



UNIVERSIDAD DE SALAMANCA  
FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA  
DEPARTAMENTO DE DIDÁCTICA DE LA  
EXPRESIÓN MUSICAL, PLÁSTICA Y  
CORPORAL

# LA MÚSICA ORQUESTAL DE JOAQUÍN TURINA

---

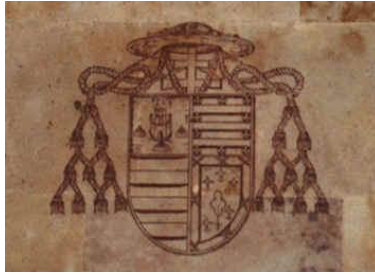
## *DANZAS FANTÁSTICAS* (1919)

Yolanda Galindo Benéitez

Tesis doctoral que presenta Yolanda Galindo Benéitez  
para optar al grado de doctor en Historia y Ciencias de la  
Música, dirigida por el Dr. José M<sup>a</sup>. García Laborda

**Salamanca 2016**





UNIVERSIDAD DE SALAMANCA

FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA

DEPARTAMENTO DE DIDÁCTICA DE LA EXPRESIÓN MUSICAL,  
PLÁSTICA Y CORPORAL

LA MÚSICA ORQUESTAL

DE JOAQUÍN TURINA

*DANZAS FANTÁSTICAS*

(1919)

Trabajo que presenta Yolanda Galindo Benítez para optar  
al grado de doctor en Historia y Ciencias de la Música,  
dirigida por el Dr. José M<sup>a</sup>. García Laborda



A mis padres, Anastasio y Ana María.



## AGRADECIMIENTOS

Vaya por delante mi agradecimiento al doctor D. José María García Laborda, que es la persona que ha dirigido y guiado mi trabajo, y que ha mostrado desde el principio una disposición incansable a lo largo de los años en los que se ha ido gestando la tesis. Sus valiosos consejos, fruto de una vida entregada a la investigación y al análisis de la música del siglo XX, han quedado latentes en sus constantes comentarios y correcciones sobre las líneas de investigación a seguir, así como sobre la estructuración del trabajo. El doctor García Laborda, ha sido una pieza clave en la realización de la tesis doctoral y sin sus acertadas opiniones este trabajo no hubiese podido llegar a buen puerto.

Desde aquí también quiero expresar mi agradecimiento a Dña. Marta Rodríguez, la esposa de D. José María, por la presencia y actitud paciente que ha mostrado ante el desarrollo del trabajo, hasta llegar a formar parte, a veces, del *planning* familiar en los últimos encuentros de la redacción final.

Quiero agradecer también a las instituciones que colaboraron conmigo en el rastreo de las fuentes y me hicieron el trabajo más fácil. A la Hemeroteca Municipal de Sevilla, que frecuenté casi diariamente el año 2011, y a las instituciones madrileñas, como la Fundación Juan March y la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

Debo mencionar las conversaciones con los nietos de Joaquín Turina: Joaquín y Conchita, que amablemente me informaron y respondieron a todas las preguntas sobre la ubicación original del manuscrito de las *Danzas fantásticas*, actualmente en paradero desconocido.

Quiero mostrar mi más profunda gratitud a mi madre, que en momentos de flaqueza siempre me alentó a seguir hasta concluir este proyecto, y que incluso se trasladó dos años a vivir conmigo a Sevilla, con el sacrificio que supone para una persona del norte cambiar el lugar de residencia.





## INDICE

<b>INDICE DE TABLAS .....</b>	<b>11</b>
<b>INDICE DE FIGURAS .....</b>	<b>13</b>
<b>INDICE DE ILUSTRACIONES .....</b>	<b>13</b>
<b>CAPÍTULO I .....</b>	<b>15</b>
<b>INTRODUCCIÓN Y CONSIDERACIONES PRELIMINARES.....</b>	<b>15</b>
<b>1.1.- Justificación del trabajo .....</b>	<b>15</b>
<b>1.2.- Hipótesis previa o punto de partida .....</b>	<b>17</b>
<b>1.3.- Objetivos de la tesis.....</b>	<b>18</b>
<b>1.4.- Estado de la cuestión: fuentes primarias y secundarias. Archivos. Legado Joaquín Turina. Bibliografía sobre el tema.....</b>	<b>19</b>
<b>1.5.- Metodología de estudio: criterios históricos y analíticos .....</b>	<b>26</b>
<b>1.6.- Estructura de la tesis .....</b>	<b>31</b>
<b>1.7.- Programas informáticos para el análisis. Terminología analítica .....</b>	<b>32</b>
<b>CAPÍTULO II.....</b>	<b>35</b>
<b>CONSIDERACIONES HISTÓRICAS, ESTÉTICAS Y ESTILÍSTICAS.....</b>	<b>35</b>
<b>2.1.- Breve perfil biográfico de J. Turina hasta la composición de la obra (1882-1920). 35</b>	
2.1.1.-Primera etapa: Sevilla, 1882-1902.....	37
2.1.2.- Etapa madrileña: trienio 1902-1905 .....	41
2.1.3.- Etapa parisina: 1905-1914.....	45
2.1.4.- Nueva etapa madrileña: desde 1914 hasta 1919, fecha de la composición de las <i>Danzas fantásticas</i> .....	56
<b>2.2.- La música en Madrid en torno a 1920.....</b>	<b>61</b>
<b>2.3.- Contexto de las <i>Danzas fantásticas</i> dentro del sinfonismo español en las primeras décadas del siglo XX.....</b>	<b>72</b>
<b>2.4.- Las <i>Danzas fantásticas</i> dentro del catálogo de la música sinfónica de Joaquín Turina.....</b>	<b>96</b>
2.4.1.- Obras no catalogadas, composiciones no orquestales y música escénica anteriores a las <i>Danzas fantásticas</i> de Joaquín Turina. ....	111

<b>2.5.- El estilo sinfónico de Joaquín Turina presente en las <i>Danzas fantásticas</i> entre el «nacionalismo regionalista», el «españolismo» y el «pintoresquismo» impresionista...</b>	<b>125</b>
<b>2.6.- Los paralelismos de la época: Falla-Turina.....</b>	<b>153</b>
<b>2.7.- Turina y los directores de orquesta que estrenaron sus obras: los maestros E. F. Arbós y B. P. Casas .....</b>	<b>162</b>
<b>CAPÍTULO III .....</b>	<b>169</b>
<b>CONSIDERACIONES ANALÍTICAS: <i>DANZAS FANTÁSTICAS</i> .....</b>	<b>169</b>
<b>3.1.- Trasfondos musicales y literarios .....</b>	<b>169</b>
<b>3.2.- Los comentarios y análisis del propio Turina sobre las <i>Danzas</i> (conferencia).....</b>	<b>180</b>
<b>3.3.- Las distintas versiones y su documentación. Descripción física de las mismas y catalogación de las fuentes.....</b>	<b>184</b>
<b>3.4.- Visión general de la obra: planificación y estructura .....</b>	<b>188</b>
<b>3.5.- <i>Exaltación</i> .....</b>	<b>190</b>
3.5.1- Planificación formal de la primera danza: <i>Exaltación</i> .....	191
3.5.2.- Estructuras internas: rítmicas, melódicas y armónicas .....	200
3.5.2.1.- Ritmo: estructuras rítmicas .....	200
3.5.2.2.- Melodía: estructuras melódicas, motivicas y temáticas .....	214
3.5.2.3.- Armonía: estructuras internas armónicas; tonalidades y modulaciones.....	223
3.5.3.- Orquestación de la primera danza: <i>Exaltación</i> .....	237
3.5.4- La utilización del folklore: imitación o sustancia rítmica.....	316
<b>3.6.- <i>Ensueño</i> .....</b>	<b>327</b>
3.6.1.- Planificación formal de la segunda danza: <i>Ensueño</i> .....	327
3.6.2- Estructuras internas: rítmicas, melódicas, armónicas .....	331
3.6.2.1.- Ritmo: estructuras métricas y rítmicas.....	331
3.6.2.2.- Melodía: estructuras melódicas, motivicas y temáticas .....	339
3.6.2.3.- Armonía: estructuras internas armónicas; tonalidades y modulación .....	348
3.6.3.- Orquestación de la segunda danza, <i>Ensueño</i> .....	369
3.6.4.- La inspiración folklórica en la segunda danza <i>Ensueño</i> .....	420
3.7.1.- Organización formal de <i>Orgía</i> .....	425
3.7.2.- Estructuras internas: rítmicas, melódicas y armónicas .....	434
3.7.2.1.- Principales estructuras rítmicas y melódicas y sus implicaciones temáticas.....	434

3.7.2.2.- Armonía: estructuras internas armónicas; tonalidades y modulaciones.....	441
3.7.3.- Orquestación de la tercera danza: <i>Orgía</i> .....	454
3.7.4.- La utilización del folklore en la <i>Orgía</i> .....	495
<b>3.8.- Agógica y dinámica de las <i>Danzas fantásticas</i> .....</b>	<b>503</b>
3.8.1- Agógica de las <i>Danzas fantásticas</i> .....	503
3.8.2- Dinámica de las <i>Danzas fantásticas</i> .....	506
<b>3.9.- Tablas comparativas de las <i>Danzas fantásticas</i>. .....</b>	<b>509</b>
<b>CAPÍTULO IV.....</b>	<b>523</b>
<b>VERSIONES Y CONSIDERACIONES DE RECEPCIÓN .....</b>	<b>523</b>
<b>4.1.- Estreno y presentación de las distintas versiones.....</b>	<b>523</b>
<b>4.2.- Versiones realizadas por Turina.....</b>	<b>527</b>
4.2.1.- Versión para piano de las danzas.....	527
4.2.2.- Versión orquestina de <i>Orgía</i> .....	559
<b>4.3.- Breve antología, crítica y comentario.....</b>	<b>626</b>
<b>4.4.- Impacto de la obra en la creación española posterior .....</b>	<b>635</b>
<b>4.5.- Distintas versiones discográficas .....</b>	<b>637</b>
<b>CAPÍTULO V .....</b>	<b>641</b>
<b>CONSIDERACIONES DIDÁCTICAS .....</b>	<b>641</b>
<b>5.1.- Utilización de la obra en los programas oficiales del Conservatorio.....</b>	<b>641</b>
<b>5.2.- Aplicaciones didácticas para las orquestas. Utilidad de la obra.....</b>	<b>642</b>
<b>CONCLUSIONES .....</b>	<b>707</b>
<b>FUENTES.....</b>	<b>711</b>
<b>1.-Archivos, Bibliotecas y Hemerotecas.....</b>	<b>711</b>
<b>2.-Publicaciones periódicas: periódicos y revistas musicales.....</b>	<b>711</b>
<b>3.- Direcciones consultadas on line.....</b>	<b>713</b>
<b>BIBLIOGRAFÍA .....</b>	<b>715</b>
<b>LIBROS CONSULTADOS .....</b>	<b>715</b>
<b>LIBROS CITADOS .....</b>	<b>723</b>
<b>NOTAS DE PRENSA Y REVISTAS.....</b>	<b>728</b>

COMENTARIOS .....	730
<b>ANEXO I: DISCOGRAFÍA .....</b>	<b>731</b>
<b>1.- Grabaciones de las «<i>Danzas fantásticas</i>» op. 22: en el Archivo sonoro de Radio Nacional de España .....</b>	<b>731</b>
<b>2.- Discografía de las «<i>Danzas fantásticas</i>» op. 22: Orquesta y director, Soporte, sello discográfico y referencia en el catálogo .....</b>	<b>732</b>
<b>ANEXO II: tabla cronológica anual (1882-1920), de sucesos importantes en el mundo, y en la vida de Joaquín Turina .....</b>	<b>739</b>
<b>ANEXO III: DOCUMENTOS.....</b>	<b>747</b>
<b>ANEXO IV: PARTITURAS .....</b>	<b>783</b>
<b>ANEXO V: .....</b>	<b>877</b>
<b>DVD grabación del concierto de la Orquesta Sinfónica del CONSMUPA, dirigido por Yolanda Galindo Benéitez, en noviembre de 2014. ....</b>	<b>877</b>

## INDICE DE TABLAS

	<b>Pág.</b>
<b>CAPÍTULO II</b>	
1.- Obras sinfónicas de Joaquín Turina	99
2.- Movimiento y denominación, por Joaquín Turina, de las obras sinfónicas	101
3.- Obras de distintos géneros anteriores a la composición del opus 22	111
<b>CAPÍTULO III</b>	
1.- Distintas versiones y transcripciones de las <i>Danzas fantásticas</i>	187
2.- Planificación y estructura de las <i>Danzas fantásticas</i>	190
3.- Estructura formal de <i>Exaltación</i> en versión piano	198
4.- Cuadro de tonalidades de <i>Exaltación</i> en la versión piano	223
5.- Estructura armónica de <i>Exaltación</i> en versión piano	225
6.- Textura orquestal de <i>Exaltación</i>	239
7.- Análisis de temas principales en <i>Exaltación</i>	319
8.- Estructura formal de <i>Ensueño</i> en versión piano	329
9.- Cuadro de tonalidades de <i>Ensueño</i> en la versión orquestal	348
10.- Cuadro de tonalidades de <i>Ensueño</i> en la versión piano	349
11.- Estructura armónica de <i>Ensueño</i> en versión piano	350
12.- Textura orquestal de <i>Ensueño</i>	370
13.- Tema del zorcico y sus variantes en <i>Ensueño</i>	422
14.- Estructura formal de <i>Orgía</i>	428
15.- Estructura armónica de <i>Orgía</i> en versión piano	442
16.- Cuadro de tonalidades de <i>Orgía</i> en la versión piano	448
17.- Estructura tonal de <i>Orgía</i> en la versión piano	448
18.- Textura orquestal de <i>Orgía</i>	454
19.- Combinación instrumental: viento, madera, cuerda	465
20.- Agógica. Relación de los <i>tempos</i> con el núm. de compases en <i>Exaltación</i>	503
21.- Agógica. Porcentajes de la relación de <i>tempos</i> en <i>Exaltación</i>	503
22.- Agógica. Relación de los <i>tempos</i> con el núm. de compases en <i>Ensueño</i>	504
23.- Agógica. Porcentajes de la relación de <i>tempos</i> en <i>Ensueño</i>	505
24.- Agógica. Relación de los <i>tempos</i> con el núm. de compases en <i>Orgía</i>	505
25.- Agógica. Porcentajes de la relación de <i>tempos</i> en <i>Orgía</i>	506
26.- Planificación y estructura de las <i>Danzas fantásticas</i>	509
27.- Componentes del ritmo en las <i>Danzas fantásticas</i>	510

28.- Porcentajes de los componentes del ritmo en las <i>Danzas fantásticas</i>	510
29.- Plantilla orquestal de las <i>Danzas fantásticas</i>	511
30.- Planos sonoros en la sección de cuerda de las <i>Danzas fantásticas</i>	511
31.- Porcentajes de los planos sonoros de la sección de cuerda	513
32.- Planos sonoros en la sección de viento-madera de las <i>Danzas fantásticas</i>	514
33.- Porcentajes de los planos sonoros de la sección de viento-madera	515
34.- Planos sonoros en la sección de viento-metal de las <i>Danzas fantásticas</i>	516
35.- Porcentajes de los planos sonoros de la sección de viento-metal	517
36.- Recursos de la cuerda en las <i>Danzas fantásticas</i>	518
37.- Recursos de la madera en las <i>Danzas fantásticas</i>	518
38.- Recursos del metal en las <i>Danzas fantásticas</i>	519
39.- Recursos de la percusión en las <i>Danzas fantásticas</i>	520
40.- Recursos del arpa en las <i>Danzas fantásticas</i>	520

#### **CAPÍTULO IV**

1.- Comparación de elementos en la versión orquestal y piano de <i>Exaltación</i>	528
2.- Comparación de elementos en la versión orquestal y piano de <i>Ensueño</i>	540
3.- Comparación de elementos en la versión orquestal y piano de <i>Orgía</i>	547
4.- Transcripción de la versión orquestina y de la versión orquestal	560
5.- Violín I en la versión orquestina	562
6.- Violín II en la versión orquestina	565
7.- Violonchelos en la versión orquestina	570
8.- Contrabajo en la versión orquestina	572
9.- Clarinete I en la versión orquestina	574
10.- Clarinete II en la versión orquestina	582
11.- Saxofón tenor en la versión orquestina	591
12.- Trompeta I en la versión orquestina	598
13.- Trompeta II en la versión orquestina	607
14.- Trombón en la versión orquestina	613

#### **CAPÍTULO V**

1.- Figuras directoriales utilizadas en la primera danza, <i>Exaltación</i>	643
2.- Figuras directoriales utilizadas en la segunda danza, <i>Ensueño</i>	644
3.- Figuras directoriales utilizadas en la tercera danza, <i>Orgía</i>	645

## **ANEXO I**

1.- Tabla cronológica anual (1882-1920), de sucesos importantes en el mundo, y en la vida de Joaquín Turina	739
--	-----

## **INDICE DE FIGURAS**

<b>CAPÍTULO I</b>	<b>Pág.</b>
1.- La Metodología Tripartita	27
2.- Metodología de la segunda y tercera sección: análisis	28
3.- Organización del conjunto y familias instrumentales	28
4.- Análisis del folklore	29
5.- Análisis comparativo	29
<b>CAPÍTULO III</b>	
1.- Gráfica melódica de <i>Exaltación</i>	223
2.- Gráfica melódica de <i>Ensueño</i>	348
3.- Gráfica melódica de <i>Orgía</i>	441
4.- Agógica: Gráfica de <i>Exaltación</i>	504
5.- Agógica: Gráfica de <i>Ensueño</i>	505
6.- Agógica: Gráfica de <i>Orgía</i>	506
7.- Dinámica: Gráfica de <i>Exaltación</i>	507
8.- Dinámica: Gráfica de <i>Ensueño</i>	508
9.- Dinámica: Gráfica de <i>Orgía</i>	508

## **INDICE DE ILUSTRACIONES**

<b>CAPÍTULO II</b>	<b>Pág.</b>
1.- Retrato de Joaquín Turina	315
2.- Placa colocada por D. Jerónimo Domínguez y Pérez de Vargas	36
3.- Casa natal de Joaquín Turina	36
4.- Programa del primer concierto en el que intervino Joaquín Turina	38
5.- Programa del concierto en el Ateneo de Madrid, 14-III-1903	38
6.- Programa de presentación de Turina en París, 29 de abril de 1907	47
7.- Programa del estreno el 13 de febrero de 1920, en el Teatro Price, de las <i>Danzas fantásticas</i> , por la Orquesta Filarmónica dirigida por	

Bartolomé Pérez Casas	59
8.- Programa del estreno <i>Sinfonía Sevillana</i> en San Sebastián	60
9.- Programa del concierto homenaje a Falla y Turina, realizado por la Sección de Música. Madrid, 15 de enero de 1915	158
<b>CAPÍTULO III</b>	
1.- José Más	170
<b>CAPÍTULO IV</b>	
1.- Programa del estreno el 13 de febrero de 1920 en el madrileño Teatro Price De las <i>Danzas fantástica</i> por la Orquesta Filarmónica, dirigida por Bartolomé Pérez Casas	524
2.- Programa de concierto de la Orquesta Filarmónica de La Habana, dirigida por Pedro Sanjuán en el Teatro Nacional el 24 de marzo de 1929	634
3.- Turina y sus alumnos	636
4.- Premio Nacional de Música	637
5.- Gran Cruz de Alfonso X «El Sabio»	637



# CAPÍTULO I

## INTRODUCCIÓN Y CONSIDERACIONES PRELIMINARES

### 1.1.- Justificación del trabajo

El tema de la tesis fue elegido teniendo en cuenta mi preferencia por el género orquestal, desde la base de mi actividad como profesora de dirección de orquesta en distintos conservatorios de música. Soy funcionaria de carrera en la asignatura de Orquesta, y titulada en Dirección de Orquesta. Es por ello por lo que mi formación y vocación han estado y están actualmente centradas en el campo orquestal.

Respecto a la elección de un objeto de estudio centrado en la obra orquestal del compositor Joaquín Turina, he seguido el consejo de mi director de tesis, doctor García Laborda, que me orientó acertadamente a trabajar sobre este tema, porque he de admitir que no conocía la figura de J. Turina ni su obra tan a fondo como he llegado a conocerlas ahora, tras el estudio realizado por este motivo. La admiración por Turina fue forjándose según iba conociendo su obra y valorando su producción artística.

Una vez escogido el tema de forma general, faltaba precisar la obra que sería objeto de investigación. Repasando la biografía de Turina y su producción orquestal, en la que las *Danzas fantásticas* ocupan un lugar importante, por ser una destacada obra del género sinfónico y claro ejemplo de la asimilación y estilización del folklore español —que trasluce al mismo tiempo las novedades estilísticas aprendidas en sus años de formación en la parisina Schola Cantorum—, no me fue difícil decantarme por esta obra.

El hecho de tratarse de un compositor español y sevillano me llevó a pedir mi destino definitivo como profesora de conservatorio en la capital hispalense, viviendo dos años en Sevilla. Esto me permitió el acceso a la Hemeroteca Municipal ICAS de Sevilla y, como consecuencia, me facilitó el conocimiento de las fuentes de primera mano para realizar mi trabajo. También pude disfrutar del entorno de inspiración de Turina e incluso pude hablar con descendientes de sus amigos, uno de los cuales fue Fernando Palatín, colaborador de Turina en eventos musicales.

Dejando de lado mi interés personal por el autor y su obra, también existen otras razones de peso que motivaron la elección del tema y que resumo a continuación:

a) Importancia musical de Turina: estilo y obra.

Turina fue un claro exponente del llamado «segundo nacionalismo» musical español (el que elabora y estiliza el folklore sobre la base más disciplinar de la investigación etnomusicológica vertida en los numerosos *Cancioneros* de la época), además de ser un músico multidisciplinar: pianista, director de orquesta, organizador, docente, musicólogo, crítico musical y compositor, logrando activar la vida musical española y consiguiendo que la música española tuviese su lugar a nivel internacional.

b) Originalidad del trabajo. No existen hasta el momento estudios exhaustivos de las obras orquestales de Turina.

Las tesis encontradas hasta el momento siempre eran trabajos sobre las obras de cámara de Turina, y especialmente sobre el repertorio para piano o guitarra. No había nada escrito a fondo sobre su música orquestal, y tan solo se mencionaban las obras orquestales de forma muy general.

c) Multiplicidad de elementos a analizar.

Al tratarse de una obra orquestal, las *Danzas* permitían un estudio de su música bajo diversos enfoques analíticos, considerando todos los recursos técnicos de la orquestación y de todos los instrumentos de las especialidades sinfónicas, así como de los usos orquestales de las distintas familias instrumentales. Se me ofrecía así un campo amplio y complejo, que permitía analizar las texturas, los *tuttis*, los solos, las combinaciones tímbricas, y, al mismo tiempo, posibilitaba una visión sobre la tipología orquestal como un elemento más en la concepción formal.

d) Estudio comparativo de la diversidad de versiones: piano, orquesta y orquestina.

No solo se puede estudiar la obra en versión orquestal, sino también en versión para piano e incluso en la versión de orquestina, para cuerda, clarinete, saxofón, trompeta y trombón. También estudio las versiones interpretativas grabadas por Odón Alonso y Ataúlfo Argenta.

e) Componente literario de la obra.

La obra está encabezada por tres epígrafes extraídos del escritor sevillano José Más. La obra de su amigo José lleva por título *La orgía*, como la tercera danza de Turina. La obra del escritor no está exenta de referencias musicales y Turina, a modo de prólogo, recoge unos párrafos introductorios que resumen el contenido en relación con lo expresado musicalmente.

f) Aplicación de una metodología amplia y diversa como corresponde a las múltiples facetas de la obra. La metodología del trabajo se aplicó desde lo general a lo particular, desde el análisis formal y de los parámetros primarios como ritmo, melodía y armonía, hasta los parámetros secundarios, como la agógica y la dinámica. Además, la obra permite analizar el componente folklórico de la composición, la elaboración de ritmos y melodías procedentes del folklore aragonés, vasco y andaluz, tal como aparece en las *Danzas fantásticas*.

g) Carácter práctico-pedagógico del trabajo. Utilidad de la obra de Turina como elemento didáctico en los programas de los conservatorios de música.

La tesis también tiene un carácter útil y funcional, ya que las *Danzas fantásticas* pueden formar parte del repertorio dentro de la programación de la asignatura de Orquesta en los conservatorios profesionales y superiores de nuestro país, y así se ha procedido y se ha llevado a cabo el montaje de la obra en los ensayos de Orquesta de Conservatorio. Las *Danzas* han llegado a ser presentadas en concierto público, tanto por orquestas sinfónicas como por bandas.

## 1.2.- Hipótesis previa o punto de partida

Las *Danzas fantásticas* están consideradas como una obra fundamental del nacionalismo<sup>1</sup> musical español y una de las grandes composiciones orquestales de Joaquín Turina. Aunque existe controversia sobre la existencia de un movimiento propiamente nacionalista, la doctora Beatriz Martínez del Fresno no reconoce un nacionalismo autóctono, sino una suma de regionalismos, que en conjunto pueden ser interpretados como nacionalismo.

---

<sup>1</sup> Sobre el casticismo y la búsqueda de los elementos que constituyen la esencia de lo español en la música puede consultarse: MATÍNEZ DEL FRESNO, Beatriz, *Nacionalismo e internacionalismo en la música española de la primera mitad del siglo XX*, Revista de Musicología, vol. XVI, n.º 1, 1993, pp. 640-657.

Intentamos demostrar, con nuestro trabajo de investigación, que el éxito de la obra se debió en primer lugar al momento de madurez del compositor en un contexto de gran efervescencia de la música española a comienzos de los años veinte del siglo pasado (a este aspecto van destinados los contenidos esbozados en el capítulo dos de la tesis); y, en segundo lugar, a las cualidades intrínsecas de la composición, entre las que destacan la claridad y transparencia formal, su colorista armonía impresionista y andalucista y la lograda elaboración de elementos del folklore español, presentes en los ritmos de las tres danzas, aderezados con una brillante orquestación (a este punto están dedicados los contenidos del tercer capítulo). El éxito de la obra se manifiesta también en su positiva recepción y en la repercusión posterior (contenidos del capítulo cuarto), así como en su perfecta adecuación para un tratamiento didáctico en la asignatura de Orquesta de los conservatorios de música (contenidos del capítulo cinco).

De acuerdo con esta hipótesis previa, se ordenan los distintos objetivos de la tesis, tal como los presentamos a continuación, y que se ubicarán luego en los distintos capítulos que cubren el trabajo.

### **1.3.- Objetivos de la tesis**

Los principales objetivos que se han perseguido en la realización de la tesis han sido los siguientes:

1. Precisar el marco histórico, estético y estilístico como punto de partida para el estudio musicológico y analítico de la obra.
2. Analizar la personalidad musical de Joaquín Turina desde su origen y formación hasta la composición de las *Danzas fantásticas*.
3. Perfilar el desarrollo del sinfonismo español en las dos primeras décadas del siglo XX.
4. Desarrollar una metodología científica que permita la investigación bibliográfica y analítica de la obra.
5. Estudiar la variedad y riqueza de la música orquestal de Joaquín Turina.
6. Proponer un modelo de estudio para las obras del género orquestal, especialmente para las *Danzas fantásticas*.
7. Valorar el estilo español de Turina como ejemplo compositivo en el marco internacional.

8. Resaltar la importancia de nuestro folklore como fuente inspiradora en la composición de la obra de Turina.
9. Poner a disposición del investigador las herramientas y métodos empleados para el análisis y montaje de una obra orquestal.
10. Transmitir consejos que son el resultado de la experiencia y están encaminados a comprender tanto la música como el estilo de Joaquín Turina.
11. Entender el estilo nacionalista español y establecer una relación con los movimientos estilísticos musicales europeos.
12. Reflexionar sobre la repercusión de las *Danzas fantásticas* de Turina, y actualizar la obra mediante la interpretación orquestal en conciertos públicos.

#### **1.4.- Estado de la cuestión: fuentes primarias y secundarias. Archivos. Legado Joaquín Turina. Bibliografía sobre el tema**

En el tratamiento de las *Danzas fantásticas* de Turina hay dos carencias fundamentales que sorprenden al investigador cuando se acerca a su estudio, la primera se refiere a las fuentes primarias, la segunda a las secundarias.

No hace falta recordar que las fuentes primarias para el análisis y estudio de la producción musical de un autor, son su propia música vertida en las plataformas normales de su creación y reproducción, como son los apuntes, bocetos, manuscritos, partitura manuscrita completa y partitura editada, tal como se encuentran en los legados y los archivos que guardan sus obras y en los catálogos que las clasifican. A estos documentos hay que añadir necesariamente los diarios, las notas al programa del propio compositor, los estudios, conferencias y cartas del propio autor sobre su obra, así como las grabaciones discográficas, especialmente si proceden del propio compositor. No podemos olvidar que Turina llevó a cabo un detallado diario donde dio prolija cuenta de su actividad musical y en él se basó Alfredo Morán<sup>2</sup> para su interesante libro sobre el compositor, que deja entrever la calidad humana y profesional del compositor al que

---

<sup>2</sup> Desposado con Obdulia Turina, que junto con su hermana Conchita, comenzaron el inventario del material existente de J. Turina, supervisado por Alfredo Morán

define como «ordenado y pulcro, no solo en el trabajo, sino en el vivir»<sup>3</sup>, indispensable en cualquier investigación sobre el mismo, como veremos más adelante.

Pues bien, llama la atención que en el caso de la obra de Turina no ha aparecido, hasta el momento, la partitura manuscrita completa de la obra. No se ha encontrado ni en el Legado Joaquín Turina de la Fundación Juan March, a la que la familia entregó toda la documentación, ni en los fondos de la ya desaparecida editorial Unión Musical Española, que fue quien preparó y editó la partitura y las partes instrumentales (Madrid, 1921). Sucede algo parecido a lo ocurrido con la obra de Manuel de Falla, *La vida breve*, de la que solo conservamos la partitura manuscrita completa que procede de un copista, pero no del propio compositor.

Sí se conserva, por el contrario, una fuente primaria fundamental en el Legado Joaquín Turina de la Biblioteca de la Fundación Juan March. Se trata de una de las siete conferencias que dio el compositor en La Habana el 31 de marzo de 1929, titulada «Cómo se hace una obra»<sup>4</sup>, en la que explica muchos detalles esenciales de la composición de las *Danzas fantásticas*.

Algo parecido sucede con las fuentes secundarias, es decir con los materiales en torno a la obra, en primer lugar las notas a los programas de mano, reseñas críticas en la prensa y la bibliografía existente sobre las *Danzas fantásticas*. Llama la atención la escasa o nula atención que se ha prestado hasta ahora a su música orquestal, en comparación con los trabajos realizados sobre su música de cámara o para instrumentos solistas, como el piano o la guitarra. Como se ha dicho anteriormente, no existen monografías ni tesis doctorales que se ocupen de su música sinfónica, y solamente existen referencias generales a su producción orquestal en los manuales al uso y en monografías que tratan de la música española en la época de Turina<sup>5</sup>. Se puede consultar la bibliografía al final del trabajo, para una mayor ampliación del tema.

---

<sup>3</sup> MORÁN, Alfredo: *En torno al Archivo Joaquín Turina*. Aula Abierta: «El esplendor de la música española, 1900-1950», conferencia fechada el 04/03/2004, presentador Antonio Gallego.

<sup>4</sup> IGLESIAS, Antonio. Ha reproducido y editado estas conferencias en su libro: *Escritos de Joaquín Turina. Recopilación y comentarios*. Madrid: Editorial Alpuerto, 1982, pp. 108-120.

<sup>5</sup> CASARES RODICIO, Emilio. *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, Madrid: SGAE, INAEM, ICCMU, 1999-2002. 10 tomos, pp. 904-906.

MORÁN, Alfredo. *Joaquín Turina a través de sus escritos en el centenario de su nacimiento, 1882-1982*. Sevilla: Gráficas del Sur, 1983. Tomos I y II.

MORÁN, Alfredo. *Joaquín Turina a través de sus escritos*. Madrid: Alianza editorial, col. Alianza Música, 1997.

Las tesis doctorales de los últimos años sobre Turina se ocupan de su música de cámara o para solista. Así, hay ocho tesis doctorales sobre Turina realizadas en un margen de treinta y seis años, apareciendo el primer trabajo en 1974 y el último en el año 2010. Existe un trabajo fin de máster titulado: *Aproximación al lenguaje musical de Turina a través de los tríos con violín, violonchelo y piano*, presentado en la Universidad de Oviedo el 21 de junio de 2013, por Andrea García Alcantarilla, dirigido por el doctor D. Ramón Sobrino Sánchez.

Después de percatarme de la escasez de trabajos sobre la música orquestal de Turina, analicé la temática de las tesis doctorales existentes; una de ellas es ajena a la música, ya que trata sobre la colección iconográfica, recogiendo documentos y fotos del maestro. Respecto al resto de los contenidos y de la temática de las tesis turinianas, tres versan sobre las obras para piano y otras tres sobre su producción guitarrística. La música de cámara también ocupa el tema de otra tesis. No hemos encontrado ningún trabajo de doctorado sobre la producción orquestal de Turina.

Respecto al lugar de realización de las tesis, cinco de ellas fueron hechas en universidades de Estados Unidos y una de ellas en Italia, siendo por tanto seis trabajos los presentados fuera de nuestro país. Tan solo existen dos tesis realizadas en nuestro país, una referida a la iconografía, presentada en la Universidad Complutense y otra que versa sobre cuestiones estéticas, realizada en la Universidad de Valencia. Existiendo otra tesis en la que se analizan tres canciones de Joaquín Turina, desarrollada en la Facultad de Letras de la Universidad de Murcia.

Presentamos a continuación el elenco de tesis doctorales realizadas sobre la música del maestro Turina fuera y dentro de nuestro país, siguiendo un orden cronológico:

- ✓ Powell, L.E. «The Piano Music of Joaquín Turina» The University of North Carolina at Chapel Hill PH. D. Año 1974. Music 15,689. Tesis doctoral.

---

SUÁREZ PAJARES, Javier. *Música Española entre dos guerras*. Granada: Publicaciones del Archivo Manuel de Falla, 2002.

PALACIOS, María. *La renovación musical en Madrid durante la dictadura de Primo de Rivera. El Grupo de los Ocho (1923-1931)*. Madrid: Sociedad Española de Musicología, 2008.

- ✓ Sher, D.P. «A Structural and Stylistic Analysis and Performance of the Piano Tríos of Joaquín Turina». Columbia University Teachers College. Año 1980. Ref.8022159. Tesis doctoral.
- ✓ Ryland, B.A. «The Piano sonatas of Joaquín Turina». Faculty of the Graduate School of the University of Maryland. Año 1984.
- ✓ Alison, B. «The influence of Flamenco on the guitar work of Joaquín Turina». The University of Arizona. Año 1991.
- ✓ Pulzone, G. «Storia, analisi e interpretazione dalli operaper chitarra di Joaquín Turina». Università degli studi di Salerno.Años 1993-1994. Tesis di laurea.
- ✓ Sandaal, D.G. «A Study of Examples of Flamenco Style in Joaquín Turina works for guitar». The University of Portland State. 1999.
- ✓ Soria Alemany, A. «Joaquín Turina. Aportaciones estéticas al modernismo musical español. Su obra para piano». Tesis doctoral de la Universidad de Valencia, dirigida por el doctor Román de la Calle. Año 2005.
- ✓ Olivera Zaldúa, M. «Análisis documental de la colección iconográfica de Joaquín Turina». Tesis doctoral dirigida por el doctor Juan Miguel Sánchez Vigil en la Universidad Complutense de Madrid. Año 2010.
- ✓ López Galarza, C. «Canciones españolas para voz y piano sobre textos de Lope de Vega: catalogación, estudio y propuesta de interpretación». Tesis doctoral dirigida por D. Francisco Florit Durán y Dña. Beatriz Martínez del Fresno en la Universidad de Murcia. Año 2012.

Al listado de tesis doctorales hay que sumar dos trabajos realizados en nuestro país sobre la música de Turina. El primero de ellos fue llevado a cabo por la doctora Christiane Heine de la Universidad de Granada, que estudió la música de cámara en un proyecto financiado por la Universidad de Oviedo y Madrid y que tituló: «Forma y estilo en la música de cámara de Joaquín Turina»<sup>6</sup>.

---

<sup>6</sup> HEINE, Christiane. *Forma y estilo en la música de cámara de Joaquín Turina*. Proyecto financiado por la Universidad de Oviedo y Madrid.



El otro trabajo es el realizado por varios musicólogos, y editado en «Reflexiones en torno a la música y la imagen desde la musicología española»<sup>7</sup> por Matilde Olarte Martínez en la Universidad de Salamanca y en su primer volumen publicado en el año 2007, que incluye obras de Juan Quintero, Jesús Guridi, Joaquín Turina, Manuel Parada, Jesús García Leoz, Miguel Asins Arbó, José Nieto y Carmelo Bernaola.

Fuentes y documentos importantes sobre la música orquestal de Turina se pueden encontrar en los periódicos de la época. Destaco entre ellas los periódicos sevillanos, investigados en la Hemeroteca Municipal de Sevilla, del período que va desde 1897, fecha de su primer concierto como pianista recogido por el *Noticiero Sevillano*, hasta 1920, fecha coto de nuestro trabajo por ser el año del estreno de la versión orquestal de las *Danzas fantásticas*.

Otra de las fuentes fue el periódico *El Correo de Andalucía*, también localizado en la Hemeroteca del Ayuntamiento de Sevilla, que junto al citado periódico *Noticiero Sevillano* y *La Unión*, fueron las tres fuentes primarias básicas localizadas en Sevilla.

El resto de las fuentes secundarias corresponden a periódicos madrileños, publicados en los primeros decenios del siglo XX. Algunos han sido localizados en la Biblioteca madrileña del Conde Duque, como el periódico *El Sol*. Otros periódicos útiles para la tesis fueron: *El Debate*, *El imparcial* y *La Tribuna*.

Entre las fuentes secundarias, además de los ya citados artículos de periódicos, bien sevillanos, bien madrileños, están otros interesantes documentos. He encontrado el documento referido al Discurso de Ingreso de Turina en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando<sup>8</sup>. En la institución madrileña pude leer el documento de modo directo, ya que está conservado en perfecto estado.

Quiero destacar intencionadamente el lugar primordial que ocupan los documentos que constituyen las fuentes primarias de este estudio, como son los manuscritos, bocetos y partituras editadas de las *Danzas fantásticas*, que se conservan en la Fundación Juan March de Madrid, en su sede de la madrileña calle Castelló, número 77.

---

<sup>7</sup>Edición del trabajo de varios musicólogos. OLARTE MARTÍNEZ, Matilde. *Reflexiones en torno a la música y la imagen desde la musicología española*. Salamanca: Plaza Universitaria Ediciones. 2009.

<sup>8</sup> TURINA, Joaquín. *La arquitectura en la música*. Discurso de ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, pronunciado el 4 de agosto de 1939. Separata de 36 páginas, de las que 31 corresponden al discurso de Turina y cinco a la contestación de Moreno Torroba.

En la Fundación Juan March localicé las versiones de las *Danzas fantásticas* para orquestina y las versiones realizadas para orquesta por el editor francés Salabert, así como trabajos manuscritos de composición del maestro Turina.

La Fundación Juan March dispone también de las críticas del estreno de las *Danzas fantásticas*, así como una amplia documentación sobre artículos de prensa referidos a la carrera compositiva de Turina; entrevistas personales, así como artículos escritos por el propio maestro y documentos en los que comenta y analiza su producción.

Hay que comentar que la Fundación Juan March recogió todo lo que anteriormente estaba en el archivo familiar, cedido por los nietos y descendientes del compositor, para formar parte del Legado Joaquín Turina.

Debo mencionar de nuevo que la búsqueda del manuscrito orquestal original de las *Danzas* ha resultado infructuosa, a pesar de haber buscado en numerosos archivos y bibliotecas. Ya confirmada su pérdida, los nietos de Turina, Joaquín y Conchita, me comentaron que habían donado todo el material a la Fundación Juan March y que entre sus existencias no figuraban los originales de las *Danzas fantásticas*. Pude contrastar su información gracias a un documento clave encontrado en la Fundación, como es la copia del catálogo original y manuscrito de la producción compositiva. Sin embargo, sí fue interesante encontrar el epistolario de Turina con su editor Miguel Villar, que nos certifica hasta el cobro de la obra por una cuantía de 600 pesetas de la época<sup>9</sup>.

Otros documentos clasificados como fuentes secundarias son los artículos publicados en los periódicos madrileños, en donde aparecieron las críticas del estreno de la obra en el Teatro Price, el 13 de febrero de 1920, en su versión orquestal.

Las críticas se publicaron en los periódicos *ABC*, *El Imparcial*, *El Sol*, *El Debate* y *La Tribuna*. Estos periódicos fueron consultados en la Biblioteca Conde Duque de Madrid y en la Fundación Juan March.

Otras fuentes secundarias formadas por enciclopedias y libros, las clasificamos según su temática:

---

<sup>9</sup> La cantidad remunerada por el editor a Turina equivalía al sueldo medio anual de un trabajador normal de la época.

Libros y enciclopedias de carácter general, y con ello me refiero a los libros de historia, cultura y sociedad que sirvieron para introducir y situar cronológicamente el momento histórico en el que Turina vive, recreando su entorno social, económico, político y cultural.

De entre las numerosas publicaciones, cito a modo de ejemplo, tres libros que ayudan a enmarcar la época de Turina y su recepción:

- ✓ *Medio siglo de cultura española (1885-1936)* de M. Tuñón de Lara, publicado por la editorial Tecnos de Madrid.
- ✓ La obra de A. Salazar, *Música y Sociedad en el siglo XX: ensayo de crítica y estética desde el punto de vista de la función social*, publicado por Editorial Doble J en 1939.
- ✓ El último libro que cito es el del doctor D. José María García Laborda, *Sociedad Filarmónica de Madrid (1901-1936), contexto histórico y valoración del repertorio*, publicado en el año 2001 por la editorial Academia del Hispanismo.

Una vez mencionados los libros más importantes utilizados para contextualizar la época en torno a 1920, paso a comentar los libros monográficos. En este bloque menciono los dos volúmenes de Alfredo Morán, publicados por el Ayuntamiento de Sevilla en 1981 bajo el título *Joaquín Turina a través de sus escritos*. En 1997, la editorial Alianza, en su colección Música, publica la obra revisada, con el mismo título, en un solo volumen. Es destacable el libro de Antonio Iglesias, publicado en 1982 por la editorial Alpuerto, titulada *Escritos de Joaquín Turina*. Por último, podemos mencionar el libro *Turina* de José Luis García del Busto, publicado en Madrid en 1981 por la editorial Espasa Calpe.

El resto de las fuentes secundarias son libros específicos de los temas que centran el análisis del capítulo tercero. Citando la bibliografía temática, comienzo por la obra de Leonard Meyer, *El estilo en la música*, publicado por ediciones Pirámide S.A. en Madrid en el año 2000, y que trata sobre la teoría musical, historia e ideología. Esta obra nos da el guion para el análisis, estableciendo el orden de los elementos a desarrollar.

Para la aproximación al análisis de los distintos parámetros musicales existen una serie de obras de referencia consultadas, entre las que destacan el libro de Ernst Toch<sup>10</sup>. Para el análisis armónico se ha utilizado un manual convencional de armonía, como es el de Walter Piston, *Armonía*, publicado por SpanPress Universitaria en el año 1998. También sirvió de ayuda una obra específica sobre Turina, como es el libro publicado por la editorial Alpuerto en 1983 titulado *Aproximación al lenguaje musical de Turina*, de José María Benavente.

