

TRABAJO FIN DE GRADO

Especialidad: Interpretación

Itinerario: Violín

Escritura violinística y paráfrasis musical en

***Violin Joke* de José Luis Turina**

Autoría: Alejandro González Rodríguez

Tutoría: Alejandro Bustamante Mejías

Curso académico: 2025/2026

Convocatoria: Junio

Agradecimientos

No quería finalizar este trabajo sin agradecer a todas las personas que me han acompañado y apoyado durante la realización de este TFG, tanto de manera directa como en lo personal.

En primer lugar, a mi profesor de violín y tutor de este trabajo, Alejandro Bustamante, por todo lo que he aprendido de él en estos años y por habérmelo transmitido siempre con esa energía y pasión por la música. También quiero expresar mi agradecimiento a José Luis Turina por su cercanía, su generosidad y su disposición para ayudarme en todo momento durante el proceso de realización de este trabajo, siempre con enorme amabilidad.

Quiero agradecer, por supuesto a mis compañeras del Cuarteto Bellum: Carmen, Fátima y Elena, que han sido mi apoyo fundamental durante estos dos últimos años y con quienes he compartido experiencias maravillosas.

También quiero agradecer especialmente a Carmen y a Lucía por su apoyo incondicional, por estar siempre ahí y por convertirse en mis rayitos de sol.

Por último, a todos los amigos que he conocido durante este último curso, especialmente a Elisa, Marta y Elisabet, entre muchos otros, por todo lo vivido y por acompañarme en una etapa que recordaré siempre con muchísimo cariño.

Resumen

El presente Trabajo Fin de Grado realiza un estudio analítico de la obra *Violin Joke* de José Luis Turina, centrado en el análisis formal y en la identificación de los materiales motivicos derivados del *Capricho* n.º 24 de Niccolò Paganini, así como en sus procesos de transformación dentro de la obra.

La investigación aborda el estudio de la estructura de la obra y del tratamiento del material temático, así como los procedimientos compositivos utilizados por José Luis Turina y la organización interna de los motivos musicales. Se analizan las relaciones entre los diferentes elementos derivados del tema de Paganini y las distintas formas en las que aparecen transformados a lo largo de la pieza.

Asimismo, se contextualiza la figura de José Luis Turina dentro de la música española contemporánea a partir de diversas fuentes bibliográficas y textos del propio compositor, lo que permite enmarcar su lenguaje compositivo dentro de su pensamiento estético.

El trabajo tiene como finalidad ofrecer una comprensión global de la obra desde el análisis formal y motivico, destacando los recursos constructivos empleados en su escritura y su relación directa con el material original del *Capricho* n.º 24 de Paganini en todo el proceso analítico en la obra.

Abstract

The present undergraduate thesis carries out an analytical study of José Luis Turina's *Violin Joke*, focusing on formal analysis and the identification of motivic materials derived from Niccolò Paganini's *Caprice No. 24*, as well as their transformation processes within the work.

The research addresses the study of the work's structure and the treatment of thematic material, as well as the compositional procedures used by José Luis Turina and the internal organisation of the musical motifs. The relationships between the different elements derived from Paganini's theme and the various ways in which they are transformed throughout the piece are analysed.

Furthermore, José Luis Turina's figure is contextualised within contemporary Spanish music based on various bibliographic sources and texts by the composer himself, which allows his compositional language to be framed within his aesthetic thought.

The aim of the study is to provide a comprehensive understanding of the work through formal and motivic analysis, highlighting the constructive resources used in its writing and its direct relationship with the original material of Paganini's *Caprice No. 24* throughout the analytical process in the work.

Palabras clave: José Luis Turina, análisis, escritura violinística, música contemporánea, *Violin Joke*.

Keywords: José Luis Turina, analysis, violin writing, contemporary music, *Violin Joke*.

Índice

Resumen	4
Abstract	4
Índice de figuras	8
Introducción	8
Justificación	9
Estado de la cuestión	10
Objetivos	11
Metodología	12
1. Contexto musical del compositor	13
1.1 La generación del 51 y la generación de José Luis Turina	13
2. Biografía de José Luis Turina	14
2.1 Origen y formación	14
2.2 Primeros años como compositor	14
2.3 Etapa en Cuenca	15
2.4 Regreso a Madrid y consolidación	17
2.5 Reforma educativa y reconocimiento nacional	18
2.6 Dirección de la JONDE y últimos años	20
3. La música de José Luis Turina	23
3.1 Pensamiento musical	23
3.2 Producción musical	24
3.3 <i>Concierto para violín y orquesta</i>	26
4. Violin Joke (Capricho para violín solo)	30
4.1 Contexto de la obra	30

4.2 Estreno.....	32
4.3 Grabaciones	32
4.4 Catálogo de motivos y comparación con el <i>Capricho</i> n.º 24 de Paganini....	32
5. Análisis de la obra.	37
6. Conclusiones	60
7. Fuentes.....	61
8. Anexos.....	62

Índice de figuras

Figura 1	18	Figura 30	39
Figura 2	30	Figura 31	42
Figura 3	31	Figura 32	42
Figura 4	33	Figura 33	44
Figura 5	33	Figura 34	44
Figura 6	33	Figura 35	45
Figura 7	33	Figura 36	48
Figura 8	33	Figura 37	48
Figura 9	33	Figura 38	48
Figura 10	33	Figura 39	48
Figura 11	34	Figura 40	48
Figura 12	34	Figura 41	50
Figura 13	34	Figura 42	51
Figura 14	34	Figura 43	52
Figura 15	34	Figura 44	52
Figura 16	34	Figura 45	52
Figura 17	34	Figura 46	54
Figura 18	35	Figura 47	54
Figura 19	35	Figura 48	54
Figura 20	35	Figura 49	55
Figura 21	35	Figura 50	55
Figura 22	35	Figura 51	57
Figura 23	35	Figura 52	58
Figura 24	36		
Figura 25	36		
Figura 26	36		
Figura 27	36		
Figura 28	37		
Figura 29	37		

Introducción

Justificación

La elección de este tema para mi Trabajo de Fin de Grado se debe, en primer lugar, a la responsabilidad que considero que tenemos los intérpretes de conocer, investigar y difundir la música de nuestro tiempo. En este sentido, creo que es importante dar espacio a obras actuales que amplían las posibilidades técnicas y expresivas del instrumento, y que, además, forman parte del contexto cultural en el que nos desarrollamos como músicos.

Además, este trabajo nace de mi interés personal por el repertorio contemporáneo para mi instrumento a solo, un ámbito que considero especialmente interesante pero que, en mi experiencia, tiene poca presencia en los Conservatorios Superiores. Por este motivo, me parece relevante profundizar en este tipo de obras y contribuir, en la medida de lo posible, a su conocimiento y difusión. Dar visibilidad a este repertorio no solo permite enriquecer la formación del intérprete, sino también favorecer una programación más diversa y actual, en la que la música de nuestro tiempo tenga el lugar que le corresponde.

Por otro lado, el compositor sobre el que se centra este trabajo, José Luis Turina, es una figura de gran relevancia dentro del panorama musical actual, con una trayectoria consolidada y un lenguaje propio que lo sitúan como uno de los compositores españoles más destacados de las últimas décadas, habiendo sido incluso galardonado con el Premio Nacional de Música. Sin embargo, a pesar de su importancia, existe todavía una bibliografía limitada en torno a su obra, lo que hace que no haya sido estudiado en profundidad dentro del ámbito académico. Esta circunstancia refuerza la motivación de este TFG y justifica el interés de abordar su música desde una perspectiva tanto analítica como interpretativa.

En definitiva, este trabajo parte de un interés personal, pero también de la intención de profundizar en un repertorio y en un compositor que, a pesar de su relevancia, todavía no están suficientemente presentes en el ámbito académico. Con ello, se busca aportar una contribución a su conocimiento y favorecer su difusión.

Estado de la cuestión

Sobre José Luis Turina existen principalmente estudios de carácter biográfico y estético, aunque la bibliografía dedicada al compositor continúa siendo relativamente reducida en comparación con la de otros compositores españoles contemporáneos. Entre los estudios más relevantes destacan el ensayo de José Luis Temes: *El talento como artesanía y la artesanía como talento*, así como diferentes publicaciones y comentarios de Tomás Marco acerca de la música española contemporánea. Del mismo modo, resultan de gran interés las entrevistas concedidas por el propio compositor y los textos publicados en su página web, en los que reflexiona sobre su pensamiento musical, sus procedimientos compositivos y distintas obras de su catálogo.

Los estudios existentes sobre la obra de Turina suelen centrarse en aspectos generales de su lenguaje compositivo, en su relación con la tradición musical española y europea o en el uso de procedimientos intertextuales y referencias musicales. Sin embargo, la bibliografía específica dedicada a *Violin Joke* es muy escasa. No se han localizado análisis musicológicos extensos ni estudios interpretativos detallados sobre esta obra, más allá de algunos comentarios realizados por el propio compositor y de las grabaciones existentes de intérpretes como Ana María Alonso y Álvaro Gallego, en su versión para viola, y Alejandro Bustamante, en la versión para violín.

Ante esta ausencia de estudios específicos, para la realización de este trabajo se han utilizado tanto fuentes primarias como secundarias. Entre las fuentes primarias destacan la partitura de *Violin Joke*, los comentarios publicados por el compositor acerca de la obra y la entrevista escrita mantenida con José Luis Turina mediante correo electrónico con objeto de la realización de este TFG. En cuanto a las fuentes secundarias, se han empleado estudios biográficos, entrevistas, artículos y ensayos relacionados con la producción musical del compositor y con el contexto de la música española contemporánea. Asimismo, ha resultado especialmente útil el análisis realizado por el propio compositor de su *Concierto para violín y orquesta*, debido a las conexiones estilísticas y violinísticas que pueden establecerse con la obra objeto de estudio.

La escasez de bibliografía específica sobre *Violin Joke* pone de manifiesto la necesidad de investigaciones que profundicen tanto en su construcción musical como en

sus implicaciones interpretativas. En este sentido, el presente trabajo pretende contribuir al conocimiento y difusión de esta obra dentro del repertorio violinístico contemporáneo español.

Objetivos

El presente trabajo tiene como finalidad profundizar en el estudio de *Violin Joke* desde una perspectiva tanto analítica como interpretativa, prestando especial atención a los procedimientos compositivos empleados por José Luis Turina y a la transformación del material musical procedente del *Capricho* n.º 24 de Niccolò Paganini. Asimismo, se pretende contextualizar la obra dentro del repertorio violinístico contemporáneo español y establecer una relación entre el análisis musical y su aplicación práctica en la interpretación. Para ello, se establecen un objetivo general y varios objetivos específicos que permiten abordar el estudio desde diferentes perspectivas.

Objetivo general:

Realizar un estudio analítico e interpretativo de la obra *Violin Joke* de José Luis Turina, prestando especial atención a los procedimientos de transformación del *Capricho* n.º 24 de Niccolò Paganini y sus implicaciones violinísticas e interpretativas.

Objetivos específicos:

1. Contextualizar la figura de José Luis Turina dentro de la música española contemporánea.
2. Reconocer la figura de José Luis Turina como uno de los compositores más importantes de nuestra época y contribuir a la difusión de su obra.
3. Identificar los materiales temáticos derivados del *Capricho* n.º 24 de Paganini presentes en *Violin Joke*.
4. Analizar los procedimientos compositivos que aplica Turina.

5. Aplicar los resultados del análisis con el fin de elaborar una propuesta interpretativa coherente con la voluntad del compositor.

Metodología

Este trabajo se ha basado tanto en el enfoque deductivo como en el inductivo, lo que permite abordar el objeto de estudio tanto desde principios teóricos generales como desde el análisis detallado de la obra concreta.

En cuanto a la metodología deductiva, se ha partido de conceptos teóricos y analíticos propios del estudio musical, como la estructura formal, el tratamiento del material temático, los procedimientos compositivos y las técnicas violinísticas empleadas en la partitura. A partir de estos elementos generales, se ha realizado un análisis aplicado a la obra objeto de estudio, relacionando los diferentes recursos compositivos con su función dentro de la obra. Asimismo, el trabajo se ha contextualizado mediante el estudio de la generación de compositores españoles a la que pertenece José Luis Turina, así como de su pensamiento musical y estético, con el fin de comprender mejor los principios compositivos presentes en la obra analizada.

Por otro lado, la metodología inductiva se ha desarrollado a partir de la observación y el análisis detallado de la obra. Mediante el estudio de motivos, variaciones, recursos armónicos, rítmicos y melódicos, se han extraído conclusiones generales acerca del lenguaje compositivo de José Luis Turina y de la construcción musical de la obra. Este proceso ha permitido identificar relaciones internas entre los distintos elementos musicales y comprender cómo se desarrolla el material temático a lo largo de *Violin Joke*.

Como complemento contextual del análisis principal, se ha considerado especialmente relevante dedicar un apartado al *Concierto para violín y orquesta* de José Luis Turina, debido a la importancia que esta obra tiene dentro de su catálogo.

1. Contexto musical del compositor:

1.1 La generación del 51 y la generación de José Luis Turina

Generacionalmente, José Luis Turina pertenece, en palabras de Tomás Marco (2000), a “la primera promoción totalmente diferente de la llamada Generación del 51”¹. Esta afirmación resulta especialmente significativa dentro de la evolución de la música española contemporánea, ya que sitúa al compositor en un momento de cambio respecto a las generaciones anteriores. Mientras que los compositores de la Generación del 51, como Luis de Pablo, Cristóbal Halffter o Carmelo Bernaola, desarrollaron su actividad en un contexto marcado por el aislamiento cultural del franquismo y por la necesidad de introducir en España las corrientes de vanguardia europeas, la generación de Turina se encontró ya con un panorama musical considerablemente más abierto y normalizado.

Tomás Marco (2000) señala que estos nuevos compositores “no se insertan en la vida musical por una ruptura brusca sino por continuidad”, ya que en muchos casos fueron alumnos directos de los miembros de la generación precedente. De este modo, los lenguajes contemporáneos dejaron de percibirse como una conquista experimental para convertirse en parte de la propia formación académica de los jóvenes compositores. En este contexto, la vanguardia ya no aparece como un elemento de oposición estética o ideológica, sino como un lenguaje plenamente asumido e integrado dentro de la enseñanza y de las instituciones musicales.

Este cambio de perspectiva resulta fundamental para comprender la estética de la generación de José Luis Turina. Frente al carácter combativo y renovador de la Generación del 51, los compositores nacidos en torno a los años cincuenta desarrollaron planteamientos mucho más abiertos y plurales, alejados de los dogmatismos estilísticos de las décadas anteriores. Entre ellos se encuentran autores como Francisco Guerrero, José Ramón Encinar, Javier Aracil o Jorge Fernández Guerra, mencionados por el propio Marco como integrantes de este mismo entorno generacional. En consecuencia, la música de esta generación se caracteriza por una mayor libertad estética y por la convivencia de múltiples referencias culturales y musicales. En el caso de José Luis Turina, esta actitud

¹ La Generación del 51 fue un grupo de compositores españoles que impulsó la renovación de la música contemporánea en España a partir de la década de 1950, incorporando las corrientes de vanguardia europeas tras el aislamiento cultural del franquismo. Entre sus principales representantes destacan Luis de Pablo, Cristóbal Halffter y Carmelo Bernaola.

se manifiesta especialmente en el uso de la intertextualidad, la reelaboración de materiales preexistentes y el diálogo constante con la tradición musical (Marco, 2000). Obras como *Violin Joke* reflejan claramente esta concepción estética, al partir de referencias reconocibles —en este caso el *Capricho* n.º 24 de Niccolò Paganini— para reinterpretarlas desde una perspectiva contemporánea marcada por la ironía, la transformación y el juego musical.

2. Biografía José Luis Turina

2.1 Origen y formación

José Luis Turina nació el 12 de octubre de 1952 y formó parte de una saga familiar vinculada de manera ininterrumpida a la música y a la pintura durante cuatro generaciones. Es nieto de Joaquín Turina, uno de los compositores españoles más importantes de la primera mitad del siglo XX, e hijo de José Luis Turina Garzón, un pintor de gran relevancia, lo que reforzó una sólida tradición artística familiar. La formación musical inicial de José Luis Turina no tuvo lugar en Madrid, sino en Barcelona, ciudad a la que se trasladó su familia y donde, a partir de 1969, inició sus estudios en el Conservatorio Municipal de Música. De manera paralela, cursó estudios de filosofía y letras en la Universidad Central de Barcelona, los cuales abandona al cabo de pocos meses cuando se da cuenta de su verdadera vocación. En 1973 regresa a Madrid para continuar su formación musical en el Real Conservatorio Superior, donde consolidó su trayectoria académica (Temes, 2000).

