Universidad de Valladolid

Facultad de Filosofía y Letras

Titulación:
Grado en Historia y Ciencias de la Música

Título del Trabajo Fin de Grado:

LA MIRADA AL PASADO EN JOSÉ LUIS TURINA: *ANÁLISIS DE* VARIACIONES SOBRE DOS TEMAS DE SCARLATTI *(1985)*

Alumno (a): Dña. Marina Hervás Fierro

Tutor: Dr. Carlos Villar Taboada

Universidad de Valladolid

Trabajo presentado en defensa pública con el VºBº del Dr. Carlos Villar Taboada

Fdo. : Carlos Villar Taboada

Lista de gráficos y tablas

Gráfico 3.1. Producción cronológica de José Luis Turina. 16

Gráfico 3.2. Producción por géneros de José Luis Turina 17

Gráfico 3.3. Producción por décadas de los distintos géneros. 18

Gráfica 3.4. Distribución compositiva de su producción orquestal. 23

Gráfica 3.5. Su producción camerística y conjuntos. 27

Tabla 1: análisis comparativo motívico 76

Tabla 2: análisis comparativo motívico 79

Lista de ejemplos

Ejemplo 1: fragmento 41 y 42 de la sonata en “Sol M” L. 349. 30

Ejemplo 2: fragmento 2 de la sonata 31

Ejemplo 3: compás 5 de la sonata L. 349. 31

Ejemplo 4: fragmento del 9 al 14 de la sonata L. 349. 31

Ejemplo 5: compás 16 de la sonata L. 349. 32

Ejemplo 6: compás 1 de la sonata L. 349. 32

Ejemplo 7: compás 42 de la sonata L. 349. 33

Ejemplo 8: compás 10 y 40, respectivamente de la sonata L. 349. 34

Ejemplo 9: compás 9 y 10 de la sonata L. 349. 34

Ejemplo 10: compás 13 de la sonata L. 349. 35

Ejemplo 11: compás 5 y 6 de la sonata L. 349. 36

Ejemplo 12: compás 40 de la sonata L. 349. 36

Ejemplo 13: primeros 8 compases de la *Fuga del gato.* 38

Ejemplo 14: primeros 3 compases y los 27 y 28 de la sonata K. 30 de Scarlatti. 39

Ejemplo 15: compases 9 y 10 de la sonata K. 30 de Scarlatti. 39

Ejemplo 16: compás 9 de la sonata K. 30 de Scarlatti. 40

Ejemplo 17: compases 61 y 61 de la sonata K. 30 de Domenico Scarlatti 40

Ejemplo 18: compás 14 de la sonata K. 30 (L. 499) de Domenico Scarlatti. 41

Ejemplo 19: compás 8 y 9 de la sonata K. 30 de Domenico Scarlatti. 42

Ejemplo 20: compás 5 y 144 de la sonata K. 30 de Domenico Scarlatti. 42

Ejemplo 21: compases del 109 al 112 de la sonata K. 30 de Domenico Scarlatti. 43

Ejemplo 22: fragmento 2 de *Variaciones sobre dos temas de Scarlatti.* 48

Ejemplo 23: fragmento 9-11 de *Variaciones sobre dos temas de Scarlatti.* 49

Ejemplo 24: fragmento del 14 al 17 de *Variaciones sobre dos temas de Scarlatti.* 49

Ejemplo 25: fragmento 25 de *Variaciones sobre dos temas de Scarlatti.* 49

Ejemplo 26: notación en el 55 de *Variaciones sobre dos temas de Scarlatti.* 50

Ejemplo 27: del fragmento 68 al 71 de *Variaciones sobre dos temas de Scarlatti.* 51

Ejemplo 28: fragmento 80 al 84 de *Variaciones sobre dos temas de Scarlatti.* 51

Ejemplo 29: fragmento 116 al 126 de *Variaciones sobre dos temas de Scarlatti.* 52

Ejemplo 30: fragmento 127 al 130 de *Variaciones sobre dos temas de Scarlatti*. 52

Ejemplo 31: fragmento 147 al 155 de *Variaciones sobre dos temas de Scarlatti.* 53

Ejemplo 32: fragmento 162 al 164 de *Variaciones sobre dos temas de Scarlatti.* 54

Ejemplo 33: fragmento 191 de *Variaciones sobre dos temas de Scarlatti.* 55

Ejemplo 34: fragmento 199 y 201 de *Variaciones sobre dos temas de Scarlatti.* 55

Ejemplo 35: fragmento del 239 y 243 de *Variaciones sobre dos temas de Scarlatti.* 56

Ejemplo 36: fragmento del 253 y 254 de *Variaciones sobre dos temas de Scarlatti.* 56

Ejemplo 37: fragmento 1 y 2 de *Variaciones…* 57

Ejemplo 38: fragmento 74 de *Variaciones…* 58

Ejemplo 39: fragmento 82-83 en la voz del violoncello y 86-87 en la voz de la flauta respectivamente de *Variaciones…* 58

Ejemplo 40: fragmento 92 en las voces de flauta, clarinete y viola de *Variaciones…* 59

Ejemplo 41: fragmento del 82-83 en las voces de viola y violoncello de *Variaciones…* 59

Ejemplo 42: fragmentos del 116 al 120 en las voces de las cuerdas de *Variaciones…* 60

Ejemplo 43: fragmentos 126 en las voces de las cuerdas de *Variaciones..* 60

Ejemplo 44: fragmentos de cc. 116-120 y 121-125 en los vientos en *Variaciones…* 61

Ejemplo 45: fragmento del 127 al 135 respectivamente en las voces de los vientos en *Variaciones…* 61

Ejemplo 46: fragmento 154 en la voz de la viola de *Variaciones…* 62

Ejemplo 47: fragmento 155 en la voz del clarinete de *Variaciones…* 62

Ejemplo 48: fragmento 161 en las cuerdas de *Variaciones…* 63

Ejemplo 49: pseudo-compases de la 4ª variación en los vientos de *Variaciones...* 64

Ejemplo 50: fragmentos 188 y 201 respectivamente en la voz de la flauta de la 5ª variación de *Variaciones...* 64

Ejemplo 51: fragmento final del compás 195 en la voz del oboe en *Variaciones…* 65

Ejemplo 52: fragmento del 52-55 en *Variaciones...* 66

Ejemplo 53: fragmento del compás 68 de *Variaciones…* 67

Ejemplo 54: fragmento 81 de *Variaciones…* 68

Ejemplo 55: fragmento 95 de *Variaciones…* 68

Ejemplo 56: fragmento 162 de *Variaciones...* 69

Ejemplo 57: fragmento 184 de *Variaciones…* 70

Ejemplo 58: fragmento 194 de *Variaciones…* 71

Ejemplo 59: fragmento del 209 al 212 de *Variaciones…* 71

Ejemplo 60: fragmento (cc. 68-71) de *Variaciones…* 77

Ejemplo 61: fragmento (cc. 43-46) de la sonata L. 349 de Domenico Scarlatti. 77

Índice

Listado de gráficos y tablas v

Listado de ejemplos vi

Índice xi

1. INTRODUCCIÓN 1
   1.1. Hipótesis y objetivos 1
   1.2. Estado de la cuestión 2-5
   1.3.Marco teórico y reflexión metodológica 5-9
2. APROXIMACIÓN AL AUTOR 11
   2.1. Formación 11
   2.2. Influencias 12-13
   2.3. Reconocimientos recibidos 13-14
3. VISIÓN GENERAL DE SU PRODUCCIÓN 15-18
   3.1. Música escénica 19
   3.2. Música vocal 19-21
   3.3. Música orquestal 21-23
   3.4. Música para instrumentos a solo 24-25
   3.5. Música camerística 25-27
4. ANÁLISIS DE LAS OBRAS ORIGINALES 29
   4.1. Análisis descriptivo 29
      4.1.1. Sonata en Sol mayor L. 349 29
         4.1.1.1. Forma 29-30
         4.1.1.2. Melodía 30-32
         4.1.1.3. Ritmo 32
         4.1.1.4. Armonía 33-35
         4.1.1.5. Dinámica 35-36
      4.1.2. Sonata K. 30 (*Fuga del gato*) 36
         4.1.2.1. Forma 37-38
         4.1.2.2. Melodía 38-40
         4.1.2.3. Ritmo 40
         4.1.2.4. Armonía 40-42

4.1.2.5. Dinámica 43
5. *VARIACIONES SOBRE DOS TEMAS DE SCARLATTI* (1985) 45
5.1. Análisis paramétrico 46
5.1.1. Forma 46-47
5.1.2. Melodía 48-56
5.1.3. Ritmo 57-65
5.1.4. Armonía 65-72
5.1.5. Dinámica 72
6. ANÁLISIS COMPARATIVO 73
6.1. Contexto poético 73
6.2. Análisis comparativo 73
6.2.1. Forma 74
6.2.2. Análisis motívico 74-79
6.2.3. Dinámica 79
7. CONCLUSIONES 81-82
8. FUENTES Y BIBLIOGRAFÍA xiii
9. ANEXOS INCLUIDOS EN EL CD

1. INTRODUCCIÓN

Este Trabajo de Fin de Grado se titula *La mirada al pasado en José Luis Turina*: *análisis de* Variaciones sobre dos temas de Scarlatti *(1985).* Propone un acercamiento a la figura del compositor José Luis Turina de Santos (1952) y a las técnicas que utiliza para ver la importancia de la tradición y del pasado en su obra. Con tal fin, se presenta el análisis de *Variaciones sobre dos temas de Scarlatti* (1985). Este nieto de Joaquín Turina es uno de los compositores de más relevancia en la música española actual, no solo por el número de obras que ha compuesto, alrededor de 150 piezas hasta 2016, sino también por su proyección nacional e internacional, como se mostrará.

Desde la perspectiva musicológica, el interés principal de este trabajo es descubrir las técnicas de composición de Turina cuando crea nuevas composiciones mirando hacia el pasado. La justificación sobre la elección de esta obra se debe al hecho de que no exista, hasta la actualidad, ninguna investigación previa sobre dicha obra, además del propio gusto por la música de este compositor y por la música que definimos como atonal, tanto estéticamente como a la hora de su análisis. Este trabajo podría servir, también, como referencia para futuros trabajos sobre este compositor.

1.1. Hipótesis y objetivos

La hipótesis sobre la que se fundamenta el presente trabajo consiste en que la música del pasado supone un estímulo para las composiciones que realiza hoy José Luis Turina. El objetivo principal al que queremos llegar es explicar cómo Turina utiliza la música del pasado, con técnicas modernas, en la creación de nuevas obras. Como caso de estudio para el análisis de esta hipótesis, en el presente trabajo hemos seleccionado su obra *Variaciones sobre dos temas de Scarlatti.* Esta composición utiliza temas y motivos tomados de las sonatas L. 349, en Sol mayor y la *Fuga del gato,* en sol menor, L. 499, de Domenico Scarlatti (1689-1750), que aparecen fragmentados y entrelazados de forma cambiante y contrastante.

A partir de este objetivo general, se derivan los objetivos secundarios:

a) Contextualizar la trayectoria artística de José Luis Turina de Santos, para comprender esta composición en particular.

b) Realizar un primer balance del catálogo de obras del compositor, que permita valorar la distribución genérica y cronológica de la producción, atendiendo en especial a aquellas que tengan el sesgo de la mirada al pasado.

c) Analizar qué técnicas utiliza Turina en el manejo de materiales procedentes del pasado en *Variaciones sobre dos temas de Scarlatti* (1985).

1.2. Estado de la cuestión

La primera referencia bibliográfica existente sobre José Luis Turina de Santos es la entrada que tiene en *Historia de la música española*[1], donde apenas encontramos una página que hace referencia a dicho compositor. Más tarde, se publicó en el *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*[2], una entrada mucho más extensa. La publicación de este diccionario en 2002, aporta otra aproximación a su biografía y a su obra que permite ver el gusto del compositor por el pasado histórico musical, presente en su trabajo de dos formas distintas, a partir de la cita directa o a partir del uso de elementos que son reconocidos por el oyente. Basa su pensamiento musical en dos principios básicos: estructuralismo y expresividad[3]. Su música es una continua búsqueda del equilibrio entre estos dos principios.

El libro de *José Luis Turina*[4] es principalmente una monografía sobre el compositor, y recoge tanto la vida como la obra del autor hasta este 2005. No obstante, el propio compositor tiene una página web[5] donde actualiza la información sobre todo su trabajo, e incluye diversos documentos escritos, como un pequeño comentario sobre cada una de sus obras, e incluso conferencias transcritas. En dicha página, encontramos un juicio sobre su propia música y su propia forma de composición. En uno de sus juicios ante su música[6], vemos cómo el compositor hace una continua búsqueda de la expresión y la estructura, haciendo que estos dos fenómenos/parámetros tengan equilibrio en sus piezas. Además, encontramos en este documento un reconocimiento de

---

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

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

[3] - "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 29 de marzo de 2016).
- "Estructura y expresión." Revista *Doce Notas/Preliminares* nº1, diciembre de 1997. Disponible en su página web http://www.joseluisturina.com/escrito60.html (consultado el 10 de mayo de 2016).

[4] José Luis Temes. *José Luis Turina.* Málaga: Orquesta Filarmónica de Málaga, 2005.

[5] www.joseluisturina.com

[6] "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 29 de marzo de 2016).

la importancia que tiene el pasado histórico musical que irradia en su creación de distintas formas. Esta búsqueda por el pasado histórico musical se ve reflejada de distintas formas que él nos explica en "Algunas consideraciones técnicas y estéticas sobre mi música" y que nos ayudará a realizar el análisis ya definido:

> […] En mi música, la tradición es evidente en muy variadas formas. [En una de ellas] sólo es posible cuando el oyente reconoce sin esfuerzo una serie de elementos, por cuanto forman parte de su bagaje cultural o tradicional. Esos elementos no tienen por qué ser obvios. […]Otras veces, la tradición tiene una presencia explícita, a través de la utilización directa de un material musical procedente del repertorio. Yo he sido un devoto cultivador de este procedimiento –el del empleo de la cita- ya desde obras incipientes, porque desde muy pronto he creído ver en la música […] un inmenso poder expresivo en la confrontación de estilos y aún estéticas opuestas.[…][7]

También podemos encontrar una valoración sobre la pieza que vamos a analizar, donde podemos apreciar cómo destaca la importancia de usar técnicas clásicas que evolucionan con su propia técnica:

> La obra está estructurada al estilo de unas variaciones clásicas, exponiéndose el tema y, a continuación, seis variaciones, cada una de las cuales forma un fragmento de música independiente, rematadas por una coda final. Los temas se presentan de forma yuxtapuesta, alternándose ambos tríos con fragmentos procedentes de la Sonata en Sol mayor, a cargo del trío de madera, con el sujeto, la respuesta y nuevamente el sujeta de la "Fuga del gato", a cargo del trío de cuerda.[8]

Aquí también podemos encontrar un comentario de *Variaciones sobre dos temas de Scarlatti*, que pone de manifiesto la técnica de "tema con variaciones" que ha utilizado. Hace hincapié en lo extraño que es encontrarse este tipo de composición, ya que fue muy empleada en los períodos clásicos y románticos. Además hace referencia a las obras e instrumentos que ha manejado para realizar esta obra,

> […] 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 aquello conducía (exposición del tema, seguida de tantas secciones

[7] "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 29 de marzo de 2016).
[8] "Algunas consideraciones …", *op.. cit., ibíd..*

> 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. […]

Merece también la atención el artículo "*Del significado a la identidad*" de Carlos Villar-Taboada, con una alusión ante esta obra que vamos a analizar que hace referencia al pasado histórico musical, a través de la tipología técnico-formal y materiales melódicos que utiliza:

> […] La alusión al repertorio clavecinístico como tópico persiste incluso transformando la instrumentación, de lo que resultan muy elocuentes las *Variaciones sobre dos temas de Scarlatti* (1985), para conjunto instrumental, donde el vínculo histórico es doble: por la tipología técnico-formal (se presentan un tema con seis variaciones) y por los materiales melódicos (tomados del primer tema de la *Sonata en Sol Mayor, L. 349 K. 146*, más la "Fuga del gato" de la *Sonata en sol menor K. 30*. La peculiaridad más llamativa estriba en la idea "variación", convertida en pequeños desarrollos de diversa índole (melódico, armónico, rítmico, formal) y referidos a partes concretas más que a la totalidad de los materiales de Domenico Scarlatti. […]

En el libro *Historia de la música en España e Hispanoamérica*[9] encontramos un par de hojas sobre el compositor, en la que encontramos la explicación de cómo mueve al compositor el crear música referenciando al pasado, entre las que encontramos piezas pianísticas como *Fantasía sobre Don Giovanni* (1981), *Cinco preludios a un tema de Chopin* (1987), y *Toccata (Homenaje a Manuel de Falla)* (1995); también se encuentran obras camerísticas de esta índole como *Variaciones sobre dos temas de Scarlatti* (1985), *Variaciones sobre un tema de Prokofiev* (1986), y *Variaciones y tema sobre el tema con variaciones "Ah, vous dirais-je maman!" de W. A. Mozart* (1990), entre otras. Por este motivo podemos ver también el gusto del compositor por la música del pasado está vigente en su producción. Este libro hace referencia al libro *José Luis Turina* donde encontramos la voz del compositor donde explica que el sinfonismo puro le atrae poco, y que busca motivaciones musicales concretas, como puede ser referenciando el pasado en su música.

[9] Alberto González Lapuente. *Historia de la música en España e Hispanoamérica. 7, La música en España en el siglo XX*. Madrid: FCE, 2012. p. 276

También nos hemos ayudado de uno de los diccionarios más importantes dentro del mundo musicológico como es el *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* para la definición de términos como análisis, tonalidad, atonalidad, entre otros. También nos hemos ayudado de los escritos realizados por el propio compositor publicadas en su página web. Con la ayuda de libros como *Tonalidad, atonalidad y pantonalidad*[10], *Composición serial y atonalidad*[11], hemos podido comprender las composiciones que aparecen a partir del siglo XX gracias a los compositores ya citados. *The Structure of Atonal Music*[12], nos ha ayudado en el análisis de la obra de Turina. Además hemos encontrado una serie de escritos en su página web, que nos han ayudado a tener una visión más amplia y objetiva de su obra y técnica compositiva.

Hemos encontrado una serie de libros de los que no hemos podido recabar información, ya que o hacen referencia sobre el abuelo del compositor, Joaquín Turina, o hablan de lo ya explicado por el propio compositor en su monografía y en su página web. Un ejemplo de esto es el libro *La música europea contemporánea*[13], ya que el año de publicación es de 1953 y el compositor nació en 1952. Otro ejemplo es *Ramón Barce: en la vanguardia musical española*[14] ya que no hace referencia al compositor que nos ocupa.

1.3. Marco teórico y reflexión metodológica

Para la realización del presente trabajo hemos seleccionado a José Luis Turina de Santos y su obra *Variaciones sobre dos temas de Scarlatti* (1985), utilizando temas y motivos tomados de la sonata L. 349, en Sol mayor y la Fuga K. 30 conocida como *Fuga del gato*, en Sol menor, que aparecen en fragmentos y entrelazados de forma cambiante y contrastante dentro de la obra. El objetivo principal de esta obra es realizar un estudio analítico de la obra ya citada, incluyendo cuatro fases en el estudio que serán la poiética, descriptiva, comparativa y crítica.

---

[10] Rudolph Reti. Tonalidad, atonalidad, pantonalidad: estudio de algunas tendencias manifestadas en la música del siglo XX. Madrid: Rialp, 1965.
[11] George Perle. *Composición serial y atonalidad: una introducción a la música de Schönberg, Berg y Webern.* Barcelona: Idea Books, 1999.
[12] Allen Forte. *The Structure of Atonal Music.* London: Yale University Press, 1973.
[13] Federico Sopeña. *La música europea contemporánea: panorama y diccionario de compositores.* Madrid: Unión musical española, 1953.
[14] A. Medina. *Ramón Barce: en la vanguardia musical española.* Oviedo: Universidad de Oviedo, 1983.

En este punto expondremos brevemente cómo hemos realizado el presente trabajo, donde distinguimos dos partes claramente diferenciadas y, por otra parte, las herramientas metodológicas que hemos esgrimido para cumplir con los objetivos marcados.

En la primera parte, afrontamos una contextualización del compositor, centrándome en su vida y formación artística más relevantes. Para ello, nos hemos ayudado de la entrada destinada a José Luis Turina de Santos en el *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana* (*DMEH*), y el resto de textos que hemos comentado en el estado de la cuestión. En el siguiente punto abordamos su catálogo, observando el tipo de conjunto hacia el que va dirigido y su distribución cronológica, lo que nos ha permitido ver el trabajo que ha hecho en su trayectoria compositiva, dentro de su catálogo haremos especial hincapié en la producción camerística.

En la segunda parte, más concretamente orientada hacia el ámbito musical, nos centramos en el análisis de la obra ya citada, que nos ayudará a ver cómo es el lenguaje del compositor en función de uso de técnicas compositivas del siglo XX relacionadas a las composiciones clásicas y uso de técnicas clásicas. Para realizar este trabajo, dividiremos la obra por parámetros y dentro de estos encontraremos la obra dividida por las distintas partes de esta, donde encontramos la introducción, las variaciones y una CODA final.

En la tercera parte tomaremos las obras que adquirió Turina para realizar esta obra, y buscar los motivos/temas que ha variado a lo largo de su obra, además analizaremos la obra de este para saber las técnicas compositivas que usa que se dieron a partir del siglo XX. Con el uso de la armonía, estructura y ritmo correspondiente. Antes de comenzar con el análisis metodológico deberíamos hacer una definición de términos que se van a utilizar por el tipo de composiciones que se hacen a partir del siglo XX y cómo no, también las utiliza Turina:

- Análisis: se define como la parte del estudio de la música que toma como punto de partida la música en sí, en lugar de factores externos. Más formalmente, el análisis puede decirse que incluye la interpretación de las estructuras en la música, junto a su resolución en elementos constituyentes relativamente simples. El análisis debe incluir la interpretación que constituyen la música, junto a su

valor en elementos integrantes más simples y la investigación de las funciones notables de tales elementos. [15]

- Análisis motívico: si nos centramos en el análisis de esta obra, los motivos están más estrechamente relacionados con la melodía, jugando con variaciones de la misma, en segundo plano está el ritmo y quizá la armonía, también con variaciones. David Cope en el libro *Hidden structure: music analysis using computers* nos menciona a Nattiez, quien defiende cómo podemos analizar las obras:

> Nattiez's article "Varèse's Density 21.5" (Nattiez 1982), referred to above represents an excellent example of how one might segment a work into groupings by partitioning it into consistent but arbitrary-length segments and analyzing the music in however many ways possible, regardless of how appropriate the approach might seem to either music in general or the work under study.[16]

- Atonalidad: *se origina en un intento de liberar a las doce notas de la escala cromática de las asociaciones funcionales diatónicas que conservan aún en la música "cromática": por así decirlo, para disociar la escala cromática del "cromatismo"* […] *El paso definitivo en este desarrollo corrió a cargo de Arnold Schönberg*[17]. Sistema musical que priva a la obra de toda relación de los tonos de una obra con un tono fundamental y de todas las ligaduras hacia la armonía, además de las funcionales en su melodía y acordes. No está sujeto a las normas de la tonalidad.
- Bitonalidad: *este concepto se refiere a dos acordes ejecutados de forma simultanea.*[18] Aunque en realidad se puede ver como una ayuda para crear tensión.

