “una solución posible, aunque ampliamente discutible, adoptada por algunos musicólogos, es la de considerar la obra de estos autores impregnada por un “espíritu postmoderno, tan vago como indefinido”¹⁶. No obstante, aunque la autora da claves para entender cuáles son las características de la estética postmoderna y moderna, también ve una clara dificultad para definir estéticamente esta corriente. Por esta razón, acude que la lista aunque auxilia al musicólogo, a la hora de extraer los términos en la música, acaba alejándose del contexto discursivo y por tanto perdiendo su significado. A pesar de esto, la autora hace referencia a la última etapa de Adorno donde formula una nueva visión de la modernidad, poniendo como modelo la música de Gustav Mahler, compatible con la reutilización de materiales del pasado y con un estudio de la tradición.

Además, he tenido acceso a la tesis de Germán Gan Quesada¹⁷, publicada en 2003. Esta tesis hace referencia al pensamiento contemporáneo que a diferencia de las opiniones vertidas por Ainhoa Kaiero Claver, su autor define la música postmoderna como la revolución serialista, o como encontramos en la lista realizada por Jonathan D. Kramer, “pluralismo estilístico”. Es una estética “que supera lo sociológico o analítico y como consecuencia, la renuncia a una poética global y su sustitución por poéticas parciales “débiles” o por la recuperación adaptada de sistemas de pensamiento o campos conceptuales pericilitados”¹⁸.

[...]El planteamiento propuesto supone, por definición, una confrontación con materiales analizables de diversa naturaleza, desde la revisión bibliográfica preliminar – cuyo comentario abordamos a continuación– hasta el recurso a fuentes musicales y literarias inéditas o minusvaloradas hasta el momento y cuya heterogeneidad fuerza a la aceptación de marcos de interpretación diversos y a la adopción de perspectivas metodológicas plurales. [...]¹⁹

¹⁶ Kaiero Claver, Ainhoa. *Creación musical e ideologías: la estética de la postmodernidad frente a la estética moderna*. Universitat Autònoma de Barcelona, 2007, p. 6.

¹⁷ Gan Quesada, Germán. *La obra de Cristóbal Halffter: creación musical y fundamentos estéticos*. Granada: Universidad de Granada, 2003. pp.

¹⁸ Gan Quesada, Germán. *La obra de Cristóbal Halffter: creación musical y fundamentos estéticos*. Granada: Universidad de Granada, 2003, pp. 2-3.

¹⁹ Gan Quesada, Germán. *La obra de Cristóbal Halffter: creación musical y fundamentos estéticos*. Granada: Universidad de Granada, 2003, pp. 2-3.

En los últimos años se han producido diversas opiniones desde ámbitos académicos en torno al concepto de postmodernidad en la música; una de las más ejemplificadores es la de Kenneth Gloag y su *Musicology: The Key Concepts*²⁰. Gracias a la definición que este autor aporta, además de la que establece en su obra *Postmodernism in Music*²¹, se puede entender de una manera más clara el significado de “postmodernismo” y las dificultades que existen para clasificar dicho término, toda vez que sus aportaciones nos dejan entrever las características comunes que este estilo musical tiene con el modernismo. Se debe citar de igual forma el libro *Musique et postmodernité*²², donde se define el postmodernismo como un fenómeno propio de finales de la década de 1960. Como cita Gloag en *Musicology: The Key Concepts* y *Postmodernism in Music*, fue Jean-François Lyotard el primero que lo definió en *La Condition postmoderne* en 1979, como parte de la ambigüedad entre dos términos (modernismo y postmodernismo), que se necesitan entre ellos y se complementan a través de su propio rechazo y la necesidad mutua, sin los cuales no se podrían definir.

Una de las características fundamentales que vemos en el postmodernismo y que está presente en la composición de Turina de Santos es el juego de palabras que encontramos en el título de la obra, *Catdenza* (2003).

[...]Turina traza una glosa que enlaza de forma virtuosística las notas sueltas del tema de la «Fuga del gato», de Domenico Scarlatti, original tema integrado por seis intervalos ascendentes seguidos, que ya usara el madrileño en sus *Variaciones sobre dos temas de Scarlatti*, de 1985, situadas siempre en el registro grave del instrumento, y las del motivo del gato de *Pedro y el Lobo* de Prokofiev, encomendado al clarinete en dicha obra, en el registro agudo. De esta doble referencia a dos gatos (*cat*, en inglés) musicales deriva el neologismo *cat-denza* que da título a la obra. [...] ²³

Hay información menos precisa en su página *web*²⁴ sobre la obra que igualmente considerado analizar, para lo cual he extraído información del libro de José Luis Temes. Finalmente, hay que reseñar mi Trabajo de Fin de Grado, *La mirada al pasado en José Luis Turina: análisis de Variaciones sobre dos temas de Scarlatti (1985)*. De esta manera y mediante la comparación de ambos análisis, pretendo obtener un trabajo más

²⁰ Gloag, Kenneth and David Beard. *Musicology: The Key Concepts*. London and New York: Routledge, 2005.

²¹ Gloag, Kenneth. *Postmodernism in Music*. Cambridge: Cambridge University Press, 2012

²² Ramaut-Chevassus, Béatrice. *Musique et postmodernité*. París: Presses Universitaires de France, 1998.

²³ Temes, José Luis. *José Luis Turina*. Málaga: Orquesta Filarmónica de Málaga, 2005, p. 111.

²⁴ <http://joseluiturina.com/catdenza.html>

completo de manera que este sea de ayuda para la comprensión de la obra del compositor.

1.4. Fuentes, marco teórico y metodología

Los documentos definidos como fuentes directas que se han manejado incluyen las partituras, grabaciones de las obras y textos del compositor que se encuentran en su página web. Uno de los problemas más importantes que he encontrado es la escasa información analítica que refleja el compositor sobre su obra por lo que resulta complicado establecer unos principios de partida cerca del tratamiento de las obras iniciales. Sin embargo, gracias a esta información he podido analizar *Catdenza* (2003) y compararla con *Variaciones sobre dos temas de Scarlatti* (1985). Otra desventaja viene dada por la escasez de grabaciones de las obras que he analizado²⁵.

Para realizar este Trabajo de Fin de Máster utilizaré el modelo tripartito semiológico que utilicé en mi TFG²⁶ donde encontramos:

- El nivel poiético: en este punto se intentará explicar el papel del compositor en la obra para poder, así, compararla con la primera pieza que analicé, *Variaciones sobre dos temas de Scarlatti* (1985).
- Nivel estético: el espectador forma un papel importante en este punto, ya que se intentará explicar cómo afecta esta obra al público receptor.
- *The Trace*²⁷, este nivel se puede traducir al análisis que he realizado de la obra, de tipo paramétrico. De este modo se podrán comparar las dos obras de José Luis Turina y prestar atención al análisis que se hace del sólido del que toma el material primario.

El trabajo fundamental sobre el que se centra esta investigación es la realización del análisis de la obra de forma paramétrica. Me he centrado en el análisis de *Catdenza* (2003) y las dos obras originales de las que toma el material. Utilizo como fuentes principales las partituras y la información que el compositor facilita de ellas en sus escritos además del resumen que proporciona en cada una de ellas. Después de realizar

²⁵ A este respecto, debo señalar la ayuda prestada por el propio compositor, que se ha reflejado en el envío totalmente desinteresado de una grabación de *Catdenza* y su disposición a resolver cuantas dudas me surgieran.

²⁶ Nattiez, Jean-Jacques. *Music and Discourse: Toward a Semiology of Music*. New Jersey: Princeton University Press, 1990, págs. 11-12.

²⁷ Jean-Jacques Nattiez propone los términos que dispuso Molino para este nivel: nivel neutro o nivel material. Se puede definir también como *corpus musical*.

este estudio, compararé las obras que he analizado de dicho compositor: *Variaciones sobre dos temas de Scarlatti* (1985) y *Catdenza* (2003). Este trabajo lo realizo con el fin de entender las técnicas compositivas de José Luis Turina. Realizaré un análisis paramétrico, como hice en mi TFG para que la comparación entre dichas obras sea más completa y fácil de cotejar. Los parámetros que he tenido en cuenta son los siguientes:

- Forma y estructura.
- Análisis motivico: melodía, ritmo, armonía y dinámica.
- Técnica instrumental.

De esta manera y habiendo realizado el análisis poético y descriptivo, se puede comparar los datos obtenidos de las dos piezas del autor. Asimismo concretaré los rasgos comunes y las diferencias entre las piezas para poder llegar a las conclusiones sobre el lenguaje y las técnicas de composición de Turina.

Para realizar una aproximación más amplia de lo que ya realicé en mi TFG hacia el perfil biográfico del compositor, utilizaré los escritos que el propio autor publicó en su *web*. Cuento con la monografía de José Luis Temes²⁸. De igual forma cuento con un amplio número de publicaciones sobre la música del siglo XX que aunque no sea una fuente directa, ayuda a comprender mucho mejor los procedimientos que lleva a cabo Turina.

En relación con todo lo anteriormente explicado, la estructura de este trabajo se articula a partir de los objetivos propuestos. Para ello he decidido presentar primero los objetivos secundarios, para después presentar el análisis de *Catdenza* (2003) y la comparación de *Variaciones sobre dos temas de Scarlatti* (1985) y de esta manera explicar cómo el compositor esgrime las obras originales para recrearlas con un estilo moderno y propio.

²⁸ Temes, José Luis. *José Luis Turina*. Málaga: Orquesta Filarmónica de Málaga, 2005.

2. TÉCNICA INSTRUMENTAL

En este capítulo expongo los aspectos más relevantes del instrumento, desde una reseña sobre su morfología hasta las técnicas específicas que he encontrado en las partituras, todo esto para conseguir un acercamiento hacia el clarinete¹.

2.1. Morfología

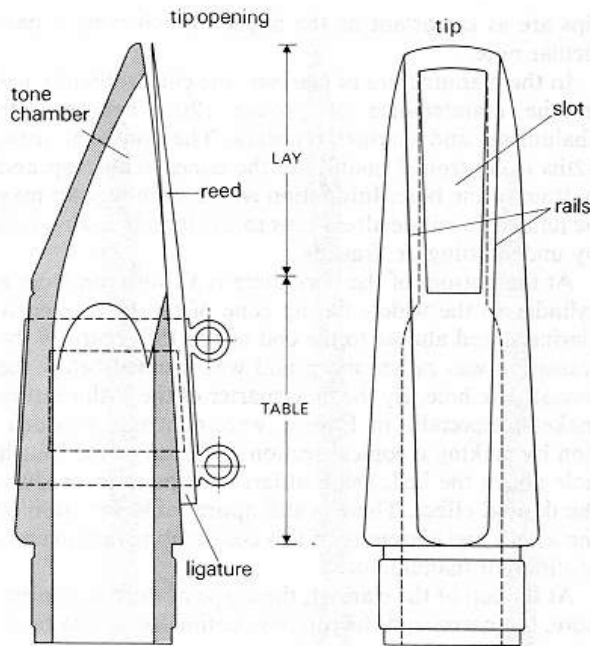
Cuando se habla del clarinete, la imagen recordada más habitual es la del clarinete soprano. Las afinaciones varían entre el *si* bemol y *la*. Estos últimos son los menos comunes, ya que se utilizan normalmente para música orquestal de los siglos XVIII y XIX. No se puede olvidar la existencia de clarinetes “harmonia”, afinados en *do*, *re* y *sol*, pero son menos comunes y es más difícil encontrar composiciones para ellos. El clarinete es un instrumento de viento madera formado por un tubo cilíndrico, donde se encuentran los orificios y las llaves para interpretarlo y construido en madera de ébano, granadillo, boj, u otros materiales. Para emitir el sonido tiene una embocadura de con una lengüeta simple. Las secciones de este instrumento son varias²:

- Embocadura o boquilla: está construida de un material menos poroso, llamado ebonita (caucho endurecido). La elección de esta puede ayudar a la emisión sonora de diferentes registros. También ayuda a la controlar las dinámicas y lograr un sonido homogéneo que ayude a emitir los armónicos en cada una de las notas. Dentro de esta elemento se distinguen tres partes:
 - o Tabla: sección plana sobre la que se apoya la lengüeta.
 - o Cámara: donde se encuentra el techo, paredes y bordes.
 - o Trapecio: zona del paso de aire.

Es en esta parte donde encontramos la abrazadera que ayuda a mantener la caña y la boquilla unidas, y de esta manera obtener un resultado sonoro satisfactorio.

¹ Janet K. Page (I, 1-4), K. A. Gourlay/Roger Blench (I, 5) Nicholas Shackleton. “Clarinet”. En: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 3, 2001 (2ª ed.)

² Villa Rojo, Jesús. *El clarinete y sus posibilidades: estudio de nuevos procedimientos*. Madrid: Alpuerto, 1984.



2. Diagram of the clarinet mouthpiece, in profile (left), and from the front, with the reed removed (right)

Ilustración 1: secciones boquilla.

- Barrilete: se le otorga este nombre por la similitud que tiene con los barriles, con forma cilíndrica y un leve abultamiento en la parte exterior. Se pueden encontrar distintos tamaños (64-67 milímetros) dependiendo de los cuales varía la afinación. Su función es “alargar la boquilla”. Gracias a él se logra alargar el diapasón y por tanto permite afinar el instrumento más fácilmente.



Ilustración 2: ejemplos de barrilete.

- Cuerpo superior e inferior: de forma cilíndrica y cónica, se ensancha ligeramente hacia el pabellón o campana. El secreto de esta pieza está en la perforación de madera que evita la acumulación del agua y la rotura en la madera. La mano izquierda se coloca en el cuerpo superior, donde se encuentran quince agujeros, nueve llaves y tres anillos. En la parte trasera de este se encuentra un agujero y sobre ella la llave de duodécima. La mano

derecha se coloca en el cuerpo inferior, donde se encuentran nueve agujeros, ocho llaves y tres anillos.

- Campana y pabellón: con una forma totalmente cónica consigue aumentar la resonancia.



Ilustración 3: secciones del clarinete soprano.

Este instrumento es transpositor, es decir que la altura de la nota que suena no corresponde con la altura de la nota escrita. Si se toma una partitura escrita para clarinete en Si bemol y tiene una melodía en Do Mayor, realmente lo que suena es Si Bemol Mayor. En el caso del clarinete en La, si se toca una melodía en Do Mayor, lo que se escuchará es La Mayor.

Es uno de los instrumentos con un registro muy extenso, por lo que se puede considerar como uno de los más versátiles. Este registro supera las cuatro octavas.

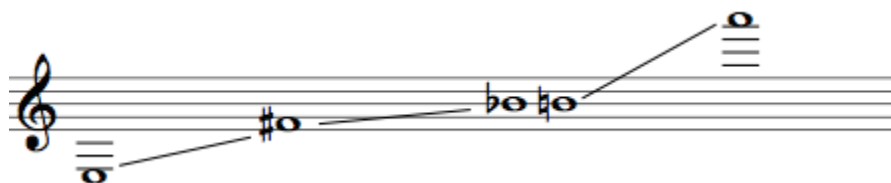


Ilustración 4: registro del clarinete soprano.

2.2. Técnicas en el clarinete

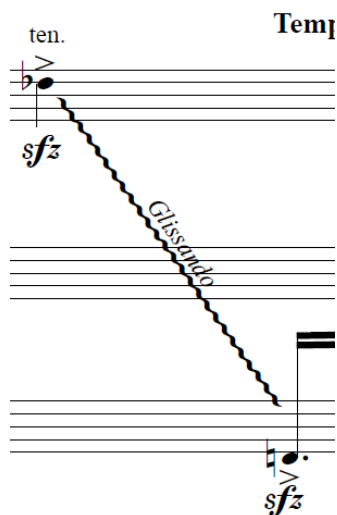
Jesús Villa Rojo³ explica cómo la música actual ha desarrollado una nueva forma de interpretar y la evolución estética ha conseguido que los instrumentos también progresen en nuevas técnicas. Me baso en las partituras que he analizado para comentar las técnicas que tiene que utilizar el instrumentista para conseguir un resultado óptimo.

2.2.1. Sonido real y armónico

Esta técnica sonora consiste en realizar armónicos a la vez que se toca una nota real. Estos sonidos armónicos son tan abundantes en este instrumento que llega a ser difícil poder distinguirlos de los sonidos reales⁴.

2.2.2. *Glissando*

Es una técnica introducida a la música contemporánea desde la música *jazz*. Consiste en abarcar un intervalo amplio de manera que el paso por las notas intermedias resulte inapreciable auditivamente y que se ayuda de la embocadura y de la posición de dedos⁵.



Ejemplo 1: conjunto 6 de *Catdenza*. *Glissando*.

³ Villa Rojo, Jesús. *El clarinete y sus posibilidades: estudio de nuevos procedimientos*. Madrid: Alpuerto, 1984. pp. 5-6.

⁴ Villa Rojo, Jesús. *El clarinete y sus posibilidades: estudio de nuevos procedimientos*. Madrid: Alpuerto, 1984. pp. 39-42.

⁵ Villa Rojo, Jesús. *El clarinete y sus posibilidades: estudio de nuevos procedimientos*. Madrid: Alpuerto, 1984. pp. 73-74.

2.2.3. Flatterzunge o frullato

Consiste en la vibración de la lengua con la que se pronuncia una serie de fonemas, en este caso un constante “rrr...”, aunque también se puede realizar con una vibración gutural⁶. Esta técnica no debe confundirse con el trémolo, que se trata de un cambio rápido de posición entre dos notas.



Ejemplo 2: Conjunto 3, 4 y 11 de *Catdenza*. *Flatterzunge* o *frullato*.

2.2.4. Técnicas extendidas relacionadas con la dinámica

El uso reiterado de reguladores e indicadores de dinámica en dibujos melódicos o sonidos determinados lo establecen como un motivo de la obra. Este tratamiento dinámico se considera una técnica extendida⁷.



Ejemplo 3: Conjunto 1 y 8 de *Catdenza*. Mismos indicadores de dinámica.

⁶ Villa Rojo, Jesús. *El clarinete y sus posibilidades: estudio de nuevos procedimientos*. Madrid: Alpuerto, 1984, pp. 72-73.

⁷ Villa Rojo, Jesús. *El clarinete y sus posibilidades: estudio de nuevos procedimientos*. Madrid: Alpuerto, 1984, pp. 103-106.

3. MATERIALES PREEXISTENTES DE LA OBRA DE JOSÉ LUIS TURINA

Cuando realicé mi estudio sobre la obra de *Variaciones sobre dos temas de Scarlatti* (1985), analicé las obras de Domenico Scarlatti de manera paramétrica²⁸. Como ya comenté en la metodología, voy a seguir un análisis paramétrico, donde esté de manifiesto el estudio de: forma, melodía, ritmo, armonía y dinámica. Además de estos parámetros he añadido el estudio de la técnica instrumental, basándonos en la *particella* del clarinete.

3.1. Domenico Scarlatti

3.1.1. INTRODUCCIÓN

Domenico Scarlatti nace en Nápoles (26 de octubre de 1685 - 23 de julio de 1757 con gran herencia musical, ya que en su familia era común la dedicación a este arte. Su padre, Alessandro Scarlatti (1660-1725), también compositor, fue quien influyó en el respeto que sentía Domenico por el antiguo contrapunto religioso, que expresó mediante palabra y obra hasta el final de su vida. No hay constancia de que recibiera formación musical en ninguno de los conservatorios de Nápoles. Sin embargo, se encuentra mucha documentación en la que habla de la producción musical de Scarlatti. Antes de cumplir los dieciséis años, este compositor obtuvo su primer trabajo como músico profesional. El 13 de septiembre de 1701 fue nombrado organista y compositor de la Capilla Real. (23 de abril de 1691 - 5 de marzo de 1753)

Voy a realizar el estudio de la *Sonata K. 30/L. 499*, también conocida como “*Fuga del gato*”. Se cree que las obras de este compositor fueron concebidas para órgano²⁹. Scarlatti utiliza el nombre de “sonata” para designar sus obras para instrumento de tecla y en forma binaria. Aplicó este término a las piezas individuales de los *Essercizi*, así como en la mayoría de los manuscritos. Sin embargo, también se emplea la palabra *toccata* como sinónimo de sonata. Los términos que utilizó para definir su música son los siguientes y denotan variedades tipológicas diferenciadas:

²⁸ Hervás Fierro, Marina. *La mirada al pasado en José Luis Turina: análisis de Variaciones sobre dos temas de Scarlatti* (1985). Valladolid: Universidad de Valladolid, 2016.

²⁹ Ralph Kirkpatrick. *Domenico Scarlatti*. Madrid: Alianza Música, 1985, p. 129.

fuga, pastoral, aria, capricho, minué o minueto, gavota y giga.³⁰

3.1.1.1. SONATA K. 30 / L. 499, “FUGA DEL GATO”

Tres de las cinco fugas de Domenico Scarlatti son anteriores a la conocida “*Fuga del gato*”. Es muy posible que las compusiera para órgano, a pesar de las irregularidades que presenta la escritura de las partes y la indicación de las notas repetidas necesarias para sostener los bajos del clavicémbalo en los puntos de pedal finales. Con la excepción de unos cuantos pasajes sobresalientes, la distribución de las fugas de Scarlatti siguen la estructura melódica del contrapunto, que permanece inmóvil, donde proporciona acordes de ornamento, o el movimiento en dos partes de agudo a grave. En las fugas de Domenico Scarlatti es importante la posición vertical y momentánea de notas breves o cambiantes sobre la armonía de base sencilla.

Los *Essercizi* concluyen con la Fuga en sol menor K. 30/ L. 499. Desde un momento indeterminado de comienzos del siglo XIX, se empieza a conocer esta sonata como *Fuga del gato*³¹. El origen de este nombre está en la fábula acerca de cómo Scarlatti llegó a componer el primer motivo que ocupa los tres primeros compases de la pieza. De acuerdo con dicho suceso fantástico, Scarlatti tenía un gato llamado *Pulcinella* que paseó sobre el teclado e hizo sonar el motivo musical que fue inmediatamente escrito por el compositor. Gracias a estas notas el compositor desarrolló toda la pieza.

Domenico Scarlatti no concibió el sujeto de esta obra para someterlo a un tratamiento contrapuntístico melódico. Lo utilizó para delimitar las armonías básicas sobre las cuales levantó la obra empleando diversas modulaciones. Basándose en estas armonías, comienza con un enredo de notas fugaces, suspensiones, síncopas, intervalos extravagantes y cambios de la orientación melódica que crean una impresión de riqueza que supera, con creces, el contenido contrapuntístico real.³²

³⁰ Ralph Kirkpatrick. *Domenico Scarlatti*. Madrid: Alianza Música, 1985, p. 117-146.

³¹ Ralph Kirkpatrick. *Domenico Scarlatti*. Madrid: Alianza Música, 1985, p. 130.

³² Ralph Kirkpatrick. *Domenico Scarlatti*. Madrid: Alianza Música, 1985. p. 130

3.1.2. ANÁLISIS DESCRIPTIVO

3.1.2.1. Forma

Esta pieza se puede definir como una sonata con sus tres secciones, aunque con un carácter fugado por cómo se conduce la repetición del “sujeto”, de carácter sincopado (la melodía con la que comienza la obra y que se ve repetida a lo largo de la pieza). Estas tres secciones son:

1. Exposición (cc. 1-33): al comienzo de la sonata. Aquí es donde se presenta el sujeto o tema principal, que será repetido por las dos voces. Este motivo se puede repetir varias veces. La característica principal del sujeto es la repetición en su quinta-, como vemos en los compases 1 y 6, donde pasa de un “sol” a un “re”. Además, se puede apreciar cómo se superpone el sujeto a una melodía superior en los primeros 9 compases.

FUGA
MODERATO (♩ = 120)
mf

Ejemplo 4: fragmento (cc. 1-8) de la *Fuga del gato*. Repetición en su quinta y superposición de la melodía.

2. Desarrollo (cc. 34-118): en este caso se presenta en la tonalidad principal, sol menor. Se ven distintas modulaciones a los grados cercanos de la tonalidad principal.

Recapitulación (cc. 119-152): Esta sección presenta de nuevo el motivo o sujeto principal que se ha marcado en los tres primeros compases, pero de una forma modulante, además de encontrarse las dos voces marcadas en la partitura del análisis con los colores amarillo y naranja. Vuelve a la tonalidad principal para acabar en una cadencia perfecta sobre la tónica de sol menor.

3.1.2.2. Melodía

Se encuentra un diálogo entre las voces, intercambiándose el motivo principal, que, como ya se ha comentado, se encuentra en los tres primeros compases de la sonata.

The image shows a musical score for Example 5. It consists of two staves. The left staff is marked 'mf' and 'MODERATO (♩ = 120)'. The right staff is marked 'p cres.' and 'cf.'. The score shows a melodic line in the right hand and a supporting line in the left hand, with fingerings and dynamics indicated.

Ejemplo 5: Fragmento (cc. 1-3 y cc. 27-28) de la *Sonata K. 30/L. 499* de Scarlatti. Diálogo entre las dos voces, ya que se cambian la melodía.

Se trata de una pieza con una figuración más larga, por lo que da una sensación de mayor reposo en cuanto a la velocidad de la pieza. Este reposo se ve perturbado por la presencia de tensiones gracias a su armonía. Se puede observar cómo el compositor tiene un gusto por el movimiento contrario de dedos.

The image shows a musical score for Example 6. It consists of two staves. The score shows a melodic line in the right hand and a supporting line in the left hand, with fingerings and dynamics indicated.

Ejemplo 6: fragmento (cc. 9-10) de la *Sonata K. 30/L. 499* de Scarlatti. Movimiento contrario de dedos.

Lo que llama la atención es el uso menos frecuente del cambio de clave, ya que en muchas ocasiones se encuentra una melodía aguda en la mano izquierda. Esto lo vemos ejemplificado en el compás 9.



Ejemplo 7: Fragmento (cc. 9) de la *Sonata K. 30/L. 499* de Scarlatti. Notas agudas en la mano izquierda, en clave de fa.

3.1.2.3. Ritmo

Esta pieza se encuentra en un compás de 6/8. Aunque se trate de una obra con anotaciones de un tempo *moderato*, la negra con puntillo está igualada a 120. Las figuraciones más comunes que se hallan a lo largo de esta pieza son las corcheas, también negras con puntillo, en la “melodía del gato” y algo menos común es la utilización de negras y corcheas. Esta sonata evoluciona hacia un estilo más contrapuntístico y sincopado, como se puede ver al principio de la obra.



Ejemplo 8: Fragmento (cc. 61-62) de la *Sonata K. 30/L. 499* de Domenico Scarlatti. Estilo puntillado y sincopado sobre la que se basa esta pieza.

Al final, en los últimos cuatro compases, se encuentra un *rallentando* que cadencia en la tónica de sol menor.

3.1.2.4. Armonía

Este compositor es uno de los más extravagantes en las composiciones para clavicémbalo. Los grados sobre los que se basa la armonía de Scarlatti son sencillos tónica (I), dominante (V) o subdominante (IV), pero, además, incorpora más

frecuentemente armonías más complejas como pueden ser el quinto grado en modo menor, y las dominantes secundarias (V/V) que se hallan en el compás 14.



Ejemplo 9: Fragmento (cc. 14) de la *Sonata K. 30/L. 499* de Domenico Scarlatti. Subdominante sobre la dominante (IV/V) en el primer tiempo y una dominante con séptima de la dominante (V+7/V) en el segundo tiempo del compás.

No se puede olvidar que las modulaciones por las que pasa la sonata, son las más cercanas a la tonalidad principal. La obra comienza la tonalidad de sol menor, para después traspasar las tonalidades cercanas. En la parte central de la obra, que he definido como “desarrollo”, se encuentra la mayor parte de las modulaciones hacia los grados más cercanos, como son las tonalidades de Sol Mayor (IM), re menor (vm) y Re Mayor (V); tonalidades que se ven reflejadas en la partitura analizada.

No solo hay modulaciones, sino que también se encuentran pequeñas flexiones que estabilizan el asentamiento de la tonalidad. Esto lo podemos encontrar en primera sección de la obra, la exposición, como en el compás número 14 que he citado anteriormente. También se encuentra en los compases 8 y 9, donde hay una flexión hacia el Re Mayor.



Ejemplo 10: Fragmento (cc. 8-9) de la *Sonata K. 30/L. 499* de Domenico Scarlatti. Flexión hacia Re mayor (homónimo mayor de la tonalidad principal).