Según Temes (2005), José Luis Turina inició su formación instrumental con el violín y posteriormente amplió sus estudios al piano. Aunque no ejerció profesionalmente como intérprete, esta formación resultó fundamental para su posterior desarrollo compositivo. Más adelante profundizó en disciplinas como la armonía, el contrapunto y la composición en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid (pp. 9–10).

2.2 Primeros años como compositor

En 1978, José Luis Turina compuso *Crucifixus*, obra para orquesta de cuerda y piano con la que se presentó al concurso Trofeo “Arpa de Oro” de la Confederación

Española de Cajas de Ahorros. A pesar de encontrarse todavía en una etapa de formación, el hecho de que una composición de un estudiante alcanzara la fase final de un certamen de gran prestigio resultó especialmente significativo. Aunque la obra no tuvo más premio que quedar finalista la excelente impresión que causó en el ámbito musical supuso un punto de inflexión en su trayectoria. A partir de este momento, el nombre de José Luis Turina comenzó a aparecer en la prensa especializada y en distintos foros musicales, iniciando así su proyección pública más allá del entorno académico. En 1979, tras obtener el Premio Extraordinario de Contrapunto y Fuga, José Luis Turina consiguió una beca del Ministerio de Asuntos Exteriores para residir como becario en la Academia de España en Roma. Durante esta estancia, su principal objetivo fue poder dedicarse plenamente a la composición y ampliar su formación con el compositor italiano Franco Donatoni², una de las figuras más influyentes de la composición europea del momento. Turina participó activamente en la vida musical de la ciudad y entró en contacto con la obra de Salvatore Sciarrino³, compositor cuya estética le causó una profunda impresión. El interés por el detalle sonoro, la escritura minuciosa y la atención al gesto musical que caracterizan la música de Sciarrino pueden considerarse un referente para la evolución posterior del lenguaje de Turina. Obras compuestas durante este periodo, como *Lama sabacthani* (1980), su primer cuarteto de cuerda, y otras piezas de música de cámara, reflejan el inicio de una nueva etapa en su escritura, marcada por una mayor atención a la textura, el contrapunto y la elaboración detallada del discurso musical.

2.3 Etapa en Cuenca

Tras finalizar sus estudios superiores y obtener el correspondiente título académico, José Luis Turina comenzó a plantearse una etapa de mayor estabilidad personal y profesional. En este contexto, y próximo a cumplir los treinta años, recibió en

² Franco Donatoni (1927-2000) fue uno de los compositores italianos más influyentes de la vanguardia musical europea de la segunda mitad del siglo XX.

³ Salvatore Sciarrino, compositor italiano nacido en Palermo en 1947, es una de las figuras más relevantes de la música contemporánea europea. Su lenguaje compositivo se caracteriza por una especial atención al detalle tímbrico y al gesto sonoro, así como por el uso frecuente de silencios, sonoridades extremadamente delicadas y técnicas instrumentales no convencionales. Asimismo, en muchas de sus obras aparece una relación irónica y fragmentaria con materiales de la tradición musical anterior.

1981 una propuesta de Pablo López de Osaba⁴ que marcaría de manera decisiva los años siguientes de su trayectoria. La oferta se enmarcaba en un ambicioso proyecto cultural desarrollado en la ciudad de Cuenca, orientado a dinamizar la vida artística e intelectual de la ciudad y a convertirla en un foco de referencia cultural. En el ámbito musical, dicho proyecto incluía el fortalecimiento del Conservatorio Profesional de música con una orientación pedagógica renovadora y abierta a planteamientos contemporáneos. José Luis Turina fue invitado a incorporarse al Conservatorio Profesional de Música de Cuenca como responsable de las asignaturas de armonía, contrapunto y composición, asumiendo además el cargo de secretario académico, lo que implicaba una participación en la organización y desarrollo del proyecto educativo. La posibilidad de combinar la docencia con la composición en un entorno tranquilo y cercano a Madrid resultó decisiva para aceptar la propuesta.

Entre 1981 y 1985, Turina mantuvo una semirresidencia en Cuenca, desarrollando una intensa labor pedagógica. En 1984 fue nombrado director del conservatorio, hecho especialmente significativo al tratarse de un periodo relativamente breve desde la finalización de sus estudios. Esta etapa supuso sus primeros años de docencia oficial y le proporcionó una valiosa experiencia tanto en la enseñanza musical como en la gestión académica, aspectos que resultarían fundamentales en etapas posteriores de su carrera. Asimismo, el Conservatorio de Cuenca se convirtió en un espacio de convivencia e intercambio con otros músicos y artistas de inquietudes afines, configurando un entorno cultural especialmente activo. Este contexto contribuyó de manera notable al desarrollo profesional y artístico de José Luis Turina y consolidó su vinculación con una generación de intérpretes y compositores con los que ha mantenido una estrecha relación a lo largo de su trayectoria.

En estos años compone *En volandas* (1982), una obra dedicada al chelista Arturo Muruzábal que tuvo como motor el poema homónimo del poeta conquense Federico Muelas; *Ligazón* (1982), que fue su primera obra escénica; *Exequias, in memoriam Fernando Zóbel* (1984); *Sin orden ni concierto* (1982), un cuento musical para adultos encargo de cadena SER; *Pentimento* (1983) como encargo de la Orquesta Nacional de España; y *Ocnos* (1982/1984), con la que se hace con el premio Reina Sofía. No sólo

⁴ Pablo López de Osaba (1934) fue un gestor cultural y pedagogo musical español, vinculado al Conservatorio de Cuenca, donde desempeñó un papel relevante en el impulso de la actividad musical y en la incorporación de compositores como José Luis Turina al proyecto educativo del centro.

compone para eventos de gran envergadura como los ya mencionados, sino que también son muchos los solistas y grupos interesados por su música. Para el dúo pianístico Zanetti-Turina, al que pertenece su hermano Fernando, compone la *Fantasía sobre Don Giovanni* (1981). Para el Trío Mompou compone su excelente *Trío* para violín, violonchelo y piano (1983), el cual será interpretado innumerables veces. En esta etapa concluye también varios trabajos en torno a su abuelo Joaquín Turina como el final de la orquestación de *El poema de una sanluqueña* y la *Serenata para cuerdas*.

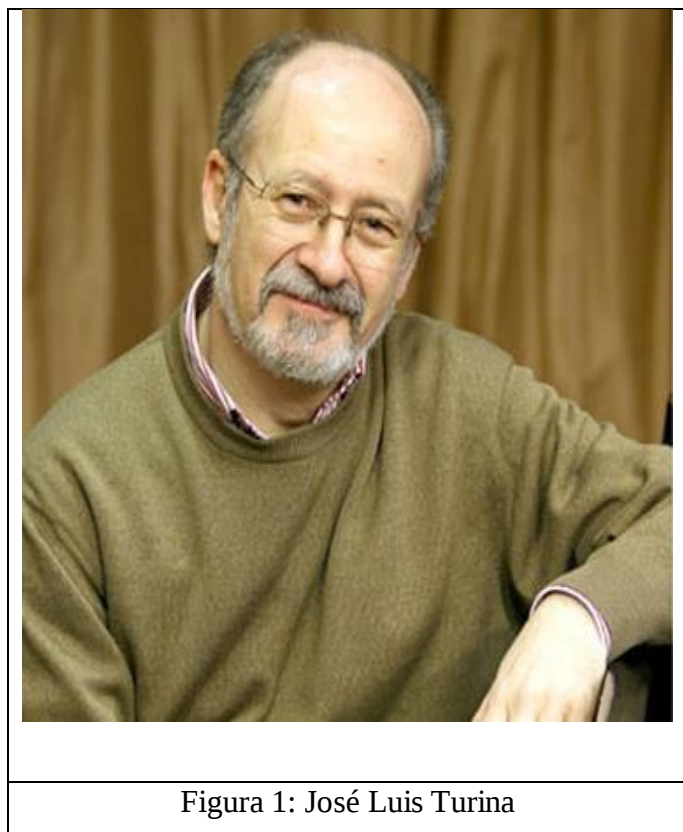
2.4 Regreso a Madrid y consolidación

Una vacante a causa de una jubilación propició que José Luis pensase en dar por cerrada la etapa en Cuenca tras cuatro cursos escolares de idas y venidas a la capital, por lo que en 1985 decidió compaginar su vida familiar con la laboral impartiendo clases en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. Con su primer hijo Luis ya nacido y con el segundo en camino, la vida de familia iba imponiendo exigencias diferentes a las de cuatro años atrás. En 1986 fue designado académico de la Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría (Sevilla). En su etapa como profesor de armonía en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid desarrolló una labor docente caracterizada por una concepción abierta y actualizada de la enseñanza, en un contexto institucional todavía muy marcado por planteamientos tradicionales. Tal y como recoge José Luis Temes, diversos testimonios de alumnos destacan la claridad de su enfoque pedagógico y la eficacia de su enseñanza, especialmente en el ámbito de la armonía. En relación con su enfoque pedagógico, José Luis Turina plantea una visión de la enseñanza de la composición basada principalmente en el análisis de obras ya existentes. En este sentido, defiende que no se puede enseñar a componer de manera directa, sino que la composición se aprende a través del estudio y la comprensión de los procedimientos utilizados en obras de referencia. Este planteamiento sitúa el análisis como herramienta fundamental dentro del proceso formativo del compositor y del intérprete. Asimismo, Turina se muestra crítico con una enseñanza excesivamente rígida de la asignatura de armonía, especialmente cuando esta se basa en la aplicación mecánica de normas. Frente a ello, propone un enfoque más flexible y vinculado a la realidad musical, en el que el estudio de la armonía esté conectado con el análisis del repertorio y con la práctica musical real, evitando una visión meramente normativa o cerrada (Temes, 2006).

Un número considerable de las obras que compuso en esta época tuvieron su origen a partir de encargos, procedentes tanto de intérpretes de su entorno profesional como de distintas instituciones musicales, lo que contribuyó a una amplia expansión de su producción. En este contexto se sitúan algunos trabajos de mayor formato, como el *Concierto para violín y orquesta* y diversas composiciones camerísticas y orquestales, varias de las cuales han alcanzado una presencia estable en el repertorio contemporáneo español. Esta etapa supuso la consolidación de Turina como un compositor de oficio sólido y resultados consistentes (Marco, 2000).

2.5 Reforma educativa y reconocimiento

Tras su desencanto con los modelos de enseñanza musical que había en los conservatorios donde había trabajado, en 1993 José Luis Turina recibe la oferta de ser asesor técnico en la Subdirección General de Enseñanzas Artísticas del Ministerio de Educación. Su labor aquí fue clave para la elaboración del desarrollo de la Ley de Ordenación General del Sistema Educativo, que sustituía al antiguo plan de 1966. A través de esta nueva LOGSE participó en la definición de los nuevos grados elementales y medios. Esta reforma supuso una transformación profunda y positiva en la enseñanza musical en España y muchos de sus elementos estructurales siguen en la base del sistema educativo actual. Sin embargo, el cambio de gobierno tras la victoria del Partido Popular generó un clima de tensión en la Subdirección General de Enseñanzas Artísticas. La destitución de Elisa Roche, responsable del departamento en el que trabajaba José Luis Turina, afectó notablemente el ambiente interno, y en señal de solidaridad con Roche, así como por desacuerdo con las formas en que se produjo su relevo, Turina decidió presentar su renuncia junto a otros miembros del equipo. Tras este episodio, a finales de 1996 se reincorporó a la docencia, asumiendo en enero de 1997 el puesto de profesor de armonía en el Conservatorio Profesional Arturo Soria de Madrid.



En octubre de 1996, tras el éxito de *La raya en el agua*⁵, José Luis Turina recibió el Premio Nacional de Música del Ministerio de Educación y Cultura, el máximo reconocimiento oficial que concede el Estado español a la trayectoria musical de un compositor. Aunque el galardón reconoce la biografía artística y no una obra concreta, el impacto y la favorable acogida de *La raya en el agua* influyeron claramente en la decisión del jurado. En ese mismo año el Festival de Canarias le encargó una obra de gran formato para la edición del año 2000, con total libertad de medios, lo que permitió finalmente desarrollar su *Concierto para piano y orquesta*, con el prestigioso Guillermo González como solista, aumentando aún más su relevancia como compositor.

En 1998, regresó de forma inesperada al ámbito de la legislación musical de la LOGSE, esta vez centrada en el grado superior. La posibilidad de retomar un trabajo que le había resultado especialmente estimulante y que se había visto interrumpido de manera abrupta por las circunstancias anteriormente mencionadas resultaba difícil de rechazar

⁵ *La raya en el agua* (1996) es un espectáculo escénico de José Luis Turina, compuesta para la reapertura de la Sala Fernando de Rojas del Círculo de Bellas Artes de Madrid tras su reforma. La obra, estructurada en 21 escenas breves, combina música y texto literario y la recepción crítica y del público fue muy favorable.

cuando los condicionantes que habían motivado su alejamiento parecían entonces haber quedado superados. A partir de este momento comienzan las andanzas de *D. Q. (Don Quijote en Barcelona)*, un proyecto de gran envergadura que se gestó tras el éxito alcanzado por *La raya en el agua*. Dicho éxito propició el encargo, por parte de La Fura dels Baus, de una ópera de gran formato destinada a inaugurar la temporada 2000–2001 del Gran Teatro del Liceo de Barcelona. El libreto, escrito por Justo Navarro, se articula en tres actos y establece un diálogo entre el universo cervantino, la ciudad de Barcelona y la conmemoración del cuatrocientos aniversario de la publicación del *Quijote* en 1605. La composición de *D. Q.* se desarrolló a lo largo de aproximadamente dos años y se caracterizó por un trabajo profundamente integrado de los aspectos musicales, literarios y escénicos, así como por un presupuesto muy superior al de las producciones anteriores de Turina, lo que situó al compositor ante un reto artístico y organizativo sin precedentes en su trayectoria. El estreno de *D. Q. (Don Quijote en Barcelona)* tuvo lugar en octubre de 2000, con un total de once funciones y una posterior grabación en DVD. Sin embargo, a diferencia de experiencias anteriores, la obra fue recibida de forma mayoritariamente negativa tanto por el público como por la crítica, generando una fuerte polémica que resultó inédita hasta entonces en la trayectoria de Turina. Este episodio supuso un punto de inflexión significativo, al enfrentarse por primera vez a una recepción adversa de gran visibilidad mediática en un contexto operístico de primer nivel (Turina, s.f).

2.6 Dirección de la JONDE y últimos años

Apenas unos meses después, José Luis Turina recibió la propuesta de asumir la Dirección Artística de la Joven Orquesta Nacional de España (JONDE), ofrecimiento realizado por Andrés Amorós, entonces director del Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música (INAEM). El encargo suponía un cambio de rumbo significativo tras una etapa marcada por grandes proyectos escénicos y responsabilidades administrativas, y presentaba un claro atractivo desde el punto de vista musical y pedagógico. Por un lado, le permitía recuperar el contacto directo con la práctica musical tras años de trabajo en el ámbito normativo; por otro, ofrecía una oportunidad privilegiada para evaluar de manera directa los resultados de la reforma de las enseñanzas musicales derivadas de la LOGSE, a través del trabajo con una generación de jóvenes intérpretes formados mayoritariamente en ese nuevo sistema educativo. Durante su etapa al frente de la JONDE introdujo dos líneas de actuación especialmente relevantes. En primer lugar, elevó la edad mínima de ingreso a los 18 años, con el objetivo de consolidar la orquesta

como un espacio de práctica correspondiente al Grado Superior y al posgrado, en coherencia con la evolución del sistema educativo y con la proliferación de orquestas juveniles de nivel medio en todo el territorio nacional. En segundo lugar, impulsó de manera sistemática la inclusión de música reciente en los programas de la orquesta, defendiendo la necesidad de que los jóvenes músicos se familiaricen con los lenguajes contemporáneos junto al repertorio sinfónico histórico, como parte esencial de su formación profesional. Esta política de programación se tradujo en la convivencia regular, dentro de cada encuentro orquestal, de obras del repertorio clásico y de composiciones contemporáneas, con el objetivo de ampliar el horizonte estético de los intérpretes y corregir una carencia habitual en la enseñanza de conservatorio. Más allá de los aspectos organizativos y artísticos, la labor de Turina al frente de la JONDE se orientó también a fomentar una actitud ética ante la profesión musical, entendida no sólo como medio de subsistencia, sino como compromiso cultural y artístico de largo alcance. La intensidad y dedicación que exigió la Dirección Artística de la JONDE tuvo, no obstante, un impacto directo en su producción creativa. Durante los primeros años al frente de la orquesta, su catálogo se orientó principalmente hacia la música de cámara, más compatible con una actividad profesional marcada por los desplazamientos y el trabajo continuado con los jóvenes intérpretes. En este periodo solo abordó una obra sinfónica de gran formato, *Cuatro sonetos de Shakespeare* (2002), para voz y orquesta, mientras que vieron la luz algunas de sus obras camerísticas más complejas y elaboradas, confirmando una adaptación consciente de su creación musical a las circunstancias profesionales del momento.