---

[15] Ian D. Bent y Anthony Pople. "Analysis". En: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians,* vol. 1, 2001 (2ª ed.), p. 526.

[16] Traducción propia: <<El artículo de Nattiez "Varèse's Density 21.5" (Nattiez 1982), mencionado anteriormente representa un excelente ejemplo de cómo un segmento podría dividirse en grupos de segmentos en consonancia pero de longitud arbitraria y analizar sin embargo la música de muchas formas posibles, independientemente de cómo de apropiado parezca el enfoque ya sea música en general o de una obra de estudio>>. David Cope. *Hidde Structure: Music Analysis Using Computers.* A-R Editions, Inc. Middleton, Wisconsin, 2009, p. 296.

[17] George Perle. *Composición serial y atonalidad: una introducción a la música de Schönberg, Berg y Webern.* Barcelona: Idea Books, 1999. Pág. 15.

[18] Milenko Karzulovic Livesey. *El libro de las Escalas*. Santiago de Chile, 2006, p. 40. Recurso en línea: https://books.google.es/books?id=O9ZluktRfNgC&pg=PA40&dq=bitonalidad&hl=es&sa=X&ved=0ahU

- Tonalidad: era admitida y considerada en la mente de los músicos como un concepto básico de la construcción musical tan natural y eterno que cuando a causa del largo uso (y finalmente abuso) resultó inevitable su abandono, las primeras leves señales del mismo produjeron un verdadero impacto en el corazón del mundo musical.
- Variación: "Forma musical basada en la improvisación y fomentada por la técnica de la glosa y ornamentación. Si el material variado es siempre preexistente, la variación se caracteriza por su carácter lúdico de combinatoria constructiva, alejada de una función determinada y de la semanticidad primera del tema empleado."[19]

Con el fin de un acercamiento hacia el compositor y sus técnicas compositivas aplicadas a esta obra, realizaremos un análisis paramétrico, teniendo en cuenta los siguientes aspectos:

- Melodía: estudiaremos el tipo de interválica predominante que usa, si es consonante, disonante, y qué tipo de intervalos (pequeños o grandes) esgrime. Además haremos un estudio de los registros que usa en cada una de las voces, si son extremos o hace un uso de registros medios. Además recogeremos la información de las melodías tomadas de las obras L. 349 y la *Fuga del Gato*. Y la estructura melódica que usa.
- Ritmo: Nos centraremos en el estudio del compás y sus cambios. También del tempo, los *accelerandi* y *ritardandi*, el uso de acentuaciones, síncopas, subdivisiones regulares e irregulares, entre otros.
- Armonía: entendida como la simultaneidad de los sonidos, es un parámetro escondido en cualquier melodía. En primer lugar debemos definir si se trata de una obra tonal, tonal ampliada, atonal, entre otras. Más tarde debemos reconocer la tonalidad, si la hay, de cada una de las voces. Por último, intentamos fijar las cadencias.
- Forma: debemos saber a qué hacemos referencia con este término, y es que toda obra tiene una estructura propia. Si nos referimos a la estructura básica, nos referiremos a una forma musical binaria, ternaria, etc. Y dentro de esta forma

KEwj4oLvIlp7MAhWsAMAKHc2nDTcQ6AEIHDAA#v=onepage&q=bitonalidad&f=false (consultado el 20 de Abril de 2016).

[19] Itziar Lucas de la Encina. *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Madrid: Sociedad de Autores y Editores, nº 10, 2002, p. 751.

nos encontraremos con secciones de obra que tengan un papel fundamental como el de introducción, motivos, temas, coda, etc. Hemos estudiado las obras de Scarlatti con la estructura típica de sonata, donde aparece la exposición, desarrollo y la reexposición:

Hay que tener en cuenta que después la obra la hemos analizando siguiendo la estructura clásica de temas con variaciones, como hemos dicho anteriormente. Una vez realizado el análisis descriptivo, hemos comparado la obra con las piezas de Scarlatti, concretando dónde encontramos estos recursos en la pieza de Turina.

2. APROXIMACIÓN AL AUTOR

Los contenidos que veremos a lo largo de este apartado serán la formación del maestro, donde hablaremos de su larga carrera compositiva, las influencias de las que se ha visto atraído para formar su carrera, además de los reconocimientos de los que ha sido merecedor. Con estos parámetros y con el uso de su producción general, donde veremos su producción escénica, vocal, obras orquestales, música camerística y música para instrumentos a solo. Todo esto para tener un acercamiento al compositor y a su obra, y así podernos centrar en la producción camerística que nos ocupa.

2.1. Formación

José Luis Turina de Santos es nieto de Joaquín Turina, compositor reconocido de la España de principios del siglo XX. Nace en Madrid en 1952. Comienza a constituirse musicalmente en el conservatorio de Barcelona. En 1973 vuelve a su ciudad natal, donde recibe formación de violín, clave y piano, y se convierte en uno de los alumnos más destacados de armonía, contrapunto y fuga. Finalizados sus estudios en estas especialidades que abarcan la composición, cursa dirección orquestal y comienza su camino en el terreno compositivo de la mano de Antón García Abril, Román Alís, Carmelo Bernaola y Rodolfo Halffter.

Esta formación como estudiante le abre las puertas a trabajar en distintos conservatorios de España, donde encontramos el Conservatorio Profesional de Música Cuenca. Desde 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. También ha trabajado en la Escuela Superior de Música Reina Sofía y la Escuela Superior de Altos Estudios Musicales de Santiago de Compostela. Entre 1991 y 1993 desempeñó la cátedra de Armonía y Contrapunto de la Escuela Superior de Música Reina Sofía, de la fundación Isaac Albéniz. De 1993 a 1996 fue asesor técnico del Ministerio de Educación y Ciencia en la reforma de las enseñanzas de música, danza y arte dramático conforme a la Ley Orgánica General del Sistema Educativo (LOGSE). Dos años después se reincorporó a dicho puesto de asesor técnico que acabó dejando en 2001 para ocupar el cargo de director artístico de la Joven Orquesta Nacional de España (JONDE). Actualmente, también es presidente de la Asociación Española de Jóvenes

Orquestas y creador, junto a José Antonio Abreu, de la creación de la Orquesta Juvenil Iberoamericana.

Siempre de la mano con su carrera profesional, desde finales de los años setenta, ha desarrollado un gran trabajo compositivo. 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), los Encuentros de Ópera de Cámara de Cuenca, el Prix Italia 1983, la Tribuna de Jóvenes Compositores de la UNESCO, y la práctica, en su totalidad de los festivales de música españoles[20]. Además ha recibido encargos de diferentes organismos oficiales, entre los que encontramos a Radio Nacional de España Ministerio de Cultura, Orquesta nacional de España, Círculo de Bellas Artes de Madrid, Sociedad Española de Radiodifusión (SER), Semana de Música Religiosa de Cuenca, Festival de Música de Canarias, Festival de Otoño de Madrid, Orquesta de RTVE, Encuentros Internacionales de Musique Contemporaine de Metz (Alemania), Ministerio de Cultura de México, y Colgate University de Nueva York, así como de reconocidos solistas y grupos españoles y extranjeros[21]. Aún habiendo suprimido algún dato, esto nos ayuda a ver la capacidad y el trabajo que ha tenido a lo largo de su vida para formarse.

Toda esta formación tanto como docente como estudiante, ha influido en su obra a la hora de componer. Ya que muchos de sus trabajos fueron encargos de distintos actos sobre la memoria artística, como pueden ser *D. Q. (Don Quijote en Barcelona)* (1998-1999), haciendo referencia a Miguel de Cervantes. Los encargos también fueron influyentes en su música, como puede ser la obra que hemos analizado, *Variaciones sobre dos temas de Scarlatti* (1985), ya que incorporó a esta obra métodos de composición contemporánea, dejando la esencia de Domenico Scarlatti en ella.

2.2. Influencias

Turina de Santos, es un compositor que se siente heredero de toda la tradición cultural de la que forma parte, aunque hayan influido desde el punto de vista de "actitud" estética por los compositores que han asumido la tradición que ellos mismos han heredado. Está especialmente influenciado y siente especial devoción por Giovanni

[20] Itziar Lucas de la Encina. *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, vol. 10. Madrid: Sociedad de Autores y Editores, nº 10, 2002, p. 525-528.
[21] Itziar Lucas de la Encina. *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, vol. 10. Madrid: Sociedad de Autores y Editores, nº 10, 2002, p. 526.

Pierluigi de Palestrina (1525-1594) y Johann Sebastian Bach (1685-1750), y en el siglo XX, por Ígor Stravinsky (1882-1971), y en nuestros días, Luciano Berio (1925-2003).

En cuanto a los aspectos técnicos, los personajes más influyentes en Turina fueron los compositores de la escuela de polaca entre los que se encuentran Krzyszto Penderecki (1933-) y Witold Lutoslawski (1913-1994), además de la música de Salvatore Sciarrino (1947-), quien le ayudó a dirigir el interés hacia una organización tímbrica y atomizada del material sonoro en la que hoy en día se sigue moviendo.

Podemos encontrar entre sus obras e incluso en una misma obra una búsqueda por estéticas diferentes. Esto le ayuda a seguir componiendo, ya que dice que él sigue componiendo por la necesidad de cambio dentro de su obra. [22]

2.3. Reconocimientos recibidos

José Luis Turina de Santos comenzó en 1979 siendo becado por el Ministerio de Asuntos Exteriores a las clases de perfeccionamiento en composición impartidas por Franco Donatoni en la Academia Santa Cecilia de Roma, esto nos ayuda a ver su dedicación por la composición desde temprana edad. En 1981 su obra *Punto de encuentro* fue galardonada con el primer premio en el Concurso Internacional de Composición Centenario de la Orquesta del Conservatorio de Valencia. En 1986 recibió el IV Premio Internacional Reina Sofía. Las obras *Crucifixus*, *Lama sabacthani?* y *Pentimento* fueron seleccionadas para representar a España en las Jornadas Internacionales de Música en diferentes años, por la sección española de la Sociedad Internacional de Música Contemporánea (SIMC). Más tarde, en 1986, fue nombrado académico correspondiente de la Real Academia de Bellas Artes Santa Isabel de Hungría, de Sevilla, y once años después también sería correspondiente de la Real Academia de Bellas Artes de Granada.

Este autor también ha desempeñado el papel de conferenciante en 1989 y 1992 en universidades norteamericanas para presentar una serie de conferencias y conciertos sobre la música española contemporánea. Más tarde, en 1996 fue invitado para impartir clases magistrales en la Manhattan School of Music de Nueva York. Este mismo año sería galardonado con el Premio Nacional de Música del Ministerio de Educación y

[22] "Estructura y expresión". Revista *Doce notas/Preliminares* nº1. Disponible en su página web: http://www.joseluisturina.com/escrito60.html. (Consultado el 10 de mayo de 2016).

Cultura. En noviembre de 2001, la obra *D. Q. (Don Quijote en Barcelona)* fue galardonada con el Premio Daniel Montorio de la Sociedad General de Autores y Editores (SGAE) a la mejor partitura de una obra lírica estrenada en España durante el año 2000. Estos reconocimientos han ayudado a que el nombre de José Luis Turina sea reconocido como uno de los mejores compositores contemporáneos, y gracias a ellos se ha abierto las puertas a distintos auditorios y teatros.

3. Visión general de su producción

En su trayectoria, José Luis Turina ha compuesto un largo e importante catálogo, en la que su música ha ido evolucionando, y ha ido incorporando distintos conjuntos, e incluso dúos característicos como puede ser *Dúo* para dulzaina y oboe. El autor tiene obras catalogadas y obras no catalogadas, pero ambas tienen una suma superior a 150 obras, compuestas de 1978 a 2016, en los que ha habido años con mayor producción que otros. Hemos realizado un gráfico que recoge las obras compuestas por Turina desde 1978 a 2015, siendo únicamente mencionadas aquellas obras que están catalogadas por el autor, y que hace una suma de 112 piezas.

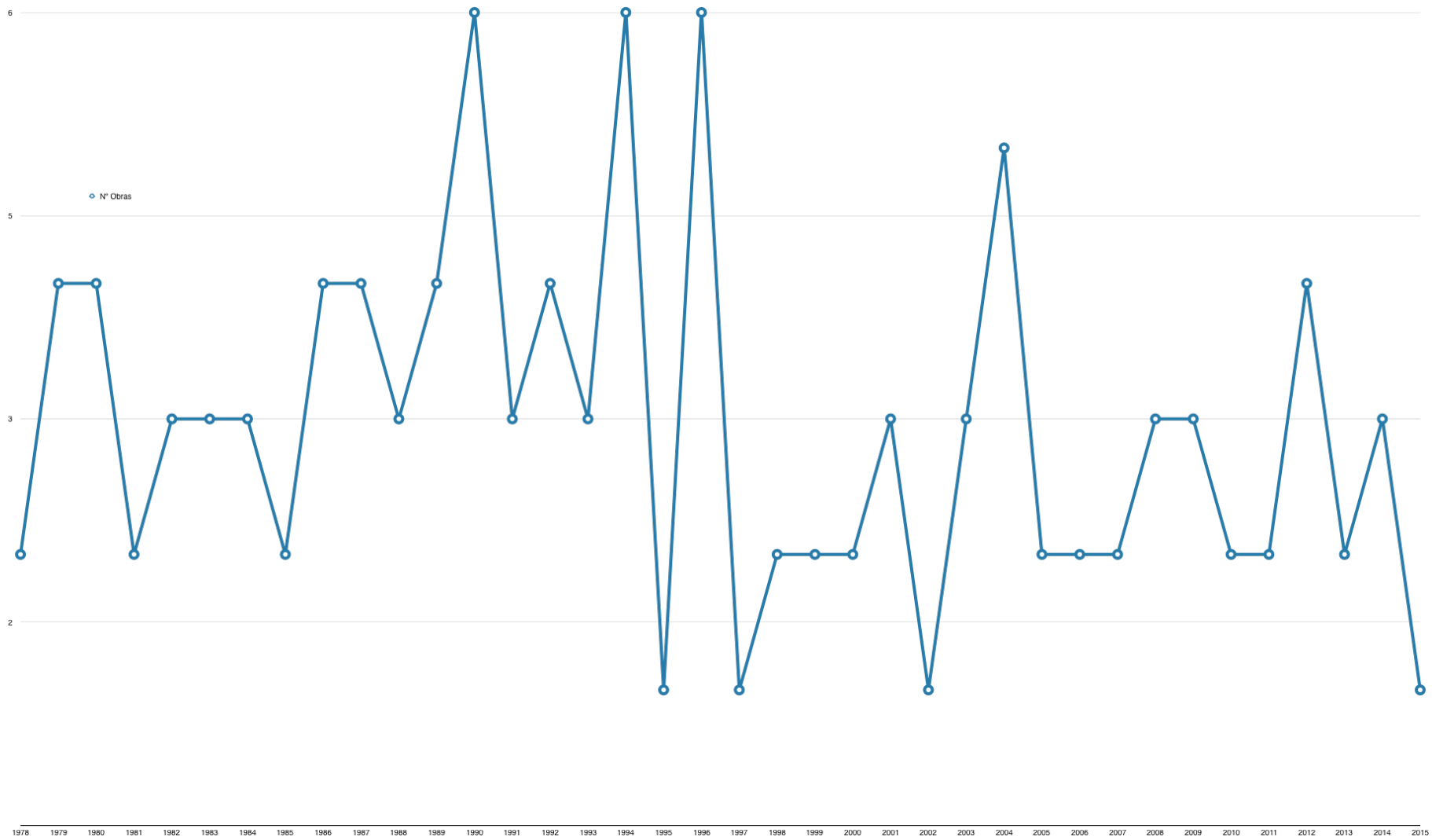


Gráfico 3.1. Distribución cronológica de la producción de José Luis Turina (1979-2015). Elaboración propia a partir de catálogo en la web.

Podemos observar *grosso modo* qué tipo de obras ha compuesto a lo largo de su producción compositiva. En este gráfico llama la atención la producción para música de cámara o conjuntos.

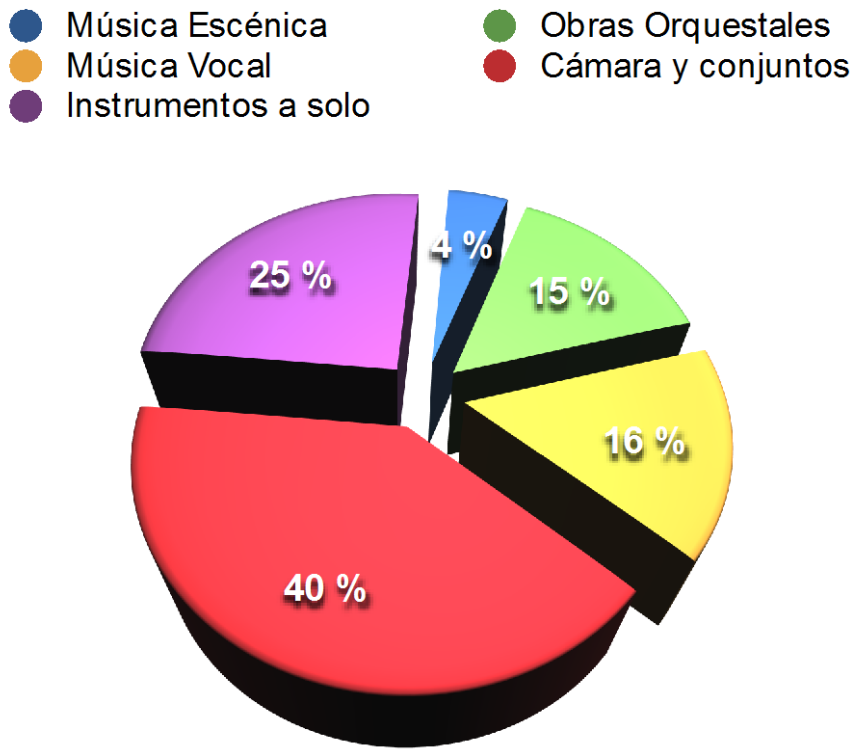


Gráfico 3.2. Distribución por géneros de la producción de José Luis Turina (1979-2015).

En este gráfico podemos apreciar cómo las obras de cámara y conjunto ocupan la mayor parte de la creación del compositor, mientras que la menos producida es la música escénica, con tan solo un 4% de la producción total del catálogo.

Gráfico 3.3. Producción por décadas de los distintos géneros.

Para poder ver su producción y el género que más le ha atraído a lo largo de los años hemos hecho un estudio de sus obras por etapas, que hemos definido de diez en diez, excepto en la última etapa que solo son cinco años: 1978-1987, 1988-1997, 1998-2007, 2008-2016. En todas las etapas de este autor, vemos como la música de cámara y conjuntos es la que mayor producción tiene. Asimismo podemos apreciar como la música escénica tiene mayor producción en las etapas de 1988-1997 y 1998-2007, también podemos ver como en la música vocal hay una mayor elaboración en la etapa de 1988-1997; en las obras de instrumentos a solo hay un mayor interés por su producción en la etapa de 1998-2007 y por último las obras orquestales, que vemos una mayor creación en la etapa de 1988-1997.

Una de las características principales del autor y por las que se diferencia del resto de compositores es por la importancia e influencia que en él tiene la mirada al pasado, la búsqueda por la tradición que se ve representada por el uso de obras del pasado o por el uso de citas, referenciando a, por ejemplo, Isaac Albéniz, W. A. Mozart, Scarlatti, Prokofiev, Chopin, Falla, Góngora, Cervantes, entre otros. Con obras como *Cinco preludios a un tema de Chopin* (1987), *Toccata (Homenaje a Manuel de Falla)* (1995), *Variaciones sobre dos temas de Scarlatti* (1985), *Variaciones sobre un tema de Prokofiev* (1986), y *Variaciones y tema sobre el tema con variaciones "Ah, vous dirais-je maman!" de W. A. Mozart* (1990), entre otras. Esto se puede entender como un aspecto extra-musical, donde encontramos obras que dan una mirada al pasado en pinturas, literatura, etc., se definen como hilo conductor de varias de sus obras.

3.1. Música Escénica

Aunque la palabra, el texto y la poesía tiene un papel importante dentro de la obra de José Luis Turina, nos encontramos ante un género desamparado, ya que encontramos cuatro obras[23] (el 4% de su producción general) hasta el día de hoy, este es un número muy reducido frente al resto de géneros. Aunque sea un número tan imperceptible, este género tiene gran peso e importancia en su creación, ya que intenta no separar le música de la danza y el arte dramático, lo vemos reflejado en uno de sus escritos, *El estado actual de las enseñanzas de Música, Danza y Arte Dramático*[24], donde vemos la importancia que da a que estas familias no se separen. En el libro *José Luis Turina*[25], vemos reflejado el "miedo" que tiene el compositor en adentrarse en este género. *Especialmente por el dilema del tratamiento de la voz y el lenguaje, no lo es menos que las tres veces que se ha adentrado en él ha sido porque veía muy claro el objetivo y sabía cómo conseguirlo*[26].

Aunque sea un género con tan poca producción por parte del autor, del mismo modo vemos reflejado la búsqueda de elementos del pasado en su producción, una de las obras en la que vemos reflejado el pasado es *D. Q. (Don Quijote en Barcelona* (1998-1999). Aquí vemos una clara referencia al pasado, en este caso al escritor Miguel de Cervantes y su obra *Don Quijote de la Mancha* (1605).