Se encuentra un uso de superposición de grados de una misma tonalidad. Esto se observa en el compás 5, donde, además de ser una flexión hacia la tonalidad de Re menor, hay distintos grados. En la voz superior una séptima de la dominante de Sol menor (VII/V) y en la voz inferior un segundo grado sobre la quinta (II/V). No solo ocurre en este compás, se encuentra a lo largo de la pieza. Otro ejemplo de esto ocurre en el compás 144, donde la voz superior usa la subdominante de sol, mientras que en la voz inferior se encuentra el quinto grado de sol.



Ejemplo 11: fragmento (cc. 5-144) de la *Sonata K. 30/L. 499* de Domenico Scarlatti.
Superposición de grados que se han mencionado.

Scarlatti cadencia sus obras en unísono o en arpeggio quebrado. Nunca coloca los grados más densos al final de la obra, por lo que se ve esta tensión en la parte central de la obra. El compositor juega con la armonía de la obra en las tres secciones de la sonata.

3.1.2.5. Dinámica

Teniendo en cuenta que se trata de una pieza que se compuso para clavicémbalo, Scarlatti consiguió que la obra fuera densa dinámicamente. Esto ocurre por los matices y anotaciones existentes en los puntos de mayor intensidad expresiva de la pieza. La dinámica ofrece la capacidad de crear contrastes dentro de las posibilidades del instrumento. Se mueve en un ámbito de dinámicas más amplio que en el anterior, por lo que pasa por *fortes*, *pianos* y dinámicas que hacen que la obra sea más enérgica: me refiero a los *diminuendo* y a los *crescendos* que aparecen a lo largo de toda la pieza y en las distintas voces.

Además, es común encontrarse la superposición de dinámicas entre las dos voces, esto se debe a que el compositor ha querido resaltar más una voz en el que hay una mayor textura en la obra, como ocurre entre los compases 109 y 112.

The image shows a musical score fragment for a piano piece. It consists of two staves, a treble clef on top and a bass clef on the bottom. The music is in a minor key, indicated by the key signature. The treble staff features a complex melodic line with many slurs and fingering numbers (1-5) above the notes. The bass staff provides a harmonic accompaniment with chords and single notes, also including fingering numbers. A dynamic marking 'f' (forte) is present in the bass staff. The overall texture is dense, with overlapping lines in both hands.

Ejemplo 12: fragmento (cc. 109-112) de la *Sonata K. 30/L. 499* de Domenico Scarlatti.

Densidad de texturas ayudándose de la dinámica para aumentar la tensión.

3.2. Sergei Prokofiev

3.2.1. SITUACIÓN SOCIAL Y POLÍTICA

Antes de comenzar a explicar la obra de Sergei Prokofiev (23 de abril de 1891 - 5 de marzo de 1953) se debe tener en cuenta la situación social y política que había en Rusia. La Revolución de octubre de 1917 no solo trajo el final del Imperio ruso sino que condujo a la sociedad a crear la Unión de las Repúblicas Socialistas Soviéticas. A raíz de esta formación, muchos de los artistas del país temieron el futuro que este nuevo gobierno y lo abandonaron después del estallido de la Revolución. Vladimir Ilyich Lenin (1870-1924) definió el arte como algo perteneciente al pueblo y que debe tener sus raíces en él³³.

En la década de 1920, el gobierno favoreció un clima experimental para el desarrollo de las artes en Rusia. Además, hubo un intercambio de influencias con artistas contemporáneos europeos que se fomentó desde el interior del régimen. El nuevo arte contemporáneo que este defendía supuso un rechazo al pasado y una acogida para los nuevos medios técnicos y actitudes estéticas de la era moderna. Este carácter progresista del arte soviético no duró mucho tiempo, dado que, desde el principio, se extendió el desacuerdo acerca de qué tipo de arte era el más idóneo para la nueva sociedad.

A partir de esta contraposición de doctrinas, se desarrollaron dos escuelas de composición opuestas, aunque tenían en común la defensa de la ideología comunista:

- Asociación para la Música Contemporánea: defendía las tendencias más avanzadas del modernismo musical.

³³ Citado por Schwarz, Boris. *Music and musical life in Soviet Russia, 1917-1981*. Bloomington: Indiana University, 1983, p. 3.

[...] “Art belongs to the people. It must have its deepest roots in the broad masses of workers. It must be understood and loved by them. It be rooted in, and grow with, their feelings, thoughts, and desires. It must arouse and develop the artist in them. Are we to give cake and sugar to a minority when the mass of workers and peasants still lack black bread? ...So that art may come to the people, and the people to art, we must first of all raise the general level of education and culture”. [...]

Traducción propia: “El arte pertenece al pueblo. Debe tener sus raíces más profundas en las grandes masas de trabajadores. Debe ser entendido y amado por ellos. Estar arraigado en, y crecer con, sus sentimientos, pensamientos y deseos. Debe despertar y desarrollar al artista en ellos. ¿Debemos dar pastel y azúcar a una minoría cuando la masa de obreros y campesinos todavía carece de pan negro? ... Para que el arte llegue al pueblo y el pueblo al arte, primero debemos elevar el nivel general de educación y cultura.”

- Asociación Rusa de la Música del Proletariado: partidaria de una música sencilla y libre de cualquier tipo de pretensión artística.

Con la muerte en 1924 de Lenin y la llegada al poder de Joseph Stalin (1878-1953), comenzaron a realizarse varias reformas en las que las artes se vieron afectadas, pero no fue hasta 1930 cuando Stalin asumió definitivamente el control total del gobierno del país. Aunque Stalin apenas usó el arte, excepto como arma política, sus puntos de vista coincidían con la Asociación rusa de la música del proletariado. De esta manera defendía que el arte debía ser directo y convencional, con un lenguaje arraigado en las tradiciones folklóricas y populares. Desde este punto, en 1932, se firmó un decreto “Acercas de la reconstrucción de las organizaciones literarias y artísticas” donde se limitaban las creaciones artísticas. Esto consiguió que hubiera una disminución de la variedad que había caracterizado al arte ruso durante la mayor parte de la década de 1920. Desde este momento se instaura un período de represión y de obediencia absoluta.

En este año, 1932, se fundó la Unión de Compositores Soviéticos afiliados al gobierno, que sustituye a las dos asociaciones de compositores independientes que se han mencionado anteriormente. Esta organización tenía la obligación de ceñirse a la visión oficial soviética de que el arte debía “retratar la realidad en su desarrollo revolucionario”. La música tenía que tratar “sobre algo”, especialmente se quería que tratar sobre las virtudes positivas y útiles de la nueva sociedad. Esta posición estética se conoce como realismo socialista y determinó la dirección de todas las artes en la URSS desde 1932 en adelante.³⁴

3.2.2. INTRODUCCIÓN

Sergei Prokofiev (23 de abril de 1891 - 5 de marzo de 1953), nació con un talento musical excepcional, pudo desarrollarlo a edad muy temprana gracias a criarse en el seno de una familia de tradición musical. Además de recibir clases de la mano de su madre, Maria Grigorievna Zhitkova, en 1902 logró formarse bajo la tutela de Reinhold Glière, a la temprana edad de once años. Dos años más tarde, este *enfant terrible* ingresó en el Conservatorio de San Petersburgo, donde se graduó en 1909 y donde recibió la máxima mención al acabar los estudios de piano en 1914.

³⁴ P. Morgan, Robert. *La música del siglo XX*. Madrid: Akal, 1994. pp. 256-258.

El antirromanticismo y el antisentimentalismo estuvieron presentes en su temperamento y fueron evidentes desde sus primeros años. Efectivamente, el “clasicismo” parece ser su segunda naturaleza. Él mismo en una entrevista para el *New York Times*³⁵ explicó que deseaba alcanzar una expresividad más sencilla y melódica. También comenta que “existe una vuelta hacia las formas clásicas, que comparto totalmente[...] En el campo de la música instrumental o sinfónica[...] no deseo nada mejor, nada más flexible o completo que la forma sonata, que contiene todo lo necesario para alcanzar mi propósito estructural”³⁶. El trabajo que realza este pensamiento es la *Sinfonía “Clásica”* (1917), compuesta para una pequeña orquesta. Esta pieza no solo hace referencia al estilo del siglo XVIII, sino que también sigue el prototipo formal de la forma sonata (en su género sinfónico) del clasicismo.

Los rasgos típicos que caracterizan el estilo de Sergei Prokofiev se observan en el comienzo de una de las veinte piezas breves para piano, escritas entre 1915 y 1917, bajo el título de *Visiones fugitivas*. Aunque se fuera de Rusia a una edad temprana y tras el estallido de la Revolución de 1917, nunca se sintió totalmente en casa en Europa occidental. Tras visitar en varias ocasiones Unión Soviética a finales de la década de 1920 y principios de 1930, se reinstaló en este país en 1936, el año en que compuso *Pedro y el lobo*. Mientras que los virtuosos soviéticos eran populares en el extranjero, la música soviética era menos aceptada. Prokofiev ya se había reivindicado como gran compositor antes de que estuviera definido como “compositor soviético” y su popularidad, aun habiéndose mudado a la URSS, no disminuyó. Las obras que compuso después del regreso a Moscú en 1933 - las *suites* forman el *Lieutenant Kije* y *Romeo y Julieta*, el *Concierto para violín nº 2*, *Pedro y el lobo* – fueron recibidos calurosamente y ampliamente difundidos.³⁷

Su vuelta a esta sociedad con el liderazgo de Stalin coincidió con el intenso y progresivo arte en Rusia y con la aparición del realismo socialista como estilo oficial del Partido Comunista³⁸. Finalmente, en 1948, emitió un decreto que atacaba los elementos progresistas del arte ruso, por lo que fue censurado y se definió como música “ajena al pueblo ruso”. La vuelta a su país no fue fácil, ya que muchas de sus obras fueron

³⁵ Prokofiev, Sergei, entrevista de Olin Downes. *New York Times* (2 de febrero de 1930)

³⁶ P. Morgan, Robert. *La música del siglo XX*. Madrid: Akal, 1994. p. 259.

³⁷ Schwarz, Boris. *Music and musical life in Soviet Russia, 1917-1981*. Bloomington: Indiana University, 1983. p. 135.

³⁸ P. Morgan, Robert. *La música del siglo XX*. Madrid: Akal, 1994. pp. 261-263.

recibidas con indiferencia e incluso algunas de ellas fueron inéditas. En sus esfuerzos por encontrar un lenguaje musical accesible a un público amplio, se acercó a un nuevo género, la canción “canción masiva”³⁹, pero los resultados no fueron memorables. Superados estos fracasos, hubo una serie de obras maestras que acrecentó importancia a la figura de Sergei Prokofiev. En general, se encuentra una mayor calidez y más expresividad en el lenguaje musical de Prokofiev de la década de 1930. Sin duda, se puede entender este fenómeno como una confrontación con el “nuevo” público soviético. En 1937 expresó que el problema de llegar al pueblo estaba en su mente:

[...] “Music in our country has become the heritage of vast masses of people. Their artistic taste and demands are growing with amazing speed. And this is something the Soviet composer must take into account in each new work”. [...]”⁴⁰

3.2.3. *PEDRO Y EL LOBO*

Compuesta por Sergei Prokofiev en 1936, cuando ya estaba asentado en la URSS, esta pieza es una obra para niños, con el texto adaptado por el propio compositor. Fue en 1935 cuando Natalia Satz (1903-1993) y el Teatro Infantil Central de Moscú encargaron una sinfonía para niños a Prokofiev. Esto ocurrió por la asiduidad con la que iban Prokofiev y sus hijos a ver las representaciones del teatro que se hacían para los niños. Como ya he comentado, se intentaba incentivar el gusto por el aprendizaje y la cultura. Los instrumentos debían caracterizar al personaje, por lo que había que elegir acertadamente cómo representar a cada personaje. Por ejemplo: es más fácil imaginar el canto del pájaro unido al sonido de una flauta que al de un fagot, que estaría más unido al timbre del pato. Por lo que el compositor otorga un instrumento y un tema musical a cada personaje:

- Pedro: violín, violas, violonchelos y contrabajos.
- Abuelo: fagot.
- Pájaro: flauta travesera.
- Pato o ganso: oboe.
- Gato: clarinete.
- Lobo: 3 trompas en mi.

³⁹ “the mass song”. Falta indicar la referencia bibliográfica de donde procede.

⁴⁰ Schwarz, Boris. *Music and musical life in Soviet Russia, 1917-1981*. Bloomington: Indiana University, 1983. p. 117. Traducción propia: “La música en nuestro país se ha convertido en la herencia de grandes masas de personas. Su gusto artístico y demandas están creciendo a una velocidad asombrosa. Y esto es algo que el compositor soviético debe tener en cuenta en cada nueva obra.”

- Cazadores: timbales y bombo.

Con respecto a los personajes, Prokofiev fue más lejos, puesto que tejió una trama alegórica con profunda carga irónica en la que, bajo la máscara de cada uno, se esconde un símbolo de la sociedad: el abuelo sería la autoridad; el niño, el arrojo y la irreflexión frente al peligro; el pájaro, el héroe; el pato, el burgués cobarde; el lobo, el perverso y maligno enemigo; los cazadores representarían la fuerza del mundo adulto.⁴¹ La obra la completó en dos semanas desde el momento del encargo. Su estreno se produjo el 2 mayo de 1936, en un concierto de la Sinfónica de Moscú, dirigida por el propio Sergei Prokofiev⁴². La acogida no fue muy favorable⁴³, pero, con el tiempo, *Pedro y el lobo*, alcanzó los objetivos que Prokofiev había estado persiguiendo. Sus melodías, su ingenio y su inocencia la han convertido en un auténtico “clásico”, que ha servido como modelo a otras composiciones de autores dispares, basadas en la misma estructura “cuento-música”.⁴⁴

3.2.3.1. Argumento

El joven ruso llamado Pedro, vive con su abuelo, que es leñador, en una casa del bosque. Un día, el joven sale de la casa y deja abierta la puerta del jardín para hacerse amigo de un pájaro. El pato sale de la casa para nadar en un estanque cercano. El pájaro y el pato discuten. En aquel momento, el gato de Pedro, sigiloso, intenta atrapar a las aves y Pedro les aconseja que se pongan a salvo. Entonces el pájaro se pone a cubierto en un árbol, mientras el pato nada al centro del estanque. Cuando esto ocurre, aparece el abuelo para reprender a Pedro por estar en el prado diciéndole que le puede apresar el lobo del bosque. Pedro le contesta que no tiene miedo y que atraparé al lobo porque es muy valiente. El abuelo le increpa cogiéndole de la oreja y metiéndolo en casa. Poco después aparece el lobo, el gato se pone a salvo en un árbol pero el pato no consigue huir y el lobo lo atrapa para comérselo. Pedro presencia la escena mirando a través de una junta de la puerta.

El joven traza un plan para llevarlo a cabo. Se engancha a una cuerda y salta el muro del jardín, de esta manera consigue subirse a la rama de un árbol. Le pide al pájaro que

⁴¹ Teatro Real, *Pedro y el lobo*, Serguéi Prokofiev: Cuento musical para narrador y orquesta, op. 67. (Madrid: Teatro Real, 2014-2015).

⁴² Prokofiev solía decir: “Mi música siempre se podrá resumir en estas palabras: melodía y sencillez”.

⁴³ Prokofiev, Sergei. *Autobiografía*. Madrid: Intervalic University, 2004, pp. 92-94.

⁴⁴ Como *El Sastrecillo valiente* (1950) de T. Harsanyi, o *El elefante Babar* (1940-1945) de Poulenc, entre otros.

vuele alrededor del lobo para distraerlo, mientras él prepara un nudo corredizo, baja la cuerda y consigue atrapar al lobo por la cola. El feroz lobo intenta liberarse, pero Pedro consigue que eso no ocurra. Entonces aparecen los tres cazadores que venían rastreando al lobo y se preparan para dispararle pero Pedro les convence para que le ayuden a llevarlo al zoológico. Todos emprenden el viaje, orgullosos y felices por haber acabado con el terror. Al final se puede oír al pato en el interior de la barriga del lobo pues se lo había tragado sin morderlo.

3.2.4. ANÁLISIS DESCRIPTIVO

3.2.4.1. Forma

Esta pieza se define como cuento musical con un estilo claramente neoclásico⁴⁵. No obstante, se diferencia de las demás de su autor por el uso de la música para el aprendizaje. Esto quiere decir que la música está al servicio del cuento, por lo que es el argumento el que condiciona su división en secciones. He realizado una división de la obra en la que se pueden diferenciar ocho fracciones en función de los personajes:

Introducción: esta sección es narrada. De esta manera, el compositor presenta los instrumentos que forman parte de esta pieza, incluyendo un pequeño fragmento de los temas que les representan:

- Flauta: Pájaro.



Ejemplo 13: tema del pájaro.

- Oboe: Pato.



Ejemplo 14: tema del pato.

⁴⁵ Redepenning, Dorothea. "Sergey Prokofiev". En: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 20, 2001 (2ª ed.), pp. 404-423

- Clarinete en la: Gato.



Ejemplo 15: tema del gato.

- Fagot: Abuelo.



Ejemplo 16: tema del abuelo.

- Trompas (en mi): Lobo.



Ejemplo 17: tema del lobo.

- Timbales y bombo: Cazadores.



Ejemplo 18: tema de los cazadores.

- Cuerdas (violín, viola, violoncello y contrabajo): Pedro.



Ejemplo 19: tema de Pedro.

- 1) Pedro (cc. 1 - 13): una marcha infantil para cuerdas en Do Mayor.
- 2) El pájaro (cc. 14 - 46): el pájaro en la rama interpreta temas que le representan, pero, además, hace repeticiones de la marcha que hace referencia a Pedro. También en la tonalidad de do mayor.
- 3) El pato (cc. 47 - 111): El pato pasea hacia el estanque porque Pedro deja la puerta de la casa abierta. En la tonalidad de La bemol Mayor con pequeñas flexiones a la tonalidad menor. En esta sección se pueden ver tres partes (aba'):
 - i. a (cc. 47 - 80): con figuración lenta y con pequeñas flexiones hacia la tonalidad menor.
 - ii. b (cc. 81 - 88): con figuración más rápida que en la sección "a". También en la tonalidad de la bemol mayor.
 - iii. a' (cc. 89 - 111): se puede ver que se trata de la variación de la primera sección de este apartado. Para finalizar esta sección de la obra completa, el compositor ha decidido acabar con en la tonalidad de do mayor con *ritardando* para dar paso a la sección del gato.
- 4) El gato (cc. 112 - 160): en la tonalidad de Do Mayor aparece el felino intentando cazar al pato. También se trata de una sección tripartita (aba). En este punto, la narración se encuentra en la sección b.
 - i. a (cc. 112 - 131)
 - ii. b (cc. 132 - 148)
 - iii. a (cc. 149 - 160)
- 5) El abuelo (cc. 161 - 202): en la tonalidad de si menor y en un registro grave, el abuelo regaña para llevar a casa a Pedro. El joven se diferencia, además de por el tema que le representa, por la tonalidad en Si bemol Mayor.
- 6) El lobo (cc. 203 - 406): aparece el lobo representado por el sonido de tres trompas en mi, en la tonalidad de sol menor. Esta sección la he dividido, al ser más larga que las demás, en las partes en las que aparecen cada uno de los personajes:
 - i. Gato (cc. 216 - 229): cuando aparece el lobo, el gato se sube al árbol donde se encontraba el pájaro. Esto está representado por una subida melódica.

- ii. Pato (cc. 230 - 268): el pato, sin haberlo querido, sale del estanque asustado. El motivo del pato aparece en dinámica *forte*. Mientras, el lobo, motivado por la melancolía del pato intenta cazarlo.
 - iii. Pájaro y gato (cc. 269 - 305): los temas de estos personajes se entrelazan en la obra. La tensión aumenta.
 - iv. Pedro (cc. 306 - 406): En la tonalidad de re mayor este personaje traza un plan para poder cazar al lobo. En esta sección, el pájaro revolotea para despistar al lobo mientras Pedro le atrapa con una cuerda. Cuando atrapa al lobo, las cuerdas tocan al unísono.
- 7) Los cazadores (cc. 407 - 477): comienzan las cuerdas para dar paso a la aparición de los cazadores interpretados por la percusión en el compás 411. Se puede diferenciar una marcha rusa en una tonalidad menor. Aparecen los disparos de los cazadores interpretados por los timbales. En el compás 445 aparece Pedro pidiendo que no disparen y les convence para llevar al lobo al zoológico, esto aflora con el tema de Pedro a modo de vals en registros agudos. Los vientos acaban uniéndose en la tonalidad de mi mayor.

Marcha triunfal (cc. 478 – 596): en esta sección se vuelve a la tonalidad de do mayor, mientras suenan como en un desfile los temas de Pedro, los cazadores, el lobo, el abuelo, el gato y el pájaro. En el compás 586 se puede escuchar al pato dentro de la barriga del lobo, para volver, en el compás 591 a la conclusión de la obra, en un 12/8. Cadenciando finalmente en la tónica de do mayor.

3.2.4.2. Melodía

Se trata de una melodía clara y ligera, con tendencia general hacia la homofonía entre los instrumentos, pero, a la vez, se puede ver cómo Prokofiev consigue que, aun siendo sencilla, sea de igual forma virtuosística, por lo que el intérprete debe ser un experto en su instrumento. Un claro ejemplo lo encontramos en la sección donde se unen los instrumentos de cuerda en la misma melodía:

Ejemplo 20: Fragmento (cc. 360-361) donde Pedro atrapa al lobo en *Pedro y el lobo*, de Sergei Prokofiev

Esto también lo encontramos en la sección de vientos y cuerdas, donde estas dos familias se unen para crear cambios de textura:

Ejemplo 21: Fragmento (cc. 366-368) con cambios de textura, en *Pedro y el lobo*, de Sergei Prokofiev

Al estar la música al servicio de la palabra, se puede ver cómo hay un juego/diálogo entre todas las voces. Para ver esta contraposición he seleccionado estos compases, donde se ve el pequeño grupo solista entre los que se encuentra el clarinete:

Ejemplo 22: Fragmento (cc. 112-115) de *Pedro y el lobo*. Sección del gato, parte A.

Frente a la sección donde se encuentra un gran número de intérpretes:

This musical score is for the 'Sección del gato, parte B' (The Cat, Part B) from the ballet 'Pedro y el lobo'. It features a woodwind section with Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), and Bassoon (Fag.), and a string section with Violin I (V-ni I), Violin II (V-ni II), Viola (V-le), and Cello (V-c.). The woodwinds play a melodic line starting with a piano (*p*) dynamic and moving to a forte (*f*) dynamic with an 'espress.' (espressivo) marking. The strings play a rhythmic accompaniment, starting piano (*p*) and moving to a forte (*f*) dynamic. The string section is marked 'sul pontic.' (sul ponticello) and 'arco' (arco).

Ejemplo 23: Fragmento (cc. 137-149) de *Pedro y el lobo*. Sección del gato, parte B.

También se puede ver esta contraposición de texturas en la sección del abuelo:

This musical score is for the 'Sección del abuelo' (The Grandfather) from the ballet 'Pedro y el lobo'. It features a woodwind section with Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), and Bassoon (Fag.), and a string section (Archi). The woodwinds play a melodic line starting with a piano (*p*) dynamic and moving to a mezzo-forte (*mp*) dynamic. The strings play a rhythmic accompaniment, starting piano (*p*) and moving to a piano-piano (*pp*) dynamic. The string section is marked 'p' and 'pp'.

Ejemplo 24: Fragmento (cc. 184-187) de *Pedro y el lobo*. Sección del abuelo.

Ejemplo 25: Fragmento (cc. 196-198) de *Pedro y el lobo*. Sección del abuelo.

La orquestación de esta obra nos deja entrever las características del neoclasicismo, entre las que están el uso de orquestas pequeñas, que consiguen que haya una textura contrastante de la pieza. También el uso del *concerto grosso* ayuda a que se cree este fenómeno. El contrapunto también se puede ver en la pieza:

Ejemplo 26: Fragmento (cc. 260-254) de *Pedro y el lobo*. Sección del lobo.

3.2.4.3. Ritmo

Esta obra comienza en un compás de 4/4, pero, como veremos, hay varios cambios de compás. De esta manera, el compositor se ayuda para construir las melodías y para conseguir que la obra tenga más dinamismo. Hay varios cambios:

- 4/4: Las dos primeras secciones, Pedro y el pájaro, se mantienen en este compás.
 - o Pedro: *Andantino* (negra igual a 92).

- Pájaro: *Allegro* (negra igual a 172).
- 3/4: Es en el compás 47, sección del pato, donde el compás cambia. Con una igualdad de negra igual a negra que venía dado desde la sección anterior del pájaro.
- 4/4: cambia en el compás 112, en la sección del gato con una indicación de *Moderato* en la sección A (cc. 113), *Allegro, ma non troppo*, con igualdad de negra igual a 152-160 (cc. 132) y vuelve al *moderato* en el compás 149. Este compás continúa en la sección del abuelo (cc. 161) con la indicación de *Poco più andante*, más tarde, en el compás 180 hay cambio a *Andantino, come prima*, para volver en el compás 190 a un *Andante*. Este compás se mantiene, con un cambio constante de indicación de tipo de velocidad que se busca, hasta el compás 216.
- 2/2: en el compás 216, en la sección del lobo, en el momento que aparece el gato, con una indicación de *nervoso* igualando la blanca a 96.
- 3/4: en el compás 230 con la igualdad de negra igual a 160 y la indicación de *allegro*. Esto se encuentra en la parte donde se encuentra la interpretación solista del pato.
- 4/4: con un *allegretto* en el compás 269 y la igualdad de negra a 116, el pájaro y el gato hacen su intervención dentro de la sección del lobo. Pedro, en el compás 306, también continúa en este compás pero con un *andantino, come prima* y la igualdad de negra a 92. Los cazadores también se encuentran en este compás binario con la indicación de *allegro moderato* y la igualdad de negra a 116.
- 3/8: en el compás 445 aparece este cambio de compás. Comienza esta sección con un calderón, dejando con incertidumbre al público.
- 4/4: en el compás 478 con la indicación de *moderato*. Y comenzando, de igual forma con un calderón.
- 3/4: en el compás 586, en estos cinco compases es cuando se escucha al pato dentro de la barriga del lobo.
- 12/8: en el compás 591 comienza este compás ternario con un *accelerando* y de esta manera concluir la obra.

Como se puede observar, hay cambios constantes de compás, pero caracterizan también a los personajes que aparecen en la obra.

- Pedro, el abuelo: 4/4.

- Cazadores: 4/4, 3/8.
- Pájaro y pato: 3/4.
- Gato: 4/4.
- Lobo: 4/4 - 2/2.

Todos comparten el 12/8 por la marcha triunfal en la que participan todos. También encontramos calderones, *ritardando*, *accelerando*, cambios de ritmo como he indicado anteriormente, entre otros.

3.2.4.4. Armonía

Sergei Prokofiev se consideraba su música melódica y sencilla. Esto lo vemos en esta pieza, donde la armonía modula a tonalidades mayores normalmente. Hace un viaje a distintas tonalidades para acabar de nuevo en la tonalidad principal:

DoM (cc. 1) → DobM (cc. 14) → LabM (cc. 47) → DoM (cc. 112) → SiM (cc. 149) → fam (cc. 161) → SibM (cc. 180) → ReM (cc. 190) → solm (cc. 203) → SibM (cc. 216) → DoM (cc. 238) → LabM (260) → DoM (cc. 269) → fam (cc.289) → ReM (cc. 306) → DoM (cc. 327) → MiM (cc. 430) → LabM (cc. 445) → MiM (cc. 462) → DoM (cc. 478) → ReM (cc. 540) → DoM (cc. 549) → LabM (cc. 586) → DoM (cc. 591).

Como se puede observar, siempre se encuentra en tonalidades próximas y afines a Do Mayor, siendo esta una referencia central. Parece que este compositor considera que cualquier sección es susceptible de pasar de mayor a menor en el transcurso de la obra completa, de esta manera se puede considerar un uso de claroscuros dentro de esta pieza.

También se puede observar como hay disonancias dentro de esta obra:



Ejemplo 27: Fragmento (cc. 247) de *Pedro y el lobo*. Sección de cuerdas.

Asimismo, se puede decir que esta pieza, aunque parezca sencilla armónicamente a primera vista, claramente, tras el análisis, es compleja.

3.2.4.5. Dinámica

La dinámica se puede usar como un apoyo para estudiar la expresividad de la obra. Junto a la armonía, la melodía, la velocidad y las figuraciones rítmicas contribuyen a que se forme un contraste y a que se dé un carácter diferente a cada sección de la pieza. Se mueve mayoritariamente entre las dinámicas de *piano* y *forte*, pero sin excluir dinámicas tales como *pianísimo* o *fortísimo*, que contribuyen a dar sensibilidad y fuerza. No solo gracias a estas indicaciones, sino también a los picados, se da una sensación de “juego” dentro de la pieza, como podemos ver en el compás 269 en la melodía del gato:



Ejemplo 28: Fragmento (cc. 269-273) de *Pedro y el lobo*. Tema del gato.