En torno a 2002 se produce un momento de inflexión en la trayectoria de José Luis Turina, que coincide con una etapa de madurez artística y de balance de su recorrido profesional. Ese mismo año el compositor cumplió cincuenta años, circunstancia que dio lugar a distintos gestos de reconocimiento institucional. Entre ellos pueden señalarse la dedicación de un concierto de cámara en el Festival de Música Contemporánea de Alicante, un amplio programa monográfico en Radio Clásica conducido por José Luis García del Busto, o una sesión centrada en su música pedagógica en el Conservatorio Superior de La Coruña. El homenaje de mayor alcance tuvo lugar en mayo de 2003, cuando la Junta de Andalucía le dedicó un concierto de la Real Orquesta Sinfónica de Sevilla en el Teatro Central, bajo el título *Carta blanca a José Luis Turina*. En esta ocasión, el compositor contó con plena libertad para diseñar el programa y seleccionar a

los intérpretes, optando por una propuesta equilibrada en la que incluyó dos obras propias, *Ocnos* y *Cuatro sonetos de Shakespeare*, junto a partituras de Manuel Castillo y Jorge Fernández Guerra, compositores de generaciones distintas pero muy cercanos a Turina. En conjunto, estos acontecimientos permiten situar estos años como una etapa de consolidación y reafirmación artística, en la que Turina, con una trayectoria ya ampliamente asentada, continúa desarrollando su actividad creativa con coherencia y plenitud, al tiempo que recibe un reconocimiento institucional significativo dentro del ámbito musical español.

En los años 2004 y 2005, la actividad de José Luis Turina se desarrolla con relativa continuidad respecto a etapas anteriores. Su trabajo al frente de la JONDE sigue ocupando un lugar central, junto con una intensa agenda de viajes profesionales vinculados a conciertos, clases magistrales y estrenos. Este periodo puede entenderse como un momento de balance y transición dentro de su trayectoria. Con un catálogo que ronda ya el centenar de obras y que abarca prácticamente todos los géneros, Turina muestra un cierto distanciamiento respecto a la composición de grandes obras, sin que ello suponga un abandono de la creación. Su principal interés creativo se concentra ahora en la música pedagógica, entendida como un espacio especialmente estimulante por su utilidad directa y por el impacto formativo que genera en los jóvenes intérpretes. Este interés se ve reforzado tanto por su experiencia en la reforma de los planes de estudios musicales como por la constatación de la falta de repertorio camerístico de calidad para niveles intermedios de formación. A ello se suma su colaboración con la pianista y pedagoga Alicia Núñez, que impulsa la creación y revisión de obras destinadas al ámbito educativo. Paralelamente, José Luis centra cada vez más su atención en la revisión, fijación y correcta difusión de su catálogo, priorizando la conservación y accesibilidad de su obra frente a la incorporación de nuevos títulos. Estos años pueden considerarse como una etapa de tránsito y redefinición, en la que Turina, plenamente consciente de su trayectoria y de su aportación a la música española contemporánea, orienta sus esfuerzos hacia nuevos objetivos creativos y pedagógicos, dejando abierta la evolución futura de su obra (Temes, 2000; Marco, 2000).

3. La música de José Luis Turina

3.1 El pensamiento musical de José Luis Turina

El pensamiento musical de José Luis Turina se articula fundamentalmente en torno a la búsqueda de un equilibrio entre expresión y estructura. Su música puede entenderse como una búsqueda constante de equilibrio entre los aspectos técnicos y objetivos de la construcción musical y la dimensión subjetiva de la expresividad, estableciendo entre ambos una relación de tensión y complementariedad. La tradición ocupa un lugar fundamental en el pensamiento musical de José Luis Turina, manifestándose tanto de forma implícita como explícita. Más allá de su grado de presencia, puede entenderse como una especie de lengua materna que condiciona su percepción y evolución artística, influyendo de manera decisiva en su forma de concebir y estructurar el discurso musical. En su obra, esta relación con la tradición se mantiene incluso en contextos de lenguaje claramente contemporáneo. Aunque recurra a recursos como la atonalidad, la disonancia o la ausencia de melodías convencionales, el tratamiento del material sonoro permite reconocer procedimientos estructurales heredados. Un ejemplo de ello puede encontrarse en su *Trío para violín, violonchelo y piano*, donde, a pesar de un lenguaje armónico alejado de la tonalidad tradicional, el desarrollo del discurso remite a modelos propios de la tradición clásica y romántica, especialmente en lo relativo a la elaboración motívica. Esta continuidad con la tradición no se basa en elementos superficiales, sino en una concepción del desarrollo musical profundamente vinculada a modelos heredados, que se manifiestan de forma clara en la construcción temática y en la organización del discurso (Turina, 1996).

Por otro lado, la tradición también aparece de forma explícita mediante el uso de citas de obras que ya existen. Como es el caso de *La raya en el agua*. Turina emplea este recurso como un medio expresivo que genera un diálogo entre el pasado y el presente, estableciendo una tensión entre lenguajes y estéticas distintas. Esta confrontación enriquece la escucha, ya que el oyente relaciona lo conocido con el nuevo contexto en el que se inserta. Lejos de ser un procedimiento novedoso, el uso de la cita se inscribe en una práctica histórica ampliamente extendida. En el contexto actual, puede entenderse como una reacción frente a posturas estéticas más radicales y como una vía hacia una música más abierta y comunicativa. En el caso de Turina, la presencia de la tradición, tanto implícita como explícita, no solo responde a una herencia asumida, sino también a

una voluntad consciente de reinterpretarla y rendirle homenaje a través de su propio lenguaje compositivo (Turina, 1996).

En el ámbito específico del violín, esta relación con la tradición se hace especialmente interesante en *Violin Joke*, donde el violín no solo es tratado desde una perspectiva técnica contemporánea, sino que también participa de un juego de referencias a la tradición violinística. La obra combina elementos de virtuosismo, gestualidad y discurso fragmentado que remiten a modelos históricos del repertorio del violín, reinterpretados desde una estética actual. De este modo, en la obra de Turina la tradición no se presenta como un elemento estático, sino como un componente dinámico que se reinterpreta constantemente. Ya sea a través de referencias implícitas en el tratamiento del material o mediante citas explícitas, su música establece un diálogo continuo entre pasado y presente, configurando un lenguaje personal que integra herencia y modernidad.

3.2 Su producción musical

Música escénica

En el ámbito de la música escénica destacan sus óperas *Ligazón* (1981-1982) y *D. Q. (Don Quijote en Barcelona)* (1998-1999) y también *La raya en el agua* (1995-1996), un espectáculo escénico musical en el que no hay libretos, puesta en escena, ni acción dramática.

Músicas para grandes conjuntos

Crucifixus (1978), para veinte de instrumentos de cuerda y piano

Ofelia muerta (1979), para doce instrumentos de cuerda

Título a determinar (1980), para septeto

Variaciones sobre dos temas de Scarlatti (1985), para sexteto

Divertimento, aria y serenata (1987), para ocho violas

Kammerconcertante (1988), un doble concierto para flauta en sol y clarinete bajo con violín, viola, violonchelo y contrabajo

El arpa y la sombra (1991), para orquesta

Música fugitiva (1992), para orquesta

Fantasía sobre doce notas (1994), para orquesta

Cinco canciones amorosas (1994), para soprano y orquesta de cuerdas
Dos danzas sinfónicas (1996), para orquesta
Concierto para piano y orquesta (1997)
Scherzo para un hobbit (1997), para grupo instrumental
Concerto da Chiesa (1998), para violoncello y orquesta de cuerda *Paráfrasis sobre "Don Giovanni"* (2000), para orquesta de cuerda *Cuatro sonetos de Shakespeare* (2002), para voz y orquesta *Selección de D. Q.* (2004), para solistas, coro y orquesta
Tres villancicos (2006), para coro y orquesta
La adoración de los pájaros (2007), para coro y orquesta de cuerdas
Tour de Manivelle (2007), para orquesta
Versión orquestal de La Commedia dell'Arte (2008)
Concierto para marimba y cuerdas (2012) *Versión orquestal de Música ex lingua* (2013)
Retruécanos (2014), para orquesta de cuerdas
Dos sonetos del amor oscuro (2020), para orquesta de cuerdas

Música de cámara para pequeñas formaciones

Según se mire (1978), para oboe, viola, arpa y contrabajo
Cinco estudios(d'apres Valery) (1993), para cuarteto de laudes
La comedia dell'arte (1986), para flauta, viola y guitarra
Túmulo de la mariposa (1991), para clarinete bajo, violonchelo y piano
Movimiento (1978), para violín y piano
Iniciales (1980), para flauta y piano
Variaciones sobre un tema de Prokofiev (1980), para fagot y piano
Rosa engalanada (1992), para flauta y guitarra
Dúo (1996), para dulzaina y oboe
PasoDoppio (1999), para clarinete y violoncello
Octeto de agua (2004), para octeto de viento
Cinco Quintetos (2005), para quinteto de metales
Hércules y Cronos (2008), para metales y percusión
Danzas entrelazadas (2011), para ensemble mixto
Cañas y garbo (2012), para quinteto de cañas
Die Windsbraut (2012), para quinteto de viento

Paganini 24 (2013), para noneto

Burlesca (2015), para clarinete y sexteto con piano

El juego del Cíclope (2017), para trombón y arpa

El viento que nunca duerme (2019), para flauta, violín, viola y violoncello

Compás de varas (2022), para trombón tenor y trombón bajo

Epitafio (2024), para dos instrumentos iguales

Dedicatoria (2025), para flauta, clarinete, violín, violoncello y piano

Música de cámara en formaciones tradicionales

Aunque Turina tiene un especial interés por formaciones modernas, escribe también para las formaciones habituales.

Homenaje a César Franck (1979) para quinteto de vientos *Lama Sabbathani* (1980) para cuarteto de cuerda

Trío (1983), para violín, violonchelo y piano

Cuarteto con piano (1990)

Cuarteto en sol (1985), para cuarteto de cuerdas

Túmulo de la mariposa (1991), para clarinete, violoncello (o viola) y piano

Clémisos y Sustalos (2001), para cuarteto de cuerda

Tres Tercetos (2003), para violín, violoncello y piano

Las siete últimas palabras de Jesucristo en la Cruz (2004), para cuarteto de cuerda

Sonata (2004), para violín y piano

Viaggio di Parnaso (2005), para violín, violoncello y piano

Bach in excelsis (2017), para cuarteto de cuerda

Consolación (2018), para trompa y piano

Quinteto (2019), para dos violines, viola, violoncello y contrabajo

Suite da chiesa (2021), para violoncello y clave

Tres senyals (2022), para oboe, fagot y piano

Los complementarios (2025), para violín, viola y violoncello

3.3 Concierto para violín y orquesta

Fue compuesto en 1987 por encargo del Festival Internacional de Música Contemporánea de Alicante y según Turina es una de las obras más importantes de su

producción.¹ Resume a la perfección sus planteamientos estéticos hasta el momento y supone el punto de encuentro de una serie de procedimientos especialmente significativos en su lenguaje compositivo y un balance general en el que confluyen inquietudes y obsesiones ya presentes en obras anteriores, que en esta quedan finalmente resueltas y superadas. Plantea un recorrido por un mundo estético deliberadamente carente de uniformidad y con una coherencia que viene dada por la existencia de elementos de carácter tímbrico y armónico que contrastan entre sí a medida que se suplementan. Desde 1980 Turina estaba orientado hacia una escritura basada en pequeñas células melódicas y rítmicas combinadas de forma imitativa y polifónica, generando un discurso a partir de su desarrollo. En esta forma de composición, que está influenciada por Salvatore Sciarrino y en cierto modo relacionada con *Atmosphères* de Ligeti, la tímbrica y los modos de producción de sonido no convencionales (*col legno*, *sul ponticello*, etc.) son fundamentales. Esta influencia se adapta a un lenguaje propio mediante una escritura “pulverizada”, con gran actividad interna (trémolos, trinos, etc.), presente en obras como *Lama Sabacethani*, *Pentimento* u *Ocnos*.

La razón principal por la que compone este concierto es porque sentía la necesidad de desarrollar en una obra de gran formato algunas ideas que ya había explorado en piezas anteriores como *Exequias*, el *Concierto para viola y cuerdas*, la *Sonata da chiesa* o las *Variaciones sobre dos temas de Scarlatti*, pero que, en su momento, no habían alcanzado el grado de realización deseado. El propio compositor entiende el acto creativo como una forma de psicoanálisis, en la que componer implica dar forma y desarrollar sus propias obsesiones. Por ello, considera fundamental llevar cada obra hasta sus últimas consecuencias, ya que solo así la idea queda plenamente realizada y la obsesión puede desaparecer. En este sentido, el *Concierto para violín y orquesta* funciona como un verdadero acto de exorcismo, mediante el cual logra finalmente resolver esas inquietudes acumuladas.

El Concierto consta de tres movimientos claramente diferenciados y tiene una forma general tripartita-cíclica, con frecuentes *cadenzas* separando las secciones y subsecciones más importantes, y se caracteriza por un tratamiento virtuosístico del violín

⁶¹ José Luis Turina, entrevista con el autor por correo electrónico, abril de 2026.

en sentido tradicional (aunque no paganiniano), con gran protagonismo del solista, que toca casi ininterrumpidamente a lo largo de toda la obra.

En el primer movimiento, José Luis Turina plantea un marcado juego de contrastes tímbricos entre el violín y la orquesta. Esta última se limita prácticamente a producir sonidos indeterminados mediante golpes con los nudillos y tamborileos sobre la tapa de los instrumentos de cuerda, junto con el uso de percusión no afinada. Es decir, el violín es el único instrumento del conjunto que produce sonidos deliberadamente afinados. El papel de la percusión es tan relevante que casi podría hablarse de un concierto para violín, percusión y orquesta. Sobre esta atmósfera se desarrolla el discurso del violín, generando una clara oposición entre ruido y música. El lenguaje del solista es atonal libre y presenta distintas ideas temáticas que reaparecerán a lo largo de la obra, evidenciando un tratamiento cíclico del material (Turina, 2006).

El segundo movimiento, cercano en su forma a un rondó clásico, cumple la función de *scherzo*. Su sección principal, tomada del segundo movimiento de la *Sonata da chiesa* para viola y piano (1987),² está construida según los principios más estrictos del dodecafonismo. Aparece a modo de estribillo en dos ocasiones, utilizando en cada una 24 de las 48 series derivadas de una serie principal. Sin embargo, introduce un elemento lúdico que relativiza el rigor del sistema: en todas las formas de la serie (original, invertida, retrógrada y retrógrada invertida), así como en sus transposiciones omite deliberadamente la nota sol. Esto provoca que no haya dos series iguales, ya que la ausencia de esa nota altera cada configuración, modificando así todo el conjunto de la serie. Como detalle *scherzante*, el sol, ausente durante el estribillo, aparece al final de cada intervención de forma destacada, aislado y duplicado en toda la orquesta. Este juego entre ausencia y presencia del sol permite poner en relieve ese sonido, que se convierte en un punto de referencia para la evolución posterior del concierto. Tras una primera cadencia, el estribillo reaparece utilizando ahora las 24 series restantes. La segunda copla introduce un episodio de carácter más dramático, en el que los registros extremos se enfrentan: el violín en su zona más aguda dialoga con los graves profundos de fagotes, trompas, trombones y tuba. Finalmente, esta atmósfera se disuelve en una coda que recupera el carácter *scherzante*, en la que procedimientos repetitivos van absorbiendo

² Obra compuesta por José Luis Turina entre 1986 y 1987 a petición del violista canario Humberto Orán. Consta de cuatro movimientos y conserva la estructura lento-rápido-lento-rápido característica de la *sonata da chiesa* establecida por Arcangelo Corelli.

progresivamente al solista hasta hacerlo desaparecer por completo. Tras esta coda, Turina introduce una extensa cadencia del solista en la que el lenguaje evoluciona progresivamente desde una atonalidad controlada por procedimientos seriales hacia un ámbito más modal. Este giro conduce a un modalismo claramente vinculado al modo frigio con centro en sol, elección que no es casual, ya que se trata de la nota más grave del violín.