3.2. Música Vocal

La presencia de este género es mayor que en el género anterior, siendo aquí un 16% del total de sus obras, un total de veintidós obras. Hacen una diferenciación y división dentro de este género:

a) Coro y orquesta: donde encontramos cuatro obras[27]. Podemos apreciar esta búsqueda por el pasado en obras como:

---

[23] Estas obras son: *Ligazón* (1981-1982), *La raya en el agua* (1995-1996), *D. Q. (Don Quijote en Barcelona* (1998-1999), *Tour de Manivelle* (2006-2007).

[24] "El estado actual de las enseñanzas de Música, Danza y Arte Dramático." Revista Arte, Individuo y Sociedad, nº6. Editorial Complutense, Madrid, 1994. Disponible en su página web http://www.joseluisturina.com/escrito57.html (consultado el 11 de mayo de 2016).

[25] José Luis Temes. *José Luis Turina.* Málaga: Orquesta Filarmónica de Málaga, 2005.

[26] José Luis Temes. *José Luis Turina.* Málaga: Orquesta Filarmónica de Málaga, 2005. Pág. 57.

[27] Estas obras son: *Exequias (In memoriam Fernando Zóbel)* (1984), *Música ex lingua* (1989), *Tres villancicos* (2006), *La adoración de los pájaros (dos villancicos para coro y orquesta)* (2007).

a. *Exequias (In Memoriam Fernando Zóbel)* (1984): que se inspira en la muerte de Fernando Zóbel (1924-1984). Además esta pieza se produce tomando materiales de la liturgia, y acoplando a esta un coro gregoriano y un coro de cámara mixto.

b. *Música ex lingua* (1989): se ven las referencias hacia los distintos actos a distintos escritores y pintores españoles, como son Lope de Vega, Luis de Góngora, Fernando de Zóbel, José Bergamín, Ramón del Valle-Inclán y por último a Francisco de Quevedo.

b) A capella: aquí encontramos un total cinco obras[28]. Algunas de las obras que hacen referencia al pasado son:

a. *Para saber si existo* (1979): compuesta a partir de los poemas de Gabriel Celaya (1911-1991). Aunque esta pieza esté compuesta cuando el escritor aun vivía, hoy en día podemos considerar esta pieza como una de las obras que buscan el pasado, en este caso los textos escritos por Celaya.

b. *Per la morte di un capolavoro* (1995): con un texto tomado del escritor Gabriele D'Annunzio (1863-1938).

c. *Ritirata notturna* (2008): esta pieza está compuesta basándose en la obra *Ritirata notturna di Madrid* del *Quintettino* de Luigi Boccherini (1743-1805).

c) Voz acompañada: nos encontramos ante un subgénero mucho más poblado, donde encontramos un total de trece obras[29]. Aquí vemos que entre las obras *Vocalise de la guitarra* (1998) y *Callada partida* (2013) pasan quince años entre una publicación y otra. Por lo que podemos apreciar cómo el compositor se interesó por otro tipo de producción. Podemos ver como hace referencia al pasado en las obras:

a. *Tres sonetos* (1992): utilizando los textos de Lope de Vega, Luis de Góngora y Francisco de Quevedo.

[28] Estas son: *Para saber si existo* (1979), *Acróstico* (1995), *Per la morte di un capolavoro* (1995), *Canzon de cuna pra Rosalía de Castro, morta* (2003), *Ritirata notturna* (2008)

[29] Que son: *Epílogo del misterio* (1979), *Primera antolojía* (1981), *Tres sonetos* (1992), *Tres poemas cantados* (1993), *Canción apócrifa* (1994), *Cinco canciones amatorias* (1994), *En forma de cuento* (1994), *Consonantes y vocales* (1995), *He was waiting for me to leave* (1995), *Vocalise de la guitarra (con algunas consonantes)* (1998), *Callada partida* (2013), *Nada te turbe* (2014), *Cinco canciones verdes* (2016).

b. *Tres poemas cantados* (1993): sobre textos tomados de Federico García Lorca.
c. *Canción apócrifa* (1994): sobre un texto de Antonio Machado.
d. *Cinco canciones amatorias* (1994): esta pieza está compuesta basándose en poemas catalanes de los siglos XIV-XVI.
e. *En forma de cuento* (1994): sobre texto de Rafael Alberti.
f. Dentro de la obra *La raya en el agua* (1995-1996) encontramos dos obras que hacen referencia al pasado. *Consonantes y vocales* (1995) que toma los textos de Fernando de Rojas (ca. 1470-1541), y *He was waiting for me to leave* (1995), tomando esta textos de José Luis Turina.
g. *Callada partida* (2013): toma el poema de Conchita Colón.
h. *Nada te turbe* (2014): tomando el poema de Santa Teresa de Jesús.
i. *Cinco canciones verdes* (2016): esta pieza toma los poemas de Safo, Catulo, Delmira, Agustini, Rainer María Rilke y Giuseppe Gioacchino Belli.

Dentro de este género podemos ver la importancia que tiene el pasado en las obras de Turina, ya que casi en su totalidad se basa en escritos u obras anteriores a la composición, o bien son homenajes a otros compositores, escritores y pintores.

3.3. Música orquestal

Debemos diferenciar tres tipos de obras orquestales, donde el compendio de los tipos suma el 15% (veintiuna obras) de la producción general del autor:

i. Orquesta sola: 48% de su producción orquestal. Dentro de esta producción vemos obras que llaman la atención, de nuevo por esa mirada al pasado, como encontramos en *Pentimento* (1983), que se trata de una obra que el propio compositor define como un tributo a Richard Wagner (1813-1883). También nos encontramos ante la pieza *Fantasía sobre una Fantasía de Alonso Mudarra* (1989), que como podemos ver se trata una obra que referencia a Alonso Mudarra (ca. 1510-1580). *El Arpa y la Sombra* (1991) es una pieza que se basa en una obra de Alejo

Carpentier (1904-1980). Esto es una pequeña muestra de las obras con búsqueda en el pasado.

Su catálogo sinfónico está ligado a otras obras, como los Preludios de *D. Q.* (1991), también puede ser orquestaciones de obras camerísticas, como nos encontramos en *Dos danzas sinfónicas* (1996) que viene de *La raya en el agua* (1996) o resultan de una idea musical o literaria muy concretas como nos encontramos en *Pentimento* (1983). Solo una de ellas se acerca a lo que entendemos como obra puramente sinfónica, *Música fugitiva* (1992), esta última también respira el pasado, ya que se basa en la obertura de *El barbero de Sevilla*, del compositor Gioacchino Rossini (1792-1868). El autor responde ante la producción de música orquestal, y nos encontramos ante su rotundidad de no atraerle este género:

> El sinfonismo puro me atrae poco. Necesito motivaciones musicales más concretas: un tema dado, un solista, un "juego" que me sirva de reto. O mucho cambio en el futuro o me temo que nunca escribiré música sinfónica sobre formas abstractas. [30]

ii. Solista y orquesta: 38% de la producción orquestal.

De los ocho conciertos con solista que ha compuesto hasta la fecha, todas ellas tienen una estilo y análisis muy diferente lo que nos hace ver que el compositor tiene varios estilos, y busca una diferenciación entre sus obras. Dentro de este género encontramos varias obras que hacen referencia al pasado:

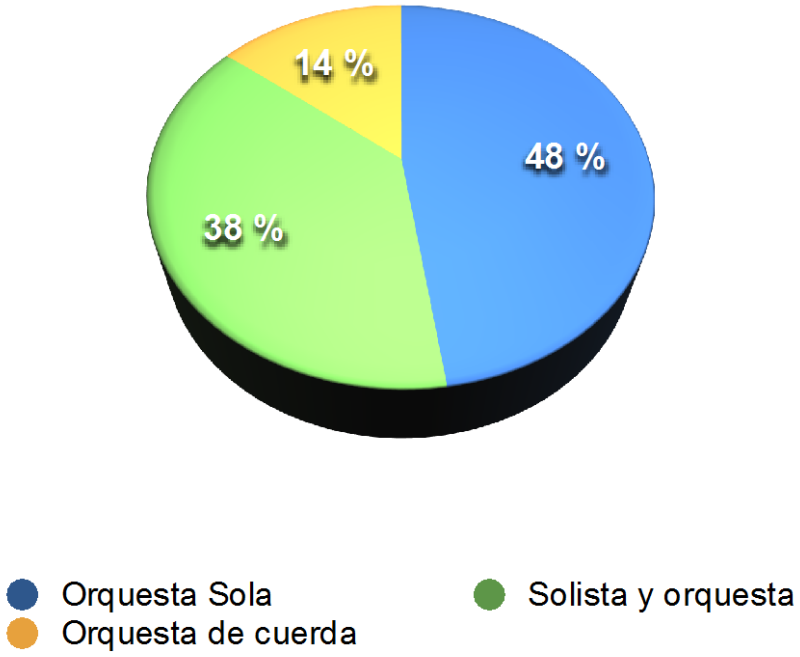
a. *Ocnos* (1982-84): es una obra que se basa en poemas de Luis Cernuda.
b. *Variaciones y Desavenencias sobre temas de Boccherini* (1988): en esta obra encontramos temas que ha compuesto Luigi Boccherini (1743-1805) que más tarde van variando, como en la obra que hemos analizado. En este caso está orquestada.
c. *Cuatro sonetos de William Shakespeare* (2001-2002): compuesta alrededor de varios sonetos de este escritor.

iii. Orquesta de cuerda: 14% de la producción orquestal.

[30] José Luis Temes. *José Luis Turina.* Málaga: Orquesta Filarmónica de Málaga, 2005. Pág. 69.

En este tipo de producción nos encontramos ante un número reducido de composiciones, en este caso tres obras[31], estas con una duración superior a los 7 minutos. Dentro de este género podemos encontrar obras que hacen referencia al pasado, al igual que en los géneros ya analizados:

a. *Homenaje a Óscar Wilde* (2004): se compuso como homenaje del escritor Óscar Wilde (1854-1900).
b. *Pulgarcito (de Tour de Manivelle)* (2008): esta se compuso para la película muda del cineasta Segundo de Chomón (1871-1929).



Gráfica 3.4. Distribución compositiva de su producción orquestal.

[31] Estas obras son: *Homenaje a Óscar Wilde* (2004), *Pulgarcito (de Tour de Manivelle)* (2004), *Retruécanos (estudio para cuerdas)* (2014).

3.4. Música para instrumentos a solo

Este apartado cuenta con el 25% del total de la producción del compositor. El autor hace una división dentro de esta sección:

i. Piano solo: En la página web encontramos un total de dieciocho piezas[32], entre las que encontramos las no catalogadas por el compositor, mientras que en el libro de Temes son ocho los títulos que presenta[33]. Vemos la influencia de la mirada al pasado con obras como:

   a. *Fantasía sobre Don Giovanni* (1981): se compuso con temas de la ópera de Mozart.
   b. *¡Ya "uté" ve…!* (1982): esta obra se compuso en memoria de Joaquín Turina.
   c. *Cinco preludios a un tema de Chopin* (1987): estos preludios fueron compuestos por encargo de la Fundación de Isaac Albéniz. Esta pieza recoge el tema de la *4ª Balada* de Chopin.
   d. *Toccata (Homenaje a Manuel de Falla)* (1995): el homenaje no se basa en evocar un estilo fallesco, sino que va más allá, relacionada con la escritura pianística.
   e. *Homenaje a Isaac Albéniz (I. Jaén)* (2001). Esta pieza hace referencia, como su nombre indica a un homenaje a este compositor. Tiene dos obras más que referencian a Isaac Albéniz, estas son: *Homenaje a Isaac Albéniz (II. León)* (2009) y *Homenaje a Isaac Albéniz (III. Salamanca)* (2010).
   f. *El guardián entre los pinos* (2011): esta obra hace referencia a una de las personalidades más llamativas en el mundo de la música, Luciano González Sarmiento.

[32] *Fantasía sobre Don Giovanni* (1981), *¡Ya"uté" ve…!* (1982), *Scherzo* (1986), *Amb "P" de Pau* (1986), *Siete piezas para piano* (obra no catalogada) (1987), *Cinco preludios a un tema de Chopin* (1987), *Sonata y Toccata* (1990), *Sonata* (1991), *Toccata (Homenaje a Manuel de Falla)* (1995), *Tres palíndromos* (1996), *Homenaje a Isaac Albéniz (I. Jaén)* (2001), *Soliloquio (in memoriam Joaquim Homs)* (2004), *Tango* (2008), *Variaciones y temas (sobre el tema con variaciones "Ah, vous dirai-je, maman!", de W. A. Mozart)* (2008), *Variaciones sobre temas de Turina* (obra no catalogada) (2009), *Homenaje a Isaac Albéniz (II. León)* (2009), *Homenaje a Isaac Albéniz (III, Salamanca)* (2010), *El guardián entre los pinos* (2011).

[33] Debemos tener en cuenta que el libro se publicó en el 2005 y que ha seguido componiendo sobre este género.

ii. Guitarra sola: siete[34] son las obras que componen este subgénero. Por lo que vemos que tiene un número más reducido de producción junto a este instrumento. En esta sección para guitarra encontramos una obra que hace referencia explícita a Debussy con la obra *Monólogos del viento y de la roca* (1993). Esta pieza hace referencia a *Diálogos del Viento y las Olas del El Mar* de Debussy.

iii. Otros instrumentos a solo: aquí encontramos piezas para violoncello, flauta, clave, órgano, arpa, contrabajo, clarinete, marimba y violín. Aquí encontramos la obra *Catdenza* (2003), que es una obra compuesta a partir de la obra *La Fuga del Gato* (K. 30) de Scarlatti, que también es usada en la obra que hemos analizado, *Variaciones sobre dos temas de Scarlatti* (1985).

3.5. Música Camerística

Esta producción tiene el porcentaje más alto de elaboración del compositor, contando con un 40% del total, es decir, un total de cincuenta y siete obras. Este apartado es en el que encontramos la obra que hemos analizado, *Variaciones sobre dos temas de Scarlatti* (1985). El compositor hace una división dentro de la música camerística:

i. Dos instrumentos: cuenta con un total de dieciocho obras hasta la fecha. En estos dúos predomina la aparición del piano haciendo dúos con otros instrumentos. Los instrumentos que vemos en estos dúos son el violín, viola, violoncello, flauta, fagot, guitarra, clarinete, clave, entre otros. Uno de los dúos que más le caracterizan a este subgénero es *Dúo* (1996), que está formado por dulzaina y oboe. En esta sección también encontramos obras que hacen referencia al pasado como pueden ser:

   a. *Variaciones sobre un tema de Prokofiev* (1986): haciendo referencia a la obra de *Pedro y el Lobo* de Sergei Prokofiev.

   b. *Variaciones y tema (1ª serie) (Sobre el tema con variaciones "Ah, vous dirai-je, maman!", de W. A. Mozart)* y *Variaciones y tema*

[34] Que son: *Tres piezas* (1978), *Copla de cante jondo* (1980), *Cuatro estudios en forma de pieza* (1989), *Monólogos del viento y de la roca* (1993), *Preludio sobreesdrújulo* (1994), *Elegía* (obra no catalogada) (1996), *Arboretum* (2010).

(2ª serie) (Sobre el tema con variaciones "Ah, vous dirai-je, maman!", de W. A. Mozart) ambas de 1990, esta obra hace referencia, como su propio nombre indica a la obra de Mozart.

c. *Rosa engalanada* (1992): es un homenaje a Tomás Marcos.

d. *Variación y tema (sobre el tema con variaciones "Ah, vous dirai-je, aman!", de W. A. Mozart)* (2008): también haciendo referencia a Mozart.

ii. Tres instrumentos: está compuesto por un total de diez obras, entre las que vemos tríos compuesto por violín, violoncello y piano o clarinete/clarinete bajo violoncello y piano, entre otros.

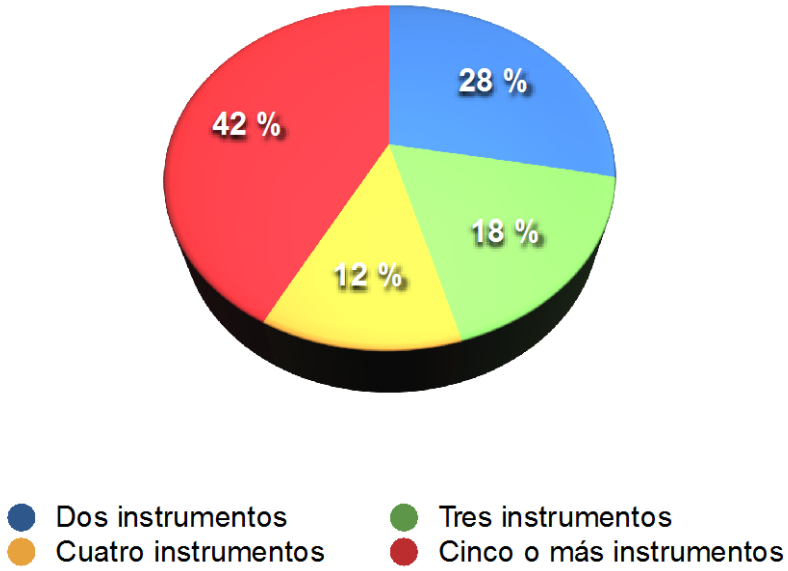
iii. Cuatro instrumentos: se caracteriza por el uso de instrumentos de cuerda, tanto frotada como percutida en sus composiciones. Consta de siete obras y por tanto del 12% del total del género de música de cámara y conjuntos.

iv. Cinco o más instrumentos: cuenta con un total de veinticuatro obras, es decir, del 42% de la música de cámara y conjuntos. Este es el apartado donde encontramos nuestra obra, *Variaciones sobre dos temas de Scarlatti* (1985). También encontramos referencias al pasado en las obras:

a. *Homenaje a César Frank* (1979): haciendo referencia al compositor César Frank.

b. *Paráfrasis sobre "Don Giovanni"* (2000).

Con este gráfico podemos ver la producción dentro de este género, que está caracterizado por el gran número de obras para cinco o más instrumentos, y siendo la producción para cuatro instrumentos la menos numerosa. Además podemos ver cómo el compositor hace roturas frente al cliché de obras para instrumentos clásicos, introduciendo la dulzaina en dúo con el oboe (*Dúo,* 1996).



Gráfica 3.5. Distribución compositiva de su producción camerística y conjuntos.

4. ANÁLISIS DE LAS OBRAS ORIGINALES

Vamos a realizar un estudio de dos de las obras de este compositor: la fuga L. 499, también conocida como *La Fuga del gato*, y la sonata L. 349. Se cree que la fuga fue concebida para órgano[1], entonces añade algo sobre la otra obra también. 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, en Parma I, emplea la palabra *toccata* como sinónimo de sonata. Los términos que utilizó para definir su música son los siguientes: fuga, pastoral, aria, capricho, minué o minueto, gavota y giga.[2]

Estas obras nos ayudarán a encontrar y realizar un análisis más completo de la obra de José Luis Turina de Santos que nos ocupa, *Variaciones sobre dos temas de Scarlatti* (1985), ya que son las que toma material primario. Antes de comenzar con el análisis de su obra debemos comenzar con un primer avance sobre la técnica compositiva de Scarlatti.

4.1 ANÁLISIS DESCRIPTIVO

Habiendo dejado claro el uso sencillo de la armonía en sus obras podemos comenzar a analizar las piezas siguiendo los parámetros de forma, melodía, ritmo, armonía y dinámica.

4.1.1. SONATA EN SOL MAYOR, L. 349

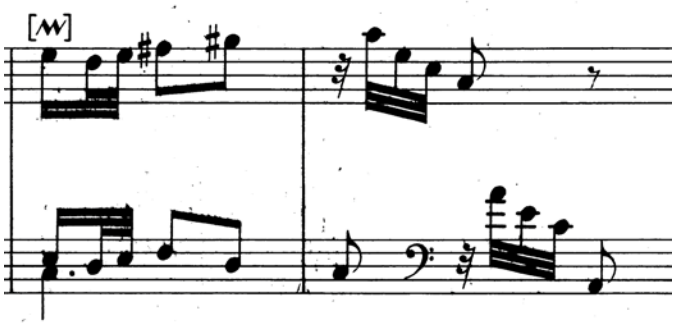
4.1.1.1. Forma

Como hemos comentado con anterioridad, este compositor aplicó el término sonata a las obras en forma binaria, también lo usó para las piezas individuales de los *essercizi.* [3] Esto lo encontramos en la *Sonata en Sol M, L. 349*, donde hemos diferenciados dos secciones, A y A', compuestas por 33 y 35 compases, respectivamente. Este compositor definió como obligatoria la repetición íntegra de ambas secciones.

---

[1] Ralph Kirkpatrick. *Domenico Scarlatti.* Madrid: Alianza Música, 1985. p. 129
[2] Ralph Kirkpatrick. *Domenico Scarlatti.* Madrid: Alianza Música, 1985. p. 117-146.
[3] Ralph Kirkpatrick. *Domenico Scarlatti.* Madrid: Alianza Música, 1985. p. 120

- **<u>A</u>:** esta sección de la pieza comprende desde el compás 1 hasta el 33 y este último compás se incluye dentro de la sección "A". Se encuentra casi en su totalidad en una tonalidad de Sol M, aunque podemos ver pequeñas flexiones hacia la dominante de esta, es decir, "Re M" y a su relativo menor, "Re m".
- **<u>A'</u>**: esta sección la encontramos desde el compás 34 al 68. Podemos ver que se trata de la modulación de la primera sección. Vemos cómo hay, en esta sección, el aumento en dos compases, ya que la sección anterior consta de 33 compases, mientras que ésta está compuesta por 35. Estos compases que se han añadido son el 41 y 42 [4]:

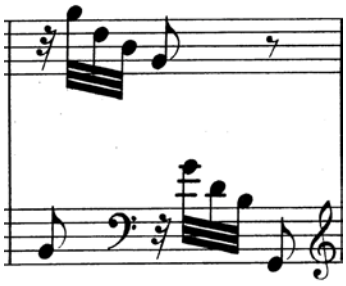


Ejemplo 1: compases 41 y 42 de la sonata en "Sol M" L. 349.

4.1.1.2. Melodía

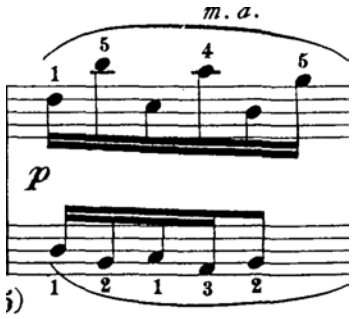
Se trata de una melodía rápida, donde es necesario un gran virtuosismo para interpretarla. Hay un diálogo entre ambas voces, como podemos ver en el compás 2, donde el motivo acaba con un sol en la mano izquierda:

[4] Estos compases han sido debidamente marcados de amarillo en la partitura analizada que se facilita para la comprensión de este trabajo de fin de grado.