También se encuentran indicaciones de *expressivo* para dar un carácter distinto y de esta manera pueden expresar alegría, tristeza, entre otros. Esto lo encontramos, por ejemplo, en la melodía del pájaro, la flauta:



Ejemplo 29: Fragmento (cc. 276) de *Pedro y el lobo*. Melodía en clave de sol del pájaro cuando están en el árbol huyendo del lobo.

También encontramos indicaciones relativas al ataque y que afectan al resultado dinámico, como *pizzicatos*, *senza sordino arco* (sin sordina, con arco). De igual forma, estos términos ayudan a los instrumentos de cuerda a conseguir un carácter distinto dentro de la obra.

4. JOSÉ LUIS TURINA

4.1. INTRODUCCIÓN

Este nieto de Joaquín Turina es un reconocido compositor en la España de principios del siglo XXI. Nace en Madrid en 1952 y comienza a formarse musicalmente en el conservatorio de Barcelona. En 1973 vuelve a la capital española para recibir, en el conservatorio madrileño, educación en violín, clave y piano. Se convierte en uno de los alumnos más destacados de armonía, contrapunto y fuga. Finalizados estos estudios que abarcan la composición, comienza a establecer conocimientos de dirección orquestal y de esta manera comienza su camino en el terreno compositivo de la mano de Antón García Abril, Román, Alís, Carmelo Bernaola y Rodolfo Halffter.

La formación en estos campos le abren las puertas como docente en distintos conservatorios de España, entre los que se encuentra el Conservatorio Superior de Música de Cuenca. En 1985 es profesor de Armonía en el Real Conservatorio Superior de Música y a partir de 1992 en el Conservatorio Profesional de Música Arturo Soria, ambos en Madrid. Esta es una pequeña referencia hacia su formación y carrera profesional que se puede consultar en su página *web* y en la monografía de José Luis Temes, *José Luis Turina*. Sus obras han participado en numerosos certámenes nacionales e internacionales, como la Semana de Música Religiosa de Cuenca, el Encuentros de Música Contemporánea de Lisboa, el Festival de Música de La Rochelle (Francia), el Festival Valenciano de Música Contemporánea por el que compuso la obra *Catdenza* en 2003, entre otros.

Ante la herencia de la tradición cultural de la que forma parte, este compositor ha compuesto un largo e importante catálogo, en la que su música ha ido evolucionando, y ha ido incorporando distintos conjuntos. Incluso se encuentra una composición característica titulada *Dúo* (1996) para dulzaina y oboe. Tiene un número de obras superior a las 150 entre 1978 y 2017.

En 2003 compone *Catdenza*, para clarinete, en el período en que su producción musical para instrumento a solo es más fructífera. Además de *Catdenza*, en 2003 completa *Canzon de cuna para Rosalía Castro, morta*, para coro, y *Tres Tercetos* para violín, violoncello y piano.

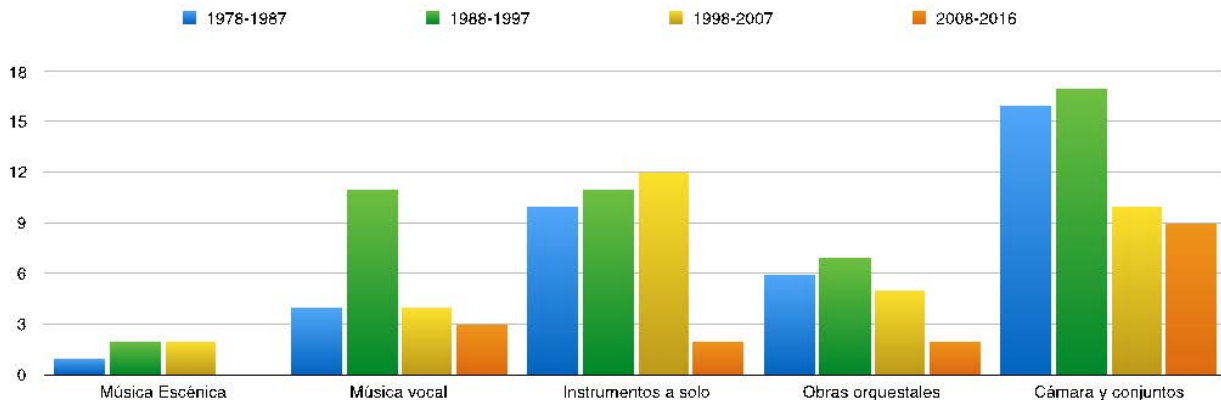


Gráfico 1: Producción por décadas de los distintos géneros.

Para un mayor conocimiento sobre la producción musical de este compositor, se puede consultar *La mirada al pasado en José Luis Turina: análisis de Variaciones sobre dos temas de Scarlatti (1985)*⁴⁵, donde se detallan gráficos relativos a la música escénica, vocal, instrumental a solo, orquestal, cámara y conjuntos, y un gráfico general de la creación de Turina. Antes de comenzar con el análisis paramétrico de esta pieza se debe definir lo que es el postmodernismo tomándolo del *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*⁴⁶ y de esta manera saber cómo lo defiende José Luis Turina:

[...] Postmodernism is also used to describe a style that throws into question certain assumptions about Modernism, its social basis and its objectives. These include faith in progress, absolute truth, emphasis on form and genre and the renunciation of or alienation from an explicit social function for art. Many use the term to describe a style that posits discontinuity over continuity, difference over similarity and indeterminacy over rational logic (Harvey, 1989). From this perspective, some aspects of postmodernism have Modernist antecedents (Dada, the futurists) or long traditions in music (collage, juxtaposition, appropriation, quotation). Questioning the modern aesthetics of the sublime which ‘allows the unrepresentable to be put forward only as the missing contents’ and leaves the ‘recognizable consistency’ of the form to ensure ‘solace and pleasure’ for the reader or viewer, Lyotard (1979) idealizes a postmodernism that ‘puts forward the unrepresentable in the presentation itself’. Those who see it as an attitude that disdains analytic or perceptual unity and embraces other forms of order (J. Kramer, 1995) argue that postmodernism is an attitude recurring

⁴⁵ Hervás Fierro, Marina. *La mirada al pasado en José Luis Turina: análisis de Variaciones sobre dos temas de Scarlatti (1985)*. Valladolid: Universidad de Valladolid, 2016 [Trabajo de Fin de Grado].

⁴⁶ Pasler, Jann. “Postmodernism”. En: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 20, 2001. (2ª ed.), pp. 213-216

throughout history. [...] ⁴⁷

Tomando esta definición y siendo consecuentes con ella se puede observar en la producción musical de José Luis Turina que toma la idea de *collage* o de cita para sus composiciones. Junto a estas técnicas postmodernistas, también se ayuda de referencias extramusicales para crear composiciones relacionadas con el pasado histórico musical.

Antes de analizar esta pieza se debe definir lo que es la *cadenza* para comprender esta composición:

[...] A virtuoso passage inserted near the end of a concerto movement or aria, usually indicated by the appearance of a fermata over an inconclusive chord such as the tonic 6-4. Cadenzas may either be improvised by a performer or written out by the composer; in the latter case the cadenza is often an important structural part of the movement. In a broad sense the term 'cadenza' can refer to simple ornaments on the penultimate note of a cadence, or to any accumulation of elaborate embellishments inserted near the end of a section or at fermata points. [...] ⁴⁸

⁴⁷ Traducción propia: << El posmodernismo también se utiliza para describir un estilo que pone en tela de juicio ciertos supuestos sobre el modernismo, su base social y sus objetivos. Estos incluyen la fe en el progreso, la verdad absoluta, el énfasis en la forma y el género y la renuncia o la alienación de una función social explícita para el arte. Muchos usan el término para describir un estilo que postula la discontinuidad sobre la continuidad, la diferencia sobre la similitud y la indeterminación sobre la lógica racional (Harvey, 1989). Desde esta perspectiva, algunos aspectos del posmodernismo tienen antecedentes modernistas (Dada, los futuristas) o largas tradiciones musicales (collage, yuxtaposición, apropiación, cita). Cuestionando la estética moderna del sublime que «permite que el no presentable se proponga sólo como contenido faltante» y deja la «consistencia reconocible» de la forma para asegurar «consuelo y placer» para el lector o espectador, Lyotard (1979) idealiza Un postmodernismo que "presenta lo no presentable en la presentación misma". Aquellos que lo ven como una actitud que desprecia la unidad analítica o perceptual y abarca otras formas de orden (J. Kramer, 1995) argumentan que el posmodernismo es una actitud recurrente a lo largo de la historia.>>. Pasler, Jann. "Postmodernism". En: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 8, 2001. (2ª ed.),

⁴⁸ Traducción propia: <<Un pasaje virtuoso insertado cerca del final de un movimiento o aria del concierto, indicado generalmente por el aspecto de un *fermata* sobre un acorde inconcluso tal como la tónico 6-4. Las *cadenzas* pueden ser improvisadas por un intérprete o escritas por el compositor; En este último caso la cadencia es a menudo una parte estructural importante del movimiento. En un sentido amplio, el término *cadenza* puede referirse a adornos simples en la penúltima nota de una cadencia, o a cualquier acumulación de adornos elaborados insertados cerca del final de una sección o en puntos de *fermata*.>>

4.2. ANÁLISIS DESCRIPTIVO

Como he realizado a lo largo de los capítulos anteriores, este cuarto recoge el análisis paramétrico de la obra de Turina, *Catdenza* (2003). El título de la composición pretende unificar dos factores característicos del postmodernismo⁴⁹:

1. El carácter virtuosístico de la *cadenza*. No es una forma musical, sino un tipo de escritura, propio de los solistas en los conciertos, y, en consecuencia, especialmente exigentes en cuanto a destreza técnica del intérprete.
2. El uso de los dos temas musicales dedicados al gato (*cat*, en inglés).

Es en este último punto donde se encuentra la melodía del “tema del gato” procedente de *Pedro y el lobo* de Sergei Prokofiev, unida a la sonata para tecla de Domenico Scarlatti, conocida como *Fuga del gato* (K.30/L. 499). En un primer contacto con la pieza, se observa cómo la melodía de Prokofiev se halla en registro grave, mientras que la de Scarlatti se encuentra en los registros agudo y sobreagudo. Apelando al postmodernismo que define a Turina, ambas melodías se encuentran aisladas y sometidas a una elaborada ornamentación, por lo que esta pieza se ajusta al patrón formal de una gran variación ornamental de los dos temas utilizados en la pieza⁵⁰.

4.2.1. CATDENZA (2003)

Esta obra contiene características propias de la corriente postmodernista⁵¹, además de las características propias del compositor. Hay dos grandes rasgos que lo diferencian:

- Uso de un claro juego de palabras: entre *cat* y *cadenza*, juego afín a esta corriente.
- Uso del material proveniente del pasado histórico musical.

Estas dos características se observan en la partitura. En ella se mantiene a modo de *cantus firmus*⁵² la melodía del gato de *Pedro y el lobo*, interpretada por el clarinete

⁴⁹ “Algunas consideraciones técnicas y estéticas sobre mi música.” Conferencia leída en el Conservatorio de Segovia el 28 de marzo de 1996. Disponible en su página web <http://www.joseluisturina.com/escrito8.html> (consultado el 3 de junio de 2017).

⁵⁰ <http://joseluisturina.com/catdenza.html>

⁵¹ Gloag, Kenneth. *Postmodernism in Music*. Cambridge: Cambridge University Press, 2012.

en la obra original, y la melodía de la *Fuga del gato*. Esta pieza de Turina mantiene las características generales de la *cadenza*:

- Pasaje virtuoso que puede ser improvisado o escrito por el compositor, como ocurre en esta pieza.
- Este término puede referirse a adornos simples o a cualquier acumulación de adornos elaborados.

Catdenza se compuso como colaboración al libro colectivo que se publicó en 2003 con motivo de las bodas de plata del Festival Valenciano de Música Contemporánea “Ensems”. Esta obra, de menos de dos minutos de duración, está escrita para clarinete solo, reutiliza de forma virtuosística las citadas melodías de las piezas de Scarlatti y Prokofiev, de las cuales la primera ya se había presentado en el registro grave de *Variaciones sobre dos temas de Scarlatti*, de 1985, del compositor madrileño. Antes de comenzar con el análisis, debemos saber cuáles son las secciones que introduce el compositor, especialmente por la de Sergei Prokofiev, ya que utiliza un instrumento transpositor; esto significa que, al tocar, la melodía escrita se escuchará una tercera menor por debajo de la nota interpretada por el instrumento. Al ocurrir este fenómeno, la partitura a la que me he enfrentado representa el sonido real del instrumento:



Ejemplo 30: tema del gato de *Pedro y el lobo* en Do M. Partitura orquestal.

Por lo que el músico deberá interpretar la melodía transportada, es decir, la que se encuentra en la partitura de *Catdenza* (2003):



Ejemplo 31: tema del gato de *Pedro y el lobo* en MibM. Partitura clarinete en la.

⁵² Término asociado particularmente con la música medieval y renacentista, que designa una melodía preexistente que se utiliza como base de una nueva composición.

Además de esta pieza, utiliza los cuatro primeros compases más la primera nota del quinto compás (*sol*), de la *Fuga del gato* de D. Scarlatti, material que había introducido en *Variaciones sobre dos temas de Scarlatti* (1985):



Ejemplo: 32: cuatro primeros compases de L. 499 de D. Scarlatti. Obra para tecla.

4.2.1.1. Forma

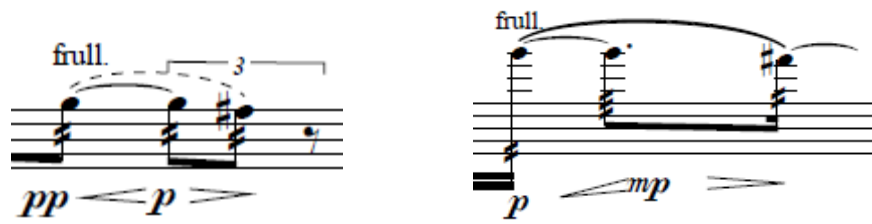
Como ya se ha comentado, se trata de una pieza con escritura de tipo *cadenza*, caracterizada por no seguir una estructura definida, pero presentar un alto grado de exigencia técnica al intérprete. Para su análisis, divido la pieza en secciones, contadas no por compases, sino por sistemas de pentagramas, delimitando 17 conjuntos, que arrojan una forma definida A-A':

- A: limitada entre los sistemas 1 y 7, ambos inclusive. Comienza la pieza con la primera nota del *cantus firmus* del tema del gato de *Pedro y el lobo*. Da paso a una constante ornamentación, donde Turina va introduciendo también la melodía de Scarlatti.
- A': esta sección está limitada entre los sistemas de pentagramas 8 y 17. Esta es muy parecida a la anterior con algunas nuevas variaciones respecto a los dibujos melódicos de la sección A. Para dar comienzo a esta sección se puede ver cómo se utilizan *acciaccaturas*⁵³ en el *cantus firmus* de S. Prokofiev.

Estas delimitaciones tienen secciones con diferencias muy leves en las que se ve que el dibujo melódico es igual o muy parecido a lo que se encuentra en la sección A:

⁵³ también denominada *apoyatura breve*.

- Octava superior o inferior:



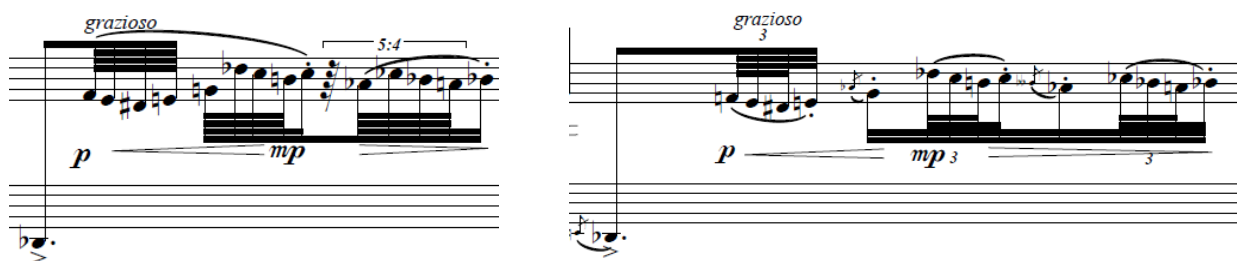
Ejemplo 33: conjunto 3 y conjunto 11 de *Catdenza*. Cambio de octava. En clave de sol.

- Notas intermedias en un dibujo melódico:



Ejemplo 34: conjunto 2 y conjunto 10 de *Catdenza*. Notas intermedias. En clave de sol.

- Cambios de figuración:



Ejemplo 35: conjunto 3 y conjunto 8 de *Catdenza*. Cambio de figuración. En clave de sol.

Estas diferencias se verán con más profundidad en las secciones de melodía, ritmo, armonía y dinámica.

4.2.1.2. Melodía

Las melodías en los pentagramas superiores e inferior del sistema pentagramado están tomadas, como ya he comentado, de la *Sonata L. 499* de Domenico Scarlatti y el tema del gato de *Pedro y el lobo* de Sergei Prokofiev, respectivamente.

- **Sección A**

Comienza con la primera nota del tema del gato de Prokofiev en el pentagrama inferior. De esta forma, da lugar a una constante variación en la voz que crea el compositor a partir de esta primera nota.



Ejemplo 36: conjunto 1 de *Catdenza*. Primera nota de Prokofiev y ornamentación de Turina. En clave de sol.

Si tomamos este ejemplo, podemos ver cómo se repite en los conjuntos 2 y 10, y también vemos repeticiones de melodías y dibujos melódicos.

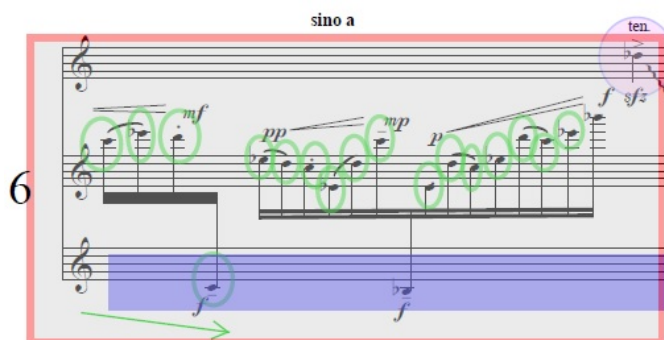
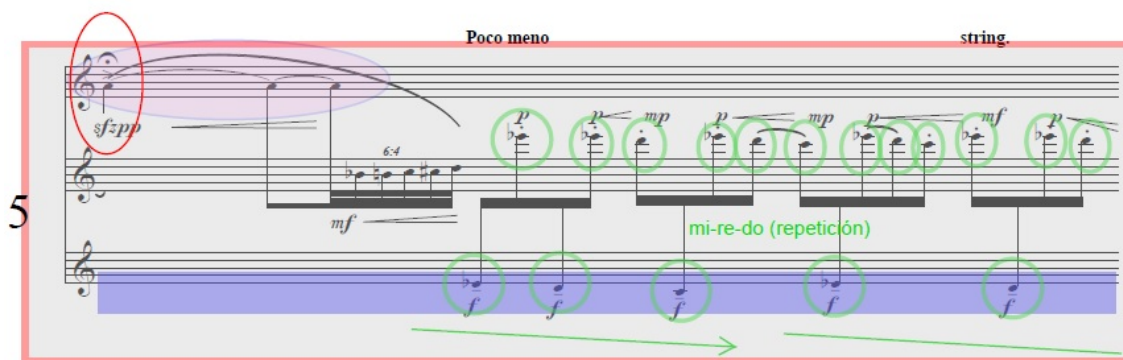


Ejemplo 37: conjunto 1 y conjunto 2 de *Catdenza*. Repetición de dibujo melódico. En clave de sol.



Ejemplo 38: conjunto 1 y conjunto 2 de *Catdenza*. Repetición del dibujo melódico pero no de alteraciones. En clave de sol.

Hay secciones amplias que se encuentran repetidas en la sección A', como ocurre en los conjuntos 4, 5 y 6, repetidos en los conjuntos 11, 12 y 13.



Ejemplo 39: conjunto 4, 5 y 6 de *Catdenza*. Repetición en los conjuntos 11, 12 y 13. En clave de sol.

Variación del dibujo melódico de la página 1 (primer pentagrama)

Ejemplo 40: conjunto 11, 12 y 13 de *Catdenza*. Repetición del dibujo melódico de los conjuntos 4, 5 y 6. En clave de sol.

Como se observa, se trata de una melodía en la que Turina ha cambiado de octava para ocasionar el final de las secciones A y A', y por tanto concluir la pieza.

- Sección A'

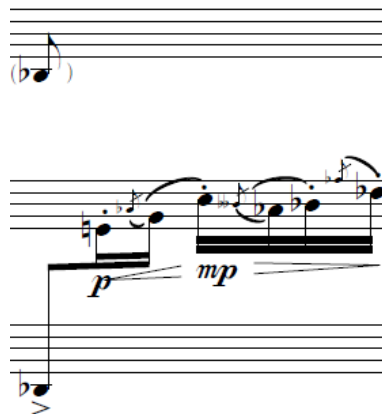
En esta sección no se pierde de vista la característica que tiene Turina por introducir los dibujos melódicos de la sección A, con algunas variaciones:

- Uso de octavas diferentes:



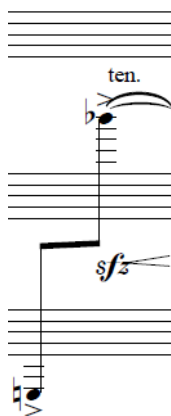
Ejemplo 41: conjunto 12 y conjunto 4, respectivamente, de *Catdenza*. En clave de sol.

Este ejemplo también valdría a la hora de seleccionarlo como un cambio de figuración, donde la sección A funciona como una división 6:4 y en el conjunto 12 cambia su función a semifusa. No solamente encontramos esta repetición de melodía sino que hay muchas que halladas en la sección A y que se han marcado en la partitura. Además de estas repeticiones de dibujos melódicos, también vemos repetidas en algunas ocasiones las notas de las melodías de D. Scarlatti y S. Prokofiev:



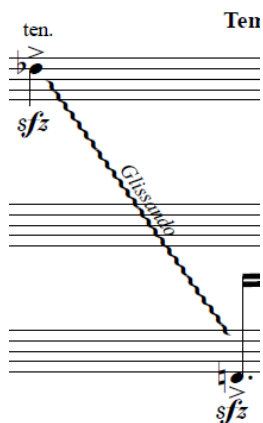
Ejemplo 42: repetición de la misma nota en las voces de D. Scarlatti y S. Prokofiev en *Catdenza*. En clave de sol.

Asimismo, el constante cambio de registro dentro de la pieza, consigue una mayor dificultad a la hora de interpretarlo. No sólo cambia de un registro grave a uno medio, sino que directamente del registro grave pasa al sobreagudo:



Ejemplo 43: conjunto 2 de *Catdenza*. Cambio de registro. En clave de sol.

En el conjunto 6 se encuentra el único *glissando*. Se trata de un efecto sonoro consistente en pasar rápidamente de un sonido a otro más agudo/grave, consiguiendo que se escuchen todos los sonidos intermedios posibles. Esta transición se realiza con la oclusión de los orificios del instrumento, utilizando las yemas de los dedos.



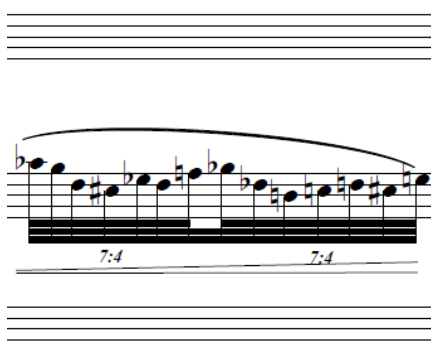
Ejemplo 44: conjunto 6 de *Catdenza*. *Glissando*. En clave de sol.

4.2.1.3. Ritmo

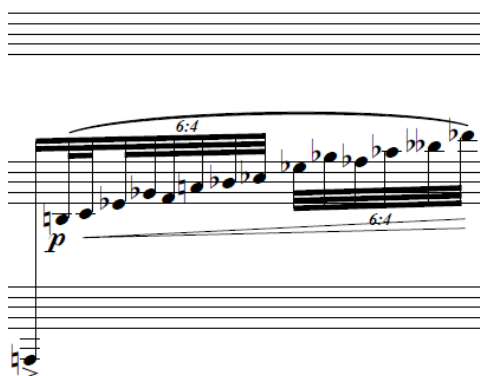
Se caracteriza por comenzar sin un compás determinado. Pero si hay una indicación al principio de esta pieza donde indica que la negra debe estar igualada a 60, *sempre molto rubato*. Mientras que las obras de las que están tomadas las melodías

primarias están ambas con una indicación de *moderato*. A lo largo de la pieza, el compositor ha marcado indicaciones de tempo en las que se encuentra en el conjunto 5 un *poco meno stringendo*⁵⁴ para volver a su tempo original en el conjunto 6. En el conjunto 15 también se encuentra un *a tempo animato* donde, con la ayuda de las *fermatas*⁵⁵ en la voz de Scarlatti, consigue un contraste claro. Finalmente, en el conjunto 17 acaba con un *stringendo* con el que da fin a la pieza.

Una de las características de esta pieza es el uso de figuraciones con una división anómala, como puede ser una fusa con una división 7:4 o 6:4:



Ejemplo 45: conjunto 2 de *Catdenza*. Figuración anómala. En clave de sol.

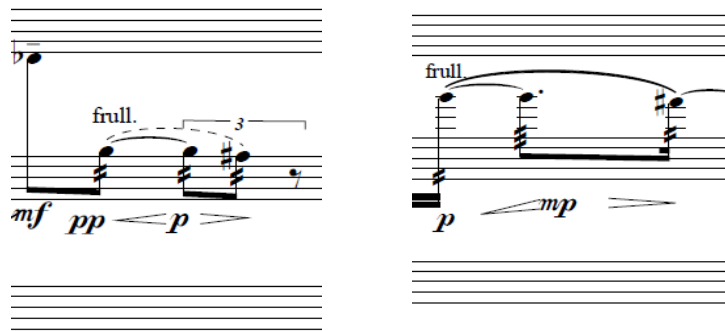


Ejemplo 46: conjunto 2 de *Catdenza*. Figuración anómala. En clave de sol.

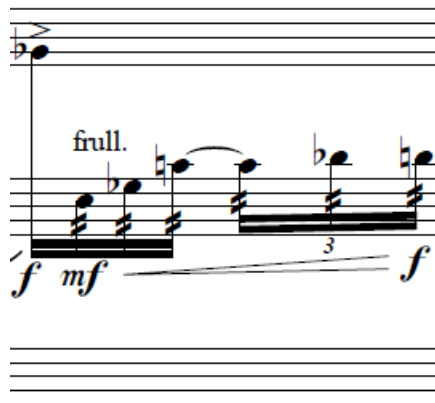
⁵⁴ *Accelerando* poco a poco.

⁵⁵ Calderón.

En cuatro ocasiones dentro de la pieza, se da uso al *frullato* que es una característica técnica en la interpretación de instrumentos de viento. Se puede traducir como “aleteo de lengua”, dónde la lengua hace un movimiento repetitivo y a gran velocidad con la punta de la lengua, dando lugar un sonido característico. En los conjuntos 3, 4, 11 y 12.

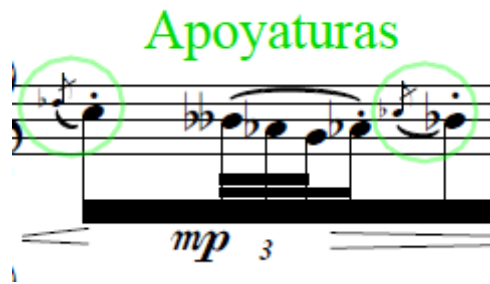


Ejemplo 47: conjunto 3 y conjunto 11 de *Catdenza*. *Frullato*. En clave de sol.

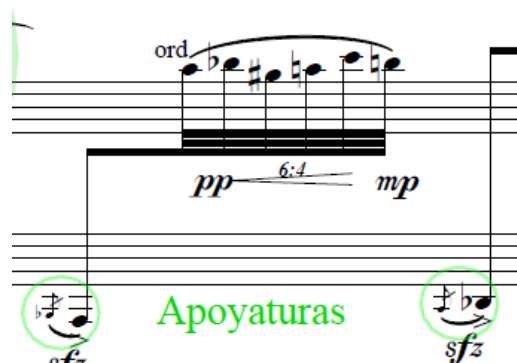


Ejemplo 48: conjunto 4 de *Catdenza*. *Frullato*. En clave de sol.