Para el estudio del ritmo está la obra de M. Lussy, publicada por la editorial Ricordi en 1882 bajo el título *El Ritmo musical. Su origen, función y acentuación*. Para estudiar la orquestación de Turina son de interés dos libros fundamentales:

- ✓ Uno de ellos sirvió para conocer conceptos referidos a la técnica instrumental de las distintas familias que forman la orquesta, me refiero a la obra de Walter Piston titulada *Orquestación*, publicada por la editorial Ricordi en 1984.
- ✓ El otro manual de orquestación empleado es el de Samuel Adler, *Estudio de la orquestación*, publicado en Barcelona por Idea Books en el año 2008.

Otro bloque de fuentes secundarias son las utilizadas para temas transversales, como es el estudio de la obra literaria *La orgía* de José Mas publicada en 1970 por J. de Entrambasaguas y también publicada por la editorial Planeta, de Barcelona, dentro de la colección *Las mejores novelas contemporáneas*; la citada obra está localizada en el tomo V.

Para el estudio del folklore fue muy útil el libro de Miguel Manzano Alonso, publicado en 1995 por la editorial Alpuerto S.A., titulado *La jota como género musical*, mientras que para el estudio del folklore andaluz me sirvió de referencia el libro de los hermanos Hurtado Torres, *La llave de la música flamenca*, editado por Signatura ediciones en el año 2009.

### **1.5.- Metodología de estudio: criterios históricos y analíticos**

La metodología utilizada aquí consta de varias secciones:

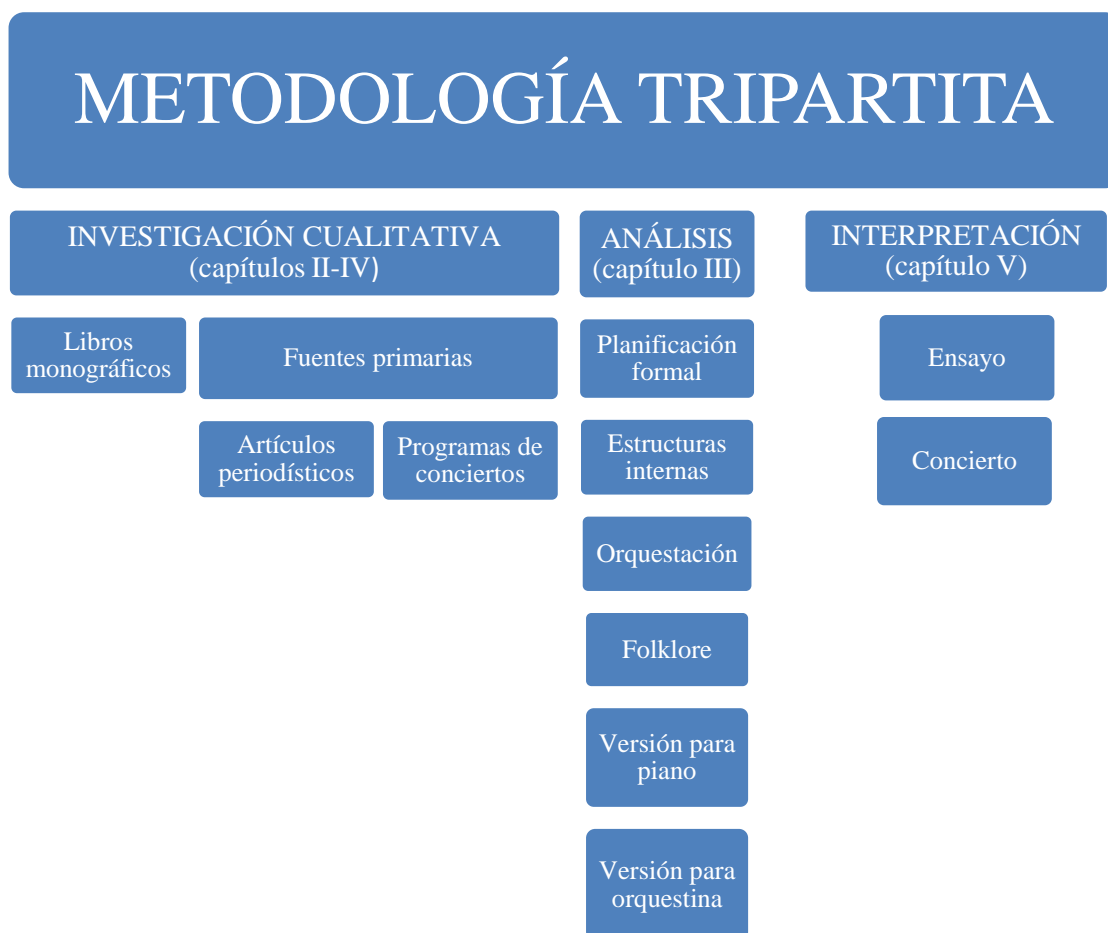
---

<sup>10</sup> TOCH, Ernst. *La melodía*. Cooper City, FL 33330. EE.UU.: Ed. SpanPress Universitaria. Traducido y editado en España por SpanPress Universitaria, 1997.

Una primera parte es la investigación cualitativa, basada en libros y documentos que nos sirven para contextualizar la obra y estudiar la repercusión de la misma.

La segunda parte de la investigación está basada en el análisis e interpretación de la obra. El análisis es el primer eslabón para realizar la interpretación orquestal.

La tercera parte está centrada en la aplicación práctica de este estudio a las clases de la asignatura de Orquesta y Dirección en los conservatorios de música, desde mi experiencia personal con los alumnos e instrumentistas.



**Cap. I. Figura 1. La metodología tripartita**

La metodología tripartita, correspondiendo a una investigación histórica que sirve para la contextualización de la obra, para la repercusión y acogida por parte del público y de la crítica, está desarrollada en los capítulos primero y cuarto.

La segunda parte constituye el grueso del trabajo, se trata del exhaustivo análisis bajo todos los parámetros de la obra aplicando un método deductivo que, desde la organización formal, desmenuza todos los elementos.

Tras el análisis de los parámetros primarios: melodía, armonía y ritmo, estudia también la agógica y dinámica, centrándonos después en la orquestación, con estudio profundo de la función de los instrumentos en el conjunto y los recursos orquestales empleados. Otro elemento clave de estudio es el folklore, que requiere el análisis de fórmulas, ritmos, figuraciones y su identificación con las fórmulas populares.

Las versiones de piano y orquestina son estudiadas siempre con la comparación de la versión orquestal objeto de nuestro estudio y el resto de las versiones, fueran o no previas a la versión orquestal.

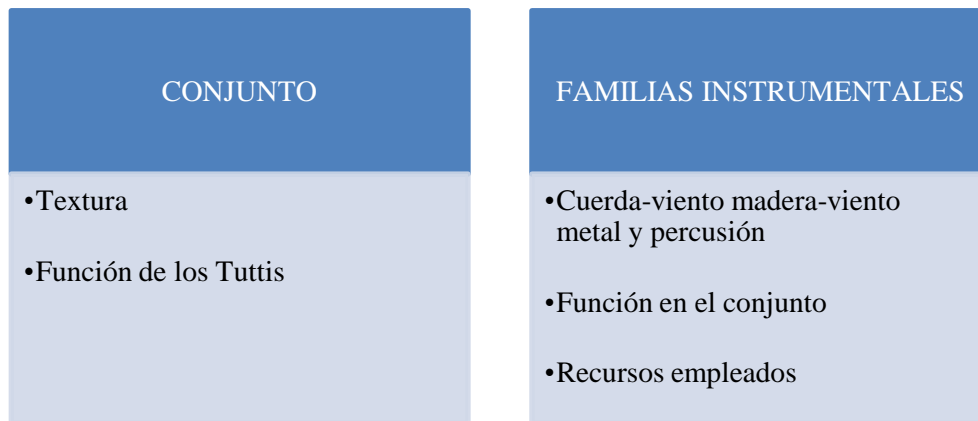
La tercera parte de la metodología es la más práctica, ya que va encaminada a la aplicación del estudio orquestal en las clases de dirección y de práctica orquestal en el aula, y por tanto está constituida por la preparación de la obra con los alumnos del Conservatorio de Oviedo desde el punto de vista de la dirección para organizar los ensayos necesarios hasta el concierto público.

Veamos la metodología de la segunda y tercera sección: **análisis**



**Cap. I. Figura 2. Metodología de la segunda y tercera sección: análisis**

**Orquestación.** Dos planos: organización del conjunto y tratamiento por familias instrumentales.



Cap. I. Figura 3. Organización del conjunto y familias instrumentales

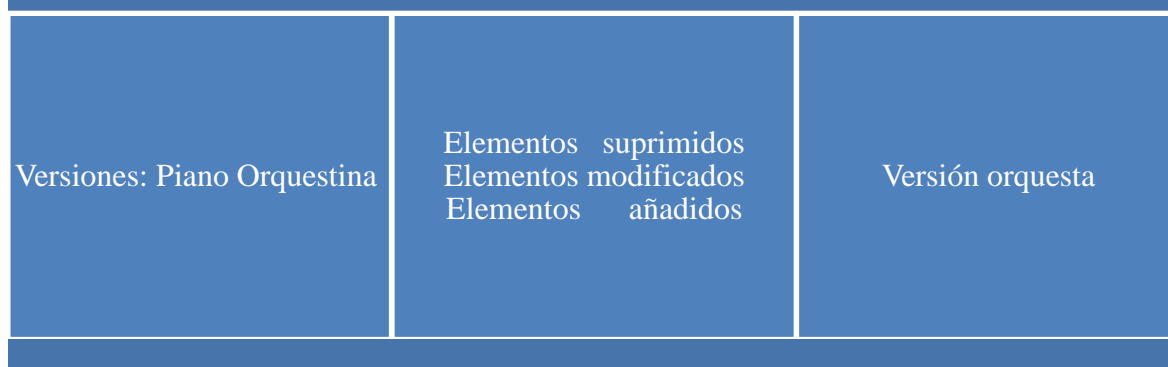
El siguiente paso es el **análisis del folklore** y para estudiarlo hemos seguido el siguiente esquema analítico:



Cap. I. Figura 4. Análisis del folklore

El **análisis comparativo** fue el método utilizado para los análisis de las versiones para piano y orquestina basándonos:

# MÉTODO COMPARATIVO: TRANSCRIPCIÓN ORQUESTAL



Cap. I. Figura 5. Análisis comparativo

El método para el desarrollo del capítulo V, que está formado por el ensayo y concierto público de las *Danzas fantásticas* en versión orquestal, sigue el siguiente esquema:

**Fase previa.** Preparación del repertorio de forma individual por parte del director:

- Estudio de la obra: itinerario de dificultades de distinta índole:
  - *Tempo* - Indicación metronómica.
  - Ritmo - Pasajes con dificultad métrica para la concertación.
  - Timbre - Entradas.
- Línea melódica fundamental y líneas secundarias.
- Dinámica y articulación.
- Colocación de arcos.

**Ensayo.** Determinando número de ensayos, previsión de dificultades y tiempo de solvencia.

- ✓ Procedimientos de ensayo:
  - Lectura a vista.
  - Trabajo seccional.
  - Dinámica, balance y planos sonoros.
  - Carácter.



Resumiendo, el método de trabajo utilizado está basado en la aplicación de la técnica de reducción, ya que desde unidades más grandes y segmentando llegamos a unas unidades menores. Comparando y reconociendo identidades se llega a unas reglas de sintaxis tras el recuento de las características y la lectura e interpretación de elementos expresivos.

### **1.6.- Estructura de la tesis**

La tesis está organizada en cinco partes, comenzando con un *primer capítulo* de consideraciones preliminares, a modo de prólogo, que sirve para introducir el tema. Este inicio viene marcado por la justificación y objetivos del tema elegido, así como por las fuentes utilizadas. Se indican también los procedimientos utilizados en la planificación del trabajo para llegar a la consecución de los objetivos planteados.

Los cuatro capítulos restantes tienen una naturaleza diversa y complementaria.

*El capítulo II* está planteado sobre cuestiones históricas y estéticas, y sirve para contextualizar la obra musical que se analiza. Se estudia aquí el marco histórico en el que surge la composición de Turina, y el contexto estilístico en el que se sitúa la obra del compositor dentro de la producción orquestal de la época. Se añade una breve reseña de Turina en el contexto de la aparición de su obra en torno a los años veinte del siglo pasado, ya que su biografía es de sobra conocida y se puede consultar en cualquier manual al uso. Dediqué parte del capítulo a los binomios Falla-Turina y Arbós-Casas, porque estas muestras comparativas enmarcan la importancia y participación de Turina en la vida musical española. Otro elemento que añadí en este capítulo es el estudio de la obra orquestal de Turina y sus características estilísticas.

*La tercera parte* constituye un análisis pormenorizado de la obra *Danzas fantásticas*, en donde se estudia la forma del tríptico orquestal, los parámetros primarios y secundarios, además de la orquestación y el folklore ilustrado en la obra. Previamente situó la obra en su producción catalogada como *opus 20*, además de profundizar en la obra literaria *La orgía* de José Mas utilizada en los tres epígrafes que introducen la obra.

Respecto al *capítulo IV*, es una valoración de la obra a través de las críticas publicadas en los periódicos madrileños al día siguiente del estreno de las *Danzas*

*fantásticas*, además de la repercusión de la composición a través de las influencias que ejerció en otros compositores posteriores, dando así con ello prueba de la trascendencia de su estilo y originalidad.

*La última parte* representa la parte más práctica del trabajo, ya que nos ocupamos del montaje de la obra orquestal en el aula de un conservatorio con los alumnos, mediante una fase previa de preparación, para los ensayos necesarios encaminados al resultado final, que es el concierto. En los ensayos se trabaja la obra seccionalmente, resolviendo las dificultades de la composición mientras en el concierto se muestra el trabajo final. Estos son los ensayos y conciertos enmarcados en el currículum de las enseñanzas profesionales y superiores de conservatorio en la asignatura troncal de Orquesta, que convierte el horario lectivo en ensayos y el examen final en concierto.

Resumiendo: partiendo de premisas teóricas, analizamos la obra y sus versiones para finalizar con el montaje y concierto de la misma, creando una interpretación fiel a la partitura, que respeta el estilo de Turina.

### **1.7.- Programas informáticos para el análisis. Terminología analítica**

Para el análisis de la obra y su ejemplarización utilizo un programa informático.

El análisis de la obra será presentado finalmente con ayuda del programa informático Sibelius 7, como procesador de partituras y para impresión de texto musical, ya que este es uno de los programas informáticos de ediciones de partituras más utilizados actualmente. Otros programas utilizados son Word como procesador de textos, y Excel, para confeccionar los gráficos de la dinámica.

Al tratarse de una tesis cuyo estudio se centra en el análisis de una obra orquestal bajo distintos parámetros, he combinado distintas teorías analíticas para cada uno de los elementos. Partiendo de un método deductivo, comienzo por el análisis formal, que da una visión general de la obra, organizada según las pautas marcadas por dos teóricos de la estructura formal: Keller<sup>11</sup> y Tovey<sup>12</sup>.

---

<sup>11</sup> KELLER, Hans. *Análisis Funcional: la unidad de contraste. Temas*. Ed. Gerold W. Gruber. 2001.

<sup>12</sup> TOVEY, Donald Frances. *Ensayos de análisis musical*. Volumen IV. Londres Oxford University, 1936.

Tras el marco general, iniciamos un exhaustivo análisis pormenorizado, detallando los distintos parámetros, comenzando por el «proceso temático» de R. Reti<sup>13</sup>, continúo siguiendo el esquema de Jean de la Rue<sup>14</sup>: melodía, componentes y estratos del ritmo y articulación en el SAMeRC (cambios de textura, acorde, ámbito, *continuum* o cambios en el módulo en cualquier dimensión).

Respecto a los términos armónicos, encontramos en la obra una armonía tonal convencional. Por ello, nos ocupamos con un análisis armónico funcional, destacando las modulaciones y los procedimientos utilizados para los cambios de tonalidad y la utilización de modalidades características españolas. El vocabulario empleado seguirá las pautas de la terminología analítica empleada para designar las características de la instrumentación y orquestación de la obra.

El análisis de la orquestación seguirá el esquema del libro de Samuel Adler *El estudio de la orquestación*<sup>15</sup>, y el *Tratado de instrumentación*<sup>16</sup> de Hermann Erpf, que hemos utilizado como manual para el estudio de los distintos elementos estructurados dentro de los apartados del capítulo 3 titulados «La orquestación» y «Transcripción para orquesta».

---

<sup>13</sup> RETI, Rudolph. *Proceso temático de música*. US 1951, Reino Unido 1961.

<sup>14</sup> LARUE, Jan. *Análisis del estilo musical: pautas sobre la contribución a la música del sonido, la armonía, la melodía, el ritmo y el crecimiento formal*. Barcelona: Ed. Labor S.A., 1989.

<sup>15</sup> ADLER, Samuel. *El estudio de la orquestación*. Barcelona: Ed. Idea Books S.A., 2008.

<sup>16</sup> ERPF, Hermann. *Tratado de instrumentación y del arte de la instrumentación*. Traducción de Joám Trillo. Pontevedra: Ed. Dos Acordes S.L., 2010.



## CAPÍTULO II

### CONSIDERACIONES HISTÓRICAS, ESTÉTICAS Y ESTILÍSTICAS

En este capítulo se sientan las bases para encuadrar las *Danzas fantásticas* en su marco histórico, estético y estilístico. Primeramente se esboza un breve perfil biográfico del compositor y se señala la actividad musical del lugar en el que se gestó y se difundió su obra (Madrid), para luego pasar revista a las diversas tendencias del sinfonismo musical de esos años que arrojaron la propia producción orquestal de Turina. Por último, se dedican capítulos especiales a los agentes musicales del entorno de Turina que jugaron un papel especial en la difusión de su música, comenzando por Manuel de Falla y terminando con E.F. Arbós y B.P. Casas, que con la Orquesta Sinfónica y la Filarmónica, respectivamente, estrenaron y difundieron las *Danzas fantásticas* en la capital.

#### 2.1.- Breve perfil biográfico de J. Turina hasta la composición de la obra (1882-1920)



Cap. II. Ilustración 1. Retrato de Joaquín Turina

Joaquín, Manuel, María Leocadio, Ramón de la Santísima Trinidad fue el nombre completo, y así reza en el Registro Civil de Sevilla en la Sección I, Tomo 47, pág.201<sup>17</sup>, a fecha 12 de diciembre 1882, hora de registro 8:15 p.m. El registro fue llevado a cabo por el juez municipal suplente del distrito del Salvador, Sr. D. Juan Sánchez Lozano, y el secretario del juzgado, D. José Quiroga y Mata.

Su padre fue D. Joaquín Turina y Areal, sevillano de ascendencia italiana, de 35 años, casado y de profesión propietario y pintor de la escuela sevillana,

<sup>17</sup> SÁNCHEZ PEDROTE, Enrique. *Turina y Sevilla*. Sevilla: Ed. Servicio de Publicaciones del Ayuntamiento de Sevilla, 1982, p. 19.

con domicilio en la calle Ballestilla número 8, (hoy día esta calle se llama Buiza y Mensaque), y en ella, casa natal del músico, el alcalde D. Jerónimo Domínguez y Pérez de Vargas colocó una placa conmemorativa.



**Cap. II. Ilustración 2. Placa colocada por D. Jerónimo Domínguez y Pérez de Vargas**



**Cap. II. Ilustración 3. Casa natal de Joaquín Turina**

En dicho domicilio nació 3 días antes de su registro, es decir, el 9 de diciembre, a las 17:45 h<sup>18</sup>. Su madre doña Concepción Pérez y Vargas, natural de Cantillana se

---

<sup>18</sup> MORÁN, Alfredo. *Joaquín Turina a través de sus escritos*. Madrid: Alianza editorial, col. Alianza Música, 1997, p.41.

Comentario autobiográfico: «Nací en Sevilla, el 9 de diciembre de 1882, en la casa nº 8 de la calle Ballestilla (hoy Buiza y Mensaque), dicha calle tiene la forma de un embudo; ensanchada hacia la del

dedicaba a sus labores. Sus abuelos, tanto por línea paterna como materna, estaban ya fallecidos. Línea paterna: D. Rafael Turina<sup>19</sup> y Dña. Ana Areal, de Cádiz y Sevilla, respectivamente. Línea materna: D. Antonio Pérez y Barrera y Dña. Joaquina Vargas y Jiménez, ambos de Cantillana.

Tres son las ciudades en las que vive y desarrolla su obra Turina: su Sevilla natal, hasta 1902; Madrid en dos etapas: la primera desde 1902 hasta 1905, y la segunda desde 1914 hasta su muerte en 1949; y París (1905-1914).

### 2.1.1.-Primera etapa: Sevilla, 1882-1902

Su afición por la música despierta a través del regalo de un acordeón que le hace una criada, con el que acompañará al coro de niñas de su colegio Santo Ángel<sup>20</sup>, a la vez que recibe sus primeras enseñanzas musicales de Solfeo con 7 años. Continúa sus estudios de bachiller en el colegio San Ramón<sup>21</sup>, compaginándolo con sus clases de piano, impartidas por D. Enrique Rodríguez, retratado por Turina con este comentario: «De cara arrebolada, con bigote blanco, lentes de oro, vistiendo irreprochablemente y casi siempre de blanco, era el tipo perfecto del profesor de música aristocrático. Fue mi primer maestro de piano en Sevilla. Como músico no era un águila»<sup>22</sup>.

El último eslabón en su formación musical sevillana se inicia en el año 1894 con las materias de Armonía y Contrapunto, aleccionado por D. Evaristo García Torres. Turina define así a su maestro: «Un viejecito tan bueno como sabio» y «aunque educado en la escuela de Eslava, sabía mucho, y sus obras, muy bellas, tienen inspiración ingenua a lo Bellini»<sup>23</sup>. Turina valora positivamente las lecciones de

---

Lagar, va estrechándose poco a poco, hasta convertirse en estrecho callejón, terminando con un recodo al desembocar en la de Goyenetas».

<sup>19</sup> D. Rafael Turina era de ascendencia italiana, ya que su abuelo (el bisabuelo de Joaquín Turina), había nacido en Turín. Esto era algo frecuente en la época en la Baja Andalucía, muchas familias tenían procedencia italiana. Cit. SÁNCHEZ PEDROTE, Enrique. *Turina y Sevilla*. Sevilla: Servicio de Publicaciones del Ayuntamiento de Sevilla, 1982, p.20.

<sup>20</sup> El Colegio Santo Ángel, situado en la céntrica calle San José, gozaba de gran prestigio en la clase media sevillana de fin del siglo XIX. Cit. SÁNCHEZ PEDROTE, Enrique. *Turina y Sevilla*. Sevilla: Servicio de Publicaciones del Ayuntamiento de Sevilla, 1982, pp. 26-27.

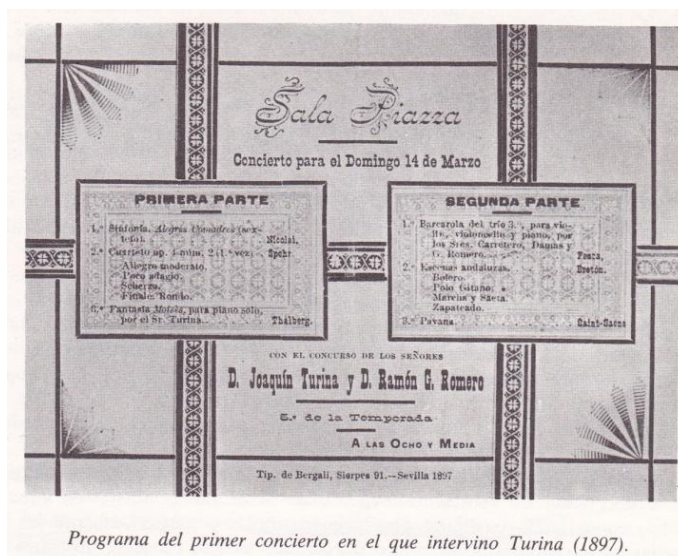
<sup>21</sup> El Colegio San Ramón, situado en la calle Bustos Tavera de Sevilla, fue el centro donde estudió Turina el bachillerato, cuyos estudios finalizó en el curso 1898-1899 con calificación de sobresaliente en el grado de bachiller. Cit. SÁNCHEZ PEDROTE, Enrique. *Turina y Sevilla*. Sevilla: Servicio de Publicaciones del Ayuntamiento de Sevilla, 1982, pp. 22-23.

<sup>22</sup> TURINA, Joaquín. *Figuras masculinas y femeninas a través de mi vida*. Legado Joaquín Turina. Biblioteca Fundación Juan March. L J T-M-Per-5 n.º 1.

<sup>23</sup> SÁNCHEZ PEDROTE, Enrique: *Turina y Sevilla*. Sevilla: Servicio de Publicaciones del Ayuntamiento de Sevilla, 1982, p.27.

Evaristo<sup>24</sup>: «A él le debo la buena orientación que me dieron sus enseñanzas, Me enseñó cosas que luego no he tenido que rectificar»<sup>25</sup>. Sus estudios musicales van parejos a la iniciación en el campo profesional pianístico, y prueba de ello es el quinteto con piano, una orquestina con la que tocaba en reuniones hasta que llega el momento de su bautismo artístico.

Su presentación oficial como pianista en su ciudad natal fue el domingo 14 de marzo de 1897, en la Sala Piazza<sup>26</sup>, que se encontraba en la calle Rioja. En esta Sala Piazza tuvieron lugar acontecimientos musicales importantes tanto a nivel sevillano como nacional<sup>27</sup>. El concierto que sirvió de presentación al joven pianista Joaquín Turina fue organizado por la Sociedad de Cuartetos siendo el programa compartido por dos intérpretes, Ramón G. Romero y el joven Turina, de quince años, que tocó la *Fantasia sobre el Moisés de Rossini* de Segismundo Thalberg.



Programa del primer concierto en el que intervino Turina (1897).

## Cap. II. Ilustración 4. Programa del primer concierto en el que intervino J. Turina (1897)

*El Noticiero Sevillano* del 15 de marzo de 1897 nos recoge la crítica de modo conciso.

El quinto concierto de la temporada, celebrado anoche, satisfizo en general al auditorio que era bastante numeroso;

<sup>24</sup> D. Evaristo García Torres fue maestro de capilla de la catedral hispalense.

<sup>25</sup> SÁNCHEZ PEDROTE, Enrique: *Turina y Sevilla*. Sevilla: Servicio de Publicaciones del Ayuntamiento de Sevilla, 1982, p.28.

<sup>26</sup> Los Piazza son una reconocida familia sevillana dedicada a la construcción de pianos, además de activar y organizar conciertos. Luis Piazza fundó la Sociedad de Cuartetos que tocaba en la casa familiar situada en la calle Rioja n.º 8.

<sup>27</sup> Comentario: En la Sala Piazza de Sevilla se realizaron los ensayos de la versión orquestal del *Retablo de Maese Pedro*, de D. Manuel de Falla.



El Sr. Turina, joven que por primera vez se presentaba ante el público, tocó muy bien, al piano, la fantasía de Moisés, de Thalberg, y probó reúne envidiables condiciones.

Se le aplaudió mucho.

Del resto del programa sobresalió, por la excelente interpretación que le cupo, la barcarola del trío 8, para violín, violonchelo y piano, de Fesca.

Fue repetida.

La pavana, de Saint- Saens se oyó con mucho gusto<sup>28</sup>.

Sobre el mismo concierto, el periódico sevillano *El Porvenir* publica un artículo titulado «El concierto de anoche», publicado el 15 de marzo de 1897.

Hubo anoche una novedad que satisfizo mucho al público: el joven pianista don Joaquín Turina, que promete serlo consumado si continúa con el mismo interés y entusiasmo que hasta aquí en sus estudios, ejecutó con arte la difícilísima fantasía de Thalberh, Moisés. El señor Turina es un niño y causa realmente sorpresa lo que hace al piano. Fue muy aplaudido<sup>29</sup>.

Su incipiente carrera concertística no restaba tiempo para su gran vocación, «el arte de componer», comenzando a dar forma a una obra teatral basada en el *Cantar de los Cantares*, que tituló *La sulamita*, con libreto de Pedro Balgañón, y que soñaba con estrenar en el Teatro Real.

Su primera obra orquestal fue compuesta para la Hermandad de la Pasión, con texto de D. Francisco Rodríguez Marín, y se tituló *Coplas al Señor de la Pasión*. Esta obra fue dirigida por él mismo, en la iglesia del Salvador. La obra está compuesta para una orquesta de una veintena de músicos y dos solistas masculinos: tenor fue el Sr. Pardo y barítono el Sr. Astillero, acompañándoles un coro de hombres. Esta obra fue orquestada un año después para coro, órgano y orquesta.

A los 10 meses de su bautismo como concertista, interpretó su segundo concierto público, que fue el 9 de enero de 1898. La crítica recogió su éxito por la buena interpretación de *Konzertstück*, de Carl María von Weber y *Rapsodia húngara* n.º 11, de Franz Liszt:

---

<sup>28</sup> *El Noticiero Sevillano*, Sevilla: Hemeroteca Municipal de Sevilla, c/ Almirante Apodaca. 15 de marzo 1897.

<sup>29</sup> ANÓNIMO. *El Porvenir*: «El concierto de anoche». Sevilla, 15-III-1897, p. 3.

Si el año pasado reconocimos latentes en el joven Turina todas las cualidades de un pianista, hoy las encontramos ya en vías de desarrollo. Así lo probó tocando con una precisión y seguridad admirables, de memoria, la pieza del concierto de Weber. (...) Los aplausos con los que fue coronada esta pieza no cesaron hasta que el joven pianista volvió a sentarse al piano, y cuando el público esperaba volver a oír aquella pieza tan conocida de todos los aficionados, sorprendiéndonos con la Rapsodia número 11, de Franz Liszt, obra que ejecutó, también de memoria, venciendo todas las dificultades pianísticas acumuladas en esta pieza. (...) Turina puede ser un pianista de gran fuerza. ¿Qué tiene que hacer para llegar a ello?. Encargado de su educación musical el maestro Rodríguez (...) y teniendo en su padre un entusiasta decidido del arte en todas sus manifestaciones, ellos sabrán perfectamente que en Sevilla se oye poca música, que estamos muy apartados del movimiento artístico de los demás países; que es preciso oír mucha música, desarrollar las facultades artísticas, adquirir gusto propio... y no decimos más<sup>30</sup>.

Turina dedica a José Villegas<sup>31</sup> una suite para piano titulada *Remembrances* compuesta entre 1899 y 1901, y ocupa en su catálogo la primera obra de su opus 14 en agradecimiento al retrato que el insigne pintor le había hecho en 1895. Esta obra es importante comentarla también por ser la primera obra que publica siendo la única obra de su producción publicada en Sevilla<sup>32</sup>.

Turina vive sus años mozos en su Sevilla natal, pero el ambiente musical era pobre, como en el resto de las ciudades españolas. Se escuchaba más la ópera italiana que el género sinfónico<sup>33</sup>. El gusto italiano se apreciaba incluso en la música religiosa.

Joaquín Turina contó con el apoyo familiar para ser músico, ya que su padre<sup>34</sup> comprendía su vocación artística. Ambos se habían decantado por las artes pictóricas y musicales antes que por la carrera de Medicina<sup>35</sup>. El joven Turina recibió apoyo en todo

---

<sup>30</sup> PIQUÍN El divino arte, Sala Piazza. *El porvenir*. Sevilla, 11-1-1898, p.1.

Cit. MORÁN, Alfredo. *Joaquín Turina a través de sus escritos*. Madrid: Alianza editorial, col. Alianza Música, 1997, p. 37.

<sup>31</sup> José Villegas le dedica un retrato al joven músico con una premonitoria dedicatoria: «Al professore del porvenir, su muy amigo Villegas 1895». Esta dedicatoria deja entrever que ya la idea de París le rondaba al maestro Turina.

<sup>32</sup> La impresión fue realizada por los Talleres de A. M. Lerate. Música y Pianos. Sevilla.

<sup>33</sup> La primera ópera que escuchó Turina fue *La sonámbula*, de Bellini, en el teatro sevillano de San Fernando, en el año 1895.

<sup>34</sup> Pintor reconocido en Sevilla, ya que había obtenido un premio en la Exposición Nacional de 1871 por su obra pictórica *Los dos extremos* y en 1863 le fue entregada la medalla de oro por su lienzo *Vanidad y pobreza*.

<sup>35</sup> Joaquín Turina y su padre habían elegido ser artistas antes que la carrera de Medicina, abandonando en el curso preparatorio, matriculados el padre en el curso 1862-1863 y el hijo en el curso 1899-1900.

momento de su padre, que incluso llegó a beneficiarle en el testamento realizado el 26 de agosto de 1903, tres meses antes de su fallecimiento.

### 2.1.2.- Etapa madrileña: trienio 1902-1905

La primera vez que viajan Turina y su padre a Madrid fue el 6 de marzo de 1902, movidos por la ilusión de estrenar *La sulamita*<sup>36</sup> en el Teatro Real. En dicho teatro escucharán a la Orquesta de la Sociedad de Conciertos, dirigida por Wassily Sapellnikow, que interpretó la *Quinta sinfonía* de Tschaikovsky. Turina<sup>37</sup> se siente impresionado por la sonoridad de la música sinfónica, que le atrae mucho más que la ópera, la zarzuela, la música de cámara o las obras para instrumento solista. La fecha de su traslado a Madrid es el otoño de 1902. En la capital permanecerá tres años, durante los cuales recibirá clases de piano de José Tragó, a quien el propio Turina define de la siguiente forma: «Figura eminente en el mundo musical madrileño. Alejado del virtuosismo pianístico cuándo le conocí, estaba considerado como profesor insuperable en esta época. Durante mi primera estancia en Madrid di clases particulares con él»<sup>38</sup>.

Turina, conocerá pronto el ambiente musical de la capital y contactará inmediatamente con las personas que serán cruciales en su vida, tanto personal como artística. Destaco la figura de Manuel de Falla, con quien compartió ilusiones, proyectos y la enseñanza del piano. Falla ya viajaba a Madrid asiduamente desde 1892, y en aquel momento componía una zarzuela, *Los amores de Inés*, y planificaba *La vida breve*. Conoció al Cuarteto Francés formado por los violinistas: Julio Francés y Odón González, el violista Conrado del Campo y el violonchelista Luis Villa. Conoció también al crítico musical Manuel Manrique de Lara: «...es el único discípulo directo de Ruperto Chapí»<sup>39</sup>, que había compuesto ya algunas obras sinfónicas y era un destacado crítico musical. No le faltaron amistades ajenas al círculo musical, como Fernando Fe, dueño de una librería, o D. José Villegas<sup>40</sup>, reconocido pintor y director del museo del Prado desde 1901. Turina definió de este modo al artista pictórico

---

<sup>36</sup> El deseo de estrenar en el Teatro Real era el sueño compartido con otros compositores como Chapí, Bretón o Pedrell.

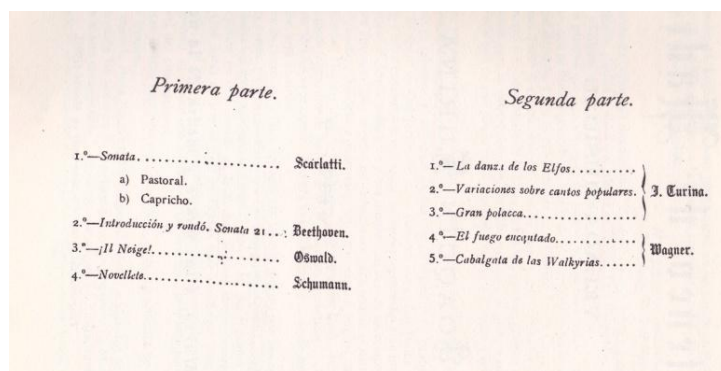
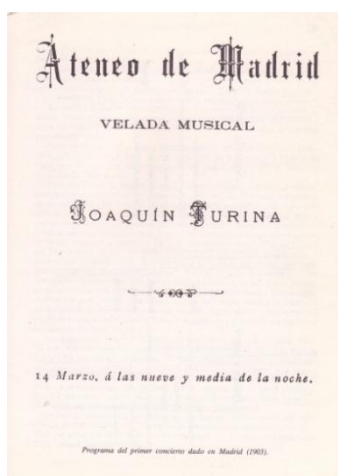
<sup>37</sup> Turina se traslada a Madrid buscando un profesor de composición.

<sup>38</sup> TURINA, Joaquín: *Figuras masculinas y femeninas a través de mi vida*. Legado Archivo Turina. Biblioteca Fundación Juan March. L J T – M- Per 5 n.º 28.

<sup>39</sup> SALAZAR, Adolfo. *La música contemporánea en España*. Oviedo: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Oviedo, Ethos Música, 1982, p.278.

<sup>40</sup> D. José Villegas fue amigo y consejero de Joaquín Turina y le pintó un retrato cuando el músico tenía 13 años.

sevillano: «Insigne pintor sevillano, director de la Academia española de Roma y, posteriormente del Museo del Prado. Él me notificó la muerte de mi padre y a él le debo mi traslado a París»<sup>41</sup>.



**Cap. II. Ilustración 5. Programa del concierto en el Ateneo de Madrid, 14-III-1903**

Turina se presenta en público por primera vez en el Salón del Ateneo el 14 de marzo de 1903, es decir, seis años después de que lo hiciera en la sevillana Sala Piazza. El repertorio del programa estaba formado por obras barrocas, como son las *Sonatas* de Scarlatti, *Introducción y rondó de la sonata n.º 21*, de Beethoven, *Il Neige* de Oswald, una *Novelette* de Schumann, *El fuego encantado* y *La cabalgata de las walkirias* de Wagner, junto a tres suyas hoy desaparecidas: *La danza de los elfos*, basada en un cuento de H. C. Andersen, *Variaciones sobre cantos populares* y *Gran polaca*. Como propina interpretó la *Sonata n.º 10*, de Beethoven.

Turina quiere perfeccionar su arte compositivo, pero no encuentra un maestro adecuado tal y como él mismo afirma: «Completamente desorientado en material de composición, consulté con Pedrell, con Bretón y con Chapí, resolviendo seguir solo mis estudios»<sup>42</sup>. De los tres maestros solo Felipe Pedrell podría ser en ese momento su maestro, y finalmente no será así, al considerar Turina que sus enseñanzas eran más bien teóricas, y que sus caracteres serían incompatibles: «El único que hubiera podido serle útil, habría sido el primero de ellos, pero no acude a sus clases por dos razones:

<sup>41</sup> TURINA, Joaquín. *Figuras masculinas y femeninas a través de mi vida*. Legado Joaquín Turina. Biblioteca Fundación Juan March- L J T –M- Per-5 n.º 22.

<sup>42</sup> MORÁN, Alfredo. *Joaquín Turina a través de sus escritos*. Madrid: Alianza editorial, col. Alianza Música, 1997, p. 68.

primera y fundamental, porque le considera más teórico que práctico y, también, por su desagradable carácter, que involuntariamente es rechazado por Turina»<sup>43</sup>.

Turina escribe su segunda obra teatral, *La copla*, sainete costumbrista ambientado en Sevilla, en el que trabajó durante 12 meses, poniendo música al libreto de Joaquín Labios González de Rojas y Enrique Lucuix Márquez. La obra se estrenó en el Teatro Cervantes de Sevilla el 24 de marzo de 1904. El 1 de junio de 1904 Turina protagoniza una crítica por el concierto del día anterior, tal como nos relata el *Noticiero Sevillano*, con un artículo titulado «Un concierto». Será la primera colaboración, pero no la única, con el violinista sevillano Fernando Palatín<sup>44</sup>.

Anoche dio un concierto en el salón Piazza el eminente violinista, paisano nuestro, don Fernando Palatín con la cooperación del aplaudido tenor señor Álvarez Udell, del joven y reputado compositor señor Turina y del distinguido profesor don Antonio Ochoa.

La sala se veía ocupada por selecto público en el que figuraban muchos de nuestros aficionados al arte de Mozart y de Bellini.

El señor Palatín evidenció una vez más en los números que ejecutó ser consumado maestro, digno de que se le compare con nuestro gran compatriota Sarasate. ¡Así se expresa y así se siente la música!

Al terminar todas las composiciones que interpretó fue ovacionado con entusiasmo, y especialmente en el [sic] «Chacona», de J. S. Bach; en su «Adiós al Alcázar» y en el «Tre giorno» de Pergolese.

En el concierto a que nos referimos escuchamos, también, el «Trío en Fa», nueva composición del maestro Turina, que consta de cuatro números: 1 «Lento-allegro»; 2 «Andante»; 3 «Allegro a la danza» y 4 «Tiempo de marcha y presto».

El señor Turina, en su nueva producción, demuestra notables condiciones, que con el transcurso del tiempo y el estudio —al que sabemos consagra muchas horas diarias— aumentarán la fama que ya en justicia, disfruta.

La concurrencia premió con grandes aplausos el «Trío», elogiando especialmente el segundo número, verdadera filigrana musical.

---

<sup>43</sup> SOPEÑA, Federico. *La Revista Musical de Bilbao*. Ministerio de Educación Nacional-Comisaría General de Música, 1946, p.11. Cit. MORÁN, Alfredo. *Joaquín Turina a través de sus escritos*. Madrid: Alianza editorial, col. Alianza Música, 1997, p.68.

<sup>44</sup> Fernando Palatín (1852-1927). Aceptado en 1864 en el Conservatorio de París en la especialidad de violín y desarrolló una labor musical junto a Luis Mariano y Eduardo Torres. Su labor docente en la Sociedad Artístico Musical garantizó el relevo generacional a través de sus insignes alumnos: José Sedano y Luis Lerate.

La ejecución acertadísima, obteniendo por ello unánimes plácemes los señores Palatín, Turina y Ochoa.

El tenor señor Álvarez Udell fue escuchado con agrado sumo y, además de los números que constaban en el programa, cantó una romanza, con gran amore, siendo nuevamente aplaudido.

El señor Turina tocó magistralmente al piano una composición suya, en la que a grandes rasgos y con sugestiva armonía se imitan los cantos de los niños en sus juegos en los paseos públicos. Esta composición obtuvo anoche tan grande éxito, como el alcanzado en el concierto que dicho inspirado artista y estimado amigo nuestro dio en el Ateneo de Madrid hace dos años.

Y, por último la simpática señorita Piazza ejecutó al violín, acompañada de los señores Palatín y Turina, «los Dúos de Godard», siendo ovacionada.

En resumen; una velada agradabilísima y una noche tan satisfactoria para los «actores», por los aplausos que alcanzaron, como por los espectadores, que seguramente conservarán de ella grato recuerdo<sup>45</sup>.

Durante su estancia en Madrid, amplió Turina su catálogo compositivo, creando el siguiente elenco de obras de tres géneros musicales, música de cámara, género teatral y pianístico:

El *Trío en Fa* para piano, violín y violonchelo, estrenado el 31 de mayo de 1904 en la sevillana Sala Piazza, con el propio Turina al piano, su amigo Fernando Palatín al violín y Antonio Ochoa en el violonchelo. Del sainete *Fea y con gracia*, con libreto de los hermanos Álvarez Quintero, Turina musicó el *Preludio* y tres números musicales: *Tango andaluz*, *Soleares* y *Sevillana*, *Poema de las estaciones*. Compone, además, obras menores pianísticas: *Danza de hamadriadas*, *Poema*, *Poema de amor*, *Visión de Benhur*, *Danza de los elfos* y *Hoja de álbum*.