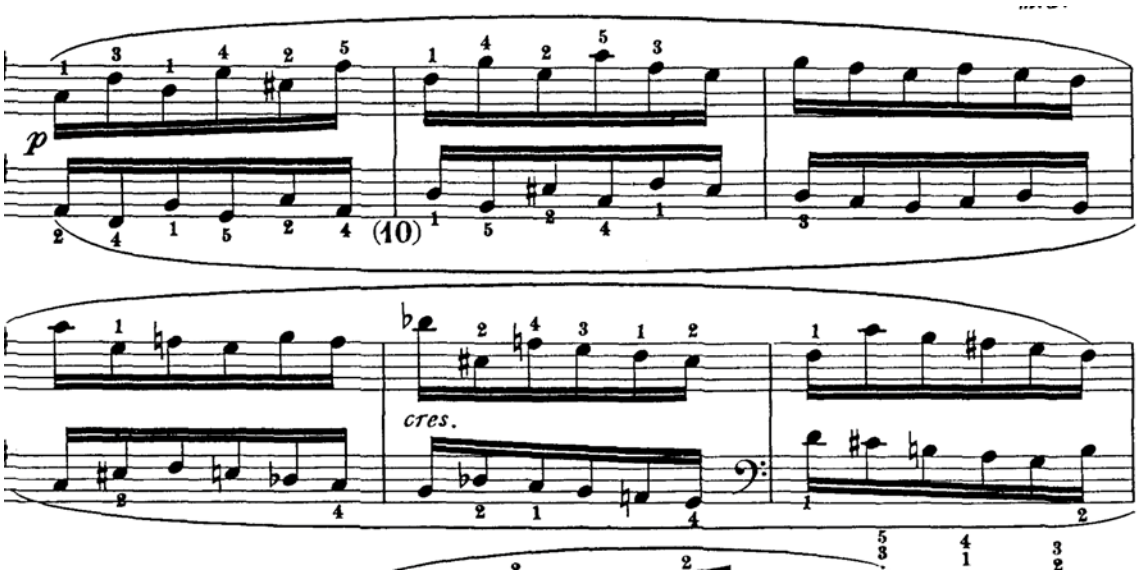


Ejemplo 2: compás 2 de la *Sonata L. 349*

También vemos cómo hay un juego entre las dos voces, con dibujos por 6ª y por movimiento contrario de dedos, como encontramos en el compás 5, y también crea movimientos contrarios del compás 9 al 14.

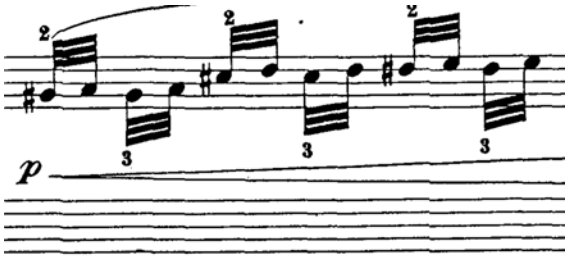


Ejemplo 3: compás 5 de la sonata L. 349. Ejemplo de dibujo por 6ª y movimiento contrario.



Ejemplo 4: compases del 9 al 14 de la sonata L. 349. Podemos ver el movimiento contrario de dedos.

Encontramos un ejemplo claro de apoyaturas a partir del compás 16, que más tarde se repetirá de forma más extendida.

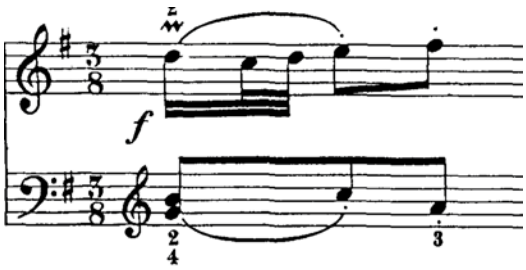


Ejemplo 5: compás 16 de la sonata L. 349. Apoyaturas.

La melodía de esta sonata se repite en la sección A', donde vemos una modulación hacia el quinto grado de la tonalidad principal. A lo largo de la pieza vemos que la mano izquierda hace un cambio constante de clave, pasando de clave de fa en cuarta a clave de sol. Para ayudar al pianista, el compositor decide marcar con qué mano debe tocarse la voz inferior, poniendo "*m. d.*" para marcar que se trata de un fragmento que se debe tocar con la mano derecha.

4.1.1.3. Ritmo

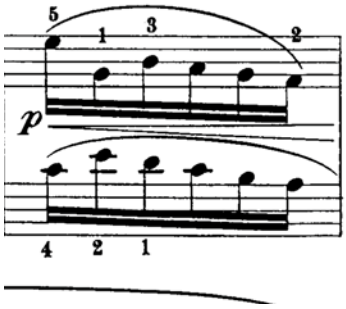
Nos encontramos con una pieza en compás de 3/8, donde el compositor ha indicado que se trata de un *allegretto* con una velocidad de la corchea igual a 144. No nos encontramos con un cambio de tempo o de compás. Las figuraciones que encontramos a lo largo de esta obras son rápidas, además de ser una pieza puntillada y contrapuntística. Vemos anotaciones de trinos, lo que nos dará una sensación de continuo movimiento; estas anotaciones son constantes, encontrándola en primer lugar en el compás 1.



Ejemplo 6: compás 1 de la sonata L. 349. Vemos el trino en la voz superior.

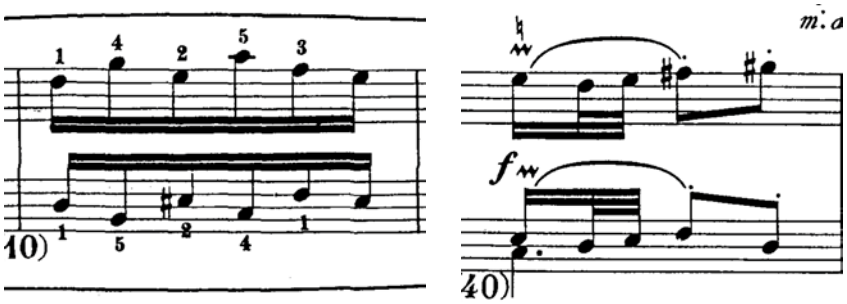
4.1.1.4. Armonía

Domenico Scarlatti se le considera uno de los compositores más extravagantes para clavicémbalo. En sus sonatas para clavicémbalo encontramos la nueva creación de conceptos de armonía y de formas tonales. Los materiales sobre los que se basa su armonía son mucho más sencillos de lo que parece a primera vista, ya que utiliza tríadas básicas I, V y IV, pero, pudiéndose encontrar estas de forma variada, como puede ser la inversión de estos grados, la relación con acordes perfectos mayores (3ªM + 3ªm = 5ªJ) y perfectos menores (3ªm + 3ªM = 5ªJ). Aunque este compositor haga un uso sencillo de la armonía en sus obras, no debemos perder de vista que existen suspensiones y pedales, notas cambiantes y fugaces, modulaciones temporales, flexiones a otras tonalidades y superposición armónica. Uno de los recursos melódicos favoritos de Scarlatti es el uso de dos grados diferentes en cada una de las voces que se tocan, esto lo podemos encontrar en una de las piezas analizadas:



Ejemplo 7: compás 42 de la sonata L. 349. Podemos apreciar el V grado en la voz superior y la I en la inferior, en la tonalidad de La M.

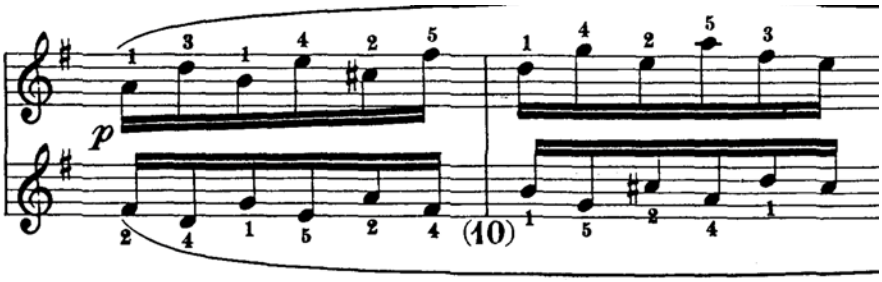
Es mucho menos frecuente encontrarse con acordes basados en otros grados de la escala, como pueden ser las tríadas menores de la escala mayor, VI, III y II, que, al igual que las tríadas mayores de la escala menor, en III, VII y VI, se pueden entender o analizar como un acorde relativo a una tonalidad cercana a la principal. Estas tríadas se relacionan principalmente con la dominante. Estas tríadas las podemos ver en la *sonata L. 349*:



Ejemplo 8: compás 10 y 40, respectivamente de la sonata L. 349.

Scarlatti parece que considera que cualquier acorde es susceptible de pasar de mayor a menor en el transcurso de una pieza, pudiéndose considerar un uso de claroscuros dentro de sus obras.

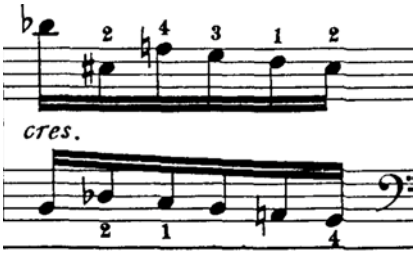
Como hemos indicado en la partitura, se trata de una pieza con una tonalidad principal en “Sol M”. Con un uso de la armonía sencilla, ya que encontramos, en casi su totalidad, los grados I, IV y V. Pero también vemos como este compositor hace un uso de flexiones, hacia su quinto grado, es decir “Re M”, esto lo encontramos, por ejemplo, en los compases 9 y 10, donde encontramos un do#. Aquí encontramos un acorde de dominante secundaria (V/V).



Ejemplo 9: compás 9 y 10 de la sonata L. 349. Aquí encontramos flexiones hacia el quinto grado (“Re M”) de la tonalidad principal.

También encontramos flexiones hacia el homónimo menor de “Re M”. Al tratarse de “Re m”[5] encontramos un bemol. Por lo que podemos ver el juego entre tonalidades cercanas y sus homónimas.

[5] Relativo menor de “Fa M”.



Ejemplo 10: compás 13 de la sonata L. 349. Encontramos un bemol y la sensible de "Re m"[6], lo que nos indica la tonalidad homónima de "Re M".

Las cadencias reiteradas de Scarlatti nunca dan pie a un aumento gradual del sonido. El música refuerza las cadencias con acordes. Lo que hace es que la melodía acabe en unísono o en un arpegio quebrado. Normalmente Domenico Scarlatti coloca los acordes más densos en medio de la obra, aunque a veces también los coloca al principio, pero nunca al final de su obra. La idea de que una sonata de este compositor de pie a un clímax inmediato al final, casi nunca responde a la realidad.

Esto nos ayuda a ver como el compositor juega entre estas tonalidades para acabar en la sección A' en "Re M", también indicada en la partitura. En estos compases se estabiliza, para acabar modulando de nuevo a la tonalidad principal, "Sol M". Podemos decir que se trata de una pieza armónicamente cambiante, ayudándose de pequeñas flexiones y modulaciones hacia las tonalidades cercanas a la tonalidad principal.

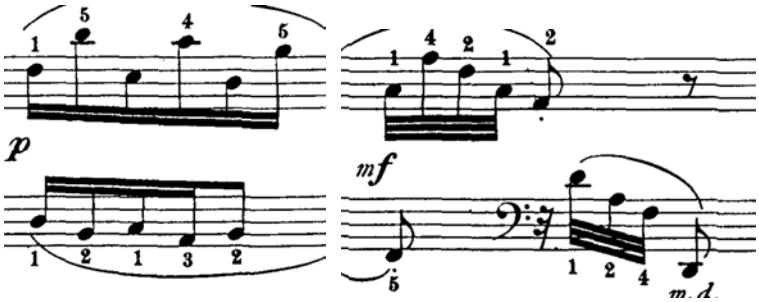
4.1.1.5. Dinámica

Hay que tener en cuenta para el análisis de la dinámica que Domenico Scarlatti escribió música para clavicémbalo, por lo que es complicado conseguir que haya una variedad de colores, sin tener en cuenta las manipulaciones de registros. Los matices anotados sirven para delinear la forma general de una pieza. Su escritura es muy densa en los puntos de mayor intensidad de la pieza.

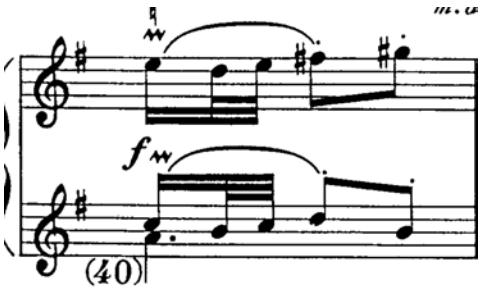
Este compositor se ayuda de la dinámica para ser contrastante y ofrecer apoyo a la armonía y al dibujo melódico que hace. Se mueve en las dinámicas de *piano* y *forte*, es decir, hay un cambio brusco de dinámica según el grado de la tonalidad en la que se encuentre. Vemos, por ejemplo, cambio en los compases 5 y 6, siendo los grados de

[6] Do#.

tónica y dominante respectivamente. Cuando cambia a la dominante vemos que la dinámica sube a un *mezzo forte*. Esto ocurre también de forma contraria, es decir, cuando cambia de grado, donde encontramos una relajación hacia la tónica, también encontramos un *forte*, como ocurre en el compás 40.



Ejemplo 11: compás 5 y 6 de la sonata L. 349. Pasa de tónica (I) a dominante (V).[7]



Ejemplo 12: compás 40 de la sonata L. 349. En la relajación sobre la tónica (I) de "La M" con una dinámica de *forte*.

4.1.2. *SONATA K. 30* (*FUGA DEL GATO*)

Tres de las cinco fugas de Domenico son al parecer 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 fuga 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 fugaces o cambiantes con la armonía de base sencilla.

[7] Está indicado en la partitura analizada que se facilita.

Los *Essercizi* concluyen con la fuga en "Sol m" (K. 30) L. 499. Desde un momento indeterminado de comienzos del siglo XIX se empieza a conocer esta sonata como la *Fuga del gato.*[8] 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 escritor 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. [9]

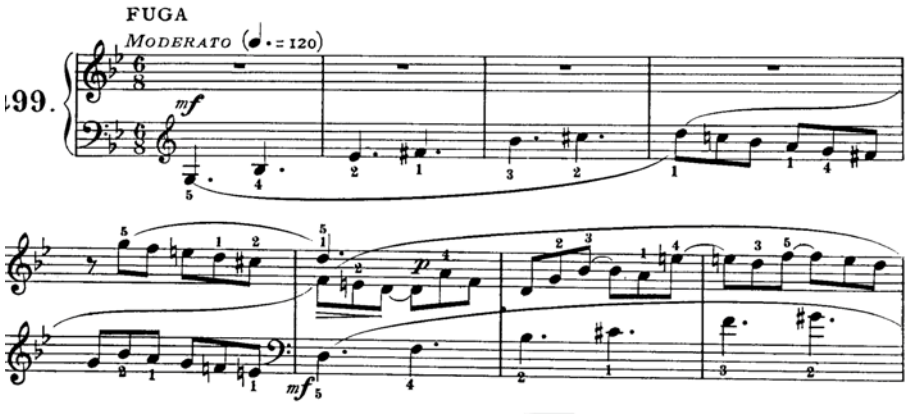
4.1.2.1. Forma

Esta pieza se puede definir como una sonata donde encontramos las tres secciones que componen esta obra, aunque con un carácter fugado y con una repetición del "sujeto", que será la melodía con la que comienza la obra, y que veremos repetida a lo largo de la pieza. A este sujeto le responde un carácter más sincopado como veremos más adelante. Estas tres secciones son:

1. <u>Exposición:</u> esto ocurre al comienzo de la sonata. Aquí es donde encontramos la presencia del sujeto o tema principal, y 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, y como vemos en el compás 1 y el 6, que pasa de un "sol" a un "re". Además podemos apreciar como se superpone el sujeto a una melodía superior en los primeros 9 compases. Esta sección la hemos delimitado del compás 1 al compás 33.

---

[8] Ralph Kirkpatrick. *Domenico Scarlatti.* Madrid: Alianza Música, 1985. p. 130
[9] Ralph Kirkpatrick. *Domenico Scarlatti.* Madrid: Alianza Música, 1985. p. 130

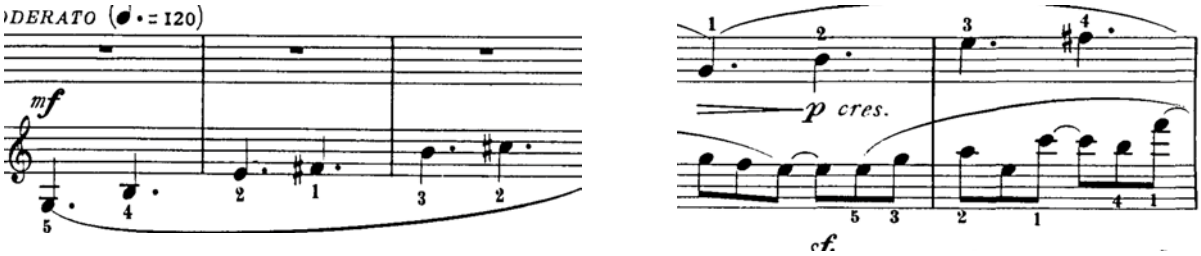


Ejemplo 13: primeros 8 compases de la *Fuga del gato*. Vemos la repetición en su quinta y la superposición de la melodía.

2. <u>Desarrollo:</u> en este caso se presenta en la tonalidad principal, sol menor. Se extiende desde el compás 34 al compás 118. Donde vemos las distintas modulaciones a los grados cercanos de la tonalidad principal.
3. <u>Recapitulación:</u> Esta sección presenta de nuevo el motivo o sujeto principal que hemos marcado en los tres primeros compases pero de una forma modulante, además de encontrarse las dos voces que hemos marcado en la partitura de amarillo y naranja. Esta sección vuelve a la tonalidad principal para acabar en una cadencia perfecta sobre la tónica de sol menor. Esta sección comienza en el compás 119 al 152, con un total de 33 compases.

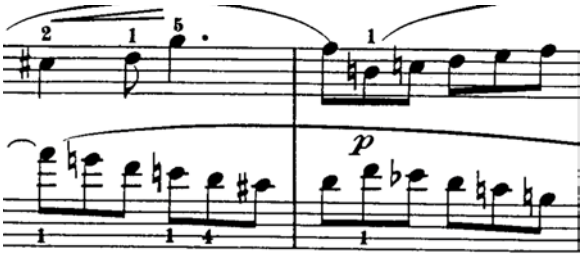
4.1.2.2.Melodía

Nos encontramos un diálogo entre las voces, intercambiándose el motivo principal, que, como hemos dicho antes, se encuentra en los tres primeros compases de la sonata.



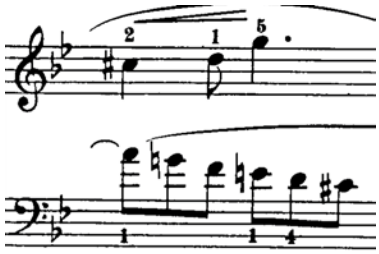
Ejemplo 14: primeros 3 compases y los 27 y 28 de la sonata K. 30 de Scarlatti. Podemos apreciar el diálogo entre las dos voces, ya que se cambian la melodía.

Como podemos apreciar se trata de una pieza con una figuración más larga que la pieza anterior, 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. De igual forma que vemos en la pieza anterior, vemos cómo el compositor tiene un gusto por el movimiento por movimiento contrario de dedos.



Ejemplo 15: compases 9 y 10 de la sonata K. 30 de Scarlatti. Podemos observar el movimiento contrario de dedos .

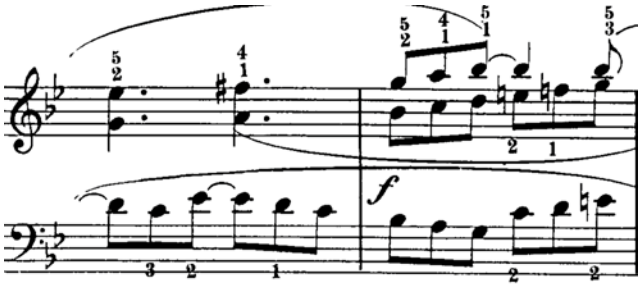
La melodía que encontramos a lo largo de esta pieza, dividida entre las tres secciones de la sonata, vemos las modulaciones que recorre la melodía. Lo que nos llama la atención es el uso menos frecuente de cambio de clave, ya que en muchas ocasiones encontramos una melodía muy aguda en la mano izquierda. Esto lo vemos ejemplificado en el compás 9.



Ejemplo 16: compás 9, donde vemos las notas agudas en la mano izquierda, en clave de fa.

4.1.2.3. Ritmo

Nos hallamos 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 encontramos 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 podemos ver al principio de la obra.



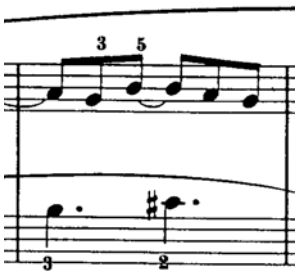
Ejemplo 17: compases 61 y 61 de la sonata K. 30 de Domenico Scarlatti. Podemos el estilo puntillado y sincopado sobre la que se basa esta pieza.

Al final de la obra, los últimos cuatro compases, encontramos un *rallentando* que consigue una relajación de la mano con la armonía, que comienza a cadenciar en la tónica de Sol menor.

4.1.2.4.Armonía

Como hemos mencionado antes, 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 más sencillo de lo que parece a primera vista, esto ocurre en la sonata K. 30 sobre la que estamos haciendo el estudio paramétrico. Su composición

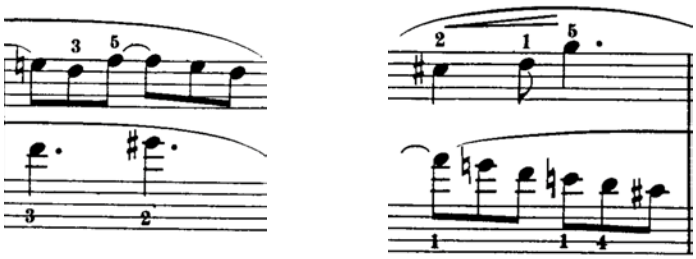
se basa en grados sencillos como puede ser el de tónica (I), dominante (V) o subdominante (IV), pero además, incorpora más frecuentemente armonías más complejas como pueden ser las dominantes secundarias (V/V) que encontramos en el compás 14.