A lo largo de la pieza se da un uso bastante claro de figuraciones anómalas y el de técnicas para el cambio de figuración o de sonoridad como puede ser el *frullato*. Una de las figuraciones más anómalas es la semifusa con una división de 18:16 que es la más larga encontrada dentro de esta pieza en el conjunto 16. José Luis Turina también da un uso más vivamente en la sección A', en la que varía la melodía con *apoyaturas* que encontramos a partir de la página 3.

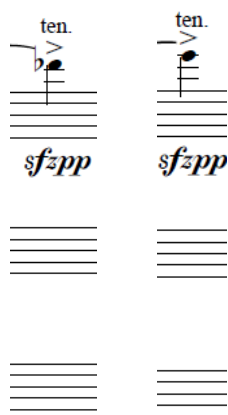


Ejemplo 49: conjunto 10 de *Catdenza*. Apoyaturas. En clave de sol.



Ejemplo 50: conjunto 11 de *Catdenza*. Apoyaturas. En clave de sol.

Para conseguir un contraste a la hora de interpretar esta pieza, Turina ha utilizado *tenutos*⁵⁶. Sumado a todas las características de tempo que he facilitado en este estudio, dan un carácter diferente y una variación mínima del tempo de la obra.



Ejemplo 51: conjunto 13 y 14 de *Catdenza. Tenutos*. En clave de sol.

4.2.1.4. Armonía

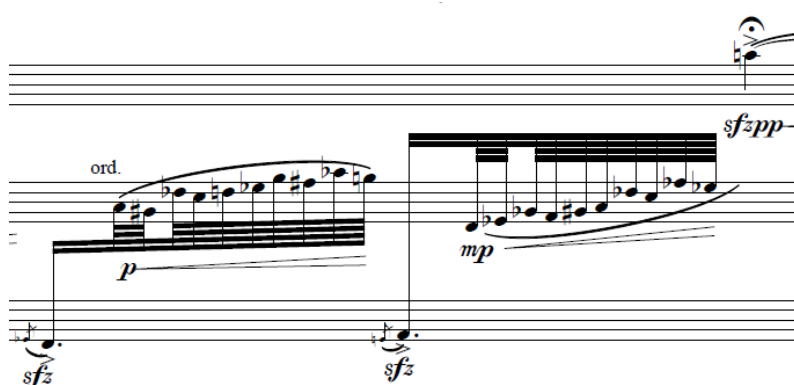
José Luis Turina tiene una técnica que converge en la utilización de técnicas compositivas clásicas con variaciones hacia las nuevas formas de composición. Según la armadura a la que me enfrento, esta pieza debería estar compuesta en la tonalidad de DoM, pero al escucharlo en sonido real se trataría de una pieza en LaM. Aunque esté fija la sonoridad con la que se escucha esta pieza, no está clara en qué tonalidad se encuentra por la gran cantidad de alteraciones accidentales a la que se enfrenta el instrumentista. Por lo que se debe decir que se trata de una pieza sin una tonalidad clara.

Merece la pena comentar la dificultad a la hora de interpretar esta pieza con el gran número de alteraciones accidentales, tanto en las notas naturales como en las *apoyaturas*. Por lo que es necesario de un gran instrumentista para llevarla a cabo.

⁵⁶ Mantenido; es decir, tocar una nota más larga de lo habitual, sin alterar el valor general de la obra.



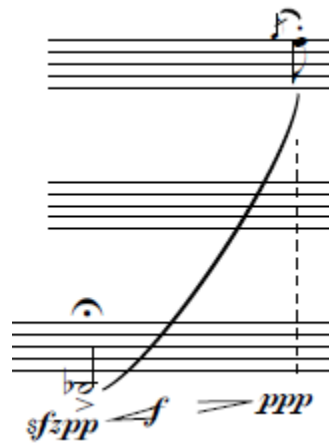
Ejemplo 52: conjunto 14 de *Catdenza*. Apoyaturas con alteraciones.



Ejemplo 53: conjunto 12 de *Catdenza*. Alteraciones accidentales.

4.2.1.5. Dinámica

La dinámica de esta pieza va en función a la composición de Turina. Es decir, las dinámicas de ambas melodías primarias no intervienen en la composición. Se encuentran muchos *sforzando* (*sfz*) a lo largo de la pieza, dándole carácter, apoyados por *crecendos* y *diminuendos*. En el final de la sección A, encontramos un *sforzando* que va hacia el *pianísimo* para acabar con un *crescendo* hacia el *forte* y de nuevo un *diminuendo* hacia *ppp*. Este fenómeno da conclusión a sección.



Ejemplo 54: conjunto 7 de *Catdenza*. Fenómeno de conclusión. En clave de sol.

Del mismo modo, en el final de la sección de A' se encuentra un *forte* que da pie al *crescendo* y acabar la pieza con un *sforzando*.



Ejemplo 55: conjunto 17 de *Catdenza*. Fenómeno de conclusión. En clave de sol.

5. ANÁLISIS COMPARATIVO

Este capítulo está dedicado a examinar el uso de elementos del pasado por parte de José Luis Turina. Para ello se ha partido de las dos obras que introduce el compositor en *Catdenza* (2003). Una vez compradas las dos obras primarias de D. Scarlatti y S. Prokofiev junto a la citada de José Luis Turina, se comparará ésta con la que ocupó mi anterior estudio *La mirada al pasado en José Luis Turina: análisis de Variaciones sobre dos temas de Scarlatti* (1985).¹ Se pretende que esta comparación evidencie cómo utiliza las músicas del pasado en su obra.

5.1. CONTEXTO POÉTICO

Como se comenta en *La mirada al pasado en José Luis Turina: análisis de Variaciones sobre dos temas de Scarlatti* (1985), su producción musical se refiere al pasado o bien por los títulos que asigna a las obras o bien por la motivación que le ha llevado a componerlas. La presencia de estos títulos ayuda al oyente a reconocer no solo los motivos que hacen referencia al compositor, sino también las referencias literarias y musicales que hace en sus obras.

El título de la pieza analizada remite al pasado de forma extra-musical. Este contexto poético afecta directamente a la música, que se caracteriza por el uso de citas a obras de otros autores.

5.2. ANÁLISIS COMPARATIVO EN TORNO A *CATDENZA* (2003)

Los diseños motivicos de José Luis Turina afectan a los parámetros a los que me he enfrentado a lo largo de este estudio (forma, melodía, ritmo, armonía y dinámica). Para realizar esta comparación he creado tablas donde se comparan las tres piezas implicadas.

5.2.1. Forma

¹ Hervás Fierro, Marina. *La mirada al pasado en José Luis Turina: análisis de Variaciones sobre dos temas de Scarlatti* (1985). Valladolid: Universidad de Valladolid, 2016.

Como se comenta en el análisis de la forma de *Catdenza*, se trata de una pieza con escritura de tipo *cadenza*, y por lo tanto no sigue una estructura definida. Aunque en las otras dos piezas sí que sigue una estructura marcada. Para ello, he tomado solamente la sección del tema del gato de *Pedro y el lobo* de S. Prokofiev y la *Sonata L. 499* de D. Scarlatti.

Ambas piezas primarias son de carácter ternario. Mientras que Prokofiev opta por una sección ABA, Scarlatti compone la pieza con carácter fugado y con una composición de tipo sonata, donde se reconocen las tres secciones que le caracterizan: exposición, desarrollo y recapitulación (ABA'). Si se comparan ambas piezas con la forma de *Catdenza* se observa una clara diferencia, con una división en dos secciones: A-A'.

<p>A-A'</p> <p><i>Catdenza</i></p>	<p>A-B-A'</p> <p><i>Fuga del gato (L. 499)</i></p>
	<p>A-B-A</p> <p>Tema del gato de <i>Pedro y el lobo</i></p>

Tabla 1: análisis comparativo de la forma.

5.2.2. Melodía

Cuando se analizó la obra *Catdenza* (2003) se comentó la importancia del *cantus firmus*, por lo que se tomó la melodía del tema del gato y los cuatro primeros compases de la *Sonata L. 499*. Si se compara el comienzo de la pieza de *Catdenza* con los primeros compases de la sonata de Scarlatti y con el tema del gato de Prokofiev, se observa cómo este trío comparte el comienzo en un registro grave que da lugar a una melodía con un registro medio.

 <p>Conjunto 1 de <i>Catdenza</i></p>	 <p>Compás 1 y 2 de L. 499.</p>  <p>Compases 1-3 del tema del gato.</p>
--	---

Tabla 2: análisis comparativo melódico.

Como ocurre en *Catdenza*, también hay una repetición de dibujos melódicos en cada una de las piezas:



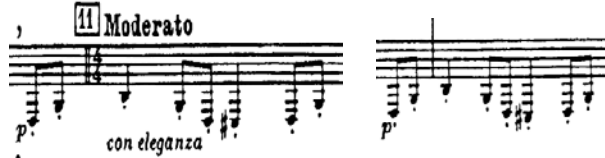
 <p>Conjunto 1 y conjunto 2 de <i>Catdenza</i>. En clave de sol.</p>	 <p>Compás 6-7 y 17-18 de L. 499</p>  <p>Compás 112-113 y 116-117 de tema del gato. En clave de sol.</p>
---	--

Tabla 3: análisis comparativo melódico.

La característica que se encuentra a primera vista en *Catdenza* es el uso de una ornamentación densa y continua, mientras que en la *Sonata L. 499* el uso de la ornamentación es menor. Si se comparan con el tema del gato de Prokofiev, es clara la diferencia entre las tres piezas, ya que la tercera es una pieza con poca densidad de notas; y además es una obra orquestal.


 <p>Conjunto 3 de <i>Catdenza</i>. En clave de sol.</p>	 <p>Compás 5 y 6 de L. 499</p>  <p>Compás 116-120 de tema del gato</p>
---	---

Tabla 4: análisis comparativo melódico.

Así mismo, el cambio de registro que se hallan en *Catdenza* no se encuentra de manera tan brusca en las piezas de los compositores primarios. Mientras que Scarlatti compone una melodía oscilante en el registro entre grave-agudo, Sergei Prokofiev se centra en componer el tema del gato en registro grave-medio.

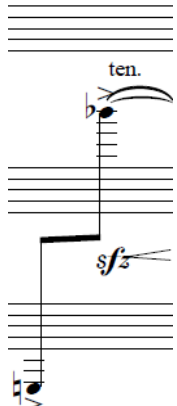


 <p>Conjunto 2 de <i>Catdenza</i>. En clave de sol.</p>	 <p>Compás 5-7 de L. 499</p>
 <p>Compás 121-125 de tema del gato</p>	

Tabla 5: análisis comparativo melódico.

Se observa como hay diferencias en la escritura de cada composición, bien sea por el instrumento al que representa cada pieza o por la época en la que se compuso. Es el caso del *glissando* de la obra de Turina y por tanto del uso de técnicas instrumentales y musicales que no se encuentran en las piezas originales.

5.2.3. Ritmo

El uso del compás en las obras originales es una característica fundamental para la pieza de Turina, ya que esta prescinde de todo compás o barra que ayude a su división y su lectura. Sólo se proporciona la indicación de que se debe leer la negra a *ca.* 60, *sempre molto rubato*. *Catdenza* discrepa así de las dos originales, donde se ha indicado *moderato*.

Como se observa en las piezas originales, no es representativo el uso de figuración breve. En la sección B del tema del gato de Prokofiev hay un cambio de tendencia hacia una figuración más rápida, vuelve rápidamente a una figuración más larga. En cambio, Scarlatti usa figuración atresillada con figuras de mayor duración y

caracterizado por un compás de 6/8. Si se compara con la pieza de José Luis Turina, se observa cómo el compositor da un uso anómalo de la figuración. Esto se puede dar gracias a la ausencia del compás en *Catdenza*.



 <p>Conjunto 1 de <i>Catdenza</i></p>	 <p>Compás 5-6 de L. 499</p> <p>Compás 135-136 de tema del gato</p>
--	--

Tabla 6: análisis comparativo rítmico.

Si se toman las piezas originales y se comparan con la obra de Turina se observa cómo en ellas no existe el uso de técnicas instrumentales complicadas como ocurre en *Catdenza*, donde, además del *glissando*, aparece el *frullato*; es decir, técnicas instrumentales que le dan un carácter diferente a la pieza. Existen claras diferencias entre las secciones del tema del gato (ABA'), la *Sonata L. 499* (ABA') y *Catdenza* (AA'): para diferenciar unas de otras se añaden o quitan figuras, *apoyaturas*, suman valor a algunas notas, entre otras.

5.2.4. Armonía

Es complicado comparar tres obras en las que cada una de ellas tiene una tonalidad distinta o como en el caso de Turina no hay una tonalidad clara que la caracterice:

- Sergei Prokofiev, tema del gato (cc. 112-160):
 - o A: DoM.
 - o B: SiM.
 - o A': SiM.
- Domenico Scarlatti, *Sonata L. 499*: solm.
- José Luis Turina, *Catdenza*: sin tonalidad determinada.

Ambas piezas originales están compuestas con grados sencillos sobre los que se asientan los acordes que dan virtuosismo a la obra. Los grados más comunes sobre los que trabajan estos compositores son los de tónica (I), dominante (V) o subdominante (IV). Pero sin olvidar las pequeñas flexiones que hacen hacia las tonalidades cercanas, haciendo de esta manera una composición más compleja y dinámica. No se pueden comparar del mismo modo, ya que se trata de piezas en las que se crea armonía a partir de acordes, mientras que *Catdenza* es una composición para un instrumento que no crea acordes, sino que los desglosa en arpeggios.

5.2.5. Dinámica

José Luis Turina se ayuda de la dinámica para crear una mayor expresividad en la obra. *Catdenza* tiene todo tipo de indicaciones que dan carácter a la obra, desde *sforzando* hasta *ppp*, pasando por todo tipo de indicaciones de dinámica. Si se toman las piezas originales y se comparan sus indicaciones con las de *Catdenza* se observa la riqueza de dinámicas que tiene esta pieza:

<p><i>CATDENZA:</i></p> <p><i>Sforzando</i></p> <p><i>Sforzando pp</i></p> <p><i>Piano</i></p> <p><i>Mezzo piano</i></p> <p><i>Pianissimo</i></p> <p><i>ppp</i></p> <p><i>pppp</i></p> <p><i>Crescendo</i></p> <p><i>Diminuendo</i></p> <p><i>Forte</i></p> <p><i>Mezzo forte</i></p> <p><i>Fortissimo</i></p>	<p><i>SONATA L. 499:</i></p> <p><i>Piano</i></p> <p><i>Forte</i></p> <p><i>Mezzo forte</i></p> <p><i>Fortissimo</i></p> <p><i>Crescendo</i></p> <p><i>Diminuendo</i></p>
	<p><i>TEMA DEL GATO (cc. 112-160):</i></p> <p><i>Piano</i></p> <p><i>Mezzo piano</i></p> <p><i>Pianissimo</i></p> <p><i>Forte</i></p> <p><i>Mezzo forte</i></p> <p><i>Fortissimo</i></p> <p><i>Diminuendo</i></p>

Tabla 7: análisis comparativo de dinámica.

5.3. ANÁLISIS COMPARATIVO DE VARIACIONES SOBRE DOS TEMAS DE SCARLATTI (1985) Y CATDENZA (2003)

En la realización del estudio de las obras de José Luis Turina, *Variaciones sobre dos temas de Scarlatti* (1985) y *Catdenza* (2003), se ha demostrado el peso de la tradición histórica. José Luis Turina ha encontrado una expresión personal donde convergen la historia y la música; prueba de ello son estas dos obras. En *Variaciones sobre dos temas de Scarlatti* se observa el uso de dos sonatas de Scarlatti, L. 349 y L. 499, mientras que en *Catdenza* esta última sonata se emplea entrelazada con el tema del gato de *Pedro y el lobo* de Prokofiev. Además utiliza el léxico para aludir, de manera extramusical, el pasado.

En el caso de estas dos piezas hace un uso diferente del pasado dentro de la música. En el caso de la obra de 1985, se trata de motivos recurrentes que ayudan al oyente a reconocer lo propio de Domenico Scarlatti, que poco a poco varía en cada una de las seis variaciones y a modo de coda en la sección final. *Catdenza*, en cambio, está compuesta gracias a dos melodías que utiliza como *cantus firmus* y que auxilian a componer los dibujos melódicos. De esta manera, ayuda al oyente a relacionarlo con el pasado histórico.

Como ya comenté en la metodología, el objetivo principal de este trabajo se basa en explicar cómo José Luis Turina de Santos usa las composiciones de otros autores con técnicas de composición actuales. La comparación de estas obras ayudará a evidenciar la presencia del pasado y de qué manera lo utiliza para componer nuevas obras. De igual forma, los análisis de estas composiciones están afectados por los parámetros por lo que esta será conferida de igual forma.

5.3.1. Forma

Este parámetro es uno de los más representativos en diferenciar a ambas obras y distingue de qué manera usa el pasado en cada una. Como ya he señalado en *La mirada al pasado en José Luis Turina: análisis de Variaciones sobre dos temas de Scarlatti*

(1985)² se trata de una pieza con ocho secciones donde se encuentra la introducción, seis variaciones y la coda, mientras que la obra que he analizado en el presente trabajo está dividida en dos secciones para proporcionar una estructura fija.







<i>Catdenza</i> (2003)	<i>Variaciones sobre dos temas de Scarlatti</i> (1985)
<p>A (conjunto 1-7)</p> <p>A' (conjunto 8-17)</p>	<p>Introducción (cc. 1-52)</p> <p>1ª Variación (cc. 53-80)</p> <p>2ª Variación (cc. 81-115)</p> <p>3ª Variación (cc. 116-146)</p> <p>4ª Variación (cc. 147-182)</p> <p>5ª Variación (cc. 183-208)</p> <p>6ª Variación (cc. 209-234)</p> <p>Coda (cc. 235-255)</p>

Tabla 8: análisis comparativo forma.

5.3.2. Melodía y ritmo

Ya he comentado de qué manera introduce el pasado en cada una de las obras. En el caso de *Catdenza* hay un uso de *cantus firmus*, mientras que en *Variaciones sobre dos temas de Scarlatti* se trata de un uso de pequeños fragmentos a modo de *leitmotiv* en la pieza que varía poco a poco y de este modo conformar todas las variaciones y la coda. Tienen claras semejanzas y diferencias, una de estas últimas es el uso que da al material original y de qué manera lo introduce en cada una de las obras. Los diseños motivicos de José Luis Turina afectan tanto al parámetro melódico como rítmico, por lo que realizo una tabla común donde se perciban estos dos parámetros.

² Hervás Fierro, Marina. *La mirada al pasado en José Luis Turina: análisis de Variaciones sobre dos temas de Scarlatti (1985)*. Valladolid: Universidad de Valladolid, 2016

Catdenza (2003)	Variaciones sobre dos temas de Scarlatti (1985)
 <p data-bbox="300 882 679 913">Conjunto 1 y 2. En clave de sol.</p>	 <p data-bbox="798 891 1353 963">Compás 1 y 3. Sección de vientos. En clave de sol.</p>
 <p data-bbox="300 1312 679 1344">Conjunto 1 y 2. En clave de sol.</p>	 <p data-bbox="798 1348 1353 1420">Compás 2 y 4. Sección de vientos. En clave de sol.</p>
 <p data-bbox="293 1680 686 1711">Conjunto 2 y 10. En clave de sol.</p>	 <p data-bbox="798 1666 1353 1738">Compás 25-26 y 27-28. Sección de vientos. En clave de sol.</p>



 <p>Conjunto 4 y 12. En clave de sol.</p>	 <p>Compás 55 y 64. Sección de flauta.</p>
--	--

Tabla 9: análisis comparativo melodía y forma. Repetición.

Si se toma el *cantus firmus* con la melodía de la *Fuga del gato* de Domenico Scarlatti y se compara con la pieza de *Variaciones sobre dos temas de Scarlatti*, se distingue el mismo dibujo melódico que se encuentra del compás 9 al 13 interpretada por el violín en la obra de 1985 de José Luis Turina.



Ejemplo 54: *cantus firmus* de *Catdenza* (2003) y melodía utilizada en el compás 9 y 13 de *Variaciones sobre dos temas de Scarlatti* (1985). Melodía de la *Sonata L. 499* de Domenico Scarlatti.

Una de las características que diferencian una obra de la otra es el uso del compás. En la obra de 1985, *Variaciones sobre dos temas de Scarlatti* se formó con un compás determinado, mientras que en la obra de 2003 el compás no existe. Simplemente está definido por una indicación de que iguala la negra *ca.* 60.

5.3.3. Armonía

A la hora de componer, la armonía es una de las características más importantes y representativas, ya que gracias a ella se puede fijar una tonalidad o, en el caso de la *Catdenza*, no poder determinar tonalidad y por tanto tener la posibilidad de hacer dibujos melódicos sin necesidad de establecerse en una tonalidad.

Variaciones sobre dos temas de Scarlatti es una obra en la que al principio se distingue el movimiento que hace alrededor de las tonalidades de Sol Mayor y sol menor, que son las tonalidades de las piezas originales de las que toma el material

primario, L. 349 y L. 499. En cada una de las variaciones se distorsiona un poco más hasta llegar a la atonalidad donde es frecuente el uso de disonancias. Aunque no se haya fijado una tonalidad en la pieza de 2003, se puede aclarar que la melodía de Scarlatti se encuentra en la tonalidad de sol menor, mientras que la de Prokofiev sigue en la tónica de Do Mayor.

5.3.4. Dinámica

Aunque la dinámica sea una forma de introducir el pasado en las composiciones actuales, hay una clara diferencia entre las obras que se están comparando. Mientras que la dinámica de *Variaciones sobre dos temas de Scarlatti* va en función a las sonatas que introduce: *forte/fortísimo*, *piano/pianísimo*, hacen referencia a la *Sonata L. 349*, mientras que las dinámicas más cercanas a *mezzo piano* con contrastes hacia el *forte* reseñan la *Sonata L. 499*. Ayudándose en todo momento de *crescendo* y *diminuendo*. Es en *Catdenza* donde se encuentra la diferencia en la representación del pasado, ya que las dinámicas que se encuentran no son las que intervienen en las composiciones primarias. En esta pieza es más común encontrarse *sforzando* y dinámicas extremas en la dirección del *forte* y el *piano*.

6. CONCLUSIONES

Como he expuesto en la hipótesis principal, José Luis Turina posee un interés en componer incentivado por el pasado histórico musical. Esto se puede percibir en su producción musical¹ y en las obras que he analizado: *Variaciones sobre dos temas de Scarlatti* (1985) y *Catdenza* (2003). Este uso del pasado no es un hecho aislado en su producción, sino que el pasado es un factor importante en su música, ya sea por referencia al ámbito musical, literario o pictórico.

A lo largo de la realización de este trabajo de fin de master se ha intentado explicar qué y cómo usa las composiciones primarias para introducirlas en sus obras. Para ello he analizado *Catdenza* (2003) y comparado con la obra de 1985, *Variaciones sobre dos temas de Scarlatti* para poner en relieve las técnicas compositivas que usa.

Catdenza es una obra en la que se encuentra el pasado histórico de forma extramusical con el uso de la forma *cadenza* típica de la ópera, en las que el solista interpretaba continuos ornamentos en la cadencia final del aria. Asimismo usa dos obras en las que el “gato” tiene un valor en las piezas de los autores. Al mismo tiempo, se aprecia visiblemente la división entre Domenico Scarlatti, Sergei Prokofiev y José Luis Turina. Después de una comparación con las obras originales, se observa como en las secciones de los compositores de Scarlatti y Prokofiev que se trata del *cantus firmus* de la *Sonata L. 499* y el tema del gato de *Pedro y el lobo*. Gracias al estudio de esta pieza de Turina, he podido realizar una explicación de las técnicas compositivas contemporáneas que persigue. La comparación musical que he realizado entre *Catdenza* y las piezas primarias ha sido esencial para percibir la influencia y ha ayudado a explicar cómo el compositor introduce en su música el pasado histórico. Las características básicas que diferencian a las dos obras preexistentes de José Luis Turina son:

- La forma de ambas es completamente diferente. *Catdenza* se encuentra con una división A-A', mientras que *Variaciones sobre dos temas de Scarlatti* es una pieza con ocho secciones (introducción, seis variaciones y coda).

¹ Hervás Fierro, Marina. *La mirada al pasado en José Luis Turina: análisis sobre Variaciones sobre dos temas de Scarlatti (1985)*. Valladolid: Universidad de Valladolid, 2016. pp. 15-27.

- Ambas introducen las melodías del pasado, teniendo en común la *Sonata L. 499* de Domenico Scarlatti. *Catdenza* introduciéndola gracias al *cantus firmus* y *Variaciones sobre dos temas de Scarlatti* variando la melodía constantemente.
- La obra de 1985 se trata de una obra en la que se ha introducido compases semejantes a los que se encuentran en las sonatas de Scarlatti, 3/8, 6/8, entre otros. Mientras que *Catdenza* es una pieza con ausencia de compás. De esta forma da libertad a la hora de componer con figuras anómalas.
- En la tonalidad se observa cómo José Luis Turina hace uso de ella en 1985, que acaba variando e introduciendo disonancias para conseguir una clara atonalidad. *Catdenza*, en cambio, es una pieza que se encuentra sin tonalidad clara desde el principio de la obra pero que si se observa por separado, la sección de Scarlatti se encuentra en sol menor y la de Prokofiev en Do Mayor.

Continuando con la comparación, he tomado las dos piezas de José Luis Turina, *Variaciones sobre dos temas de Scarlatti* (1985) y *Catdenza* (2003) para conseguir una ilustración sobre cómo maneja el pasado en sus obras. La influencia que refleja esta comparación es el uso de fragmentos de las piezas primarias, bien sea como *cantus firmus* o como pequeños fragmentos. Aunque no se ve solo reflejado en lo motivico, sino que también hay un diálogo con la forma, ritmo y dinámica. Con la comparación de estas obras se pueden establecer las características básicas que siguen a lo largo de *Catdenza*:

- Se ha dividido en dos secciones, mientras que las piezas originales tienen una división ternaria.
- Toma la melodía de ambas obras originales, usándolas en forma de *cantus firmus*.
- Gracias a la ausencia de compás, la pieza puede seguir el uso de figuraciones rítmicas irregulares. En las obras originales hay un uso de figuraciones más largas, mientras que en la pieza hay una reafirmación de figuraciones breves.
- José Luis Turina no hace un uso claro de tonalidad, se mueve sobre dibujos melódicos virtuosísticos que reafirman la función de la *cadenza*.
- José Luis Turina da un uso rico en dinámicas que ayudan a la expresividad y al carácter de las piezas que compone. *Variaciones sobre dos temas de Scarlatti* es una pieza que se mueve en las dinámicas cercanas a las sonatas L. 349 y L. 499,

pero *Catdenza* no está compuesta con este fin, por lo que es oscilante en dicho parámetro.

Como clarinetista, también me interesaba dar información y una aproximación a este instrumento. Para ello he querido explicar su morfología y las técnicas contemporáneas que el compositor ha utilizado en dicha obra.

El presente trabajo pretende ser una ayuda para conseguir avanzar en explicar cómo José Luis Turina utiliza el pasado histórico musical como herramienta para sus composiciones. Además trata de ser el comienzo, junto a *La mirada al pasado sobre José Luis Turina: análisis sobre Variaciones sobre dos temas de Scarlatti (1985)*, de un trabajo de mayor índole. Y de esta manera aportar el comienzo de una investigación sobre la producción y el pasado histórico musical en la creación musical de José Luis Turina.

El punto fuerte de este trabajo es el análisis que se encuentra de las obras. En lo que me he volcado para conseguir un resultado más óptimo y así conseguir una mejor explicación del pasado histórico musical en la producción musical de José Luis Turina. Solo falta por comentar las debilidades que se encuentran en el presente trabajo. Hubiera sido interesante realizar el análisis y comparación de la obra de *Variaciones sobre un tema de Prokofiev (1986)* para fagot y piano. Junto a los errores de redacción, se puede observar que muchos de los ejemplos que he introducido en el trabajo no contienen las claves. Además puede ser discutible el capítulo sobre la técnica instrumental sobre el clarinete, pero que creí necesario para explicar de mejor forma las nuevas técnicas compositivas, además de ser ayuda para una mejor comprensión de las obras en las que se encuentra el clarinete como instrumento destacable. También hay una falta de referencias bibliográficas en el trabajo, ya sea sobre José Luis Turina, sobre el clarinete o incluso sobre el postmodernismo musical.