A partir de esta cadencia se desarrolla una sección de transición hacia el tercer movimiento, donde durante aproximadamente dos minutos solista y orquesta confluyen en una misma sonoridad, basada en el acorde de Do mayor. Se produce así una transformación significativa: el sol, que funcionaba como tónica en el contexto frigio, pasa a asumir un papel de dominante, generando una modulación hacia Do mayor. La consolidación de este nuevo clima armónico, aparentemente estático, pero con una intensa actividad interna, da lugar a un amplio pasaje en un lenguaje abiertamente tonal. En él se suceden distintas secciones centradas en Do mayor, Si menor, Do sostenido menor y nuevamente Do mayor. Las tonalidades intermedias funcionan como elementos ornamentales o de bordadura en torno al eje principal de Do mayor. Hacia el final del tercer movimiento, la música regresa al ambiente inicial, recuperando la oposición tímbrica entre ruido y música dentro de un lenguaje atonal libre. Como gesto final, el solista abandona el arco y se integra en la textura orquestal, participando mediante golpes y percusiones sobre el instrumento. La obra se desvanece progresivamente, dejando al violín solo en ese nuevo y transformado paisaje sonoro (Turina, s.f).

El concierto fue estrenado el 25 de septiembre de 1988 en el Teatro Principal de Alicante por Víctor Martín y la Orquesta Sinfónica de Tenerife dirigida por Víctor Pablo Pérez, y en enero de 1992 formó parte del programa del concierto de inauguración de "Madrid, Capital Europea de la Cultura". Los mismos intérpretes del estreno protagonizaron en 1991 la primera grabación de la obra, que fue publicada en 1995 en un CD del sello Discobi. Esa misma grabación integró, junto con el *Concierto para piano y orquesta*, un CD monográfico editado por el Festival de Música de Canarias y publicado en 2005 en el sello Col Legno. En 2014 fue nuevamente grabado, esta vez con Ara Malikian como solista y la Orquesta de Córdoba dirigida por José Luis Temes, para un nuevo CD monográfico del sello Verso, junto con (*Exequias In Memoriam Fernando Zóbel*) (Turina, s.f).



Figura 2: José Luis Turina junto a Ara Malikian y José Luis Temes durante un descanso de la grabación del disco con la Orquesta de Córdoba

4. *Violin Joke* (capricho para violín solo)

4.1 Contexto de la obra

La pieza, escrita originalmente para viola con el título de *Viola Joke* nace a través de un encargo de la violista Ana María Alonso⁸ con destino a un CD integrado por obras de compositores españoles (Mario Carro, Carlos Perón, José M^a Sánchez Verdú, Miguel Bustamante, Gabriel Erkoreka, David del Puerto y Jesús Torres entre otros) publicado por el sello IBS Classical en noviembre de 2018 con el título de *Alto Mystic*. Tras la aparición del CD, la primera interpretación pública de *Viola Joke* tuvo lugar en el Espacio Ronda de Madrid a cargo de Ana María Alonso el 15 de febrero de 2019.

⁸ Ana María Alonso (Valencia, 1980) es una violista española especializada en música contemporánea, vinculada al estreno y difusión de obras de numerosos compositores españoles actuales.



Figura 3: Portada de *Alto Mystic*

Fue compuesta en el mes de mayo de 2017 en Madrid, aunque algunos fragmentos centrales fueron compuestos a lo largo de un viaje de recreo por Soria y Burgos. Tal y como el propio José Luis Turina indica, la composición de *Violin Joke* fue concebida como un divertimento desde el inicio, y también como una obra con mucho sentido de humor, ironía e intención de parodia. Para ello recurrió al *Capricho* n.º 24 de Niccolò Paganini, un célebre tema con variaciones que ha sido reelaborado varias veces por varios compositores muy importantes (Listz, Lutoslawksy, Brahms, Rachmaninov) y sobre el que él mismo ha realizado una instrumentación para noneto titulada *Paganini 24*. Al igual que los compositores mencionados, Turina planteó la obra como un tema con variaciones siguiendo estrechamente las propias del *Capricho* de Paganini por lo que este aspecto formal es el recurso fundamental de la obra. La intención humorística de la obra está clara desde su propio título (chiste de violas en español) pero como es lógico va más allá de eso. Desde el principio de la pieza el tema de Paganini se reproduce de forma fragmentada y cambiando la tonalidad original (la menor) por la de do mayor, siendo esta más brillante, pura y alegre. A partir de la cabeza de este tema, Turina se adentra en un universo de paráfrasis constructiva en el que se suceden 11 variaciones como en el *Capricho* original desarrollándose en cada una de ellas un elemento característico del mismo.

Para la composición de la obra, José Luis Turina tuvo siempre muy presente la viola, ya que como he mencionado en la biografía, estudió violín antes de adentrarse en la composición. Las transcripciones para violonchelo y violín de la pieza, con los títulos de *Cello Joke* y *Violin Joke* fueron realizadas en abril y junio de 2019 respectivamente y la versión para violín fue estrenada por Alba Signes en una audición en el Conservatorio Superior de Música “Oscar Esplá” de Alicante el 25 de febrero de 2020.

4.2 Estreno

La primera interpretación pública de *Viola Joke* tuvo lugar en el espacio Ronda de Madrid a cargo de Ana María Alonso el 15 de febrero de 2019. Las transcripciones para violonchelo y violín de la pieza, con los títulos de *Cello Joke* y *Violin Joke* fueron realizadas en abril y junio de 2019 respectivamente y la versión para violín fue estrenada por Alba Signes en una audición en el Conservatorio Superior de Música “Oscar Esplá” de Alicante el 25 de febrero de 2020. La versión de *Cello Joke* no ha sido estrenada hasta el momento.

4.3 Grabaciones

Únicamente se ha grabado en disco *Viola Joke* por Ana María Alonso en *Alto Mystic*. Además de eso, contamos con los videos de Álvaro Gallego interpretando *Viola Joke* en un concierto realizado en la sala de cámara del Auditorio de la Diputación de Alicante el 26 de marzo de 2024 y de Alejandro Bustamante interpretando *Violin Joke* durante un concierto celebrado el 13 de noviembre de 2025 en el Paraninfo de las facultades de Filología y Filosofía de la Universidad Complutense de Madrid.

4.4 Catálogo de motivos y comparación con el *Capricho* n.º 24 de Paganini

Motivo A: está sacado del tema del *Capricho* de Paganini. Conserva el mismo patrón rítmico pero pasa del modo menor al mayor.

	
Figura 4: cc. 3 y 4 del <i>Capriccio</i> n.º 24 de Paganini	Figura 5: cc. 1 y 2 de <i>Violin Joke</i>

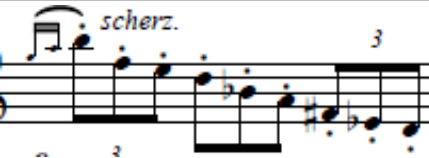
Motivo A2: tiene su origen en las semicorcheas descendentes del tema de Paganini.

	
Figura 6: Procedente del tema de Paganini	Figura 7: Motivo A2

Motivo A3: no está sacado del *Capriccio* de Paganini.


Figura 8: motivo A3

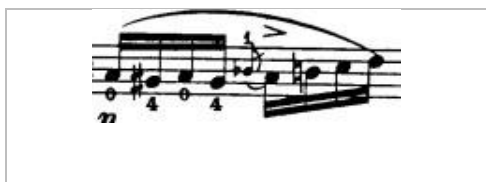
Motivo B: tiene su origen en la primera variación del *Capriccio* de Paganini. Turina usa el material de los tresillos en sentido descendente.

	
Figura 9 :cc. 1 y 2 de la variación I de Paganini	Figura 10: Motivo B en <i>Violin Joke</i>

Motivo B2:


Figura 11: motivo B2

Motivo C: sale del material de la segunda variación del *Capricho*.

	
Figura 12: Principio de la variación II de Paganini	Figura 13: Motivo C en <i>Violin Joke</i>

Motivo D: sale de la tercera variación del *Capricho* n.º 24 de Paganini

	
Figura 14: Principio de la variación III del <i>Capricho</i> de Paganini	Figura 15: Motivo D en <i>Violin Joke</i>

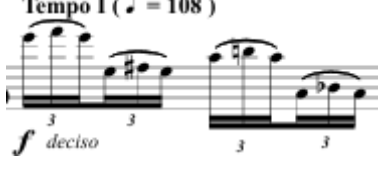
Motivo E: está inspirado en la variación 4 del *Capricho* porque conserva el ritmo de semicorchea y el elemento de escalas cromáticas descendentes.

	
Figura 16: Comienzo de la variación IV del <i>Capricho</i> de Paganini	Figura 17: Motivo E en <i>Violin Joke</i>

Motivo F:

	
Figura 18: Material de la variación V del <i>Capriccho</i> de Paganini	Figura 19: Motivo E en <i>Violin Joke</i>

Motivo H:

	
Figura 20: Material sacado de la variación VII del <i>Capriccho</i> de Paganini	Figura 21: Motivo H en <i>Violin Joke</i>

Motivo I:

	
Figura 22: Material de la variación VIII del <i>Capriccho</i> de Paganini	Figura 23: Motivo I en <i>Violin Joke</i>

Motivo J:


Figura 24: Motivo J

Motivo K:

Figura 25: Motivo K

Motivo L:

Figura 26: Motivo L

Motivo M:

Figura 27: Motivo M

Motivo N:

Figura 28: Motivo N

5. Análisis de *Violin Joke*

Violin Joke está compuesta a partir de procedimientos de paráfrasis musical aplicados al *Capriccio* n.º 24 de Paganini entre los que destacan la exposición literal del material, la fragmentación del material temático y su transformación rítmica y melódica.

Primera sección (tema) Allegro (♩ = 108)

En el plano dinámico, se percibe un marcado contraste: en un intervalo muy breve se pasa de un *pianissimo* a un *fortissimo furioso*, lo que refuerza la intensidad expresiva.

La primera frase la componen los motivos A, A2 Y A3.

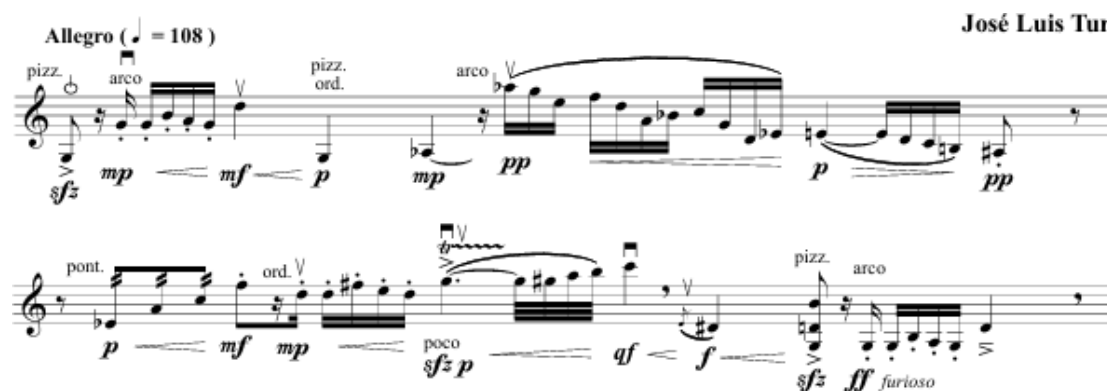


Figura 29: Primera frase en *Violin Joke*

Como ya se ha señalado en el catálogo de motivos, el motivo A deriva del material temático del *Capricho* n.º 24 de Niccolò Paganini, aunque transformado del modo menor original al modo mayor. Este cambio no es meramente tonal, sino también expresivo: el carácter dramático y tenso propio del modo menor se ve sustituido por uno más luminoso y distendido. En este contexto, y en combinación con los contrastes dinámicos y los recursos técnicos empleados, esta transformación puede interpretarse como un gesto de distanciamiento o incluso de ironía, al reinterpretar un material asociado al virtuosismo romántico desde una perspectiva más ligera y flexible.

En lo que respecta al tratamiento rítmico del motivo A, este conserva esencialmente el mismo esquema que el tema original del *Capricho* de Paganini. No obstante, José Luis Turina elimina las ligaduras presentes en el modelo, optando por una articulación separada, lo que contribuye a una transformación del carácter.

El motivo A2 se articula a partir de dos células diferenciadas. La primera consiste en un gesto descendente de semicorcheas, internamente subdividido en tres subgestos que convergen hacia el mi central, generando así un claro punto culminante dentro del motivo. La segunda célula deriva de la fórmula interválica (la–do–si–la) procedente del tema de

Niccolò Paganini, si bien José Luis Turina altera su contorno melódico, invirtiendo su direccionalidad hacia un perfil descendente.

El motivo A3 está constituido por una figuración de semicorcheas ejecutadas *sul ponticello*, lo que introduce un marcado contraste tímbrico. Aunque su configuración inicial presenta un movimiento ascendente, este aparece posteriormente invertido en sentido descendente. Este motivo puede interpretarse como una célula de enlace entre A2 y A1, tanto por su función estructural como por su carácter transicional. Asimismo, las dos primeras notas del motivo configuran un intervalo de quinta disminuida, elemento que refuerza la tensión interna del pasaje. Turina explota el contraste tímbrico mediante la alternancia entre *ordinario* y *sul ponticello*, generando un cambio de color que contribuye a la variedad expresiva del pasaje. El primer sol en *pizzicato* Bartók del inicio adquiere un carácter marcadamente irónico, reforzando la sensación de encontrarnos ante una obra impregnada de humor violinístico. Resulta especialmente llamativo el *pizzicato sforzatissimo* con acento, un recurso poco habitual que, además, al venir precedido de un *crescendo*, intensifica su efecto y parece buscar un sonido deliberadamente áspero o incluso desgarrado. A continuación, el motivo A reaparece una octava más baja y en un *fortissimo furioso*; este retorno no funciona únicamente como reiteración del material inicial, sino como una intensificación de este. El cambio de registro y dinámica amplifica su carácter, otorgándole un peso sonoro mayor y una cualidad casi declamatoria, como si el discurso se afirmara con rotundidad. En el centro de la sección se produce un cambio significativo de tempo, dinámica y timbre: aparece un *lentamente* en *pianissimo* que introduce un motivo nuevo en armónicos artificiales, el cual no vuelve a presentarse a lo largo de la obra. Este pasaje genera un contraste expresivo muy marcado, adoptando un carácter súbitamente enigmático y distante; sin embargo, esta atmósfera se disuelve de manera inmediata, dando paso a la reaparición del motivo principal, como si no se hubiera producido ninguna interrupción.



Figura 30: *Lentamente* de la primera sección

De este modo, tras este breve paréntesis, se retoma el tempo inicial y se reexpone la frase inicial, pero con la diferencia de que los motivos A2 y A3 aparecen ahora invertidos y la cabeza del motivo A no resuelve en la nota esperada (re), sino un semitono por debajo, (do sostenido), lo que introduce un nuevo matiz irónico al “engañar” al oyente al evitar la resolución esperada. A partir de este punto y hasta el final de la sección, el motivo A reaparece en varias ocasiones, ahora ampliado mediante una prolongación o desarrollo y sometido a un tratamiento armónico más elaborado. No obstante, sus sucesivas apariciones se presentan cada vez más fragmentadas, dando lugar a un proceso de disgregación progresiva del material, con intervenciones cada vez más breves e interrumpidas. Resulta especialmente significativa la indicación de *pizzicato rubatissimo*, poco habitual, que pone de manifiesto una intención expresiva muy concreta por parte del compositor, sugiriendo una ejecución libre y de marcado carácter teatral. Finalmente, la sección se cierra con la reaparición del motivo A2.