Ejemplo 18: compás 14 de la sonata K. 30 (L. 499) de Domenico Scarlatti. Podemos apreciar una 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.

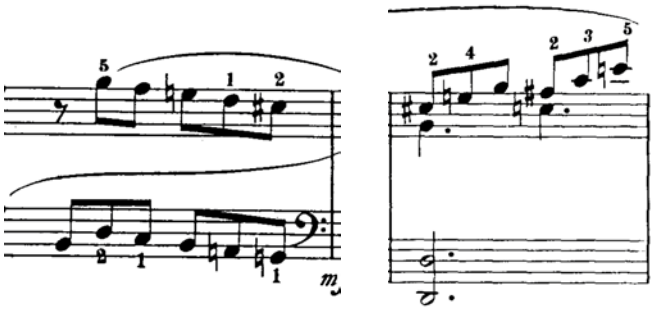
No podemos olvidar del uso de modulaciones por las que pasa la sonata, que son las más cercanas a la tonalidad principal. La obra comienza la tonalidad de Sol menor para después traspasar las tonalidades más cercanas. La En la parte central de la obra, que hemos definido como “desarrollo”, es donde se encuentra la mayor parte de las modulaciones hacia los grados más cercanos, como pueden ser las tonalidades de Sol mayor, Re menor y Re mayor; estas tonalidades se ven reflejadas en la partitura analizada.

No solo hay modulaciones, sino que también encontramos pequeñas flexiones hacia las tonalidades que hemos citado para conseguir que la obra se preparare hacia un asentamiento de una tonalidad, esto lo podemos encontrar en primera sección de la obra, la exposición. Como puede ser el compás número 14 que hemos citado anteriormente. También lo encontramos en el compás número 8 y 9, donde hay una flexión hacia el Re mayor.



Ejemplo 19: compás 8 y 9 de la sonata K. 30 de Domenico Scarlatti. Podemos apreciar la flexión hacia la tonalidad de Re mayor (homónimo mayor de la tonalidad principal).

Como ocurre en la primera sonata que hemos analizado, hay un uso de superposición de grados de una misma tonalidad. Esto lo vemos 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 encontramos un segundo grado sobre la quinta (II/V). No solo ocurre en este compás, lo vemos a lo largo de la pieza, otro ejemplo de esto ocurre en el compás 144, donde encontramos en la voz superior la subdominante de sol, mientras que en la voz inferior encontramos el quinto grado de sol.



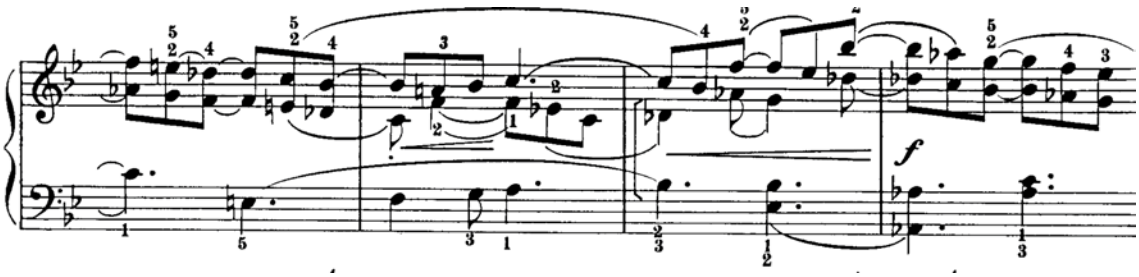
Ejemplo 20: compás 5 y 144 de la sonata K. 30 de Domenico Scarlatti. Podemos apreciar la superposición de grados que ya hemos mencionado.

Como hemos mencionado en la sonata L. 349, Scarlatti cadencia sus obras en unísono o en arpegio quebrado. Nunca coloca los grados más densos al final de la obra, por lo que vemos 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.

4.1.2.5. 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 que hace en los puntos de mayor intensidad de la pieza. La dinámica nos ayuda y ofrece un contraste 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. Nos referimos a los *diminuendo* y a los *crescendo* que aparece a lo largo de toda la pieza y en las distintas voces.

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



Ejemplo 21: compases del 109 al 112 de la sonata K. 30 de Domenico Scarlatti. Apreciamos la densidad de texturas ayudándose de la dinámica para aumentar la tensión.

5. *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, dedicada, en esa ocasión, a la figura de Domenico Scarlatti. *Variaciones sobre dos temas de Scarlatti* se estrenó 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 escrita para un doble trío de madera-cuerda (flauta, oboe, clarinete, violín, viola y violoncello). Se caracteriza por estar estructurada como tema con variaciones, tipología que se ha venido empleando en los períodos clásico y romántico. La principal diferencia con la variación clásica es cómo las enlaza, siendo estas variaciones pequeños desarrollos de células que pueden ser 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*. Tras la exposición de los dos temas tomados de las obras ya citadas, se van utilizando después como fragmentos enlazados, de manera 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:[45]

- 1ª variación: nos encontramos ante el desarrollo en forma de arpegios 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 percutivos.
- 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.
- 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.

---

[45] Consultado en su página web: http://www.joseluisturina.com/scarlatti.html

[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.

5.1. Análisis paramétrico

La realización de este análisis se hace de forma paramétrica, pero dividiendo la obra en las distintas secciones/variaciones en que está compuesta. Se ven, así, distintos apartados dentro de cada uno de los parámetros forma, melodía, ritmo, armonía y dinámica. Además, se explica en el apartado relativo a análisis motívico de dónde extrae los distintos fragmentos.

5.1.1. Forma

Como ya se ha dicho, esta obra está compuesta en estructura de tema con variaciones, con una introducción donde se encuentra la exposición de los temas tomados por el compositor, más 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:
    - 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 el trío de cuerda.
    - A (cc. 21-35): en esta sección vemos la intercalación, de igual forma, de la melodía de las dos sonatas. Comienza esta sección el trío de cuerdas con la melodía de la *Fuga del gato* y continúa el trío de madera con la sonata en Sol Mayor, hasta los compases 30-35, donde se ve la superposición de tríos.
    - B (cc. 36-52): una constante superposición de temas, que termina con una cadencia sobre el V grado de Sol.
- 1ª VARIACIÓN (cc. 53-81): se basa en la melodía de la *Sonata en Sol Mayor L. 349*. Propongo 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 he marcado, se trata de una duplicación de notas de los compases 44-50 de la *Sonata en Sol Mayor*.

    - a’ (cc. 75-80): lo he definido como a’, por su semejanza con la primera parte de esta primera variación. La he definido como repetición con variaciones.
- 2ª VARIACIÓN (cc. 81-115): no he podido hacer una división de esta variación, ya que se trata de una repetición retrogradada con variantes, cambiando el registro en que se interpretan los materiales. También está basada en la *Sonata en Sol Mayor L. 349*.
- 3ª VARIACIÓN (cc. 116-146): aquí se encuentra el desarrollo arpegiado del segundo elemento del tema A. He 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 el contrapunto entre estas tres voces. En el trío de cuerdas se encuentra una serie de notas que se van repitiendo sin medida, mientras la voz superior lleva la melodía.
    - d (cc. 129-137): interversión entre las voces, es decir, el intercambio 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 elaboraciones de la *Fuga del gato*, se caracteriza por un estilo fugado, con textura homofónica imitativa en la primera parte de esta variación. A partir del compás 164, en el trío de cuerda, hay 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.
- 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, se aprecia superposición de fragmentos de la sonata en los dos 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.

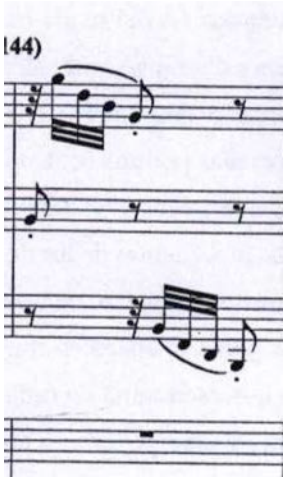
- Coda (cc. 235-255): se caracteriza por la generación de nuevos motivos, en el trío de vientos, hasta acabar la pieza.

5.1.2. Melodía

La melodía es tomada, como ya se ha dicho, de las dos sonatas de Scarlatti, que se van a encontrar insistentemente a lo largo de la pieza. La melodía de Turina varía la melodía primaria de Domenico Scarlatti.

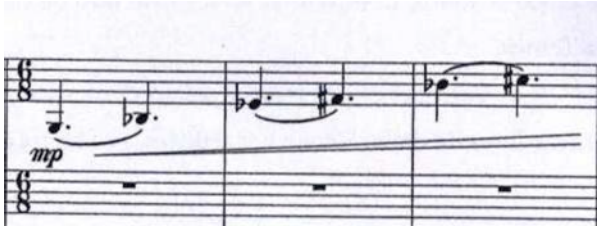
Introducción

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



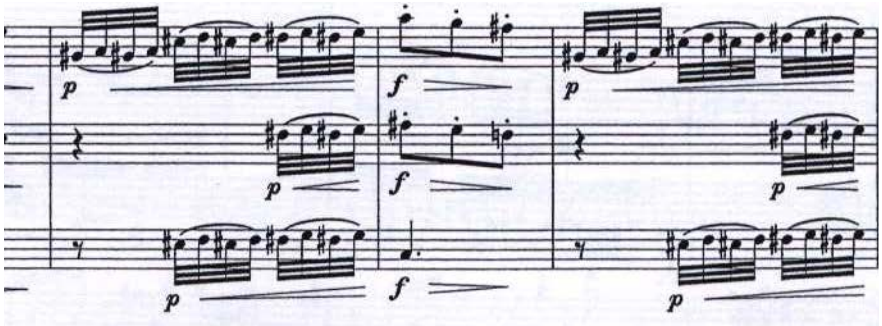
Ejemplo 22: fragmento 2 de *Variaciones sobre dos temas de Scarlatti* (1985). Sección de vientos.

La segunda parte comienza con los primeros compases de la *Fuga del gato*, entrelazada con pequeños fragmentos que recuerdan a la *Sonata en Sol Mayor*.



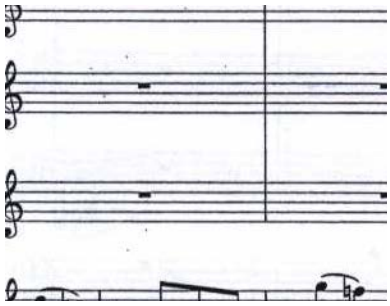
Ejemplo 23: fragmento 9-11 de *Variaciones sobre dos temas de Scarlatti* (1985).

Al entrelazarse con pequeñas secciones de la *Sonata L. 349* nos encontramos con un juego entre las voces, donde hay un dibujo interválico por cuartas y un movimiento contrario entre ambas manos (cc. 14-17):



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

A partir del compás 25, se amplían, más desarrolladas, las apoyaturas que encontrábamos en la *Sonata en Sol Mayor*.

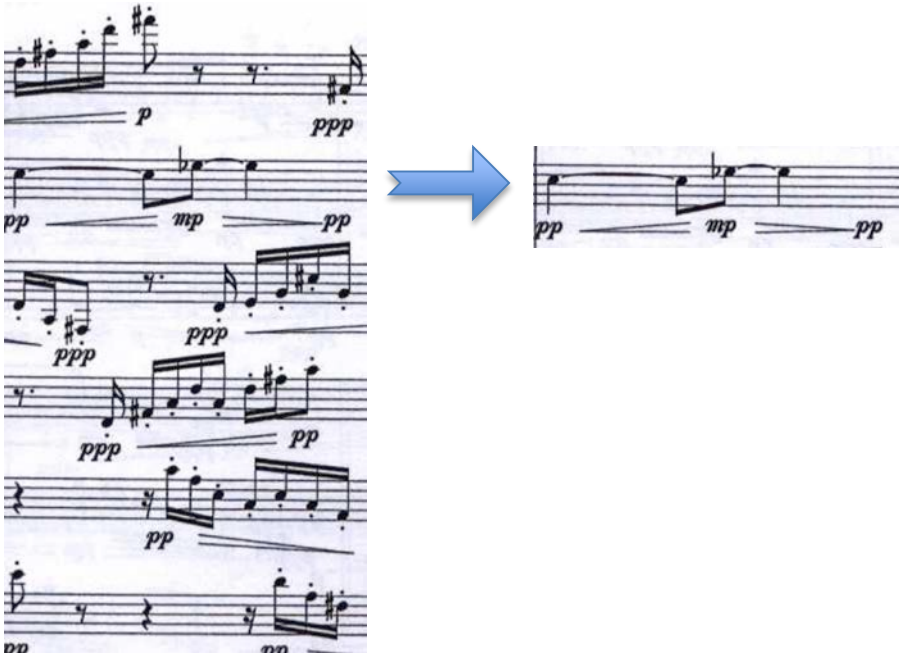


Ejemplo 25: fragmento 25 de *Variaciones sobre dos temas de Scarlatti.* Apoyaturas.

1ª Variación

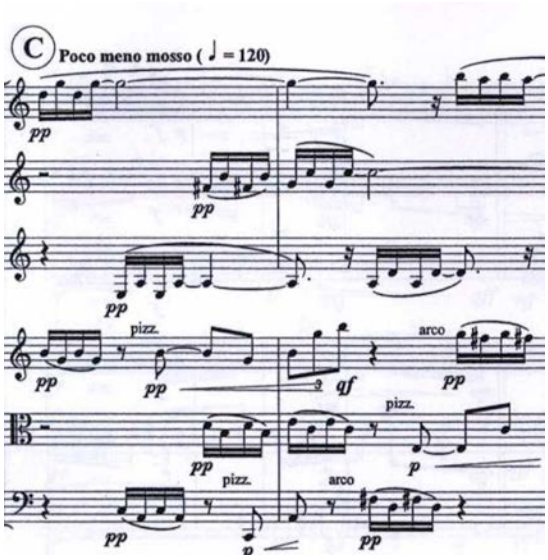
Prima una melodía rápida, con superposición de la melodía que se repite en todas las voces. Según la división que he propuesto, se encuentran:

a (cc. 52-67): unos pocos compases con notas más largas, que repiten un mismo dibujo por terceras:



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

b (cc. 68-74): apoyaturas por segundas, terceras y cuartas a partir del compás 68. De igual forma, hay relación entre las voces, que dialogan entre sí.

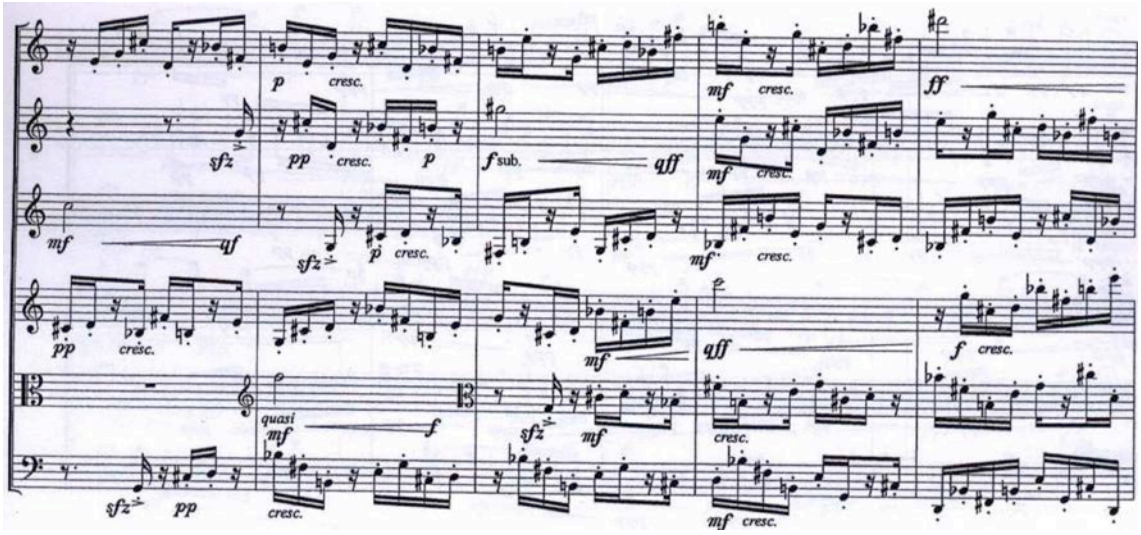


Ejemplo 27: del fragmento 68 al 71 de *Variaciones sobre dos temas de Scarlatti.*

a’ (cc. 75-80): se vuelve al diseño de la primera parte de la variación.

2ª Variación

Una melodía que retrogradada con variaciones, donde se descubre una primera parte con una textura sencilla y poco sobrecargada. Esta primera parte evoluciona hasta que nos un movimiento rápido por grados disjuntos. Además, hay un cambio de clave.

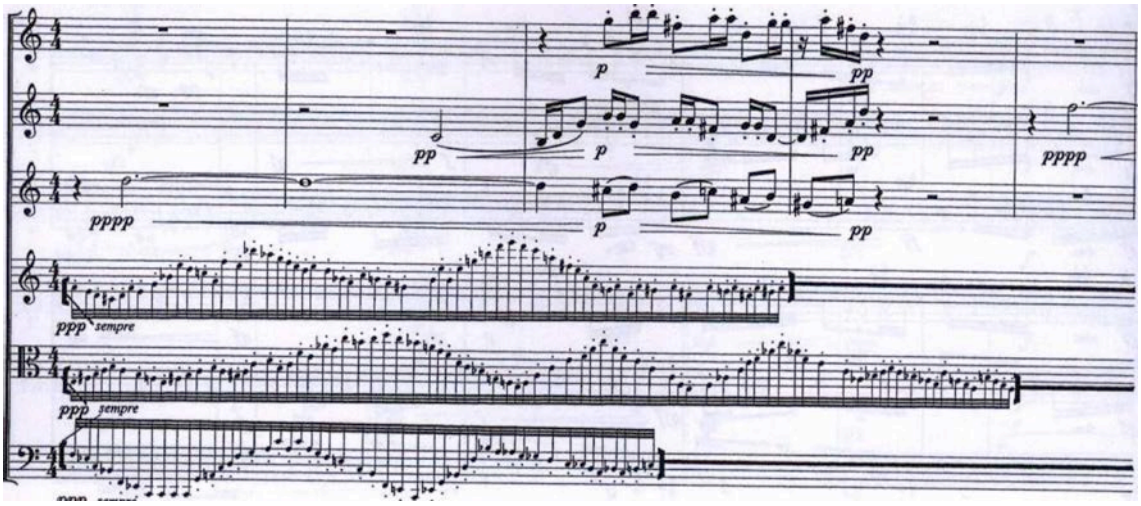


Ejemplo 28: fragmento 80 al 84 de *Variaciones sobre dos temas de Scarlatti*. Movimiento por grados disjuntos y cambio de clave en la voz de la viola.

3ª Variación

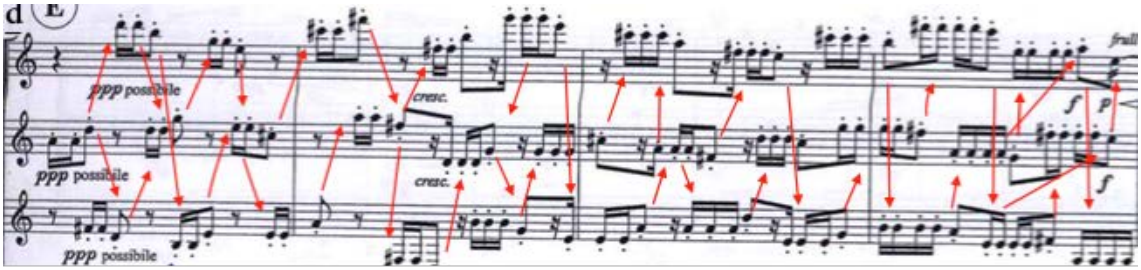
Se caracteriza por tener tres partes notables, en ellas:

c (cc. 116-128): le caracteriza el uso de notas repetidas sin medida, que se encuentran del compás 116 al 126. Mientras, la sección de vientos genera una sensación de contrapunto mediante arpegios 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): uso de la interversión de las notas, las cuales se van cediendo de una voz a otra para crear sensación de continuidad. Al mismo tiempo que esto ocurre en el trío de madera, la sección de las cuerdas se mantiene callada.

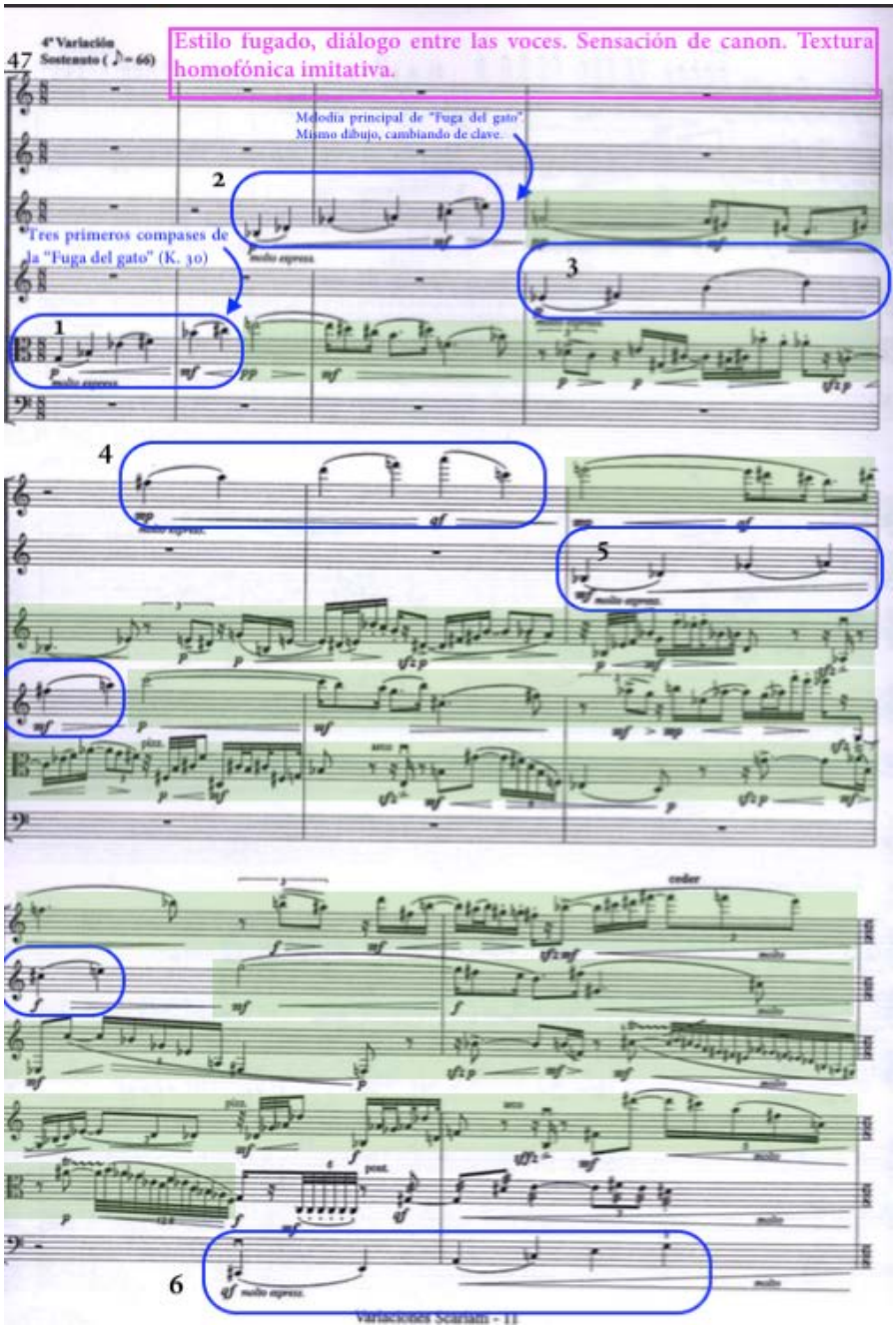


Ejemplo 30: fragmento 127 al 130 de *Variaciones sobre dos temas de Scarlatti.* Cesión de notas entre los vientos.

c’ (cc. 138-146): melódicamente ocurre lo mismo que en la sección c.