7. BIBLIOGRAFÍA

- Andrés, Ramón. *Diccionario de instrumentos musicales de Píndaro a J. S. Bach*. Barcelona: Biblograf, 1995.
- . *Diccionario de instrumentos musicales: de la Antigüedad a J. S. Bach*. Barcelona: Península, 2001.
- Arnold, Denis, Anthony Newcomb, y Michael Talbot. *Maestros del Barroco italiano, 2. Los Scarlatti, Vivaldi, Walker, Grout, Hanley, Boyd, Talbot, Ryom y Sheveloff*. Barcelona: Muchnik Editores, 1988.
- Bennett, Roy. *Investigando los estilos musicales*. Madrid: Akal, 1998.
- Cooper, Grosvenor W., y Leonard B. Meyer. *The rhythmic structure of music*. Chicago: University of Chicago Press, 1963.
- Cureses, Marta. *Premio "Jaén" : historia del piano español contemporáneo*. Jaén: Diputación Provincial, 2009.
- . *Premio "Jaén" : historia del piano español contemporáneo*. Jaén: Diputación Provincial, 2009.
- Franco, Enrique. «José Luis Turina: entre Schoenberg y Beethoven.» *El País*, 28 de marzo de 1993.
- Gan Quesada, Germán. *La obra de Cristóbal Halffter: creación musical y fundamentos estéticos*. Granada: Universidad de Granada, 2003.
- Garcés, Adolfo. *Primer libro del clarinetista (técnica, práctica y estética)*. Madrid: Mundimúsica, 1991.
- Gloag, Kenneth. *Postmodernism in music*. Cambridge: Cambridge University Press, 2012.
- . *Postmodernism in music*. Cambridge: Cambridge University Press, 2012.
- Gloag, Kenneth, y David Beard. *Musicology: The Key Concepts*. London and New York: Routledge, 2005.
- González Martínez, Juan Miguel. *El sentido en la obra musical y literaria : aproximación semiótica*. Murcia: Universidad de Murcia, 1999.
- Hervás Fierro, Marina. *La mirada al pasado en José Luis Turina: análisis de Variaciones sobre dos temas de Scarlatti (1985)*. Valladolid: Universidad de Valladolid, 2016.
- J. Cabañas, Fernando. *José Luis Turina*. SGAE, 1991.

- Jiménez Rodríguez, Eva María. *José Luis Turina. Citas y homenajes en su lenguaje pianístico*. Oviedo: Universidad de Oviedo, 2016.
- Kaiero Claver, Ainhoa. *Creación musical e ideologías: la estética de la postmodernidad frente a la estética moderna*. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona, 2007.
- Ketkin, Klara. *Reminiscences of Lenin*. London: International Publisher, 1934.
- Kirkpatrick, Ralph. *Domenico Scarlatti*. Madrid: Alianza Música, 1985.
- Lerdahl, Fred, y Ray Jackendoff. *Teoría generativa de la música tonal*. Traducido por Juan González-Castelao. Madrid: Akal, 2003.
- Lester, Joel. *Enfoques analíticos de la música del siglo XX*. Traducido por Alfredo Brotons Muñoz y Antonio Gómez Schneekloth. Madrid: Akal, 2005.
- Lucas de la Encina, Itziar. «Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana.» En *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, de Emilio Casares Rodicio, Ismael Fernández de la Cuesta y José López-Calo, 525-528. Madrid: Sociedad de Autores y Editores, 2002.
- Marcos, Tomás. *Historia de la música española 6, siglo XX*. Madrid: Alianza, 1983.
- Mason Greene, David, y David Mason George . «Maria Grigorievna Zhitkova.» En *Greene's Biographical Encyclopedia of Composers: A Music Lover's Treasury of the Lives and Musical Achievements of Over 2,400 Important Composers From the Ancient Greeks to the Present Day, 1186-1196*. Doubleday & Company, Inc., 1985.
- Nattiez, Jean-Jacques. *Music and Discourse: Toward a Semiology of Music*. Traducido por Carolyn Abbate. New Jersey: Princeton University Press, 1990.
- P. Morgan, Robert. *La música del siglo XX*. Traducido por Patricia Sojo. Madrid: Akal, 1994.
- Pastor Gómez Lozano, Vicente M. . «Estudio y análisis sobre la acústica y organología del clarinete y su optimización.» Valencia, Abril de 2005.
- Prokofiev, Sergei, entrevista de Olin Downes. *New York Times* (2 de febrero de 1930).
- Prokofiev, Sergei Sergeievich. *Autobiografía/ S. Prokofiev*. Madrid: Intervalic University, 2004.
- Ramaut Chevassus, Béatrice. *Musique et postmodernité*. París: Presses Universitaires de France, 1998.
- Redepenning, Dorothea. «Sergey Prokofiev.» En *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2001.

- Schwarz, Boris. *Music and musical life in Soviet Russia, 1917-1981*. Bloomington: Indiana University, 1983.
- Temes, José Luis. *José Luis Turina*. Málaga: Orquesta Filarmónica de Málaga, 2005.
- Turina de Santos, José Luis. *Academicismo y libertad formal en la música para guitarra de Joaquín Turina*. s.f.
- Turina de Santos, José Luis. *Catdenza*. Madrid: Turina, 2003. (Música impresa).
- Turina de Santos, José Luis. *Variaciones sobre dos temas de Scarlatti*. Madrid: Turina, 1985. (Música impresa).
- . *Algunas consideraciones técnicas y estéticas sobre mi música*. 1996.
<http://joseluisturina.com/escrito8.html> (último acceso: 17 de Enero de 2017).
- . *El compositor ante la educación musical*. 1997.
<http://joseluisturina.com/escrito14.html> (último acceso: Marzo de 2017).
- . *El estado actual de las enseñanzas de Música, Danza y Arte Dramático*. 1994.
<http://joseluisturina.com/escrito57.html> (último acceso: marzo de 2017).
- . *Instrumentación. Historia y transformación del sonido orquestal*. abril de 2005.
<http://joseluisturina.com/escrito56.html> (último acceso: marzo de 2017).
- . *Introducción a la versión española de Emotion and Meaning in Music, de Leonard B. Meyer*. diciembre de 2001. <http://joseluisturina.com/escrito37.html> (último acceso: marzo de 2017).
- . *La composición de música de cámara en el marco educativo*. 30 de Julio de 2000.
<http://joseluisturina.com/escrito27.html> (último acceso: Marzo de 2017).
- . *La crítica como accidente (ya nada volverá a ser como era)*. Enero de 2001.
<http://joseluisturina.com/escrito32.html> (último acceso: Marzo de 2017).
- . *La música culta en España. ¿Patrimonio cultural? Necesidades y carencias en nuestro sistema educativo*. 6 de marzo de 2002.
<http://joseluisturina.com/escrito38.html> (último acceso: marzo de 2017).
- . *La Música emocionante*. enero-mayo de 2015.
<http://joseluisturina.com/escrito63.html> (último acceso: marzo de 2017).
- . *La Propiedad Intelectual, ¿dominio público?* Junio de 1997.
<http://joseluisturina.com/escrito12.html> (último acceso: Marzo de 2017).
- . *Las jóvenes orquestas y la formación musical de carácter profesional*. 2008.
<http://joseluisturina.com/escrito48.html> (último acceso: marzo de 2017).
- . *Las materias pedagógicas*. Enero-Febrero de 2000.
<http://joseluisturina.com/escrito24.html> (último acceso: Marzo de 2017).

- . *Mi música para cuerdas*. 2 de Abril de 1997.
<http://joseluisturina.com/escrito10.html> (último acceso: Febrero de 2017).
- . *Senderos para el 2000*. Diciembre de 1996. joseluisturina.com/escrito55.html
(último acceso: Febrero de 2017).
- . *Sociedad del entretenimiento*. 1 de enero de 2017. <http://www.press-music.com/?p=468> (último acceso: marzo de 2017).
- . www.joseluisturina.com. s.f.

Villa Rojo, Jesús. *El clarinete y sus posibilidades. Estudios de nuevos procedimientos*. Madrid: Alpuerto, 1984.

8. ANEXOS

He introducido el análisis de *Variaciones sobre dos temas de Scarlatti* (1085) en los anexos porque me parecía mucho más correcto que introducirlo en el cuerpo de texto. Siendo este análisis una parte importante de *La mirada al pasado en José Luis Turina: análisis de Variaciones sobre dos temas de Scarlatti* (1985).

***Variaciones sobre dos temas de Scarlatti* (1985)**

Compuesta en 1985 por encargo de II Festival de Otoño de la Comunidad de Madrid con destino a la “I Semana de Música Española” y dedicada en esa ocasión a la figura de Domenico Scarlatti. *Variaciones sobre dos temas de Scarlatti* se estrena en la Sala Juan de Villanueva del Museo del Prado de Madrid, a cargo del Grupo Círculo, bajo la dirección de José Luis Temes.

Esta obra está dirigida para un doble trío de madera-cuerda (flauta, oboe, clarinete, violín, viola y violoncello). Se caracteriza por estar estructurada como “tema con variaciones”, que se ha venido empleando en los períodos clásicos y románticos. La principal diferencia con estas variaciones es cómo las enlaza, siendo estas variaciones pequeños desarrollos de células que pueden ser tanto melódicas, rítmicas, armónicas o incluso formales de la Sonata en Sol mayor L.349 y la famosa *Fuga del gato* en Sol menor K. 30.⁴⁵ Tras la exposición de los dos temas tomados de las obras ya citadas, aparecen fragmentos enlazados y de forma cambiante y contrastante formando las seis variaciones y la CODA de las que se conforma esta pieza. El compositor ha hecho una pequeña reseña sobre lo que ha ido haciendo en cada una de las variaciones:

- 1ª variación: nos encontramos ante el desarrollo en forma de arpeggios de los acordes del tema A, así como las dos primeras notas del tema B.
- 2ª variación: hay un desarrollo tímbrico de la cabeza del tema B, acompañados de una secuencia de acordes secos y percusivos.
- 3ª variación: desarrollo en el trío de maderas del segundo elemento del tema A.
- 4ª variación: estilo *fugato* sobre la *Fuga del gato*, que encontramos en el tema B, esta variación está encadenada con la 5ª sin ningún tipo de separación.

⁴⁵ Consultado en su página web: <http://www.joseluisturina.com/scarlatti.html>

- 5ª variación: desarrollo en el trío de cuerdas del tercer elemento del tema A.
- 6ª variación: nos encontramos ante el desarrollo de los elementos de los que derivan ambos temas.
- CODA: para concluir la pieza nos encontramos con esta sección donde el oboe hace un desarrollo de la cabeza del tema A, mientras que las demás voces van autogenerando diversas estructuras repetitivas, que conducen a un *stretto*⁴⁶ final.

Análisis paramétrico

La realización de este análisis también se hará de forma paramétrica pero dividiendo la obra en las distintas secciones/variaciones que está compuesta. Por lo que veremos distintos apartados dentro de cada uno de los parámetros de forma, melodía, ritmo, armonía y dinámica. Además explicaremos en el apartado de “análisis motivico” de donde extrae los distintos fragmentos.

Forma

Como ya hemos dicho esta obra está compuesta en estructura de “tema con variaciones”, donde encontramos la introducción con la exposición de los temas tomados por el compositor, las seis variaciones y una CODA final.

- INTRODUCCIÓN (cc. 1-52): esta parte introductoria consta a su vez de tres partes que el compositor ha definido como:
 - o Parte introductoria (cc. 1- 20): abre la pieza presentando las obras de Scarlatti con pequeños fragmentos de la Sonata en Sol mayor L. 349 y la *Fuga del gato*, introduciéndolos en ese orden. Comienza con la sonata en Sol mayor en el trío de madera, con una respuesta de la *Fuga del gato* en Sol menor en el trío de cuerda.
 - o A (cc. 21-35): en esta sección vemos la intercalación, de igual forma, de la melodía de las dos sonatas. Comenzando esta sección el trío de cuerdas con la melodía de la *Fuga del gato*, y continuando en el trío de madera con la sonata en Sol mayor, esto ocurre hasta los compases 30-35, donde vemos la superposición de tríos.

⁴⁶ Recurso o procedimiento imitativo que suele darse en una fuga, donde la línea de una voz se interrumpe y es reanudada por otra voz.

- B (cc. 36-52): esta parte de la introducción es una constante superposición de temas. Donde cadencia en el V grado de Sol.
- 1ª VARIACIÓN (cc. 53-81): esta variación se basa en la melodía de la sonata en Sol mayor L. 349. Hemos hecho una división dentro de esta:
 - a (cc. 52-67): esta sección se caracteriza por ser una repetición de 8 compases marcados en la partitura.
 - b (cc. 68-74): en estos 7 compases, como hemos marcado, se trata de una duplicación de notas de los compases 44-50 de la sonata L. 349 en Sol mayor.
 - a' (cc. 75-80): lo hemos definido como a', por la semejanza a la primera parte de esta 1ª variación. La hemos definido como repetición con variaciones.
- 2ª VARIACIÓN (cc. 81-115): no hemos podido hacer una división de esta variación ya que se trata de una repetición retrogradada con variantes, cambiando la 8ª en la que se interpreta. También sobre la sonata en Sol mayor L. 349.
- 3ª VARIACIÓN (cc. 116-146): aquí encontramos el desarrollo arpegiado del segundo elemento del tema A. Hemos dividido esta variación de la siguiente forma:
 - c (cc. 118-128): le caracteriza el uso, en el trío de maderas, de arpegios sobre el tema A. Caracterizado por la sensación de contrapunto entre estas tres voces. En el trío de cuerdas encontramos una serie de notas que se van repitiendo sin medida mientras la voz superior lleva la melodía.
 - d (cc. 129-137): se caracteriza por la interversión entre las voces, es decir, la cesión de las notas de una voz a otra.
 - c' (cc. 138-146): repetición de pequeños fragmentos de la sección "c".
- 4ª VARIACIÓN (cc. 147-182): con variaciones de la *Fuga del gato*, se caracteriza por el estilo fugado con textura homofónica imitativa en la primera parte de esta variación. A partir del compás 164 encontramos en el trío de cuerda una repetición de tríadas mientras el trío de maderas recuerda la melodía de la *Fuga del gato*. Esta variación se une sin ningún tipo de separación con la siguiente variación.

- 5ª VARIACIÓN (cc. 183-208): se caracteriza por el uso de pequeños fragmentos variados de la Sonata en Sol mayor L. 349 en el trío de cuerdas mientras que los vientos hacen pequeños rellenos que nos recuerdan, de igual forma, a esta sonata. Más tarde, en el compás 192 encontramos superposición de pequeños fragmentos de la sonata en ambos tríos.
- 6ª VARIACIÓN (cc. 209-234): pequeños fragmentos en todas las voces, con separación de un compás entre estos fragmentos, de la Sonata L. 349. Esta variación se une, también sin ningún tipo de separación, con la Coda.
- CODA (cc. 235-255): se caracteriza por la autogeneración de motivos, en el trío de vientos, hasta acabar la pieza.

Melodía

La melodía es tomada, como ya hemos dicho, de las dos sonatas de Scarlatti, que nos vamos encontrando a lo largo de la pieza. La melodía varía de la melodía primaria de Domenico Scarlatti.

Introducción

Comienza en el trío con una melodía rápida que nos recuerda a los primeros compases de la Sonata L. 349. Donde vemos un diálogo entre las voces, como hacía Scarlatti en su sonata.



Ejemplo 22: fragmento 2 de *Variaciones sobre dos temas de Scarlatti* (1985). Sección de vientos.

La sección segunda parte comienza con los primeros compases de la *Fuga del gato*, entrelazado con la parte en la que volvemos a pequeños fragmentos que nos recuerdan a la Sonata en Sol mayor.



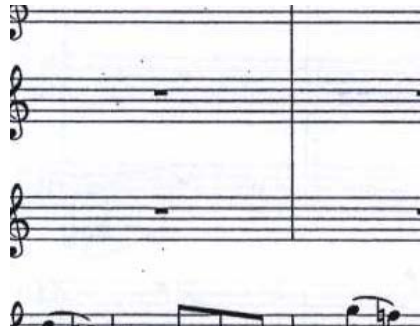
Ejemplo 23: fragmento 9-11 de *Variaciones sobre dos temas de Scarlatti* (1985).

Al entrelazarse con pequeñas secciones de la sonata L. 349 nos encontramos con un juego entre las voces, donde hay un dibujo por 4^{as} y movimiento contrario de dedos. Esto lo encontramos del compás 14 al 17.



Ejemplo 24: fragmento del 14 al 17 de *Variaciones sobre dos temas de Scarlatti*.

Encontramos a partir del compás 25 las apoyaturas más desarrolladas que encontrábamos en la sonata en Sol mayor.



Ejemplo 25: fragmento 25 de *Variaciones sobre dos temas de Scarlatti*. Apoyaturas.

1ª Variación

Volvemos a encontrarnos con una melodía rápida donde prima la superposición de la melodía que encontramos en todas las voces. Según la división que hemos hecho nos encontramos:

a (cc. 52-67): Solo encontramos unos pocos compases con notas más largas, y que repite el mismo dibujo en todas ellas.



Ejemplo 26: notación más larga en el fragmento 55 de *Variaciones sobre dos temas de Scarlatti*.

b (cc. 68-74): en esta sección encontramos lo que parecen ser apoyaturas por 2^{as} 3^{as}, 4^{as} a partir del compás 68. De igual forma hay relación entre las voces, dialogan entre ellas.

Ejemplo 27: del fragmento 68 al 71 de *Variaciones sobre dos temas de Scarlatti*.

a' (cc. 75-80): se vuelve al diseño que encontramos en la primera parte de la variación.

2^a Variación

Nos hallamos ante una melodía que retrogradada con variaciones, donde descubrimos una primera parte con una textura sencilla y con una textura sencilla y poco sobrecargada. Esta primera parte evoluciona hasta que nos encontramos ante un movimiento rápido por grados disjuntos. Además encontramos un cambio de clave.



Ejemplo 28: fragmento 80 al 84 de *Variaciones sobre dos temas de Scarlatti*. Movimiento por grados disjuntos y cambio de clave en la voz de la viola.

3ª Variación

Esta variación se caracteriza por tener tres partes notables, en ellas encontramos:

c (cc. 116-128): a esta sección dentro de la variación le caracteriza el uso de notas repetidas sin medida, que encontramos del compás 116 al 126. Mientras la sección de vientos consigue sensación de contrapunto con arpeggios de la melodía del tema A.



Ejemplo 29: fragmento 116 al 126 de *Variaciones sobre dos temas de Scarlatti*. Podemos ver la zona arpegiada del tema A frente a las notas sin medida del trío de cuerdas.

d (cc. 129-137): lo que caracteriza a esta sección es el uso de la interversión de las notas, las cuales se van cediendo de una voz a otra para dar una sensación de continuidad. Al mismo tiempo que esto ocurre en el trío de madera, la sección de las cuerdas se mantiene callada.



Ejemplo 30: fragmento 127 al 130 de *Variaciones sobre dos temas de Scarlatti*. Cesión de notas entre los vientos.

c' (cc. 138-146): en esta parte de la 3ª variación ocurre melódicamente lo mismo que en la sección c.

4ª Variación

Con un estilo fugado, esta variación se caracteriza por el diálogo entre las voces. Con una sensación de canon, nos encontramos ante una textura homofónica imitativa. Esto lo vemos representado en la primera parte de esta variación, del compás 147 al 155.

47 4ª Variación
Sostento (♩ = 66)

Estilo fugado, diálogo entre las voces. Sensación de canon. Textura homofónica imitativa.

Melodía principal de "Fuga del gato"
Mismo dibujo, cambiando de clave.

2

Tres primeros compases de la "Fuga del gato" (K. 30)

3

4

5

6

Variaciones Scarlatti - 11

Ejemplo 31: fragmento 147 al 155 de *Variaciones sobre dos temas de Scarlatti*.

Hemos marcado una segunda parte en la partitura (cc. 160-171) como parte característica de la obra, donde vemos el uso de tríadas en las cuerdas, primero de forma medida y después sin medida. Mientras los vientos hace referencia a la melodía de la *Fuga del gato*.

Ejemplo 32: fragmento 162 al 164 de *Variaciones sobre dos temas de Scarlatti*. Tríadas y melodía del gato.

5ª Variación

A causa de melodía rápida que nos viene dada de la variación anterior, vemos como en esta también una figuración rápida, donde las cuerdas hacen referencia a la Sonata en Sol mayor L. 349 de Scarlatti. A partir del compás 191 vemos la superposición de pequeños fragmentos variados de la misma sonata.



Ejemplo 33: fragmento 191 de *Variaciones sobre dos temas de Scarlatti*.

En el compás 199 vemos el mismo dibujo melódico variado que más tarde encontraremos en el compás 201.



Ejemplo 34: fragmento 199 y 201 de *Variaciones sobre dos temas de Scarlatti*. Repetición variada de un mismo dibujo melódico.

6ª Variación

Nos encontramos ante una variación donde prima la velocidad, que nos viene dada por la figuración de todo el sexteto. Recordándonos a la sonata en Sol mayor L. 349 de Domenico Scarlatti. Esta variación enlaza con la CODA sin ningún tipo de división.

CODA

Lo que más nos llama la atención de esta parte es la autogeneración de melodía, ya que en la sección de los vientos, vemos como de una nota acaba formándose un motivo completo.



Ejemplo 35: fragmento del 239 y 243 de *Variaciones sobre dos temas de Scarlatti*.
Autogeneración de motivos.

Hasta que acaba la obra no vemos el motivo completo.



Ejemplo 36: fragmento del 253 y 254 de *Variaciones sobre dos temas de Scarlatti*.
Autogeneración de motivos.

Ritmo

Esta obra se encuentra en un continuo cambio según la variación en la que nos encontremos.

Introducción

El comienzo de esta obra en compás de 3/8 no es estable, es decir, en la introducción se alterna este compás con el de 6/8. Como podemos observar vemos que el compositor ha indicado que el 3/8 debe tocarse en *allegro* con una velocidad de corchea igual a 144, mientras que en el compás de 6/8 nos encontramos en un *andante* con velocidad de negra con puntillo es igual a la negra con puntillo de la sección anterior. Nos llama la atención la utilización del cinquillo y las fusas que encontramos en los dos primeros compases.



Ejemplo 37: fragmento 1 y 2 de *Variaciones sobre dos temas de Scarlatti*. Cinquillo y uso de fusas.

Con esta alternancia de compases, velocidades y ayudándose de calderones al finalizar las partes de esta introducción llegamos a la primera variación.

1ª Variación

Esta variación hace referencia a la sonata L. 349 por la anotación de *allegro* que iguala, en este caso, a negra a 144. Esta variación en *allegro* tiene un compás de 3/4 que se mantiene hasta el final de esta. Comienza con todas las voces en silencio, este silencio se romperá por primera vez por la voz de la viola. Al finalizar las secciones *a*, *b* y *a'* de esta variación nos encontramos con un calderón que nos ayudan a diferenciar las distintas partes de forma que se entienda al oído de esta. En el final de la sección *b*

también encontramos un *molto meno mosso* con notaciones en las voces de los vientos de *ad libitum* y *expressivo* que cadencia sobre un calderón para comenzar la sección *a*.



Ejemplo 38: fragmento 74 de *Variaciones sobre dos temas de Scarlatti*. *Molto meno mosso*, *expressivo* y *ad libitum*.

2ª Variación

Comienza en un compás de 2/4 en *meno mosso* que iguala la negra a ca. 92. Para contrastar con la 1ª variación vemos la utilización de silencios y contratiempos. También el uso de repeticiones de dibujos rítmicos que encontramos en el compás 82-83 y más tarde encontramos en el compás 86-87, o en el compás 88-89-90 ó 92.



Ejemplo 39: fragmento 82-83 en la voz del violoncello y 86-87 en la voz de la flauta respectivamente de *Variaciones sobre dos temas de Scarlatti*.



Ejemplo 40: fragmento 92 en las voces de flauta, clarinete y viola de *Variaciones sobre dos temas de Scarlatti*. Repetición de ritmos.

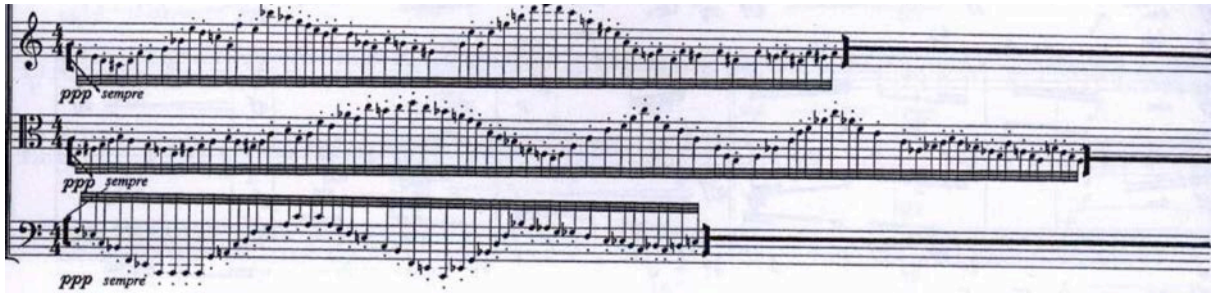
Hallamos reducción de distintos ritmos como puede ser el que encontramos entre las voces de la viola y el violoncello en los compases 82-83.



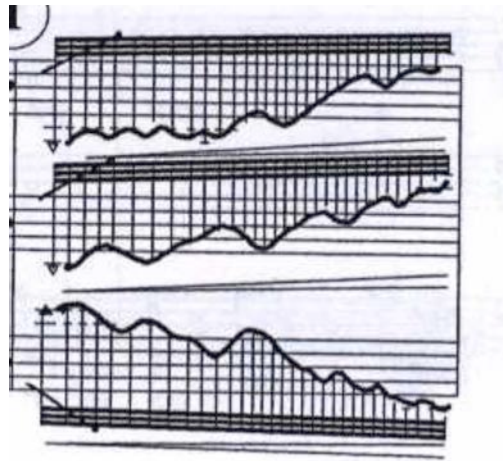
Ejemplo 41: fragmento del 82-83 en las voces de viola y violoncello de *Variaciones sobre dos temas de Scarlatti*. Reducción de dibujos rítmicos.

3ª Variación

Con un compás de 4/4 en allegro nos recuerda, de nuevo a la sonata en Sol mayor. La no medida de las voces de las cuerdas del compás 116 al 126 y 136 al 146 es lo que nos llama la atención a primera vista. Vemos cómo, además, cómo en el compás 126 no hay una clara anotación de las propias notas.



Ejemplo 42: fragmentos del 116 al 120 en las voces de las cuerdas de *Variaciones sobre dos temas de Scarlatti*. Sección sin medida.



Ejemplo 43: fragmentos 126 en las voces de las cuerdas de *Variaciones sobre dos temas de Scarlatti*. No hay una clara anotación de las notas.

El uso de cambio entre las voces de dibujos rítmicos, y que según el ritmo que tienen, parece que se trata de un contrapunto con sensación de canon. Esto lo vemos representado en los primeros compases de esta variación (cc. 116-120) que más tarde encontraremos en los compases 121-125.



Ejemplo 44: fragmentos del 116 al 120 y del 121 al 125 respectivamente en las voces de los vientos en *Variaciones sobre dos temas de Scarlatti*. Cambio de dibujos rítmicos entre las voces.

Sensación de contrapunto en los compases 127-135, con el uso de distintas figuraciones rítmicas con silencios en los vientos mientras las cuerdas se mantienen en silencio.



Ejemplo 45: fragmento del 127 al 135 respectivamente en las voces de los vientos en *Variaciones sobre dos temas de Scarlatti*.

4ª Variación

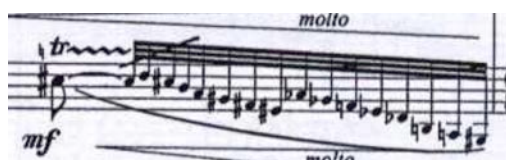
Llama la atención el compás en el que comienza esta variación, ya que se trata de un 8/8 en *sostenuto* que iguala la corchea a 66. Con un estilo fugado encontramos la sensación de canon con repetición de dibujos rítmicos que completa todas las voces, esto ocurre en los primeros compases de la variación (cc. 147-155) hasta acabar llegar al cambio de compás. Nos llama la atención la figuración rápida que encontramos en el compás 154 en la voz de la viola.



Ejemplo 46: fragmento 154 en la voz de la viola de *Variaciones sobre dos temas de Scarlatti*.

Figuración rápida → 12:8.