La muerte de su madre, el 11 de octubre de 1904, y la desaparición de su padre un año antes, el 20 de noviembre de 1903, son dos hechos que marcaron su próximo destino. Regresa a Sevilla el 14 de julio de 1904, y es entonces cuando comienza a valorar su marcha a la ciudad de la luz: París. Su luto por la pérdida familiar se convierte en trabajo y el 3 mayo de 1905 se estrena el antes citado sainete *Fea y con gracia* de los hermanos Quintero con música de su autoría. Terminado su ciclo

---

<sup>45</sup> «Un Concierto». *El Noticiero Sevillano*, Sevilla: Hemeroteca Municipal de Sevilla, c/ Almirante Apodaca, 1 de junio 1904, p.1, co.2.

madrileño, y desechada su casa familiar sevillana, emprende su fase parisina, donde consolida su formación y crea su propio estilo, al mismo tiempo que se hace un nombre en el campo compositivo y recoge el fruto de su anterior esfuerzo. Turina se daba cuenta de que su marcha de Sevilla a Madrid supuso una apertura estilística, y ahora, de nuevo su partida de Madrid a París supondría el tan buscado cambio y su trampolín al mundo profesional a nivel internacional.

### 2.1.3.- Etapa parisina: 1905-1914

Turina se traslada a París buscando nuevas perspectivas ante el descontento con las tendencias imperantes en España con las que no se sentía identificado: nacionalismo pedrelliano, el teatro castizo de Chapí o el teatro ibérico de Bretón. Llega a París el 16 de octubre de 1905 y allí descubrirá un foco musical con una amplia diversidad de estilos representados en compositores como G. Fauré, V. d'Indy, C. Debussy, M. Ravel y los grandes intérpretes españoles como I. Albéniz, F. Viñes, J. Nin, E. Granados, M. de Falla, R. Gerhard que llegaron a París buscando una innovación estilística: la Gran Ópera, la Ópera Cómica, los conciertos orquestales de los maestros Colonne y Lamoureux, además de formarse en las instituciones musicales francesas, como el Conservatorio o Schola Cantorum y lograr una mayor proyección artística con el estreno de sus obras en un centro musical cosmopolita como era París en aquel momento ya que disponía de grandes Sociedades de Conciertos. De todos estos músicos, Turina tiene una relación especial con su maestro d'Indy, del que opina lo siguiente:

Gran músico francés y mi maestro de Composición, pues seguí todos sus cursos en la Schola Cantorum hasta 1913. Simpático y bueno, era para nosotros como un patriarca, que nos conducía por los caminos del arte, con sus librillos de apuntes y sus análisis de obras, hechos por él mismo al piano. Su enseñanza se basaba en la tradición y tenía un marcado carácter franco-alemán<sup>46</sup>.

Se instala en el Family Hotel y allí conoce a Guillermo Blanck<sup>47</sup>, este le presenta a su paisano Joaquín Nin<sup>48</sup>, que le aconseja que reciba lecciones del maestro Moritz

---

<sup>46</sup> TURINA, Joaquín: *Figuras masculinas y femeninas a través de mi vida*. Legado Archivo Turina. Biblioteca Fundación Juan March. L J T-M-M Per 5. n.º 37.

<sup>47</sup> *Ibidem*, n.º 29: Turina se refiere a él como Guillermo de Blanck. «Diplomático cubano. Al llegar a París fue mi primer amigo y compañero de casa. Muy inteligente y listo hacía ostentación de esa camaradería cubana, simpática y un poco libre».

Mozzkowski<sup>49</sup>, que será su profesor de piano desde el 22 de noviembre de 1905. El 19 de diciembre de 1905 abandona el Family Hotel y se instala en el hotel Kleber, en donde se reencontrará con su amigo Manuel de Falla dos años después. El sentimiento melancólico le servirá de fuente de inspiración para obras de sello andalucista, como la *Romanza andaluza* para piano.

Joaquín Nin era discípulo de Vincent d'Indy y Turina, estudiará composición en la Schola Cantorum que dirigía d'Indy. Nin fue por tanto el intermediario entre Turina y el director de la prestigiosa institución: «... hizo sus primeros estudios en Barcelona con Vidiella, continuándolos en París con Moszkowski y asistiendo a los cursos de la Schola Cantorum»<sup>50</sup>. Turina comienza su formación compositiva en la Schola Cantorum el 15 de enero de 1906, siendo su primer maestro el subdirector Auguste Serieyx, quien, tras la audición y análisis de su obra lo aceptó como alumno, con el objetivo de perfeccionar su técnica compositiva y lograr crear obras de grandes dimensiones, tanto en el género camerístico como en el género orquestal. La Schola Cantorum, fundada en 1894, es una institución «nacida para difundir el canto gregoriano y la polifonía clásica convertida muy pronto, bajo la dirección de d'Indy, en lugar de educación sinfonista y de compleja asimilación del mensaje wagneriano, incluso con la búsqueda en Francia del patrimonio musical popular»<sup>51</sup>. Dos nombres claves en la Schola son Vincent d'Indy y Auguste Serieyx (1865-1949), compositor de música coral sacra, formado con André Gedalge, Paul Dukas, Charles Bordes y el propio d'Indy, que fue su maestro en la Schola en la década 1897 a 1907, compatibilizando su aprendizaje con la docencia que llevó a cabo en la misma Schola desde 1900 a 1914 y contando entre sus alumnos del curso 1905 con el maestro Turina, que al año siguiente pasó a la clase de d'Indy hasta lograr su certificación.

Su presentación oficial fue en la parisina Sala Aeolian el 29 de abril de 1907, tocando el piano con el prestigioso cuarteto Parent interpretando dos quintetos, uno de

---

<sup>48</sup> *Ibidem*, n.º 32: Turina escribe sobre Joaquín Nin. «Hombre múltiple, erudito pianista y, después, compositor. Cubano, catalán, español, pulcro y atildado, quizá fue el período más simpático de su vida, el que correspondió a su estancia en Saint Cloud, donde vivía con su primera mujer y sus hijos».

<sup>49</sup> *Ibidem*, n.º 34. «Uno de los personajes más antipáticos que se han cruzado en mi vida. Di con él algunas clases de piano. Únicamente le debo una nueva digitación en las escalas».

<sup>50</sup> TURINA, Joaquín. «Joaquín Nin». *El Debate*, 23-IX-1928, p.5. Cit. MORÁN, Alfredo. *Joaquín Turina a través de sus escritos*. Madrid: Alianza editorial, col. Alianza Música, 1997, p.82.

<sup>51</sup> SALVETTI, Guido. *Historia de la música, 10. Siglo XX*. Madrid: Ediciones Turner Música S.A. 1986, p. 32.



Johannes Brahms y otro de César Franck. En esta ocasión se estrenó otra obra turiniana, *El poema de las estaciones* para piano solista, compuesto en su etapa madrileña.

*El poema de las estaciones* constaba de 5 partes:

*Preludio* - (El tiempo), *Primavera* - (La tarde), *Verano* - (Orillas del mar), *Otoño* - (Bajo los cipreses del cementerio, A las cuatro de la tarde, Marcha hacia la tumba), *Invierno* - (Plegaria, Recuerdos, Regreso, Navidad).



## Cap. II. Ilustración 6. Programa de presentación de Turina en París, 29 de abril de 1907

Una semana después estrena su *Quinteto en sol menor*, op.1 para piano y cuerda, obra premiada en el Salón de Otoño de 1907, y que fue repetida el 2 de octubre de 1907 en el Grand Palais de los Campos Elíseos. Al término del concierto sucederá un hecho trascendental para Turina, ya que es en ese momento cuando se produce el encuentro con Isaac Albéniz, quien le aconseja que debe basar sus composiciones en el canto popular español o andaluz. Albéniz le insiste en que publique su *Quinteto n.º1 en sol menor*, obra que quedará catalogada como la opus número 1 de su producción. Por aquel entonces ya había compuesto 60 obras en España y 2 en París, faltarían 8 más para completar su decálogo compositivo en Francia. Turina, mientras tanto, sigue viajando a España para dar conciertos.

El periódico *Noticiero Sevillano*, en la sección titulada «Noticias locales», publica la crítica del concierto del día anterior en la Sala Piazza.

En el salón Piazza dio anoche un concierto nuestro estimado amigo el notable músico don Joaquín Turina, acompañado de las señoritas Rosa y María Piazza y los señores Castillo y Oliva.

El concierto lo dedicó a sus amigos de la Sociedad Artístico Musical, para darlos a conocer obras del eminente maestro francés César Franck.

El programa del concierto fue el siguiente:

- 1- Preludio, fuga y variación, para armonium y piano por los señores Castillo y Turina.
- 2- Sonata para violín y piano a) Allegretto bon moderado; b) Allegro; c) Recitativo fantasía; d) Allegretto poco mosso, por la señorita Rosa Piazza y señor Turina.
- 3- Preludio coral y fuga para piano por el señor Turina.
- 4- Quinteto en fa menor para cuerda y piano; a) Molto moderato Allegro- b) Lento con motto sentimiento; c) Allegro ma con fuoco. Por las señoritas María y Rosa Piazza y los señores Castillo, Oliva y Turina.

Todos los números fueron muy aplaudidos y sus intérpretes demostraron una vez más sus méritos artísticos.

La concurrencia, en la que figuraba la Sociedad Artístico Musical en masa, fue numerosísima y distinguida y salió muy complacida de tan agradable fiesta<sup>52</sup>.

Compone la *suite* para piano *Sevilla*, opus 2, estrenada el 16 de octubre de 1908. En este año la prensa local de Sevilla recoge las críticas de los conciertos que dan fe de su exitosa carrera pianística.

*El correo de Andalucía* publica el siguiente artículo:

En el salón Piazza se celebró anoche la última de las reuniones musicales que venían efectuándose todos los sábados.

El concurso asistente a la culta fiesta era numeroso y el programa magistralmente interpretado fue el siguiente:

Señorita M. Piazza y L. Cabrera, dúo de Bach; señorita Elena Laserre, «Nocturno», Chopin; señorita Rosa Piazza y señor García del Busto, «Sonata número 5» de Beethoven; señora de Pitaluga,

---

<sup>52</sup> «Noticias locales», *El Noticiero Sevillano*, Sevilla: Hemeroteca Municipal de Sevilla, c/ Almirante Apodaca, 15 de agosto 1907, p. 1, co.2.

«Concierto» de Hummel; señorita de Benito, «Frison des Seviles», Sauer, vals de Mme. Chaminade; señorita Laura Rodríguez, «María de Rohan» (canta); señor Turina, unas «Arabescas» de Debussy, «Triana» y «El Albaicín» de Albéniz; «Gruta del Fingal» de Mendelssohn, por la orquesta.

Todos los números fueron muy aplaudidos, obteniendo ruidosas ovaciones el emitente concertista señor Turina, gloria artística de esta ciudad.

Desearemos que prontamente se reanuden solemnidad en musicales como las que ha venido proporcionando el señor Piazza a quien felicitamos sinceramente por el celo y acierto con que las organiza<sup>53</sup>.

Su actividad concertística no le impide continuar con la composición. El 19 de mayo de 1908 estrena *Sonata española* para violín y piano, interpretada por Armand Parent y él mismo al piano, al mismo tiempo va gestando la *suite* para piano *Sevilla*, op.2, que estrenaría el 16 de octubre de este mismo año. Se trata de una pieza formada por tres movimientos, todos ellos con ritmos e inspiración andaluza. Los bajos del primer movimiento basados en los soleares, el segundo movimiento es un homenaje a la Semana Santa en forma *da capo*: A B A, la parte A se fundamenta en las procesiones y la parte B en la saeta. El tercer movimiento tiene un carácter más festivo y utiliza ritmos de seguidillas y zapateados, tal como se expresa en el título, *Feria*.

El *Correo de Andalucía*<sup>54</sup> publica en su artículo, «Concierto en el Salón Piazza», el anuncio del programa del concierto, que tendría lugar el sábado y cuyos intérpretes serían el violinista Fernando Palatín<sup>55</sup> y el propio Turina al piano.

Como oportunamente anunciamos, el próximo sábado a las nueve de la noche tendrá lugar en el Salón Piazza (Rioja 8) el concierto por el eminente violinista sevillano Don Fernando Palatín, con el valioso concurso de Don Joaquín Turina, pianista compositor, con arreglo al siguiente programa:

- 1- «Sonata española» (para violín y piano) J. Turina  
I. Allegro moderato, II. Andante, III. Tres vlf,  
por los señores Turina y Palatín.
- 2- A. «Adagio y Gavotte» (rondó)- J. S. Bach

---

<sup>53</sup> «Velada musical». *El correo de Andalucía*. Sevilla: Hemeroteca Municipal de Sevilla, c/ Almirante Apodaca, 12 de abril 1908, p. 1, co.3.

<sup>54</sup> «Concierto en el Salón Piazza». *El Correo de Andalucía*. Sevilla: Hemeroteca Municipal de Sevilla, c/ Almirante Apodaca, 21 de octubre 1908, p. 1, co.4.

<sup>55</sup> Fernando Palatín activó la vida musical sevillana con su doble faceta de intérprete y docente. Gracias a su labor se logra un renacimiento musical en Sevilla, siendo director de la Orquesta de la Sociedad Artístico-Musical en 1908.

- B. «Berceuse»- Renard
- C. «Gavotte»- F. Palatín
- D. «Vals Diabólico» -Eller- Por el señor Palatín
- 3- «Arabesques».-Debussy
  - I. La mayor, II. Sol mayor, por el señor Turina.
- 4- Sonata («La Primavera»), para piano y violín- Beethoven.
  - I. Allegro, II. Adagio molto expresivo, III. Scherzo, IV. Final, por los señores Turina y Palatín.
- 5- «Helvetia» (tres valeses) - Vicent d'Indy.
  - I. Aaran, II. Schinznach, III. Laufenburg, por el señor Turina.
- 6- A. «Abenlled»- Schumann.
  - B. «Reverie»- Schumann
  - C «Jota Aragonesa»- Sarasate - por el señor Palatín.

El periódico *Noticiero Sevillano*, en su publicación del domingo 1 de noviembre de 1908, publica un artículo dando muestra del buen hacer de los músicos sevillanos Fernando Palatín y Joaquín Turina. El encabezamiento «Brillante concierto» ya resume la exitosa velada.

Brillante concierto. -Ante un público numerosísimo y distinguido, compuesto en su mayoría de fervientes admiradores del divino arte, celebrese anoche el XIV concierto organizado por la Sociedad artístico musical, tomando parte los señores Palatín y Turina.

La velada se dedicó a las obras del inmortal Beethoven, en sus tres épocas y hay que consignar que el éxito alcanzado por los organizadores fue extraordinario.

Primeramente los señores Palatín, Damas y Turina (violín, violonchelo y piano) interpretaron el «Trío op. número 8», de la primera época del genial compositor, alcanzando una ovación ruidosísima, sobre todo en el tiempo segundo, magistralmente expresado.

El señor Turina a continuación tocó al piano la «Sonata op. 81» admirable trozo descriptivo, lleno de poesía, cuyo Andante (L'Absence) expresó de un modo asombroso, mereciendo su trabajo una ovación entusiasta.

Después los señores Turina y Palatín interpretaron la «Sonata op. 30 n.2».

Esta producción muestra a Beethoven en toda la fuerza de su personalidad, definiendo perfectamente el profundo genio del inmortal compositor.

Los señores Turina y Palatín, con prodigiosa seguridad, sintieron y expresaron las bellezas de la obra y al terminar el tiempo segundo (adagio) escucharon una gran ovación, viéndose obligados a repetirlo, así como el intermedio «La Primavera».

Por último, los señores Carretero, Romero, Damas, Miranda, Navarro y Martín (violín, viola, violonchelo, contrabajo, clarinete, fagot y trompa), dirigidos por el señor Palatín, tocaron el «Septimino op.20» escuchando muchos aplausos.

La velada resultó agradabilísima, y a ella asistieron muchas y bellas damas<sup>56</sup>.

El 10 de diciembre de 1908<sup>57</sup>, tras seis años de noviazgo, se casa con su novia Obdulia Garzón González<sup>58</sup>, y dos años después nacerá su primer hijo Joaquín. La crónica del enlace matrimonial fue recogida por la prensa local:

En la parroquia del Salvador contrajo matrimonio nuestro querido amigo, el notable compositor musical don Joaquín Turina con la bella señorita Obdulia Garzón. Bendijo la unión el párroco de San Vicente, señor Bernal, siendo padrinos don Manuel Ramos Rejano y doña María del Valle González, madre de la novia. Como testigos actuaron don Gabriel Martínez, don Antonio Huete, don Manuel Valdivia, don Juan y don Jacinto Areal y don Martín Zabala.

Los recién casados a quienes deseamos felicidades sin fin...<sup>59</sup>.

En 1909 dedica a su amigo Isaac Albéniz<sup>60</sup> la *Sonata romántica sobre tema español* y estructurada en tres partes:

a - Tema del vito y 4 variaciones: rítmica, el vito y el tema principal, el tango andaluz y la guajira, sigue con un pequeño desarrollo, retorna «el vito» y concluye con una coda fundamentada en la variación del tango andaluz.

b - El segundo movimiento está constituido por un *scherzo* y dos tríos. La sección principal combina la danza de las sevillanas con la copla basada en la jota. En el primer trío combina Vito presentado por movimiento contrario y un tema nuevo y popular. El segundo trío tiene un tema cubano que combina el 3/8 con el 6/8. Concluye con otro tema y otra variación del vito.

---

<sup>56</sup> *El Noticiero Sevillano*. Sección «Teatro y Artistas». Sevilla: Hemeroteca Municipal de Sevilla, c/Almirante Apodaca, 1 de noviembre 1908, p. 1, co.4.

<sup>57</sup> Turina se casa en la iglesia parroquial del Salvador de Sevilla, lugar donde los contrayentes se habían encontrado por primera vez catorce años antes.

<sup>58</sup> La casa de la novia de Joaquín Turina estaba situada en la Plaza del Salvador n.º 10.

<sup>59</sup> ANÓNIMO: «Noticias locales», *El Noticiero Sevillano*. Sevilla. 17-X-1908, p.1. Cit. MORÁN, Alfredo: *Joaquín Turina a través de sus escritos*. Madrid: Alianza editorial, col. Alianza Música, 1997, p. 148.

<sup>60</sup> Albéniz fue su protector y le aconsejó en el terreno de la composición a nivel profesional.

c - Tercer movimiento con forma sonata.

Las influencias patentes en la *Sonata* han sido muy bien definidas por José Luis García del Busto en su libro biográfico sobre Turina: «... había pretendido conjugar el sentido vertical de las armonías debussystas, el severo contrapunto aprendido de d'Indy y el sentimiento musical del pueblo español»<sup>61</sup>. En esta misma línea compositiva, un año antes, entre noviembre de 1907 y enero de 1908 concluye la *Sonata para violín y piano*, calificada por el mismo Turina de este modo: «... Esta SONATA resultó una completa equivocación, pues, llevando elementos populares y *scholistas*, no era en realidad ni una cosa ni otra»<sup>62</sup>.

El 15 de enero se interpreta en Sevilla en una conferencia-concierto dos de sus obras: las *suites Sevilla y Rincones sevillanos*. El 11 de marzo de 1911, se estrena su *Cuarteto n.º1*, op. 4, en la sala Pleyel de la Sociedad Nacional de Música de París, por el cuarteto Touche. Esta obra consta de 4 tiempos: preludio cuyo motivo principal se oirá en el resto de movimientos, *allegro*, *zorcico* y *andante final*. Al inicio de la obra se escuchan las notas de las cuerdas de la guitarra, por esa razón se le denominó el «cuarteto de la guitarra». La influencia de la música andaluza se aprecia en toda la obra, perdiendo el *zorcico* su carácter peculiar en pro del mantenimiento del alma andaluza, aunque conservando el característico 5/8 ornamenta al viento madera en sus papeles principales y utiliza abundantemente los ritmos puntillados y un final de sección que se desvanece dando paso a una sección en 6/8 con una abundante utilización de tresillos y movimientos en abanico que llega a ser la base del segundo tema.

A las 3 semanas, el 6 de abril del mismo año, estrena *Rincones sevillanos*, op.5 para piano, que articula en 4 partes con títulos descriptivos relacionados con el título general.

*Noche de verano en la terraza*

*Ronda de niños*

*Danza de seises en la catedral*

*¡A los toros!*

En esta última parte utiliza el ritmo del pasodoble.

---

<sup>61</sup> GARCÍA DEL BUSTO, José Luis. *Joaquín Turina*. Madrid: Ed. Espasa Calpe, 1981, p. 38.

<sup>62</sup> MORÁN, Alfredo. *Joaquín Turina a través de sus escritos en el centenario de su nacimiento, 1882-1982*. Sevilla: Gráficas del Sur, 1983, Tomo II, p.167.

Turina sigue un ritmo muy activo como compositor y como pianista. Así, el 4 de mayo de 1911 estrena en el Aeolian Hall de Londres *Rima*, para voz y piano, obra basada en un poema de Gustavo Adolfo Bécquer que dice así: «Yo soy ardiente, yo soy morena». En el primer mes del nuevo año 1912, el día 27, se estrena su opus 7, *Escena andaluza*, en la sala Erard de París, para cuarteto de cuerda y viola y piano. La obra consta de dos partes: *Crepúsculo*, serenata, y *En la ventana*. Presenta dos temas, siendo el segundo de carácter andaluz, en la sección central introduce la habanera y comienza una reexposición que concluye recapitulando, lo que origina una forma cíclica. El 13 de octubre de 1912, Turina interpreta en la Academia Santa Cecilia de Cádiz sus *Tres danzas andaluzas*, op.8: Petenera, que utilizará más tarde en su *Sinfonía sevillana*, op.23, Tango y Zapateado en forma *da capo* ABA. El Tango y el Zapateado se orquestaron para guitarra con castañuelas y platillos, orquesta de cuerda y orquesta sinfónica. En el año 1912, además de estrenar las ya mencionadas op.7 y op.8, hay que destacar el bautismo como director en el festival organizado por la Sociedad de Profesores de Orquesta de Sevilla, para la caja de pensiones para ancianos y huérfanos. El evento tuvo lugar el 26 de mayo, y ese día Turina dirigió su *Gran marcha militar* y obras de Saint Saens, Wagner y Weber.

El 4 de marzo de 1913, Turina recibe la certificación de sus estudios en la parisina Schola Cantorum, que le es entregada por su maestro Vicent d'Indy, tal como reproduce en lengua francesa Alfredo Morán en su libro *Joaquín Turina a través de sus escritos*.

Le soussigné, directeur de la schola cantorum, certifie que m Joaquín Turina a suivi avec succès mes cours de Composition Musicale à la Schola et qu' il a acquis, par ses études assidues, la science et le talent nécessaires par fair très bon compositeur.

Il a, du reste, écrit déjà, un certain nombre d' oeuvres qui ont été exécutées dans les concerts parisiens et ont été fort remarquées je suis hereux de pouvoir donner, a mon excellent élève, ce temoignage de la sympathie et de l' amitié de son vieux maître.

Vincent d'Indy<sup>63</sup>.

En 1913, el 20 de marzo, se estrena en el madrileño Teatro Real y por el director Enrique Fernández Arbós, su obra orquestal op.9, *La procesión del Rocío*; esta obra es un poema descriptivo dividido en 2 partes: *Triana en fiesta* y *La procesión*, y

---

<sup>63</sup> MORÁN, Alfredo, *Joaquín Turina a través de sus escritos*. Madrid: Alianza editorial, col. Alianza Música, 1997, p.20.

posteriormente se hizo la versión para piano y piano a 4 manos editada por Jacques Lerolle.

En la *Revista Bética*, en su número del 5 de diciembre de 1913, dentro de la sección titulada «Autocríticas musicales» (páginas 62-64), se comentaba sobre la obra: «Mal o bien, todo ello salió formando un gran Rondó cuyo refrán es la seguidilla con que comienza, y esta forma de rondó, que proviene desde los clavecinistas del siglo XVII, pasó sin pena, pero con gloria siempre, hasta Beethoven, que lo reformó completamente...»<sup>64</sup>. El éxito de la obra fue tan rotundo que, como consecuencia, la madrileña Orquesta Sinfónica, dirigida por el citado maestro Arbós, inició su gira anual incluyendo en su repertorio la obra. La *tournée* comenzó en Sevilla el 16 de abril con la presencia del propio Turina y concluyó el 14 de junio en la ciudad de Valladolid.

El 8 de octubre de 1913, los reyes de España ofrecieron un concierto de gala en el Teatro Real de Madrid en honor al presidente de la República Francesa, M. Poincaré. El concierto estuvo dirigido por Enrique Fernández Arbós, con la colaboración de dos destacados solistas: el pianista Granados y el violinista Fernández Bordas. El programa estaba compuesto por obras de compositores españoles: Arbós, Albéniz, Bretón y Pérez Casas, junto a *La procesión del Rocío* de Turina.

El libro sobre la biografía de Turina, de José Luis García del Busto, recoge el artículo del periódico *El Liberal*:

Al principio los oyentes se abstuvieron de hacer manifestaciones de agrado con arreglo a la etiqueta: pero después de oír la inspirada *Procesión del Rocío* de Turina, se rompió el hielo y los aplausos comenzaron, siendo los primeros los ocupantes del palco regio de la sala<sup>65</sup>.

A París le debe Turina su formación: «Han sido unos años de diario trabajo en la Schola Cantorum que le han servido para adquirir una formación francesa por los cuatro costados como buen francés fue don Vincent d'Indy»<sup>66</sup>, y también su consolidación como compositor:

---

<sup>64</sup> GARCÍA DEL BUSTO, José Luis. *Turina*. Madrid: Ed. Espasa Calpe, 1981, p.46. Cit. MORÁN, Alfredo. *Joaquín Turina a través de sus escritos en el centenario de su nacimiento, 1882-1982*. Sevilla: Gráficas del Sur, 1983, Tomo II, p.134.

<sup>65</sup> *Ibidem*, p.48.

<sup>66</sup> MORÁN, Alfredo. *Joaquín Turina a través de sus escritos*. Madrid: Alianza editorial, col. Alianza Música, 1997, p.179.



Turina llega al concierto del 6 de mayo con bastante más tranquilidad, a pesar de lo mucho que para él representaba el estreno de su *Quinteto en sol menor*. Era consciente de que esta obra de gran envergadura, bien podría ser la que le abriera las puertas del éxito.

Y...así fue, ¡nada menos que en París!, el París de principios de siglo, que era reconocida, justamente reconocida, como la capital europea de la música<sup>67</sup>.

Pero nunca olvidó su tierra andaluza y su Sevilla natal. Algunas de las experiencias vividas en la capital del Sena debieron ser impresionantes y causarían una fuerte conmoción en el joven compositor, como la asistencia con Falla al estreno de *La consagración de la primavera*, de Stravinsky. Bajo la impresión causada, ambos compositores compraron la partitura y la estudiaron juntos al piano, a la vez que tocaban a cuatro manos algunas partituras del prestigioso músico<sup>68</sup>. Sin embargo, la nostalgia de su tierra, unida al hecho de haber logrado sus objetivos profesionales y el momento de tensión histórica que desencadenará la I Guerra Mundial, serán las razones que llevarán a Turina, con 31 años, a regresar a España.

Turina recibió influencias francesas en el campo armónico, como es el uso de acordes colorísticos característicos del impresionismo musical: acordes de novena de dominante sin preparación, sextas aumentadas, acordes napolitanos, utilización de apoyaturas sin resolución, disonancias formadas por segundas, cadencias plagales. En definitiva, la armonía va encaminada a una nueva sonoridad mediante tres procedimientos: acordes nuevos o con distinta disposición que surgen por añadir o sustituir notas. Respecto a la melodía, los *glissandi* armónico-cromáticos constituyen cadencias melódicas, siendo esta herramienta usada como elemento armónico y melódico junto con la bordadura, que es un adorno melódico típico del impresionismo y que Turina recoge de Debussy. Turina combina pasajes imitativos contrapuntísticos con sonoridades acórdicas aunque predominan los primeros. Los juegos de planos y volúmenes sonoros logran una tensión y reposo comparable al claroscuro impresionista. La melodía no es armonizada según la progresión de fundamentales y el uso de retardos, apoyaturas y pedales enmascara la armonización. Los rasgos armónicos en ocasiones van buscando el factor descriptivo, como el uso de quintas aumentadas sucesivas traducido a sueño, irritación o suspense. La orquestación impresionista utiliza el arpa y el *glockenspiel*, y Turina lo empleó en toda su producción orquestal, así como recursos

---

<sup>67</sup> *Ibidem*, p.113.

<sup>68</sup> *Ibidem*, p.174.

instrumentales: registro agudo, trémolos, *divisi*, *pizzicati*, armónicos y sordinas en la sección cordófono. El viento madera a tres y con gran preponderancia temática funcionando autónomamente o fusionado con la sección de cuerda, y respecto al viento metal a la trompeta se le otorga el privilegio de llevar un primer plano doblando a los violines. La disposición del metal es 4 trompas, 3 trompetas, 3 trombones y 1 tuba. La percusión, timbal, bombo, plato y triángulo, añade el *glockenspiel* y el arpa, que está integrado casi como un instrumento de percusión en lo que a su papel se refiere. La sección de viento-madera utiliza como recursos: registros agudos, adornos, y el viento-metal requiere la utilización asidua de sordina, ya que el matiz es utilizado al límite en el impresionismo con una tendencia sutil al piano y sus graduaciones, de modo que los finales son sonidos licuados hasta la evaporación progresiva y total.

#### **2.1.4.- Nueva etapa madrileña: desde 1914 hasta 1919, fecha de la composición de las *Danzas fantásticas***

En 1914 Turina regresa a España, ante el estallido de la Primera Guerra Mundial, e instala su domicilio en la madrileña calle Alfonso XI, número 5, comenzando a fraguar sus nuevos proyectos, entre los que estaba la colaboración con Gregorio Martínez Sierra<sup>69</sup>, autor de varios libretos de sus obras del género lírico. El 10 de octubre de 1914 se estrena en el Teatro de la Zarzuela, bajo la batuta de Pablo Luna, una comedia lírica en tres actos con temática amorosa titulada *Margot*, catalogada como opus 11. Pastrana Marín comenta en prensa: «... que para estrenar una ópera en el teatro Real le piden a Conrado del Campo que la traduzca al italiano». Este comentario lo reproduce en su libro José Luis García del Busto<sup>70</sup>.

A esta obra le sucede en este mismo género, *Navidad*, opus 16, del año 1916. Un año más tarde, su opus 18, *La adúltera penitente*, y en 1923 su opus 25, titulada, *Jardín de Oriente*. El 15 de enero de 1915, el Ateneo madrileño presenta a Falla y a Turina, que toca por primera vez *Recuerdos de mi rincón*, opus 14, obra enmarcada en el pianismo romántico por la armonía, temática y carácter, así como por los títulos descriptivos de las doce partes que la constituyen. Dichos títulos son los siguientes: *El café de las seis de la tarde*, *El diplomático* y *María*, *El músico* y *Tom el mejicano*, *Amparo*, *la gallega romántica*, *El melitar*, *El diplomático habla de nuevo*, *Un ataque de*

---

<sup>69</sup> Gregorio y María colaboraron estrechamente en cinco obras de Turina compuestas entre 1914-1923: *Margot*, *Navidad*, *La mujer del héroe*, *La adúltera penitente* y *Jardín de Oriente*.

<sup>70</sup> GARCÍA DEL BUSTO, José Luis. *Turina*. Madrid: Ed. Espasa Calpe. 1981, p.51.

*risa, Habla el pintor, Una frase del escultor, Tiroteo entre el maño y Pepa la granáina, Reflexiones del músico y Vuelta de Amparo.* Hay que destacar la variedad de ritmos utilizados en estas obras, como pasodoble, jota o seguidilla.

El 8 de abril de este mismo año, estrena en el Teatro Real, dirigido por el maestro Fernández Arbós, *Evangelio*, opus 12, un poema orquestado con forma cíclica y estructurado en cinco partes, con los siguientes títulos: *La vida de Cristo, Caminando hacia Belén, El nacimiento, Los pastores y Los Reyes Magos.*

El año 1915 fue especialmente productivo, ya que compone también una obra para órgano que titula *Musette*, opus 13, un *Cuarteto*, opus 4, y una obra para piano, *Álbum de viaje*, opus 15, resultado de un viaje realizado por África y que articula en cinco partes con los siguientes títulos: *Retrato, El casino de Algeciras, Gibraltar, Paseo nocturno y Tienda mora en Tánger.*

Esta obra está dedicada a María Martínez Sierra, que fue su compañera en el citado viaje. Se estrenó en la Sociedad Nacional de Música el 9 de mayo de 1916. El 21 de diciembre de 1916 estrena en el madrileño Teatro Eslava *Navidad*, opus 16, adaptándose a la orquesta de 16 músicos con los que contaba el teatro. En esta obra alterna partes habladas con música y mímica.

Al año siguiente edita «Enciclopedia abreviada de la música», y el 26 de septiembre estrena *Mujeres españolas*, opus 17, obra para piano en la que describe los distintos caracteres femeninos, según la provincia o área geográfica española, y utiliza para ello distintos ritmos folklóricos. Esta obra se articula en tres secciones:

En la primera, el chotis y el pasodoble fundamentan los dos temas que caracterizan a la *Madrileña clásica*.

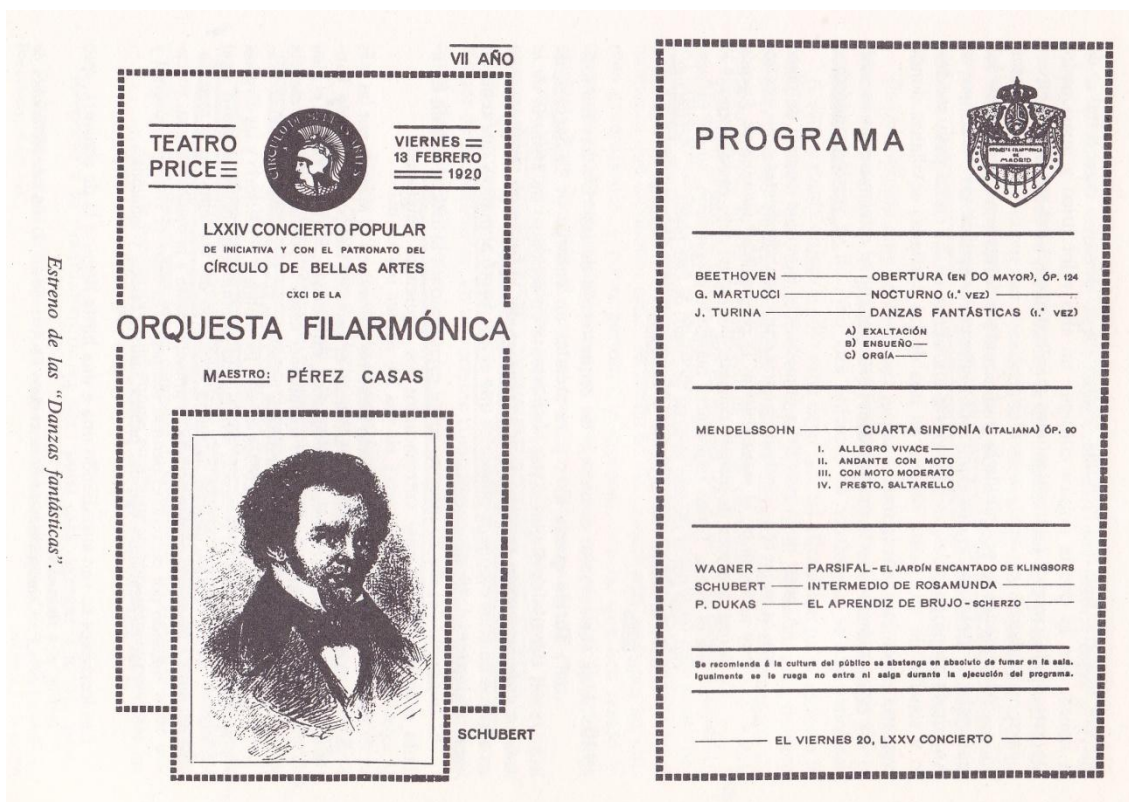
La segunda parte, *Andaluza sentimental* es un *lied* con cinco partes que combina la seguidilla y la guajira y que nos recuerda al primer movimiento de *Rincones sevillanos*.

La última parte es un rondó con un estribillo basado en una seguidilla manchega. *La morena coqueta* recuerda el «Ya uté ve» de la María de *Recuerdos de mi rincón*.

En el año 1917 compone *Música para escena*, basada en la vida de Santa Teodora, estructurada en cinco partes: *Escena del jardín*, *Nocturno*, *Danza campesina*, *Amanecer en la selva* y *Aparición de los ángeles*. La obra está basada en el drama de Agustín Moreto, con la colaboración de Martínez Sierra, que tituló *La adúltera penitente*. Al año siguiente compone *Poema en forma de canciones*, opus 18, obra compuesta en un primer momento para voz y piano y después para orquesta. Cada sección tenía título propio: *Dedicatoria*, *Nunca olvido*, *Cantares*, *Los dos miedos* y *Las locas por amor*. La primera parte es instrumental y el resto está compuesto sobre versos de Campoamor. La sección más estilísticamente española es *Cantares*. En la primavera de 1918 llegan a Madrid los Ballets Rusos de Sergio Diaghilev, y Turina dirigirá desde el foso a la orquesta, ya que se une a la compañía durante tres meses desde el 19 de mayo. En ese mismo año compone la suite pianística *Cuentos de España*, opus 20. La obra está formada por siete cuadros dedicados a las distintas provincias españolas: *Ante la torre del Clavero*—dedicada a Salamanca—, *Una vieja iglesia*—dedicada a Logroño—, *Miramar*—dedicada a Valencia—, *En los jardines de Murcia*—dedicada a Murcia—, *El camino de la Alhambra*—dedicada a Granada—, *La caleta*—dedicada a Málaga— y *Rompeolas*—dedicada a Barcelona.

La siguiente obra, opus 21, es *Niñerías*, obra para piano, formada por ocho secciones con títulos descriptivos en la línea de Schumann: *Preludio*; *Fuga*; *Lo que se ve desde la Giralda*; *Desfile de soldaditos de plomo*; *Berceuse*; *Danza de los muñecos*; *A la memoria de un bebé* y *Juegos*.

Y por fin, llegamos a la siguiente composición, que es el eje de nuestro trabajo, *Danzas fantásticas*, opus 22, compuesta entre finales del verano de 1919 y el 30 de diciembre del mismo año. Se estrenó el 13 de febrero de 1920, en el madrileño Teatro Price, por la Orquesta Filarmónica dirigida por Bartolomé Pérez Casas. En el capítulo tercero hablaremos extensamente de la obra.



Cap. II. Ilustración 7. Programa del estreno el 13 de febrero de 1920, en el madrileño Teatro Price, de las «Danzas fantásticas», por la orquesta Filarmónica dirigida por Bartolomé Pérez Casas.

El proceso de la *Sinfonía sevillana*, opus 23, fue a la inversa del de las *Danzas fantásticas*. La sinfonía fue concebida para orquesta en 1920, y cinco años después se redujo para piano. La obra consta de tres movimientos:

*Panorama* que tiene dos temas, el primero de ellos basado en el chotis y el segundo de carácter andaluz. Se suceden cambios de metro binario y ternario: 2/4 con tresillos y cambios de 6/8 a 3/4.

*Por el río Guadalquivir*, sobre un ritmo de 6/8 que utiliza una tímbrica que recuerda al *Aprendiz de brujo* de Paul Dukas<sup>71</sup>. El ritmo de la petenera es encomendado al corno inglés en contraste al ritmo del chotis y retorna el ritmo de la petenera en *tutti* orquestal; el violín solista hace un ritmo de sevillanas y desaparece paulatinamente.

<sup>71</sup> La instrumentación de Turina en la *Sinfonía sevillana* es idéntica en el primer (*Panorama*) y tercer movimiento (*Fiesta en San Juan de Aznalfarache*) a la orquestación de *El aprendiz de brujo* de Paul Dukas, y en el segundo movimiento *Por el río Guadalquivir*, Turina suprime el corno inglés que había utilizado en los otros dos movimientos.

*Fiesta en San Juan de Aznalfarache.* Se inicia con alegría y finaliza con ritmos ya utilizados, chotis y petenera, y los combina con el garrotín y zapateado interpretados libremente.

**GRAN CASINO**

Sábado 11 Septiembre de 1920    A las CINCO de la tarde

**FESTIVAL ESPAÑOL**

con el concurso del TRIO ALBENIZ (concer-  
tistas de música española) y la Orquesta bajo la di-  
rección del maestro ARBÓS

PRIMERA PARTE

1.º HASSHAN Y MELIAH (Fantasía Danza)... J. M.ª USANDIZAGA  
2.º Intermedio de «Goyescas» ..... E. GRANADOS  
3.º CATALÓNIA (1.ª parte de la Suite popular)... ALBENIZ

**por la Orquesta**

SEGUNDA PARTE

4.º I Sevilla ..... ALBENIZ  
II La Maja d Goya (Tonadilla) ..... E. GRANADOS  
III Danza en MI .....  
IV Avapiés ..... C. DEL CAMI'Ó Y BARRIOS

**por el Trio Albeniz**  
(compuesto de Bandurria, Laud y Guitarra)

TERCERA PARTE

5.º Primera audición de la SINFONÍA SEVILLANA. J. TURINA  
Una de las obras premiadas en el Concurso  
de obras musicales organizado por el Gran Casino

I Panorama.—Andante - Allegretto  
II Por el Guadalquivir.—Andantino mosso  
III Fiesta en San Juan de Asnalfarache.—Allegro vivo.

**por la Orquesta**

NOTAS. Se advierte al público, para su comodidad, que la señal de empezar cada una de las partes, se da por medio de un toque largo de los timbres instalados en el vestíbulo, no empezándose dicha parte hasta transcurridos que sean estos 30 minutos y haya sonado esta llamada. Se suplica encarecidamente silencio absoluto durante la ejecución del programa.

(Argumentos a la vuelta)

*Estreno de la "Sinfonía sevillana", en San Sebastián.*

Cap. II. Ilustración 8. Programa del estreno «Sinfonía Sevillana» en San Sebastián, 1920

Hacemos un recuento de las obras compuestas por Turina hasta el momento: 3 obras teatrales, 5 obras de cámara, 9 obras para piano, y 4 obras orquestales dirigidas por Fernández Arbós y Pérez Casas. Como se ve, domina la producción para piano, su instrumento preferido, desde el que concebía toda su música. No olvidemos que muchas de estas obras son interpretadas por el propio compositor.

Resumiendo, podemos afirmar que las *Danzas fantásticas* suponen la consolidación de Turina como compositor de orquesta y representa un punto de inflexión en su carrera compositiva, ya que están compuestas a su regreso a Madrid tras la Primera Guerra Mundial, como arranque de una nueva etapa. Turina sigue

manteniendo su esencia andaluza, pero con visión más cosmopolita. Diferencia a los profesores que le han aportado y ayudado de los que han pasado por su vida sin dejar huella. En el primer grupo sitúa a Manuel de Falla, Evaristo García Torres y Vincent d'Indy y en el segundo a Moszkowski.

Atrás quedaba un mundo lleno de esfuerzos y de ilusiones desde su llegada a Madrid con la idea de estrenar obras en el Teatro Real. Pensamiento lógico cuando venía de Sevilla, arropado por su entorno que lo encumbró desde su primera actuación pública en 1897. Salir de Sevilla supuso empezar a ver la realidad musical desde un punto de vista más cosmopolita, con la necesidad de sentir la lucha por hacerse un nombre en París, con la única ayuda de su trabajo y los consejos de amigos, que compartían su mundo e ilusiones. Pero también sintió en París la carencia de sus raíces y el apoyo familiar, que luego fue sustituyendo por el de la familia que él mismo creó con su esposa Obdulia Garzón.