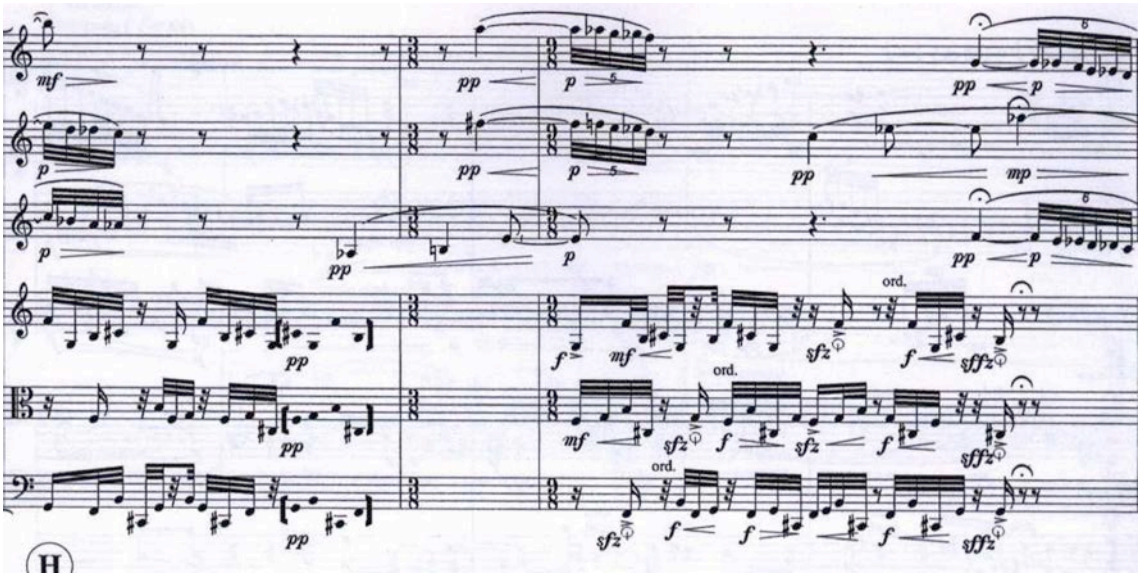
4ª Variación

Con un estilo imitativo, casi fugado, 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 (cc. 147-155):



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

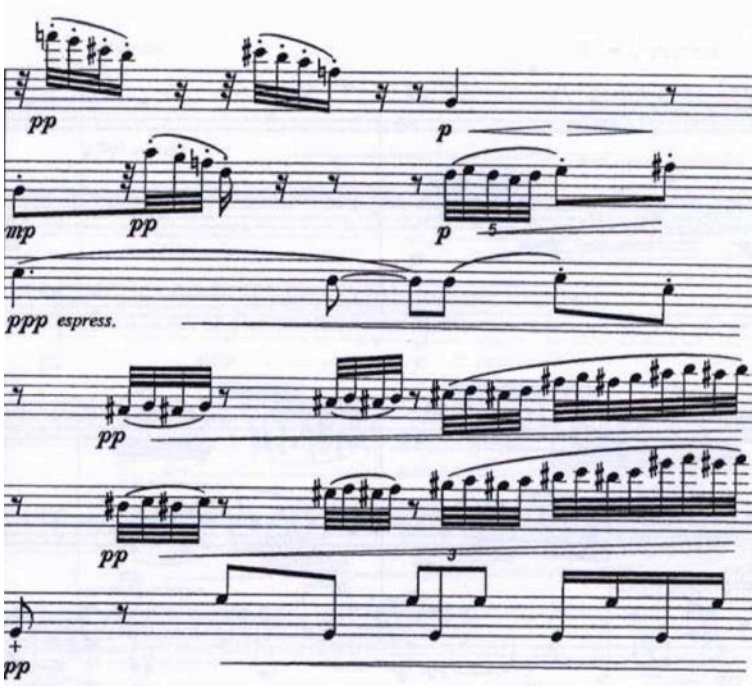
Se ha marcado una segunda parte en la partitura (cc. 160-171) como característica de la obra, con uso de tríadas en las cuerdas, primero de forma medida y después sin medida. Mientras, los vientos hacen referencia a la melodía de la *Fuga del gato.*



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

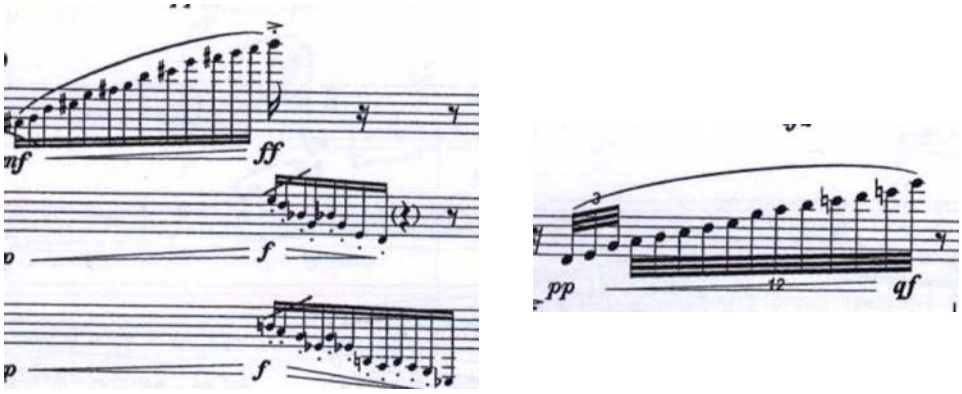
5ª Variación

A causa de una melodía rápida que viene dada de la variación anterior, se ve cómo en ésta también hay una figuración rápida, donde las cuerdas hacen referencia a la *Sonata en Sol Mayor L. 349* de Scarlatti. A partir del compás 191, se aprecia 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, se observa el mismo dibujo melódico variado que más tarde se encontrará en el compás 201.



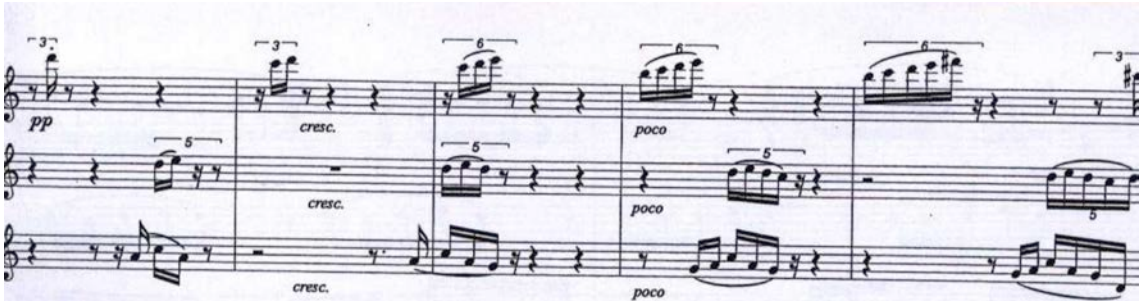
Ejemplo 34: fragmento 199 y 201 de *Variaciones sobre dos temas de Scarlatti.* Repetición variada de un mismo dibujo melódico.

6ª Variación

Se trata de una variación donde prima la velocidad, que viene dada por la figuración de todo el sexteto. Recuerda a la *Sonata en Sol mayor L. 349* de Domenico Scarlatti. Esta variación enlaza con la coda sin ningún tipo de división.

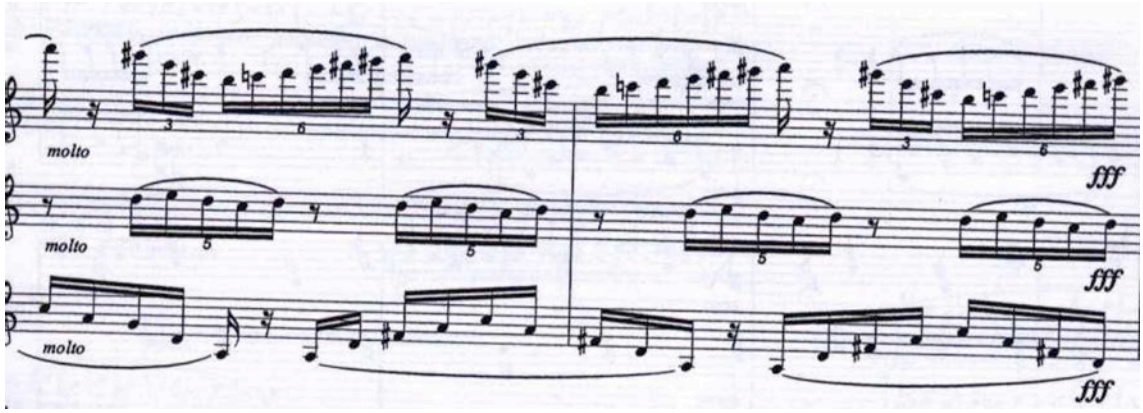
CODA

Lo que más llama la atención de esta parte es la “autogeneración” de melodía, ya que en la sección de los vientos, se ve cómo 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 el final de la composición no se logra observar el motivo completo.



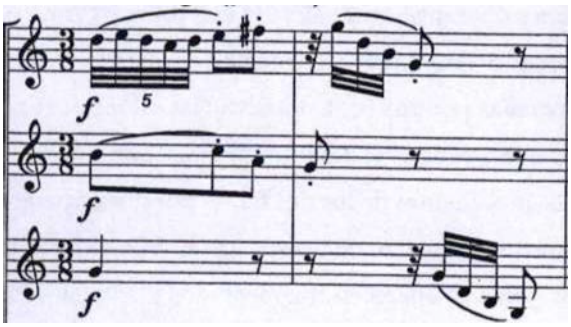
Ejemplo 36: fragmento del 253 y 254 de *Variaciones sobre dos temas de Scarlatti*. Autogeneración de motivos.

5.1.3. Ritmo

El plan rítmico de la obra consiste en un continuo cambio, con características distintas según la variación de que se trate.

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 se puede observar, el compositor ha indicado que el 3/8 debe tocarse *allegro* con una velocidad de corchea igual a 144, mientras que en el compás de 6/8 se halla un *andante* con velocidad de negra con puntillo igual a la negra con puntillo de la sección anterior. Llaman la atención la utilización del cinquillo y las fusas de los dos primeros compases.



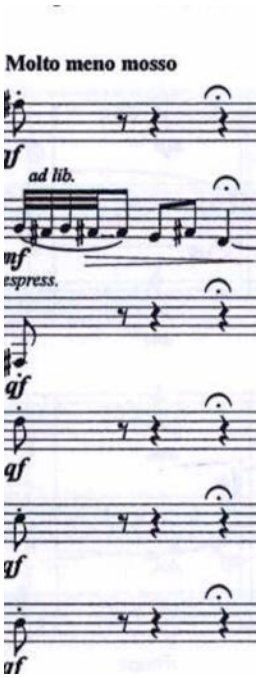
Ejemplo 37: fragmento 1 y 2 de *Variaciones sobre dos temas de Scarlatti*. Cinquillo y uso de fusas.

Con esta alternancia de compases, velocidades metronómicas y empleo de calderones se finaliza esta introducción y se alcanza la primera variación.

1ª 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 ¾ que se mantiene hasta el final. Comienza con todas las voces en silencio, este silencio se rompe por primera vez por la viola. Al finalizar las secciones *a*, *b* y *a'* de esta variación, se observa un calderón que permite diferenciar auditivamente con facilidad las distintas partes. En el final de la sección *b* también se lee un *molto meno mosso*, con indicaciones

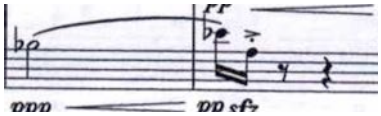
en los vientos de *ad libitum* y *expressivo*, que cadencia sobre un calderón para comenzar la sección *a*.



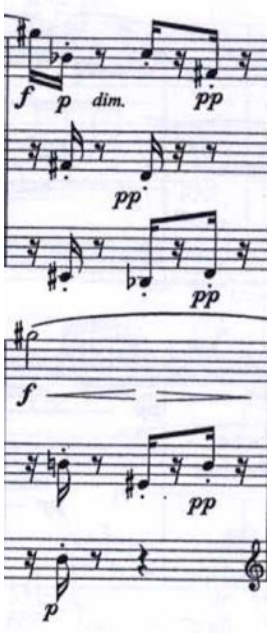
Ejemplo 38: fragmento 74 de *Variaciones sobre dos temas de Scarlatti. Molto meno mosso, expressivo* y *ad libitum*.

2ª Variación

Comienza en un compás de 2/4 *meno mosso*, con metrónomo que iguala la negra *ca*. 92. Para contrastar con la 1ª variación, se utilizan silencios y contratiempos. También se usan repeticiones de dibujos rítmicos, como las que se encuentran en cc. 82-83 y más tarde encontramos en cc. 86-87, o en el cc. 88-90 ó 92.

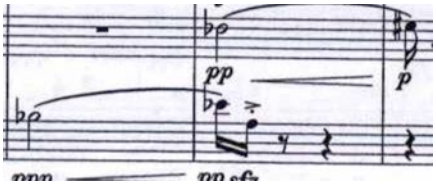


Ejemplo 39: fragmento 82-83 en la voz del violoncello y 86-87 en la voz de la flauta respectivamente de *Variaciones sobre dos temas de Scarlatti*.



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

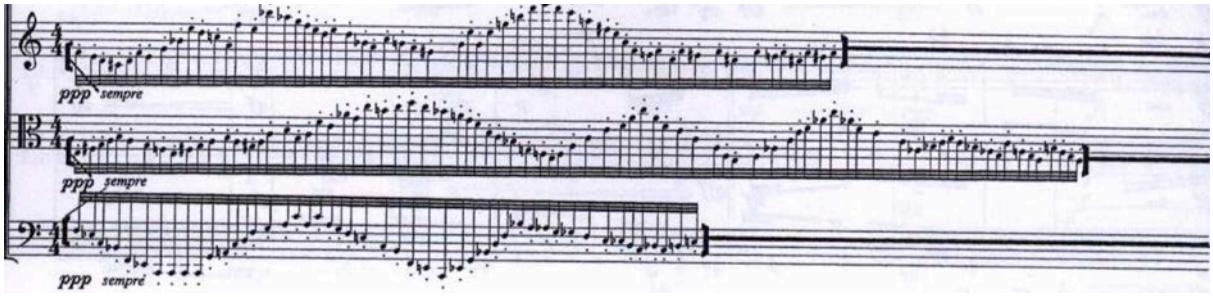
Se halla una reducción de distintos ritmo,s como puede ser el que encontrado entre las voces de la viola y el violoncello en los compases 82-83.



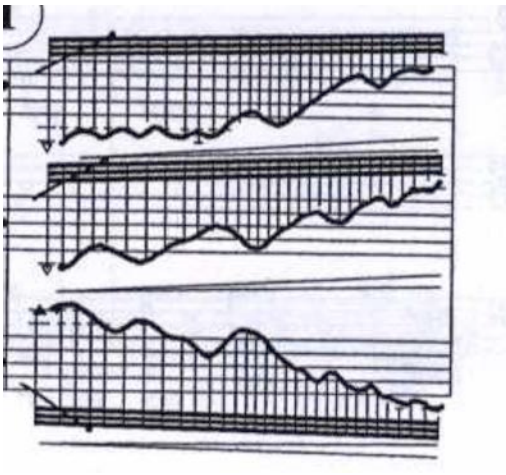
Ejemplo 41: fragmento del 82-83 en las voces de viola y violoncello de *Variaciones sobre dos temas de Scarlatti*. Reducción de dibujos rítmicos.

3ª Variación

Con un compás de 4/4 en allegro, recuerda, de nuevo, a la *Sonata en Sol Mayor*. La ausencia de medida, en beneficio de un ritmo flexible, en las cuerdas del compás 116 al 126 y 136 al 146 es lo que más llama la atención a primera vista. Además, en el compás 126 el compositor ha optado por emplear una notación indeterminada, que afecta al ritmo y también a las alturas.

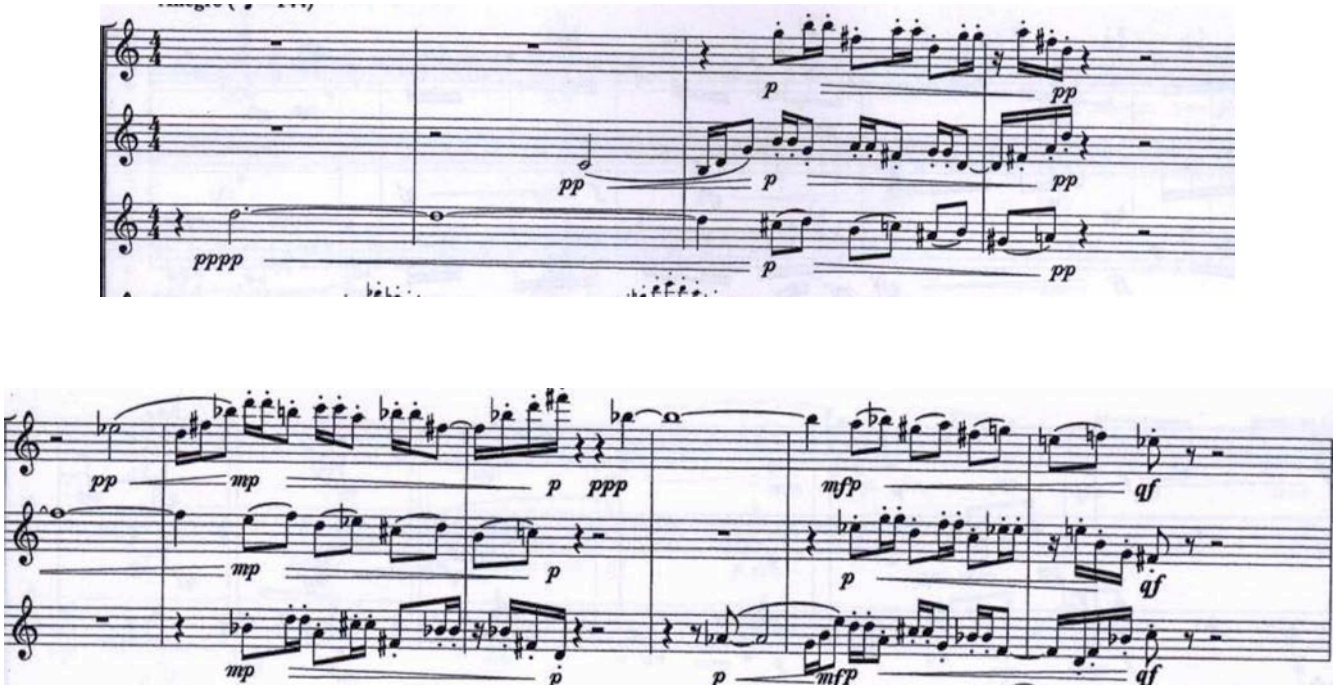


Ejemplo 42: fragmentos del 116 al 120 en las voces de las cuerdas de *Variaciones sobre dos temas de Scarlatti.* Sección sin medida.



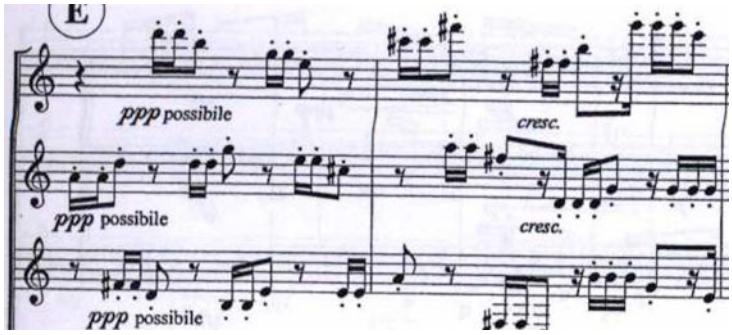
Ejemplo 43: fragmentos 126 en las voces de las cuerdas de *Variaciones sobre dos temas de Scarlatti.* No hay una clara anotación de las notas.

El intercambio de dibujos rítmicos entre las voces y el patrón rítmico que tienen sugieren que se trata de una escritura en contrapunto afín al canon. Esto lo vemos representado en los primeros compases de esta variación (cc. 116-120), que más tarde se vuelven a encontrar 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.

La escritura contrapuntística en los compases 127-135, con el uso de distintas figuraciones rítmicas con silencios en los vientos, mantiene, mientras, a las cuerdas en silencio.