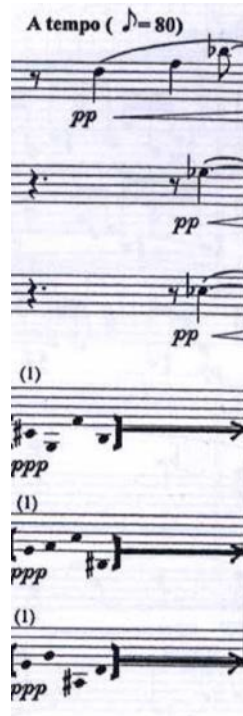
También encontramos en el compás 155 un *grupeto* bastante amplio al que le precede un trino de *do#* en la voz del clarinete.



Ejemplo 47: fragmento 155 en la voz del clarinete de *Variaciones sobre dos temas de Scarlatti*.

Grupeto precedido por un trino de *do#*.

En el compás 156 encontramos el cambio de compás, que pasa de un 8/8 a un 6/8 haciendo referencia a la *Fuga del gato*. Con una anotación de *Piú mosso*, y que después se modificará en el compás 160 a un *meno mosso*, posteriormente a un *rallentando molto* hasta llegar el *a tempo* del compás 161. En esta sección, encontramos en las cuerdas de nuevo la no medida de las tríadas que consiguen las disonancias con las voces superiores.



Ejemplo 48: fragmento 161 en las cuerdas de *Variaciones sobre dos temas de Scarlatti*. Tríadas sin medida en las cuerdas.

Estas tríadas se ven medidas en pequeñas secciones de los compases siguientes pero que nuevamente vuelven a ser medidas. También llama la atención de los cambios de compás a un 3/8 en el compás 163, que va al 9/8 en el 164 y vuelta al 6/8 en el 165. Por lo que podemos decir que orbita alrededor de el compás de subdivisión ternaria.

Al final de esta variación encontramos una pseudo división de compás, que viene dada por el uso de una barra de compás discontinua y que nos da una medida cercana pero no exacta a la que venimos teniendo con anterioridad. Además de encontrarnos con una especie notación de figuración rápida, que nos lleva de una corchea a la semifusa para acabar con un trino y un grupeto en el último pseudo compás.



Ejemplo 49: tres últimos pseudo-compases de la 4ª variación en los vientos de *Variaciones sobre dos temas de Scarlatti*.

5ª Variación

Comienza esta variación en un 4/4 donde la melodía viene dada por las cuerdas, mientras los vientos hacen pequeñas intervenciones. Se caracteriza por el uso de figuraciones rápidas pero la figuración rápida de la flauta en el compás 188 nos llama la atención porque encontramos la unión de dos figuraciones que son múltiplos de 3. Volvemos a encontrar este dibujo en el compás 201 de la mano del mismo instrumento.



Ejemplo 50: fragmentos 188 y 201 respectivamente en la voz de la flauta de la 5ª variación de *Variaciones sobre dos temas de Scarlatti*. Ligadura de 3 + 12 en un compás de 4/4.

Al final del compás 195 encontramos un calderón que nos lleva a una melodía dada por el oboe que se hace de forma libre y que se detiene en el *si* para continuar hasta el compás siguiente.



Ejemplo 51: fragmento tomado del final del compás 195 en la voz del oboe en *Variaciones sobre dos temas de Scarlatti*.

Esta variación también nos lleva a un calderón al final de esta para hacer una separación con la siguiente variación.

6ª Variación

El cambio de compás en esta variación es constante, el cual oscila, en su orden, entre el 3/4, 2/4, 3/4, 4/4, 3/4, 1/4, se mantiene en un 4/4 desde el compás 118 al 127. Vuelve a 3/4 en el compás 228 hasta el final de la obra. De igual forma vemos un cambio de tempo en todos los momentos en que cambia de compás. El final de esta variación viene precedido por dos compases en los que encontramos dos calderones, que nos llevan a pensar que se trata de una forma cadenciar de forma en la que la armonía no forme parte.

CODA

Nos llama la atención cómo mientras los vientos hacen autogeneración de motivos, con figuración rápida en un compás de 3/4, las cuerdas hacen repeticiones de notas para más tarde (cc. 251) hacer seisillos. Esto ocurre hasta finalizar la obra en el compás 255.

Armonía

José Luis Turina tiene una técnica que converge en la utilización de técnicas compositivas clásicas con variaciones hacia las nuevas formas de composición. Por lo que encontramos tonalidades fijas en algunas secciones y atonalidad y disonancia en otras. Por lo que su composición es muy compleja. Vamos a hacer un análisis armónico de la misma forma que los otros parámetros, es decir, por variaciones.

Introducción

Es la parte de la obra donde vemos más claramente el uso de la tonalidad de las obras de Domenico Scarlatti. En la sección introductoria de esta parte de la obra encontramos dos pequeños fragmentos de las obras de Scarlatti, por lo que tienen una tonalidad prefijada, es decir, Sol mayor en los primeros ocho compases y de Sol menor en los cinco compases siguientes para volver a la melodía de Sol mayor.

La sección A de esta introducción encontramos, de nuevo, la melodía de la *Fuga del gato* la que nos indica que se trata de una melodía en Sol menor, que pasa a Sol mayor en el compás 25. Podemos ver la alternancia de tonalidades en esta parte introductoria, que fluctúan alrededor de las tonalidades principales de las obras de Domenico Scarlatti.

1ª Variación

Podemos apreciar cómo en esta variación hace un uso de acordes desplegados de los acordes más representativos de la tonalidad de Sol mayor. Aunque en la voz del violoncello parece que nos encontramos en la tonalidad de Re mayor, donde su acorde puede funcionar como dominante (V) de *re* o como séptimo (VII) sin la fundamental de la misma.

Ejemplo 52: fragmento del 52-55 en *Variaciones sobre dos temas de Scarlatti*. Podemos apreciar los acordes de dominante (V) de Sol mayor en las voces de los vientos y la de V/V en la voz del violoncello.

En sección *b* de esta variación encontramos cómo sigue habiendo tonalidad en la obra, en la que la suma de forma vertical de los arpeggios que hacen los instrumentos forman la tonalidad de *sol*.

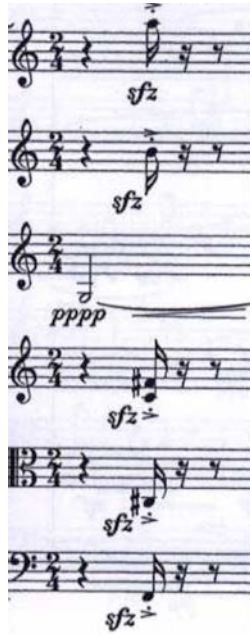


Ejemplo 53: fragmento del compás 68 de *Variaciones sobre dos temas de Scarlatti*. Tonalidad de *sol* con la suma vertical de los acordes.

En el compás 75, donde comienza la sección *a'*, encontramos el uso, de nuevo, de acordes desplegados en los distintos instrumentos.

2ª Variación

No podemos decir que se trate de una tonalidad clara, ya que cada voz hace una nota disonante con el resto de las voces, por lo que chocan constantemente. Como podemos ver en el primer compás de la variación (cc. 81) donde encontramos las notas de *fa*, *do#*, *do*, *fa#*, *sol*, *si*, *la*.



Ejemplo 54: fragmento 81 de *Variaciones sobre dos temas de Scarlatti*. Claras disonancias en este acorde.

Hay pequeños guiños hacia una tonalidad que parece ser cercana a *sol*, esto lo encontramos en el compás 95.



Ejemplo 55: fragmento 95 de *Variaciones sobre dos temas de Scarlatti*. Podemos apreciar la pseudo tonalidad cercana a *sol*.

Esta formación de pseudo tonalidades y disonancias lo encontramos a lo largo de toda esta variación.

3ª Variación

Nos encontramos con las cuerdas con un sin fin de notas sin medida, por lo que podemos reconocer que se trata de una clara de atonalidad ya que no podemos fijar la tonalidad de esos tres instrumentos. Mientras en las voces de los vientos encontramos algo así como una tonalidad cercana a *sol*, de nuevo con claras disonancias como encontramos en los primeros compases de esta variación (cc. 116-126). A partir del compás 127 vemos como la cesión de notas entre las voces consigue que haya algo cercano a *sol* y *re*.

4ª Variación

Es llamativo el uso de tríadas para conseguir disonancias y por tanto la atonalidad de la variación, esto lo encontramos a partir del compás 160 en las cuerdas, mientras en los vientos usan los acordes sin detenerse en una tonalidad marcada, pero sin disonancias entre sus voces. Esto lo encontramos en el compás 162.



Ejemplo 56: fragmento 162 de *Variaciones sobre dos temas de Scarlatti*. Disonancias en forma de tríadas en las cuerdas y acordes sin tonalidad fijada en los vientos.

Vemos la clara atonalidad en los tres últimos pseudo compases, donde los vientos hacen movimientos rápidos por grados conjuntos pero no se mantienen en una tonalidad fija.

5ª Variación

La figuración e incluso la melodía nos incita a pensar que se trata de una variación sobre la Sonata en Sol mayor L. 349 de Domenico Scarlatti. Con una articulación de la melodía cercana a sol, pero como podemos apreciar en el violoncello la sensación de cercanía a veces se disipa por las alteraciones que nos encontramos, por ejemplo en el compás 184.



Ejemplo 57: fragmento 184 de *Variaciones sobre dos temas de Scarlatti*.

Más tarde, la superposición de fragmentos de la sonata en Sol mayor nos hacen pensar que seguimos en la misma tonalidad, pero al final del compás 194 vemos alteraciones que no van acorde a la tonalidad de Sol mayor. Esto lo encontramos a lo largo de toda esta variación.



Ejemplo 58: fragmento 194 de *Variaciones sobre dos temas de Scarlatti*.

6ª Variación

Como ya hemos dicho esta variación se basa en el acercamiento de nuevo de las dos sonatas con la alternancia de los dibujos melódicos, compás en el que se encuentran, etc. Por lo que podemos apreciar cómo nos van introduciendo de nuevo las tonalidades de forma muy sutil, como encontramos al principio de esta variación; por ejemplo en el fragmento del 209 al 212.



Ejemplo 59: fragmento del 209 al 212 de *Variaciones sobre dos temas de Scarlatti*.

Toda esta variación está plagada de acercamientos a una tonalidad, pero con el uso de disonancias parece que no se asienta.

CODA

No es fácil encontrar una estructura armónica en esta sección ya que utiliza continuas disonancias sobre lo que parece ser la melodía principal que se asienta en los vientos. Cadencia el final de la obra con lo que parece ser un acorde disonante pero realmente es cercano a la tonalidad de *sol*.

Dinámica

Como deberíamos de suponer la dinámica va en función a la sonata que hace referencia, es decir, en las que se encuentran referenciando a la sonata en Sol mayor encontraremos una dinámica cercana al *forte*, *fortísimo* e incluso secciones contrastantes con *piano*, *pianísimo*, etc. Para esto se ayudan de *crescendo* y *diminuendo*. Las variaciones que están basadas en la sonata L. 499 tienen una dinámica más cercana al *mezzo piano* con contrastes hacia el *forte*, y del mismo modo ayudándose de *crescendo* y *diminuendo*.

Sol m

EXPOSICIÓN

499. FUGA
MODERATO (♩ = 120)

mf

Notas azarosas

I VII

sensible

VII/V (re m)

II/V (re m)

p

disonancia

Repetición de estos compases más tarde

I V7 I IV/V (Re M)

p subida melódica

sensible

VII/V (Re M) III II

cres. Re M

mf

IV I IV V7 I VII

p *cres.* *f*

I V/V VII/V V+7

Repetición de estos 8 compases del 45 al 52

I III IV I

Estos compases son una repetición (cambiando las voces) de los compases 12-16

Sol m

The musical score is divided into several sections with annotations:

- Top section (yellow background):** Labeled "V del homónimo mayor". It features a treble clef with notes and a bass clef with chords. A red circle highlights a specific melodic phrase in the treble clef.
- Middle section (purple background):** Labeled "DESARROLLO". It contains two systems of music. The first system has a yellow highlight in the treble clef. The second system has a yellow highlight in the bass clef with the text "Se superponen las dos voces".
- Bottom section (red border):** Labeled "Repetición de los compases 17-24". It shows a repetition of the musical material from the previous sections.

Throughout the score, various musical notations are used, including dynamics like *f*, *mf*, *p*, and *cres.*, and chord symbols such as (25)I, IV, V+7, V, and IV/V. Fingerings and articulation marks are also present.

First system of musical notation. It consists of two staves (treble and bass clef). The music is in a key with two flats (B-flat and E-flat). The first staff begins with a dynamic marking of *f* (forte). The second staff has a *dim.* (diminuendo) marking. The system concludes with a *p* (piano) marking. Fingering numbers (1-5) are indicated throughout the piece.

Second system of musical notation. It continues the piece with two staves. A *cres.* (crescendo) marking is present in the second staff. Fingering numbers are clearly visible, such as 4, 3, 2 in the treble staff and 5, 4, 1 in the bass staff.

Third system of musical notation. It features a *f* (forte) marking in the first staff and a *p* (piano) marking in the second staff. A yellow box highlights a specific passage in the first staff, and a yellow arrow points from this box to a similar passage in the second staff. A rehearsal mark (353) is located at the beginning of the system.

Fourth system of musical notation. It includes a *f* (forte) marking in the first staff and an *mf* (mezzo-forte) marking in the second staff. The music continues with complex fingering patterns.

Fifth system of musical notation. It features a *f* (forte) marking in the first staff and a *dim.* (diminuendo) marking in the second staff. The system shows intricate fingering and phrasing.

Sixth system of musical notation. It concludes the piece with a *cres.* (crescendo) marking in the second staff. The final measures show complex fingering and dynamic control.

DESARROLLO

The sheet music is arranged in six systems, each with a treble and bass clef staff. The first system includes a purple box highlighting a section with dynamics *f*, *p*, and *cres.*. The last system includes a red box highlighting a section with dynamic *ff*. The music features various fingerings, slurs, and articulation marks. The page number 70 is centered at the bottom.

First system of the musical score. The first two measures are highlighted with a red box. The bass line in these measures consists of a sequence of chords: G2-B2-D3, G2-B2-D3, G2-B2-D3, and G2-B2-D3. The treble line features a melodic line with fingerings 2, 3, 1, 4, 3, 5, 3.

Second system of the musical score. The bass line continues with chords: G2-B2-D3, G2-B2-D3, G2-B2-D3, and G2-B2-D3. The treble line continues with a melodic line, including fingerings 4, 3, 4, 3, 4, 3, 2, 1, 4, 1, 2, 5, 1.

Third system of the musical score. The bass line continues with chords: G2-B2-D3, G2-B2-D3, G2-B2-D3, and G2-B2-D3. The treble line continues with a melodic line, including fingerings 4, 2, 3, 4, 2, 1, 4, 2, 4, 5, 1, 5, 2, 4.

Fourth system of the musical score. The bass line continues with chords: G2-B2-D3, G2-B2-D3, G2-B2-D3, and G2-B2-D3. The treble line continues with a melodic line, including fingerings 5, 4, 5, 2, 4, 3, 4, 5, 2, 5, 2, 4, 3.

Fifth system of the musical score. The bass line continues with chords: G2-B2-D3, G2-B2-D3, G2-B2-D3, and G2-B2-D3. The treble line continues with a melodic line, including fingerings 4, 5, 4, 1, 2, 3, 4, 5, 2, 1, 3, 5, 2, 4, 3.

Sixth system of the musical score. The bass line continues with chords: G2-B2-D3, G2-B2-D3, G2-B2-D3, and G2-B2-D3. The treble line continues with a melodic line, including fingerings 5, 2, 1, 2, 3, 5, 1, 1.

RECAPITULACION

Seventh system of the musical score, labeled "RECAPITULACION". The first two measures are highlighted with a purple box. The bass line in these measures consists of a sequence of chords: G2-B2-D3, G2-B2-D3, G2-B2-D3, and G2-B2-D3. The treble line features a melodic line with fingerings 4, 2, 2, 3, 2.

RECAPITULACION

4 1 4 3 3 5 4 3 2 5 1 2 4 5 1 5 2

p *cres.*

5 4 2 3 4 2 4

3 4 5 5 3 4 5 5 3 2 1 3 2

f *dim.*

4 5 4 5

3 3 5 2 5 4 1

cres.

1 2 1 2 2 1 3 5 5

3 4 5 4 3 4 5 2 4 3 3 4 4

sf *f* *f*

5 4 5 4 4 4 4 4

3 5 4 5 3 1 4 3 4 3 2

sf

2 2 1 1 2 2 4 4 4

V+7

RECAPITULACIÓN

IV de Sol

V+7 III V de Sol V/V

p *cres.*

Detailed description: This system contains the first four measures of the recapitulation. The right hand features a melodic line with various fingerings (e.g., 4-3-5-2, 4-3-4, 5-2, 3-5, 2-3-5, 2-4, 2-4, 2-3-5) and a dynamic marking of *p* (piano) in the second measure, which then crescendos (*cres.*) through the third measure. The left hand provides a simple harmonic accompaniment with notes on a whole note. Chord symbols V+7, III, V de Sol, and V/V are indicated below the staff.

f *mf* *f* *f*

rall. a poco a poco

I I

Detailed description: This system contains the next four measures. The right hand continues the melodic line with dynamic markings of *f* (forte) and *mf* (mezzo-forte). The left hand accompaniment includes a triplet of eighth notes in the fourth measure. The tempo marking *rall. a poco a poco* (ritardando) is present. The system concludes with two measures marked with the Roman numeral I.

С.Прокофьев

Петя и волк

(сюита для симфонического оркестра)

Каждое действующее лицо этой сказки изображено в оркестре своим инструментом: птичка — флейтой, утка — гобоем, кошка — кларнетом стаккато в низком регистре, дедушка — фаготом, волк — аккордами трех валторн, Петя — струнным квартетом, выстрелы охотников — литавры и большим барабаном. Перед оркестровым исполнением желательно показать эти инструменты детям и сыграть на них лейтмотивы. Таким образом, во время исполнения дети без всякого усилия выучиваются распознавать ряд оркестровых инструментов.

В партитуре все инструменты написаны in C, т. е. так, как они звучат. В партиях следует писать: кларнет in A, труба in B, валторны in F.

В партитуре у валторн и литавр знаки альтерации выставлены у ключей; в партиях этих инструментов знаки альтерации следует выставлять у нот.

Ударные инструменты надо сгруппировать следующим образом:

- 1 — литавры, треугольник, бубен, тарелки
- 2 — кастаньеты, малый барабан, большой барабан.

СОСТАВ ОРКЕСТРА

Flauto	Castagnetti
Oboe	Tamburino
Clarinetto	Tamburo
Fagotto	Piatti
*	Gran cassa
	*
Tromba	
3 Corni	Violini I
Trombone	Violini II
*	Viole
	Violoncelli
Timpani	Contrabassi
Triangolo	

PEDRO (с. 1-13)

Do M

Andantino ♩ = 92

Рано утром пионер Петя открыл калитку
и вышел на большую зеленую лужайку.

Flauto

Oboe

Clarinetto

Fagotto

Tromba

3 Corni

Trombone

Timpani

Triangolo

Castagnetti

Tamburino

Tamburo

Piatti

Gran cassa

Andantino ♩ = 92

Violini I

Violini II

Viole

Violoncelli

Contrabassi

Archi

mf

Archi

dim.

dim.

dim.

mf dim.

p

mp

p

p

V

V simile

1

Archi

div.

mf

mf

mf

mf

unls.

Archl

dim.
div.
non div.
p
dim.
p
mf dim.
p
pizz.
f

Archl

На высоком дереве сидела Петина знакомая птичка. «Все вокруг спойно-», весело зачирикала она.

mf
dim.
mf
dim.
mf
dim.
mf arco
dim.
pizz.
p
pizz.
p

2 DobM EI PÁJARO (с. 14-46)

14 Fl.

2 Allegro ♩ = 178

mf

Fl.

V-nl I

mp
pizz.
mp

Fl. *sf*

V-ni I *sf*

3 *mf*

Ob. *mf*

Fl. *mf*

Ob. *mf*

V-ni I *(pizz.)*
mf

Fl. *cresc.* *f*

Cl. *mf cresc.* *f*

V-ni I *cresc.* *f*

27

4 **Andantino, come prima** *pp*

Archi *p*

Fl. *mp*

Archi *mf* *mp*

mf *mp*

mf *mp*

mf *mp*

mf *mp*

Fl. *p* *mf*

Archi *p* *mf*

p *mf*

p *mp*

p *mp*

p *mp*

Fl. *p* *mf*

Archi *p* *mf*

p *mf*

p *mp*

p *mf*

p *mf*

Fl.

mp

Archi

mp dim. p

V-ni I

p mf

V-la

mf

V-c.

p mf

Вслед за Петей, переваливаясь с боку на бок, показалась утка. Она обрадовалась, что Петя не закрыл калитку, и решила выкупаться в глубокой луже на лужайке.

LabM →

Archi

mp dim. p pizz.

EL PATO (cc. 47-111). ABA'

LabM 47 A

6 L'istesso tempo $\text{♩} = \text{♩}$

Ob. *mf espress.*

Cl. *mf*

Fag. *mf*

V-le div. *mf*

51

Fl. *p*

Ob. *dim.* *p*

Cl. *dim.* *p*

Fag. *dim.* *p*

V-le div. *dim.* *p*

55

Fl. *mf espress.*

Ob. *mf*

Cl. *mf*

Fag. *mf*

V-ni I *p*

V-ni II *p*

V-le div. *mf*

A

Fl. *p*

Ob. *f* *p*

Cl. *f* *p*

Fag. *f* *p*

V-le div. *f* *p*

Fl. 7 ♩ = 98 65

Cl. *p*

Fag. *p*

V-ni I con sord. pizz. *p* arco *p* *p* poco cresc. al *mp* *pp*

V-ni II con sord. pizz. *p* arco *p* *p* *pp*

V-le con sord. unis. *p* *p* *pp*

V-c. div. arco *p* *p*

C-b. arco *p*

А

70

Увидев утку, птичка слетела на траву,
села рядом с уткой и пожала плечами:

79

„Какая же ты птица, если ты летать не умеешь!“- сказала она.
На что утка ответила: „Какая же ты птица, если ты плавать не умеешь!“ и плюхнулась в лужу.

81

B

8

Fl. *f con brio*

Cl. *f*

Fag. *f*

V.-c. div. *f*

Fl. *f*

Cl. *f*

Fag. *f*

V.-c. div. *f*

Fl. *f*

Ob. *f espressa.*

Cl. *f*

Fag. *f*

V-ni II *senza sord.*

V-le *senza sord.*

V.-c. *f unis. pizz.*

C-b. *mf pizz.*

A'

B

88

89

accel.

Они еще долго спорили - утка, плаывая по луже, птичка, прыгая по берегу.

97

A'

9 *Più mosso*

Fl. *f marcato*

Ob. *f marcato*

Cl. *f marcato*

V-ni I *senza sord.*

V-ni II

V-le

40

Fl.

Ob.

Cl.

Fag. *p*

V-ni I *f*

V-ni II *f*

V-le *f*

111 *ritard.*

Fl.

Cl.

Fag.

V-ni I *pp*

V-ni II *pizz. pp*

V-le *pp*

Вдруг Петя насторожился. Он заметил, что по траве крадется кошка.

EL GATO (cc. 112-160) ABA

112 DoM A

41 Moderato

Cl. *con eleganza*

V-ni I

V-ni II

V-le

C-b. *arco*

Fl.

Cl. *pp*

Archi

p

pp

pp

pp

pp

pp

pp

p

121

12

Fl. *p*

Cl.

Fag. *pp*

Archi

p

mp

p

mp

p

arco

pizz.

arco

mp

pizz.

pp

p

mf

mf

mf

mf

mf

Кошка подумала: „Птичка занята спором?
Сейчас я ее спаваю.“ И неслышно, на бар-
хатных лапках подбиралась к ней.

126 A

Musical score for measures 126-131. The Clarinet (Cl.) part is highlighted in orange and begins with a forte (*f*) dynamic. The Archi (Archi) section includes Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass, with dynamics ranging from *mp* to *mf*.

B

13 Allegro, ma non troppo ♩ = 152 - 160

132

Musical score for measures 132-135. The woodwind section (Fl., Ob., Cl.) and brass section (Tr-ba, Cor., P-tti) are marked with *ff*. The string section (V-ni I, V-ni II, V-la, V-c.) is marked *ff* and *arco al tallone*. The Russian lyrics are: „Берегись!“-крикнул Петя, и птичка мигом вспорхнула на дерево.

135 В

Musical score for measures 135-136. The score includes parts for Flute (Fl.), Violin I (V-ni I), Violin II (V-ni II), Viola (V-le), and Cello (V-c.). The Flute part features a complex melodic line with a five-measure rest at the beginning and a dynamic marking of *f* followed by *dim.*. The string parts are marked *f pizz.* and *f*, with a *dim.* marking at the end of the section.

137

Musical score for measures 137-138. The score includes parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), and Bassoon (Fag.). The Oboe and Clarinet parts are marked *f espress.* and *f*. The Bassoon part is marked *f*. The string parts (V-ni I, V-ni II, V-le, V-c.) are marked *p* and *f*.

Musical score for measures 139-140. The score includes parts for Violin I (V-ni I), Violin II (V-ni II), Viola (V-le), and Cello (V-c.). The string parts are marked *p* and *f*. The Violin I and II parts have a *sul pontic. arco* marking at the end of the section.

Musical score for measures 141-142. The score includes parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), and Bassoon (Fag.). The Oboe and Clarinet parts are marked *f espress.* and *f*. The Bassoon part is marked *f*. The string parts (V-ni I, V-ni II, V-le, V-c.) are marked *p* and *f*.

А утка из середины
своей лужи

Musical score for measures 143-144. The score includes parts for Violin I (V-ni I), Violin II (V-ni II), Viola (V-le), and Cello (V-c.). The string parts are marked *p* and *f*. The Violin I and II parts have a *sul pontic.* marking at the end of the section.

B

149

SiM

A

rit. 14 Moderato

Cl. *mf* (verghe) *p*

P-ttl

сердито закрикала на кошку. *p* *pizz.* *mp*

Archi *p* *pizz.* *mp* *pizz.* *mp* *pizz.* *mp* *pizz.* *mp* *(pizz.)* *p* *mp*

Fl. *pp* *p*

Cl. *pp*

Fag. *pp*

P-ttl

Кошка ходила вокруг дерева и думала: „Стоит ли лезть так высоко? Пока влезешь, птичка всё равно улетит.“

Archi *pp* *p* *pp* *p* *pp* *p* *pp* *p* *pp* *p*

A

Fl. *p*

Cl. *mf*

P-tti *p* (verghe)

Archi *p*

Archi *pizz.* *mf* *pizz.*

Sim

161

ABUELO (cc. 161-202)

Fl. *p*

Cl. *f* *pesante*

Fag. *f* *pesante*

P-tti

Gr. c. *p*

V-ni II *arco* *p*

V-le *arco* *p*

V-c. *arco* *p*

C.-b. *mp* *mp* *(pizz.)* *mf*

15 Poco più andante

Вышел дедушка. Он сердился,
что Петя ушел за калитку.
Места опасные. Если из лесу
придет волк, что тогда?

163

Musical score for measures 163-166. The score includes parts for Clarinet (Cl.), Bassoon (Fag.), Horns (Gr.c.), Violin II (V-ni II), Viola (V-le), Cello (V-c.), and Double Bass (C-b.). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The music features a prominent triplet in the Clarinet and Bassoon parts. Dynamics include *mp* and *f energico*. The Double Bass part has *mf* markings.

167

Musical score for measures 167-170. The score includes parts for Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fag.), Horns (Gr.c.), and Arches (Archi). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The music features a triplet in the Bassoon part. Dynamics include *p*, *f*, *pesante*, *arco ten.*, *f ten.*, *p*, *pizz.*, and *mf*. The Arches part includes *arco ten.* and *pizz.* markings.

171

Musical score for measures 171-174. The score includes parts for Bassoon (Fag.), Trombone (T-ro), Viola (V-le), Cello (V-c.), and Double Bass (C-b.). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The music features a triplet in the Bassoon part. Dynamics include *f energico*, *mp*, and *mf*. The Trombone part has a *pp* marking.

174

Musical score for measures 174-176. The score includes parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Bassoon (Fag.), Trumpet (T-ro), Percussion (P-tti), and Archi (Violins and Cellos/Double Basses). The music is in 2/4 time and features a mix of woodwind and string textures.