En esta sección puede observarse ya uno de los principales recursos expresivos de la obra: la continua fragmentación del discurso violinístico mediante la alternancia inmediata de diferentes técnicas de ejecución. El paso constante entre *pizzicato*, arco y *sul ponticello* no responde únicamente a una búsqueda tímbrica, sino que provoca una sensación de discontinuidad deliberada que refuerza el carácter imprevisible, teatral e incluso caricaturesco de la pieza. La escritura obliga al intérprete a modificar constantemente el gesto corporal y la producción del sonido en intervalos muy breves de tiempo, generando una inestabilidad que no solo es técnica, sino también escénica. En este sentido, el cambio técnico funciona como un elemento dramático y cómico dentro del discurso musical.

Uno de los aspectos más interesantes de esta primera sección es el uso de contrastes extremadamente exagerados como recurso generador de humor. Un ejemplo

muy claro aparece con la primera exposición del motivo A en *fortissimo* y *furioso*, donde el carácter agresivo y la violencia del ataque alcanzan un punto casi absurdo por su intensidad y brusquedad. Inmediatamente después, la música se interrumpe de forma repentina para dar paso al episodio *Lentamente* en *pianississimo* (ppp). El contraste resulta tan extremo y sucede en un espacio temporal tan reducido que produce una sensación cercana a la broma escénica. No se trata únicamente de un contraste dinámico, sino de una ruptura total del gesto musical y corporal. La tensión acumulada desaparece de manera súbita y deja al oyente en una situación de suspensión e incertidumbre.

Desde el punto de vista interpretativo, considero que este aspecto es fundamental para que el carácter irónico de la obra funcione realmente en escena. El intérprete debe exagerar conscientemente estos cambios de carácter, dejando espacio y suspensión entre las distintas secciones y evitando una continuidad demasiado “natural” del discurso. Si los contrastes no se proyectan de forma clara y teatral, la obra pierde parte de su dimensión humorística y su apariencia de “broma”. Otro momento especialmente significativo aparece en los *pizzicati* indicados en *rubatissimo*, que desembocan en un re final completamente suspensivo. La música parece detenerse momentáneamente sin ofrecer una dirección clara, generando una sensación de incertidumbre casi cómica. Sin embargo, tras esta suspensión reaparece de forma inesperada el motivo A, esta vez presentado armónicamente mediante un acorde cuya quinta aparece aumentada (sol-si-mib/re#). La alteración de este intervalo introduce un efecto de deformación irónica del material anterior, como si Turina exagerase o “retorciese” deliberadamente el motivo. La utilización de la quinta aumentada contribuye así a intensificar el carácter inestable y paródico del pasaje. La propia cola o desarrollo del motivo posee también una dimensión claramente irónica. La aceleración progresiva del ritmo genera una sensación de precipitación o atropello, como si el discurso perdiese momentáneamente el control. Esta escritura produce un efecto gestual muy evidente en la interpretación, ya que obliga al violinista a una ejecución físicamente inestable y extremadamente reactiva. Esto se mezcla con las apariciones del motivo A en *pianissimo* y también es un elemento humorístico. El uso del *ponticello* significativo. Turina no lo emplea aquí como un simple recurso impresionista de color tímbrico, sino como una auténtica deformación del sonido violinístico tradicional. Su aparición entre dinámicas violentas, ataques abruptos y cambios extremos de carácter produce un efecto casi grotesco, intensificando la sensación

de caricatura sonora. El timbre deja así de ser un elemento puramente ornamental para convertirse en un recurso dramático con una fuerte dimensión expresiva e irónica.

Todo ello convierte la interpretación de *Violin Joke* en una experiencia profundamente teatral. La obra exige una implicación escénica especialmente intensa por parte del intérprete, ya que muchos de los contrastes presentes en la partitura solo adquieren pleno sentido a través de su proyección corporal y gestual. Indicaciones como *furioso*, *rubatiss.* o *Lentamente* no afectan únicamente al tempo o al carácter sonoro, sino también a la actitud física y visual del violinista en escena. La ejecución se transforma así en una auténtica dramatización del discurso musical. Aunque en esta primera sección todavía no aparece de forma explícita la cita más reconocible de Paganini, sí puede percibirse ya la presencia del imaginario del virtuoso romántico. Los extremos dinámicos, la velocidad, la teatralidad gestual y la exageración técnica remiten claramente al modelo del violinista virtuoso asociado al siglo XIX. Sin embargo, Turina no reproduce este modelo de forma nostálgica, sino que lo reinterpreta desde una perspectiva contemporánea e irónica. La escritura parece exagerar deliberadamente ciertos rasgos del virtuosismo romántico hasta rozar en ocasiones lo caricaturesco, estableciendo así un diálogo crítico y humorístico con la tradición violinística.

En cierta medida, esta sección funciona de manera similar al tema del *Capricho* n.º 24 de Paganini, ya que el motivo A actúa como un elemento generador que reaparece de forma recurrente a lo largo de gran parte de la obra. Su presencia constante en distintas secciones contribuye a dotar de unidad al discurso musical y convierte este motivo en uno de los principales ejes estructurales de la pieza.

Segunda sección

La segunda sección conserva el mismo tempo que la anterior y se encuentra separada de ella únicamente por un silencio de corchea, lo que sugiere la intención del compositor de establecer una continuidad fluida entre ambas. Asimismo, la indicación *scherzando* aporta un carácter ágil y vivaz, casi nervioso, generando una sensación de movimiento precipitado. En este contexto, confluyen los motivos B y B2, que se entrelazan contribuyendo a la riqueza discursiva del pasaje.

Desde el punto de vista melódico, se puede establecer un paralelismo con la segunda repetición de la variación 1 del *Capricho* de Paganini, cuya línea presenta un

perfil descendente seguido de un posterior ascenso, configurando así un contorno claramente ondulante. Este tipo de diseño melódico refuerza la sensación de inestabilidad y dinamismo que caracteriza la sección.



Figura 31: Material de la Variación I del
Capriccio n.º 24 de Paganini



Figura 32: Material de la segunda sección de *Violin Joke*

El motivo B procede del material de la Variación I de Paganini, ya que retoma su configuración rítmica basada en tresillos y, al igual que en el modelo original, se articula a partir de un gesto de carácter descendente. Por su parte, el motivo B2 se construye a partir de un proceso de aceleración en sentido ascendente, que posteriormente es desarrollado y reexpuesto en dirección descendente. Este material se caracteriza, además, por un progresivo proceso de densificación rítmica, en el que se produce una superposición entre los tresillos y los seisillos, generando una textura cada vez más comprimida y tensa.

Esta sección intensifica de manera notable el componente teatral presente a lo largo de toda la obra. La escritura se construye a partir de gestos extremadamente breves y contrastantes, en los que los cambios repentinos de dinámica, articulación y carácter impiden cualquier sensación de estabilidad o continuidad. De este modo, la música adquiere una cualidad casi escénica, como si el violín reaccionara constantemente de forma exagerada e imprevisible. Desde el punto de vista interpretativo, el pasaje exige una modificación continua del gesto instrumental. El intérprete debe alternar de manera inmediata ataques enérgicos con dinámicas súbitamente contenidas, así como pasar de líneas de gran tensión a figuras más ligeras y fragmentadas. Esta inestabilidad afecta directamente a la distribución del arco, a la velocidad del movimiento y a la propia corporalidad del violinista, convirtiendo la ejecución en un elemento visual de gran importancia dentro de la obra. Asimismo, la acumulación de *crescendi* muy breves, silencios repentinos y bruscos contrastes dinámicos produce una sensación de exageración deliberada. En determinados momentos, la escritura parece llevar ciertos recursos tradicionales del virtuosismo violinístico hasta un límite casi caricaturesco, reforzando así el carácter irónico sugerido por el propio título de la obra. Aunque el

material continúa remitiendo al imaginario virtuosístico asociado a Niccolò Paganini, José Luis Turina no busca reproducir literalmente ese modelo, sino reinterpretarlo desde una perspectiva contemporánea y claramente teatral. El virtuosismo deja así de funcionar únicamente como demostración técnica para convertirse también en un recurso expresivo y dramático, donde la exageración gestual y la ruptura constante de expectativas adquieren un papel fundamental.

Tercera sección

Aquí aparece por primera vez el motivo C, que tiene su origen en la variación 2 del *Capricho* de Paganini. En esta variación el violinista debe alternar con gran rapidez entre la cuerda la (o mi) al aire y las notas digitadas en la cuerda más cercana, lo cual resulta especialmente desafiante para el intérprete debido a los constantes y precisos cambios de cuerda. Como elemento claramente burlesco, lo que hace Turina es que elimina los cambios de cuerda y construye una melodía basada en sucesiones de tonos y semitonos muy próximos manteniendo siempre la presencia de una cuerda al aire sonando simultáneamente. Esto una vez más nos reafirma la intención humorística del compositor ya que genera la sensación de alguien que intenta tocar la variación evitando los cambios de cuerda, como si no dispusiera de la técnica necesaria para ejecutarlos correctamente.

Vuelven a aparecer motivos de las dos secciones anteriores, pero con ligeras variaciones. La cabeza del motivo A incorpora ahora una indicación de *sforzato*, lo que refuerza un elemento ya conocido y acentúa su presencia dentro del discurso. Por su parte, el motivo A2 se presenta en *sul ponticello*, mientras que A3 aparece ampliado melódicamente, dejando de ser una mera fórmula de tres notas, aunque conserva como rasgo identificativo la presencia del intervalo de quinta disminuida.



Figura 33: motivo A3 en la tercera sección

La alternancia entre el sonido *ordinario* y el paso rápido a *sul ponticello* genera una notable inestabilidad tímbrica, que se traduce en un carácter cambiante e impredecible. Este contraste puede interpretarse como la coexistencia de dos “personajes”

sonoros diferenciados, cuya interacción contribuye a la creación de una atmósfera inquietante. En cuanto al motivo C2, este se configura a partir de notas trinadas con acento, indicación de *sforzato* y un *crescendo* progresivo. El resultado es un gesto de gran tensión expresiva, de carácter casi desgarrador, que puede evocar el grito extremo de una voz humana y sugiere una intencionalidad de incomodidad o aspereza en la escucha.

A continuación, el motivo C no aparece variado, sino superpuesto. Este procedimiento genera un aumento de la densidad textural y una sensación de acumulación, en la que el material se presenta de forma fragmentada dentro de la superposición antes de reaparecer de manera más completa.



Figura 34: motivo C superpuesto

Cuarta sección: Molto moderato (♩ = 54)

La sección *Molto moderato* introduce un cambio significativo de carácter con respecto a las secciones anteriores. La indicación de un tempo más contenido, junto con el uso de la sordina (*con sord.*), genera una atmósfera más introspectiva y velada, en claro contraste con la energía rítmica que había predominado anteriormente.

Desde el punto de vista del material, se desarrolla un discurso más lineal y *cantabile*, construido a partir de células melódicas que evolucionan de forma progresiva. A diferencia de las secciones anteriores, el virtuosismo no se manifiesta aquí a través de la brillantez técnica, sino mediante el control del sonido y la continuidad del fraseo. El material de esta sección se articula principalmente en torno al motivo D, derivado de la variación 3 de Paganini. Este motivo es reelaborado por Turina dentro de un contexto más expresivo, conservando ciertos rasgos de su perfil original como son el ritmo y la melodía por octavas. Junto a él, aparece un motivo basado en escalas cromáticas por grados conjuntos, que contribuye a la cohesión del discurso y a su carácter fluido. Este motivo puede entenderse como un desarrollo de D1. Asimismo, el uso frecuente de movimientos conjuntos y del cromatismo genera una cierta inestabilidad armónica, que refuerza la dimensión expresiva de la sección. En el plano dinámico, la escritura se mantiene

mayoritariamente en un registro contenido, favoreciendo una sonoridad íntima, aunque con ligeros *crescendi* que aportan dirección y tensión al desarrollo musical.



Figura 35: desarrollo del motivo D

En conjunto, esta sección funciona como un momento de suspensión y contraste dentro de la obra, en el que el componente lírico y expresivo adquiere protagonismo frente al carácter burlesco y virtuosístico dominante en otras partes. La sección concluye con la aparición del motivo D en *pianissimo*, presentado en *sul ponticello*. Este tratamiento tímbrico y dinámico, unido a la indicación de *poco stringendo* y al *crescendo* progresivo, configura un cierre de carácter transicional más que conclusivo. En lugar de resolver la tensión acumulada, este pasaje la mantiene en suspensión y la proyecta hacia adelante. De este modo, el final de la sección no actúa como punto de reposo, sino como un umbral que prepara la reentrada del motivo A. No obstante, dicha reexposición debe entenderse ya como perteneciente a la quinta sección, lo que refuerza la función de este cierre como elemento de articulación formal y de continuidad discursiva entre secciones.

Desde el punto de vista interpretativo, el *sul ponticello* en dinámica de *pianissimo* obliga al violinista a trabajar sobre un sonido extremadamente inestable y delicado. Esta fragilidad tímbrica contrasta de manera irónica con el carácter brillante y espectacular asociado al modelo paganiniano, reforzando así la dimensión humorística de la obra.

Resulta especialmente significativo que José Luis Turina presente este motivo en *sul ponticello* y *pianissimo*, ya que en el modelo original de Niccolò Paganini el pasaje posee un fuerte componente de exhibición virtuosa debido a la escritura en octavas y al uso del registro agudo, recursos de gran dificultad técnica para el violinista. Turina parece deformar deliberadamente ese efecto espectacular mediante una sonoridad frágil e inestable, despojando al motivo de su brillantez original y transformándolo en un gesto de carácter irónico y casi caricaturesco.

Quinta sección Tempo I (♩ = 108)

Desde el retorno al Tempo I hasta la doble barra, se desarrolla una sección en la que Turina retoma un carácter más dinámico y manteniendo la lógica de transformación del material paganiniano presente a lo largo de la obra. La sección se abre con una nueva irrupción del motivo A, presentado en *fortissimo furioso*, lo que le confiere un marcado protagonismo desde el inicio. Sin embargo, más allá de su energía expresiva inmediata, la importancia de este motivo reside en su función dentro de la estructura global de la obra. Su reiterada aparición a lo largo de la obra —en contextos diversos y, en ocasiones, sin una conexión lineal evidente— hace que se perciba como un elemento recurrente de referencia. De este modo, el motivo A se configura como el principal hilo conductor de la pieza: su constante reaparición permite al oyente establecer vínculos internos, aportando cohesión a un lenguaje caracterizado por la fragmentación y la variabilidad del material.

El motivo principal de este pasaje (motivo E) procede de la variación IV del *Capricho* de Niccolò Paganini, reconocible por su construcción a partir de gestos descendentes de carácter cromático. No obstante, José Luis Turina no se limita a realizar una cita literal del modelo original, sino que introduce modificaciones significativas en el motivo. Entre ellas destaca la omisión de la primera semicorchea, sustituida por un silencio de semicorchea, recurso que altera la percepción rítmica y produce un efecto de desplazamiento acentual. Esta modificación genera una sensación de inestabilidad y contribuye a reforzar el carácter irónico y burlesco característico de la obra.

Asimismo, Turina desarrolla este motivo cromático mediante procedimientos de inversión y variación secuencial. En algunos casos aparece expuesto de forma íntegra, mientras que en otros se reduce a células de tan solo tres notas. Otra transformación relevante se observa en el tratamiento melódico: mientras Niccolò Paganini emplea un cromatismo lineal basado principalmente en el movimiento por semitonos y en patrones secuenciales regulares, Turina incorpora también intervalos de tercera y cuarta, generando una escritura más variada desde el punto de vista dinámico y gestual. Aunque Turina parte claramente del modelo virtuosístico de Paganini, reelabora dicho material a través de una escritura más contrastante en los planos dinámico, tímbrico e interválico. Frente al cromatismo lineal y la regularidad secuencial presentes en el original, introduce

mayores cambios de registro, intervalos más amplios y recursos tímbricos como el *ponticello*, ampliando así las posibilidades expresivas del pasaje. Del mismo modo, mientras que en Paganini la escritura se articula como una línea continua de semicorcheas cromáticas, en Turina esta continuidad se ve constantemente interrumpida mediante cambios de dinámica y articulación. A ello se añade una ruptura de la simetría secuencial característica del modelo paganiniano: frente a la repetición regular de patrones en Paganini, Turina modifica continuamente la dirección melódica, las dinámicas y la amplitud interválica, generando una mayor sensación de inestabilidad y variedad expresiva.