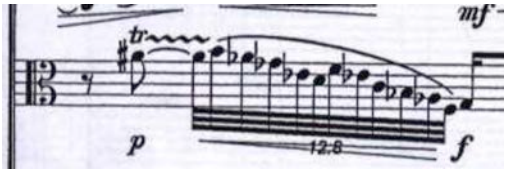


Ejemplo 45: fragmento del 127 al 135 respectivamente en las voces de los vientos en *Variaciones sobre dos temas de Scarlatti.*

4ª Variación

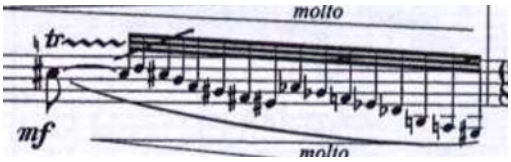
Llama la atención el compás en el que comienza esta variación, ya que se trata de un 8/8 *sostenuto*, que iguala la corchea a 66. Con un estilo fugado se identifica una sugerencia de canon con repetición de dibujos rítmicos que completa todas las voces.

Esto ocurre en los primeros compases de la variación (cc. 147-155), hasta acabar llegando al cambio de compás. Llama la atención la figuración rápida que se presenta en el compás 154 en la voz de la viola.



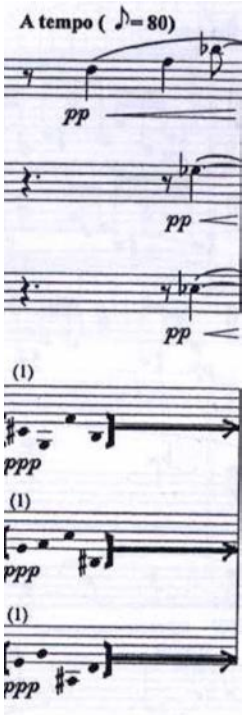
Ejemplo 46: fragmento 154 en la voz de la viola de *Variaciones sobre dos temas de Scarlatti*. Figuración rápida → 12:8.

También se observa 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#.*

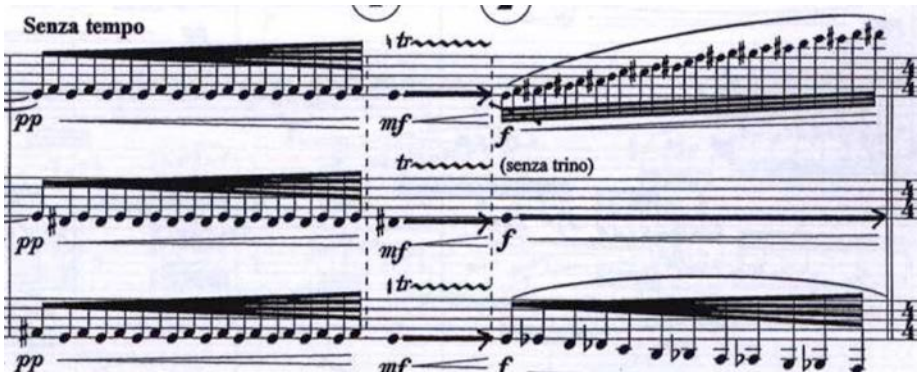
En el compás 156 se encuentra el cambio de compás, que pasa de un 8/8 a un 6/8, haciendo referencia a la *Fuga del gato.* Con una anotación de *Piú mosso,* y que después se modificará en el compás 160 a un *meno mosso,* posteriormente a un *rallentando molto,* hasta llegar el *a tempo* del compás 161. En esta sección, las cuerdas de nuevo presentan una ausencia de medida en las tríadas, que generan 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 nuevamente vuelven a ser medidas. También llaman la atención 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 ello, podría afirmarse que orbita alrededor de una subdivisión ternaria.

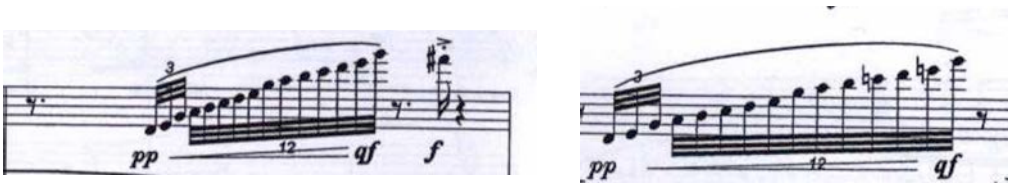
Al final de esta variación se detecta una pseudo división de compás, que viene dada por el uso de una barra de compás discontinua y que aporta una medida cercana, pero no idéntica, a la que se venía manteniendo con anterioridad. Además, se encuentra una especie notación de figuración rápida, que conduce de una corchea a la semifusa para acabar con un trino y un grupeto en el último pseudo compás. Este planteamiento rítmico, en su conjunto, resulta llamativo por contraste con las disposiciones anteriores.



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

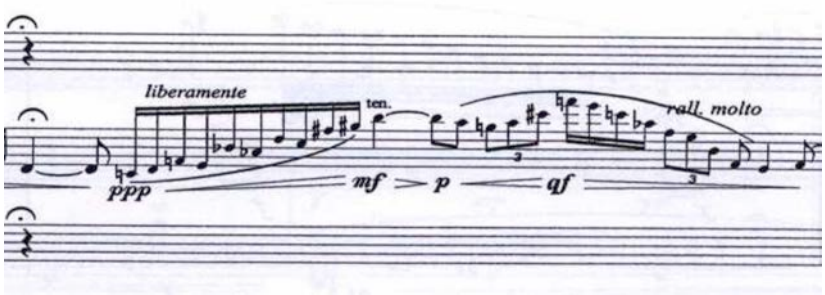
5ª Variación

Comienza esta variación en un 4/4 donde la melodía viene dada por las cuerdas, mientras que los vientos hacen pequeñas intervenciones. Se caracteriza por el uso de figuraciones rápidas, pero la aparición de la flauta en el compás 188 es singular porque une dos figuraciones que son múltiplos de 3. Se vuele 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 se ve un calderón conducente a una melodía dada por el oboe, melodía que se hace de forma libre y que se detiene en *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 concluye con un calderón al final, para hacer una separación con la siguiente variación.

6ª Variación

El cambio de compás en esta variación es constante. Oscila primero entre 3/4, 2/4, 3/4, 4/4, 3/4 y 1/4, y se mantiene luego 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 hay 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

Llama la atención cómo mientras los vientos generan motivos de manera progresiva, con figuración rápida en un compás de 3/4, las cuerdas hacen repeticiones de notas que más tarde (cc. 251) pasan a seisillos. Esto ocurre hasta finalizar la obra en el compás 255.

5.1.4. Armonía

José Luis Turina tiene una técnica que resulta de la convergencia entre la utilización de pautas compositivas clásicas y variaciones logradas mediante nuevos recursos de composición. Por eso, se encuentran tonalidades fijas en algunas secciones y atonalidad y disonancias en otras, por lo que la composición, como su análisis, es muy compleja. Planteo un estudio armónico análogo al de los otros parámetros, es decir, observando qué sucede en las sucesivas variaciones.

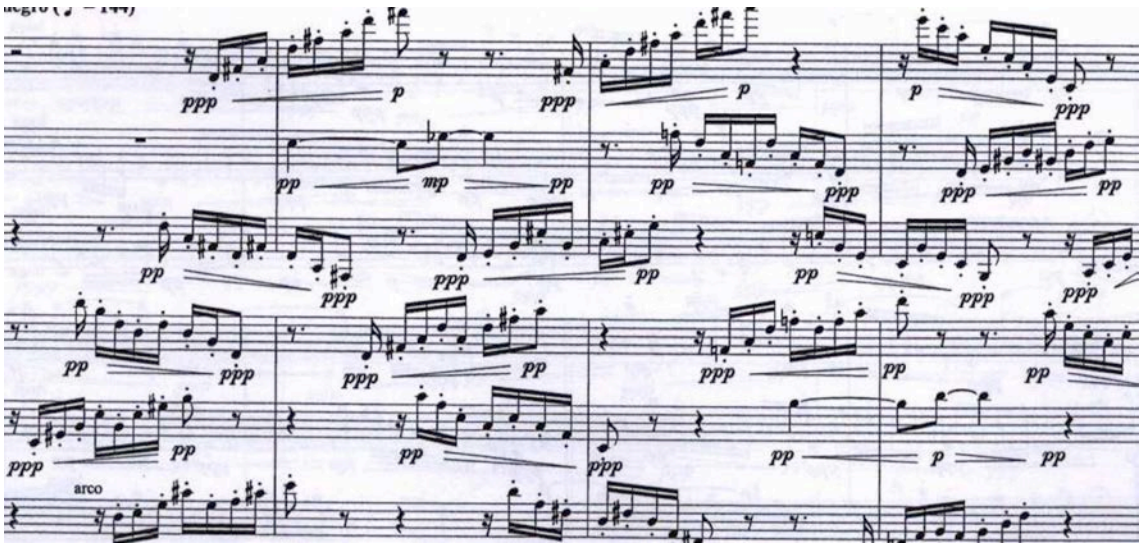
Introducción

Es la parte de la obra donde más claramente se aprecia el uso de la tonalidad en las obras de Domenico Scarlatti. En la sección introductoria de esta parte de la obra encontramos dos pequeños fragmentos de las composiciones de Scarlatti, por lo que tienen una tonalidad prefijada, que resulta ser Sol Mayor en los primeros ocho compases y sol menor en los cinco compases siguientes, para volver a la melodía de Sol Mayor después.

La sección A de esta introducción presenta, de nuevo, la melodía de la *Fuga del gato* la cual indica una armonía en sol menor, que pasa a Sol Mayor en el compás 25. Se puede ver la alternancia de tonalidades, o en este caso modos, en esta parte introductoria, que fluctúan alrededor de las armonías principales de las obras de Domenico Scarlatti.

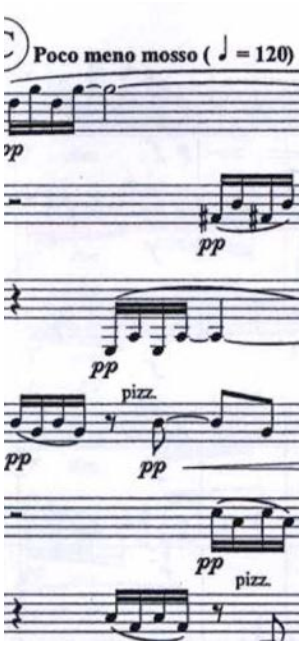
1ª Variación

Se aprecia cómo en esta variación se hace un uso de los 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 los vientos y la de V/V en el violoncello.

En sección *b* de esta variación se encuentra cómo se sigue manteniendo la tonalidad en la obra, en la que la suma de forma vertical de los arpegios que hacen los instrumentos forman la tonalidad de *sol.*

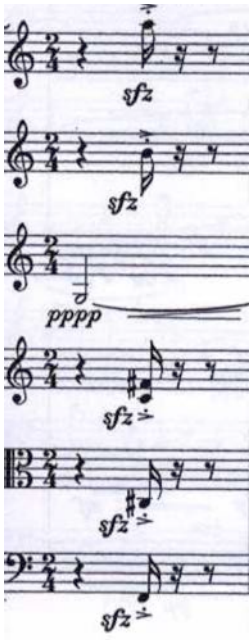


Ejemplo 53: fragmento del compás 68 de *Variaciones sobre dos temas de Scarlatti*. Tonalidad de *sol* con la suma vertical de los acordes.

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

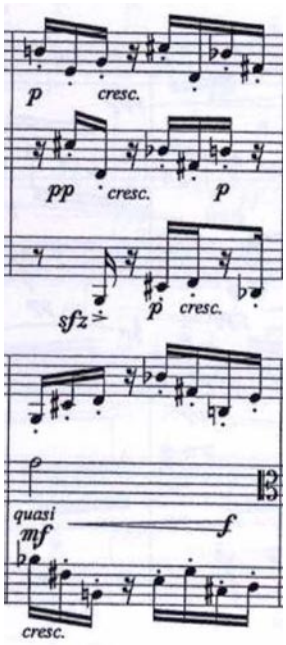
2ª Variación

No podemos decir que se trate de una tonalidad clara, ya que cada voz emite una nota disonante con el resto de las voces, por lo que chocan constantemente. Esto puede apreciarse con claridad desde 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*, como se aprecia en el compás 95:



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

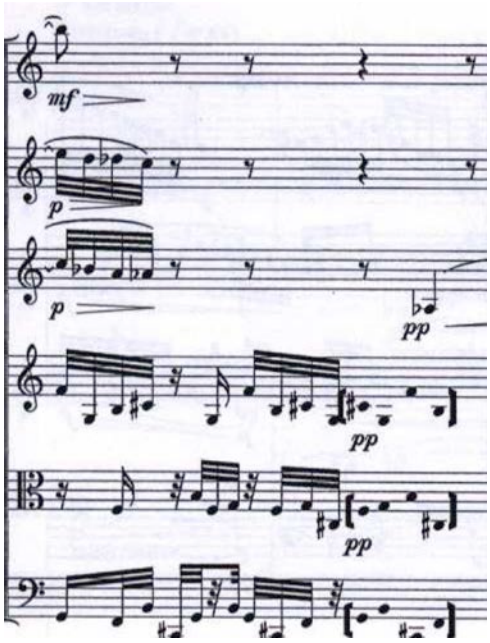
Esta formación de pseudo tonalidades y disonancias la encontramos a lo largo de toda esta variación.

3ª Variación

Se encuentran en las cuerdas un sinfín de notas sin medida, donde además se puede reconocer que existe una clara de atonalidad, ya que no se puede establecer la tonalidad en esos tres instrumentos. Mientras en los vientos se observa algo así como una tonalidad cercana a *sol*, de nuevo con claras disonancias, como en los primeros compases de esta variación (cc. 116-126). A partir del compás 127 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, a partir del compás 160 en las cuerdas, mientras en los vientos se usan acordes sin detenerse en una tonalidad marcada, pero sin disonancias entre sus voces, como en el compás 162:

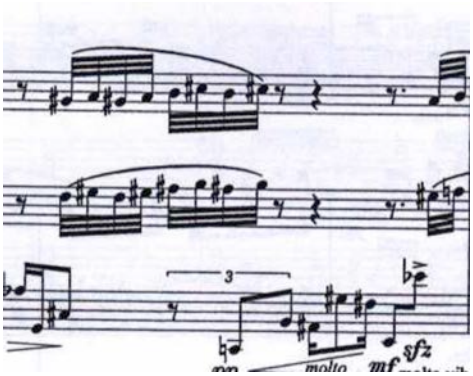


Ejemplo 56: fragmento 162 de *Variaciones sobre dos temas de Scarlatti.* Disonancias en forma de tríadas en las cuerdas y acordes sin tonalidad fijada en los vientos.

Es la clara atonalidad en los tres últimos pseudocompases de la variación, donde los vientos hacen movimientos rápidos por grados conjuntos pero no se mantienen en una tonalidad fija.

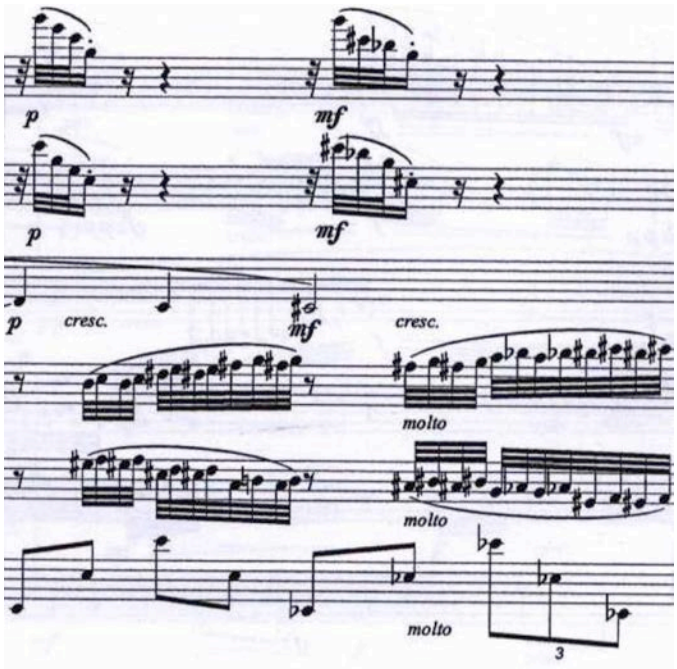
5ª Variación

La figuración e incluso la melodía incitan 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.*

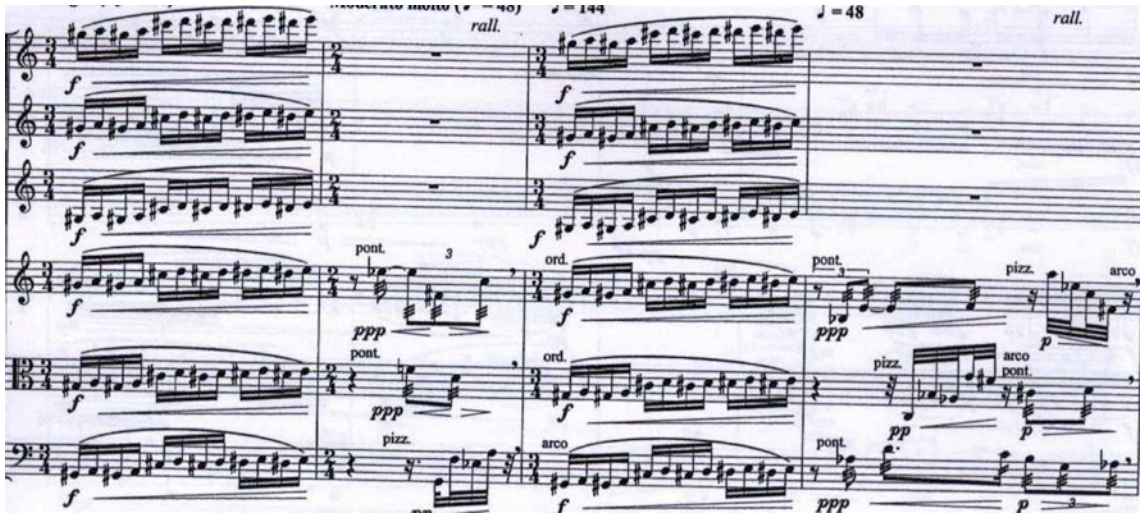
Más tarde, la superposición de fragmentos de la *Sonata en Sol Mayor* hacen pensar que seguimos en la misma tonalidad, pero al final del compás 194 se ven alteraciones que no concuerdan con la tonalidad de Sol Mayor. Este plantemiento se repite en más ocasiones a lo largo de toda esta variación.



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

6ª Variación

Como ya se ha expuesto, 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 se van reintroduciendo las armonías tonales de forma muy sutil, como puede observarse 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 u otra tonalidad, pero debido al uso de disonancias, se crea la sensación de que la tonalidad 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 basa 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*.

5.1.5. Dinámica

Como se debería de suponer, la dinámica queda planteada en función de la sonata a cuyos materiales se vaya haciendo referencia: cuando los materiales remiten 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 los *crescendo* y *diminuendo*. Las variaciones que están basadas en la *Sonata L. 499* tienen una dinámica más moderada, con un promedio cercano al *mezzo piano* con contrastes menos acusados, hacia el *forte*, y del mismo modo ayudándose de los *crescendo* y *diminuendo*.

6. ANÁLISIS COMPARATIVO

En este capítulo me ocupo de lo que ya en la metodología he definido como la actividad principal para el reconocimiento del uso de elementos del pasado sobre el que se asienta *Variaciones sobre dos temas de Scarlatti* (1985). La comparación de las tres obras (las dos de Scarlatti, más la de José Luis Turina) ayudará a evidenciar cómo la música del pasado está presente en la música actual. La forma de obtener un resultado óptimo es hacer un análisis en su contexto poético y un análisis paramétrico tomando las tres obras.

6.1. Contexto poético

El título de la pieza analizada remite o hace referencia al pasado de forma extra-musical. José Luis Turina, como se ha visto en su producción general, hace referencia al pasado bien por los títulos de sus obras y por los motivos de los que toma la idea sobre la que se basa la obra. El contexto poético o extramusical afecta directamente a la música, que se caracteriza por el uso de citas a otros autores.

En ocasiones, desde los propios títulos ayuda al oyente a reconocer los motivos inspiradores, bien porque hacen referencia al compositor o bien porque aluden a composiciones concretas, como ocurre en *Fantasía sobre Don Giovanni* (1981), a partir de temas de la ópera de Mozart. También encontramos referencias literarias en la producción vocal, como puede ser *D. Q. Don Quijote en Barcelona* (1998-1999), que hace referencia a distintos fragmentos de la novela de Miguel de Cervantes. En este caso, resulta evidente que el punto de partida son materiales tomados de Domenico Scarlatti y relacionados, entonces, con la música para tecla del barroco tardío.

6.2. Análisis comparativo

El análisis comparativo se ha propuesto como una continuación de la perspectiva aplicada en el análisis paramétrico. Para facilitar su exposición y evitar repeticiones innecesarias, he optado por ayudarme de tablas donde presento de manera resumida cómo se insertan los motivos de las sonatas de Scarlatti en *Variaciones sobre dos temas de Scarlatti* de José Luis Turina.