177

Musical score for measures 177-180. The score includes parts for Clarinet (Cl.), Bassoon (Fag.), Horn (Cor.), Trumpet (T-ro), Percussion (P-tti), Violin II (V-ni II), Viola (V-le), Violoncello (V-c.), and Contrabass (C-b.). The music is in 2/4 time and features a mix of woodwind and string textures.

Петя не придал никакого значения словам дедушки и заявил, что пионеры не боятся волков.

180

SibM

17 Andantino, come prima

Musical score for measures 179-183. The score is for a string quartet and includes parts for Clarinet (Cl.), Bassoon (Fag.), and Arches (Archi). The tempo is Andantino, come prima. The key signature has one flat (B-flat). The score is divided into two systems. The first system (measures 179-181) features a Clarinet part with dynamics *f* and *mf*, and a Bassoon part with dynamics *mf*. The Arches play a rhythmic pattern with dynamics *f con effetto* and *mf*. The second system (measures 182-183) features a Clarinet part with dynamics *mf* and *f*, and a Bassoon part with dynamics *mf* and *f*. The Arches play a rhythmic pattern with dynamics *f con effetto* and *mf più tranquillo*.

184

Musical score for measures 184-188. The score is for a string quartet and includes parts for Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fag.), and Arches (Archi). The tempo is Andantino, come prima. The key signature has one flat (B-flat). The score is divided into two systems. The first system (measures 184-186) features a Flute part with dynamics *p*, a Clarinet part with dynamics *mp*, and a Bassoon part with dynamics *p*. The Arches play a rhythmic pattern with dynamics *p* and *pp*. The second system (measures 187-188) features a Flute part with dynamics *p*, a Clarinet part with dynamics *p*, and a Bassoon part with dynamics *p*. The Arches play a rhythmic pattern with dynamics *p* and *pp*.

188

190

18 Andante ReM

Musical score for measures 188-190. The score includes parts for Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fag.), Contrabass (Gr. c.), and Arches (Archi). The tempo is marked 'Andante' and the key signature is one flat (ReM). The Russian lyrics are: 'Но дедущка взял Петю за руку, увел домой и крепко запер калитку.' The score features dynamic markings such as *mf*, *p*, *pesante*, *pizz.*, and *f*. The woodwinds and strings play in a sustained, melodic style.

192

Musical score for measures 192-196. The score includes parts for Clarinet (Cl.), Bassoon (Fag.), Contrabass (Gr. c.), Violin II (V-ni II), Violin I (V-le), Viola (V-c.), and Cello (C-b.). The tempo is marked 'loco' and the key signature is one flat. The score features dynamic markings such as *mp*, *f*, *energico*, *mp*, and *mf*. The woodwinds play a rhythmic pattern, while the strings provide a steady accompaniment.

196

Musical score for measures 196-200. The score includes parts for Bassoon (Fag.), Trombone (T-ro), Violin I (V-le), Viola (V-c.), and Cello (C-b.). The tempo is marked 'loco' and the key signature is one flat. The score features dynamic markings such as *pp*, *mf*, and *mp*. The woodwinds and strings play in a rhythmic, driving style.

199

(senza rit.)

Ob.

Cl.

Fag.

Timp.

Archi

И действительно, не успел Петя уйти, как из лесу показался огромный серый волк.

203

EL LOBO (cc. 203-406)

Solm

19 Andante molto ♩ = 68

Cl.

Cor.

P-ttl

V-lo

V-c.

C-b.

207

Musical score for measures 207-210. The score includes parts for Cl., Fag., Cor., Tr-ne, P-tti, V-le, V-c., and C-b. The key signature is one flat (B-flat major). The score features a *cresc.* (crescendo) marking across all parts. The Cl. part has a *mf* dynamic. The Fag. part has a *mf* dynamic. The Cor. part has a *mf* dynamic. The Tr-ne part has a *mp* dynamic. The P-tti part has a *mf* dynamic. The V-le, V-c., and C-b. parts have a *mf* dynamic. The score is written in a 2/4 time signature.

210

Musical score for measures 210-213. The score includes parts for Ob., Cl., Fag., Cor., Tr-ne, T-ro, P-tti, and Archi. The key signature is one flat (B-flat major). The score features a *poco rit.* (ritardando) marking in measures 210-211 and a *a tempo* marking in measure 212. The Cl. part has a *mf* dynamic. The Fag. part has a *mf* dynamic. The Cor. part has a *mf* dynamic. The Tr-ne part has a *mf* dynamic. The T-ro part has a *mf* dynamic. The P-tti part has a *mf* dynamic. The Archi part has a *mf* dynamic. The score is written in a 2/4 time signature.

213

216

SibM Gato (cc. 216-229)



rit. 20 Nervoso $\text{♩} = 98$

Cl. Fag. Cor. T-ro P-tti V-c. C-b.

pp *f* *pp* *pp* *f* *pp* *pp* *f* *pp*

Кошка быстро полезла на дерево.

Detailed description: This block contains the musical score for measures 213 to 216. It features staves for Clarinet (Cl.), Bassoon (Fag.), Cor Anglais (Cor.), Trumpet (T-ro), Trombone (P-tti), Violoncello (V-c.), and Contrabass (C-b.). The score includes dynamic markings such as *pp*, *f*, and *pp*. A rehearsal mark '20' is present, followed by the tempo marking 'Nervoso' and a metronome marking of quarter note = 98. The Russian text 'Кошка быстро полезла на дерево.' is written below the V-c. staff. The music is in a key with one flat and a 2/2 time signature.

217

Cl. T-ro V-c. C-b.

mf *p* *pizz.* *p* *pizz.* *p*

Detailed description: This block contains the musical score for measures 217 to 220. It features staves for Clarinet (Cl.), Trumpet (T-ro), Violoncello (V-c.), and Contrabass (C-b.). The score includes dynamic markings such as *mf*, *p*, and *pizz.*. The music is in a key with one flat and a 2/2 time signature.

221

accelerando

Cl. T-ro Archi

mf *f precipitato* *pizz.* *arco*

Detailed description: This block contains the musical score for measures 221 to 224. It features staves for Clarinet (Cl.), Trumpet (T-ro), and Archi (Violins and Cellos/Double Basses). The score includes dynamic markings such as *mf*, *f precipitato*, *pizz.*, and *arco*. The tempo marking 'accelerando' is written above the Cl. staff. The music is in a key with one flat and a 2/2 time signature.

225

a tempo

rit.

Cl.

Archi

Утка закрикала и бросилась вон из лужи.

SibM

230

Pato (cc. 230-268)

Allegro ♩ - 160

Ob.

Vni I

Vni II

Vle

f marcatissimo

234

Fl.

Ob.

Cl.

Tro

Vni I

Vni II

Vle

f marcatissimo

238

Fl. *pp* Но как она ни старалась, а волк бежал скорее.

V-ni I *p subito pizz.*

V-ni II *p subito pizz.*

V-le *p subito*

242

Fl. *p* *cresc.*

Ob. *p* *cresc.*

Cl. *p* *div. pizz.* Вот он ближе... ближе... *cresc.*

V-ni I *p* *div.* *cresc.*

V-ni II *p* *div.* *cresc.*

V-le *p* *cresc.*

246

Fl. *ff*

Ob. *ff*

Cl. *ff*

Tr.ba *con sord.* *ff*

Cor. *ff*

V-ni I *ff arco unis.* Вот он нагнал ее...

V-ni II *ff arco unis.*

V-le *ff arco unis.*

V.c. *ff arco*

250

23 **Meno mosso**

Fl.

Ob.

Cl.

Tr. ba senza sord.

Cor. I + I. II III

Tr. ne

V-ni I

V-ni II

V-le

V-c.

схватил... и проглотил.

255

Andante ♩ = 76

Fl.

Ob.

Cl.

Arch. sul pontic. unis. sul pontic. p sul pontic. p sul pontic. p sul pontic. arco p doloroso

260

LabM

Fl. *pp*

Ob. *pp doloroso ed espres.*

Cl. *con sord.* *mp*

V-ni I *pp con sord.*

V-ni II *pp con sord.*

V-lo *pp* *con sord.*

V-c. *p*

265

Cl. *calando* *pp*

Archi *mp div.* *pp*

Archi *mp* *pp*

Archi *mp div.* *pp*

Archi *mp* *pp*

Archi *con sord.* *pp*

Archi *mp* *pp*

Теперь картина была такая:
кошка сидела на одной ветке,

DoM

269

Pájaro y gato (cc. 269-305)



Fl. *Allegretto* *p* *p espr.*

Cl. *p*

V-c. *senza sord.* *unis.* *p*

C-b. *senza sord.* *p* *pizz.* *arco*

274

Musical score for measures 274-276. The score includes parts for Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Contrabass (C-b.), Violin I (V-ni I), Violin II (V-ni II), and Viola (V-le). The Flute part has a dynamic marking of *p espress.* and a measure number 26 in a box. The Violin I part has a dynamic marking of *p* and the instruction *(con sord.) unis.*. The Violin II part has a dynamic marking of *p* and the instruction *(con sord.) non div.*. The Viola part has a dynamic marking of *p* and the instruction *pizz.*. The Contrabass part has a dynamic marking of *p*. The Russian lyrics are: "птичка на другой..." and "подальше от кошки."

280

Musical score for measures 280-282. The score includes parts for Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fag.), Violoncello (V-c.), and Contrabass (C-b.). The Flute part has a dynamic marking of *pp* and a measure number 26 in a box. The Clarinet part has a dynamic marking of *p espr.*. The Bassoon part has a dynamic marking of *p*. The Violoncello part has a dynamic marking of *mp*. The Contrabass part has a dynamic marking of *mp*.

284

Musical score for measures 284-286. The score includes parts for Flute (Fl.), Contrabass (C-b.), Violin I (V-ni I), Violin II (V-ni II), and Viola (V-le). The Flute part has a dynamic marking of *p*. The Contrabass part has a dynamic marking of *p*. The Violin I part has a dynamic marking of *p*. The Violin II part has a dynamic marking of *p* and the instruction *non div.*. The Viola part has a dynamic marking of *p*.

287

289

Fam

27 Moderato $\text{♩} = 104$

Fl.

Cor.

Tr-ne

P-tti

Gr.c.

Archi

pizz.
p
pizz.
p
pizz.
p
pizz.
p

А волк ходил вокруг дерева и смотрел на них жадными глазами.

arco
mf
arco
mf

291

accelerando a tempo

Fl.

Cl.

Cor.

Tr-ne

P-tti

Gr.c.

V-c.

C-b.

p
p un poco rubato
f
p
mf
pp
f
p
f
f
f
f
f
f
f

298

306 ReM

28 Andantino, come prima ♩ = 92

Между тем пионер Петя, который остался стоять за раскрытой калиткой и видел всё происходящее, нисколько не испугался.

Pedro (cc. 306-406)

308

313

Cl. *pp*

Fag. *mp*
Одна из веток дерева, вокруг которого ходил волк, простиралась до этого забора.

Archi *pp*

pp

mp

pp

317

Cl. *p*

Fag. *mf*

Archi *mf*

mf

mf

mf

p

29

320

Fl. *mf dim.*

Cl.

V-le *mf*

V-c. *mf*

C-b. *mf*

mf

p

p

II, ухватившись за нее,

Pedro se sube al árbol

323

Meno mosso

Fl. *p*

Cl. *p*

Fag. *p*

Cor. I *p*

V-ni I *p*

V-le *p*

V-c. *p*

C-b. *p*

Петя ловко перелез на дерево.

Петя сказал птичке: „Лети вниз и кружись вокруг морды волка, только осторожно, чтоб он тебя не спал.“

DoM

327

El pájaro revolotea alrededor del lobo para ayudar a Pedro

30 **Vivo** ♩ = 152

Fl. *f giocoso e con brio*

Cl. *f con brio*

Fag.

T-lo *f*

T-ro

V-ni I *pizz.*

V-ni II *pizz.*

V-le *f*

329

Musical score for measures 329-330. The score includes parts for Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fag.), Trombone (T-ro), Violin I (V-ni I), Violin II (V-ni II), and Viola (V-le). The Clarinet part is highlighted in orange. Dynamics include *f* and *mp*. Performance instructions include *arco* for the strings.

331

Musical score for measures 331-332. The score includes parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Trombone (Tr-lo), Violin I (V-ni I), Violin II (V-ni II), and Viola (V-le). The Clarinet part is highlighted in orange. Dynamics include *p* and *f*. Performance instructions include *p giocoso e con brio* for the Oboe and *pizz.* for the strings.

333

Musical score for measures 333-334. The score includes parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Horn (r-ro), Violin I (vi I), Violin II (vi II), and Cello/Double Bass (v-le). The Flute and Oboe parts feature a melodic line with a long slur. The Violin I and II parts are marked 'arco' and play a rhythmic accompaniment. The Cello/Double Bass part provides a steady bass line. Dynamics include *f* and *mf*.

335

Musical score for measures 335-336. The score includes parts for Clarinet (Cl.), Horn (r-ro), Violin I (vi I), Violin II (vi II), and Cello/Double Bass (v-le). The Clarinet part is highlighted in orange and features a melodic line. The Horn part plays a rhythmic accompaniment. The Violin I and II parts play a rhythmic accompaniment. The Cello/Double Bass part provides a steady bass line. Dynamics include *mp* and *f*.

337

Musical score for measures 337-338. The score includes parts for Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Violin I (vi I), Violin II (vi II), and Cello/Double Bass (v-le). The Flute part features a melodic line. The Clarinet part is highlighted in orange and plays a rhythmic accompaniment. The Violin I and II parts play a rhythmic accompaniment. The Cello/Double Bass part provides a steady bass line. Dynamics include *mp* and *p*.

339

Fl. *pp* *pp* **31** *Andante molto* ♩ = 66

V-ni I *pp* *pp*

V-ni II

Птичка почти задевала крыльями морду волка, и волк сердито прыгал за ней во все стороны.

342

El lobo intentaba comerse al pájaro

Cl.

Fag.

Tr-ba *con sord.* *f marcatisimo*

Cor. *mf* *f marcatisimo*

Tr-ne *con sord.* *f marcatisimo*

T-ro

P-tti *mp* *mp*

Archi *arco* *mf* *f marcatisimo* *pizz.* *arco*

mf *f marcatisimo* *pizz.* *arco*

mf *f marcatisimo* *pizz.* *arco*

mf *f marcatisimo* *pizz.* *arco*

345

32 Vivo

Fl. *f giocoso e con brio*

Ob. *f marcatis.*

Cl. *f marcatis.* *f con brio*

Fag. *f marcatis.*

Tr-ba *f marcatis.*

Cor. *f marcatis.*

Tr-ne *f marcatis.*

Tr-lo

T-ro

P-ttl

Archi *f marcatis.* *f marcatis.* *pizz.* *arco* *f marcatis.* *pizz.* *f marcatis.* *pizz.* *f marcatis.*

348

Musical score for measures 348-350. The score includes parts for Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fag.), Trumpet (T-ro), Violin I (V-ni I), Violin II (V-ni II), and Viola (V-le). The Flute part has a dynamic marking of *p*. The Trumpet part has a dynamic marking of *mp* and the instruction *arco*. The Violin I and II parts have dynamic markings of *f* and *p*. The Viola part has a dynamic marking of *f*.

351

El lobo se enfadaba

Musical score for measures 351-353, titled "El lobo se enfadaba". The score includes parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fag.), Trumpet (Tr-ba), Cor (Cor.), Trombone (Tr-ne), Trumpet (T-ro), and Archi. The tempo is marked **33 Andante**. The time signature is 3/4. The Archi part has a dynamic marking of *f*. The lyrics are: "Ах, как птичка раздражала волка! Как он хотел схватить ее! Но птичка была ловкая, и волк ничего не мог с ней поделать." The score includes various performance instructions such as *(con sord.)* and *pizz.*

354

No conseguía comerse al pájaro

The musical score is arranged in a standard orchestral format. The woodwind section at the top includes Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), and Bassoon (Fag.). The brass section includes Trumpet (Tr-ba), Horn (Cor.), and Trombone (Tr-ne). Below the brass is the Trombone (T-ro) part. The string section (Archi) at the bottom consists of Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass. The Clarinet part is highlighted with a light orange background. The score is written in a single system with four measures per part. The woodwinds and brass play rhythmic patterns, while the strings play a steady accompaniment. The word 'arco' is written above the string staves in the final measure of the system.

357

34 Allegro ♩. 160

Musical score for measures 357-361. The score includes parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fag.), Trumpet (Tr.ba), Cor (Cor.), Trombone (Tr.ne), and Trombone (T.ro). The woodwinds and strings play a rhythmic pattern of eighth notes. The brass instruments play a melodic line. The strings are marked with *pizz.* (pizzicato). The tempo is marked *Allegro* with a quarter note equal to 160 beats per minute. The time signature is 4/4.

Петя же, сделав на веревке петлю, осторожно спустил ее вниз,

360

Pedro atrapó al lobo con una cuerda bajándola desde el árbol

Musical score for measure 360, Violin I part. The score is marked *con sord.* (with mutes) and *arco* (arco). The dynamics are marked *pp* (pianissimo). The melody consists of a series of eighth notes with a slur over the entire phrase.

362

Musical score for measure 362, Violin I part. The score continues the melody from measure 360, marked *arco* and *pp*.

364

V-ni I *sul G*

366

V-c. *con sord. arco* **накинул волку на хвост и затанул.**

C-b. *pp con sord. arco* *pp*

369

Pedro tiró de la cuerda con todas sus fuerzas

35 *Poco meno mosso* ♩ = 138

Fl. *ff*

Ob. *ff*

Cl. *ff*

Tr-ba *senza sord. ff* *(senza sord.) sf* *ff*

Cor. *ff marcato e furioso (senza sord.) sf* *ff marcato*

Tr-ne *ff marcato e furioso senza sord. sf* *ff marcato*

Timp. *ff* *ff*

T-ro *ff* *ff*

V-ni I *senza sord. sul pontic. ff* *sf*

V-ni II *arco sul pontic. ff* *sf*

V-la *arco sul pontic. ff* *sf*

V-c. *senza sord. sul pontic. non div. ff* *sf*

372

El lobo intentaba morder la cuerda para escapar



Moderato (Meno mosso)

Musical score for woodwinds and brass instruments. The instruments listed are Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fag.), Trumpet (Tr-ba), Trombone (Tr-ne), Timpani (Timp.), and Snare Drum (T-ro). The score includes dynamic markings such as *ff* and *f marcato*. The woodwinds and brass parts are mostly silent in this section, with some notes in the Flute, Oboe, and Clarinet staves.

Moderato (Meno mosso)

Волк почувствовал, что его поймали, и в бешенстве стал прыгать, стараясь вырваться.

Musical score for the string section (Archi). The score includes dynamic markings such as *ff*, *senza sord.*, and *pizz.*. The strings play a rhythmic pattern, with some pizzicato (pizz.) markings in the lower strings.

375

Fl.

Ob.

Cl.

Fag.

Tr-ba
con sord.

Cor.
(senza sord.)

Tr-ne

Timp.

T-ro

Archi
(sul pontic.)
pizz.
arco sul pontic.
pizz.
arco sul pontic.
arco

378

Fl.

Ob.

Cl.

Fag.

Tr-ba

Cor.

Tr-ne

Timp.

T-ro

Archi

Es muta in C

loco

arco

arco

arco

pizz.

arco sul pontine

loco

pizz.

f

f disperato

f disperato

f

f

f

f

381

Musical score for measures 381-384. The score includes parts for Fag. (Bassoon), Cor. (Cor Anglais), Tr-ne (Trumpet), and Archi (Archi). The Fag. part has a dynamic marking of *f* and a measure number 36 in a box. The Cor. part has a dynamic marking of *f* and a measure number 36 in a box. The Tr-ne part has a dynamic marking of *f* and a measure number 36 in a box. The Archi part has a dynamic marking of *f* and a measure number 36 in a box. The score also includes a piano part with a dynamic marking of *f* and a measure number 36 in a box. The piano part has a dynamic marking of *pp* and a measure number 36 in a box. The score is marked with a double bar line and a repeat sign.

385

Pedro había atado el otro extremo de la soga al árbol

Musical score for measures 385-388. The score includes parts for Fag., Cor., T-ro, V-c., and C-b. The Fag. part has a dynamic marking of *p*. The Cor. part has a dynamic marking of *p*. The T-ro part has a dynamic marking of *pp*. The V-c. part has a dynamic marking of *f*. The C-b. part has a dynamic marking of *f*. The score includes the Russian text: "Но Петя привязал другой конец веревки к дереву." The score is marked with a double bar line and a repeat sign.

389

Fl.
Ob.
Cl.
Fag.
Cor.
Tr-ne
T-ro
P.tti
Archi

392

Fag.
Cor.
T-ro
V.c.
C-b.

От прыжков волка петля только ту же затыгивалась на его хвосте.

396

Fl.
ff

Ob.
ff

Cl.
ff

Fag.
ff

Tr-ba

Cor.
ff

Tr-ne
ff

Tro
ff

P-tti
ff

Gr. c.

Archi

ff pizz. arco

ff pizz. arco

ff pizz. arco sul pontic.

ff pizz. arco sul pontic.

37

37

400

Cl.
Fag.
Cor.
Tr-ne
P-tti
Gr.c.
V-le
V-c.
C-b.

В это время...

407

LOS CAZADORES (cc. 407-477)

Aparecen los cazadores que seguían las huellas del lobo

38 Allegro moderato ♩ = 116

Fl.
Ob.
Cl.
Fag.
Gr.c.
Arch.
pizz.
p
pizz.
p
pizz.
p
pizz.
p
pizz.
p
pizz.
p

из лесу показались охотники.

mp

413

39

Musical score for measures 413-418. The score includes parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fag.), Percussion (P-tti), and Cymbals (Gr. c.). The woodwind parts (Fl., Ob., Cl., Fag.) are highlighted in orange. The vocal line (P-tti) has the lyrics: "Они шли по следам волка и стреляли из ружей." (They were walking along the tracks of the wolf and shooting with rifles). The score includes dynamic markings such as *mf energ.*, *p*, *cresc.*, and *mf*. A rehearsal mark "(verghe)" is present above the vocal line.

419

Musical score for measures 419-424. The score includes parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fag.), Percussion (P-tti), and Arches (Archi). The Clarinet part (Cl.) is highlighted in orange. The score includes dynamic markings such as *mf*, *p*, and *cresc.*.

424

Musical score for measures 424-427. The score includes parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fag.), Percussion (P-tti), and Strings (Archi). The woodwinds play a rhythmic pattern of eighth notes. The strings play a steady accompaniment. A dynamic marking of *mf* is present in the woodwind section.

428

Los cazadores disparaban sus fusiles

poco rit.

40 a tempo

MiM

Musical score for measures 428-431. The score includes parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fag.), Horn (Cor.), Timpani (Timp.), Gong/Cymbal (Gr.c.), Violin II (V-ni II), Viola (V-le), Violoncello (V-c.), and Contrabass (C-b.). A blue arrow points from the tempo change instruction to the start of measure 428. The woodwinds play a sustained chord. The percussion features a drum roll marked *solli* and *ff*. The strings play a rhythmic pattern. Dynamic markings include *mf* and *mf* *arco*. The horn part is marked *I* and *I. II*.

432

Fl. *mf*

Ob. *mf*

Cl. *mf*

Fag. *mf*

Tr-ba *senza sord.* *p* *mp*

Cor. I. II

T-no *p*

T-ro *mp*

Archi *(pizz.)* *mf* *pizz.* *pizz.* *pizz.*

436

Fl.

Ob.

Cl.

Fag.

Tr-ba

Cor.

Tr-ne

Timp.

T-no

T-ro

Gr.c.

Archi

I. II a 2

p

mf

Detailed description: This page of a musical score contains measures 436 through 439. The score is arranged in two systems. The first system includes staves for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fag.), Trumpet (Tr-ba), Horn (Cor.), and Trombone (Tr-ne). The second system includes staves for Timpani (Timp.), Snare Drum (T-no), Tom-tom (T-ro), and Cymbals (Gr.c.), followed by a section for the string ensemble (Archi) with five staves. The woodwind parts (Fl., Ob., Cl., Fag.) play a melodic line with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. The Clarinet part is highlighted with an orange background. The Trumpet and Horn parts have dynamic markings of *p* and *mf*. The Horn part includes the instruction "I. II a 2". The string parts play a rhythmic accompaniment with various articulations.

449

Musical score for measures 449-455. The score includes parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fag.), Violin I (V-ni I), Violin II (V-ni II), and Viola (V-le). The Clarinet part is highlighted in orange. Dynamics include *p*, *mf*, *p amabile*, and *p*.

456

Musical score for measures 456-461. The score includes parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fag.), Violin I (V-ni I), Violin II (V-ni II), and Viola (V-le). The Clarinet part is highlighted in orange. Dynamics include *p*, *mf*, and *mp*.

462

MiM

Musical score for measures 462-465. The score includes parts for Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Violin I (V-ni I), and Viola (V-le). The Clarinet part is highlighted in orange. Dynamics include *mf*, *p*, and *pizz.*. Performance instructions include *div.* and *con sord.*.

466

Musical score for measures 466-469. The score is in 2/4 time and features a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The instruments are Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fag.), and Arches (Archi). The Flute part has a melodic line with accents. The Clarinet part is shaded orange and contains a sustained chord. The Bassoon part has a melodic line with accents and a dynamic marking of *mp*. The Arches part includes Violin I and II, and Viola. The Violin I part has a melodic line with accents and a dynamic marking of *p*. The Violin II part has a melodic line with accents and a dynamic marking of *p*. The Viola part has a melodic line with accents and a dynamic marking of *p*. The Bass part has a melodic line with accents and a dynamic marking of *pizz.* and *mp*. The score includes dynamic markings *mp*, *p*, and *pizz.* and performance instructions *con sord.* and *unis.*

470

Musical score for measures 470-473. The score is in 2/4 time and features a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The instruments are Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fag.), and Arches (Archi). The Flute part has a melodic line with accents and a dynamic marking of *mf*. The Oboe part has a melodic line with accents and a dynamic marking of *p*. The Clarinet part is shaded orange and contains a sustained chord with a dynamic marking of *mf*. The Bassoon part has a melodic line with accents and a dynamic marking of *mf*. The Arches part includes Violin I and II, and Viola. The Violin I part has a melodic line with accents and a dynamic marking of *p*. The Violin II part has a melodic line with accents and a dynamic marking of *p*. The Viola part has a melodic line with accents and a dynamic marking of *p*. The Bass part has a melodic line with accents and a dynamic marking of *div.* and *p*. The score includes dynamic markings *mf* and *p* and performance instructions *div.*

474

Musical score for measures 474-477. The score includes parts for Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fag.), Violin II (V.ni II), and Viola (V.le). The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 4/4. The dynamic marking is *mp*. The strings are marked *senza sord.* and *mp*. The woodwinds and strings play a melodic line with slurs and accents.

DoM
478 **MARCHA TRIUNFAL** (cc. 478-592)

Musical score for measures 478-500. The score includes parts for Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fag.), Cor Anglais (Cor.), Grand Cymbal (Gr. c.), and Archi (Archi). The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 4/4. The tempo is *Moderato* with a metronome marking of 104. The dynamic marking is *p*. The woodwinds and strings play a melodic line with slurs and accents. The strings are marked *senza sord.* and *p*. The Archi part includes *arco* and *unis. pizz.* markings.

481

Fl.

Ob.

Cl.

Fag.

Cor.

Timp.

T-no

Gr.c.

Archi

Представьте себе торжественное шествие:

p *ben ritmato* *pizz.*

p *ben ritmato* *pizz.*

p *ben ritmato* *pizz.*

p *ben ritmato* *pizz.*

p *ben ritmato* *pizz.*

simile

485

Fl.

Ob.

Cl.

Fag.

Cor.

Timp.

T.no

Gr.c.

Archi

pizz.

вперед шел Петя

p, *mp*, *pp*

490

44

Fl. *mf*

Ob. *mf*

Cl. *mf*

Fag. *mf*

Tr-ba

Cor. *mf ben tenuto, energico*

Timp. *mp*

44

Archi *arco* *mf*

Archi *arco* *mf*

Archi *arco* *mf*

Archi *arco* *mf*

Detailed description: This page of a musical score for Sergei Prokofiev's 'Peter and the Wolf' features a variety of instruments. The woodwind section includes Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), and Bassoon (Fag.), all playing a melodic line with a dynamic marking of mezzo-forte (mf). The brass section consists of Trumpet (Tr-ba) and Cor (Trumpet in C), with the Cor parts marked 'mf ben tenuto, energico'. The Timpani (Timp.) part provides a rhythmic accompaniment at mezzo-piano (mp). The string section (Archi) is divided into four staves, all playing in arco (arco) with a dynamic marking of mezzo-forte (mf). A large orange rectangular highlight covers the Clarinet and Bassoon staves. The page is numbered 490 at the top and 44 in two boxes at the beginning of the woodwind and string sections.