Su punto de madurez compositiva fue parejo con el de la madurez personal, de modo que en 1919, con 37 años, alcanza sus objetivos soñados. Esto sucedió 32 años después de que la criada le regalase un acordeón que despertó en aquel niño una vocación que orientaría ya sus pasos durante toda su existencia. Como decía María Martínez Sierra: «Hijo de familia, si no rica, bien acomodada, pudo seguir su vocación sin luchas familiares ni económicas. (...). Su solera andaluza, al plegarse a la manera francesa, perdió en fogosidad y ganó en elegancia y sutileza»<sup>72</sup>.

## **2.2.- La música en Madrid en torno a 1920**

En este breve capítulo damos un repaso general a la situación musical en Madrid en torno a los años en que Turina compone y estrena su obra, es decir, entre 1919 y 1920, con el fin de situar el marco histórico-musical concreto en que aparecieron las *Danzas fantásticas*. Y esta breve reseña trata de ubicar y precisar especialmente el ambiente sinfónico que rodea la creación de la producción orquestal turiniana. El reciente interés de la musicología española por la historia musical de nuestro país en los primeros años del siglo XX ha aportado un acopio importante de datos sobre esta época, especialmente en lo que se refiere a la Generación del 27. Menos documentación existe de los años previos a 1920, que es donde se sitúa la gestación de la obra de Turina (recordemos una vez más la benemérita labor realizada por Emilio Casares, que inició

---

<sup>72</sup> MARTÍNEZ SIERRA, María Lejárraga. *Gregorio y yo*. México: Biografías Ganesa, 1953, p.149.

con sus trabajos la investigación de este periodo de la música española, al que siguieron ya otros muchos). De ahí que sea necesario concentrarse cada vez en fechas más reducidas, para no redundar en lo ya dicho, teniendo especial interés por la música sinfónica y de cámara que se interpreta en estos dos años. Sin duda, la mejor fuente documental para estudiar este espacio histórico son los programas de conciertos, las revistas (recordemos aquí el destacado papel de la *Revista de Bilbao*, luego *Revista Musical Hispanoamericana*, en la que colaboró el propio Turina, como corresponsal en París) y los periódicos de la época, en especial las crónicas y ensayos de Adolfo Salazar en la revista anteriormente citada y en el diario *El Sol*<sup>73</sup> (a partir de 1918), de cuya relación nos ha dejado claro testimonio García Laborda en su libro sobre los escritos de Salazar<sup>74</sup>. No debemos olvidar aquí tampoco algunos testimonios personales de protagonistas de la vida musical de la época en Madrid, como son los escritos de José Borrell Vidal<sup>75</sup> y Carlos Bosch<sup>76</sup>. El famoso crítico Carlos Bosch fue un gran amigo de Turina y de su familia y defendió su obra musical a ultranza, a veces en contra de las opiniones menos favorables de Adolfo Salazar hacia la música de Turina, como comenta el mismo Bosch en sus memorias<sup>77</sup>. Desde sus críticas en *El Liberal* nos dejó constancia Carlos Bosch de sus impresiones sobre algunos de los estrenos de las obras de Turina.

Desde que Turina y Falla regresan de París, una vez terminada la contienda mundial, y se asientan en la capital recibiendo el homenaje en el Ateneo madrileño en 1915, la vida madrileña es testigo del protagonismo de ambos compositores, tanto en la presentación y recepción de sus obras como en la presencia de ambos compositores en instituciones y sociedades. Las dos sociedades más importantes de este momento son la Sociedad Filarmónica, fundada en 1901<sup>78</sup> y la Sociedad Nacional de Música, fundada en 1915<sup>79</sup>. Las dos instituciones acaparan casi la totalidad del repertorio camerístico de la

---

<sup>73</sup> Fundado en diciembre de 1917 por el empresario vasco Nicolás María de Urgoiti (1869-1951), que mantuvo la actividad hasta la guerra civil española, es decir, 1936. Y durante todo este periodo desarrolló una importante labor como crítico musical Adolfo Salazar (1890-1958). Cit. GARCÍA LABORDA, José M. y RUIZ VICENTE, J. *Adolfo Salazar: Textos de crítica musicales en el periódico El Sol (1918-1936)*. Sevilla: Doble J, 2009, pp. I y III.

<sup>74</sup> GARCÍA LABORDA, José M. y RUIZ VICENTE, J. *Adolfo Salazar: Textos de crítica musicales en el periódico El Sol (1918-1936)*. Sevilla: Doble J, 2009.

<sup>75</sup> BORRELL VIDAL, José. *Sesenta años de música (1876-1936)*. Madrid: Espasa Calpe, 1942.

<sup>76</sup> BOSCH, Carlos. *Mnéme. Anales de música y de sensibilidad*. Madrid: Espasa Calpe, 1942.

<sup>77</sup> *Ibidem*, p. 100.

<sup>78</sup> GARCÍA LABORDA, José M. *La Sociedad Filarmónica de Madrid (1901-1936). Contexto histórico y valoración del repertorio*. Vigo: Editorial Academia del Hispanismo, 2011, p. 72.

<sup>79</sup> *Ibidem*, p. 53.



capital y aportarán un repertorio importante de obras de compositores españoles del momento, entre los que figurará Turina. En la Sociedad Filarmónica, con sus composiciones: *suite* para piano *Rincones sevillanos*, en la temporada 1912-1913; la *suite* pintoresca titulada *Sevilla* el 28-XI-1913; *La oración del torero* estrenada su versión orquestal en la temporada 1926-1927; *El Trío en re*, en la temporada 1927-1928; *La oración del torero*, el 16-XII-1929; *Cuarteto de piano en la menor*, el 11-V-1932; el *lied Cantares*, en la temporada 1935-1936. En la temporada 1925-1926 también figura Turina entre los compositores españoles interpretados, y aunque no se especifica la obra se puede deducir que se trata de 7 composiciones, además de colaborar con la institución musical tanto con su interpretación vocal, en la temporada 1923-1924, y como acompañamiento pianístico a la voz de Crisena Galatti, en la temporada 1925-1926. Como integrante pianista del Quinteto de Madrid (junto al Cuarteto Francés), el propio compositor aparece con frecuencia en los programas de la Sociedad Nacional y de otras sociedades. El inicio de temporada de la Sociedad Nacional en 1915 se realiza precisamente con una obra de Turina (su *Quinteto*, op. 1). Igualmente el 1 de julio de 1920 las «crónicas musicales» de *El Sol* anuncian el final de temporada de la Sociedad Nacional con la aparición del Quinteto de Madrid, y entre las obras interpretadas están los tres retratos para piano op. 17, titulados *Mujeres españolas*, así como las *Danzas fantásticas*, op. 22, ambas obras interpretadas al piano por el propio Turina.

La actividad sinfónica y orquestal en estos dos años que enmarcan la creación de las *Danzas fantásticas* de Turina estará en manos de las dos orquestas más importantes de la capital: la Sinfónica de Arbós<sup>80</sup>, fundada en 1905, y la Filarmónica de Pérez Casas<sup>81</sup>, fundada en 1915. Ambas agrupaciones presentan al público madrileño, junto al repertorio sinfónico tradicional, las novedades más importantes de los compositores europeos (obras de Sibelius, Debussy, Ravel, Dukas, Lalo, Saint-Saëns, d'Indy, Florent-Schmitt, Stravinsky, Strauss, Scriabin, Goosens, Schoenberg, Hindemith, Prokofiev, etc.) y los estrenos y presentaciones más destacados de los compositores españoles. Podemos citar, a modo de ejemplo, la presentación de la *Suite murciana* de Pérez Casas, a cargo de la Filarmónica que dirige el propio compositor, en febrero de 1919; el estreno

---

<sup>80</sup>GÓMEZ AMAT, Carlos y TURINA GÓMEZ, Joaquín. *La Orquesta Sinfónica de Madrid. Noventa años de música*. Madrid: Alianza editorial S.A., 1994. pp. 45-115.

<sup>81</sup>GARCÍA LABORDA, José. M. *La Sociedad Filarmónica de Madrid (1901-1936). Contexto histórico y valoración del repertorio*. Vigo: Editorial Academia del Hispanismo, 2011, pp. 41-47.

de *Cuadros*, de Moreno Torroba, diciembre de 1919; el propio estreno de las *Danzas* de Turina, en febrero de 1920; *Las noches en los jardines de España*, de Falla, en mayo de 1920, etc.

Por su parte, la Orquesta Sinfónica participa también de modo destacado en la presentación de música orquestal española: *Pantomima*, de Usandizaga, en octubre de 1919; *Preludios vascos*, del P. Donostia, noviembre de 1919. Precisamente el trienio más productivo de la agrupación tuvo lugar entre 1918 y 1921. En 1919 la Orquesta sale fuera de nuestras fronteras y en 1920 hace una gira española que da muestra de su progresión y prestigio social en la presentación preferente de repertorio orquestal no español.

Otras agrupaciones, como la Orquesta de José Lasalle o la Orquesta Benedito de Madrid también se señalan en la presentación del repertorio sinfónico, mientras que la Orquesta del Teatro Real participa en la presentación del repertorio sinfónico más tradicional. La música española no tiene en estas dos agrupaciones una presencia tan destacada como en las dos grandes orquestas.

Esta es una breve semblanza de la música orquestal española que se escucha en Madrid en torno a la *Danzas fantásticas* de Turina en estos dos años de 1919 y 1920. Las obras españolas aludidas se enmarcan, por lo general, en la misma tendencia que caracteriza la obra de Turina: un nacionalismo de tipo regionalista que presenta las filigranas rítmicas y armónicas típicas de cada región en sus danzas y estilos.

Junto a la actividad orquestal cada vez más creciente, la ópera y la zarzuela siguen ocupando un lugar central en los principales coliseos de la ciudad. El teatro Real sigue siendo el escenario teatral por excelencia, que junto a las óperas de repertorio (Wagner, Verdi, Charpentier, Puccini, Leoncavallo, etc.) estrena las obras más importantes de los compositores españoles (por ejemplo, *El Avapiés*, de Conrado del Campo, con libreto de Tomás Borrás, en marzo de 1919; *La balada del Carnaval*, de Amadeo Vives, con letra de Ardavin y Montero, en julio de 1919; la versión operística de *Bohemios* de Amadeo Vives en 1920, a la vez que es testigo de las obras repetidas de un Bretón, un Chapí, etc.).

Tanta actividad concertística queda reflejada en los artículos de los críticos musicales de los principales periódicos de la época (*La Vanguardia*, *El Liberal*, *ABC*, *El*

*Imparcial, Tribuna, Debate*—del que el propio Turina fue crítico en los años veinte—, *El Sol*, etc.), que reflejan una crítica cada vez más inteligente, más especializada y más culta, a la que se añadirá posteriormente el periódico *La Voz* con las reseñas de Juan José Mantecón, que firma con el pseudónimo de Juan del Brezo. Especialmente Adolfo Salazar trasciende la mera labor periodística y ensaya una auténtica musicología periodística. Además, transmite a los lectores españoles, como corresponsal y embajador musical de nuestra cultura por todo el mundo, las noticias musicales más importantes que suceden en Europa o la recepción de la música española más allá de nuestras fronteras (por ejemplo, en 1920 se hace eco del éxito de las obras de Manuel de Falla en Londres y París). Al mismo tiempo, y como colaborador de revistas extranjeras, da a conocer a los lectores europeos los logros de la música española.

Adentrándonos en el terreno más popular de la música madrileña para determinar el modo como la música del momento asimila los ritmos populares, podemos señalar que el ritmo característico de los madrileños es el chotis que se escucha y baila en las tabernas, bombillas y teatros, convirtiendo el ritmo en símbolo de la ciudad y siendo utilizado en música clásica de todos los géneros, por ejemplo en el chotis del *Eliseo* de *La Gran Vía* de Federico Chueca.

Madrid recupera con la guerra mundial a los músicos que se habían formado en la Schola Cantorum parisina. El regreso de estos músicos españoles ya formados trae consigo el estreno exitoso de nuevas obras. En este momento, *Las golondrinas* de Usandizaga, *Mirentxu* de Guridi y *La procesión del Rocío*, de Turina, marcan el inicio de una renovación musical madrileña en el primer decenio del siglo XX.

Los estrenos daban nuevo impulso a la capital española, ya que no estaban exentos de polémica, al enfrentarse el público a las novedades heredadas del contacto con las vanguardias parisinas y los críticos conservadores opuestos a los españoles europeizados. Esto sería el inicio de un cambio que vendría tras la guerra, los músicos que retornaron a España se encontraron un panorama musical mejor del anterior a su marcha.

El escaso interés que algunos grandes intelectuales como Ortega y Gasset dedican a la música a partir de 1921 (en los primeros meses de ese año escribe su artículo «Musicalia» con motivo de la presentación de la *Iberia* de Debussy en Madrid) es un síntoma del gradual cambio de actitud del mundo cultural hacia la música. Y

Turina, que estrena también su *Sinfonía sevillana* en esos primeros meses de 1921, reconoce esos gestos como signo del nuevo prestigio que va alcanzando la música entre el público madrileño.

Rafael Benedito dirige un periódico musical editado quincenalmente llamado *Lira española* con colaboraciones de Rogelio Villar y Adolfo Salazar. En su segunda etapa fue llevado por Augusto Barrado, añadiendo en enero de 1914 las noticias y ensayos de la *Revista Hispanoamérica*.

Los músicos y críticos más organizados se reunían en tertulias en el café Nueva España, debatiendo sobre las pocas obras españolas en los teatros y en la Sociedad Filarmónica. Estos músicos hicieron un manifiesto firmado por 15 compositores y aficionados entre los que destacan: Carlos Bosch, Bartolomé Pérez Casas, Ricardo Villa y Conrado del Campo. Su reivindicación consistía en pedir más apoyo a los artistas españoles mediante la creación de una Sociedad Nacional de Música. La Sociedad Nacional, creada finalmente en 1915, fue impulsada por Miguel Salvador, y contó con el asesoramiento de Falla y Turina, que conocían de primera mano la Sociedad Musical Independiente de Francia, que fue el punto de partida para la creación de la Sociedad Nacional en España. Las obras de ambos compositores aparecieron juntas con frecuencia en los programas de la Sociedad Nacional.

Las tendencias musicales en torno a estos años eran variopintas y a veces contradictorias en aquel momento; así, la escuela germánica, de procedencia wagneriana y straussiana, era seguida en Madrid de un modo acérrimo por críticos y compositores como Manrique de Lara o por Conrado del Campo, por citar a los más representativos. Sin embargo, y paralelamente, en 1917 se firma un manifiesto protagonizado por los seguidores de la liga antigermánica, entre los que estaban Óscar Esplá, Apeles Mestres, Eduardo Martínez Torner, Rusiñol, Vives, Villar y Zuloaga. Dos años antes los intelectuales y artistas de distinta índole firmaban a favor de las naciones aliadas, y en este grupo encontramos a Turina, además de Falla, Amadeo Vives, Ramón Casas, Zuloaga, Rusiñol, Fernando de los Ríos, Azaña, Azorín, Miguel de Unamuno, Ortega y Gasset, Martínez Sierra y Romero de Torres. Un nutrido grupo de músicos, escritores, pensadores y pintores.

En Madrid se van perfilando dos vertientes estilísticas bien diferenciadas, que cada vez cobrarán más virulencia en el debate en torno a las «estéticas vivas y estéticas

muertas». Rogelio del Villar y Julio Gómez defienden más una música ligada a nuestra tradición y al arte popular, mientras que Adolfo Salazar capitanea el grupo de los más abiertos a las tendencias europeas, especialmente al impresionismo dominante, convertido en el referente de todo lo moderno, al que pronto se añadirán las tendencias provenientes del neoclasicismo francés, el influjo de Stravinsky y los guiños al atonalismo schoenbergiano. Madrid no sentía el color local de las obras de los compositores regionalistas y las tendencias novedosas eran fruto de un compositor que creía en su obra, independientemente del éxito o fracaso, lo que le llevó a renovarse, pero también a valorar su tradición, puesto que España estaba ya reconocida y más que probada la eficacia de la música española tras el estreno en París de las obras orquestales de Falla, «amante de lo novísimo» y «renovador del arte» según sus propias palabras. Hay que resaltar, una vez más, que el sinfonismo propiamente dicho no es una peculiaridad de la música española en estos momentos. Nuestra música orquestal se acerca más al carácter pintoresco de los cuadros costumbristas, impresionistas, exóticos y coloristas, que no exigen un desarrollo temático ni contrapuntístico propios de una cultura más centroeuropea, ligada a la tradición sinfónica, sino que fomentan más los impulsos melódicos y los ritmos de danza en progresión libre, basados en nuestro folklore. De ahí que muchas composiciones instrumentales para gran orquesta de esta época lleven títulos que se acercan más a lo poemático y descriptivo, con tintes localistas: *Noches en los jardines de España* (Falla), *Poema Salamanca* (Bretón), *Danzas fantásticas* (Turina), *Preludios vascos* (P. Donostia), *Suite murciana* (P. Casas), etc. Incluso un título como el de *Sinfonía sevillana* de Turina —estrenada en San Sebastián en 1920 y en Madrid en 1921—, aunque está estructurada en tres tiempos, no hace referencia a la clásica organización sinfónica del desarrollo temático propia del género sinfónico, sino que refleja melodías y ritmos de carácter andaluz en libre sucesión motivico-temática. A pesar de todo, la obra es considerada por F. Sopeña como la «cumbre de la obra sinfónica de Joaquín Turina»<sup>82</sup>. Pero el propio Turina, en unas notas explicativas para el programa de mano, señala que «la palabra sinfonía tiene en esta obra un sentido literario. La Sinfonía sevillana es, pues, un poema, algo así como el

---

<sup>82</sup> MORÁN, Alfredo. *Joaquín Turina a través de sus escritos*. Madrid; Alianza editorial, col. Alianza Música, 1997, p.294.

palpitar de la ciudad andaluza»<sup>83</sup>. Incluso Salazar apunta que el título no quiere «significar su concepto tradicional...sino solamente colores y sensaciones»<sup>84</sup>.

Hay que destacar que la actividad concertística en la capital fue creciendo exponencialmente. El aumento de conciertos queda constatado por el siguiente comentario hecho por el crítico de *ABC*:

Hace veinte años no había en Madrid más conciertos que los veintitantos de la Sociedad Filarmónica, los seis o siete de la Orquesta Sinfónica y muy pocos de alguna sociedad... Llegan a 80 algunos de los últimos años, sin contar los de la Banda Municipal y los diarios de la Radio<sup>85</sup>.

Sin duda, la institución protagonista en la presentación de la música orquestal en Madrid, como hemos dicho anteriormente, fue la Orquesta Filarmónica, con su director Bartolomé Pérez Casas, responsable máximo de la agrupación, que supo elevar la orquesta ya desde su origen, tal y como relata en la revista *Harmonía* el compositor Julio Gómez, al dar cuenta de sus impresiones en el concierto de inauguración:

Pérez Casas había formado una orquesta de jóvenes. El éxito fue definitivo desde la primera audición: a los que tuvimos la fortuna de asistir al primer concierto, no se nos olvidará fácilmente la impresión que nos produjo la magnífica ejecución de un programa de prueba, desde la *Pastoral* de Beethoven a *El Mar* de Debussy, con *Euryanthe* y *Fausto*. La orquesta nacía ya mayor de edad. Ahora, ¿qué orientación había de seguir? Pérez Casas se definió muy pronto, y la dirección fue la que debía ser: dedicar sin perjuicio del repertorio, la mayor suma de actividad a la música moderna, y principalmente a la española<sup>86</sup>.

La presentación de la orquesta tuvo lugar el 18 de marzo de 1915, y supuso llenar un hueco que hasta ahora la Orquesta Sinfónica, con su docena de conciertos anuales, resultaba insuficiente. Además, proporcionaba al público la posibilidad de

---

<sup>83</sup> *Ibidem*, p.294.

<sup>84</sup> *Ibidem*, p.295.

<sup>85</sup> A.M.C. «Informaciones Musicales. Los conciertos de estos días», *ABC* (5-11-1927) GARCÍA LABORDA, José M. *La Sociedad Filarmónica de Madrid (1901-1936). Contexto histórico y valoración del repertorio*. Vigo: Editorial Academia del Hispanismo, 2011, p.35.

<sup>86</sup> GÓMEZ, Julio. «Bartolomé Pérez Casas». *Harmonía* (enero-marzo 1930), pp. 1-2, GARCÍA LABORDA, José M. *La Sociedad Filarmónica de Madrid (1901-1936). Contexto histórico y valoración del repertorio*. Vigo: Editorial Academia del Hispanismo, 2011, p.43.

asistir regularmente a audiciones orquestales. Esta regularidad concertística se tradujo en un público más conocedor de repertorio moderno<sup>87</sup>.

Al año siguiente de la presentación de la Filarmónica, Tomás Bretón dirigía su poema para gran orquesta titulado *Salamanca*, actuando como director invitado el 14 de octubre de 1916.

La Orquesta Filarmónica estrenó obras de los compositores modernos europeos, y entre ellos los franceses C. Debussy y M. Ravel, los rusos: I. Stravinsky y S. Prokoviev, y los germánicos P. Hindemith y A. Schönberg. Lo que no se interpretó mucho fue la música española, ya que la Junta General de la Sociedad se centró más en el repertorio clásico y romántico, con intérpretes extranjeros, de modo que la presencia de obras de compositores españoles era menor. Reduciendo por tanto los músicos españoles a Turina, Falla, Granados y Albéniz, con ausencia de las obras de Rogelio de Villar o Conrado del Campo<sup>88</sup>.

La Orquesta de la Asociación de Amigos de la Música reunió a un grupo de aficionados que creyeron en la fundación de la agrupación el 22 de noviembre de 1913, y con más ánimo que medios organizaban los conciertos en series matinales. El 7 de febrero de 1915, el socio Rafael Benedito dirigió por primera vez a 60 músicos que, sin retribución, hicieron un concierto en el salón de actos del Conservatorio de Madrid. Esta aventura de D. Rafael hizo que la orquesta fuese conocida como Orquesta Benedito.

Al igual que la Orquesta Filarmónica, la Sociedad Nacional de Música, fundada al igual que aquella en 1915, fue un lugar privilegiado para presentar el repertorio moderno español. El balance fue positivo cuatro años después de su creación, según comenta Adolfo Salazar:

La Sociedad Nacional de Música cierra su cuarto año de existencia con su concierto número 48, lo que da una razón de doce conciertos anuales. Dada la cotización mensual es casi milagroso que se pueda llegar a esa cifra, teniéndose en cuenta que, en lo que se refiere a este año, cinco conciertos han estado a cargo de artistas de primera categoría (Viñes, Nin, Rubinstein), y que cuatro lo han sido de Orquestas ( Sinfónica, Filarmónica y Valenciana de Cámara).

---

<sup>87</sup> CUADRADO CAPARRÓS, María Dolores. *Bartolomé Pérez Casas y la Orquesta Filarmónica de Madrid (1915-1936)*. Valencia: Editorial Germania, 2007.

<sup>88</sup> CONRADO DEL CAMPO (1879-1953) Epígono del Romanticismo. Su 1.<sup>a</sup> obra importante fue el poema sinfónico *La Divina Comedia*. Su estilo combina la influencia wagneriana con la de Strauss.

El número total de primeras audiciones ha sido de 45. El de obras españolas: treinta y nueve, figurando entre ellas obras de orquesta (Turina, Pahissa, Villar, Chávarri)<sup>89</sup>.

El público madrileño no reaccionaba bien en un principio ante estrenos de música moderna, y le costó aceptar las obras de los impresionistas franceses, Debussy o Ravel, así como las obras de Stravinsky, que a base de ser escuchadas y valoradas por la crítica lograban tener la aprobación del oyente. Mejor suerte tuvieron los estrenos de las obras de compositores españoles como Bartolomé Pérez Casas, Facundo de la Viña, Conrado del Campo, Isaac Albéniz, Vicente Arregui y Manrique de Lara<sup>90</sup>, durante los años 1909 al 1911.

No olvidemos, finalmente, en el Madrid de estos años, una agrupación que tuvo su papel privilegiado en la recepción de la música instrumental en el público madrileño. Se trata de la Banda Municipal. La Banda Municipal de Madrid<sup>91</sup> inicia su camino el 2 de abril de 1909<sup>92</sup> con los ensayos para su primer concierto, que tuvo lugar en el Teatro Español el 2 de junio a las 21:30 con un programa bipartito formado por el siguiente repertorio: *Marcha solemne*, composición del director de la banda Ricardo Villa; *Andante cantábile* del *Cuarteto en re*, op.11, de P. I. Tchaikovsky y *Rapsodia húngara* n.º 2, de F. Liszt, en la primera parte. En la parte final tocaron dos obras: la obertura *Oberon*, de C. M. Weber y *Gran fantasía*, de *La walkyria* de R. Wagner. El programa estaba formado por una obra del maestro Villa, que dirigía la banda, y el resto de las obras eran transcripciones de ópera y de música romántica. Este concierto fue un ensayo general al que asistieron las infantas doña Isabel y doña María Teresa y el infante don Fernando.

El primer concierto público tuvo lugar 7 días después en el paseo de Recoletos, se tocó un repertorio con tres obras distintas, dos comunes en ambos conciertos. Las obras que se repitieron fueron *Gran fantasía* de *La walkyria*, de R. Wagner, y *Danza húngara* n.º 2, de F. Liszt, a las que se incorporaron dos obras españolas y una francesa

---

<sup>89</sup> SALAZAR, Adolfo. «La S. N. M. Fin de temporada», *El Sol* (31-5-1918), cit. GARCÍA LABORDA, José M.: *La Sociedad Filarmónica de Madrid, (1901-1936). Contexto histórico y valoración del repertorio*, p.54.

<sup>90</sup> Turina ocuparía la vacante de Manrique de Lara como académico de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, desde el 4 de agosto de 1938, aunque el nombramiento era desde el 6 de mayo de 1935 pero se aplazó por la guerra.

<sup>91</sup> La Banda Municipal de Madrid tiene un claro antecedente en la Banda Municipal de Valencia creada en 1903.

<sup>92</sup> La Banda Municipal fue creada por el Excmo. Sr. D. Nicolás Peñalver Zamora. Conde de Peñalver. Alcalde presidente del Ayuntamiento de Madrid.



de Bizet: obertura *Patria*, de G. Bizet; *Sardana*, de la ópera *Garín*, de T. Bretón, y *Las nueve de la noche* (jota), de M. F. Caballero.

La banda interpretó, desde su creación en 1909 hasta 1916, un período de 8 años, un total de 872 conciertos, siendo el año de más actividad en 1910, con 133 conciertos, y el de menor el año de su fundación, con 75 conciertos. La banda no cesó su actividad ni en el año de inicio de la Primera Guerra Mundial. La banda dirigida por el maestro Villa<sup>93</sup> entre 1909-1919 hizo más de 1000 conciertos y estrenó medio centenar de obras, casi siempre transcritas por él mismo.

La plantilla de la banda en el concierto de presentación constaba de dos directores clasificados en dos categorías, correspondiendo a la primera el maestro Ricardo Villa<sup>94</sup> y a la segunda el director José Garay<sup>95</sup>, además de un total de 86 músicos distribuidos y jerarquizados en cuatro secciones: solistas, profesores principales, profesores de 1.<sup>a</sup>, 2.<sup>a</sup> y de 3.<sup>a</sup>.

- Los profesores solistas son dos: clarinete y fliscorno. Los profesores principales son: flauta 1.º, oboe 1.º, requinto principal, clarinete principal, fagot 1.º, violonchelo principal, contrabajo, saxofón 1.º, trompa 1.º, bombardino principal y bajo principal.
- Los profesores de 1.<sup>a</sup> clase son: flauta 2.º, oboe 2.º, requinto 2.º, 8 clarinetes 1.º, clarinete principal, contrafagot, violonchelo 1.º, contrabajo, saxofón pedal, trompa 2.<sup>a</sup>, trompeta 1.<sup>a</sup>, trombón 1.º, bombardino 1.º, bajo 1.º y timbales.
- Los profesores de 2.<sup>a</sup> clase son: 1 flautín 1.º, 3 clarinetes 2.º, fagot 2.º, violonchelo 2.º, contrabajo, 3 saxofón 1.º, saxofón 2.º, saxofón contrabajo, trompa 3.<sup>a</sup>, onnoven 1.º, cornetín 2.º, trompeta 1.<sup>a</sup>, trombón 2.º, fliscorno 2.º, bombardino 2.º, contrabajo, caja, redoblante y bombo.
- Los profesores de 3.<sup>a</sup> clase son: flautín 2.º, 4 clarinetes 2.º, violonchelo 3.º, 3 saxofón 2.º, trompeta 4.<sup>a</sup>, onnoven 2.º, trompeta 1.<sup>a</sup>, trompeta 2.<sup>a</sup>, contrabajo y 2 instrumentista para platillos.

---

<sup>93</sup> Ricardo, Villa. Director fundador de la Banda Municipal de Madrid. Nace en Madrid el 23 de octubre de 1872, y muere el 10 de abril de 1935. Fundador del Cuerpo Nacional de Directores de Bandas Civiles. Compositor y director de orquesta.

<sup>94</sup> Ricardo Villa buscaba un sonido en la banda próximo a la orquesta.

<sup>95</sup> José Garay tenía como objetivo que la banda sonase conservadora, similar a una banda militar. Era músico mayor del ejército, retirado y exdirector de las bandas municipales de Gijón y Santander.

El repertorio interpretado era, en ocasiones transcrito por el maestro Villa de las zarzuelas que con éxito se estrenaban en nuestro país basadas en el folklore español, y más concretamente andaluz: seguidillas, sevillanas, fandangos, soleás, habaneras o jotas, boleros, guajiras o ritmos de bailes extranjeros como el chotis, el vals, el tango, la mazurka, o la polca, que Madrid absorbía y adoptaba.

Entre las zarzuelas compuestas hasta 1920 e interpretadas por la Banda, que las adaptaba a su plantilla instrumental, encontramos: *Bohemios* (1904); *Juegos malabares* (1903); *El mal de amores* (1905); *Moros y cristianos* (1905); *Alma de Dios* (1907); *La alegría del batallón* (1909) y *La canción del olvido* (1916) de José Serrano.

Por último, cito seis zarzuelas de Pablo Luna: *Molinos de viento* (1910); *Canto de primavera* (1912); *Los cadetes de la reina* (1913); *El asombro de Damasco* (1916); *El niño judío* (1918) y *Los calabreses* (1918).

### **2.3.- Contexto de las *Danzas fantásticas* dentro del sinfonismo español en las primeras décadas del siglo XX**

En este apartado se va a hablar brevemente del desarrollo de la música para gran orquesta en las primeras décadas del siglo XX, a fin de situar adecuadamente la obra de Turina en este contexto de la música instrumental para orquesta sinfónica. Aunque muchas obras de este periodo no pertenecen propiamente al género de la sinfonía, sino que están más cerca del poema sinfónico o de otros grandes frescos sinfónicos, su estructuración y planificación orientada a gran orquesta sinfónica, nos permite encuadrarlas en el sinfonismo de la época. Otros autores prefieren hablar en general de música orquestal y evitan el término sinfonismo. Adolfo Salazar opta también por el término «música orquestal» para esbozar el desarrollo de la música instrumental para gran orquesta en su librito *La música orquestal en el siglo XX*<sup>96</sup>, que contempla un panorama que va desde 1890 hasta 1955. Situar el arranque de la música orquestal contemporánea, o del moderno sinfonismo en 1890 tiene su sentido. En esta fecha sitúa Carl Dahlhaus también el inicio de la modernidad, en parte debido al auge de los poemas sinfónicos de R. Strauss y a la aparición de los grandes frescos sinfónicos impresionistas de Debussy<sup>97</sup>. Sin embargo, A. Salazar, cuando habla de la música orquestal española, señala curiosamente el comienzo de la música moderna en España

---

<sup>96</sup> SALAZAR, Adolfo. *La música orquestal en el siglo XX*. México: Fondo de Cultura Económica, 1956.

<sup>97</sup> GARCÍA LABORDA, José M. *La música del siglo XX. Tradición y modernidad*. Madrid: Editorial Alpuerto, 2000.

entre 1906 y 1909: «Las doce páginas orquestales de que se compone su *Suite Iberia*—se refiere a la suite pianística de Albéniz—marcan el comienzo de la música moderna en España»<sup>98</sup>. Sin duda, Salazar estaba pensando en la orquestación que de las mismas hizo posteriormente Arbós. Curiosamente, Salazar señalaba la *Iberia* de Debussy (compuesta en un largo proceso entre los años 1903 y 1910) como el «punto de arranque de la moderna escuela española»<sup>99</sup>.

Todas las obras para gran orquesta sinfónica que escriben Strauss y Debussy a partir de 1890 influyeron en la mayoría de los grandes compositores españoles del momento a la hora de componer para orquesta, aunque no se tratase de sinfonías propiamente dichas (no comentamos aquí las producciones sinfónicas de Mahler, Rachmaninov, Glazunov o Sibelius, menos difundidas en nuestro país en esta época). Ya he hablado anteriormente del significado que tiene el término sinfonía, que emplea Turina en su obra *Sinfonía sevillana*, en el que no pretende utilizar una técnica propia relacionada con concepto tradicional del género sinfónico, sino que sencillamente quiere plasmar y elaborar melodías y sensaciones ambientadas en su tierra natal. Lo mismo podemos decir del *Concerto* de Falla, para clave y cinco instrumentos, compuesto unos años más tarde, que no es un concierto tradicional al uso, y en el que los pocos rasgos presentes de una posible forma sonata en el primer tiempo quedan enmascarados, como en el caso de Turina, por melodías y temas populares. Es cierto que el sinfonismo está presente en los títulos de muchas obras de estos años, pero la palabra alude más a los recursos instrumentales empleados que a una concepción sinfónica propiamente dicha. *Las noches en los jardines de España* para orquesta y piano, de Falla, reciben del propio compositor el subtítulo de «impresiones sinfónicas», mientras que las *Danzas fantásticas* del propio Turina son descritas por el compositor como «piezas sinfónicas». Por tanto, el sinfonismo es empleado en estos autores como alusión a los medios de la gran orquestada sinfónica y a la búsqueda de una tímbrica característica. El propio Salazar, al hablar de la música orquestal de Turina señala:

---

<sup>98</sup> SALAZAR, Adolfo. *La música orquestal en el siglo XX*. México: Fondo de Cultura Económica, 1956, p. 32.

<sup>99</sup> SALAZAR, Adolfo. «Crónicas musicales, Claudio Debussy y España. Iberia», *El Sol*, 24-01-1921. Cit. SALAZAR, Adolfo. *Textos de crítica musical en el periódico El Sol (1918-1936)*. Antología y listado de artículos con introducción y selección de José María García Laborda y Josefa Ruiz Vicente. Sevilla: Editorial Doble J., 2009, p.196.

«Turina no escribió durante toda su vida más que imaginando pequeños cuadros pintorescos, que penosamente alcanzan la dimensión de un friso sinfónico»<sup>100</sup>.

El hecho es que ya a comienzos del siglo XX aparece en nuestro país un interés generalizado por ir sentando las bases para la creación de una gran música orquestal propia, similar a la que tienen otros países europeos en esos momentos. Esta gran música orquestal se pensaba que debería surgir a partir de la asimilación de las tendencias nacionalistas, poemáticas y sinfónicas predominantes en Europa, junto a las nuevas tendencias modernistas del impresionismo francés, fusionadas con los recursos propios que proporcionaría el rico folklore español, al que aludía Felipe Pedrell como exigencia para la creación de un sinfonismo propio y de una ópera nacional.

Una de las primeras manifestaciones de ese ideal se manifiesta ya en el concurso que la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid organiza en 1905 para potenciar y solucionar las carencias más importantes de la música española en ese momento: la creación de una ópera nacional, el desarrollo de un sinfonismo propio y la investigación del folklore. Es de sobra conocido el resultado de este certamen: Manuel de Falla gana el primer apartado de ese concurso con su ópera *La vida breve*, Bartolomé Pérez Casas gana el apartado dedicado a la música orquestal basada en el folklore con su obra *Suite a mi tierra o Aires murcianos*, mientras el salmantino Dámaso Ledesma sale triunfador con su *Cancionero salmantino* en el apartado dedicado a la investigación del folklore. Sin duda, la obra de B. P. Casas es uno de los primeros intentos serios por crear en España una música instrumental a gran escala y de cuño nacionalista, al que sucederían obras de otros compositores con tendencias diversas. Curiosamente, esta fecha de 1905 coincide con la gestación en París de la *Iberia* de Debussy, a la que Salazar coloca como «punto de arranque de la moderna escuela española», como hemos comentado anteriormente; y al mismo tiempo se sitúa en los mismos años en que comienza su andadura la Orquesta Sinfónica de Madrid, protagonista de la mayoría de los estrenos del primer sinfonismo español de estos años.

El deseo de crear en España un sinfonismo parecido al que dominaba en otros países europeos vino dado por el impulso que las grandes orquestas sinfónicas de la capital (la Sinfónica de Arbós, la Filarmónica de P. Casas o, más tarde, la Orquesta de

---

<sup>100</sup> SALAZAR, Adolfo. *La música orquestal en el siglo XX*. México: Fondo de Cultura Económica, 1956, p.33.

José Lacalle) dieron a la música orquestal en los primeros años del siglo XX. A ellas se sumaron otras agrupaciones sinfónicas en las capitales más importantes de provincia (Barcelona, Valencia, Sevilla, Bilbao, etc.). Ellas difundieron el gran repertorio instrumental para orquesta en estos años.

En Europa, la música instrumental cambia a final del siglo XIX, con la muerte de César Franck en 1890, y siete años más tarde, la de Johannes Brahms. Por eso sitúa Salazar el arranque de la música orquestal en estos años.

La nueva época se abría con una obra de Claude Debussy compuesta a caballo entre la desaparición de los anteriores compositores citados. *Prelude á l'Après midi d'un faune*, en 1894 (según P. Boulez, la obra que señala el inicio de la música moderna). Al igual que Francia, Alemania busca renovarse a través de las obras de Richard Strauss: *Don Juan*, de 1888, y *Tod und Verklärung (Muerte y transfiguración)*, de 1889. La novedad en Inglaterra se manifiesta, por ejemplo en la *Norfolk Rhapsodie* de Vaughan Williams, que llega en 1907.

En el paso del siglo XIX al XX los compositores coincidían en la regeneración y europeización de la música española y creyeron en nuestra tradición popular como alternativa a la música italiana.

Una de las corrientes que aglutinó los primeros esfuerzos por crear un sinfonismo propio provenía del nacionalismo musical. Podemos decir que la corriente nacionalista comienza en España con Barbieri<sup>101</sup> y Pedrell<sup>102</sup>.

«Lo popular en Pedrell es, en substancia, campesino. El pueblo de Barbieri es el de la ciudad»<sup>103</sup>; siendo este último el pionero en la escuela española, que sirve de marco a Albéniz<sup>104</sup>, Granados<sup>105</sup> o Falla<sup>106</sup>.

Lleno de alegría —dice el mismo Falla— por encontrar, ¡al fin!, algo en España de lo que yo ilusionaba hallar desde el comienzo de mis estudios, fui a Pedrell a pedirle que

---

<sup>101</sup> Barbieri fue alumno de D. Pedro Albéniz, pionero en la pedagogía pianística española gracias a su método.

<sup>102</sup> Pedrell y Barbieri fueron reformadores, mezclando renovación y tradición.

<sup>103</sup> SALAZAR, Adolfo. *La música contemporánea en España*. Oviedo: Publicaciones de la Universidad de Oviedo Ethos-Música, 1982. p.50.

<sup>104</sup> Albéniz fue discípulo de Pedrell. Albéniz fue condiscípulo de José Tragó, a su vez profesor de piano de Manuel de Falla y Joaquín Turina.

<sup>105</sup> Enrique Granados fue discípulo de armonía de Felipe Pedrell.

<sup>106</sup> SALAZAR, Adolfo. *La música contemporánea en España*. Oviedo: Publicaciones de la Universidad de Oviedo Ethos-Música 1982. p.70.

fuese mi maestro, y a su enseñanza (muy superior a lo que dicen muchos que, sin duda, fueron a sus clases, sin la debida preparación técnica para trabajar la composición) debí la más clara y firme orientación para mis trabajos<sup>107</sup>.

Barbieri<sup>108</sup> fue el máximo exponente del nacionalismo práctico dirigido al público, y siguiendo estas directrices están luego las obras orquestales de un Julio Gómez<sup>109</sup> o de un Óscar Esplá.

La complicación inherente a las ideas de Esplá se traduce en la orquesta por una análoga complicación de textura que, salvo en detalles aislados, se aproxima más al neoexpresionismo centroeuropeo que a los compositores franceses, para quienes sin embargo Esplá tiene sus mayores admiraciones y reverencia<sup>110</sup>.

Pedrell<sup>111</sup> representa el nacionalismo unido al idealismo alemán de Herder y Hegel, que concilia el deseo europeísta con un objetivo en recolectar las esencias musicales, teniendo por fuentes el folklore y la música histórica, y someterlas a un procedimiento de transustanciación, fruto de una adecuada manipulación. Como consecuencia de esa convivencia del nacionalismo pedrelliano y casticismo de Barbieri se forja nuestra triunfante música española. Turina resume así el momento musical relacionándolo también con la vida musical europea: «La reacción musical española se debe a tres compositores catalanes, Pedrell, Albéniz y Granados. Es hermana gemela de las otras reacciones ocurridas en los demás países (...)»<sup>112</sup>.

Turina define a Isaac Albéniz y a Enrique Granados en la VII Conferencia pronunciada en La Habana en el año 1929 y titulada, «Música española»: «Isaac Albéniz fue catalán porque nació en Cataluña, pero su alma era andaluza (...) y Enrique Granados (...), de temperamento romántico y sentimental, a la manera de Chopin (...), que tuvo genial acierto al evocar una célebre época española: la de Goya»<sup>113</sup>.

---

<sup>107</sup> *Ibidem*, p. 162.

<sup>108</sup> Barbieri fundó en 1866 la Sociedad de Conciertos de Madrid.

<sup>109</sup> Julio Gómez fue musicógrafo y compositor. Su obra más importante en el género orquestal fue *La suite en la*.

<sup>110</sup> SALAZAR, Adolfo. *La música contemporánea en España*. Oviedo: Publicaciones de la Universidad de Oviedo. Ethos-Música. 1982, p.237.

<sup>111</sup> Felipe Pedrell. Es nombrado profesor del Conservatorio de Madrid en 1894, comenzando su labor docente al año siguiente.

Felipe Pedrell es definido por Turina, en la VII Conferencia pronunciada en la Habana el 7 de abril 1929 como un «campeón incansable de la música nacionalista». IGLESIAS, Antonio. *Escritos de Joaquín Turina. Recopilación y comentarios*. Madrid: Editorial Alpuerto, 1982, p.133.

<sup>112</sup> IGLESIAS, Antonio. *Escritos de Joaquín Turina. Recopilación y comentarios*. Madrid: Editorial Alpuerto S.A., 1982, p.133.

<sup>113</sup> *Ibidem*, p.133.

En el nacionalismo español se dieron dos líneas antagónicas: Una línea conservadora y una línea modernista. En la primera se sitúan los compositores Rogelio del Villar<sup>114</sup> y Luis Villalba; ambos mantienen una cierta influencia europea, pero huyen de las innovaciones estéticas modernas. En la otra línea, más moderna, está el nacionalismo vasco y el catalán. En el nacionalismo catalán hay que citar a Albéniz, que conjuga el nacionalismo europeo con el colorido español. Granados aporta al nacionalismo su reinterpretación del casticismo goyesco.