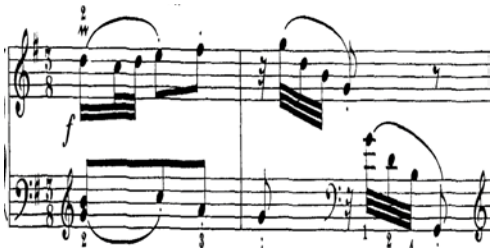
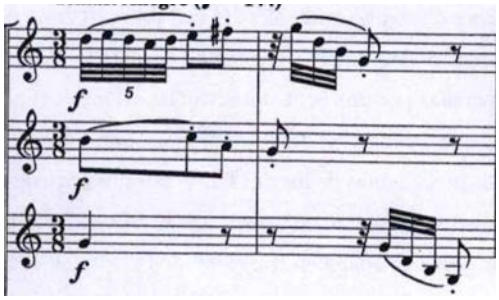
6.2.1. Forma

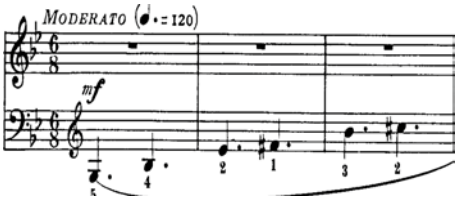
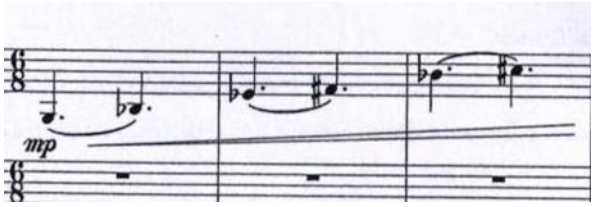
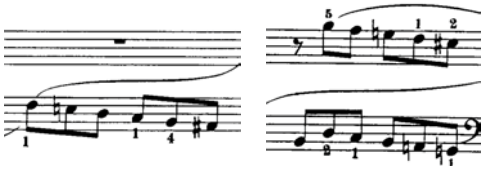
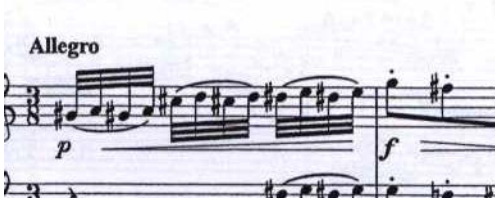
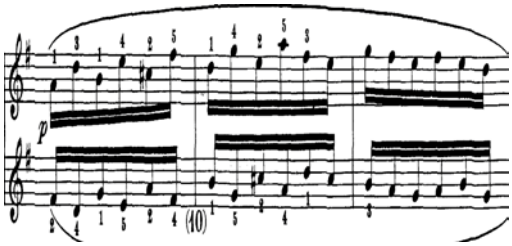
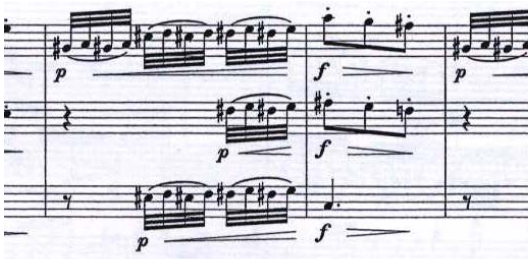
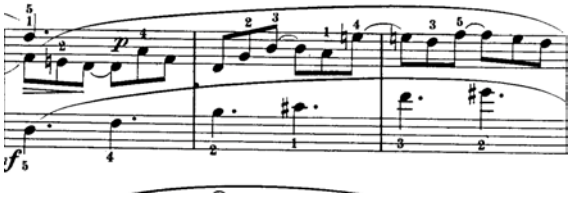
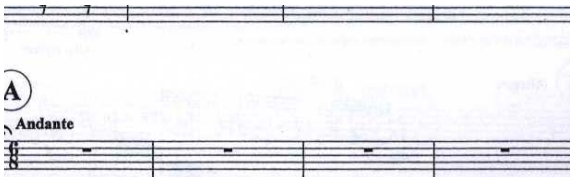
Como ya he señalado anteriormente, *Variaciones sobre dos temas de Scarlatti* está compuesta con la estructura de un tema con variaciones que incluye introducción, seis variaciones y una coda.

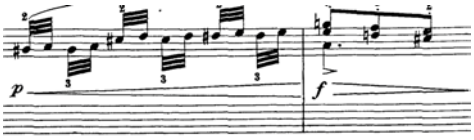
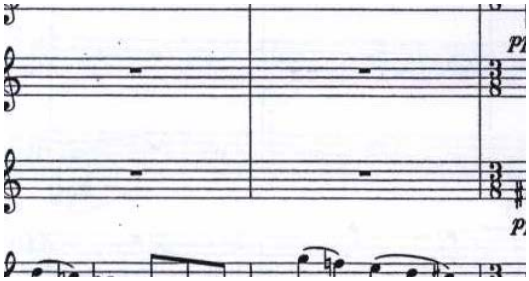
Las variaciones de esta obra se basan libremente en el esquema de la forma sonata. Esto se encuentra más claramente en la introducción y en dos de las seis variaciones: la primera y la tercera. En el resto de las variaciones no he logrado aclarar una división interna que pueda sugerir la misma conexión formal.

6.2.2. Análisis motívico

Los diseños motívicos de José Luis Turina afectan tanto al parámetro melódico como al rítmico. Estos han sido tomados de las sonatas, cuyos materiales principales son poco a poco elaborados, para acabar conformando todas las variaciones. Para poder ver de dónde han sido tomados los motivos he realizado una tabla donde vienen dados el material original de Scarlatti y el fragmento de la obra de Turina.

Sonatas L. 349 y *L. 499* de Domenico Scarlatti	*Variaciones sobre dos temas de Scarlatti* de José Luis Turina
 Compás 1 y 2 de L. 349	 Compás 1 y 2

 Compás 1 y 2 de L. 499	 Del 9 al 11
 Compás 3 y 4 de L. 499	 Compás 12 y 13
 Del 9 al 11 de L. 349	 Del 14 al 16
 Del 6 al 9 de L. 499	 Del 21 al 24

 Compás 16 y 17	 Compás 25 y 26

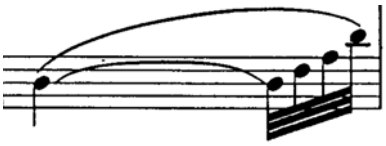
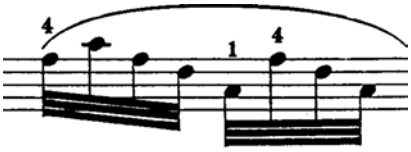
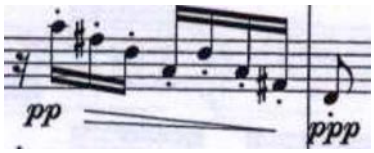
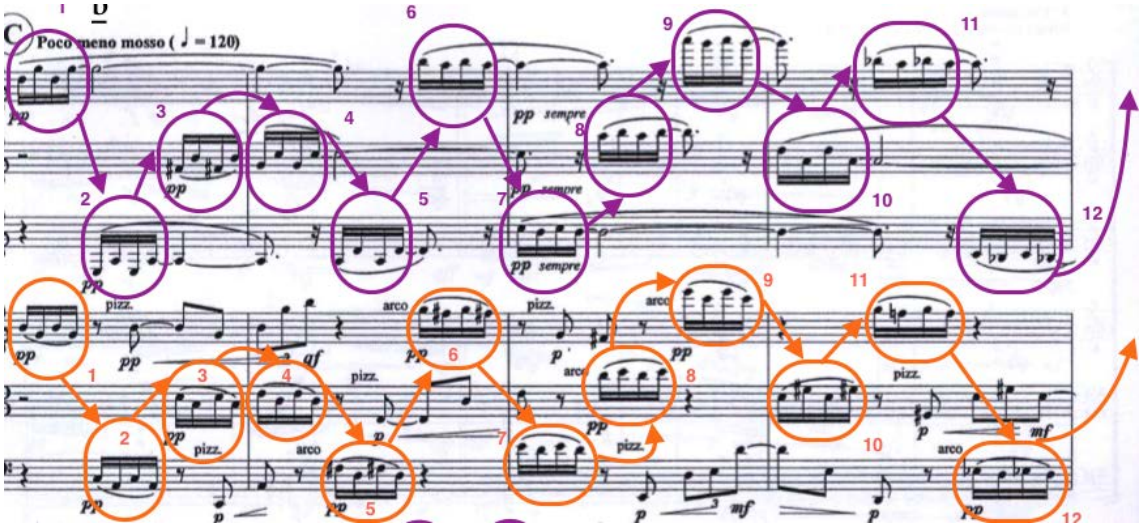
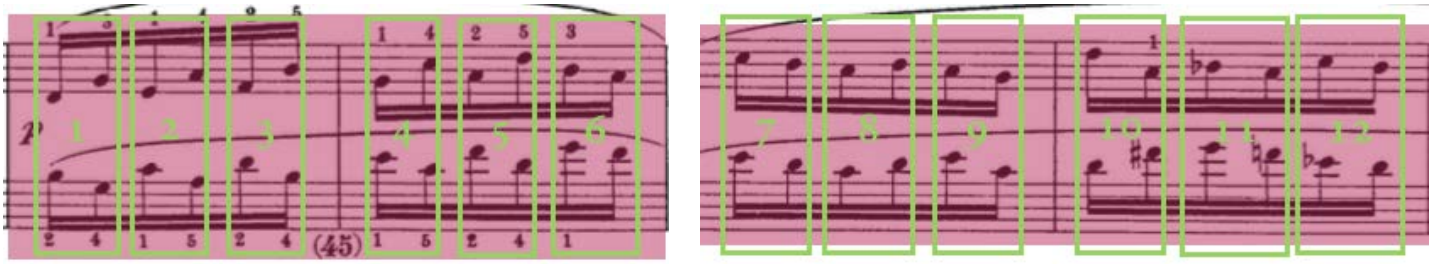
 Compás 26 (clave de *fa*) de L. 349	 Compás 52 y 53 (clave de *sol*)
 Compás 30 de L. 349	 Compás 55 y 56

Tabla 1: análisis comparativo motívico

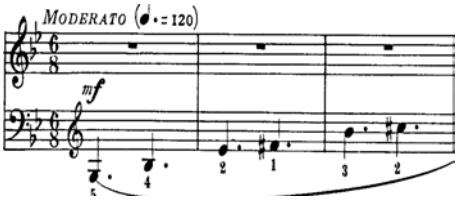
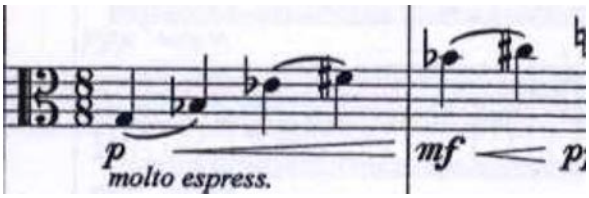
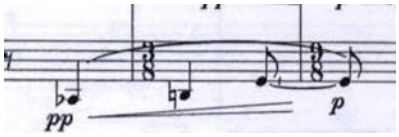
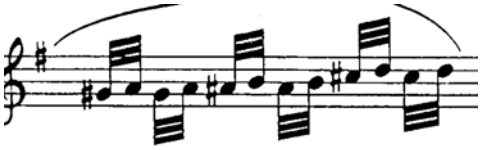
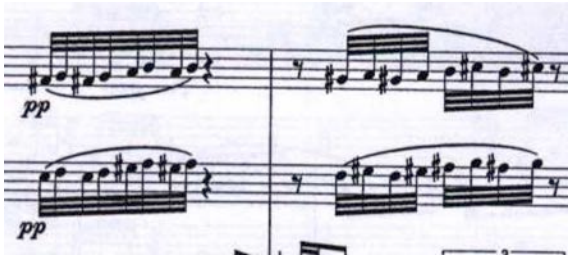


Ejemplo 60: fragmento (cc. 68-71) de *Variaciones sobre dos temas de Scarlatti*.

En este fragmento (cc. 68-71) he marcado las secciones que son tomadas de la *Sonata L. 349 en Sol Mayor* de Scarlatti. Lo que hace este compositor es duplicar el dibujo de las dos semicorcheas y dividirlo por voces. Lo encontramos en el material original:



Ejemplo 61: fragmento (cc. 43-46) de la sonata L. 349 de Domenico Scarlatti.

Sonatas L. 349 y L. 499 de Domenico Scarlatti	*Variaciones sobre dos temas de Scarlatti* de José Luis Turina
 Compás 1 y 2 de L. 349 de Scarlatti	 Compás 147 y 148
	 Compás 162 y 163
 Compás 24 de L. 349 de Scarlatti	 Compás 183 y 184

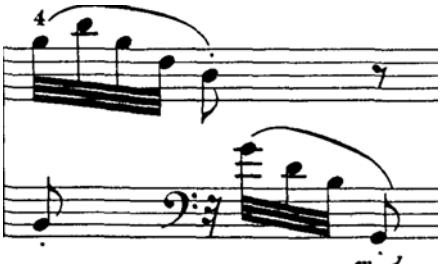
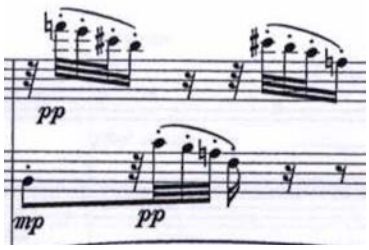
 Compás 4 de L. 349 de Scarlatti	 Compás 192

Tabla 2: análisis comparativo motívico

Además se observa una relación entre los compases que encontramos, porque en *Variaciones sobre dos temas de Scarlatti* usa los compases de las dos sonatas, es decir, el 3/8 y el 6/8, o muy cercanos a estos, como puede ser el 3/4, 2/4 o el 9/8. Aunque también hay variantes más radicales, como puede ser el 8/8 que encontramos en la cuarta variación.

6.2.3. Dinámica

Como se ha mostrado en el análisis de la dinámica en *Variaciones sobre dos temas de Scarlatti*, el compositor hace un uso inteligente de la dinámica, oscilando en las partes donde se encuentra la *Sonata L. 349* entre una dinámica *forte* y *piano*, mientras que en la parte donde se acerca a la *Sonata L. 499* vemos cómo la dinámica oscila entre el *mezzo forte* y el *piano.* Ayudándose, cómo no, de los *crescendo* y *diminuendo*.

Lo más destacable del análisis comparativo consiste en que los materiales de Scarlatti definen el marco de actuación que sigue Turina en sus variaciones: Turina reutiliza los materiales de Scarlatti aprovechando sus características originales.

7. CONCLUSIONES

A lo largo de la realización de este Trabajo de Fin de Grado, he podido verificar que los documentos citados en el estado de la cuestión sobre su música son útiles para el estudio de la producción que realiza José Luis Turina de Santos, que desde 1978 hasta hoy abarca unas 150 composiciones. Como he expuesto en la hipótesis principal, en su creación es representativo el empleo música del pasado, que usa como un estímulo.

La obra que he analizado, *Variaciones sobre dos temas de Scarlatti* (1985), es modélica respecto a cómo Turina actualiza el pasado musical en la música que compone hoy en día, confirmando la hipótesis inicial. Esta obra no es una propuesta aislada en su producción, sino que el pasado, como he mostrado en el capítulo 3, es un factor importante y constante en su creación.

Para contextualizar el estudio de su obra, he realizado un acercamiento al compositor, hablando de su trayectoria artística y su producción. Los objetivos los hemos resuelto haciendo un análisis de *Variaciones sobre dos temas de Scarlatti* (1985) y las obras de las que ha tomado el material original. Además hemos comparado las obras de forma motívica para saber cómo ha ido evolucionando las obras iniciales. Por lo que los objetivos propuestos se han resuelto de forma satisfactoria.

Por último, la comparación musical que he propuesto de las sonatas L. 349 y L. 499 de Domenico Scarlatti ha sido esencial para comprobar su influencia y para explicar cómo el compositor ha realizado esta obra. La influencia se ve reflejada en la extracción de fragmentos de las sonatas y en la inclusión de tales fragmentos en la nueva obra, aunque no solamente se da esto en lo motívico, sino que también hay una referencia al pasado en la propia forma de articulación elegida que compone su obra, el tema con variaciones. Más allá, vemos cómo dentro de cada variación hay referencias al estilo de sonata de Scarlatti.

Como musicóloga, el presente trabajo nos ha servido para adentrarme en la complicada tarea de estudiar la música contemporánea española mediante el análisis, sobre la que no se había realizado ningún estudio tan detenido.

Este trabajo de Fin de Grado espero que sea el comienzo de un trabajo de mayor

amplitud, donde pueda profundizar en la investigación sobre la producción y la obra de este compositor. No me interesaría estudiar de forma aislada un género, sino que preferiría ocuparme de una parte más amplia de la producción del autor, incidiendo en el examen comparativo entre las nuevas composiciones y las obras que influyeron en su producción. Sin duda, el estudio de José Luis Turina es un gran reto para siguientes investigaciones, que espero, pueda emprender en un futuro.

Por último hacer una valoración crítica sobre mi trabajo, donde mi punto fuerte es el análisis y pudiendo mejorar la redacción y la conexión conceptual en las diversas partes del trabajo.

8. Fuentes y bibliografía:

ARNOLD, Denis, Anthony NEWCOMB y Michael TALBOT. *Maestros del barroco italiano, 2: Los Scarlatti, Vivaldi.* Barcelona: Muchnik, 1988.

BARCE, Ramón. "La ópera y la zarzuela en el siglo XIX". En *España en la música de occidente: Actas del Congreso Internacional.* (J. López Calo, I. Fernández de la Cuesta, eds.). Madrid: Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música, 1987 pp. 145-153.

BARCE, Ramón. *En la vanguardia musical española.* Oviedo: Universidad de Oviedo, 1983.

BENNETT, Roy. *Léxico de música.* Akal, 2003, pp. 48-49. Recurso en línea: https://books.google.es/books?id=ccObP15w3LAC&pg=PA48#v=onepage&q&f=false [última consulta: 19 de abril 2016].

CABAÑAS ALAMÁN, Fernando. *Antón García Abril. Sonidos en libertad*. Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 1993.

CABAÑAS ALAMÁN, Fernando. *José Luis Turina.* Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, Catálogos de compositores españoles, 1993.

CLARK, Walter. *Isaac Albéniz. Retrato de un romántico*. Madrid: Turner, 2002.

COPE, David. *Hidden Structure: Music Analysis Using Computers*. Vol. 23. Middleton (Winconsin): A-R Editions, Inc., 2009. Recurso en línea: https://books.google.es/books?id=QKI7BAAAQBAJ&pg=PA296&dq=nattiez+1982+density&hl=es&sa=X&ved=0ahUKEwjnhZnBjqDMAhVrAsAKHVaMCL0Q6AEIHDAA#v=onepage&q=nattiez%201982%20density&f=false [última consulta: 21 de abril de 2016].

CHAMBER, W.R. *Pocket Guide to Language of Music.* W.R. Chamber Limited, 1989. Pág. 89. Recurso en línea: https://books.google.es/books?id=pc7CB0-Mc2cC&pg=PA89&lpg=PA89&dq=pantonalidad+musical&source=bl&ots=gnZ1qZhNmn&sig=nwD8MZJJGeZcRjtHwsyfbXcVt5k&hl=es&sa=X&ved=0ahUKEwj6vd2elqrMAhWKWT4KHSMCBGYQ6AEISTAH#v=onepage&q=pantonalidad%20musical&f=false [última consulta: 25 de abril de 2016]

DE DIOS HERNÁNDEZ, Juan Francisco. *Ramón Barce: hacia mañana, hacia hoy.* Madrid: ediciones Autor, 2008.

FORTE, Allen. *The Structure of Atonal Music.* New Haven and London: Yale University Press, 1973.

GARCÍA TORRELLES, Pablo. *Catalogación, estudio, análisis y criterios de interpretación de las sonatas para viola y piano de compositores españoles del siglo XX*. Granada: Universidad de Granada, 2005 Recurso en línea: http://digibug.ugr.es/bitstream/10481/803/1/15788222.pdf [última consulta: 25 de abril de 2016]

GONZALEZ LAPUENTE, Alberto. *Historia de la Música en España e Hispanoamérica. 7, La música en España en el siglo XX*. Madrid: FCE, 2012.

KARZULOVIC LIVESEY, Milenko. *El libro de las Escalas.* Santiago de Chile, 2006. Recurso en línea: https://books.google.es/books?id=O9ZluktRfNgC&pg=PA40&dq=bitonalidad&hl=es&sa=X&ved=0ahUKEwj4oLvIlp7MAhWsAMAKHc2nDTcQ6AEIHDAA#v=onepage&q=bitonalidad&f=false [última consulta: 20 de abril de 2016]

KIRKPATRICK, Ralph. *Domenico Scarlatti.* Madrid: Alianza Música, 1985.

LUCAS DE LA ENCINA, Itziar, "Turina de Santos, José Luis". En Casares, Emilio (dir.), *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, 10 vols. Madrid, Sociedad de Autores y Editores, nº 10, 2002.

MARCO, Tomás, *Historia de la música española: 6. Siglo XX*. Madrid: Alianza, 1983.

MEYER, Leonard B. *La emoción y el significado en la música*. Madrid: Alianza, 2001.

PERLE, George. *Composición serial y atonalidad: una introducción a la música de Schönberg, Berg y Webern.* Barcelona: Idea Books, 1999.

RAMOS, Francisco José. *La música del siglo XX: una guía completa*. Madrid: Turner Publicaciones S.L., 2013. Recurso en línea: https://books.google.es/books?id=Ka3zih0CV3YC&pg=PA198&dq=berg+y+turina&hl=es&sa=X&ved=0ahUKEwizhYLht5jMAhUCvRQKHYiFBrIQ6AEIHDAA#v=onepage&q=berg%20y%20turina&f=false [última consulta: 18 de abril de 2016]

RETI, Rudolph. *Tonalidad, atonalidad, Pantonalidad: estudio de algunas tendencias manifestadas en la música del siglo XX.* Madrid: Rialp, 1965.

ROMÁN, Alejandro. "Procesos de codificación y decodificación del mensaje "musivisual". En *El lenguaje musivisual: semiótica y estética de la música cinematográfica*. Madrid: Visión Libros, 2008. Recurso en línea: https://books.google.es/books?id=HtE1qzCpRU4C&pg=PA104&dq=lenguaje+de+josé+luis+turina&hl=es&sa=X&ved=0ahUKEwiA2qSBuZjMAhWDORoKHcrxBZQQ6AEIHDAA#v=onepage&q=lenguaje%20de%20josé%20luis%20turina&f=false [última consulta: 18 de abril de 2016]

ROSS, Alex. *El ruido eterno: escuchar al siglo XX a través de su música*. Editorial Planeta, 2009, 2016.

SOPEÑA, Federico. *La música europea contemporánea: (panorama y diccionario de compositores).* Madrid: Unión musical española, 1953.

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

TURINA DE SANTOS, José Luis (1996). "Algunas consideraciones técnicas y estéticas sobre mi música". Recurso en línea: http://www.joseluisturina.com/escrito8.html

TURINA DE SANTOS, José Luis (Diciembre de 1997). “Estructura y expresión”. Revista *Doce notas/Preliminares* nº1. Recurso en línea: http://www.joseluisturina.com/escrito60.html.

TURINA DE SANTOS, José Luis. “El estado actual de las enseñanzas de Música, Danza y Arte Dramático.” Revista *Arte, Individuo y Sociedad*, nº6. Editorial Complutense. Madrid, 1994. Recurso en línea: http://www.joseluisturina.com/escrito57.html

TURINA DE SANTOS, José Luis. *Variaciones sobre dos temas de Scarlatti*. Madrid: Turina, 1985. (Música impresa).

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.

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

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.

9. ANEXOS INCLUIDOS EN EL CD

TFG en PDF

Partitura analizada en PDF

Audio en MP3