496

Fl.

Ob.

Cl.

Fag.

Tr-ba

Cor.

Tr-ne

Timp.

Gr. c.

V-ni II

V-le

V-c.

C-b.

mf

mp

mf ben tenuto

mf

501

Fl.

Ob.

Cl.

Fag.

Tr-ba

Cor.

Tr-ne

Timp.

Cast.

Gr.c.

Archl

mf

f ben tenuto

pizz.

f

Detailed description: This is a page of a musical score for the orchestral instruments of the piece 'Peter and the Wolf' by Sergei Prokofiev. The score is arranged in a standard orchestral layout. The instruments listed on the left are Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fag.), Trumpet (Tr-ba), Horn (Cor.), Trombone (Tr-ne), Timpani (Timp.), Castanets (Cast.), Gong (Gr.c.), and Arch (Archl). The Flute part has a long melodic line with a slur. The Clarinet part is highlighted with a light orange background and features a complex rhythmic pattern. The Bassoon part has a melodic line with a slur. The Trumpet part has a melodic line with a slur and a dynamic marking of *mf*. The Horn part has a melodic line with a slur and a dynamic marking of *f ben tenuto*. The Trombone part has a melodic line with a slur. The Timpani part has a rhythmic pattern. The Castanets part has a rhythmic pattern. The Gong part has a rhythmic pattern. The Arch part has a rhythmic pattern with a dynamic marking of *f* and a *pizz.* marking.

506

45

Ob.

Cl.

Tr-ba

Cast.

ppp

div. arco

con sord.

con sord.

con sord.

Archi

За ним охотники вели волка.

510

Ob.

Cl.

Tr-ba

Cast.

T-no

Archi

514

Musical score for measures 514-516. The score includes parts for Ob., Cl., Tr-ba, Cast., T-no, and Archi. The woodwind parts (Ob., Cl., Tr-ba) feature a melodic line with slurs and accents. The strings (Archi) provide a harmonic accompaniment with slurs and accents. The percussion (Cast., T-no) has a simple rhythmic pattern. The woodwind parts are highlighted with an orange background.

517

Musical score for measures 517-519. The score includes parts for Ob., Cl., Fag., Tr-ba, Cast., T-no, and Archi. The woodwind parts (Ob., Cl., Fag., Tr-ba) feature a melodic line with slurs and accents. The strings (Archi) provide a harmonic accompaniment with slurs and accents. The percussion (Cast., T-no) has a simple rhythmic pattern. The woodwind parts are highlighted with an orange background. Dynamics include *mp*, *mf*, *p*, and *f*. The word "unis." is written above the string parts in the final measure.

520

Cl. *f pesante*

Fag. *f pesante*

Cor. *f pesante*

Tr-ne *f pesante*

P-tti *mp*

V-c. *f pesante*

C-b. *f pesante*

524

Fl. *f cresc.*

Ob. *ff con brio*

Cl. *f cresc.*

Fag. *f cresc.*

Tr-ba *senza sord.*

Cor. *cresc.*

Tr-ne *cresc.*

P-tti *mp*

V-le *cresc.*

V-c. *cresc.*

C-b. *cresc.*

528

47 Poco più mosso (allegro moderato) ♩ = 116

Fl. *ff*

Ob.

Cl. *ff*

Fag. *ff*

Tr-ba

Cor. *ff*

Tr-ne *ff*

Tr-lo

T-ro *f*

47 Poco più mosso (allegro moderato) ♩ = 116
senza sord.

ff

senza sord.

ff

Archi *ff*

532

The image shows a page of a musical score for 'Peter and the Wolf' by Sergei Prokofiev, page 532. The score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves. The instruments listed on the left are Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fag.), Trumpet (Tr-ba), Cor (Cor.), Trombone (Tr-ne), Trombone (Tr-lo), and Archi (Archi). The Clarinet part is highlighted with a light orange background. The music is written in a key signature of one flat (B-flat) and a 2/4 time signature. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamics like 'ff' (fortissimo). The page number '532' is enclosed in a red box at the top left.

536

Fl.

Ob.

Cl.

Fag.

Tr.ba

Cor.

Tr.ne

Tr.lo

Gr.c.

Archi

pizz. *ff*

Позади шел дедушка с кошкой. Дедушка недовольно качал головой: „Ну, а если бы Петя не поймал волка? Что тогда?“

ff

pizz. *ff*

pizz. *ff*

ff

ff

ff

ff

ff

ff

f

540

El abuelo enfadado aparece con el gato

48 **ReM**
Sostenuto $\text{♩} = 100$

Fl.
Ob.
Cl.
Fag.
P-tti
Gr.c.
Archi

mf con eleganza
(verghe)
p
mp
(pizz.)
mp
pizz.
mp
pizz.
mp
pizz.
mp
pizz.
mp
pizz.
mp
arco
mf

543

Cl.
Fag.
P-tti
Archi

mp
p
col legno
p
col legno
p
col legno
p
pizz.
mp
arco
mf
(pizz.) 3
mf
3

552

Fl.

Ob.

Cl.

Fag.

Tr-ba

Cor.

Timp.

T-ro

Archi

arco

f

fp *f* *fp* *f*

3 3

557

50

Fl. *ff*

Ob. *ff*

Cl. *ff*

Fag. *ff*

Tr. ba *ff ben tenuto*

Cor. *ff ben tenuto*

Timp. *f*

T-ro *ff* 3

50

Archl *mf* *ff*

562

51 Poco più mosso ♩ = 112

Fl.

Ob.

Cl.

Fag.

Tr-ba

Cor.

Tr-ne

Timp.

T-ro

P-tti

Archi

ff *mp* *pp* *f* *pp* *div.* *con sord.* *pizz.* *ff* *p* *pp*

(verghe)

pp

567

Fl.

Ob.

Cl.

Tr-lo

ppp

Наверху летела птичка и весело чирикала: „Вот какие мы с Петей! вот кого мы поймали!“

col legno non div.

p

col legno non div.

col legno

p

col legno

p

(sempre pizz.)

Archi

570

Fl.

Ob.

Tr-lo

Archi

572

Musical score for measures 572-573. The score includes parts for Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fag.), Trumpet (Tr-lo), and Archi (Archi). The Flute and Clarinet parts feature a melodic line with a '7' marking. The Bassoon part has a 'mp' dynamic marking. The Archi part consists of a string ensemble with various rhythmic patterns. The score is written in a key with one flat and a 2/4 time signature.

574

Musical score for measures 574-575. The score includes parts for Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fag.), Trumpet (Tr-lo), and Archi (Archi). The Flute and Clarinet parts feature a melodic line with a '7' marking. The Bassoon part has a 'mp' dynamic marking. The Archi part consists of a string ensemble with various rhythmic patterns. The score is written in a key with one flat and a 2/4 time signature.

576

Musical score for measures 576-577. The score includes parts for Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fag.), Trumpet (Tr.-lo), and Arches (Archi). The Flute part features a melodic line with slurs and accents, marked with a '7' and 'mp'. The Clarinet and Bassoon parts have similar melodic lines. The Trumpet part has a few notes. The Arches part consists of a rhythmic accompaniment with slurs and accents. The dynamic marking 'mp' is present at the end of the section.

578

Musical score for measures 578-581. The score includes parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fag.), Trumpet (T-ro), and Arches (Archi). The Flute part has a melodic line with slurs and accents, marked with a '52' and 'pp'. The Oboe part has a melodic line with slurs and accents, marked with 'p'. The Clarinet part has a melodic line with slurs and accents, marked with 'p'. The Bassoon part has a melodic line with slurs and accents, marked with 'p'. The Trumpet part has a few notes, marked with 'p'. The Arches part consists of a rhythmic accompaniment with slurs and accents, marked with 'p'. The dynamic marking 'p' is present throughout the section.

А если послушать внимательно, то слышно было, как в животе у волка крикала утка, потому что волк так торопился, что проглотил ее живьем.

582

V-ni I
V-ni II
V-la

dim.
pp

unis.
dim.
pp

LabM

583 Andante ♩ = 76

586

Se escucha al pato dentro de la barriga del lobo

Fl.
Ob.
V-ni I
V-ni II
V-la

pp doloroso
pp doloroso

pp doloroso
pp doloroso
pp doloroso

pp doloroso

senza sord.
senza sord.

unis.

589

591

DoM

Ob.
Cl.
Archi

espress.
accel.

pizz.
pizz.
pizz.
pizz.
pizz.
pizz.

arco
pp

592

Fl. *pp* *cresc.*

Ob. *mp cresc.*

Cl. *pp* *cresc.*

Fag. *pp* *cresc.*

Tr-ba

Cor. *mp*

Tr-ne *mp*

Tr-lo

T-ro *p cresc.*

Archi *arco* *cresc.*

José Luis Turina

Catdenza

Clarinete



José Luis Turina

Catdenza

A (1-7)

Para Clarinete

Sin tempo determinado

♩ = ca. 60, sempre molto rubato

1

(Scarlatti)

Clarinete en La

(Prokofiev)

Cantus firmus. Tema del Gato

pp

6

7:4

grazioso

p

mp

pp

6:4

poco sfz

poco sfz

simile

Pág. 3 (tercer pentagrama)

2

Pág. 3 (tercer pentagrama) ten.

7:4

7:4

p

mp

p

6:4

6:4

sfz

3

Pág. 3 (cuarto pentagrama)

6:4

frull.

3

ord. 3

ff secco

p

mf

pp

p

f

sfz

energico

grazioso

p

mp

5:4

Pág. 3 (primer pentagrama)

La melodía marcada se repite en la página siguiente.

4

Pág. 3 (segundo pentagrama)

Pág. 3 (quinto pentagrama)

5

Poco meno string.

mi-re-do (repetición)

6

sino a Tempo I

ten.

Glasando

7

sfz

sfzpp

A' (8-17)

8

Musical score for measure 8. The upper staff contains a melodic line starting with a *pp* dynamic. The lower staff contains a bass line with a *sfz* dynamic. A pink box highlights the first pentagram of the upper staff. A purple box highlights the second pentagram of the upper staff, which includes the instruction *grazioso* and a triplet of eighth notes. A blue box highlights the lower staff, with a green circle around a note and the label *Apoyatura*. A pink label at the bottom right reads "Pág. 1 (pentagrama 3) y 2 (pentagrama 1)".

Pág. 1 (primer pentagrama)

Pág. 1 (pentagrama 3) y 2 (pentagrama 1)

9

Musical score for measure 9. The upper staff features a melodic line with dynamics *ppp*, *7:4*, *7:4*, and *poco f*. The lower staff has a *sfz* dynamic. A pink box highlights the first pentagram of the upper staff. A blue box highlights the lower staff, with a green circle around a note and the label *Apoyatura*. A pink label at the bottom right reads "8ª Baja de la melodía primaria (pág. 2 pent. 1)".

8ª Baja de la melodía primaria (pág. 2 pent. 1)

Pág. 1 (segundo pentagrama)

10

Musical score for measure 10. The upper staff has a melodic line with dynamics *mp* and a triplet. The lower staff has a *sfz* dynamic. A pink box highlights the first pentagram of the upper staff. A blue box highlights the lower staff, with a green circle around a note and the label *Apoyatura*. A pink label at the bottom right reads "Pág. 1 (segundo pentagrama)".

Pág. 1 (segundo pentagrama)

Pág. 1 (primer pentagrama)

Pág. 1 (tercer pentagrama)

11

Musical score for measure 11. The upper staff has a melodic line with dynamics *mp*, *p*, *mp*, *pp*, *6:4*, and *mp*. The lower staff has a *sfz* dynamic. A pink box highlights the first pentagram of the upper staff. A blue box highlights the lower staff, with a green circle around a note and the label *Apoyaturas*. A pink label at the bottom right reads "Pág. 1 (tercer pentagrama)".

Apoyaturas

12

Musical score for measure 12. The upper staff has a melodic line with dynamics *p*, *mp*, *sfzpp*, and *mf*. The lower staff has a *sfz* dynamic. A pink box highlights the first pentagram of the upper staff. A blue box highlights the lower staff, with a green circle around a note and the label *Apoyaturas*. A pink label at the bottom right reads "Pág. 2 (primer pentagrama)".

Pág. 2 (primer pentagrama)

Apoyaturas

Variación del dibujo melódico de la página 1 (primer pentagrama)

13 **Poco meno**

p *p* *mp* *p* *mp* *pp* *sfzpp* *ff* *p* *f*

Apoyaturas

ten.

14 *mf* *pp* *pp* *f* *mf* *pp*

sfzpp *ff*

ten.

15 **A tempo animato**

sfz *mf* *p* *mp* *ppp*

mp *mf* *qf* *f*

16 *mf* *f* *pppp* *p*

p *18:16*

17 *sfz* *p* *mf* *f* *e deciso* *9:8* *10:8* *ffz*

string.

José Luís Turina

**Variaciones sobre
dos temas de Scarlatti**

Sexteto
Flauta, Oboe, Clarinete, Violín,
Viola y Violoncello



José Luis Turina

Variaciones sobre dos temas de Scarlatti

Escritas para un doble trío de madera-cuerda (flauta, oboe, clarinete, violín, viola y violoncello), las **Variaciones sobre dos temas de Scarlatti** responden a la clásica estructura formal de *tema con variaciones*, algo extraña en nuestros días, pero muy empleada en los períodos clásico y romántico. La diferencia básica entre estas variaciones y las de entonces es que no se trata de encadenar una serie de secciones diferentes entre sí, pero con un nexo armónico o melódico común, sino que, manteniendo el mismo esquema formal a que aquéllo conducía (exposición del tema, seguida de tantas secciones aisladas como variaciones hubiera, rematadas por una coda optativa), las variaciones pasan aquí a ser pequeños "desarrollos" de células, también pequeñas, que pueden ser tanto melódicas como armónicas, rítmicas o, incluso, formales, derivadas siempre, eso sí, de elementos procedentes de los dos temas puestos en juego.

Así, tras una exposición en que los dos temas (tomados, respectivamente, de las sonatas L. 349, en Sol mayor (tema A), y la integrada por la célebre *Fuga del gato*, en Sol menor (tema B) aparecen fragmentados y entrelazados en forma cambiante y contrastante (tempos, caracteres y timbres, ya que cada tema de cada sonata está encomendado a uno de los dos tríos), para fundirse hacia el final provocando algunas superposiciones bimodales, tiene lugar un total de seis variaciones y una coda, organizada conforme al siguiente esquema:

- 1ª variación: desarrollo en forma de arpeggios de los acordes del tema A, así como de las dos primeras notas del tema B, dentro del esquema formal del tema A (sonata clásica monotemática).
- 2ª variación: desarrollo *tímbrico* de la cabeza del tema B, acompañado de una secuencia de acordes secos y percutivos.
- 3ª variación: desarrollo arpegiado, en la madera, del segundo elemento del tema A.
- 4ª variación: *Fugato* sobre la *Fuga del gato* (tema B). Sin ningún tipo de separación, se encadena con la
- 5ª variación: desarrollo en la cuerda del tercer elemento del tema A, dentro del esquema formal de dicho tema.
- 6ª variación: desarrollo de elementos derivados de ambos temas. Sin solución de continuidad, da paso a una *Coda* en la que, junto a un desarrollo en el oboe de la cabeza del tema A, se van autogenerando diversas estructuras repetitivas, que conducen a una *stretta* final.

Estas **Variaciones sobre dos temas de Scarlatti** fueron compuestas por encargo del II Festival de Otoño de la Comunidad de Madrid, en 1985, con destino a la *I Semana de Música Española*, dedicada en aquella ocasión a la figura de Domenico Scarlatti. El estreno tuvo lugar dentro de dicho Festival, a cargo del Grupo Círculo, bajo la dirección de José Luis Temes.

Las variaciones del tema A están dedicadas a José Luis García del Busto, y las del tema B a Alfredo Aracil, coordinadores de dicha Semana, y artífices, por tanto, del encargo.

José Luis Turina



Universidad de Valladolid



80002481472



Variaciones del Tema A: A José Luis G^a del Busto
 Variaciones del Tema B: A Alfredo Aracil

Variaciones sobre dos temas de Scarlatti

Para Sexteto

Voz flauta y oboe,
 melodía
 desplegada del
 compás 5 de la
 Sonata SoIM L.
 349.

SoIM

Mismo motivo.
 Primer Compás
 Sonata SoIM L. 349.

Flauta y clarinete:
 Acorde desplegado
 asentando la
 tonalidad. Segundo
 compás de Sonata
 SoIM L. 349

José Luis Turina

Temas. Allegro (♩ = 144)

Flauta

Oboe

Clarinete *

Violín

Viola

Violoncello

* Escrito en Do

Andante (♩ = ♩)

Oboe y clarinete: mismo
 motivo, distinta octava

Primeros compases de la "Fuga del gato"

Las notas en parte fuerte como las notas en parte debil, hacen una subida por grados conjuntos

Allegro (sempre ♩ = ♩)

pp mf cresc. mf molto espress. mf cresc.

pp mp pizz. pp

Primeros compases de la "Fuga del gato"

Se trata de los compases del 9 al 13 de la Sonata en SolM L. 349.

Compás 15 de la Sonata SolM L. 349, variado

A 21

Andante

rall. mf

Compases del 6 al 9 de la Fuga K. 30, "Fuga del gato"

p mp molto espress. quasi f quasi f

Estos compases se encuentran en la Sonata en SolM L. 349, del 16 al 22.

Allegro p f p f p f p

30

Andante

Estos compases se encuentran en la Sonata en SolM L. 349, del 16 al 22.

Compases del 10 al 14, donde podemos ver que la voz más grave de la pieza original se despliega entre las voces de la violín y la viola

mp
molto espress.

36

Allegro

Estos compases se encuentran en la Sonata en SolM L. 349, del 22 al 26.

mp
mf
f

f
p

Compás 15 y primera parte del primer pulso del compás 16 de la Fuga K. 30, desplegado en estos dos compases

Compases 23 y 24 de la Sonata L. 349, separados por un motivo de la Fuga K. 30. Seguido de los compases 25 y 26 de la Sonata

mf
mp
f

f
f
f

Compás 26 de la Sonata L. 349

Compases del 30 al 33 desplegados en tres voces y en estos cuatro compases

El "re" que encontramos en el compás 33 de la sonata L. 349 como podemos comprobar se mantiene

Repetición de los ocho compases marcados

1ª Variación
Allegro (♩ = 144)

52

Estos compases se repiten exactamente iguales, tanto notas como dinámica, como ritmo.

1 b
 Poco meno mosso (♩ = 120)

6 **9** **11**

3 **4** **5** **7** **8** **10** **12**

1 **2** **3** **4** **5** **6** **7** **8** **9** **10** **11** **12**

13 **16** **17** **18** **19**

14 **15** **16** **17** **18** **19**

13 **14** **15** **16** **17** **18** **19**

Molto meno mosso

Allegro (♩ = 144) **a'**

75

79

The musical score is written for piano and bassoon in 2/4 time. It consists of 16 measures, divided into three systems of four staves each. The first system (measures 1-4) is highlighted with red arrows indicating a retrograde repetition. The score includes various dynamic markings such as *sfz*, *pppp*, *pp*, *p*, *mp*, *quasi mf*, *f*, and *ff*. Performance instructions include *cresc.* and *dim.*. The key signature has one sharp (F#) and the tempo is *Meno mosso* with a quarter note equal to approximately 92 beats per minute.

Esta sección es una repetición de la hoja anterior, dándole la vuelta. Encontramos la melodía una 8ª de diferencia con la melodía primaria de esta variación.

D

ff dim. pp sfz
ff dim. sfz f qf
ff dim. ff qf mf dim. p
ff dim. p sfz qf mf
ff dim. mf qf f p dim. pp sfz
fff ff f
mf f p cresc. mf qf mp
pp cresc. mf quasi mf qf
sfz f p cresc. mf qf
ppp pp cresc. mf quasi mf mp
pp cresc. qf mf qf
pp sfz pp f qf mp mf qf
quasi mf sfz pp ppp sfz
f sfz p pp sfz
f sfz mp sfz sfz
f sfz sfz sfz niente
quasi mf sfz sfz sfz

Repetición rítmica y variación melódica

116

pppp p pp pppp

ppp sempre

ppp sempre

ppp sempre

pp mp p ppp mf p qf

mp p qf

mp p mf qf

1

Interversión: comunicación o cesión de las notas entre las voces

d E

ppp possibile cresc. f frull

ppp possibile cresc. f

ppp possibile cresc. f

f

f

f

El compositor hace referencia a las notas que quiere que toque el intérprete, dándole libertad Variaciones Scarlatti - 9

Intervención

Musical score for three voices (Soprano, Alto, Tenor). The score includes dynamic markings such as *f*, *p*, *frull.*, *ord.*, and *dim.*. Red arrows indicate specific musical interventions or phrasing across the staves.

Repetición de pequeñas secciones de los motivos que encontramos al principio de la variación

Musical score showing a variation with dynamic markings *ppp* and *pppp*. A circled 'F' and a 'C' with a bar line are present. A blue bracket highlights a section of the score. Colored boxes (purple, yellow, pink) highlight specific motifs. A blue arrow points from the highlighted section to a later part of the score.

Repetición de motivos en distintas voces, con variación en el orden de las notas

Musical score showing a variation with dynamic markings *mp*, *mf*, *p*, *f*, and *pp*. A circled '2' is present. A blue bracket highlights a section of the score. Green boxes highlight motifs. A blue arrow points from the highlighted section to a later part of the score.



Estilo fugado, diálogo entre las voces. Sensación de canon. Textura homofónica imitativa.

Melodía principal de "Fuga del gato".
Mismo dibujo, cambiando de clave.

Tres primeros compases de la "Fuga del gato" (K. 30)

Melodía de la "Fuga del gato"

Lamento

The first system of the musical score features a treble clef and a 3/4 time signature. It includes a melodic line with dynamic markings such as *mf*, *pp*, *p*, and *mp*. A blue arrow points from the title 'Melodía de la "Fuga del gato"' to the first staff. Several phrases are circled in orange and labeled 'Lamento', and others are circled in blue and labeled 'Triada'. The bottom part of the system shows a complex rhythmic accompaniment with dynamic markings like *pp*, *f*, *mf*, *sfz*, and *ffz*.

Triada

The second system continues the musical score. It features a treble clef and a 3/4 time signature. The melodic line starts with *pppp* and includes dynamic markings like *pp*, *p*, and *sfz pp*. A blue arrow points from the 'Triada' label in the first system to a circled blue phrase in this system. Other phrases are circled in orange and labeled 'Lamento'. The bottom part of the system shows a complex rhythmic accompaniment with dynamic markings like *pp*, *ord.*, and *sempre pp*.

Triada

Lamento

The third system continues the musical score. It features a treble clef and a 3/4 time signature. The melodic line includes dynamic markings like *mf*, *mp*, *mf*, *f*, and *molto tenuto*. A blue arrow points from the 'Triada' label in the second system to a circled blue phrase in this system. Other phrases are circled in orange and labeled 'Lamento'. The bottom part of the system shows a complex rhythmic accompaniment with dynamic markings like *p*, *arco*, *mf*, *mp*, *mf*, and *f*.

Lamento

Triada

Triada

I

ff *f molto tenuto* *tutta forza* *dim.* *frull* *ord.* *frull* *ord.* *frull* *ord.* *2+2+2* *ppp*

1 **2**

rall. *Senza tempo* *f* *pp* *mf* *f* *tr* *tr* *(senza trino)* *tr* *mf* *f* *pp* *sord.* *pp* *sord.* *pp* *sord.* *f* *pp* *sord.* *dejar el arco* *attaca*

Repetición pág. 17

Estos compases se encuentran en la Sonata en SolM L. 349, del 16 al 26.

Estos compases se encuentran en la Sonata en SolM L. 349, del 16 al 22.

Variación de Sonata L. 349. Compás 4.

sfz secco
p
pp
ppp espress.
mp
pp
p

Variación de la sonata L. 349

Variación de Sonata L. 349. Compás 4..

pp
cresc.
p
mf
pp sub.
cresc.
p
mf
pp sub.
cresc.
p
cresc.
mf
cresc.
molto
mf
p
cresc.
molto
molto

Variación de la sonata L. 349

senza rall.
f
tr
mp
f
f
mf
ppp
mf > p
qf
liberamente
ten.
rall. molto
sfz sin resonar

pp niente

pppp

Repetición pág. 15

pp

sempre pp

sempre pp

(sempre pizz.) *ff*

pp

pp

pp

pp

molto *mf* *sfz* molto vib.

mp

mp

molto

ppp

mf

ff

sfz pp

f

sfz pp

mp

3

3

mf

p

3

3

5

mf

pp

sfz pp

f

sfz pp

mp

mf

pp

Variación y repetición

pp

12

qf

f

f

f

f

f

qf

p

ff dim. mp ppp espress p ppp p

rall. a tempo

Variación de la sonata L. 349

Variación de Sonata L. 349. Compás 4 y 5.

mp ppp p pp cresc. pp cresc. pp cresc.

Variación de la sonata L. 349

Variación de Sonata L. 349. Compás 4.

p cresc. mf f molto pp via sord. f molto pp via sord. f molto pp

Variación 6

Allegro (♩ = 144)

Moderato molto (♩ = 48)

♩ = 144

♩ = 48

rall.

First system of musical notation for Variación 6. It consists of five staves. The first four staves are in treble clef, and the fifth is in bass clef. The music is in 3/4 time. Dynamics include *f*, *ppp*, and *f*. Articulations include *pont.*, *ord.*, *pizz.*, and *arco*. There are also markings for *pp* and *p*. The tempo changes from Allegro (♩ = 144) to Moderato molto (♩ = 48) and then back to Allegro (♩ = 144). The section ends with a *rall.* marking.

Second system of musical notation for Variación 6. It consists of five staves. The first four staves are in treble clef, and the fifth is in bass clef. The music is in 3/4 time. Dynamics include *f*, *ppp*, *sfz pp*, *mf*, and *mp*. Articulations include *ord.*, *pont.*, *pizz.*, and *arco*. There are also markings for *pp* and *p*. The tempo changes from Moderato molto (♩ = 48) to Allegro (♩ = 144). The section ends with a *rall.* marking.

Third system of musical notation for Variación 6. It consists of five staves. The first four staves are in treble clef, and the fifth is in bass clef. The music is in 3/4 time. Dynamics include *f*, *mf*, *f*, *ffz*, and *f*. Articulations include *ord.*, *pont.*, *pizz.*, and *arco*. There are also markings for *secco*, *pp*, and *p*. The tempo is marked *Meno mosso* (♩ = 72). A large 'L' marking is present. The section ends with a *rall.* marking.

$\text{♩} = 144$

f *ff* *dim.* *ff* *dim.* *ff* *dim.* *ff* *dim.* *ff* *dim.* *ff* *dim.*

molto *p* *mf* *p* *mf* *pp* *mp* *pp* *mp* *pp* *mp* *pp* *mp*

N Coda
Poco meno mosso ($\text{♩} = 120$)

235

f *sfz* *pp* *pp* *mp* *pp* *mp* *pp* *mp* *pp* *mp* *pp* *mp*

Se van autogenerando diversas estructuras, que se repetirán hasta acabar melodía en cada voz de los vientos

pp
cresc.
poco
cresc.
poco
cresc.
poco

3 3 6 6 6 3

5 5 5 5 5 5

5 5 5 5 5 5

5 5 5 5 5 5

cresc.
poco
cresc.
poco
sfz
sfz
sfz
sfz

a
a
a
poco
poco
poco
poco

6 3 6 3 6 3 3 6 6 3 6 3 3 6 6 3 6 3

5 5 5 5 5 5 5 5 5 5 5 5 5 5 5 5 5 5

5 5 5 5 5 5 5 5 5 5 5 5 5 5 5 5 5 5

a
a
sfz
sfz
sfz
sfz
sfz
sfz

ff
ff

6 3 6 3 6 3 3 6 6 3 6 3 3 6 6 3 6 3

5 5 5 5 5 5 5 5 5 5 5 5 5 5 5 5 5 5

5 5 5 5 5 5 5 5 5 5 5 5 5 5 5 5 5 5

sfz
sfz
f
cresc.
3 3

ff pp cresc.

pp cresc.

pp cresc.

ord. ff pp sub. cresc.

ord. ff pp sub. cresc.

cresc.

sfz pp sub.

molto fff sfz secco

molto fff sfz secco

molto fff sfz secco

molto fff sfz secco

molto fff sfz secco

molto fff sfz secco

molto fff sfz secco

molto fff sfz secco

cresc. fff sfz secco

Madrid, abril de 1985

fr. V. Linares