La regeneración nacional fue consecuencia del efecto psicológico sufrido por el Desastre del 98, esto supuso una inyección que provocó la salida a nuestro letargo. La regeneración musical se basó en la restauración de la música sacra, investigación musicológica, la creación de una ópera nacional y un *lied* hispano, la reforma de la enseñanza musical, la creación de una infraestructura musical y un sinfonismo consolidado. Siendo la única opción para la música sinfónica española la depuración de lo popular. Es importante mencionar en este punto la valoración de Beatriz Martínez del Fresno, cuando señala que en el primer tercio del siglo XX se hizo «Selección arbitraria dentro del folklore español resucitando y elevando el folklore andaluz dentro del nacionalismo universalista». Se valoraba más el folklore andaluz y se subestimaba el casticismo tachándolo de heredero del romanticismo. El ejemplo más claro del elemento andalucista está en la *Suite Iberia* de Albéniz, que retrata y evoca a nuestra región sureña. La creación de un idioma musical nacional que tuviera validez universal era el afán de los compositores de la época, pero la tendencia regionalista de ámbito local y estética anticuada podía suponer un freno a esta tendencia. En el binomio Falla-Turina se puede ejemplarizar el resultado que supuso conseguir lo primero al superar y trascender el regionalismo o las tendencias románticas pasadas (Falla), mientras lo segundo pretendía una mera alusión local sin ir más allá buscando un registro más novedoso (Turina).

---

<sup>114</sup> Rogelio, Del Villar. Leonés (1875-1937). Su estilo es el resultado de romanticismo y nacionalismo popularista. Su maestro fue Zabalza y en 1918 ganó la cátedra en el Conservatorio de Madrid. Cultivó el poema sinfónico: *Suite romántica* (1907) y *Las hilanderas* (1915). Rogelio del Villar llevó a cabo una importante labor musicológica, ya que recopiló las canciones leonesas en cinco cuadernos. Se le denominó el Grieg español.

Muchas de las obras de esta época se mueven entre estos dos cauces señalados: así, tenemos las obras sinfónicas de Pérez Casas<sup>115</sup>, Facundo de la Viña<sup>116</sup>, López Chávarri<sup>117</sup>, Vicente Arregui<sup>118</sup>, Felipe Espino, Jesús Guridi<sup>119</sup> y Rogelio Villar<sup>120</sup>, que fueron infravaloradas. Para Salazar, algunos de estos compositores se movían en un «nacionalismo romántico» de tinte conservador: «la base conservadora y el criterio romántico del nacionalismo trazan el plano donde se sustentan Vicente Arregui y Facundo de la Viña, para no designar sino a los mejores dotados de cuantos se mueven dentro de estas circunstancias»<sup>121</sup>.

Emilio Casares opina que los regionalismos restaron fuerza al impulso irradiado desde Madrid a las provincias españolas.

El año 1915 es una fecha clave, ya que la música española comienza a ser reconocida fuera de nuestras fronteras y paralelamente en España es introducida la vanguardia europea (no olvidemos el primer artículo de Salazar sobre la figura de Arnold Schönberg en la revista *Hispanoamericana* de 1915 y el análisis de algunas de sus obras en esta misma revista), existiendo una interrelación entre Europa y España; ejemplo de ello ya lo encontramos en la *Iberia* de Claude Debussy, que fusiona el estilo francés con folklore español. Henri Collet afirmaba en 1917: «Ha nacido un arte musical español».

Los dos pilares que sirvieron de basamento para el regeneracionismo musical a la hora de crear un sinfonismo propio fueron el nacionalismo y la renovación estética procedente de Europa. Los compositores mayores se agrupaban en la generación del 98, sus contemporáneos de línea germánica, que digerían el wagnerianismo y el neorromanticismo, mientras los más jóvenes seguían las novedades estéticas como el

---

<sup>115</sup> Bartolomé Pérez Casas (1873-1956). Discípulo de Pedrell. Fundador de la Orquesta Filarmónica de Madrid en 1915. Compositor enmarcado en el nacionalismo español, destaca su obra orquestal: *Suite murciana. A mi tierra*.

<sup>116</sup> Facundo de la Viña (1876-1952). Estudió con Paul Dukas. Su estilo romántico y nacionalista se aprecia en las obras orquestales: *Cantos de trilla* (1907), *Hero y Leandro*, y *Covadonga*, compuestas en 1915.

<sup>117</sup> Eduardo López Chávarri (1875-1970). Alumno de Pedrell, su estilo musical es tradicional y de línea romántica.

<sup>118</sup> Vicente Arregui (1871-1925). Discípulo de Bretón. Destaca en su producción el poema sinfónico titulado: *Historia de una madre* (1910).

<sup>119</sup> Jesús Guridi. Estudió en la Schola Cantorum. Destacan sus poemas sinfónicos: *Una aventura de don Quijote*; *Leyenda vasca*; *En un barco fenicio*. Su estilo mezcla el regionalismo y las tendencias europeas.

<sup>120</sup> Rogelio Villar (1875-1937). Obtuvo en 1918 la cátedra de Música de Cámara en el Conservatorio de Madrid.

<sup>121</sup> SALAZAR, Adolfo. *La música actual en Europa y sus problemas*. Madrid: Yagües Editor, 1935, p.27.



impresionismo francés, la música de Stravinsky o incluso, más tarde, aunque en menor medida, el atonalismo de la Segunda Escuela de Viena, por oposición al romanticismo y buscando el aspecto cosmopolita<sup>122</sup>. Pierre Lalo habla en 1916 de «renacimiento musical español», resultado de la fusión de recursos técnicos modernos que contribuyen a crear la atmósfera española y el carácter de su pueblo, produciendo un acercamiento entre la música española y la francesa.

Entre el elenco de compositores que lograron un renacimiento musical en España en el campo de la música instrumental para orquesta se puede citar a Albéniz, Granados, Turina, Falla, Bretón, Vives y Conrado del Campo. Los medios y estéticas utilizados para la regeneración musical fueron variados, ya que casticismo e impresionismo se conjugaban con neopopularismo, neorromanticismo y neoclasicismo. Todas estas tendencias se reflejaron también en el género orquestal. Hay que destacar, en primer lugar, el sinfonismo neorromántico, inspirado en la escuela rusa y que utiliza como forma musical el poema sinfónico. El representante de este estilo neorromántico fue Bartolomé Pérez Casas, que en su obra de 1905 *Suite murciana*, utiliza recursos orquestales novedosos que siguen el modelo soviético. Casas era partidario de la utilización del folklore, pero depurándolo. Bartolomé P. Casas tuvo continuadores como Facundo de la Viña, Vicente Arregui, Rogelio Villar, Eduardo López Chávarri y Jesús Guridi<sup>123</sup>: «Un hombre en el que el nacionalismo cobra, como en Turina, un matiz regionalista, pero con la suficiente capacidad para destacar a nivel nacional e internacional».

Ya hemos dicho que dentro de los compositores había tendencias más conservadoras, como la de Rogelio Villar, que tenía como objetivo la recuperación del pasado histórico y la fertilización del canto popular, rechazando las tendencias musicales imperantes, como el impresionismo, la música rusa, así como el arte de Strauss. Rogelio se manifestaba partidario de la «música de ideas» y no de la «música de sonoridades». Su máxima era «universalismo contra nacionalismo» y creía que la depuración del canto popular no precisaba de la asimilación de las estéticas cosmopolitas.

---

<sup>122</sup> PALACIOS, María. *El grupo de los ocho y la nueva música (1920-1936)*. Madrid: Fundación Juan March, 2010.

<sup>123</sup> MARCO, Tomás. *Historia de la música española, 6. Siglo XX*. Madrid: Alianza editorial, col. Alianza Música, 1983, p.61.

En la línea tradicional de Rogelio Villar se sitúan también Julio Gómez<sup>124</sup> y Conrado del Campo<sup>125</sup>, que mantuvieron una postura neutral, ya que sentían admiración por Pedrell, pero también apoyaban a Barbieri. Julio Gómez y Conrado del Campo compartían una prioridad, que era la consolidación de la escuela sinfónica nacional, sin considerar un hecho relevante el hecho de depurar el canto popular.

Conrado del Campo mantiene que el canto popular transmite nuestro sentir y se debe utilizar de forma libre, lo que le acerca al «folklore sintético»<sup>126</sup> de la escuela rusa. Otra de las líneas a seguir por la música española sería continuar el modelo austroalemán respecto al género sinfónico, ejemplificado en la forma del poema sinfónico. Rechaza el impresionismo, pero simpatiza con el postromanticismo de Strauss, lo que viene a confirmar la línea ya mencionada germana.

Julio Gómez<sup>127</sup> se sintió más cercano a un nacionalismo abierto y no elitista o antidemocrático, no solo apoyó la música popular que emanaba del pueblo, sino que también simpatizaba con el folklore urbano. Hubo quien le tachó de casticista, tal y como él mismo se calificó en sus artículos desde *El liberal* o la revista *Harmonía*. Desde el punto de vista estético era conservador, y la base de sus obras estaba en la melodía que debería ser receptiva para que cumpliera la función comunicadora en la sociedad. De acuerdo a su tendencia tradicional no daba prioridad a la renovación estética.

Además de esta tendencia tradicional y conservadora expuesta anteriormente hay dos figuras claves en el desarrollo de un estilo orquestal sinfónico: Falla en España y Claudio Debussy en Francia, claro ejemplo de la contaminación estilística y estética de los años 20. Falla escribe en *La Revue Musical* un artículo sobre «Claude Debussy y España», en el que afirma que Debussy «usó elementos típicamente españoles: armonías, escalas modales o cadencias y encadenamientos de acordes». En el caso contrario, la obra de Falla *El amor brujo*<sup>128</sup> fue calificada como «obra afrancesada» o

---

<sup>124</sup> Julio Gómez. En el campo sinfónico destaca su obra orquestal: *Suite en la*. La utilización de giros árabes son reminiscencias del alhambrismo de fin del siglo XIX y comienzos del siglo XX, que es un recurso empleado también por Isaac Albéniz, Ruperto Chapí, Tomás Bretón y Jesús Monasterio.

<sup>125</sup> Conrado del Campo. Se siente atraído por las tendencias wagnerianas y straussianas y rechaza el impresionismo.

<sup>126</sup> Consiste en la no utilización de modo directo de la cita folklórica, sino sus variantes enriquecidas con el estudio historicista de la música del país.

<sup>127</sup> Discípulo de Tomás Bretón, Felipe Pedrell y Emilio Serrano.

<sup>128</sup> Estrenada por Pastora Imperio en Madrid en abril de 1915.

«españolada con arte de falsificación». Esta obra de Falla es una de las obras más importantes del nacionalismo universal.

Frente a la ya comentada línea compositiva tradicional, estaban los partidarios del modernismo, que creían en la regeneración musical a partir de las innovaciones estéticas procedentes de Europa. Ambas vías, tradicional y modernista, se fueron distanciando, y se solucionó con una tercera tendencia, el llamado neoclasicismo ibérico, llevado a cabo por el Grupo de Madrid, integrado en la generación de la República, enfrentada con Adolfo Salazar, que sostenía la superioridad de la música natural y pensaba que el objetivo del compositor nacionalista era la búsqueda de una técnica armónica, tímbrica y orquestal adecuada a ella. Después de 1920, se dio cuenta de la complejidad que suponía la conciliación de la vanguardia estética y la sustancia nacionalista.

Manuel de Falla redujo el canto popular a núcleos vitales, abandonando las fórmulas y profundizando en el poder de la evocación en obras como *El amor brujo* o *Noches en los jardines de España*. Joaquín Turina continuó la línea de evocación de Albéniz<sup>129</sup> a la par que asimilaba el impresionismo en *Poema en forma de canciones* (1918), obra en la que utiliza una canción sin vínculo directo con el folklore, ya que presenta un corte neorromántico. Siendo la primera fuente el canto popular en cuanto a respetar los ritmos y fórmulas, admitiendo la utilización directa del documento popular el «folklore sintético» o evocando atmósferas impresionistas, siempre buscando la esencia nacional.

Tan válida resulta la opción de Turina o Albéniz como la de Falla, Julio Gómez o Salazar, todos convergen en la idea de regeneración y el respeto a la tradición y al canto popular, solo difieren las vías o los lenguajes utilizados como medio para transmitir la idea de nacionalidad. De este modo, las distintas visiones planteadas sobre el nacionalismo musical en la Edad de Plata se comprenden estudiando las posturas de Salazar, Falla, así como los músicos de la República, que de forma equívoca igualaron la renovación estética con la autenticidad nacional.

Los compositores vascos, por su parte, cultivaron las formas del nacionalismo europeo, y prefirieron el género orquestal del «poema sinfónico», definido de la

---

<sup>129</sup> Era el músico de las *suites*: *Tres suites antiguas*, *Dos suites españolas*, la *suite*, *Cantos de España* y su obra cumbre *Suite Iberia*.

siguiente manera por García Nieto: «Es una pieza para orquesta sola, en una o varias partes, expresando y siguiendo paso a paso una acción dramática según un programa preciso decidido por adelantado. Es por esto que esta forma se ha convenido designar con la denominación de Música de programa»<sup>130</sup>.

Francisco Gascue se mostró a favor de la utilización de temas populares, aunque evitando un uso abusivo del zorrico. Ignacio Zubialde no aceptó solo la intercalación en la obra del canto popular, consideraba mejor asimilar la melodía vasca, pero sin utilizar directamente la cita y apostando por una renovación del lenguaje musical, aproximándose a los modernos estilos europeos.

Tres son las tendencias estéticas que aglutinan a los compositores de música sinfónica en las dos primeras décadas del siglo XX: una tendencia romántica, una nacionalista y una tercera vía más innovadora. Entre los compositores que siguieron la tendencia más romántica en su música orquestal podemos señalar a los siguientes:

- ❖ Vicente Arregui<sup>131</sup>, este compositor madrileño fue discípulo de Bretón, y en su primera etapa compositiva en el género orquestal sigue la tendencia romántica, tal y como se aprecia en su poema sinfónico *Historia de una madre* (1910). En esta misma línea estética podemos citar las obras *El lobo ciego* y *La melodía religiosa*, ambas del año 1917. En las obras siguientes, compuestas en el segundo decenio del siglo XX, se aprecia una estética más nacionalista.
- ❖ El leonés Rogelio del Villar<sup>132</sup>, fue discípulo de Zabalza, y al igual que Arregui, en su primera etapa es romántico, tal y como manifiestan sus poemas sinfónicos *Suite romántica* (1907) o *Las hilanderas* (1915), y también evoluciona hacia el nacionalismo.
- ❖ José María Guervós<sup>133</sup>, nacido en Granada, destacan entre sus obras sinfónicas el poema *Trafalgar* (1897). En 1895 fundó un conjunto de cámara con Casals, Francés y Gálvez<sup>134</sup>.

---

<sup>130</sup> GARCÍA NIETO, Francisco. *Conoce y ama la música*. Madrid: Editorial Alpuerto S.A., 1996, p. 226.

<sup>131</sup> Vicente Arregui (1871-1925). Obtuvo el Premio Roma de composición en 1889.

<sup>132</sup> Rogelio del Villar (1875-1937). Seguidor incondicional de Wagner, aunque no compuso ópera, centrándose más en el género orquestal.

<sup>133</sup> José María Guervós. Profesor de Acompañamiento del Conservatorio de Madrid desde 1917.

- ❖ El gijonés Facundo de la Viña<sup>135</sup>, formado en el Conservatorio de Madrid, así como en Suiza y Francia, donde fue discípulo de Paul Dukas, lo que condicionó su ecléctico estilo, que combinaba romanticismo personal con influencias de Wagner y Strauss, aunque tampoco renunció al nacionalismo, tal y como se demuestra en su poema sinfónico *Cantos de trilla* (1907). De corte más romántico es el poema *Hero y Leandro* (1915), de la fusión del estilo romántico y nacionalista resulta su obra *Covadonga* (1915). Facundo de la Viña fue uno de los primeros y más grandes impulsores del sinfonismo español de corte nacionalista, como demuestran sus 18 poemas sinfónicos. Su asentamiento desde joven en Valladolid le animó a escribir música basada en el regionalismo castellano, como demuestra, entre otros, su poema *Sierra de Gredos*, de 1915<sup>136</sup>.
- ❖ El barcelonés Juan Manén i Planas<sup>137</sup>, tiene una importante producción sinfónica: *Variaciones sobre un tema de Tartini; Nova Catalonia opus 17*, estrenada en 1903 en Barcelona y dirigida en 1916 por el maestro Arbós; *Camino del Sol*, opus 19<sup>138</sup>; *Iuventus* (1920); *La vida es sueño*, además de su sinfonía titulada *Sinfonía ibérica*, o sus dos conciertos: el *Español*, para violín y orquesta, además de otro para piano y un *concerto grosso* o poemático.
- ❖ Francisco Calés Pina<sup>139</sup>, este sinfonista romántico compuso dos sinfonías, una en La menor (1912) y otra en Si bemol (1915), además de una «Misa solemne» en Do menor (1912). Su estilo orquestal se manifiesta en *Impresiones sinfónicas: Niebla* (1938), *Poema helénico*

---

<sup>134</sup> MARCO, Tomás. *Historia de la música española, 6. Siglo XX*. Madrid: Alianza editorial, col. Alianza Música, 1983, p.73.

<sup>135</sup> Facundo de la Viña. Perfeccionó su técnica compositiva en Suiza y Francia.

<sup>136</sup> MARTINEZ DÍAZ, Sheila: *La construcción del sentimiento regionalista castellano: Sierra de Gredos, de Facundo de la Viña*. Consultado en Internet el día 5 de septiembre de 2015: [www.academia.edu](http://www.academia.edu); también VIRGILI BLANQUET, María Antonia. «Algunos aspectos del nacionalismo y regionalismo musical en Castilla», en *España en la música de Occidente*. Actas del Congreso Internacional celebrado en Salamanca del 29 octubre al 5 de noviembre. Editores J. López Calo, Ismael Fernández de la Cuesta, Emilio Casares. Madrid, Vol. 2, 1987, pp. 231-240.

<sup>137</sup> Juan Manén (1883-1917). Reconocido internacionalmente como violinista.

<sup>138</sup> *Camino del Sol* es una obra para teatro con un lenguaje más moderno que sus anteriores composiciones.

<sup>139</sup> Francisco Calés Pina (1886-1957). Obtuvo el Premio Roma en 1914.

(1927), y destaca su *Gran jota* para orfeón y orquesta compuesta para ocho voces y gran orquesta (1916).

La segunda tendencia nacionalista, tal y como se explicó anteriormente, es la tendencia más seguida, incluso los compositores románticos en su segunda etapa se dejaron llevar por la imperante corriente nacionalista en alguna de sus modalidades. Podemos señalar a los siguientes representantes de esta tendencia:

- ❖ El barcelonés Fernando Obradors<sup>140</sup>, fue discípulo de Lamote de Grignon y de Nicolau, en su obra sinfónica destaca la réplica de la *Farándola* de Bizet.
- ❖ Ángel Barrios Fernández<sup>141</sup>, nacionalista andaluz, estudió en París con Gedalge y en Madrid con Conrado del Campo. Entre sus obras orquestales destacan: *Zambra en el Albaicín*, con brillante orquestación y muy cercana a la obra de Falla, *Una copla en la fuente del avellano* y *Danzas gitanas* (1923), obra orquestada tras ser concebida para guitarra.
- ❖ Olallo Morales<sup>142</sup>, almeriense de quien cabe destacar el estilo españolista y nacionalista andaluz en sus obras *Obertura primavera* (1898) y *Sinfonía en Sol menor* (1901).
- ❖ Benito García de la Parra<sup>143</sup>, nacido en Toledo, siguió el nacionalismo en su producción sinfónica: *Andante lento; Tríptico gallego, Castellanas* y *Bocetos románticos*, estrenados por Bartolomé Pérez Casas.
- ❖ La madrileña María Rodrigo Bellido<sup>144</sup>, una de las pocas mujeres compositoras de principios de siglo, estudió con José Tragó y Emilio Serrano. Su producción sinfónica es calificada de nacionalista: comienza su producción con la *Obertura* para orquesta (1912), y *Alma española*

---

<sup>140</sup> Fernando Obradors (1897-1945). Director de la Orquesta Filarmónica del Liceo de Barcelona.

<sup>141</sup> Ángel Barrios (1882-1964). En 1900 fundó el trío que llamó «Iberia» formado por laúd, bandurria y guitarra.

<sup>142</sup> Olallo Morales (1874-1957). Fue alumno de Stenhammar en Estocolmo y de Hans Pfitzner en Berlín.

<sup>143</sup> Benito García de la Parra (1884-1954). Profesor de Armonía del Conservatorio de Madrid durante treinta años.

<sup>144</sup> María Rodrigo (1888-1967). Destacada compositora de canciones.

(1917) es un poema sinfónico; también compuso una *Sinfonía* en cuatro tiempos (1914). Ese mismo año compuso un poema sinfónico *Mudarra*, para gran orquesta y una *suite* para pequeña orquesta, *Rimas infantiles* (1930).

En la línea innovadora hay tres compositores progresistas que llevaron al campo sinfónico un arte renovado:

- ❖ Jaime Pahissa<sup>145</sup>, barcelonés, fue discípulo de Morera. El estilo de Pahissa es romántico y nacionalista a partes iguales, en su última etapa es cuando desarrolla esa técnica innovadora, ampliando la tonalidad y acercándose a la atonalidad y politonalidad. En la etapa objeto de nuestro estudio compone obras orquestales, que muestran el acercamiento a la modalidad derivado del canto popular. Entre sus obras se destaca *Sinfonía* (1900) y *El camí* (1909).
  
- ❖ Pedro Eugenio San Juan Nortes<sup>146</sup>, donostiarra, alumno de Bartolomé Pérez Casas y de Joaquín Turina. En su primera etapa compositiva se acerca a Castilla, llevándola al género orquestal. *Castilla* y *Sones de Castilla* son obras de su etapa española que corresponden a los años veinte, destacables por su lograda orquestación.
  
- ❖ El último compositor en esta línea es el bilbaíno Andrés Isasi Linares<sup>147</sup>, siendo el postromanticismo su punto de partida, desde ahí evolucionará hacia el expresionismo, desdibujando los contornos tonales. Entre sus obras orquestales destaca su *Sinfonía*, opus 23 (1916), dos *suites* orquestales, un *Concierto para piano y orquesta*, opus 24, una *Berceuse trágica* (1915) para violín y orquesta y los poemas sinfónicos *Zkarufa*, opus 12 (1911), *El oráculo*, opus 18 (1913), *El pecado*, opus 19 (1914) y *Amor dormido* (1917).

---

<sup>145</sup> Jaime Pahissa (1880-1969). Desarrolló una importante labor docente en la Escuela Municipal de Barcelona en el campo compositivo y orquestal, así como una labor periodística como crítico en dos periódicos; *La Publicidad* y *Las Noticias*.

<sup>146</sup> Pedro San Juan (1887-1976). Emigró en 1924 a La Habana, fundando y dirigiendo la Orquesta Filarmónica en la capital cubana. Se había formado en la Schola Cantorum parisina con Vicent d'Indy.

<sup>147</sup> Andrés Isasi (1890-1940). Se formó en Berlín con el maestro Humperdinck.

Este estudio de los compositores, atendiendo a su producción orquestal en los primeros 20 años del siglo XX, y según su estilo, nos lleva a considerar que en Madrid se seguía tanto la línea romántica, cultivada por esos compositores de provincias instalados en la capital española, como la línea nacionalista, dominada por Andalucía y los compositores de sus distintas provincias. Esto nos lleva a considerar que, efectivamente, el nacionalismo español estaba basado mayoritariamente en el folklore andaluz, al que se adherían muchos compositores madrileños. De esto resultaba que Madrid se convertía en el centro en donde convergían todas las corrientes estilísticas musicales de nuestro país. Por último, destacar la línea regionalista progresista del País Vasco y de Cataluña, que dentro de los regionalismos destacaron por su arte innovador al superar tanto el romanticismo como el nacionalismo.

El nacionalismo regionalista no traspasa el ámbito local y es una fragmentación del nacionalismo integrador de Manuel de Falla. Los regionalismos son fruto de la riqueza folklórica tan variada de nuestro país. La región engloba más que la provincia, siendo una zona más amplia, pero que tiene una infraestructura pobre.

Podemos citar a continuación a una serie de compositores que siguieron desde sus ámbitos territoriales unas tendencias estéticas más localistas y cercanas a su regionalismo territorial. El primer grupo es el catalán, siendo la mayoría de los compositores discípulos de Felipe Pedrell, y por tanto resulta un grupo de tendencia claramente nacionalista.

- ❖ Comenzamos por nombrar a Lluís Millet i Pagés<sup>148</sup>, de quien cabe destacar entre sus obras orquestales: *Egloga*, una *suite* compuesta originalmente para cuarteto de cuerda y posteriormente orquestada, y *Catalanesques*, impresiones para piano que luego orquestó, ambas de estilo nacionalista<sup>149</sup>, fieles a las enseñanzas de su maestro Pedrell.
  
- ❖ Otro alumno de Felipe fue José Barberá i Humbert<sup>150</sup>, más prolífico que el anterior y compositor a partes iguales de sinfonías y poemas sinfónicos: *Sinfonía en la menor*; *Sinfonía sintética*; *Sinfonietta*; y los

---

<sup>148</sup> Luis Millet (1867-1941). Fundador del Orfeo Catalá, que dirigió hasta su fallecimiento.

<sup>149</sup> Sus composiciones estaban basadas en canciones y se aprecian influencias de Vicent d'Indy.

<sup>150</sup> José Barberá (1876-1947). Desarrolló una labor docente en métodos pedagógicos infantiles.



poemas sinfónicos: *Alfeo y Aretusa*; *Crepúsculo de invierno* y *Paisaje nevado*.

- ❖ Cristóbal Taltabull i Balaguer<sup>151</sup> también sigue las enseñanzas pedrellianas y su música técnicamente perfecta se encuadra en un nacionalismo internacional. Entre sus obras orquestales hay que destacar: *Obertura para un drama* (1907) y sus tres sinfonías.
- ❖ Enric Morera<sup>152</sup>, además de estudiar con Pedrell, lo hizo con Albéniz y sus obras son nacionalistas, tanto en su *Concierto para violín* (1917), como en el poema sinfónico que compuso dos años después: *Poema de la nit i el día*.

Los otros cuatro compositores que se mencionan a partir de aquí, no son alumnos de Pedrell, pero mantienen su estilo nacionalista en una Barcelona que en aquella época tenía una clara influencia wagneriana, revestida a veces con recursos del modernismo de la época.

- ❖ Vicente Gibert y Serra<sup>153</sup> fue discípulo de Millet, que como hemos visto había sido alumno de Pedrell, por tanto esta tendencia pedrelliana seguía latente, pero combinada con la influencia de d'Indy, que fue su maestro en la parisina Schola Cantorum. En su obra orquestal destaca *Marines*, de estética neoclásica, regionalista e innovadora armónicamente.
- ❖ Juli Garreta<sup>154</sup> fue apodado el compositor de sardanas, que subraya su estilo nacionalista. Entre su producción orquestal: *Impresiones sinfónicas* (1901) y *Suite empardonesa* (1920).
- ❖ Joaquín Zamacois i Soler<sup>155</sup> no es tan prolífico como los anteriores, tan solo mencionamos su obra orquestal *Ojos verdes* (1922), poema sinfónico escrito para violín y orquesta.

---

<sup>151</sup> Cristóbal Taltabull (1888-1964). Estudió con Max Reger en Leipzig.

<sup>152</sup> Enric Morera (1865-1932). Fundador de la Coral Catalunya Nova, en 1895, que dirigió hasta 1909.

<sup>153</sup> Vicente Gibert y Serra (1879-1939). Estudió con Lluís Millet y en la Schola Cantorum con Vicent d'Indy en 1900.

<sup>154</sup> Juli Garreta (1875-1925). Se le enmarca en un regionalismo muy concreto, ampurdanés, dentro del catalán.

- ❖ Concluimos este grupo con Eduardo Tolrá<sup>156</sup>, compositor de *Suite en mi* (1919), con un estilo romántico e impresionista bajo la tendencia nacionalista regionalista, que mantiene, al igual que todos los compositores del grupo catalán.

El grupo vasco estuvo integrado por un numeroso listado de compositores, pero menos importantes que el grupo anterior, ya que carecían de la infraestructura, así como de la tradición de aquellos. Destaco los más importantes compositores del grupo:

- ❖ Beltrán Pagola Goya<sup>157</sup>, en su obra mezcla el nacionalismo regionalista y el romanticismo, destacan sus 5 sinfonías: *Sinfonía n.º 1* sobre temas vascos (1920), *Sinfonía n.º 2*, trágica, *Sinfonía n.º 3*, fantástica, *Sinfonía n.º 4*, inacabada y *Sinfonietta vasca*.
- ❖ Víctor Zubizarreta Arana<sup>158</sup>, discípulo de Guridi y de Vicent d'Indy en la Schola Cantorum, en su obra orquestal destacan *Fantasia vasca* y el *ballet Kardin o cuál de los tres*, con libro de Manuel de la Sota, a partir de sus «cuentos sin palabras».
- ❖ En este grupo integramos a José María Usandizaga<sup>159</sup>, ya que, aunque destacó por su trayectoria en la zarzuela, también compuso obra orquestal, y muestra de ello son el poema sinfónico *Dans la mer* (1904), *Obertura sobre un tema del canto llano* (1905) y *Fantasia Hasshan y Melilah* (1912). Su estilo sigue un nacionalismo moderno, lejos de su formación en la Schola Cantorum y de las enseñanzas de Vicent d'Indy.

---

<sup>155</sup> Joaquín Zamacois (1894-1976). Profesor del Conservatorio del Liceo desde 1914.

<sup>156</sup> Eduardo Tolrá (1895-1962). Estudió en la Escuela Municipal de Música de Barcelona, con Gálvez el violín y la composición con Nicolau.

<sup>157</sup> Beltrán Pagola (1878-1948). Estudió en el Conservatorio de Madrid.

<sup>158</sup> Víctor Zubizarreta (1889-1970). Compuso canciones folklóricas para coro.

<sup>159</sup> José María Usandizaga (1881-1915). Impulsó la creación de la ópera vasca.

- ❖ Cerramos el grupo vasco con Juan Tellería<sup>160</sup>, que recibió lecciones de composición de Pagola y de Conrado del Campo, y destaca en el género orquestal con su poema sinfónico *La dama de Aitzgorri* (1917).

El tercer grupo que se va a analizar es el levantino, que abarca las regiones de Valencia, Murcia y Baleares. Valencia destacaba por su fuerte tradición musical, con el claro ejemplo de la abundancia y calidad de sus bandas. Las orquestas de viento nutrían de instrumentistas de viento al resto de las orquestas españolas. El listado de compositores levantinos se inicia con:

- ❖ Eduardo López Chávarri<sup>161</sup>, que fue alumno de Pedrell, y entre sus obras orquestales destacan: *Concierto para piano y orquesta de cuerda* (1943), *Concierto breve*, *Concierto hispánico* (1941) y *Concierto español*, así como *Cantar de guerra*, escrita para coro y orquesta. Su obra orquestal se puede clasificar como romántica y de línea tradicional, como los cuadros levantinos titulados *Valencianas* (1909); su obra máxima orquestal es *Acuarelas valencianas* (1925), y ocho años después su obra *Impresiones*.
- ❖ Otro importante compositor, aunque fue más conocido en su faceta directorial, es Bartolomé Pérez Casas<sup>162</sup>, que también, al igual que López Chávarri, fue discípulo de Pedrell, y compuso la mayor obra del nacionalismo español: *Suite murciana, a mi tierra* (1905).
- ❖ Continuamos con la figura de Baltasar Samper i Marqués<sup>163</sup>, que también estudió con Pedrell y con Enrique Granados. En el género orquestal, destaca un *Concierto para piano en Re menor* (1941), anteriormente se puede resaltar *Danses Mallorquines*, para orquesta de cuerda y piano, interpretada en 1928 y, tres años después, compuesta para orquesta y piano, *El ritual de Pagesía* (1931).

---

<sup>160</sup> Juan Tellería (1895-1949). Lo más conocido de su producción es el himno de la Falange: *Cara al sol*.

<sup>161</sup> Eduardo López Chávarri (1875-1970). Doctor en Derecho y fundador de la Orquesta de Cámara de Valencia en 1903.

<sup>162</sup> Bartolomé Pérez Casas (1873-1956). Fundó en 1915 la Orquesta Filarmónica de Madrid.

<sup>163</sup> Baltasar Samper (1888-1966). Desarrolló una importante labor musicológica estudiando el folklore balear, así como la canción catalana. Crítico del periódico diario. *La Publicidad*.

- ❖ Antonio Torrandell Jaume<sup>164</sup> se formó en la Schola Cantorum y compuso obras orquestales con variedad formal: *Concierto para piano y orquesta*, opus 64, estrenada en 1958; *Sinfonía para violín y orquesta n.º 1*, opus 28 (1913-1915), que es su obra más trascendente y *Rapsodia rumana*. Su estilo orquestal es romántico y academicista, herencia de su formación en la Schola Cantorum tal y como se refleja en las siguientes obras: *Reception*, opus 23 (1912); *Menuetto caprichoso* (1912); *Las ventas de Madrid* (1923); *Romería en la ermita* (1923) y *Recuerdos de España* (1925).
  
- ❖ El último compositor de este grupo fue José Moreno Gans<sup>165</sup>, discípulo de Conrado del Campo. Su producción orquestal se centra en la sinfonía y los conciertos para piano o violonchelo como instrumento solista. Su estilo compositivo en el género orquestal es romántico. Su obra más importante es *Mallorca*, escrita en 1929, con un profundo trabajo de los temas extraídos de nuestro folklore y orquestados brillantemente gracias a una influencia impresionista, lo que hace de esta obra una de las mejores de nuestro nacionalismo. Esta obra es posterior a la *Danzas fantásticas*, pero va en la misma línea de utilización del folklore y brillantez en la paleta orquestal. Escrita diez años después de la obra turiniana y empleando la fórmula folklore más una orquestación brillante, tuvo como resultado un fulgurante éxito.

El cuarto grupo es el andaluz, que paradójicamente y pese a ser una región muy grande y muy rica en folklore, no está representada por muchos compositores, tan solo destacamos a:

- ❖ Germán Álvarez Beigbeder<sup>166</sup>, discípulo de Bartolomé Pérez Casas y con un estilo andalucista en su producción orquestal. Entre sus obras destacan: *Sevillanas y soleares* (1913) y su *Sinfonía n.º 1 en Sol menor* (1922).

---

<sup>164</sup> Antonio Torrandell (1881-1963). Estudió en el Conservatorio de Madrid antes de su partida a París para formarse en la reconocida Schola Cantorum.

<sup>165</sup> José Moreno Gans (1897-1976). Premio Nacional de Música en 1928 por su obra «Pinceladas Goyescas».

<sup>166</sup> Germán Álvarez Beigbeder (1882-1967). Director de la Banda Municipal de Jerez, además de desarrollar una importante labor folklorista.

- ❖ Fernando Díaz Giles<sup>167</sup> es el otro compositor sevillano que se integra en el grupo andaluz. Destacamos su obra orquestal *Danza siberiana* (1917).

En quinto lugar, el grupo atlántico, que abarca tres regiones del norte de España: Galicia, Asturias y Cantabria. Comenzamos el análisis por los compositores gallegos:

- ❖ Entre ellos destaca Andrés Gaos Berea<sup>168</sup>, discípulo de Canuto Berea y de Jesús de Monasterio. Su obra tiene un carácter romántico derivado de la Schola Cantorum. Entre sus obras destacan: *Suite a la antigua de cuerda* (1898), *Sinfonía en la menor* (1899-1906), su *Segunda sinfonía*, que fue compuesta entre 1917 y 1919, y el poema sinfónico titulado *En las montañas de Galicia* (1953), obra en la que se funde el estilo nacionalista con un romanticismo internacional. Anteriormente había compuesto otros poemas sinfónicos: *Crepúsculo en la Alhambra* (1915); *Cantos en la montaña* (1917) y *Danza campestre* (1917).
- ❖ Eduardo Rodríguez Losada<sup>169</sup> es otro compositor gallego de línea romántica, con una obra de solidez formal, tal y como se aprecia en su *Sinfonía en la menor*, estrenada en 1949, y el poema sinfónico titulado *El gnomo* (1925), compuesto sobre texto de Gustavo Adolfo Bécquer.
- ❖ Concluye la visión sobre la región gallega con los compositores Gregorio Baudot Puente<sup>170</sup> y Manuel López Varela<sup>171</sup>, que fueron maestro y discípulo, siendo el primero discípulo de Bretón y destacando entre sus obras la cantata *Las bodas de Camacho* (1905), así como los posteriores poemas sinfónicos *El verano* (1906); *Las odaliscas* (1908), *Dolora sinfónica* (1915) y *Airiños da miña terra*. Entre la producción orquestal de López Varela destacan *Danza de las brujas*, *Alborada en el priorato* y *Cantan os galos pro día*.

---

<sup>167</sup> Fernando Díaz Giles (1887-1960). Compuso sobre todo zarzuela y música ligera.

<sup>168</sup> Andrés Gaos (1874-1959). Se formó en París y Bruselas y fue un violinista de reconocimiento internacional.

<sup>169</sup> Eduardo Rodríguez Losada (1886-1973). Alternó su profesión de arquitecto con la composición.

<sup>170</sup> Gregorio Baudot (1884-1938). Director de Bandas de la Marina.

<sup>171</sup> Manuel López Varela (1895-1951). Compuso música para banda y orquesta.

En Cantabria destaca el compositor:

- ❖ Cándido Alegría Gómez Oreña<sup>172</sup>, que orquestó la *Montañesa* de Manuel de Falla y que compuso el poema sinfónico *Cantabria* (1945). Anteriormente compuso dos miniaturas tituladas: *Canción de cuna* y *Danza castellana* (1923).

El sexto y último grupo, llamado del interior, abarca seis regiones españolas: León, las dos Castillas, Aragón, Extremadura y La Rioja.

- ❖ Comenzamos con Enrique Fernández Arbós<sup>173</sup>, que estudió composición fuera de España, primero en Bruselas con Gevaert y después en Berlín con Joachim. Entre su producción orquestal, vale citar: *Noche de Arabia* y *Tango guajira y zambra*, escritas en primera instancia para violín y piano y posteriormente orquestadas. Orquestó una serie de obras de Albéniz: *Evocación* (1910), *El puerto* (1910), *Triana* (1917), *El Albaicín* (1924) y *Corpus de Sevilla* (1925).
- ❖ Los dos siguientes compositores, Ricardo Villa González<sup>174</sup> y Emilio Vega Manzano<sup>175</sup>, tienen en común su origen madrileño y a su maestro Emilio Serrano. Ricardo Villa es el máximo exponente del nacionalismo madrileñista y entre sus obras orquestales son destacables: *Cantos regionales asturianos* (1898), *La visión de fray Martín* (1900), *Rapsodia asturiana*, para violín y orquesta (1905) y *Fantasía española*, para piano y orquesta (1908). El otro compositor madrileño, Emilio Vega, tiene un estilo nacionalista más simple que Ricardo Villa y utilizó temas manchegos en sus obras orquestales: *Rapsodia de La Mancha* (1919) y *Serenata manchega*.

---

<sup>172</sup> Cándido Alegría (1896-1976). Se centró en la composición religiosa.

<sup>173</sup> Enrique Fernández Arbós (1863-1939). Director titular de la Orquesta Sinfónica de Madrid desde 1905.

<sup>174</sup> Ricardo Villa (1871-1935). Director titular de la Orquesta del Teatro Real.

<sup>175</sup> Emilio Vega (1877-1943). Director de la Banda Municipal de Ciudad Real en 1905, dos años más tarde de la de Valencia y en 1911 de la del Real Cuerpo de Alabarderos.

- ❖ Continuamos con el discípulo de Emilio Vega, que fue Ángel Mingote Lorente<sup>176</sup>, natural de Daroca y afincado en Madrid, y que compuso para género orquestal *Bocetos sinfónicos: Daroca, Fiesta del Pilar e Hispánicas*. Son destacables también la *suite* primitiva *Zaragozita*, así como *Retablo aragonés*, para recitador, coro y orquesta, y el poema orquestal *La jota* compuesto para gran orquesta.
  
- ❖ Tan solo mencionar, por último, al riojano Jacinto Ruiz Manzanares<sup>177</sup> y su concierto para piano y orquesta, con un estilo próximo a Schumann y Chopin, y al zaragozano Luis de Aula Guillén, que se formó en Madrid y fue donde desarrolló su arte orquestal con obras como *Añoranzas* (1919), *Cuadros poéticos* (1922), *Trozo rapsódico* (1923) y los siguientes poemas sinfónicos: *El castillo de Trasmoz*; *Estampas aragonesas* y *Danza turolense*, además de la instrumentación para coro y orquesta de *Canciones populares de Teruel*. Destaca por un estilo nacionalista y la utilización del folklore aragonés y en sus poemas sinfónicos se basó en leyendas becquerianas.

Tras analizar los distintos grupos regionalistas, se puede concluir sintetizando dos estilos y dos visiones, una más nacionalista, cultivada por la mayoría de los grupos regionalistas: el grupo interior, vasco y catalán, siendo estos dos últimos un grupo más avanzado dentro de la tendencia nacionalista, y el otro estilo es una línea romántica que se aprecia en las zonas de Levante y Atlántico.

Todo este elenco de compositores se agrupa en torno a sus maestros. En el grupo catalán, representado por Cristóbal Taltabull, Enric Morera, Lluís Millet y José Barberá, como en el grupo valenciano, formado por Eduardo López Chávarri, Baltasar Samper y Bartolomé Pérez Casas, todos los compositores son discípulos de Pedrell.

Los compositores formados en la parisina Schola Cantorum son un grupo variopinto: los compositores vascos José María Usandizaga, Víctor Zubizarreta y Jesús Guridi; Vicente Gibert y Serra, de origen catalán, el valenciano Antonio Torrandell y el gallego Andrés Gaos.

---

<sup>176</sup> Ángel Mingote (1891-1961). Profesor del Conservatorio de Madrid y editor musical.

<sup>177</sup> Jacinto Ruiz Manzanares (1872-1937). Concertista de piano y profesor en Valencia de la Escuela de Música y después del Conservatorio.

El grupo madrileño se formó con el maestro Emilio Serrano, que contó entre sus discípulos con Ricardo Villa, Emilio Vega y Conrado del Campo. Este último tuvo entre sus alumnos a Juan Tellería y José Moreno Gans.

Los denominados «maestros», establecieron las bases del sinfonismo español y son identificados con la literaria generación del 98. Esta generación de compositores estaba constituida por: Conrado del Campo, Joaquín Turina, Julio Gómez, Jesús Guridi y Óscar Esplá.

Conrado del Campo, de origen madrileño (1878), tuvo de maestro de composición a Emilio Serrano, y su obra sinfónica se centró más en el poema sinfónico que en la sinfonía. Entre sus poemas destacan *Granada* y *Kasida*. Entre sus obras tempranas están la leyenda lírica para coro y orquesta *La dama de Amboto* (1901), y siete años más tarde compuso *La divina comedia*, también para el género sinfónico coral y con influencia straussiana. Otras obras dentro del género orquestal: *Bocetos castellanos*; *Evocación y nostalgia de los molinos de viento*; *Invocación en Castilla*; *Fantasia castellana*; *Tríptico castellano*; *El viento de Castilla*; *Obertura madrileña* (1920), en la que se detectan influencias castizas y germánicas. Su producción orquestal se completó con los conciertos para orquesta, con el violín, para violonchelo y para la viola como instrumentos solistas. En toda su producción se detecta un estilo romántico y nacionalista.