Hablando en términos dinámicos esta sección se mueve en un rango muy contenido, salvo en las intervenciones del motivo A. En el motivo E, el punto de máxima tensión coincide tanto con el registro más grave del motivo como con su mayor intensidad dinámica. La escala cromática descendente del motivo se dirige progresivamente hacia ese punto culminante y, una vez alcanzado, inicia nuevamente un movimiento ascendente.



Figura 36: quinta sección de *Violin Joke*



Figura 37: variación IV del *Capricio* de Paganini

El otro material que aparece en esta sección se presenta en *sul ponticello* y desarrolla un movimiento secuencial basado en quintas paralelas ascendentes, que conducen progresivamente hacia un punto culminante (mi agudo). Este pasaje funciona como una breve transición de carácter acumulativo, que intensifica la tensión hasta desembocar nuevamente en la reaparición de la cabeza del motivo A, restableciendo así el material temático principal.



Figura 38: Material secuencial de la quinta sección



Figura 39: Material secuencial de la quinta sección



Figura 40: Material secuencial de la quinta sección

Desde la reaparición del motivo A hasta el final de la sección, el material se construye a partir del motivo E transportado una segunda mayor descendente. A lo largo del pasaje, el motivo mantiene su perfil cromático descendente, aunque aparece sometido a pequeñas modificaciones interválicas y rítmicas. Asimismo, la escritura alterna diferentes niveles dinámicos y combina el movimiento lineal con breves saltos interválicos, especialmente de tercera, alejándose parcialmente de la regularidad secuencial presente en el modelo de Niccolò Paganini.

Uno de los principales elementos cómicos de esta sección es la repentina irrupción del motivo A en *fortissimo furioso* dentro de un contexto dominado principalmente por el desarrollo del motivo E. La aparición tan abrupta y desproporcionada de este material produce un efecto casi excesivo, como si el motivo irrumpiera de manera violenta en un espacio donde no debería tener un protagonismo tan marcado. Precisamente esta exageración contribuye al carácter irónico y teatral del fragmento. Desde el punto de vista interpretativo, resulta fundamental que el violinista enfatice al máximo estos contrastes. El *fortissimo furioso* no debería entenderse únicamente como una indicación dinámica, sino como un gesto deliberadamente exagerado y casi grotesco. En este sentido, incluso una cierta aspereza o saturación del sonido puede resultar expresivamente adecuada, ya que contribuye a reforzar el efecto caricaturesco y la sensación de desmesura que parecen buscarse en este momento de la obra.

Sexta sección

Tras la doble barra, se inicia una nueva sección caracterizada por la aparición de un patrón rítmico en cinquillo, que introduce un cambio inmediato en la articulación del discurso. Este nuevo motivo (F) aporta una mayor densidad rítmica y genera una sensación de impulso continuo, en contraste con la organización más regular de los pasajes anteriores. El motivo F se divide en dos células diferenciadas, F1 y F2.

El material que se desarrolla a partir de este punto, incluido el motivo de cinquillo y sus posteriores transformaciones, puede ponerse en relación con la Variación V del *Capricho* n.º 24 de Paganini. Si bien no se trata de una cita literal, se percibe una afinidad en la organización del material, especialmente en la articulación de dos planos diferenciados: uno en la tesitura media y otro en la cuerda de sol, que introduce un registro más grave y oscuro. No obstante, más que en un elemento aislado —como la presencia

del sol grave—, la relación con el modelo de Paganini se sustenta en un planteamiento textural y gestual similar, basado en el contraste y la interacción entre registros. Turina reinterpreta este posible referente mediante procedimientos de fragmentación y recontextualización del motivo, integrándolo en un discurso más libre y menos dependiente de una estructura de variación cerrada. La escritura resultante combina pasajes de gran virtuosismo con otros de carácter más transicional, en los que el motivo se diluye, se disgrega o se transforma como es el caso de el motivo F2 que aparece invertido en varias ocasiones. Este tratamiento contribuye a una notable variedad interna, al tiempo que mantiene una coherencia subyacente gracias a la persistencia de ciertos rasgos reconocibles del material original. El material del motivo F1 reaparece posteriormente sometido a un proceso de desarrollo en forma de progresión, articulado mediante una sucesión de cinquillos. Sin embargo, la reiterada aparición de la cuerda mi al aire, ubicada sistemáticamente en la sexta posición de cada grupo de cinco notas, genera una acentuación perceptiva no coincidente con la métrica escrita. Este desplazamiento acentual produce una ambigüedad rítmica, ya que el oyente tiende a reorganizar el flujo en agrupaciones de seis, como si se tratase de seisillos. Se genera así una disociación entre la notación y la acentuación real del discurso. Este recurso puede interpretarse además en clave expresiva, en consonancia con el carácter de la obra (*Violin Joke*): la “falsa” percepción de seisillos frente a los cinquillos escritos introduce un elemento de juego y ambigüedad, cercano a lo humorístico, al provocar una expectativa rítmica que no se corresponde con la realidad de la escritura. De este modo, Turina explota la fricción entre lo escrito y lo percibido como un mecanismo de ironía musical.



Figura 41: fragmento de cinquillos de la sexta sección

Desde el punto de vista expresivo, el uso del cinquillo introduce una cierta tensión rítmica que, junto con las indicaciones dinámicas y los cambios de articulación, intensifica el carácter inestable y cambiante del pasaje. Esta inestabilidad actúa como elemento de transición hacia el *Adagio*, donde el discurso experimentará una nueva transformación hacia un lenguaje más lírico y contenido.

Séptima sección Adagio (♩=48)

La sección que comienza en el *Adagio* introduce un cambio radical de carácter, tanto en el plano sonoro como en el discursivo. Desde su inicio, la presencia de armónicos artificiales sitúa al oyente en un ámbito tímbrico completamente distinto, generando una sonoridad frágil, misteriosa y etérea, alejada del virtuosismo más explícito de las secciones anteriores.

La escritura de este pasaje presenta un carácter especialmente libre, con una sensación de improvisación. Esta impresión no proviene únicamente de la flexibilidad rítmica, sino también de la propia organización del material, que parece desplegarse de manera no estrictamente direccional, como si surgiera en tiempo real. La ausencia de una pulsación claramente perceptible, junto con la fragmentación del discurso y la alternancia de gestos breves, contribuye a diluir la regularidad métrica y a reforzar la idea de espontaneidad. Dentro de esta sección pueden distinguirse dos personajes claramente diferenciados desde el punto de vista tímbrico y gestual. Por un lado, el discurso basado en armónicos artificiales (motivo G), que aporta un carácter evanescente y casi inmaterial y por otro, el material indicado *sul tasto* (motivo G2) de sonoridad más velada y opaca, que lejos de introducir un nuevo impulso, aporta un carácter dubitativo y aún más contenido. La sección se divide en cuatro frases que tiene la misma estructura de G + G2 y cada vez son más largas.



En esta sección confluyen el motivo A y el motivo H, este último derivado directamente del material de tresillos de la variación 7 del *Capricho*. La escritura presenta un marcado carácter reiterativo desde el punto de vista rítmico, ya que la figuración de tresillos se mantiene de forma prácticamente ininterrumpida a lo largo de todo el pasaje, cesando únicamente en los momentos en los que reaparece el motivo A. La cabeza del motivo A aparece ahora siempre en pizzicato arpegiado. El motivo H desempeña aquí una función articuladora, actuando como elemento de enlace entre las sucesivas intervenciones del motivo A. Si bien en un inicio podía entenderse simplemente como material de transición o enlace, su insistente recurrencia y su identidad reconocible estrechamente vinculada al modelo de la variación 7 justifican su consideración como un motivo autónomo dentro del discurso, de ahí su designación específica. El motivo H está construido a partir de una célula de tres notas: parte de una nota inicial, seguida de otra situada a distancia de segunda (un semitono o un tono por encima) y finaliza regresando a la nota inicial. De este modo, se configura el gesto breve y característico que utiliza Paganini.

A lo largo del pasaje, Turina desarrolla este motivo de forma sistemática, sometiénolo a distintas transformaciones, incluyendo su inversión y retrogradación, lo que amplía sus posibilidades expresivas sin perder su identidad estructural. El motivo H2, por su parte, aparece de manera recurrente como elemento de cierre de las frases, funcionando como articulación cadencial entre las distintas apariciones del motivo H y preparando la reaparición de la cabeza del motivo A.



Figura 43: Motivo H2 basado en alturas pertenecientes a do mayor (do, re, sol, la). Puede interpretarse como una configuración de carácter pentatónico incompleto.



Figura 44: Motivo H2 basado en tríadas disminuidas



Figura 45: Motivo H2 construido sobre el modo frigio desde la nota mi

Si observamos la primera frase de esta sección, con una duración de ocho negras y una estructura interna simétrica de 4 negras + 4 negras, se aprecia que la primera nota de cada grupo de tresillos coincide con las cuerdas al aire del violín. Estas aparecen de forma progresiva: primero mi seguida de la, sol y finalmente re. Esta disposición genera una trayectoria en forma de arco o “U”, ya que la frase se inicia en la cuerda más aguda, desciende hasta la más grave y concluye en una cuerda intermedia.

Desde el punto de vista interpretativo, la reiteración casi constante del patrón de tresillos adquiere una especial relevancia. Lejos de funcionar únicamente como un elemento de continuidad rítmica, este gesto reiterativo puede entenderse como la manifestación de una idea obsesiva, un mecanismo que se repite de manera persistente y que parece escapar al control del propio discurso. Esta cualidad obsesiva no solo genera una tensión interna constante, sino que también produce una cierta sensación de estancamiento o circularidad, como si la música quedara atrapada en un bucle del que solo logra salir momentáneamente a través de la irrupción del motivo A. De este modo, la relación entre ambos motivos trasciende lo meramente formal: el motivo A actúa como elemento de contraste y de apertura, interrumpiendo la inercia del motivo H y reintroduciendo dirección en el discurso musical. Sin embargo, estas irrupciones no logran anular completamente la presencia del motivo de tresillos, porque a partir del clímax (pentagrama 7) el motivo A no vuelve a aparecer, permitiendo la plena consolidación del motivo H como elemento dominante. El carácter obsesivo del motivo H cobra una especial relevancia al ponerse en relación con el propio título de la obra, *Violin Joke*. Más allá de una lectura superficial como algo ligero o humorístico, la idea de “broma” aquí parece desplazarse hacia un terreno más ambiguo, cercano a lo irónico e incluso a lo inquietante. La reiteración constante del patrón de tresillos, llevada casi hasta la saturación, puede entenderse como una especie de “chiste musical” que, por repetición excesiva, termina perdiendo su gracia inicial. En lugar de resultar ingenioso o sorprendente, ese gesto acaba volviéndose previsible, casi mecánico, adquiriendo un matiz sarcástico.

La sección termina con una progresión cromática del motivo H en forma ascendente que se desvanece progresivamente en un decrescendo finalizando en un sol armónico.

Novena sección *Poco meno*

Esta sección se divide en tres frases, cada una de ellas construida a partir de la sucesión de los motivos I, J y K. La primera frase se inicia sobre las cuerdas al aire de sol y re, articulando un gesto de anacrusa hacia la nota en la que resuelve (sol) estableciendo así un primer punto de apoyo. A partir de este modelo inicial, las dos frases siguientes se organizan mediante un desplazamiento sistemático por quintas ascendentes: la segunda frase se sitúa una quinta por encima de la anterior, y la tercera repite este mismo procedimiento. En cada nueva frase, además de estar una quinta por encima de la anterior los motivos son cada vez más largos y elaborados armónicamente, lo que lleva consigo también mayor tensión progresivamente. Este encadenamiento por quintas no solo articula la sección desde el punto de vista armónico, sino que también refuerza una direccionalidad ascendente que intensifica además la tensión. Se produce así, un crecimiento progresivo en la extensión de las frases, siendo la tercera la más amplia. Este aumento de la duración, unido al desplazamiento por quintas y a la reiteración del esquema motivico, provoca una sensación de intensificación gradual, de modo que la tercera frase se percibe como el punto de mayor densidad y tensión dentro del pasaje.



Figura 46: inicio de la primera frase de la subsección



Figura 47: inicio de la segunda frase de la subsección



Figura 48: inicio de la tercera frase de la subsección

Entre la segunda y la tercera frase aparece un motivo nuevo e independiente que actúa como enlace entre las dos frases y que será el motivo principal de la siguiente sección. El motivo I presenta cierta similitud con el material de la variación 8 del *Capricho* de Paganini. Esta relación se aprecia en el uso de dobles cuerdas en un ritmo de corcheas, lo que establece un paralelismo técnico y de escritura entre ambos pasajes. En el manuscrito Paganini escribe las corcheas ligadas de dos en dos compases, pero tradicionalmente se suele ejecutar todas abajo. Este procedimiento adquiere un carácter claramente burlesco, ya que Turina parece caricaturizar el ideal del violinista virtuoso decimonónico. La insistencia en una articulación íntegramente en arco abajo exagera

deliberadamente el gesto técnico y el efecto de brillantez asociado tradicionalmente al virtuosismo romántico, generando así un resultado de cierta teatralidad e ironía.

Décima sección

La décima sección se divide en tres microsecciones. La primera microsección se compone de los motivos L, M y N. Los dos primeros presentan un material caracterizado por el uso de síncopas y células de cuatro semicorcheas. La diferenciación entre los motivos L y M responde no solo a cuestiones melódicas o rítmicas, ya que ambos comparten elementos como las síncopas y el uso de semicorcheas, sino también a aspectos tímbricos y dinámicos. Mientras que el motivo L aparece en *poco forte*, el motivo M se presenta en *piano* y en *pizzicato*, generando un contraste suficientemente significativo como para considerarlos entidades independientes. La sucesión constante entre ambos motivos, unida al contraste entre arco y *pizzicato*, así como entre dinámicas fuertes y suaves, sugiere una oposición de carácter casi teatral, como si se tratara de dos personajes diferenciados que dialogan de forma insistente y obsesiva. Esta dualidad puede interpretarse como una representación de dos facetas contrapuestas dentro de una misma personalidad. La idea se refuerza especialmente por el hecho de que el motivo L se proyecta mediante un *crescendo*, mientras que el motivo M irrumpe súbitamente en *piano*, interrumpiendo la continuidad del discurso. Finalmente, el motivo L termina imponiéndose, y la sección concluye con la aparición por primera vez del motivo N, construido mediante un *crescendo* que desemboca en un *sforzatissimo*.

Poco meno

El *poco meno* puede interpretarse como un breve paréntesis dentro de la sección n.º 9. Nos encontramos con un material que había aparecido ya en la en la sección n.º 6, que son las semicorcheas en *pizzicato* ordinario y la corchea en *pizzicato* de mano izquierda.



Por primera vez en toda la obra nos encontramos con una textura de melodía acompañada. El elemento principal aquí es el uso de *pizzicati*, tanto ordinarios como de mano izquierda. Se trata de una melodía ejecutada en *pizzicato*, acompañada a su vez por *pizzicati* de mano izquierda, lo que genera un efecto tímbrico particular y distintivo dentro del contexto general de la pieza. Este *pizzicato* de mano izquierda se relaciona directamente con la variación n.º 9 del *Capricho* de Paganini.

La tercera microsección vuelve a construirse a partir de los motivos L, M y N. En el inicio de la sección predominaba un esquema reiterativo basado en la alternancia regular de los motivos, siguiendo una sucesión del tipo L + M, L + M. Sin embargo, en esta tercera microsección el procedimiento se desarrolla y complejiza. En primer lugar, aparece el motivo L, que seguidamente reaparece transportado una quinta ascendente. A continuación, la cabeza del motivo se superpone dos veces y, posteriormente, se expone el motivo L completo seguido de un grupo adicional de cuatro semicorcheas. El motivo M también experimenta un proceso de ampliación y desarrollo, incorporando nuevo material y apareciendo superpuesto al discurso anterior, de manera que un motivo comienza antes de que el otro haya concluido completamente. Esta acumulación progresiva de elementos incrementa la sensación de saturación y tensión del pasaje. La sección concluye, al igual que la primera microsección, con el motivo N, una quinta por encima; no obstante, en esta ocasión se añade un grupo suplementario de seisillos, intensificando todavía más el impulso conclusivo. De este modo, la tercera microsección puede entenderse como una expansión de la primera: conserva el mismo esquema estructural y motivico, pero el material aparece desarrollado, ampliado y superpuesto, generando una mayor densidad musical y una sensación de crecimiento acumulativo del discurso.