Otro compositor es el madrileño Julio Gómez<sup>178</sup>, que nació tan solo cuatro años después que Turina. Julio fue alumno de Felipe Pedrell, Emilio Serrano y Tomás Bretón. Entre sus obras sinfónicas destacan: *Intermezzo* (1907), aunque pasarían 10 años hasta componer *Suite en la*, germen del primer nacionalismo orquestal con un estilo nacionalista y romántico, destacable por la utilización de giros arabizantes que entronca con el movimiento alhambrista de siglo XIX y comienzos del XX practicado por su maestro Tomás Bretón, además de por Isaac Albéniz, Ruperto Chapí y Jesús Monasterio. Un año más tarde compone su obra más importante, *Balada* (1920), y en su obra se deja ver influencia del romanticismo francés y del posromanticismo straussiano. Se le puede etiquetar de nacionalista y romántico.

---

<sup>178</sup> Julio Gómez (1886-1973). Licenciado en Filosofía y Letras en 1907, en 1913 se doctora en Ciencias Históricas. MARTÍNEZ DEL FRESNO, Beatriz: *Julio Gómez: una época de la música española*. Madrid: ICCMV: Instituto Complutense de Ciencias Musicales.2003.



El otro compositor del grupo de los maestros es Jesús Guridi<sup>179</sup>, «... no fue Guridi<sup>180</sup> un hombre de cultura al estilo de Julio Gómez, sino un hombre sencillo, embebido en su música y en sus pequeñas vicisitudes familiares...». Nacido en Vitoria el mismo año que Julio Gómez, estudió en la Schola Cantorum donde ingresó un año antes que Turina, es decir, en 1904, recibiendo enseñanzas de Vincent d'Indy. Su primera obra orquestal fue escrita para coro y piano en primera instancia y en 1909 la orquestó: *Así cantan los chicos*, en 1915. La *Leyenda vasca* le sirvió de ensayo para su obra más importante, *Una aventura de D. Quijote*, poema sinfónico orquestado con gran maestría en 1916. El estilo de Guridi combina raíces vascas con el romanticismo tardío y con influencias de Wagner, teniendo su estilo la combinación de nacionalismo y regionalismo, al igual que Turina.

El último compositor de la generación de los maestros, nacido en Alicante en 1886, el mismo año que Julio Gómez y Jesús Guridi, es Óscar Esplá<sup>181</sup>, que combina un estilo nacionalista cercano a Falla o Turina con un estilo más moderno, palpable en su orquestación, que toma influencias de Ravel y Stravinsky. Entró en la composición orquestal por la puerta grande, ya que su primera obra, *Suite en la bemol* (1910), fue premiada un año después por la Sociedad Musical Nacional de Viena. Esta obra había sido inspirada en un poema de Gabriel Miró. En 1912 compone su *Sinfonía en re* y *El sueño de Eros*, un poema sinfónico que deja ver la influencia de los poemas mitológicos de Saint Saëns y de los poemas de Strauss. Esplá continúa las directrices nacionalistas de Falla. En 1914 estrenó *Suite levantina*, que es un poema para niños, y en 1918 compuso el ballet *Cíclopes de Ifach*, ya estrenada un año antes en San Sebastián en versión *suite* sinfónica. Esplá no utilizó de forma directa el material folklórico, sino que procedía a la creación del carácter levantino partiendo de una escala propia inventada, que combinaba con temas extraídos del folklore. La escala consistía en rebajar todos los grados, menos los grados tonales de tónica y dominante. Resultando las siguientes notas: Do-Re bemol-Mi Bemol-Fa Bemol-Sol-La bemol y Si Bemol.

Concluyendo, la generación de los maestros seguían dos tendencias en el desarrollo de su sinfonismo: una nacionalista y romántica, que seguían compositores como Conrado del Campo, Rogelio del Villar y Julio Gómez, y una segunda tendencia

---

<sup>179</sup> MARCO, Tomás. *Historia de la música española, 6. Siglo XX*. Madrid: Alianza editorial, col. Alianza Música, 1983, p.63.

<sup>180</sup> Jesús Guridi. Bisnieto del reconocido compositor del siglo XIX Nicolás Ledesma.

<sup>181</sup> Óscar Esplá (1886-1976). Abordó todos los géneros compositivos, pero destacó en el género orquestal.

nacionalista y regionalista representada, entre otros, por Jesús Guridi, Joaquín Turina y Óscar Esplá. Esta era la tendencia más moderna por su orquestación, al estilo de un Debussy, Ravel y Stravinsky, aderezada con novedades armónicas copiadas de Ravel y caracterizada por su peculiar utilización del folklore.

Dos años antes de que Turina comenzara la creación de sus *Danzas fantásticas* (1919), la actividad sinfónica en Madrid había alcanzado un grado de creación y difusión sin parangón con años anteriores. El interés por la música teatral había dejado paso al nuevo impulso que los compositores españoles estaban dando a la música pura instrumental, con la potenciación del género sinfónico. No es de extrañar que el compositor y crítico Vicente Arregui —él mismo destacado sinfonista durante esta época— escribiera en 1917 en su artículo «La música sinfónica española»: «Nunca ha estado la música en España en mejores condiciones que ahora para surgir de un modo potente y elevado»<sup>182</sup>.

#### **2.4.- Las *Danzas fantásticas* dentro del catálogo de la música sinfónica de Joaquín Turina**

Antes de comenzar a comentar las obras orquestales de J. Turina es conveniente hacer un somero repaso a las premisas que posibilitaron el desarrollo de la vida sinfónica en Sevilla de donde partió Joaquín Turina, y que sin duda motivaron más tarde (junto a las influencias parisinas) que el joven compositor se decantara a escribir música para orquesta.

Repasando hechos significativos en la vida musical sevillana, está la visita de la Sociedad de Conciertos el 16 de mayo de 1896 bajo la batuta del maestro Francisco Asenjo Barbieri. La orquesta había sido creada tres décadas antes y sus integrantes formaban parte de las plantillas de los distintos teatros operísticos de la capital de España. Uno de los objetivos de la agrupación, tal y como se reflejó en su reglamento, fue difundir el repertorio orquestal, y eso hicieron en su visita a Sevilla, que supuso para el pueblo hispalense la posibilidad de escuchar un programa sinfónico en su totalidad.

El periódico *La Andalucía* recoge la crónica de uno de sus conciertos:

[...] Póngase una orquesta de cien profesores de primera fuerza, acostumbrado hace ya muchos años a tocar juntos, á saborear juntos las bellezas de la música antigua y

---

<sup>182</sup> ARREGUI, Vicente. «La música sinfónica española». *Música*, año I, n.º 10. 15-V-1917, p.1.

moderna, obedeciendo a la batuta del maestro Bretón, que ha estudiado y sigue con afán, así en España como en el extranjero, las evoluciones al arte; de severo criterio, de sobrios ademanes y con todas las condiciones de un artista, y el resultado no puede ser otro que admiramos en los inolvidables conciertos del Teatro San Fernando esta primavera<sup>183</sup>.

Turina tenía por entonces 14 años y en menos de un año hacía su presentación en público como pianista, pero en su ciudad natal este hecho abriría una nueva expectativa, aunque el camino fuese lento, ya que la sociedad y el momento no era el más propicio para el desarrollo de una carrera sinfónica en un joven compositor como Turina.

Sevilla albergaba ya otro germen, y es que la 1.ª temporada de ópera está fechada en 1761 y la ópera y la zarzuela fueron la antesala del género sinfónico. Las orquestas profesionales que se crearon en la capital hispalense fueron tres. Primero, la Sociedad de Conciertos, en 1871, dirigida por Manuel Cresj y Silverio López Uría, que trabajaban oberturas y arias de ópera. La siguiente orquesta fue creada en 1908, bajo el nombre de Orquesta de la Sociedad Artístico Musical, y su director fue Fernando Palatín<sup>184</sup>, que no se limitó a oberturas y arias de ópera, ya que amplió el repertorio añadiendo las obras orquestales clásicas y románticas. Esta fue la antecesora de la primera orquesta sinfónica creada en Sevilla en 1913, dirigida por Eduardo Torres<sup>185</sup>, especializado en obras sinfónicas propiamente dichas de las épocas clásicas y románticas siguiendo la perspectiva de la orquesta de Bretón, punto de partida de estas iniciativas orquestales.

La Orquesta Sinfónica de Sevilla da su primer concierto el 9 de marzo de 1913 en el teatro Cervantes con rotundo éxito, tal y como detalla la crítica del periódico local *El Liberal*:

Ante numeroso y distinguido público tuvo lugar anoche el concierto anunciado para dar a conocer en nuestra ciudad la naciente Sociedad artística Sinfónica Sevillana.

Falta hacía en Sevilla que tanto los profesionales como los que sienten afición por la más bella de las artes se agruparan y cada cual, dentro de los medios que las

---

<sup>183</sup> ANÓNIMO. «La Orquesta de Bretón». *La Andalucía*, 20 de mayo de 1896, p. 2 H. M. S. Rollo n.º 174. Ref. GONZÁLEZ-BARBA CAPOTE, Eduardo. *Orquestas y conciertos en la Sevilla de la Restauración (1875-1931). Los conjurados románticos*. Sevilla: Editorial Universidad de Sevilla, 2015, p.67.

<sup>184</sup> Fernando Palatín, fue uno de los músicos más importantes de Sevilla, junto a Luis Mariani y Eduardo Torres.

<sup>185</sup> Eduardo Torres Pérez ocupa en 1910 el cargo de Maestro de Capilla en la capital hispalense.

circunstancias les permitan, realizaran un esfuerzo común para implantar el culto a la verdadera música, ya que el cultivo de ella y el conocimiento de sus hermosas producciones hablan tan alto de un pueblo y facilitan tantos medios de cultura y de inmateriales satisfacciones.

El primer paso está dado de modo satisfactorio á juzgar por el número y condición del público congregado anoche en el Cervantes, y es de suponer que el maestro señor Torres y á los profesores todos les servirá de estímulo la franca acogida que mereció anoche su labor, y que tantas ovaciones como oyeron aun servido como demostración de que, aun cuando tanto se habla del desfavorable ambiente de nuestra ciudad para las sesiones y espectáculos musicales, cuando el arte se realiza como debe ser, esto es, con suficiencia, amor y entusiasmo, siempre hay una gran masa de público que admira, escucha con fervor y recompensa con frenesí los esfuerzos de los artistas [...] <sup>186</sup>.

Al año siguiente sus conciertos son realizados entre el 4 y 8 de marzo. En 1915 incorpora en su repertorio obras con solistas a fin de mejorar la situación atrayendo al escaso público en un momento que ya se adivina su cercano final, en 1916 la orquesta interpreta las obras favoritas del público en los dos únicos conciertos que programa, interpretando la obra de Turina *Álbum de viaje*: «Según aparece en el Diario de Joaquín Turina, el 16 de octubre de 1916 estaba el compositor trabajando en la instrumentación de esta obra» <sup>187</sup>. Además de la formación de la Orquesta Sinfónica se había creado el Teatro Llorens, que fue un elemento básico en el renacimiento musical sevillano, y en su concierto inaugural el 9 de abril de 1915 se interpretó una obra de Turina, *La procesión del Rocío*, en la segunda sección de su tripartito programa.

Este es el momento cultural musical sevillano, con una actividad orquestal organizada gracias al promotor Vicente Llorens, que fundó el teatro además de la Orquesta Sinfónica de Sevilla dirigida por Eduardo Torres definido como: «Educador, director orquestal, crítico de prensa, conferenciante, compositor y director de la capilla catedralicia» <sup>188</sup>.

Ni la acción de los promotores, críticos y músicos pudieron sostener la actividad orquestal sin el apoyo de la sociedad, quedando lejos los intentos prometedores de lograr que Sevilla fuese una capital cultural. Ya desde los tiempos de la creación de la

---

<sup>186</sup> GONZÁLEZ-BARBA CAPOTE, Eduardo. *Orquestas y conciertos en la Sevilla de la Restauración (1875-1931). Los conjurados románticos*. Sevilla: Editorial Universidad de Sevilla, 2015, p.70.

<sup>187</sup> MORÁN, Alfredo. *Joaquín Turina a través de sus escritos en el centenario de su nacimiento, 1882-1982*. Sevilla: Gráficas del Sur, 1983, Tomo II, p.80.

<sup>188</sup> GONZÁLEZ-BARBA CAPOTE, Eduardo. *Orquestas y conciertos en la Sevilla de la Restauración (1875-1931). Los conjurados románticos*. Sevilla: Editorial Universidad de Sevilla, 2015, p.123.

Sala Piazza, en 1879, fundada en la calle Rioja n.º 8, se pensaba en este espacio como sala de concierto referente en el género camerístico, que sería el punto de encuentro de la Sociedad de cuartetos que creada en 1892 estaba formada por músicos sevillanos que tocaban quincenalmente, y que fueron la base de la posterior Orquesta Sinfónica. La Sala Piazza desapareció en 1910, una vez ya concluida su labor, y habiendo logrado poner la piedra base para lograr un ambiente musical.

Este inmejorable ambiente musical también estimuló las capacidades creativas de jóvenes sevillanos —especialmente las de Vicente Zarzuela y Joaquín Turina—, que pudieron educar su gusto musical gracias a estas veladas camerísticas<sup>189</sup>.

Después de revisar brevemente la actividad sinfónica en Sevilla, pasamos ahora a estudiar en detalle la producción sinfónica de Turina. Si prescindimos de algunas obras en versión de concierto (*La adúltera penitente*, op. 18, para piano, tenor y orquesta; *La oración del torero*, para orquesta de cuerda) y distintos bocetos (por ejemplo, los apuntes inconclusos para piano de una *Sinfonía del mar*, orquestada más tarde por el compositor Manuel Castillo en 1981) y otros intentos poemáticos no terminados, son cinco propiamente las obras que compuso Turina para gran orquesta sinfónica, según muestra el cuadro que aparece a continuación.

OBRAS SINFÓNICAS DE JOAQUÍN TURINA					
OBRA	OPUS	FECHA	ESTRENO	LUGAR	ORQUESTA
<i>La procesión del Rocío</i>	Op. 9	1912. París	30/03/13	Madrid. Teatro Real	Sinfónica de Arbós
<i>Evangelio</i>	Op. 12	1915 Madrid	08/04/15	Madrid. Teatro Real	Sinfónica de Arbós
<i>Danzas fantásticas</i>	Op. 22	1919 Madrid	13/02/20	Madrid. Teatro Price	Filarmónica P. Casas
<i>Sinfonía sevillana</i>	Op. 23	1920 Madrid	11/09/20	San Sebastián. Casino	Orquesta del Casino Arbós
<i>Ritmos</i>	Op. 43	1927 Madrid	23/10/28	Barcelona Palau de la M.	Orquesta Pau Casals

Cap. II. Tabla 1. Obras sinfónicas de Joaquín Turina

La producción sinfónica de Turina se extiende, pues, en un espacio de 15 años. Llama la atención que las *Danzas fantásticas* ocupan la parte central de esta producción, a casi igual distancia del op. 12, en 1912 y el op. 43, en 1927 (siete u ocho años respectivamente). Desde 1927 hasta su muerte en 1949 transcurren 22 años sin que

<sup>189</sup> *Ibidem*, p.63.

Turina vuelve a recurrir al género sinfónico, reservándose casi exclusivamente para la música de pequeño formato, especialmente para el piano, aunque no faltan algunos acercamientos a la orquesta más reducida (*La oración del torero*, para cuerda). Curiosamente, en los años en que la actividad sinfónica en España es mayor y las circunstancias culturales y sociales más favorables para escribir música orquestal debido a las agrupaciones sinfónicas existentes (es decir, en la época de la Segunda República), Turina no vuelve a componer música de gran formato sinfónico. Este decaimiento de la producción sinfónica coincide a la vez con el descenso de la frecuencia de interpretación de sus obras a finales de los años treinta, tal vez por las connotaciones políticas del autor. Bien es verdad, también, que con la llegada de las tendencias neoclásicas en los años veinte, justo después de componer Turina las *Danzas fantásticas*, se nota en la mayoría de los compositores una tendencia a reducir cada vez más la gran paleta orquestal heredada del posromanticismo wagneriano y straussiano, vía Mahler y Bruckner, para conformar obras orquestales de pequeño formato y con una instrumentación casi camerística (recordemos en España a modo de ejemplo, el *Concerto* de Falla para cinco instrumentos, la *Sinfonietta* de E. Halffter, para 14 instrumentos, compuestos ambos entre 1923 y 1927, cuando ya Turina concluye su producción sinfónica; obras estas que sin duda seguían las tendencias europeas heredadas de la *Sinfonías de cámara* de Schoenberg (1906), Schrecker (1916), E. Toch (1922), de la *Sinfonietta* de Janacek (1925-1926), de la *Sinfonía*, op. 21 de Webern (1928) o del *Concierto de cámara* de A. Berg (1923-1925) para 15 instrumentos, por citar solamente algunos ejemplos representativos de la época.

El gran aparato orquestal empleado por Turina en estas obras anteriormente citadas nos permite hablar de un sinfonismo a gran escala, aunque, como hemos dicho anteriormente, ninguna de las obras muestra los típicos rasgos que caracterizan una concepción sinfónica basada en el desarrollo temático convencional del género de la sinfonía. Todas se acercan más al género del «poema sinfónico» y a las «fantasías coreográficas», aunque algunas composiciones se titulen *Sinfonía*. Llama la atención que las cinco obras muestran la misma plantilla instrumental (con alguna mínima modificación), como si Turina se hubiera acogido previamente a un patrón fijo para todas las obras, tal vez aprendido o heredado en sus clases en la Schola Cantorum de París. Tal vez esto le facilitaría la tarea de no tener que pensar en una orquestación distinta para cada obra, escogiendo un modelo de orquestación brillante y

representativo. La plantilla que emplea en sus cinco obras sinfónicas es: 3 flautas (una de ellas normalmente flautín), 2 oboes, corno inglés, 2 clarinetes, clarinete bajo, 2 fagotes, contrafagot, 4 trompas, 3 trompetas, 3 trombones, tuba, timbales, percusión, 2 arpas y cuerda. Por tanto la plantilla va siempre a 3, como sería normal en la orquesta sinfónica romántica, sin llegar a los excesos de otras composiciones de esta época. La incorporación de algunos instrumentos menos convencionales como corno inglés, clarinete bajo, contrafagot y arpa se explica por el deseo del compositor de conseguir mayores posibilidades tímbricas para sus impresiones sonoras y «cuadros pintorescos».

La planificación formal de estas obras es muy libre, como corresponde a su carácter y contenido poemático-poético, con movimientos muy versátiles, que tienen poco que ver con una concepción sinfónica, basada en formas sonatas, variaciones rondós o *scherzos*. La *Sinfonía sevillana* es la obra que más se acercaría a esta concepción de la sinfonía convencional, ya que cada uno de los tres movimientos de que consta muestra en su tempo y estructura de movimientos un carácter más tradicional: el primer movimiento «Panorama», caracterizado como *andante-allegretto*, muestra los rasgos de una forma sonata con dos temas; el segundo, «Por el río Guadalquivir», tiene la forma *lied* y está señalado como *andantino mosso*, mientras que el tercero, «Fiesta en San Juan de Aznalfarache», es un *allegro vivo* en forma poemática tripartita. El siguiente esquema muestra la denominación que el propio Turina dio a estas obras y los distintos movimientos de las mismas:

MOVIMIENTO Y DENOMINACIÓN, POR JOAQUÍN TURINA, DE LAS OBRAS SINFÓNICAS			
OBRA	OPUS	PARTES DE QUE CONSTA	DENOMINACIÓN
<i>La procesión del Rocío</i>	Op. 9	1.- Triana en fiesta 2.- La procesión	«Cuadro sinfónico»
<i>Evangelio</i>	Op. 12	1.- Introducción 2.- Caminando hacia Belén 3.- El nacimiento 4.- Los pastores 5.- Los Magos de Oriente	«Poema sinfónico»
<i>Danzas fantásticas</i>	Op. 22	1.- Exaltación 2.- Ensueño 3.- Orgía	«Piezas sinfónicas»
<i>Sinfonía sevillana</i>	Op. 23	1.- Panorama	«Poema sinfónico»

		2.- Por el río Guadalquivir .3.-Fiesta en San Juan de Aznalfarache	«Episodio pintoresco»
<i>Ritmos</i>	Op. 43	1.- Preludio.2.- Danza lenta 3.-Vals trágico.4.- Garrotín 5.- Intermedio.6.- Danza exótica	«Fantasía coreográfica»

**Cap. II. Tabla 2. Movimiento y denominación, por Joaquín Turina, de las obras sinfónicas**

Por otra parte, los temas melódicos que aparecen en estas obras orquestales emanan siempre de un manantial folklórico más o menos estilizado (el título de «fantásticas» alude, sin duda, a este rasgo de estilización, en el que no está presente la cita de cualquier documento original) y surgen como medio pintoresco para describir lugares y situaciones o impresiones del autor. Estas melodías se conjugan con motivos y ritmos peculiares españoles (seguidillas, soleares, jotas, zorcicos, garrotín, etc.) que se suceden libremente como en un caleidoscopio impresionista. No olvidemos que Turina es un español más cercano a los colores latinos de los contornos melódicos y armónicos del sur que a las sutilezas que caracterizan la densidad contrapuntística y de gran desarrollo sinfónico del norte. No sigue Turina los entramados de los grandes poemas sinfónicos de un R. Strauss, por ejemplo. Prefiere los colores de Debussy o Ravel, que suceden sin gran desarrollo sinfónico, tal vez aderezados con las influencias de un César Frank o Vincent d'Indy. Pero, como en el caso de Debussy: nada de desarrollos ni engranajes motívico-temáticos.

La primera obra orquestal de Turina considerada como el punto de partida de su creación sinfónica fue *La procesión del Rocío*, opus 9 —un «cuadro sinfónico», como la denomina el propio Turina—, compuesta durante su estancia en París y a sólo un año de obtener su certificación en la Schola Cantorum. La obra sería estrenada el 30 de marzo de 1913 en el Teatro Real de Madrid por la Orquesta Sinfónica de Arbós, a quien Turina dedicó la obra. Turina hace así su primera incursión en el género orquestal con un poema sinfónico, que evoca a la romería anual de Sevilla, recogiendo la influencia del *Corpus* de Albéniz, que conjuga lo religioso y lo popular, herencia clara del romanticismo. Federico Sopena señala lo más característico de la obra: «La procesión del Rocío se distingue ya, dentro de la obra de Turina, por dos precisos caracteres: el equilibrio de los elementos poemáticos y la autenticidad folklórica»<sup>190</sup>.

<sup>190</sup> SOPEÑA, Federico. *Joaquín Turina*. Madrid: Editora Nacional, 1943, p. 79.



La obra se articula en dos partes con título descriptivo:

*Triana en fiesta*

*La procesión.*

Dos son los elementos poéticos en la obra, según indica el propio compositor: «Poéticamente, se compone de la fiesta en Triana y del paso de la procesión»<sup>191</sup>.

Sobre la forma musical, que nosotros presentamos como poema sinfónico, Federico Sopena matiza aún más en su acertada puntualización: «Entre “impresión” y “poema sinfónico” consigue con su equilibrada brevedad una exquisita ponderación de elementos bulliciosos»<sup>192</sup>.

Respecto a la forma de la obra, se trata de un rondó, que el mismo compositor denomina «rondó beethoveniano», ya que sigue el esquema A-B-A. La primera parte corresponde al título *Triana en fiesta*, en la que se escuchan las alegres seguidillas, una pequeña copla de soleares y un breve episodio en garrotín. El contraste está más que presente en la variedad del carácter de sus temas y en la distribución de los mismos, mientras que en la segunda parte, *La procesión*, diferenciamos una melodía introductoria de flauta y tambor seguida del tema de la procesión de carácter religioso, que va adquiriendo sonoridad. Se retoman los temas de la primera sección y reaparece el tema religioso, esta vez con la *Marcha Real* y concluyendo con la coda. La primera parte comprende la sección A del rondó y la segunda son las secciones B y A.

La obra muestra ya en su primera parte un continuo contraste entre las alegres seguidillas y las soleares tristes. En la primera parte *Triana en Fiesta* utiliza ritmos folklóricos con fines descriptivos, que logran el ambiente español y sevillano de la obra, y en *La procesión*, el tema inicial llevado por la flauta y acompañada por el tambor, subraya el pintoresquismo que enlaza con el regionalismo y el sevillanismo.

El propio Turina explica su obra en su programa de mano del estreno de *La procesión del Rocío*:

Es «LA PROCESIÓN DEL ROCÍO» un cuadro sinfónico lleno de carácter, de movilidad y de color, que describe una clásica fiesta de Sevilla. Después de unos días de

<sup>191</sup> MORÁN, Alfredo. *Joaquín Turina a través de sus escritos en el centenario de su nacimiento, 1882-1982*. Sevilla: Gráficas del Sur, 1983, Tomo II, p. 134.

<sup>192</sup> TURINA, Joaquín. «Autocríticas musicales». *Bética*, 5-XII-1913, pp. 62-64 Cit. SOPEÑA, F. *Joaquín Turina*. Madrid: Editora Nacional, 1943, p. 79.

romería a una ermita, entra en Triana todos los años la procesión del Rocío. Va precedida por un tamborilero, que tañe al propio tiempo una tosca flauta. Siguen los cofrades a caballo con varas y estandartes; después el simpecado con la virgen, en una carreta de plata tirada por bueyes, una banda de música y ocho o diez carros con las principales familias de Triana en bulliciosa alegría.

He aquí el plan de la obra.

«Triana en Fiesta». Seguidillas, y, después, sobre un pianísimo, una breve copla de soleares que canta la viola. Desarróllense entrelazados estos temas, un momento interrumpidos por un brevísimo episodio en el ritmo del garrotín que entona un borracho. Cuando la seguidilla alcanza plenitud sonora es interrumpida por la llegada de (II) «La procesión». Escúchase la pintoresca melodía que en la flauta toca el tamborilero y él mismo se acompaña y aparece el tema religioso de la Procesión, que inician los violonchelos, va reapareciendo sucesivamente y cada vez con más robusta sonoridad entre los diversos apuntes de los temas populares del primer período. La procesión avanza y entonces aparece el tema religioso en todo su triunfal esplendor, acompañado característicamente por los acentos de la Marcha Real y el repique de las campanas. De nuevo resuenan las danzas y las canciones de la animada fiesta y todo, al fin, se extingue poco a poco en un breve período, a manera de coda, con lo que termina la página<sup>193</sup>.

Toda la crítica fue unánime en elogiar el éxito de la obra, a la que se caracteriza como «cuadro pintoresco...de estructura armónica modernísima y pomposo follaje instrumental» (Manrique de Lara). El propio Turina en un artículo para la revista *Bética*, señala que en esta obra ha abandonado ya las «influencias franckistas» y la cita directa del folklore para seguir una «estilización» que produce un «jarabe concentrado». La cita del garrotín y de la Marcha Real son fragmentos episódicos que no añaden nada sustancial al desarrollo personal de la obra, según indica el propio Turina. Es curioso observar cómo Turina emplea en su primera obra sinfónica temas y sabores de su ciudad natal, en un ambiente descriptivo, más cercano a las sensaciones impresionistas que a las influencias más abstractas y sinfónicas de un C. Franck.

Tras el comentario de la obra, parece propio concluir con la orquestación indicando su plantilla orquestal: flautín, 2 flautas, 2 oboes, corno inglés, 2 clarinetes, clarinete bajo, 2 fagotes, contrafagot, 4 trompas, 3 trompetas, 3 trombones, tuba, tímpanos, percusión, 2 arpas y cuerda. La partitura impresa tiene tan solo 41 páginas.

---

<sup>193</sup> TURINA, Joaquín. Comentario para los programas de Orquesta sinfónica, recogido por *La Tribuna*, 31-III-1913. Cit., MORÁN, Alfredo. *Joaquín Turina a través de sus escritos en el centenario de su nacimiento, 1882-1982*. Sevilla: Gráficas del Sur, 1983, Tomo II, p. 135.

Turina compone su segunda obra orquestal, *Evangelio*, opus 12, entre el 5 de diciembre y el 3 de enero de 1915, cuando ya está instalado de nuevo en Madrid, una vez que ha abandonado Francia. La obra fue estrenada en su ansiado Teatro Real, cumpliendo su sueño de estrenar una obra ese mítico escenario, el 8 de abril de 1915. *Evangelio* es un poema para orquesta inspirado en la vida de Cristo, que había sido proyectado como trilogía, pero que solo llegó a fraguar en la primera parte articulada en 5 movimientos, con títulos descriptivos: I. *Introducción*, II. *Caminando hacia Belén*, III. *El nacimiento*, IV. *Los pastores* y V. *Los Magos de Oriente*. La obra gira en torno a un tema central, el tema de Cristo, que aparece en los tres últimos movimientos y de modo fragmentado en la «Introducción», por tanto se puede hablar de un *leit motiv* en la obra además de rasgos descriptivos: «un *allegro* pastoril que acompaña la llegada de los pastores, ya en el ritmo suave de las mujeres, ya en el ritmo acusado y fuerte de los hombres»<sup>194</sup>, o la breve marcha descriptiva del camino de san José hasta Belén, descrita con fatiga, o el ritmo exótico para describir a los orientales personajes que son los Reyes Magos, cómo no, de Oriente. Turina define la obra como «preludio de un poema oratorio», y esta obra es la preparación para su opus 16, *Navidad*, que es un poema escénico en tres partes que el maestro compondría al año siguiente del *Evangelio*.

Completamos el estudio con los comentarios del propio Turina, que fueron incluidos en el programa de mano del estreno:

Este poema sinfónico no es más que la primera parte de una obra que tendrá tres en su forma definitiva. Hace ya algunos años que tenía el proyecto de escribirla, si bien la grandeza del asunto había hecho retardar su realización, temeroso de no poder llegar a la expresión exacta de una página tan sublime como la vida de Cristo. Al hacer este año la primera parte puede decirse que solo es a manera de ensayo o prueba de fuerzas, antes de empezar las otras dos, de más importancia dramática. Esta primera parte es más bien de carácter pintoresco, y su equilibrio musical está en el tema de Cristo, que envuelve, digámoslo así, todo el trozo de música.

Después de una breve introducción, en la que el tema principal está fragmentado, hay una corta marcha, «Caminando hacia Belén»; marcha fatigosa como se supone que debió serla de san José y la Virgen al llegar a las cercanías de Belén. Después de esta marcha viene, inmediatamente, «El nacimiento», que musicalmente está expresado por

---

<sup>194</sup> Comentario incluido en el programa de mano del día de su estreno en el teatro Real de Madrid (8-IV-1915), firmado por Pedro G. Morales, para cuya confección Turina facilitó los datos. Cit. MORÁN, Alfredo. *Joaquín Turina a través de sus escritos en el centenario de su nacimiento, 1882-1982*. Sevilla: Gráficas del Sur, 1983, Tomo II, pp. 136-137.

el tema de Cristo, completo y en tres frases, al que acompañan los violines en arpeggios como un lejano revoloteo de ángeles. A este período, de serena placidez, sucede un *allegro* pastoril que acompaña la llegada de los pastores, ya en el ritmo suave de las mujeres, ya en el ritmo acusado y fuerte de los hombres. Al llegar a la gruta se prosternan todos ante el niño recién nacido y vuelve a sonar el tema de Cristo empezado por los violonchelos y terminado por un violín solo. El último período de esta parte es la llegada de «Los Magos de Oriente» con un ritmo exótico; la monotonía de una marcha por el desierto; al resonar de las campanillas de plata de los camellos y la pomposidad oriental. Se acercan poco a poco y al llegar a la gruta adoran al niño, al Rey de los judíos que venían buscando, no con la sencillez de los pastores, sino con la majestad de príncipes orientales. El tema de Cristo suena de nuevo con grandes sonoridades, con las que termina la obra<sup>195</sup>.

El estreno de la obra fue del agrado del público, tal y como afirma Turina en una carta dirigida a su esposa: «EVANGELIO salió muy bien, y gustó más de lo que yo esperaba, quizá, por tratarse de una obra serena y sin ruido»<sup>196</sup>.

La plantilla orquestal utilizada en la obra es la siguiente: flautín, 2 flautas, 2 oboes, corno inglés, 2 clarinetes, clarinete bajo, 2 fagotes, contrafagot, 4 trompas, 3 trompetas, 3 trombones, tuba, timbales, percusión, arpa y cuerda y tan solo difiere respecto a la obra anterior *La procesión del Rocío*, op.9, en que en *Evangelio* ha suprimido una de las dos arpas.

Las *Danzas fantásticas*, opus 22, fueron compuestas primero para piano y una vez finalizada, el 29 de agosto de 1919, se pasó a la orquestación, concluyendo la versión orquestal el último día del año 1919. Se estrenó en el madrileño Teatro Price, el 13 de febrero de 1920, por la Orquesta Filarmónica dirigida por Bartolomé Pérez Casas.

La obra está inspirada en tres pasajes extraídos de la novela del escritor José Más, paisano y amigo de Turina. Al ser objeto de nuestro estudio no nos detendremos demasiado ahora en la descripción de la obra, pero sí cabe hacer un comentario a los elementos principales a grandes rasgos. Turina dice sobre ellas: «La idea [al concebir

---

<sup>195</sup> Comentario incluido en el programa de mano del día de su estreno en el Teatro Real de Madrid (8-IV-1915), firmado por Pedro G. Morales. Turina facilitó los datos. Cit. MORÁN, Alfredo. *Joaquín Turina a través de sus escritos en el centenario de su nacimiento, 1882-1982*. Sevilla: Gráficas del Sur, 1983, Tomo II, pp. 136-137.

<sup>196</sup>MORÁN, Alfredo. *Joaquín Turina a través de sus escritos en el centenario de su nacimiento, 1882-1982*. Sevilla: Gráficas del Sur, 1983, Tomo II, p. 137.

esta *suite*] fue hacer tres piezas sinfónicas, en ritmo de danza y de tipo folklórico, pero con elementos originales»<sup>197</sup>.

Con la afirmación anterior ya se nos plantea la duda de cómo clasificar la obra: *suite*, impresión sinfónica, poema sinfónico...Ya despejaremos la incógnita tras un análisis detallado en el capítulo III.

Otro de los elementos claves es el rastreo del folklore para localizar los materiales empleados en el tríptico, tal y como nos indicó Joaquín Turina en su programa del concierto de la Orquesta Nacional en el Palacio de la Música el 11 de abril de 1947:

«Exaltación». Recuerda, muy de lejos la jota aragonesa (...). «Ensueño». Mezcla de elementos rítmicos y melódicos vascos y andaluces, que se completan algo exóticamente (...). «Orgía». Es una farruca andaluza, con adornos y dibujos flamencos, falsetas de guitarra, lindando ya con el tipo gitano y los jipíos del cante jondo (...)<sup>198</sup>.

Desde el punto de vista formal, las dos primeras piezas, *Exaltación* y *Ensueño* comparten estructura tripartita, y en la *Orgía* la forma es ampliada a 5 partes, desmarcándose de las dos danzas anteriores. En las tres danzas está presente el folklore, pero hay que determinar de qué forma es empleado, si de modo literal —es decir, como cita directa del documento original— o, por el contrario, como base de inspiración y estilización del mismo (caso que aconsejaba Falla en la elaboración del folklore musical español).

La plantilla orquestal utilizada es la siguiente: flautín, 3 flautas, 2 oboes, corno inglés, 2 clarinetes, clarinete bajo, 2 fagotes, contrafagot, 4 trompas, 3 trompetas, 3 trombones, tuba, timbales percusión, arpa y cuerdas y el tratamiento de los instrumentos, tanto individualizado, estudiando los recursos técnicos, como en grupos de la misma sección o *tuttis*, son analizados en el capítulo III en la sección de la orquestación. Finalizamos con una definición de la obra dada por el propio Turina: «Son estados del alma expresados rítmicamente, bajo la eterna ley del contraste»<sup>199</sup>.

---

<sup>197</sup> *Ibidem*, pp. 87-88.

<sup>198</sup> *Ibidem*, p. 142.

<sup>199</sup> MORÁN, Alfredo. *Joaquín Turina a través de sus escritos*. Madrid: Alianza editorial, col. Alianza Música, 1997, p. 288.

TURINA, Joaquín. *Cómo se hace una obra*. Sexta Conferencia de las pronunciadas en La Habana (31-III-1929), p.2. Reproducido en IGLESIAS, Antonio. *Escritos de Joaquín Turina. Recopilación y comentarios*. Madrid: Editorial Alpuerto, 1982, pp. 109 y 110.

La siguiente obra orquestal es la *Sinfonía sevillana*, opus 23, que fue compuesta entre el 5 de abril y el 3 de julio de 1920, y se estrenó el 11 de septiembre del mismo año por la Orquesta Sinfónica del Gran Casino de San Sebastián, dirigida por Enrique Fernández Arbós. Esta obra había sido premiada en el concurso de composición que tuvo lugar en el Gran Casino de San Sebastián, otorgándole a Turina el primer premio, y posteriormente fue estrenada en el madrileño Teatro Real el 30 de marzo de 1921.

Turina en su cuaderno de notas con fecha 1946 escribe: «La parte poemática supone un idilio entre una madrileña (chotis) y un sevillano (petenera)». *Panorama*, en forma de sonata; *Por el río Guadalquivir lied* ampliado; *Fiesta en San Juan de Aznalfarache*, fantasía en tres partes, transformación de los temas.

No se trata, por tanto, de forma «sinfonía» al estilo tradicional, ya que en vez de movimientos tradicionales hay títulos, y más que una idea de continuidad, hay una reunión de elementos que logran dulzura por el tratamiento equilibrado entre la alegría y el orden, el pintoresquismo y la forma. Lo descriptivo no precisa de un programa ya que tan solo tres palabras, panorama, río y fiesta, nos bastan para comprender la obra y sentirla tal y como la pensó Turina. El fondo impresionista enmascara el procedimiento cíclico utilizado en la obra.

Este es el comentario incluido en el programa del día de su estreno en el Teatro Real, de Madrid, el 30 de marzo de 1921:

La palabra sinfonía tiene en esta obra un sentido literario. La SINFONÍA SEVILLANA es, pues, un poema, algo así como el palpitar de la ciudad andaluza. Es el marco y ambiente en el cual se inicia un idilio que se exaltará libremente, sin ningún género de obstáculos<sup>200</sup>.

En el primer tiempo, *Panorama*, describe únicamente el ambiente en el que se moverán las figuras. El personaje femenino aparece fugazmente, representado por un chotis madrileño. En el segundo tiempo, se inicia el idilio a bordo de un vaporcito de los que surcan el río Guadalquivir; al diálogo amoroso se unen las coplas de los marineros y hasta el rumor de una fiesta en la orilla que, a causa de la velocidad del barco, hace el efecto de que se acerca, pasa y se aleja. En una venta, a la orilla del río, en San Juan de Aznalfarache, tiene lugar una fiesta andaluza; alternando con los ritmos del zapateado y

---

<sup>200</sup>MORÁN, Alfredo. *Joaquín Turina a través de sus escritos en el centenario de su nacimiento, 1882-1982*. Sevilla: Gráficas del Sur, 1983, Tomo II, p. 143.

del garrotín el idilio se exalta, toma grandes proporciones el chotis, se amplifica y toma el carácter de un himno de amor.

*Panorama* presenta la forma clásica de sonata en dos temas estando el primero basado en el chotis y el segundo en ritmo vivo de tanguillo. Los temas aparecen opuestos armónicamente ya que el primer tema está en Re menor y el segundo en su homónimo Re mayor. Tras la exposición viene el desarrollo, que causa un efecto dramático resultado de la brillante orquestación, así como la aparición de un aparente nuevo material, que consiste en una variación del primer tema que, unida a los temas anteriores acentúa el efecto dramático, es el clímax de la obra, que resuelve en Fa menor, y la reexposición presenta el tema 2.º y la coda en La mayor. *Por el río* es formalmente un *lied* con cinco secciones. Comienza con una introducción de ambiente y en la primera sección nos presenta una petenera en Fa mayor, en la 2.ª sección se produce una transformación del chotis que pierde el ritmo y se amplía en falseta, esto es un interludio o *ritornello* adornado, que ejecuta el guitarrista mientras el cantaor entre copla y copla recupera el aliento, o una cadencia adornada guitarrística. Los tonos Do dominante y Mi mayor pasan a Do# y Fa mayor en la repetición del episodio. La tercera sección modifica la petenera, ahora más ornamentada. La cuarta sección es un episodio pintoresco, ya que en la orilla del río hay una fiesta popular y las muchachas bailan sevillanas. Con la marcha del vaporcito las sevillanas se aproximan y se alejan. Las coplas de estas sevillanas son inventadas por Turina, pero imitando las coplas populares. La quinta sección recupera la célula dramática del primer movimiento consiguiendo una mayor expresividad lograda en los violonchelos a la vez que el chotis se acentúa originando un apasionado final.

*Fiesta en San Juan de Aznalfarache* es una fantasía poemática tripartita: la primera parte tiene una introducción en Re mayor y en ritmo de sevillanas resolviendo en el primer tema, tanguillo seguido de un chotis en Si bemol, que es el tema amoroso que se amplía en falseta y continúa con un diseño de exaltación. La segunda parte utiliza el garrotín-farruca en Fa menor y una abrupta modulación a Fa mayor nos lleva a la tercera parte. Tanguillo, esta vez deprimido, es un nexo basado en el recuerdo del primer tiempo y sirve de enlace a una coda, que es el tercer episodio, tratado de forma exaltada. En Sol mayor y Re mayor suenan los tres temas: chotis, petenera y diseño exaltado consiguiendo un dramático final.

La plantilla orquestal utilizada es la siguiente: flautín, 3 flautas, 2 oboes, corno inglés, 2 clarinetes, clarinete bajo, 2 fagotes, contrafagot, 4 trompas, 3 trompetas, 3 trombones, tuba timbales, percusión, arpa y cuerda.

Concluimos con el comentario realizado por Turina en el periódico *El Debate* el 22 de marzo de 1931: «Por cierto que sobre esta obra se ha discutido el si es sinfonía o poema, dado su carácter pintoresco. Por mi parte yo resolvería la cuestión afirmando que es una sinfonía pintoresca o un poema en forma de sinfonía»<sup>201</sup>.

La última obra de género orquestal es *Ritmos*, opus 43, compuesta entre el 17 de octubre de 1927 y el 13 de marzo de 1928, estrenada el 23 de octubre de 1928 en el Palacio de la Música Catalana de Barcelona, por la Orquesta Pablo Casals dirigida por el maestro Turina.

*Ritmos* es una fantasía coreográfica destinada a Antonia Mercé, y acorde a tal fin lo que impera es el ritmo, ya que su intención es que cumpla su finalidad de que cada número sea bailable. La sucesión de danzas son diversas, otorgando un claro contraste entre los distintos números: preludeo, danza lenta, vals trágico, garrotín, danza exótica.

Comentario incluido en el programa del día de su estreno en Barcelona, celebrado el 23 de octubre de 1928:

Crear una obra puramente coreográfica, representable, y a la vez que pueda ser ejecutada en conciertos. Esta es la línea generatriz de RITMOS. Una vez resuelta esta idea va a surgir un nuevo plan dinámico, que podríamos decir ascendente, según el cual RITMOS presenta un paso progresivo de las tinieblas a la luz.

Un «Preludio» muy breve y de ambiente tenebroso, sirve de preparación a la «Danza lenta» en ritmo de farruca, pero en compás ternario. Sigue un «Vals trágico» de relieves muy acusados, un poco apache, agrio a veces y, más tarde, suplicante. Es el tono de penumbra que sirve de paso al «Garrotín», mucho más claro y optimista.

Un «Intermedio», como un idilio amoroso, viene a ser el prólogo de la «Danza exótica», agitada y alegre, dentro de los ritmos americanos, de la que surgen fórmulas genuinamente españolas, entre las cuales todo el mundo percibe los acentos suplicantes del «Vals». Es la plenitud de la luz<sup>202</sup>.