Undécima sección *Molto sostenuto* (♩ = 62)

Llegamos ahora a una sección de carácter lírico, un elemento que no había aparecido hasta este momento en la obra. Esta sección presenta una textura monódica construida a partir de una única línea melódica sin acompañamiento. Consiste en una única melodía que puede escribirse en poco más de una octava, pero sometida a un tratamiento instrumental que le hace recorrer una tésitura de tres octavas y una cuarta (de

sol grave a do sobreagudo), cambiando continuamente de registro. Este tratamiento genera, por un lado, una gran expresividad y, por otro, una notable tensión derivada de los continuos desplazamientos hacia registros extremos sin apenas transición entre ellos. Todo ello hace que la inicial sencillez de la línea melódica original acabe teniendo una gran complejidad aparente. En la melodía original predomina el desplazamiento por movimientos conjuntos de semitonos y tonos y se caracteriza por ser un gran gesto descendente y se mueve principalmente por distancias de tono y semitono. El único movimiento de más de un tono o un semitono es la cuarta que hay en una cadencia auténtica que cierra la primera semifrase.

José Luis Turina utiliza este mismo procedimiento al final de sus *Variaciones y tema (sobre el tema con variaciones “Ah, vous dirai je maman”, de W.A Mozart)*, en cuya última sección (el tema propiamente dicho) la melodía popular que en España conocemos como “Campanitas del lugar” aparece deformada con un continuo cambio de registro.



Figura 51: Fragmento de *Variaciones y tema (sobre el tema con variaciones “Ah, vous dirai je maman!”)*, de W.A Mozart).

Desde el punto de vista interpretativo, la expresividad de esta sección no depende tanto de la complejidad de la línea melódica como del tratamiento instrumental al que es sometida. Los continuos cambios de registro obligan al intérprete a modificar constantemente la proyección sonora, el peso del arco y la calidad tímbrica, haciendo que una melodía aparentemente sencilla adquiera una gran intensidad expresiva. Asimismo, la continua alternancia entre registros graves y agudos impide la estabilización tímbrica de la línea, por lo que el intérprete debe mantener constantemente la claridad y continuidad de la melodía original pese a los bruscos desplazamientos de tesitura y a la fragmentación producida por los cambios de octava.

Última sección. *Tempo I* (♩=108)

Se trata de una recapitulación del material expuesto en la primera sección, aunque sometido ahora a un proceso de transformación y fragmentación mucho más evidente. La sección comienza con la reaparición del motivo A, si bien con una modificación significativa en el tratamiento dinámico: las dos últimas notas del motivo, articuladas en *pizzicato*, (sol-lab) que anteriormente aparecían en *piano*, pasan ahora a presentarse en *forte*. Asimismo, el que previamente funcionaba como un simple sol en cuerda al aire se reinterpreta aquí como la primera inversión de un acorde de Mib mayor, que resuelve posteriormente en un acorde de Lab menor, configurando así una cadencia perfecta que refuerza la sensación de cierre estructural del motivo. Resulta especialmente llamativo que dicha resolución tenga lugar en Lab menor, tonalidad muy alejada del contexto inicial en Do mayor. Mientras que la primera aparición del motivo A evitaba cualquier sensación de cierre funcional claro, aquí la música sí desemboca en una cadencia plenamente afirmada, aunque en una tonalidad inesperada y distante.

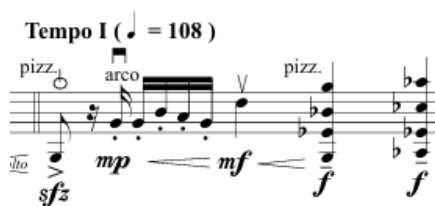


Figura 52: motivo A en la última sección

El motivo A2 también experimenta una transformación relevante: si en su primera aparición comenzaba de forma anacrúsica, en esta reexposición adopta un inicio tético, situando la semicorchea directamente sobre el pulso de negra. Esta modificación puede interpretarse como una cierta clarificación del discurso musical, que abandona parte de la ambigüedad rítmica inicial en favor de una articulación más definida. Aparece igualmente el motivo del *Lentamente* de la primera sección, aunque en esta ocasión sin indicación expresiva alguna, lo que sugiere una integración más natural de este material dentro del discurso general de la obra. La última sección funciona así como una recapitulación deformada de materiales anteriores. Desde el punto de vista interpretativo, la sección exige una ejecución extremadamente reactiva y físicamente inestable. Los continuos cambios de técnica, dinámica y articulación generan la impresión de un discurso constantemente al borde de la desintegración, como si el gesto violinístico perdiera momentáneamente el control.

El efecto humorístico ya no surge únicamente de contrastes aislados, sino de la acumulación constante de recursos exagerados: irrupciones súbitas, silencios inesperados, ataques violentos y cambios tímbricos extremos terminan generando una sensación de caricatura generalizada del propio discurso virtuoso. A medida que la sección avanza, el material parece fragmentarse progresivamente hasta perder gran parte de su continuidad inicial. Las frases se vuelven cada vez más breves e interrumpidas, produciendo una sensación de disolución del discurso musical que refuerza el carácter irónico y antirretórico del final de la obra.

El do# de los tres últimos pulsos, realizado mediante *glissando*, adquiere un marcado carácter teatral dentro del contexto de la obra, al generar un efecto sonoro deliberadamente inestable a través del deslizamiento descendente del dedo sobre la cuerda de re sin llegar a fijar una altura completamente definida. La obra concluye de manera cíclica retomando el mismo sol en cuerda al aire y el *pizzicato* Bartók con los que se iniciaba, produciendo un cierre seco y teatral, más cercano a un gesto caricaturesco que a un final grandioso. Esto refuerza la sensación de cierre estructural y el carácter circular de la pieza.

6. Conclusiones

El desarrollo de este Trabajo Fin de Grado ha permitido abordar *Violin Joke* de José Luis Turina desde una perspectiva analítica e interpretativa, prestando atención a la forma en que el compositor trabaja y transforma el material procedente del *Capricho* n.º 24 de Niccolò Paganini. Este enfoque ha facilitado una comprensión más profunda de la obra, tanto en su construcción interna como en su funcionamiento musical. El estudio ha contribuido a situar a José Luis Turina dentro del panorama de la música española contemporánea, entendiendo su escritura como parte de un lenguaje compositivo propio y relevante dentro del repertorio actual. A su vez, el análisis ha permitido reconocer los distintos elementos derivados del material de Paganini y comprender los procedimientos utilizados para su transformación a lo largo de la obra.

Asimismo, la entrevista realizada al compositor mediante un formulario enviado por correo electrónico ha resultado de gran utilidad, ya que ha permitido aclarar determinados aspectos de la obra y obtener una comprensión más precisa de sus intenciones musicales, enriqueciendo así el análisis realizado. Del mismo modo, durante el estudio de la obra he podido familiarizarme con el lenguaje compositivo de José Luis Turina, el cual desconocía antes de iniciar este trabajo, lo que ha supuesto un aprendizaje significativo y una ampliación de mi perspectiva sobre la música contemporánea. Además, este trabajo ha contribuido a mejorar mis capacidades de análisis musical, a profundizar en la relación entre estructura e interpretación y a desarrollar una escucha más consciente y crítica de los recursos compositivos.

En conjunto, el trabajo ha ofrecido una visión global de *Violin Joke*, integrando el análisis formal, la comprensión del material musical y su proyección interpretativa, así como un crecimiento personal y académico en el ámbito del análisis musical.

Fuentes

Bibliografía

Marco, T. (2000). *José Luis Turina. El talento como artesanía y la artesanía como talento*. Estudio publicado en el Libro-Programa del XVI Festival de Música de Canarias.

Temes, J. L. (2005). *José Luis Turina*. Estudio biográfico editado por la Orquesta Filarmónica de Málaga con motivo del XII Ciclo de Música Contemporánea.

Temes, J. L. (2006). *José Luis Turina: La aventura en Cuenca, nacen las primeras obras maestras*.

Turina, J. L. (1996). *Algunas consideraciones estéticas sobre mi música* [Conferencia transcrita disponible en su página web joseluisturina.com].

Turina, J. L. (s. f.). *Concierto para violín y orquesta* [Análisis del propio compositor disponible en su página web joseluisturina.com].

Webgrafía

Turina, J. L. (s. f.). *Página oficial de José Luis Turina*.
<https://www.joseluisturina.com/>

Turina, J. L. (s. f.). *Biografía oficial del compositor*.
<https://www.joseluisturina.com/biografia.html>

Turina, J. L. (s. f.). *Obras, textos y materiales del compositor*.
<https://www.joseluisturina.com/>

Otras fuentes

Turina, J. L. (s. f.). *Entrevista mediante formulario enviado por correo electrónico*. [vease en el Anexo]

ANEXO I

A continuación, se adjunta la entrevista realizada al compositor José Luis Turina mediante un cuestionario enviado por correo electrónico el día 29 de abril de 2026, con el fin de complementar y facilitar la comprensión de algunos de los aspectos analíticos e interpretativos desarrollados a lo largo de este trabajo.

CUESTIONARIO PARA EL TRABAJO DE FIN DE GRADO DE ALEJANDRO GONZÁLVEZ RODRÍGUEZ SOBRE *VIOLIN JOKE*

- ¿Cómo describirías el proceso compositivo en esta obra? ¿Qué técnicas o recursos considera fundamentales en su escritura?

Como sabes esta obra es una transcripción para violín de una obra escrita para viola sola y que lleva por título *Viola Joke* (lo que en española conocemos por “chiste de violas”, muy populares en la profesión). Fue escrito en 2017 a petición de la violista Ana María Alonso, quien me solicitó una pieza para viola sola con destino a un CD integrado por obras por compositores españoles (Mario Carro, Carlos Perón, José M^a Sánchez Verdú, Miguel Bustamante, Gabriel Erkoreka, David del Puerto, Jesús Torres, Sebastián Mariné, Santiago Lanchares y yo mismo), que fue publicado por el sello IBS Classical en noviembre de 2018 con el título genérico de *Alto Mystic*.

La escribí a lo largo del mes de mayo de 2017. Iniciada y terminada en Madrid, compuse algunos fragmentos centrales a lo largo de un viaje de recreo por Castilla y León, concretamente en Salduero (Soria) y Burgos, y me lo planteé como un divertimento, como una obra con mucho sentido del humor (el título obligaba a ello), con mucha ironía y mucha intención de parodia. Para ello eché la vista al *Capricho* n.º 24 para violín solo de Niccolò Paganini, un célebre tema con variaciones que ha sido reelaborado varias veces por muy importantes compositores (Liszt, Brahms, Rachmaninov, Lutoslawsky) y sobre el que yo mismo había realizado unos años antes una instrumentación para noneto titulada Paganini 24 (https://www.joseluisturina.com/paganini_24.html). Siguiendo modestamente la senda abierta por esos compositores, también me planteé la nueva obra como un tema con variaciones, siguiendo estrechamente las propias del *Capricho* de Paganini. Ese aspecto formal es, por tanto, el recurso fundamental de *Viola Joke*.

- ¿En qué medida tiene presente el instrumento para el que escribe durante el proceso creativo?

Siempre lo hago, pero en este caso era inevitable tenerlo presente todo el tiempo. La obra tenía que ser 100% violística (lo que no impide que pueda ser transcrita para otros instrumentos de la misma familia, como el violín o el violonchelo), y eso condiciona toda la escritura. Difícilmente puedo imaginármela tocada en otro instrumento, como la flauta o el clarinete, y tampoco al piano. Cualquier transcripción en esa dirección obligaría a replantear totalmente la escritura.

- ¿Contaste con el asesoramiento de Ana María Alonso en el proceso compositivo? En caso afirmativo, ¿hasta qué punto esa colaboración ha influido o modificado el resultado final de la obra?

En el proceso compositivo no, porque mi conocimiento de la cuerda (llegué a estudiar violín durante seis años antes de orientarme hacia la composición) me ha hecho conocer bien la técnica de los instrumentos de cuerda hasta el punto de no necesitar asesoramiento para ello; ahora bien, mientras Ana María Alonso la trabajaba conmigo de cara a la grabación surgieron algunos puntos en los que me sugirió pequeños cambios que acepté muy gustoso.

- ¿Cómo abor das la construcción de un discurso musical que resulte coherente e inteligible para el oyente?

Todo compositor ha sido antes oyente, y en función de su mayor o menor frecuentación del repertorio tiene que haberse formado una lógica “de escucha” que le habrá ayudado a filtrar lo que le no le interesa oír, aquilatando su gusto. Si le interesa dirigirse a un público formado como él y quiere que le entienda, no tiene más que aplicar los criterios que han sido determinantes en la formación de su actitud estética. (Lo que *mutatis mutandis* supone que le será muy fácil no complacer a ese público poniendo en juego los criterios opuestos. Es como el discurso verbal: si quiero que se me entienda hablaré claro y

utilizando una gramática y un vocabulario compartido; pero si no quiero que se me entienda por aparentar una posición de “superioridad intelectual”, usaré expresiones abstrusas y pedantes, con muchas citas crípticas y usando tecnicismos y palabras de lenguas que mi interlocutor no conoce.)

- ¿Qué cree que es esencial para el intérprete al abordar esta obra?

En el caso de *Violin/Viola/Cello Joke*, es fundamental que conozca muy bien el *Capricho* n.º 24 de Paganini. Si es así, no tendrá ningún problema en encontrar el sentido de la pieza.

- En relación con el título de la obra, ¿hasta qué punto considera que existe una intención lúdica o incluso de broma en la pieza?

Contestado en la respuesta a la primera pregunta.

- ¿Por qué la transcripción para violín y violonchelo?

En el caso de la versión para violín, una vez hecha, escuchada y grabada me di cuenta enseguida de que la obra era tan factible en un instrumento como en el otro, y era una forma de ampliar el repertorio de mi catálogo y facilitar que se tocara más, como así está siendo. No pensé inicialmente en la transcripción para violonchelo, pero el autor de las notas al programa del CD de Ana María Alonso, Luciano González Sarmiento, me pidió que la hiciera para que un violonchelista amigo suyo pudiera tocarla en un concierto que iba a tener lugar unas semanas después. No sé por qué razones el concierto se canceló, y *Cello Joke* aún no se ha estrenado.

- Sabiendo que la obra es una paráfrasis del *Capricho* n.º 24 de Paganini, he llegado a la conclusión de que hay presente mucho material de este en *Violin Joke*.

Por supuesto, en todas las secciones (variaciones) de la obra hay algo de las variaciones del *Capricho* original. Este es reconocible ya desde el tema, si bien en el caso del de Paganini está escrito en la menor, mientras que el de *Viola Joke* está en do mayor. Ahí empieza la parodia.

- ¿Tiene en mente volver a componer para violín solo?

Con anterioridad había compuesto algunas obras para violín solo, y no descarto que haya alguna(s) más en el futuro, aunque no es algo que figure entre mis próximos proyectos. Siento una inclinación especial por el violín: baste pensar que mi intención cuando empecé a estudiar música era haber sido violinista, pero al comenzar a una edad bastante avanzada (17 años) no conseguí hacerme con el instrumento y eso me fue llevando hacia la composición. Hasta la fecha, considero que mi mejor obra es mi *Concierto para violín y orquesta*.

Anexo II

Se adjunta a continuación la partitura completa de *Violin Joke*, obra objeto de estudio del presente trabajo, con el fin de facilitar la localización y consulta de los fragmentos musicales analizados a lo largo del texto. Además, se adjunta otra partitura con un análisis motivico.