---

<sup>201</sup> MORÁN, Alfredo. *Joaquín Turina a través de sus escritos en el centenario de su nacimiento, 1882-1982*. Sevilla: Gráficas del Sur, 1983, Tomo II, p. 147.

<sup>202</sup> *Ibidem*, p. 151.



La orquestación resulta colorista, la plantilla orquestal utilizada fue la siguiente: 3 flautas (el 3.º alterna con el flautín), 2 oboes, corno inglés, 2 clarinetes, clarinete bajo, 2 fagotes, contrafagot, 4 trompas, 3 trompetas, 3 trombones, tuba, timbal, percusión, arpa y cuerda.

#### 2.4.1.- Obras no catalogadas, composiciones no orquestales y música escénica anteriores a las *Danzas fantásticas* de Joaquín Turina.

OBRAS DE DISTINTOS GÉNEROS ANTERIORES A LA COMPOSICIÓN DEL OPUS 22					
OBRA	OP.	FORMA Y PARTES	DENOMINACIÓN	ESTRENO	TRANSCRIPCIÓN REALIZADA POR TURINA
<i>Quinteto en Sol menor</i>	1	Forma cíclica. <b>I</b> - Fuga <b>II</b> - <i>Allegro</i> <b>III</b> - <i>Andante-Scherzo</i> <b>IV</b> - Final (vivo-lento)	Quinteto: piano y dos violines, viola y violonchelo.	6-V-1907 Sala Aeolian (París)	NO
<i>Sevilla</i>	2	Tríptico. <b>I</b> - «Bajo los naranjos» <b>II</b> - «El Jueves Santo a medianoche» <b>III</b> - «La Feria»	<i>Suite</i> pintoresca para piano	16-X-1908 Salón de la Sociedad Artístico Musical (Sevilla)	El n.º <b>II</b> «El Jueves Santo a medianoche» lo instrumentó para violonchelo y piano (1924) y para sexteto de cuerda y piano (10-XI-1937)
<i>Sonata romántica sobre un tema español</i>	3	<b>I</b> - Tema y variaciones <b>II</b> - <i>Scherzo</i> <b>III</b> - Final	Sonata para piano	10-V-1910 Salón de Otoño (París)	NO
<i>Cuarteto n.º1 en La menor, «De la guitarra»</i>	4	5 movimientos: <b>I</b> - Preludio <b>II</b> - <i>Allegro-Moderato</i> <b>III</b> - Zorcico <b>IV</b> - <i>Andante quasi lento</i> <b>V</b> - Final ( <i>allegro moderato</i> )	Cuarteto para dos violines, viola y violonchelo	11-III-1911 Sala Pleyel (París)	NO
<i>Rincones sevillanos</i>	5	4 partes: <b>I</b> - «Noche de verano en la azotea» <b>II</b> - «Ronda de niños» <b>III</b> - «Baile de seises» <b>IV</b> - «¡A los toros!»	<i>Suite</i> para piano	15-I-1911 Sala del Ateneo (Sevilla)	NO
<i>Rima</i>	6	Yo soy ardiente, yo soy morena...	Canto y piano	24-V-1911 Sala Aeolian Hall (Londres)	NO
<i>Escena andaluza</i>	7	2 movimientos: <b>I</b> - «Crepúsculo- Serenata» <b>II</b> - «A la ventana»	Viola solista, piano y cuarteto de cuerda	21-XII-1911 Salón de Actos de la Sociedad Musical Independiente (París)	NO

<i>Tres danzas andaluzas</i>	8	3 movimientos: <b>I</b> - Petenera <b>II</b> - Tango <b>III</b> - Zapateado	Tríptico para piano	13-X-1912 Academia Santa Cecilia (Cádiz)	NO
<i>Preludio</i>	10	Un solo movimiento en tempo lento	Preludio para órgano		NO
<i>Margot</i>	11	3 actos y 4 cuadros	Comedia lírica con libreto de Gregorio Martínez Sierra.	10-X-1914 Teatro de la Zarzuela (Madrid)	Transcrito para canto y piano el n.º 2 «Cuplet de Margot» (25-VIII-1914) Transcribió cinco números para piano: n.º 1- «Fanfarria y Vals»; n.º 3-«El triunfo de Afrodita»; Final del Acto I, «Andante expresivo»; «Cuadro de la procesión» y n.º 8- «Fiesta andaluza» (21-IX-1914)
<i>Musette</i>	13	Un solo movimiento en tempo lento.	Obra para órgano		NO
<i>Recuerdos de mi rincón</i>	14	12 partes que se interpretan sin interrupción: <b>I</b> - «El café a las seis de la tarde» <b>II</b> - «El diplomático y María». «Ya, uté vé» <b>III</b> - «El músico y Jony, el mejicano» <b>IV</b> - «Amparo, la gallega romántica» <b>V</b> - «El melitar» (pasodoble desafinado) <b>VI</b> - «El diplomático habla de nuevo» <b>VII</b> - «Un ataque de risa» <b>VIII</b> - «Habla el pintor» (marcha fúnebre) (somnolencia general) <b>IX</b> - «Una frase (agria) del escultor» <b>X</b> - «Tiroteo entre el maño y Pepa, la granaína» <b>XI</b> -«Reflexiones del músico» <b>XII</b> - «Vuelta de Amparo»	Tragedia cómica para piano	15-I-1913 Sala del Ateneo (Madrid)	NO
<i>Álbum de viaje</i>	15	5 partes: <b>I</b> - «Retrato» <b>II</b> - «El Casino de	<i>Suite</i> para piano	9-V-1916 Sala del Ateneo (Madrid)	Transcrito el n.º 5- «Fiesta mora en Tánger» para cuarteto de

		Algeciras» <b>III</b> - «Gibraltar» <b>IV</b> - «Paseo nocturno» <b>V</b> - «Fiesta mora en Tánger»			laúdes.
<i>Navidad</i>	16	3 cuadros: 2 con música y 1 hablado	Poema escénico	21-XII-1916 Teatro Eslava (Madrid)	Transcrita para piano (25-IX-1917)
<i>Mujeres españolas</i>	17	3 partes: <b>I</b> - «La madrileña clásica» <b>II</b> - «La andaluza sentimental» <b>III</b> - «La morena coqueta»	Tres retratos para piano	26-X-1917 Sociedad Nacional de Música (Madrid)	NO
<i>La adúltera penitente</i>	18	La versión original consta de 3 actos y los números musicales son 13:  <b>Acto I:</b> <b>N.º1</b> - Preludio ( <i>andante</i> ) (orquesta) <b>N.º2</b> - Canción ( <i>allegretto</i> ) <b>N.º3</b> - Escena del jardín ( <i>andantino- allegretto</i> ) <b>N.º4</b> - Nocturno ( <i>allegro vivo</i> ) <b>N.º5</b> - Final de primer acto ( <i>andante</i> )  <b>Acto II:</b> <b>N.º6</b> - Introducción (lento) (orquesta) <b>N.º7</b> - Baile (lento) <b>N.º8</b> - Escena ( <i>andantino</i> ) Teodora, Morondo, El demonio y Bandolero. <b>N.º9</b> - En la selva ( <i>allegretto mosso</i> ) <b>N.º10</b> - Final del 2.º acto ( <i>andante</i> )  <b>Acto III:</b> <b>N.º11</b> - Preludio (lento) (orquesta) <b>N.º12</b> - Escena ( <i>allegro</i> ) <b>N.º13</b> - Cuadro final	Música de escena	30-VI-1917 Teatro Novedades (Barcelona)	Versión de concierto para tenor, piano y orquesta y estrenada el 3-XII-1917 en el Teatro Real de Madrid.
<i>Poema en forma de canciones</i>	19	5 partes: <b>I</b> - «Dedicatoria» <b>II</b> - «Nunca olvida» <b>III</b> - «Cantares» <b>IV</b> - «Los dos miedos» <b>V</b> - «Las locas por amor»	Poema de Campoamor musicado para canto y piano	15-IX-1917 Teatro del Casino (San Sebastián)	Instrumentado para canto y orquesta en 1918
<i>Cuentos de España</i>	20	7 partes: <b>I</b> - «Ante la torre del claverero» (Salamanca) <b>II</b> - «Una vieja iglesia»	Historia en siete cuadros para piano	¿?-XI-1918 Sociedad Filarmónica (Málaga)	NO

		(Logroño) <b>III</b> - «Miramar» (Valencia) <b>IV</b> - «En los jardines de Murcia» (Murcia) <b>V</b> - «En el camino de la Alhambra» (Granada) <b>VI</b> - «La Caleta» (Málaga) <b>VII</b> -«Rompeolas» (Barcelona)			
<i>Niñerías</i>	21	8 partes: <b>I</b> - «Preludio y Fuga» <b>II</b> - «Lo que se ve desde la Giralda» <b>III</b> - «Desfile de soldados de plomo» <b>IV</b> - «Berceuse» <b>V</b> - «Danza de muñecas» <b>VI</b> ----- <b>VII</b> - «A la memoria de un bebé» <b>VIII</b> - «Juegos»	<i>Suite para piano</i>		Instrumentado el n.º3 «Desfile de soldados de plomo» para cuarteto de laúdes

**Cap. II. Tabla 3. Obras de distintos géneros anteriores a la composición del opus 22**

Las *Danzas fantásticas* catalogada por Turina como opus 22, fue compuesta en el año 1919 y con anterioridad a esta fecha Turina compuso 21 obras, en su mayoría para piano. De las 21, más de la mitad, es decir 11 obras, son para instrumento solista de teclado y de ellas 9 son para piano y 2 para órgano. Las otras 10 obras son repartidas entre el género camerístico y el orquestal a partes iguales, es decir, 5 obras camerísticas y 5 orquestales. Estas obras del género orquestal se dividen en obras para la escena, que son tres, y obras propiamente orquestales, que son dos, que coinciden en su forma, ya que se trata de dos poemas para orquesta. A simple vista parece que cuando compone las *Danzas fantásticas* no había compuesto mucho para orquesta, pero es solo una apreciación que tiene reflexión, ya que de esas 9 obras para piano, 7 de ellas fueron transcritas para otras formaciones, al igual que hizo con las *Danzas*, que tras concebirlas para piano le parecieron ajustables a la paleta orquestal. Esto mismo hizo con 4 obras, que son: *Sevilla*, opus 2; *Rincones sevillanos*, opus 5; *Cuentos de España*, opus 20 y *Niñerías*, opus 21, que es la obra que precede a las *Danzas fantásticas*. Otro elemento a tener en cuenta es que hay más composiciones que no fueron catalogadas y que son obras orquestales.

Dentro de estas obras no catalogadas anteriores a 1919 encontramos cuatro:

- ❖ La primera de ellas *Gran marcha militar*, obra compuesta en primera instancia para piano, en su manuscrito figura fechada en noviembre de

1911, fue estrenada en su versión orquestal el 26 de mayo de 1912 en el sevillano Teatro de Cervantes y bajo la batuta de Joaquín Turina. Es una obra breve de 12 páginas directoriales, pero con una orquestación muy completa que consta de 3 flautas, 2 oboes, 2 clarinetes, clarinete bajo y 2 fagotes en la sección de viento madera y 4 trompas, 3 trompetas en do, 4 trompetas simples en do, 3 trombones y tuba en la sección de viento metal, además de timbales, percusión y la sección de cuerda.

- ❖ La segunda obra no catalogada es la *Misa a nuestro padre Jesús de Pasión*, esta obra se terminó en 1912 y fue entregada en 1913 a la Hermandad Sevillana de Nuestro Padre Jesús de la Pasión. Respecto a la plantilla orquestal está formada por: 1 flauta, 2 clarinetes, 1 fagot en la madera y 2 trompas, 1 trompeta, 1 trombón y 1 tuba en el metal, además de la cuerda lleva una voz solista de tenor más un coro de hombres dividido en tres grupos: dos de tenores y uno de bajos.
- ❖ La tercera obra, fechada en 1915, es escénica en un acto y sobre el libreto de Gregorio Martínez Sierra. Esta obra recibió tres nombres: *Los moros y la pastora*; *El amor dormía* y *Laberinto*, aunque nunca se llegó a estrenar sirvió de boceto para la posterior obra *Jardín de Oriente*. Al tratarse de una obra escénica, requería una plantilla de voces y orquesta. Las voces de los personajes principales eran: 2 sopranos, 1 contralto, 1 barítono y 3 tenores y respecto a la plantilla orquestal: flautín, flauta, 2 oboes, 2 clarinetes, 2 fagotes, 4 trompas, 2 trompetas, 2 trombones, trombón bajo, tuba, timbales, percusión y cuerda.
- ❖ La última obra de este corpus sin catalogar se titula *La mujer del héroe*, es un sainete un poco más amplio que *Laberinto*, ya que tiene dos actos, y al igual que la otra obra tiene como libretista a Gregorio Martínez Sierra, que escribió los papeles protagonistas para dos mujeres y un hombre, que en el campo lírico fueron llevados por 2 sopranos y 1 tenor, además de otras voces secundarias y un coro. Respecto a la plantilla orquestal, está formada por: flautín, flauta, oboe, 2 clarinetes y fagot en la madera, y 2 trompas, 2 trompetas, 2 trombones y trombón bajo en la sección de metal, además de timbales, percusión, arpa y cuerda. La utilización del arpa, que también utilizará en las *Danzas fantásticas*, lleva a pensar en la cercanía de ambas obras, entre las que distaban tan solo

tres años, ya que *La mujer del héroe* fue estrenada en 1916 en el madrileño Teatro Apolo. Esta obra consta de siete números musicales, repartiendo al principio, en medio y al final las intervenciones orquestales como obertura, *intermezzo* y conclusión.

Una vez comentadas las obras no catalogadas anteriores a 1919, y además de género orquestal, se realizará un breve análisis de las composiciones por orden cronológico desde el comienzo de su producción hasta el opus 22.

*Quinteto en sol menor*, opus 1, es una obra camerística, ya que está escrita para piano y cuarteto de cuerdas. Se trata de una obra que sigue el estilo formal beethoveniano y franckiano como corresponde a la época en que fue escrita, en 1907, y por aquel entonces Turina llevaba ya tres años formándose en la parisina Schola Cantorum. Tiene forma cíclica, ya que los motivos y contramotivos de la fuga junto con otros temas sirven de base a las 4 partes de la obra: la mencionada *fuga, allegro* en forma de sonata, *andante-scherzo* que fusiona en uno, y el último movimiento es un *rondó* que mezcla el rondó y la forma sonata, es un rondó-sonata. Fue estrenada en la Sala Aeolian de París el 6 de mayo de 1907, fue premiada en el Salón de Otoño del mismo año y cuatro meses más tarde fue estrenada en el sevillano Salón de Actos de la Sociedad Artístico Musical. Tanto en el estreno parisino como en el español Turina interpretó la parte de piano, que también tocaría el piano en su tercera interpretación, que fue 8 años más tarde, en el madrileño salón de conciertos del hotel Ritz, con motivo de la inauguración de la Sociedad Nacional de Música.

Turina comenta el quinteto en 1945:

Comienzo la revisión de mis obras. Influenciado por la Schola, el QUINTETO es completamente franckista de forma y fondo. Motivo y contramotivo de la fuga, más algunos temas generadores, sirven de base a los cuatro tiempos. El tercero reúne y acopla dos formas: andante y scherzo. La obra es francamente impersonal<sup>203</sup>.

*Sevilla*, opus 2, es una *suite* para piano que deja ver las influencias de la Schola en el aspecto formal, pero es su primera obra andaluza y también se la denomina *Suite pintoresca* por la descripción que realiza en sus tres partes: la primera, murmullo de soleares, mientras la segunda es un desfile de los nazarenos cofrades, cuyo paso se

---

<sup>203</sup> Es parte del cuaderno de notas de Turina de 1945. Cit. MORÁN, Alfredo. *Joaquín Turina a través de sus escritos en el centenario de su nacimiento, 1882-1982*. Sevilla: Gráficas del Sur, 1983. Tomo II, p.130.

mezclan las saetas y el ruido de tambores y cornetas, contrastando con el recogimiento de la procesión, y el tercer movimiento es la alegría reflejada en el zapateado y las ruidosas sevillanas. Este pintoresco tríptico continúa en la estela scholística ya que Turina está inmerso en su formación y su trabajo compositivo, así lo refleja ya que fue compuesto en 1908, el mismo año que el quinteto, y fue estrenada el 16 de octubre de 1908 en el sevillano Salón de la Sociedad Artístico Musical, al año siguiente se estrenó en la Sala de Conciertos de la Schola y en ambos estrenos Turina interpretó su obra al piano. En 1927, Stephane Chapelier hizo una transcripción para que pudiese ser ejecutada en los cinematógrafos, aplicando la siguiente plantilla orquestal: flauta, oboe, 2 clarinetes, fagot, 2 trompas, 2 trompetas, 3 trombones, timbal, batería, cuerda y piano conductor.

*Sonata romántica*, opus 3, es una obra para piano basada en el tema andaluz *vito*; su estructura formal es clásica, dejando ver la influencia de su maestro d'Indy y de la Schola donde fue estrenada en el Salón de Otoño de París el 10 de mayo de 1910. Tras el concierto, Turina comentaba en el programa de mano: «Esta SONATA la defino como Romántica porque en ella he pretendido reunir la tendencia armónica vertical de la escuela debussysta, el contrapunto y la forma d'indysta y el sentimiento de la raza española»<sup>204</sup>.

*Cuarteto n.º 1*, opus 4, escrita para dos violines, viola y violonchelo, estrenada el 11 de marzo de 1911 en la parisina sala Pleyel y estrenada en Madrid tres años más tarde en la Sala del Ateneo. Es la primera obra españolista de Turina, cuyo tema se basa en las notas de las cuerdas de la guitarra. Mi, La, Re, Sol, Si, Mi<sup>1</sup> y se aprecia en sus 5 movimientos la convivencia de la influencia de su maestro y la Schola con sus raíces andaluzas, que fluyen en su estancia en París, tal y como declaró Turina en el programa de mano del estreno en París el 11 de marzo del 1911: «Mi propósito al escribir esta obra es ante todo la melodía. Su carácter es español, con sentimiento andaluz»<sup>205</sup>.

La obra consta de 5 movimientos: *Preludio-Allegro moderato-Zorcico-Andante quasi lento* y un final en *Allegro moderato*. La tercera parte es un zorcico y, además el

---

<sup>204</sup> (Declaración del autor en «Le Guide du Concert». París. Concierto en la Schola Cantorum, 10-V-1910) Cit. MORÁN, Alfredo. *Joaquín Turina a través de sus escritos en el centenario de su nacimiento, 1882-1982*. Sevilla: Gráficas del Sur, 1983. Tomo II, p. 132.

<sup>205</sup> *Ibidem*, p.133.

mismo compositor comenta la utilización de folklore, esta combinación será repetida ocho años más tarde en la segunda de las *Danzas fantásticas*, es decir, en *Ensueño*.

*Rincones sevillanos*, opus 5, es una *suite* para piano articulada en cuatro movimientos. La obra fue estrenada el 15 de enero de 1911 en un concierto-conferencia en el Ateneo de Sevilla, aunque le faltaba el segundo número. El estreno en París fue el 6 de abril del mismo año y en los dos estrenos Turina fue el pianista, 8 meses después Ricardo Viñes estrenaría la obra en Madrid.

Sobre la obra se escribió en el estreno sevillano en el Ateneo el 15 de enero de 1911<sup>206</sup>:

«I. *Noche de verano en el balcón*<sup>207</sup>. Es de carácter andaluz, casi gitano; es un apacible dúo de amor, interrumpido, a veces, por la algarabía de una fiesta lejana.

II. *Ronda de niños*<sup>208</sup>.

III. *Baile de seises*. En la penumbra de la catedral, y tras acordes del órgano, se oye la música de un baile de seises, cuyo tema es de don Evaristo García Torres<sup>209</sup>.

IV. *¡A los toros!*. Bullicio y ruido; es la salida de las cuadrillas y del toro<sup>210</sup>».

La obra original para piano fue transcrita en 1930 y 1931 por Stephane Chapellier para las orquestas que tocaban en los cinematógrafos, al igual que había hecho Stephane en 1927 con *Sevilla*, opus 2.

*Rima*, opus 6, obra para canto y piano basada en la poesía de Bécquer *Yo soy ardiente, yo soy morena...* La obra fue estrenada el 24 de mayo de 1911 en la sala londinense Aeolian Hall y la poesía de Bécquer fue traducida al francés por Henri Collet, al que Turina dedica la obra, que sería interpretada por el mismo Turina nueve días después de su estreno en el Lyceum de París dentro de los conciertos programados en los ciclos llamados Viernes Musicales.

*Escena andaluza*, opus 7, obra para viola solista, piano y cuarteto de cuerda. Consta de dos movimientos: *Crepúsculo-Serenata* y *A la ventana*. La obra fue estrenada en el parisino Salón de Actos de la Sociedad Musical Independiente en 1911 y un año más tarde se estrena en el Ateneo madrileño con Turina al piano y como viola solista

---

<sup>206</sup> *Ibidem*, p.133.

<sup>207</sup> El título final substituyó la palabra balcón por azotea.

<sup>208</sup> Esta parte aún no había sido compuesta cuando se estrenó.

<sup>209</sup> Este fue el primer título, que después se cambió por *Danza de seises en la catedral*.

<sup>210</sup> MORÁN, Alfredo. *Joaquín Turina a través de sus escritos en el centenario de su nacimiento, 1882-1982*. Sevilla: Gráficas del Sur, 1983. Tomo II, p.133.



Conrado del Campo, además del Cuarteto Francés, con Otilio Romanos en el papel de viola del cuarteto, sustituyendo al viola titular, que como ya se comentó hizo el papel de viola solista.

*Tres Danzas andaluzas*, opus 8, obra para piano en tres movimientos denominados como tres danzas populares andaluzas: petenera, tango, zapateado. Se estrenó en la gaditana Academia Santa Cecilia el 13 de octubre de 1912, el día 10 de noviembre de ese mismo año fue estrenada en la Sociedad Filarmónica malagueña y el día 22 en el Ateneo madrileño. La primera audición parisina fue el 1 de febrero de 1913, en la sala Pleyel en un concierto organizado por la Sociéte Nationale de Musique.

*Preludio*, opus 10, es una pieza para órgano que consta de un solo movimiento en tempo lento. Esta breve obra fue editada junto con una serie de piezas recogidas por el abad Joseph Joubert<sup>211</sup>, que fue organista del gran órgano de la catedral de Luçon, se editó en 1913, un año después de la composición de la obra.

*Margot*, opus 11, comedia lírica en tres actos y cuatro cuadros, sobre libreto de Gregorio Martínez Sierra<sup>212</sup>. Poco después de su estreno se redujo a dos actos. Se estrenó en el madrileño Teatro de la Zarzuela el 10 de octubre de 1914 bajo la batuta de Pablo Luna<sup>213</sup>. La obra sigue la siguiente plantilla orquestal: 2 flautas, flautín, 2 oboes, 2 clarinetes, 2 fagotes, 4 trompas, 3 trompetas, 3 trombones, tuba, timbal, percusión, arpa y cuerdas. Turina comenta sobre la obra en una carta que fue publicada por Rafael Rotllán en vísperas del estreno:

La trama de la composición está bien clara y los temas son precisos. La armonía, completamente moderna, evitando las cadencias vulgares y el contrapunto completamente eliminado, a excepción de un pequeño trozo fugado.

[...] Creo que la importancia de la partitura empieza en el segundo cuadro del acto segundo, donde la música está ya tratada en drama lírico; es imposible hacerlo antes, y he empleado la declamación cantada. Este número y el último, terrible mezcla de alegría desenfadada y desesperación, son los más importantes de la obra<sup>214</sup>.

---

<sup>211</sup> Joseph Joubert (1754-1824), ensayista francés.

<sup>212</sup> Gregorio Martínez Sierra (1881-1947). Promotor del modernismo español y fundador de la revista *Helios* en 1903. Escribió el libreto de la zarzuela de José María Usandizaga, *Las golondrinas* y colaboró con el maestro Turina en sus obras escénicas.

<sup>213</sup> Compositor de zarzuelas (1879-1942).

<sup>214</sup> MORÁN, Alfredo. *Joaquín Turina a través de sus escritos en el centenario de su nacimiento, 1882-1982*. Sevilla: Gráficas del Sur, 1983. Tomo II, p.136.

Hay cinco partes que fueron reducidas para piano: *Fanfarria y vals*; *El triunfo de Afrodita*, n.º 3; *Andante expresivo*, final del primer acto; *Cuadro de la procesión y Fiesta andaluza*, n.º 8. Este proceso ya había sido aplicado antes en *La procesión del Rocío*, opus 9.

*Musette*, opus 13, es una obra para órgano en un solo movimiento en tempo lento. Fue publicada en 1915 por el padre Nemesio Otaño<sup>215</sup> en el primer volumen de una colección de dos tomos que recogía obras para órgano, y que editó con el título *Antología orgánica práctica para las funciones eclesiásticas, con obras de organistas españoles contemporáneos*.

*Recuerdos de mi rincón*, opus 14, es una tragedia cómica para piano, articulada en doce partes que son interpretadas sin interrupción y tienen los siguientes títulos descriptivos: *El café a las seis de la tarde*; *El diplomático y María* («ya uté vé»); *El músico y Jony, el mejicano*; *Amparo, la gallega romántica*; *El melitar* (pasodoble desafinado); *El diplomático habla de nuevo*; *Un ataque de risa*; *Habla el pintor* (marcha fúnebre) (somnia general); *Una frase (agria) del escultor*; *Tiroteo entre el maño y Pepa, la granaína*; *Reflexiones del músico*; *Vuelta de Amparo*.

Esta obra fue estrenada el 15 de enero de 1915 en el Ateneo madrileño, por tanto fue estrenada antes que el *Evangelio* opus 12, y debería haber sido catalogada según la cronología como opus 12 en vez de 14.

*Álbum de viaje*, opus 15, *suite* para piano articulada en 5 partes: *Retrato*; *El Casino de Algeciras*; *Gibraltar*; *Paseo nocturno* y *Fiesta mora en Tánger*. Fue estrenada el 9 de mayo de 1916 en un concierto en la sala de música del hotel Ritz, organizado por la Sociedad Nacional de Música, con Turina como intérprete de su obra. El último número, *Fiesta mora en Tánger*, fue transcrito para cuarteto de laúdes, y se estrenó el 17 de febrero de 1927.

*Navidad*, opus 16, poema escénico en tres cuadros, siendo los dos primeros musicados y el último hablado. La obra fue compuesta sobre el libreto de Gregorio Martínez Sierra. Fue transcrita para piano el 25 de septiembre de 1917, siendo el proceso contrario al habitual, ya que la original es de orquesta y se reduce para piano.

---

<sup>215</sup> José María Nemesio Otaño y Eguino (1880-1956). Compositor, organista, director de coros, musicólogo, gestor musical, docente y periodista.

*Mujeres españolas* (1.<sup>a</sup> serie), opus 17, tríptico para piano con títulos de tres contrastantes caracteres femeninos identificados con tres zonas geográficas españolas: *La madrileña clásica*; *La andaluza sentimental* y *La morena coqueta*, cuyo título se modificó por *La manchega coqueta* en su estreno el 26 de octubre de 1917 en la madrileña Sociedad Nacional de Música e interpretada por el propio compositor. En todas las partes aparecen ritmos populares: chotis y pasodoble en *La madrileña clásica*, seguidillas y guajira en *La andaluza sentimental* y seguidilla manchega en *La manchega coqueta*. Ritmos en los tres casos acordes a las zonas geográficas utilizadas en los títulos.

*La adúltera penitente*, opus 18, música para escena para un drama de Moreto, aunque también fusionado por Gregorio Martínez Sierra. La versión escénica fue estrenada en el barcelonés Teatro Novedades, el 30 de junio de 1917, Joaquín Turina dirigió a 30 músicos con el siguiente reparto orquestal: flauta, oboe, 2 clarinetes y fagot en la sección de viento-madera y tan solo 2 trompas y 2 trompetas en el viento-metal además de timbal, percusión y cuerda. La versión original estaba formada por 3 actos y 13 números repartidos en 5,5 y 3 siendo el más breve el último acto. Cada número tiene su propio título: Acto I incluye: n.º 1, *Preludio*, es un *andante* para orquesta; n.º 2, *Canción*, en *tempo allegretto*; n.º 3, *Escena en el jardín*, en *tempo andantino-allegretto*; n.º 4, *Nocturno*, en *allegro vivo* y n.º 5 es un *andante* con el que termina el primer acto. Acto II consta de 5 partes: n.º 6, *Introducción* orquestal en *tempo lento*; n.º 7, *Baile* en *tempo lento*; n.º 8, *Escena*, en *andantino*: *Teodora*, *Morondo*, *El demonio* y *Bandolero*; n.º 9, *En la selva*, en *tempo allegretto-mosso* y n.º 10, *Final* del 2.º acto en *andante*. El acto III comienza, al igual que los dos anteriores, con un prelude orquestal en lento que constituye el n.º 11; n.º 12, *Escena* en *tempo allegro* y finaliza con el *Cuadro final* que es el n.º 13. La obra fue estrenada en el madrileño Teatro Eslava tres meses y medio después del estreno en la capital condal.

La otra versión es la de concierto y es posterior a la escénica, ya que fue estrenada el 3 de diciembre de 1917 en el Teatro Real de Madrid, por la Orquesta Sinfónica dirigida por Enrique Fernández Arbós y, según aparece en el programa de mano, de los 13 números de la versión escénica se pasó a tan solo 5, que son los números 3, 4, 7, 9 y 10 de la obra escénica, es decir: *Escena en el jardín*; *Nocturno*; *Danza campesina*; *Amanecer en la selva* y *Aparición de los ángeles*. El 21 de febrero de 1920 hace una última revisión, reduciendo la obra a cuatro números, ya que eliminó el

número 7 e invirtió el orden de los dos últimos, es decir, primero el n.º 10 y para concluir con el n.º 9, y añadió la voz de tenor para interpretar los textos que pertenecen a las coplas de Jorge Manrique del primer número. La plantilla orquestal de esta nueva adaptación respecto a la versión escénica se amplió añadiendo los siguientes instrumentos: 1 flauta, 1 fagot, 2 trompas, 1 trompeta, 3 trombones, arpa y piano. Entre la versión escénica y la de concierto redujo los números 7, 9 y 10, que son los tres últimos números de la 1ª versión de concierto y estrenó este arreglo para piano el 25 de septiembre de 1917. Se concluye con el comentario del propio Turina realizado el 7 de octubre de 1947 en la revista *Dígame*:

«LA ADÚLTERA PENITENTE» es una realización moderna del drama de Moreto, con música de escena; en realidad casi poema sinfónico, con trozos de ambiente, cual el sortilegio de la noche; con el «Amanecer en la selva» terreno frágido y grandes árboles<sup>216</sup>.

Esta obra fue reducida para piano en 1917 por Turina, pero no íntegramente, tan solo 2 números: *Baile campestre* y *Aparición de los ángeles*, reducción que ya había hecho con anterioridad en cuatro obras: *La procesión del Rocío*, opus 9; *Margot*, opus 11 y *Evangelio*, opus 12 y *Navidad*, opus 16.

*Poema en forma de canciones*, opus 19, es una obra para canto y piano, consta de 5 partes, de las cuales la primera titulada *Dedicatoria*, es solo para piano, en las cuatro restantes emplean los poemas de Campoamor: *Nunca olvida*; *Cantares*; *Los dos miedos* y *Las locas por amor*. La obra fue interpretada en el Teatro del Casino de San Sebastián, el 15 de septiembre de 1917, la versión de canto y orquesta fue estrenada el 6 de abril de 1919, en el madrileño Teatro Real, por la Orquesta Sinfónica dirigida por Enrique Fernández Arbós. La obra había sido orquestada para la siguiente plantilla: 2 flautas, 2 oboes, 2 clarinetes, 2 fagotes, 4 trompas, 1 trompeta, timbales, percusión, arpa, voz y cuerda. El n.º 3, *Cantares* fue reorquestado posteriormente, 9 años después, añadiendo en la plantilla: flautín, 1 trompeta y 3 trombones y suprimiendo 1 oboe y 1 fagot respecto a la anterior orquestación.

*Cuentos de España*, opus 20 (1.ª serie), obra para piano en 7 partes, fue estrenada por el propio Turina en noviembre de 1918, en la Sociedad Filarmónica de Málaga. Tres meses después se estrenó en Madrid, en concreto el 19 de febrero de 1921,

---

<sup>216</sup> MORÁN, Alfredo. *Joaquín Turina a través de sus escritos en el centenario de su nacimiento. 1882-1982*. Sevilla: Gráficas del Sur, 1983. Tomo II, p. 139.

repetiendo experiencia el propio compositor-intérprete. La composición para piano solista consta de una serie de cuadros que conforman una pintoresca historia que recorre a través de sus títulos 7 provincias españolas: Salamanca, Logroño, Valencia, Murcia, Granada, Málaga y Barcelona. Cada una está encabezada por un título descriptivo de un paisaje: *Ante la torre del Clavero*; *Una vieja iglesia*; *Miramar*; *En los jardines de Murcia*; *En el camino de la Alhambra*; *La Caleta* y *Rompeolas*.

Turina escribe en el programa el siguiente comentario explicando la obra: «La idea de esta historia en siete cuadros es la de hacer una mezcla de impresiones de sitios y paisajes uniéndola a una historia o acción»<sup>217</sup>.

- ❖ *Ante la torre del Clavero* (antigua fortaleza de Salamanca). El poeta sueña con una de las antiguas rondas de arqueros; de pronto aparece la silueta de una mujer.
- ❖ *Una vieja iglesia en Logroño*. Esta vez el poeta está sumido en meditaciones expresadas, musicalmente, por un tema impersonal de ambiente religioso y otro tema característico que flota como el alma personal del poeta. La entrada brusca de la mujer arroja una mancha luminosa y pagana que contrasta con el ambiente anterior.
- ❖ *Miramar* (de Valencia). Entreacto ligero y de sentimiento frívolo. El poeta busca placeres fáciles.
- ❖ *En los jardines de Murcia*. En el ambiente sensual y enervante de una naturaleza en pleno verdor. Es, además, un diálogo semiserio en el límite de la amistad y la galantería. Los temas se presentan completos.
- ❖ *El camino de la Alhambra*. La mujer tiene una visión; se ve en sueños subir por el maravilloso camino de la Alhambra, las cabalgatas de moros, ya de apuestos guerreros, ya de feroces soldados del pueblo.
- ❖ *La Caleta* (de Málaga). En la playa, a orillas de un mar en calma. Es la declaración de amor. El tema de la mujer aparece entrecortado.

---

<sup>217</sup> *Ibidem*, p.139.

- ❖ *Rompeolas*. Idilio frente al mar. Los temas, ya modificados, ya deprimidos y deformados, ya exaltados, se exponen con interrupciones producidas por el ruido del mar al chocar las olas en las rocas.

*Niñerías*, opus 21 (1.<sup>a</sup> serie), *suite* para piano articulada en 8 números, de los cuales todos tienen su propio título, exceptuando el número 6. N.º 1, *Preludio y fuga*; n.º 2, *Lo que se ve desde la Giralda*; n.º 3, *Desfile de soldados de plomo*; n.º 4, *Berceuse*; n.º 5, *Danza de muñecas*; n.º 7, *A la memoria de un bebé* y n.º 8, *Juegos*.

Turina comenta sobre el tema de la pieza:

El tema de la «Danza de muñecas» (quinto número de esta *suite*) fue uno de mis primeros ensayos de compositor, en la época en que el maestro de capilla don Evaristo García Torres me encaminaba por el árido sendero del contrapunto.

Estas muñecas quieren imitar las piruetas de Coppelia o la sonoridad de la cajita de música<sup>218</sup>.

Esta obra fue entregada al editor el 9 de junio de 1919, y Turina la transcribió para cuarteto de laúdes el n.º 3, *Desfile de soldados de plomo* y los números 2, 3, 5, 7 y 8 fueron transcritos para orquesta por Stephane Chapelier<sup>219</sup>, destinada a los cinematógrafos con la siguiente plantilla orquestal: 2 flautas, oboe, 2 clarinetes, fagot, 2 trompas, 2 trompetas, 3 trombones, timbal, percusión, cuerda y piano conductor.

*Juegos* fue una *suite* orquestal de 7 números extraídos de *Cuentos de España*, opus 20 y *Niñerías*, opus 21.

- ❖ *Juegos* n.º 8 «Niñerías», opus 21.
- ❖ *En el camino de la Alhambra*, n.º 5 de «Cuentos de España», opus 20.
- ❖ *En los jardines de Murcia*, n.º 4 de «Cuentos de España», opus 20.
- ❖ *Miramar*, n.º 3 de «Cuentos de España», opus 20.
- ❖ *Desfile de soldados de plomo*, n.º 3 de «Niñerías», opus 21.
- ❖ *Lo que se ve desde la Giralda*, n.º 2 de «Niñerías», opus 21.
- ❖ *Danza de muñecas*, n.º 5 de «Niñerías», opus 21.

<sup>218</sup> De la conferencia titulada: «Desenvolvimiento de la música española en estos últimos tiempos». Universidad Literaria de Oviedo, 16-IX-1943. Cit. MORÁN, Alfredo. *Joaquín Turina a través de sus escritos en el centenario de su nacimiento, 1882-1982*. Sevilla: Gráficas del Sur, 1983. Tomo II, p.140.

<sup>219</sup> Stephane Chapellier (1884-1966), director, violinista, arreglista y compositor. (1884-1966)

La orquestación fue realizada por Stephane Chapelier adaptando la obra de piano a la siguiente plantilla orquestal: flautín, flauta, oboe, 2 clarinetes, fagot, 2 trompas, 2 trompetas, 3 trombones, percusión, cuerda y piano conductor.

Concluimos con un párrafo escrito por el maestro Turina que resume sus reflexiones sobre su proceso compositivo:

Mis obras no son hijas de mis estudios, sino fruto de mis muchas cavilaciones. Claro que al escribirlas hay que corregir, definir algunos puntos...; pero de todos modos, como decía maestro don Vicent d'Indy, se escribe más música con la goma que con el lápiz. Y es verdad. J.T.<sup>220</sup>.

## **2.5.- El estilo sinfónico de Joaquín Turina presente en las *Danzas fantásticas* entre el «nacionalismo regionalista», el «españolismo» y el «pintoresquismo» impresionista**

Turina, al igual que sus contemporáneos, buscó la regeneración de la música nacional. Este deseo de regeneración fue avivado con el desastre del 98, que impactó psicológicamente en el pueblo español, y alentó un claro deseo de recuperación. Este regeneracionismo buscaba el planteamiento de nuevos objetivos, como promover la investigación musicológica, restaurar la música sacra, crear una ópera nacional, reformar las enseñanzas musicales, crear una infraestructura musical y consolidar el sinfonismo. Estas propuestas y el bagaje cultural cosechado en París situaron a Joaquín Turina en una encrucijada, en la que no sabía si seguir las tendencias europeas escuchadas en París, centro musical a principios del siglo XX, o seguir los consejos de Albéniz, que proponía una visión estilizada de Andalucía. El siguiente comentario hecho por Antonio Iglesias nos da muestra de ello: «Albéniz, como Pedrell, predicaba a todas horas la música nacionalista, y por esencia el sentimiento regional»<sup>221</sup>. La solución de Turina fue conjugar ambas tendencias, y añadir un nuevo ingrediente, un carácter regionalista que centraba ya no solo su mirada en Andalucía sino en su Sevilla, tornándose hacia el localismo de tipo «pintoresco y descriptivo».

---

<sup>220</sup> MORAN, Alfredo. *Joaquín Turina a través de sus escritos en el centenario de su nacimiento, (1882-1982)*. Sevilla: Gráficas del Sur, 1983, Tomo II, p.7.

<sup>221</sup> IGLESIAS, Antonio. *Escritos de Joaquín Turina. Recopilación y comentarios*. Madrid: Editorial Alpuerto, 1982, p.123.

La idea de Albéniz es definido así: «Albéniz fue catalán porque nació en Cataluña pero su alma era andaluza»<sup>222</sup>, enlazaba con el nacionalismo esencialista y erudito del musicólogo Rafael Mitjana<sup>223</sup> en su obra *La música contemporánea en España y Felipe Pedrell* (1901), que mantenía que el canto popular tenía que ser la materia prima del compositor, analizarlo y depurarlo hasta extraer los elementos castizos, eliminando los elementos ajenos a la esencia auténtica del canto. Mitjana solo calificaba a Pedrell como único compositor de música verdaderamente española. La otra tendencia nacionalista es la línea pragmática defendida por el crítico Cecilio de Roda, apodado Pontífice de la crítica<sup>224</sup>, que creía que la música española tenía como principal característica el haber buscado su inspiración en el folklore. La mistificación del canto popular venía ya del siglo pasado y Mainer indica cómo la integración de las dos Españas, la agraria y la industrial, era imposible, y el nacionalismo las conciliaba. Las dos Españas fueron el origen de la tensión musical creada entre el ámbito rural, con su característico «pintoresquismo», y el urbano, con su casticismo, originándose las dos tendencias enfrentadas: nacionalismo y regionalismo.

La depuración de la música popular era la única alternativa para la música española, sobre todo para la música sinfónica, en un momento en el que se separan la tradición escénica musical de la sinfónica, incrementándose la actividad orquestal y un sinfonismo de nuevo cuño, que utilizaba la forma del poema sinfónico siguiendo la tendencia germana y franckista. Las revistas especializadas como la *Revista Musical* de Bilbao y su sucesora la *Revista Musical Hispano-Americana*, también contribuyeron al regeneracionismo musical.

El año 1915 es una fecha importante, ya que la escuela española triunfa fuera de nuestro país, con el éxito en París de Manuel de Falla y Joaquín Turina, lográndose el renacimiento tan esperado. Turina había continuado la línea del nacionalismo evocador de Albéniz, a la vez que asimiló de forma personal el impresionismo en su obra *Poema en forma de canciones* (1918), que da como propuesta una canción que no está vinculada directamente con el folklore, de tendencia neorromántica. Turina creyó en los cantos populares como primera fuente de su música, investigando ritmos y fórmulas melódicas, permitiendo la utilización directa del folklore, el folklore sintético o las

---

<sup>222</sup> *Ibidem* pag.123.

<sup>223</sup> Diplomático, compositor, musicólogo e investigador.

<sup>224</sup> MORÁN, Alfredo. *Joaquín Turina a través de sus escritos en el centenario de su nacimiento, 1882-1982*. Sevilla: Gráficas del Sur, 1983, Tomo I, p. 39.



atmósferas impresionistas, afirmando que la labor del compositor era profundizar en la esencia nacional. A este respecto, Joaquín Turina, en su conferencia pronunciada en la Habana en el año 1929 sobre la música española, comenta:

Como dos árboles plantados tan cerca uno de otro que las ramas se entrecrucen, hay en Andalucía dos raíces populares. Una de ellas, netamente andaluza, con adornos y melismas árabes, ha producido los cantos típicos que se conservan: peteneras, malagueñas, el vito, soleares, la antigua saeta; la otra rama es puramente gitana, casi de origen granadino, y está concretada en las seguidillas gitanas, y en ciertos ritmos bailables<sup>225</sup>.

El estilo de corte nacionalista se aprecia en la producción orquestal de Turina ya desde su primera obra orquestal, es decir, desde su *La procesión del Rocío*, opus 9, siguiendo a Pedrell y a Falla, que será el patriarca del naciente movimiento nacionalista español, que había de basar su música en la riqueza del folklore nacional, pero sin caer en la melodía fácil y en el tópico de la zarzuela, que se limitaba a imitar lo que se hacía en la calle, de este modo con el empuje de Felipe Pedrell y los conciertos públicos en los salones aristocráticos, apoyados por la burguesía facilitaron una situación idónea en la que aparecen los compositores: Isaac Albéniz y Enrique Granados, que forjarán un lenguaje nacionalista con los elementos necesarios para hacer posible el resurgimiento musical español. Ambos se dan a conocer como excepcionales instrumentistas, y ambos lograron en sus obras quintaesenciar lo español de modo que adaptaban la forma al gusto internacional. En este punto, la pregunta sería: ¿qué aporta Turina al arte nacional español? Turina comentó: «El compositor debe escribir él mismo sus cantos populares, creando lo que se llama folklore imaginario, y no debe recurrir, a no ser que sea imprescindible, a la cita directa de temas populares».