José Luis Turina

Violin joke

(Capricho para Violín solo)



Violin joke

(Capricho para Violín solo)*

José Luis Turina

Allegro (♩ = 108)

Lentamente

Tempo I

sfz **mp** **mf** **p** **mp** **pp** **p** **pp**

pizz. **arco** **pizz. ord.** **arco**

pont. **ord.** **poco sfz p** **qf** **f** **sfz** **ff furioso**

ppp **p** **f** **sfz** **p** **mp** **mf** **qf** **pp**

p **p** **mf** **qf** **f** **mp** **p** **f** **qf** **(rubatiss.)**

arco **p** **mf** **qf** **f** **pp** **p** **sfz** **mf** **qf** **f** **pp**

p **sfz** **mp** **mf** **sfz** **mp** **mf** **qf** **f** **mp**

* Transcripción para violín solo de *Viola joke*, para viola sola

© Copyright by José Luis Turina. Madrid, 2017

scherz.

f 3 *dim.* 3 *mp* 6 *mf* 3 *dim.* 3 *f* 3 *dim.* 3

mp 6 *mf* 3 *f* *f* *p* *cresc.* 6

mf 3 *f* *f* *p* *cresc.* 6 *mf* 3 *f* *f* *mp*

mf 6 *qf* *ff furioso* 3 *f* *dim.* 3 *mp* 6

IV 3 3 *mf* *p* *qf* *mp* *qf* *mp* *qf*

pont. *ord.* *pont.* *pizz. arco* *pont.* *sfz* *pp* *p* *ppp*

ord. *pont.* *breve* *f* *mp* *pp* *p* *f* *sfz* *sfz*

molto *sfz* *sfz* *mp sub.* *pp* *mf* *p* *mf*

qf *mp* *qf* *mf* *cresc.* *sfz* *sfz*

Musical score for Violin Joke - 3, featuring four staves of music with various dynamics, articulations, and performance instructions.

Staff 1: Dynamics include *sfz*, *sfz*, *sfz*, *pp*, *p*, *sfz*, *pp*, and *cresc.*. Articulations include *pont.* and *ord.*.

Staff 2: Dynamics include *ppp*, *f*, *mp*, *pp*, and *mf*. Performance instructions include *pizz.*, *arco*, *pont.*, *ord.*, *non troppo lunga*, and *sord.*. Tempo marking: **Molto moderato (♩ = 54)**.

Staff 3: Dynamics include *mp*, *pp*, *mf*, *mp*, *p*, and *pp*.

Staff 4: Dynamics include *qf*, *mf*, *f*, *qf*, *f*, *molto*, *p*, and *ppp*. Performance instructions include *via sord.*.

poco string.

Tempo I (♩ = 108)

musical score for Violin joke - 4, featuring various dynamics, articulations, and performance instructions.

Instructions and dynamics include:

- pont.
- cresc.
- ppp
- pp
- p
- mp
- mf
- ff
- f
- sfz
- molto
- furioso
- dim.
- III
- IV
- pont.
- II
- passar poco a poco a ord.
- 3
- mp
- p
- pp
- cresc.
- 3
- mp
- mf
- ff
- f
- pp
- cresc.
- pp
- p
- mp
- dim.
- mp
- mf
- f
- qf
- pizz.
- arco
- mp
- mf
- f
- qf
- p
- dolce
- cresc.
- mf
- p
- mp
- dim.
- molto
- grazioso

Violino

poco rall. *a tempo* *energico*

pp *molto* *f* *f* *mp* *mf* *f* *mp* *mf* *f*

ppp *p* *cresc.* *molto* *f*

qf *f* *qf* *p* *dolce* *cresc.* *mf*

grazioso *p* *mp* *dim.* *molto* *p* *cresc.* *molto* *f*

Adagio (♩ = 48) *IV* *sul tasto* *ord.*

pp *p* *pp* *pppp* *pp* *ppp* *pp* *p*

III *sul tasto* *ord.*

pp *pppp* *p* *ppp* *pp* *mp*

II *sul tasto* *ord.*

pp *pppp* *ppp* *cresc.* *p* *mp* *pp*

V *sul tasto* *ord.*

mp *mf* *p* *pp* *ppp* *cresc.* *p* *pp* *pppp*

Tempo I (♩ = 108)

f deciso *mp* *mf* *f* *mp* *mf* *pp* *cresc.*

mf *p* *sfz* *mf* *qf* *pp sub.* *cresc.*

f *pp* *mp* *p* *pp* *cresc.* *f* *pp*

mf *p* *sfz* *mf* *qf* *pp sub.* *cresc.* *f* *pp*

p *pp* *sfz* *mp* *mf* *qf* *sfz* *mp*

mf *qf* *f* *qf* *f* *qf* *f*

mf *cresc.* *f* *dim.* *p*

Poco meno

ff *sub.* *ffz* *p* *mp*

p *mp* *pp* *ff* *ffz*

Violin score for "Violin joke - 7". The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It consists of ten staves of music. The first staff begins with a *p* dynamic and a *cresc.* marking. The second staff features a *mf* dynamic, a *dim.* marking, and a *pp* dynamic. The third staff includes an *arco* marking, a *mf* dynamic, a *mp* dynamic, a *cresc.* marking, a *qf* dynamic, a *f* dynamic, a *ff* dynamic, and a *sfz* marking. The fourth staff has a *ff* dynamic, a *sfz* marking, a *p* dynamic, and a *cresc.* marking. The fifth staff starts with a *qf* dynamic, a *dim.* marking, a *p* dynamic, a *cresc.* marking, and a *5* fingering. The sixth staff includes a *qf* dynamic, a *dim.* marking, a *pp* dynamic, a *mp* dynamic, and a *sfz* marking. The seventh staff features an *arco* marking, a *pizz.* marking, a *poco* marking, a *mp* dynamic, a *qf* dynamic, a *p* dynamic, a *mf* dynamic, a *poco* marking, a *f* dynamic, a *mp* dynamic, a *p* dynamic, and a *cresc.* marking. The eighth staff includes an *arco* marking, a *pizz.* marking, a *mf* dynamic, a *p* dynamic, a *qf* dynamic, a *mf* dynamic, and a *cresc.* marking. The ninth staff features a *pizz.* marking, a *qf* dynamic, a *mp* dynamic, a *poco* marking, a *f* dynamic, a *qf* dynamic, a *f* dynamic, a *f* dynamic, and a *sfz* marking. The tenth staff includes a *Poco meno* marking, a *pizz. (ord.)* marking, a *mp* dynamic, a *cresc.* marking, a *mf* dynamic, a *poco rall.* marking, and a *breve* marking. The score is marked with various dynamics including *p*, *mf*, *dim.*, *pp*, *f*, *mp*, *qf*, *ff*, *sfz*, *poco*, *arco*, *pizz.*, *cresc.*, *pp*, *mp*, *sfz*, *poco*, *mf*, *p*, *qf*, *mf*, *cresc.*, *qf*, *mp*, *poco*, *f*, *qf*, *f*, *sfz*, *pizz.*, *ord.*, *poco rall.*, and *breve*. The score also includes fingering numbers 5, 6, and 3.

a tempo

arco *p* *cresc.* *poco f* *mp* *qf* *p* *cresc.* pizz.

mf *poco f* *mp* *p* *cresc.* pizz.

arco *mf* *p* *cresc.* *poco f* *qf* *ten.* arco

Molto sostenuto (♩ = 62)

f *f* *cresc.* *sfz* *f intenso*

p *molto* *f* *p* *f* *mf* *p* *mf* *p* *molto*

f intenso *mf* *mp* *p* *mf* *p*

f *mf* *mp* *p* *mf* *p* *molto* *f* *p*

Tempo I (♩ = 108)

mf *qf* *pp sub.* *cresc.* *mp* *mf* *molto* *sfz* *mp* *mf* *f* *f* *pp*

pizz. arco pizz. arco

p *pp* *qf* *sfz* *pp* *mf* *mp*

pont. ord.

Tempo I

The score is written for a single violin in G major (one sharp). It consists of five staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature. The tempo is marked 'Tempo I'. The first staff contains a series of sixteenth-note runs, with dynamics ranging from *poco sfz* to *f*. The second staff continues the melodic line with dynamics like *p*, *mp*, *f*, and *pp*. The third staff introduces a 'pont.' (ponticello) section with a 'sfz' dynamic, followed by an 'ord.' (ordine) section with a 'qf' dynamic. The fourth staff features a series of sixteenth-note runs with dynamics like *p*, *mf*, *qf*, and *f*. The fifth staff concludes the piece with a 'pizz. (ord.)' (pizzicato ordine) section, featuring a 'p' dynamic and a 'sfz' dynamic. The score includes various performance markings such as 'arco', 'pizz.', 'pont.', 'ord.', and 'rubatiss.' (ruba-*tis-si*).

Madrid - Salduero (Soria) - Burgos
 Mayo de 2017
 Transcripción para violín: Pilas (Sevilla),
 Abril de 2019

José Luis Turina

Violin joke

(Capricho para Violín solo)



(Capricho para Violín solo)*

1era Frase

* Transcripción para violín solo de *Viola joke*, para viola sola
© Copyright by José Luis Turina. Madrid, 2017

Sección 2

Motivo B

Handwritten musical score for Section 2, Motivo B. The score is written on a single staff in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It features various dynamics (f, mf, mp, p, cresc., dim.), articulations (schierz., 3, 6), and phrasing slurs. The piece is divided into measures by bar lines. The score is annotated with blue cloud-like highlights and includes the handwritten label 'M.B.' in blue ink.

Handwritten musical score for Section 3, Motivo C. The score is written on a single staff in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It features various dynamics (mf, p, qf, mp, cresc., dim.), articulations (3, 6), and phrasing slurs. The piece is divided into measures by bar lines. The score is annotated with yellow cloud-like highlights and includes the handwritten label 'Motivo C' in yellow ink and 'Sección 3' in black ink.

Handwritten musical score for Section 3, Motivo A. The score is written on a single staff in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It features various dynamics (sfz, pp, p, mf, ppp), articulations (pizz., arco, pont.), and phrasing slurs. The piece is divided into measures by bar lines. The score is annotated with red cloud-like highlights and includes the handwritten label 'M.A.' in red ink.

Handwritten musical score for Section 3, Motivo B. The score is written on a single staff in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It features various dynamics (f, mp, pp, p, sfz), articulations (3, 6), and phrasing slurs. The piece is divided into measures by bar lines. The score is annotated with blue cloud-like highlights and includes the handwritten label 'M.B.' in blue ink.

Handwritten musical score for Section 3, Motivo C. The score is written on a single staff in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It features various dynamics (sfz, mp, pp, mf, p, cresc.), articulations (3, 6), and phrasing slurs. The piece is divided into measures by bar lines. The score is annotated with yellow cloud-like highlights and includes the handwritten label 'M.C.' in yellow ink.

Handwritten musical score for Section 3, Motivo A. The score is written on a single staff in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It features various dynamics (qf, mp, mf, cresc., sfz), articulations (3, 6), and phrasing slurs. The piece is divided into measures by bar lines. The score is annotated with yellow cloud-like highlights and includes the handwritten label 'M.A.' in red ink.

M.A. pont. *sfz* *sfz* *sfz* *pp* *p* *sfz* *pp* *cresc.*

M.Az ord. pont. *ppp* *pizz.* *arco* *pont.* *3* *3* *3* *molto* *f* *mp* *sord.* *pp* *mf*

M.D. **Sección 4**
Molto moderato (♩ = 54)

Desarrollo

mp *pp* *mf* *mp* *9* *p* *pp*

10 *mf* *12* *f* *qf* *f* *molto* *p* *ppp* *via sord.*

The image shows a handwritten musical score for violin, consisting of four staves. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It features dynamic markings such as *sfz*, *pp*, *p*, *sfz*, and *pp*, along with performance instructions like *pont.* and *cresc.*. A red handwritten annotation "M.A." is placed above the first staff. The second staff continues the piece, including markings for *pizz.*, *arco*, *pont.*, and triplets, with dynamics ranging from *ppp* to *f*. A red handwritten annotation "M.Az" is above this staff. The third staff is marked with *mp*, *pp*, *mf*, and *mp*, with a brown handwritten annotation "Desarrollo" above it. The fourth staff concludes the piece with dynamics like *qf*, *mf*, *f*, *qf*, *f*, *molto*, *p*, and *ppp*, and includes the instruction *via sord.*. A brown handwritten annotation "M.D." is above the fourth staff. A box labeled "Sección 4" with the tempo "Molto moderato (♩ = 54)" is also present. Various other markings like *ord.*, *pont.*, *non troppo lunga*, and *sord.* are scattered throughout the score.

Sección 5

poco string. Tempo I (♩ = 108)

pont. pasar poco a poco a ord.

ppp cresc. molto sfz ff furioso pp

p pp p cresc. mf pp cresc.

mp dim. p pp cresc. 3 3 mp mf

f sfz mp p ff furioso pp

p pp p cresc. mf pp cresc.

Sección 6

mp dim. p mp mf f qf mp

mf f qf mp mf f qf p

dolce cresc. mf p mp cresc. molto

M.H

Tempo I (♩ = 108)

Tempo I (♩ = 108)

f deciso *mp* *mf* *f* *mp* *mf* *pp* *cresc.*

mf *p* *pizz.* *arco* *mf* *qf* *pp* *sub.* *cresc.*

f *pp* *mp* *p* *pp* *cresc.*

mf *p* *pizz.* *arco* *mf* *qf* *pp* *sub.* *cresc.* *f* *pp*

p *pp* *pizz.* *arco* *sfz* *mp* *mf* *qf* *pp* *sub.* *cresc.* *qf* *mp* *sfz*

*mf*³ *qf* *f* *qf* *f* *qf*³ *f*

*mf*³ *cresc.* *f* *dim.* *p*

Poco meno

N.I

M. J

Poco meno M. I. M. K.

♩ = 108

IV

simile

ff *sffz* *p* *mp* *p* *mp* *pp* *ff* *sffz*

[10]

p *cresc.* *mf* *dim.* *M.L* *p* *cresc.* *5* *5*

mf *dim.* *pp* *poco f* *mp* *qf* *p* *pizz.* *M.M*

arco *mf* *mp* *cresc.* *qf* *f* *ff* *3* *3* *3* *sfz*

ff *sfz* *p* *cresc.* *ord.*

qf *dim.* *p* *cresc.* *5* *5*

qf *dim.* *pp* *mp* *sfz* *pizz.*

arco *poco f* *mp* *qf* *p* *mf* *arco* *poco f* *mp* *p* *cresc.*

mf *mp* *cresc.* *mf* *p* *qf* *mf* *cresc.*

pizz. *qf* *mp* *poco f* *qf* *f* *M.N* *6* *sfz*

Poco meno *pizz. (ord.)* *mp* *cresc.* *mf* *poco rall.* *breve*

melodia *acompana* *p* *cresc.* *mf* *qf* *mp*

M.L

M.M

a tempo
arco
p *cresc.* *poco* *f* *mp* *qf* *pizz.* *p* *cresc.*

mf *poco* *f* *mp* *p* *cresc.*

arco *mf* *p* *cresc.* *ten.* *poco* *f* *qf* *arco*

11

Molto sostenuto (♩ = 62)

M.N
f *f* *cresc.* *sffz* *f* *intenso* *única melodía*

p *molto* *f* *p* *f* *mf* *p* *mf* *p* *molto*

f *intenso* *mf* *mp* *p* *mf* *p*

f *mf* *mp* *p* *mf* *p* *molto* *f* *p*

Tempo 4/4 (108) *Be cap*
pizz. *arco* *pizz.* *arco*
mf *qf* *pp* *sub.* *cresc.* *mp* *mf* *molto* *sfz* *mp* *mf* *f* *f* *pp*

p *pp* *qf* *sfz* *pp* *mf* *mp* *ord.*

Tempo I

poco sfz *qf* *f* *pizz.* *arco* *p* *mp* *(lento)* *sffz* *f* *f*

pizz. *arco* *p* *mp* *f* *f* *pp* *p* *pp* *qf*

pont. *sffz* *mf* *ord.* *qf* *f* *mp* *pizz.* *(rubatiss.)* *p* *f* *qf*

arco *p* *sffz* *mf* *qf* *f* *sffz* *mf* *qf* *desarrollo* *II* *M.A* *III* *IV* *II* *III* *IV*

f *ff* *f* *qf* *mf* *mp* *p* *pizz. (ord.)* *sffz*

Madrid - Salduero (Soria) - Burgos
 Mayo de 2017
 Transcripción para violín: Pilas (Sevilla),
 Abril de 2019