El empleo del folklore no exacto —es decir, eludiendo la cita directa—, un folklore que se ha venido en llamar «imaginario» o inventado, inspirándose en lo popular, es apreciable en toda su producción orquestal, desde el chotis y tanguillo en el primer movimiento, *Panorama*, a la petenera del segundo movimiento de la *Sinfonía sevillana*, o el zorcico, la jota y la farruca de las *Danzas fantásticas*, las seguidillas y el garrotín de *Fiesta en Triana*, primera parte de *La procesión del Rocío*, o la farruca de la *Danza lenta* y el garrotín en *Ritmos*.

---

<sup>225</sup> IGLESIAS, Antonio. *Joaquín Turina a través de sus escritos. Recopilación y comentarios*. Madrid: Editorial Alpuerto, 1982, p. 128.

Otro rasgo de la producción orquestal de Turina, aunque no exclusivo de este género ya que lo hizo extensible a todos, es la utilización variada de formas clásicas desde una perspectiva nueva, como el tratamiento de la sinfonía, sonata, fuga o tema con variaciones, siendo un compositor de escuela que da aires españoles a las formas tradicionales europeas. En este sentido se le podría comparar con Sibelius, aunque el folklore finlandés no es tan variado como el nuestro.

Turina consiguió un equilibrio en sus obras orquestales combinando elementos de diversas procedencias y unificándolas. Esto se hace patente en el uso de armonías impresionistas, unido a estructuras clásicas que repiten los temas como hilo conductor, además de emplear desarrollos temáticos cuando eran precisos, y mezclado con melodías basadas en ritmos propios, pero creados bajo la inspiración andalucista.

Si algo se le puede achacar a Turina es que desde su primera obra orquestal, *La procesión del Rocío*, no evoluciona, y sus esquemas se repiten. Su nacionalismo no evoluciona, quedando en el «pintoresquismo», y si camina lo hace hacia el regionalismo, de modo que no llega al ansiado universalismo de un Manuel de Falla, por ejemplo.

Su españolismo no profundiza, y por tanto no cumple las expectativas de cambio que deberían haberse cumplido tras sus primeras obras, pero así y todo su influencia se hizo extensible, tanto a sus compañeros de generación como a los posteriores. Respecto a su orquestación, refinada y atractiva en su primer momento, queda estancada en sus primeras formas.

Una vez comentado el nacionalismo relacionado con lo universal, la otra cara de la moneda es el regionalismo y lo descriptivo. El regionalismo impedía la universalidad, ya que su campo de acción era más limitado, era local y de estética más anticuada, lo que le hacía carecer de proyección. Andalucía absorbe lo nacional en lo regional o colonial, como por ejemplo con la hispanización de la habanera.

Otro concepto estilístico asociado a la música de Turina es el de «españolismo», que se refiere al carácter español que aparece en su música y que fue una línea que triunfó entre los músicos rusos y franceses del último tercio del siglo XX, y que tienen los primeros ejemplos en España en la obra de Albéniz y Granados, aunque España ya había sido fuente de inspiración en la literatura romántica francesa y fueron

continuadores Turina y Falla en la capital del Sena. Falla y Turina no hicieron más que seguir la directriz de la *Iberia* de Albéniz, logrando la trascendencia del españolismo a un estrato superior, el hispanismo. Esta estimación y trascendencia de la figura de Albéniz es refrendada por Antonio Iglesias:

... la canción y los ritmos populares han servido de apoyo, de base a nuestros compositores, a partir de Albéniz, bien tomándolos directamente, bien inspirándose solamente en ellos, y también inventando el mismo autor su canto y su ambiente popular<sup>226</sup>.

Albéniz se llega a identificar con la música española más que cualquier otro músico, y analizando las causas Antonio Iglesias se contesta con doble afirmación: «¿Qué es la música española? –Danzas y canciones en la obra de Albéniz–. Su técnica de compositor»<sup>227</sup>.

Respecto a la primera afirmación sobran los ejemplos ya desde su primer estilo en obras como *Suite española* siendo «Granada» una serenata en la que tanto los acordes en el piano imitando el rasgueo de los instrumentos de cuerda punteada mientras se acompaña a la voz solista como la melodía logran la intensidad típica del fraseo andaluz. La escritura guitarrística es transcrita en el piano en *Chants d'Espagne* donde nuevamente la melodía nos recuerda la intencionalidad española además del empleo de la cadencia andaluza y el final con las seguidillas castellanas. También en la *Evocación*, como acertadamente indica Antonio Iglesias: «Es el perfume, la esencia del sentimiento andaluz»<sup>228</sup>. Respecto al *Puerto*, Antonio Iglesias recoge lo siguiente: «La música del puerto, unirrítmica y unitemática, es un tango andaluz del tipo zapateado, llamado así por los golpes que daban los bailarines con los zapatos en el tablado»<sup>229</sup>. Antonio Iglesias comenta de *El Corpus en Sevilla*: «Es una pieza de gran aparato, casi excesiva en notas y adornos»<sup>230</sup>.

En las cuatro obras comentadas se divisan rasgos típicos del españolismo y fuente de influencia de otros compositores.

---

<sup>226</sup> IGLESIAS, Antonio. *Escritos de Joaquín Turina. Recopilación y comentarios*. Madrid: Editorial Alpuerto, 1982, p. 200.

<sup>227</sup> *Ibidem*, p. 172.

<sup>228</sup> *Ibidem*, p. 203.

<sup>229</sup> *Ibidem*, p. 204.

<sup>230</sup> *Ibidem*, p. 175.

Lo español en música se va consolidando a través de la integración de una serie de elementos o ingredientes como símbolos de identidad de nuestro país, y que van ampliándose desde final del siglo XIX hasta el segundo decenio del siglo XX, casualmente la *fecha* del estreno de las *Danzas fantásticas* de Turina. Esto nos hace reflexionar sobre la importancia de la obra, ya que es un claro reflejo y máximo exponente del carácter y estilo español. En este proceso españolista se diferencian dos etapas: una primera etapa tiene el punto de partida en la Exposición Universal de 1900, es el punto inicial en la formación de un lenguaje propio, de modo que España suena en París a través de la obra de Granados o Albéniz. En la segunda etapa, el lenguaje creado alcanza una dimensión internacional, y la crítica de 1913 ya da un sitio a Falla y a Turina. Lo español ha triunfado en un París donde convergen distintas culturas como la rusa y la autóctona.

Turina utiliza en la primera de las danzas la jota, ya utilizada por Michael Ivanovich Glinka en su *Capricho brillante*, para gran orquesta, inspirada en la jota aragonesa al igual que su fantasía orquestal *Souvenir d'une nuit d'été*. Otro antecedente españolista está en Saint Saëns, que logra el color y carácter español, aunque desde un punto de vista pseudopopular. Como ejemplo de ello tenemos la obra *El desdichado*, que utiliza el ritmo del bolero y el recurrente modo Mi. Por último, señalar la obra *Sinfonía española* estrenada en 1875, editada por Durand, inspirada en temas populares. Estos dos compositores ayudan a popularizar fórmulas armónicas tanto tonales como modales y cadencias como la andaluza, que también utilizó Turina en la tercera danza fantástica, de modo que el público paulatinamente identifica determinados ritmos, giros y recursos técnicos con lo español.

Otro hecho que ya se comentó son las exposiciones universales, estando la primera fechada en 1889. Fueron de vital trascendencia, ya que Claude Debussy entra en contacto con otras etnias, y los músicos conocen músicas orientales y españolas, además de la vida y el ambiente español, esencia de la música hecha en nuestro país apoyada en el folklore y en el sentir de nuestro pueblo. En la exposición se organizaron eventos como corridas de toros, fiestas españolas y danzas, que tuvieron una función propagandística importante que se reflejó en la producción de obras de carácter español. Podemos citar otros dos ejemplos de obras sinfónicas españolistas: una rusa, *Capricho*

*español* de Rimsky-Korsakov<sup>231</sup> y otra francesa, la rapsodia orquestal *España*, de Emmanuel Chabrier, ambas apoyadas en el folklore español, sobre todo utilizando ritmos; en el caso del ruso, el fandango, es decir, música popular andaluza tan recurrente en las *Danzas fantásticas* de Turina, aunque este utiliza la farruca y giros melódicos en abanico de origen andaluz.

Especial atención debe tener en este contexto la figura de Claude Debussy, cuya trascendencia queda certificada con la siguiente afirmación: «Debussy significa la llegada de la música moderna»<sup>232</sup>, que basa el españolismo en la «Evocación». La evocación significa traer algo a la memoria o a la imaginación, sirve para identificar a una forma musical nueva, más cercana a la ideología que a la técnica, a la que también se le llama impresión o descripción. En este punto hemos de destacar que las *Danzas fantásticas* de Turina fueron llamadas impresiones sinfónicas, en la línea debussyana, ya que no son más que descripciones de tres estados anímicos: sorpresa en la *Exaltación*, sopor en *Ensueño* y desenfreno y vértigo en la *Orgía*, impresión esta última utilizada en las danzas de Saint-Saëns, tanto en la ópera *Sansón y Dalila* como en la *Danza macabra orquestal*.

Si hay que poner un inicio y un responsable de la música de tendencia española este es sin duda Albéniz, con sus obras pianísticas y en concreto su III cuaderno publicado en 1907, dos años después del primer cuaderno y coincidiendo en 1907 con la composición de la *Iberia* debussyana, compartiendo inspiración española y manifestando sus preferencias por el folklore andaluz, a la par que el tránsito de describir a evocar. Esto lo recogió Turina 12 años después en sus *Danzas fantásticas* basadas e inspiradas en el ya triunfante folklore andaluz.

La utilización del folklore es otro de los rasgos españolistas que también fue un recurso muy empleado por el grupo de los cinco, que más que arreglar la música popular lo que hacían era una elaboración de los elementos populares, creando un estilo propio con elementos modales y armónicos ya utilizados en la tradición oral, y venidos de la tradición antigua litúrgica. Turina, en sus *Danzas fantásticas*, sí utiliza el folklore, en ocasiones distando mucho de la jota, el zorcico o la farruca al uso, pero sí es

---

<sup>231</sup> SALAZAR, Adolfo. *La música orquestal en el siglo XX*. México-Buenos Aires: Ed. Fondo de Cultura Económica, 1.ª ed. 1956, p. 19. «Se hallaba más a gusto con la anchura de la *suite*, que llenó en buena parte de un material de su propia invención, según los modelos de un orientalismo de bazar».

<sup>232</sup> *Ibidem*, p. 35.

reconocible como elemento base, aunque no utilizada literalmente, un poco en la línea de los músicos rusos.

Un antecedente claro de los ingredientes de las *Danzas fantásticas* de Turina es la obra de su amigo Manuel de Falla. El claro ejemplo está en las *Cuatro piezas españolas* para piano con títulos que servirán de base al sevillano, y me refiero a las piezas tituladas *Aragonesa* y *Andaluza*, fechadas en 1908, una década anterior a las danzas turinianas. Falla comenta de sus cuatro piezas para piano que la expresión musical es la consecuencia de la impresión que producen el ambiente y carácter de las razas españolas. Las otras dos piezas se titularon *Cubana* y *Montañesa*, aunque tiene más peso el folklore de las otras dos piezas mencionadas, con numerosísimos ejemplos, como ya hemos tratado en el repertorio sinfónico europeo y español. La música de Falla busca el rasgo típico y evocar un ambiente, siendo esta última una tendencia habitual en los músicos de la época. Así, Pahissa comenta la fragmentación de la música realizada por Falla en dos estratos: en un primer plano está la música que evoca, en segundo plano la subordinada a la estructura formal. Esta última afirmación no comulga con los preceptos turinianos, ya que este intenta conjugar ambos elementos, la evocación de ambientes utilizando ritmos con base folklórica y elaboración personal, pero también respetando la forma clásica tal y como nos aparece la recurrente forma *lied* simple o compleja de tres o cinco secciones en las *Danzas fantásticas*.

Año clave en el españolismo es 1908, en el que, como ya se indicó, Falla compone las danzas andaluzas para piano, también Turina estrena *Sonata española* igualmente para tecla y Henri Collet escribe dos artículos sobre la música española moderna, en los que muestra admiración por *Iberia* de Albéniz.

La visión crítica de Luis Laloy sobre la música española, expresando desde la *Grande Revue*, se refiere a lo poco que aportaba la música española basada en ritmos de danzas, el empleo de las castañuelas o el *tambor de basque*. A pesar de estos reveses la música española camina con paso firme, y tras la fecha clave ya comentada de 1908, aparece otro punto histórico importante, que es el año 1914, punto intermedio antes de que Turina estrene y publique sus *Danzas fantásticas*. En 1914 los músicos españoles sienten el orgullo de su patria, con el estreno en Madrid, el 14 de noviembre, de *La vida breve* de Falla, que supone la culminación del nacionalismo español. Al año siguiente Falla compone las *Siete canciones populares* y una de ellas es la jota, que coincide con

la danza de *Exaltación* de Turina. Respecto al tratamiento de las canciones, no son meras armonizaciones, sino que inventa un acompañamiento a la canción recreando el ambiente sonoro correspondiente al folklore de la región. Esto mismo hace Turina en *Orgía*, recrear el ambiente festivo trascendiendo el folklore y acercándonos a un patio andaluz con guitarra y cante incluido, preludiado por la cadencia andaluza en los cuatro primeros compases, que nos preparan subliminalmente para la fiesta andaluza, de modo que no hay lugar a equívocos ni sorpresas.

Ya hicimos referencia a dos fechas claves, 1908 y 1914. Esta última es el momento en el que se renueva la música española, asumiendo principios novedosos que culminan en 1920, fecha del estreno de las *Danzas fantásticas* de Turina. El año 1920 es un momento de confrontación, presentándose dos opciones en el tratamiento del folklore, la postura tradicional es la cita folklórica literal, y la postura innovadora, seguida por Falla y Turina, con la captación de esencia folklórica y evocación, utilizando para ello elementos rítmicos, formas melódicas o modalidades características, elementos que están todos presentes en las *Danzas fantásticas*, ya que giros melódicos, ritmos y modalidad son elementos básicos en la obra.

Si hay una obra clave en Falla es *El amor brujo*, estrenado en 1915 en el madrileño teatro Lara, y que es cien por cien inspiración andaluza, siendo su fuente las canciones y danzas populares acorde a la temática popular gitana, organizada en los dos cuadros que culminan con un fin de fiesta comparable la tercera danza de Turina, la denominada *Orgía*. Comentamos *El amor brujo* al final de esta exposición porque hace referencia constante a un elemento al que aún no se hizo referencia y que también está presente en las *Danzas fantásticas*, como es la guitarra, otro símbolo español recurrente en Falla y posteriormente en las *Danzas* de Turina. La técnica guitarrística del punteo se refleja en el *Fuego fatuo* y el rasgueo es imitado por la cuerda en el *Amor dolido* del *Amor brujo*. Las falsetas guitarrísticas también están presentes en la *Orgía* de Turina, con pasajes en semicorcheas que son reminiscencias de los pasajes que el guitarrista interpreta virtuosísimamente, mientras el cantaor ejercita su voz con calentamientos previos a la interpretación del cante andaluz. La guitarra representaba a lo español ya desde la tradición, aunque era un instrumento que no gozaba de prestigio social entre la burguesía, y por ello fue excluido en la programación de ciclos de conciertos, discriminando al instrumento de cuerda punteada frente a la tecla y a los géneros camerísticos y sinfónicos. Llama la atención, por ejemplo, que la Sociedad Filarmónica

de Madrid, que estuvo activa en la capital en los tres primeros decenios del siglo XX, no organizara ni un solo recital de guitarra a lo largo de su andadura. Pío Baroja, en su novela *Camino de perfección* se refirió a la guitarra como *símbolo de la brutalidad nacional*. Tuvo su época dorada en el Romanticismo, pero su interpretación quedaba reducida a cafés-cantantes y tabernas, lejos de los escenarios concertísticos. Los recursos de la guitarra fueron utilizados en el piano y en la orquesta; así, Albéniz y Granados evocaban a la guitarra con los acompañamientos de sus obras para piano, y Turina reproduce técnicas guitarrísticas en la *Orgía*. De este modo se asegura el sugestivo ambiente popular andaluz con la guitarra como signo de identidad y modelo de referencia que logra un lenguaje auténticamente español. Falla homenajea a Debussy con una obra para guitarra compuesta en 1920, también Turina sucumbe al poder del citado instrumento y en 1923 compone una fantasía para guitarra titulada *Sevillana*, opus 29, ocho años después de que la guitarra fuera recuperada en los conciertos.

Un claro ejemplo del españolismo es la obra de Falla *Noches en los jardines de España*, estrenada al año siguiente del *Amor brujo*, y que sigue en algunos momentos los mismos rasgos coloristas. Utiliza ritmos, modalidades, cadencias o figuración ornamental y estos mismos rasgos son elementos constitutivos de las *Danzas fantásticas*, donde los fragmentos modales conviven con tonales, así como la cadencia andaluza al inicio de la *Orgía* o ritmos folklóricos aunque no copiados exactamente. Esta obra de Falla fue definida como nocturno o impresión sinfónica.

Para concluir, establecemos una relación tripartita Debussy-Falla-Turina y en lo que respecta al españolismo. Se puede decir que Debussy en sus composiciones musicales evocaba a España, pero sin copiar el documento popular, sino empleando elementos armónicos o rítmicos característicos, además de usar como referencia la guitarra en los giros que precedían o simultaneaban a la copla. El procedimiento debussyano enlaza con la manera de hacer de Falla tal y como comenta Adolfo Salazar: «... como en toda obra de arte, sus elementos no son transcritos de los del repertorio popular, sino que las cualidades de estos están asimiladas en la facultad inventiva del músico»<sup>233</sup>.

---

<sup>233</sup> SALAZAR, Adolfo. «El corregidor y la molinera». *Revista Musical Hispano-Americana*. Madrid: Unión Musical Española. Año IX. IV Época, n.º IV, abril 1917, p. 15.



Estos dos métodos, evocación impresionista debussyana, y utilización del folklore adecuado al estilo, fueron adoptados hábilmente por Joaquín Turina en sus obras orquestales, sobre todo en la tercera danza de las *Danzas fantásticas* que es la que presenta un estilo más genuinamente español y colorista. Su estilo combina elementos del folklore español y andaluz con evocaciones y pinceladas exóticas y «pintorescas», propias del impresionismo francés. Y aquí tenemos, al aludir a lo «pintoresco», otro de los rasgos típicos del estilo sinfónico de Turina.

Muchos críticos y escritores de este periodo emplearon la palabra «pintoresquismo» (Manrique de Lara, Salazar, Matilde Muñoz, Turina, Regino Sainz de la Maza...) para definir la estética y el estilo del compositor, al que todos alaban por su habilidad, brillantez y maestría tímbrica en el empleo de «colores y sensaciones». El propio Turina empleó en varias ocasiones la palabra «pintoresco»; así, utiliza el término «episodio pintoresco»<sup>234</sup> para definir en algún momento a la *Sinfonía sevillana*. Para salir al paso de las dudas sobre si la *Sinfonía sevillana* era sinfonía o poema, Turina escribió en el periódico *El Debate*: «Por cierto que sobre esta obra se ha discutido si es sinfonía o poema, dado su carácter pintoresco. Por mi parte resolvería la cuestión afirmando que es una *sinfonía pintoresca*, o un *poema en forma de sinfonía*»<sup>235</sup>.

Este sentido de lo «pintoresco» como rasgo estilístico o estético peculiar turiniano, del que hemos hablado repetidamente, estaba muy arraigado en la producción musical del compositor, que solía utilizar esta palabra para parafrasear los títulos de sus obras que llevaba títulos convencionales como *suites*, sonatas y sinfonías. Así, ya en 1908, compone *Sevilla*, una «suite pintoresca» para piano, y a la *Sonata de Barrameda*, para piano, de 1921, elaborada más tarde parcialmente para orquesta como op. 24, de la mano de José Ruiz de Azagra, la subtitula también «sonata pintoresca». Igualmente usa el nombre de «sinfonía pintoresca» para la *Sinfonía sevillana*. Entre los escritos alusivos a este rasgo del pintoresquismo podemos citar también a Salazar, que dejó el siguiente retrato de las piezas orquestales de Turina:

Turina no escribió durante toda su vida más que imaginando pequeños cuadros «pintorescos», que penosamente alcanzan la dimensión de un friso sinfónico (a manera de los de Sorolla en la Hispanic Society de Nueva York). En *La procesión del Rocío*,

---

<sup>234</sup> MORÁN, Alfredo. *Joaquín Turina a través de sus escritos*. Madrid: Alianza editorial, col. Alianza Música, 1997, p. 296.

<sup>235</sup> *Ibidem*, 1997, p. 298.

alusiva a una pieza popular andaluza (1913) y brillantemente orquestada, Turina tiene un sentido innato por las armonías de agradable color impresionista<sup>236</sup>.

Igualmente, al hablar del *Quinteto*, op. 1 de Turina, señala Salazar el pintoresquismo que caracteriza la producción turiniana a partir de sus primeras composiciones: «Esta obra, anterior a toda su música nacionalista, no tiene aún ninguno de los rasgos característicos de su actual producción, orientándose más bien por los derroteros de la *música pura*, que por los de la pintoresca y descriptiva»<sup>237</sup>.

Sí reconoce Salazar, por el contrario, el gesto pintoresco de una obra que se presentó también en los conciertos de la Sociedad Nacional de Música, en el hotel Ritz de Madrid, el martes 9 de mayo de 1916, interpretada por el propio Turina al piano. Se trata de la composición pianística *Álbum de viaje*, aparecida en el programa de mano como *Suite pintoresca*, de la que comenta Salazar:

Es una serie de cinco trozos de carácter «pintoresco», suavemente sentimental, en la que se guardan, como recuerdo de un agradable viaje por Algeciras, Gibraltar y Tánger, unas cuantas notas de color, impresiones de ese ambiente lleno de evocaciones, lleno siempre de un plan artístico limitado y modesto, pero hondamente sincero<sup>238</sup>.

La obra —fruto de un viaje en compañía de María Lejárraga por el sur de España— consta de cinco partes que reflejan el carácter de estampa o tarjeta postal brevemente descriptiva que la música refleja: 1. *Introducción*, 2. *El casino de Algeciras*, 3. *Gibraltar*, 4. *Paseo nocturno*, 5. *Fiesta mora en Tánger*. Se trata, efectivamente de paisajes pintorescos.

También alude Salazar —en una reseña para el periódico *El Sol* del día 1 de abril de 1921— al carácter pintoresco de la *Sinfonía sevillana*, con motivo del estreno en Madrid por la Sinfónica de Arbós: «...he aquí la estética de Turina, por la cual su música es, a la vez, sentimental y pintoresca».

Lo pintoresco ha estado ineludiblemente ligado al regionalismo musical, y especialmente, en nuestro país, al regionalismo de origen andaluz. Para algunos, ese rasgo tenía un carácter positivo, al destacar lo propio y característico de una región

---

<sup>236</sup> SALAZAR, Adolfo. *La música orquestal en el siglo XX*. México-Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica. 1.ª ed., 1956, p.33.

<sup>237</sup> Adolfo Salazar. Programa de mano del concierto del 8 de febrero de 1915. Sociedad Nacional de Música. Madrid Año I. 1915.

<sup>238</sup> Adolfo Salazar: «Joaquín Turina. Álbum de viaje». Programa de mano. Concierto XI (19 de la Sociedad). Año II. 1915-1916. Martes 9 de mayo. Madrid.

frente al centralismo de las grandes capitales, mientras que para otros era un signo de cierta debilidad formal, ya que impedía el gran desarrollo musical hacia lo universal. En el primer caso podemos aludir a un caso extranjero como el de Joseph Charles-Brun, que en su libro sobre *El regionalismo*, escrito en 1911, asociaba lo pintoresco con el regionalismo, cuando afirmaba:

El regionalismo está de moda (...) son incontables los grupos, las revistas, los periódicos, los teatros, las novelas regionalistas que contribuyen a su difusión (...) artistas y personas de gusto que lamentan la desaparición de lo pintoresco y típico de nuestras viejas provincias francesas<sup>239</sup>.

Para el segundo caso, en el que se asocia pintoresquismo con regionalismo para destacar sus aspectos más débiles, podemos citar de nuevo el caso de Adolfo Salazar. El crítico madrileño aludía al peligro de no poder superar el regionalismo provinciano para poder llegar al universalismo en la música, es decir, a una música de mayor calidad y validez. En su libro *La música contemporánea en España* señala Salazar que el «regionalismo conduce a una música pintoresca, incapaz de contener valores transcendentales»<sup>240</sup>. No es de extrañar que la valoración que hacía Salazar de la música de Turina estuviera condicionada por esta visión negativa del pintoresquismo regionalista y de sus recursos musicales. Este aspecto lo confirma Carlos Bosch, quien en sus memorias escribe: «Salazar hizo unos comentarios hostiles a Turina, del que decía que tenía una *tecniquilla* reducida, de cuyos límites no podía salir; le decía vulgar, en fin, le trataba mal»<sup>241</sup>

Queda por definir este rasgo de lo «pintoresco» en Turina, aunque ya hemos aludido anteriormente a los elementos que lo definen. Los autores citados lo emplean preferentemente en el contexto de la estilización de las melodías y ritmos característicos del folklore andaluz (seguidillas, soleares, fandanguillos, farrucas, etc.), así como en la pintura de escenas y paisajes costumbristas típicos del regionalismo español o extranjero, que mezclados con procedimientos y sonoridades impresionistas

---

<sup>239</sup> Citado en FONT BATALLE, M. *Déodat de Séverac. La estética mediterraneista y la música*. Charleston: SC, 2015, p. 57.

<sup>240</sup> SALAZAR, Adolfo. *La música contemporánea en España*. Oviedo: Publicaciones de la Universidad de Oviedo, Ethos-Música, 1982, p. 268.

<sup>241</sup> BOSCH, Carlos. *Mnéme. Anales de Música y de sensibilidad*. Madrid: Espasa-Calpe, 1942, p. 100; ver también ALONSO, Celsa. «Regionalismo Musical», en CASARES, Emilio (editor): *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, Tomo 9, pp. 577-584; FERRER CAYON, Jesús y FIORENTINO, Giuseppe (eds.). *Arturo Dúo Vital (1901-1964). Una perspectiva histórica*. Santander: Universidad de Cantabria, 2014.

caracterizan las danzas, canciones, sensaciones, lugares y ambientaciones descritos en su música, tanto de tipo rural como urbano. Se trata de la descripción, con medios musicales, de «colores y sensaciones». Sin duda, la obra anteriormente citada, *Álbum de viaje*, refleja perfectamente este rasgo del pintoresquismo y lo que la palabra quiere expresar.

Muchas de las obras orquestales de Turina y de otros compositores que hemos mencionado anteriormente están basadas en melodías y ritmos del folklore español, formando el sustrato que alimentó la tendencia nacionalista y regionalista, aderezadas, a veces, con procedimientos más o menos modernistas derivados del impresionismo o del neoclasicismo de los años veinte. Es por eso necesario estudiar aquí, brevemente, el papel que jugó el folklore en la creación de la música orquestal española de comienzos del siglo XX y su repercusión en la producción turiniana. Es obvio que la necesidad de crear un sinfonismo propio sobre la base de nuestro patrimonio histórico y de nuestro folklore fue impulsado por las investigaciones etnomusicológicas que a partir de comienzos del siglo XX se realizaron por toda España, y de las que fueron protagonistas los más destacados folkloristas del momento, que publican sus resultados en los magníficos «cancioneros populares» aparecidos en estos años por toda la geografía española. Una de las primeras muestras modélicas de esta labor fue el *Cancionero musical popular español* de F. Pedrell, publicado en Barcelona en cuatro volúmenes entre 1917 y 1922 (considerado por Falla como la Biblia del músico español), justo en el marco histórico en que se encuadran las *Danzas fantásticas* de Turina. Muchos de los ejemplos que aparecen en este cancionero sirvieron de base para la elaboración de música vocal e instrumental de diversos autores, como por ejemplo del compositor y folklorista de origen berlinés K. Schindler, del que la profesora Matilde Olarte ha desentrañado ampliamente su peripecia creativa y musicológica en España<sup>242</sup>.

En las primeras décadas del siglo XX se comenzaron a recopilar así las canciones populares de nuestras distintas regiones, que serían fuente de inspiración para muchos de los temas principales de obras de distintos géneros, tanto para instrumentos solistas como para agrupación de cámara u orquesta. Podemos citar aquí, a modo de ejemplo, el *Cancionero popular de Burgos*, publicado por Federico Olmeda en 1902.

---

<sup>242</sup> OLARTE MARTÍNEZ, Matilde. «Apuntes de Sevilla a través de intrépidas jovencitas americanas de los años 30: Bienvenido Mr. Schindler». *Lo andaluz popular, Símbolo de lo nacional*. Granada, Editorial de la Universidad / CDMA, 2009 [ISBN: 978-84-338-5051-5]. *Etnomusicología en España 1936-1975. Fuentes historiográficas castellanas*. Proyecto I + D. BHA 2003-09244-C03-02.

En 1920 Eduardo Martínez Torner culmina su labor musicológica con su obra: *Cancionero de la lírica popular asturiana*, que sería un ejemplo de lo que estaba sucediendo en nuestro país en otras regiones y de cómo el folklore pasaba a ocupar un primer plano sobre los ideales planteados principalmente por Pedrell. Otro ejemplo son los cuatro cuadernos de *Canciones populares leonesas*, miniaturas pianísticas basadas en melodías de su tierra por los que Rogelio del Villar<sup>243</sup>:

«...fue llamado nada menos que “el Grieg español”. Más interesantes, sin embargo son sus recopilaciones de canciones leonesas, de las que publicó cinco cuadernos. Los temas leoneses, junto al romanticismo, impregnan sus tres cuartetos de cuerda, de bastante éxito, incluso internacional, en su época...»<sup>244</sup>.

Podemos citar también al burgalés Rafael Calleja<sup>245</sup>, quien publicó ya en 1901 dos volúmenes de canciones populares de Santander, Galicia y Asturias.

Entre los compositores que aprovecharon la vena creativa heredada del folklore en sus distintas versiones localistas o regionalistas podemos citar a Fernando Obradors<sup>246</sup>, con sus *Canciones clásicas españolas*, que fue su obra más exitosa y destacó por la recolección de las canciones folklóricas de las distintas regiones de España y su personal elaboración, que, aunque no llegaron a la sofisticación de las de Falla, tampoco eran simples armonizaciones. En la línea de Obradors está José Gonzalo Zulaica y Arregui<sup>247</sup>, o también llamado P. José Antonio Donostia, o el P. José Antonio de San Sebastián (como era costumbre, cambió su nombre de pila cuando entró en la Orden Franciscana Capuchina), que manifiesta su nacionalismo en obras para piano como *Preludios vascos* o *Andante para una sonata vasca*. También supera el regionalismo con obras nacionalistas como son: *Evocación sevillana*; *Cuatro melodías catalanas*; *Impresiones argentinas* y *Canciones de las landas* o *Canciones sefardíes*.

Francisco Gascue<sup>248</sup> apoyaba el uso de temas populares, pero evitando el uso excesivo del ritmo zorcico. El que matizó un poco más la cuestión fue Ignacio Zubialde, afirmando que no era suficiente con usar la lengua vasca o intercalar en la obra cantos

---

<sup>243</sup> Representante de la región leonesa junto con Pedro Blanco.

<sup>244</sup> MARCO, Tomás. *Historia de la música española, 6. Siglo XX*. Madrid: Alianza editorial, col. Alianza Música, 1982, p.71.

<sup>245</sup> Recopiló las canciones populares cántabras.

<sup>246</sup> Barcelonés, alumno de Lamote de Grignon y Nicolau, dirigió la Orquesta del Liceo de Barcelona.

<sup>247</sup> Donostia, 1886-1956. Su estilo nacionalista se manifiesta en los cuatro volúmenes de *Preludios vascos*.

<sup>248</sup> Realizó interesantes estudios buscando la génesis de la canción vasca.

populares, apostando por la asimilación de la melodía vasca sin recurrir directamente a la cita y renovando el lenguaje musical de acuerdo a las modernas tendencias europeas. Esta tendencia de evitar la cita directa para asimilar la sustancia del folklore era el ideal que perseguía e inculcaba a sus alumnos Manuel de Falla, aunque sus *Siete canciones populares españolas* armonizan en el piano las canciones originales extraídas de diversos cancioneros españoles. En este sentido, Falla sigue las mismas propuestas de otros compositores, como Béla Bartók en Hungría, quien aprovechó los recursos del folklore húngaro y rumano para elaborar su propio estilo orquestal<sup>249</sup>.

Vicent Gibert y Serra<sup>250</sup> compuso para órgano y voz *Cançons populars catalanes*. En el campo pianístico, el sevillano Manuel Infante compone obras de corte españolista basándose en fórmulas ya reiteradas, y entre sus obras más importantes destacan *Sevillanas andaluzas*, *Gitanerías* y *Tres danzas andaluzas*.

«El andaluz Manuel Infante, que cultiva un españolismo postalbeniziano, brillante y superficial, pertenece tanto al movimiento francés contemporáneo como al español»<sup>251</sup>.

Beltrán Pagola<sup>252</sup> compuso para piano *Sonata sobre temas vascos*. En el campo orquestal, Pau Casals utiliza un baile folklórico catalán, la sardana, en su *Sardana para orquesta y cobla*, y *Sardana para orquesta de violonchelos*. Otro compositor de sardanas fue Julio Garreta<sup>253</sup>, que más que en Cataluña se centró en el Ampurdán, y así lo pone de manifiesto en su obra orquestal *Suite empordanesa*. Ángel Barrios basa en el folklore su obra para guitarra *Danzas gitanas*, transcrita después para orquesta. Otro compositor que centró su obra orquestal en el folklore gallego y castellano fue Benito García de la Parra en sus obras *Tríptico gallego* y *Castellanas*.

El compositor vasco Beltrán Pagola compuso *Rapsodia vasca* para piano y orquesta, esencialmente basada en el folklore de su región, al igual que el bilbaíno

---

<sup>249</sup> GARCÍA LABORDA, José M. *La música moderna y contemporánea a través de los escritos de sus protagonistas*. Sevilla: ed. Doble J, col. Cultura Moderna, 2004, p. 36.

<sup>250</sup> Barcelona, 1879-1939. Organista del Orfeò Català y de la Orquesta Pau Casals, también destacó su labor como escritor en la *Revista Musical Catalana* y en el periódico *La Vanguardia*.

<sup>251</sup> SALAZAR, Adolfo. *La música contemporánea en España*. Oviedo: Publicaciones de la Universidad de Oviedo, Ethos-Música, p. 309.

<sup>252</sup> Donostia, 1878-1948. Se formó en el Conservatorio de Madrid y ejerció como catedrático de piano en el Conservatorio de San Sebastián.

<sup>253</sup> San Feliu de Guixols, 1875-1925.

Víctor Zubizarreta<sup>254</sup> y su orquestal *Fantasia vasca* o su obra para órgano *Tres preludios vascos*, y el compositor José María Usandizaga<sup>255</sup>, representante del nacionalismo musical vasco, compuso su opus 35 en 1906.

«La música de Usandizaga es de gran fuerza y expresividad, con un sentido nacionalista bastante moderno »<sup>256</sup>.

Ya hemos aludido a la figura de Bartolomé Pérez Casas, que fue discípulo de Felipe Pedrell y a su vez transmitió sus enseñanzas a Germán Álvarez Beibgeder, que desarrolló un importante trabajo como folklorista. De Pérez Casas es importante su *Suite murciana, a mi tierra*, ya mencionada, que es una de las principales obras de nuestro nacionalismo musical. El gallego Andrés Gaos<sup>257</sup> también compone obras orquestales con fuerte sabor regionalista como la composición *En las montañas de Galicia* y obras para piano: *Primeros aires gallegos* y *Nuevos aires gallegos*, obras de estilo nacionalista conjugado con un romanticismo internacional. Por su parte, el cántabro Cándido Alegría<sup>258</sup> compuso el poema sinfónico *Cantabria*, además de orquestrar la pieza para piano *Montañesa* de Falla, otro de los primeros ejemplos de la transustanciación del folklore en una obra de piano.

El madrileño Ricardo Villa<sup>259</sup> tiene entre su producción orquestal *Cantos regionales asturianos* y *Rapsodia asturiana* para violín y orquesta. También hay que mencionar a Emilio Vega<sup>260</sup>, discípulo de Emilio Serrano, ambos compositores de origen madrileño, aunque Emilio se interesó en sus obras orquestales por los temas manchegos trabajados en un estilo nacionalista de corte sencillo en sus obras *Rapsodia de la mancha* y *Serenata manchega*. Discípulo de Emilio Vega fue el aragonés Ángel Mingote<sup>261</sup>, que estudió el folklore de su región y le sirvió de fundamento en sus obras orquestales, entre las que citamos *La Jota* y *Daroca*, que son dos bocetos. El zaragozano Luis de Aula<sup>262</sup> compuso para orquesta y coro *Las canciones populares de*

---

<sup>254</sup> Bilbao, 1889-1970.

<sup>255</sup> San Sebastián, 1881-1915. Se formó con Beltrán Pagola y con Vicent d'Indy.

<sup>256</sup> MARCO, Tomás. *Historia de la música española, tomo 6 Siglo XX*. Madrid: Alianza editorial, col. Alianza Música, 1982, p. 119.

<sup>257</sup> La Coruña, 1874-1959.

<sup>258</sup> Cantabria, 1896-1976.

<sup>259</sup> Madrid, 1871-1936.

<sup>260</sup> Madrid, 1877-1943.

<sup>261</sup> Daroca, 1891-1961.

<sup>262</sup> Zaragoza, 1876-1945.

*Teruel*, además de *Estampas aragonesas* y *Danza turolense*, estas dos últimas para orquesta.

En el siglo XX la zarzuela comenzará una época de declive en la producción del género de la que no volverá a resurgir, sino es como medio para dar a conocer y potenciar entre el público un repertorio tradicional ya agotado. Los ejemplos de folklore en las zarzuelas de la primera mitad del siglo XX son numerosos. Uno de los ritmos más utilizados es el de la jota en sus distintas modalidades, como vemos en los ejemplos de *La bruja* (1887) de Ruperto Chapí, la jota murciana de *La alegría de la huerta* (1900), la jota de la *Gran Vía* de Federico Chueca, la jota aragonesa de *Gigantes y cabezudos* (1899) y el dúo de la africana *No cantes más*, compuesto seis años antes (1893), ambas obras de Manuel Fernández Caballero, la jota de *La revolgedora* (1913) de Pascual Marquina y la jota de *La Dolores* de Tomás Bretón. Además el folklore andaluz inundó la zarzuela con temas propios, y como ejemplo tenemos las sevillanas de *El Bateo* de Federico Chueca (1901). También los ritmos vascos y fundamentalmente el zorcico fue utilizado reiteradamente en las zarzuelas. En esta época surge también una tendencia a emplear giros árabes que denominan «alhambrismo», que desarrolló en algunas de sus obras Tomás Bretón. Podemos citar, a modo de ejemplo, la zarzuela *Raquel* (1900).

He aquí algunos de los ejemplos más representativos de jotas empleadas en algunas zarzuelas:

Ejemplos de jotas:

Ejemplo 1: «La bruja», de Ruperto Chapí.

Tiempo de jota

Soprano  
Alto  
Tenor  
Bajo

la ra la la ra la la ra la (simile) la ra la ra  
la ra la la ra la la ra la (simile) la ra la ra  
la ra la la ra la la ra la (simile) la ra la ra  
la ra la la ra la ra la ra la ra la ra la ra  
la (simile) la la ra la la ra la la ra la  
la (simile) la la ra la la ra la la ra la la  
la (simile) la la la la la la  
la (simile) la la la la la

*f* *pp* *cresc.*

«La bruja», de Ruperto Chapí

Ejemplo 2: «La Gran Vía», de Federico Chueca.



«La Gran Vía», de Federico Chueca

Ejemplo 3: «La Dolores», de Federico Chueca (Gran Jota).

♩=80 **Adagio**      ♩=180 **Tiempo de jota**

¡vi va A-ra - gón! que vi-va Ara-gón vi-va la jo - ti-ca que es el can-to de mi re-gión

Que vi-va el Ja - lón ri- os, mon-tes, ve-gas ve - re-das, ca - ña - dos y el sol

«La Dolores», de Federico Chueca (Gran Jota)

Ejemplo 4: «La Dolores», de Tomás Bretón (*tutti* de la copla final).

«La Dolores», de Tomás Bretón (*tutti* de la copla final)

Ejemplos de sevillanas:

Ejemplo 5: «El bateo», de Federico Chueca.

**Allegro vivo**

The musical score is written for piano in 3/4 time, with a key signature of one sharp (F#). It consists of 51 measures, divided into systems of two staves (treble and bass clef). The score begins with a dynamic marking of *f* (forte) and ends with *pp* (pianissimo). The tempo is marked **Allegro vivo**. The piece features a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and a steady bass line in the left hand. There are several dynamic changes throughout, including *pp* at measure 5, *f* at measure 10, *ff* at measure 17, *mf* at measure 18, and *pp* at measure 29. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and articulation marks. A small number '2' is placed to the left of measure 29, and a '3' is placed above measure 35, indicating a second ending or a specific performance instruction.

«El bateo», de Federico Chueca

Por otra parte, la utilización del folklore español para crear un sinfonismo propio y un repertorio orquestal moderno no fue solamente un recurso de los compositores españoles, ya que compositores como Debussy, Ravel, Chabrier, Glinka o Rimsky-Korsakov echaron mano de nuestras melodías y ritmos para crear obras fundamentales del repertorio sinfónico contemporáneo, como hemos dicho anteriormente. La *Iberia* (1913) de Claude Debussy incorpora a su gran paleta orquestal elementos y recursos propios del folklore español, y de este modo nuestro folklore no solo es materia prima de elaboración para nuestros compositores, sino también punto de atracción del país vecino. No es casual la coincidencia del título de la obra de Debussy con la *Iberia* pianística, compuesta siete años antes por nuestro genial Albéniz, que supuso la resurrección del andalucismo a través del impresionismo. Para Adolfo Salazar esta obra era ejemplo de una música orquestal moderna que utilizaba recursos típicamente españoles y debía de seguir de guía para los compositores españoles a la hora de crear un sinfonismo propio y a la altura de los mejores compositores europeos.

Especialmente interesante es el uso que hace Manuel de Falla de nuestro folklore. Siguiendo las teorías de Felipe Pedrell recurre al folklore en sus *Siete canciones populares*, derivando del documento popular la armonización de la sustancia melódica. Otra de las obras de Falla basada en el folklore es *Cuatro piezas españolas*, escritas para piano en 1906 y estrenada tres años más tarde, de la que ya se ha comentado antes *La montañesa*. Estas piezas son imágenes, sentimientos que evocan paisajes de regiones o ambientes, resultando un conjunto poético y evocador que combina ritmos vigorosos con armonías originales y delicadas. La primera pieza, *Aragonesa*, expone sobre un fondo triste el tema de la jota, que predomina en toda la obra. La segunda pieza es la *Cubana*, sobrepasa el concepto de lo español fuera de la península y combina los ritmos de 3/4 y 6/8 y el carácter sensual con la dulzura. El ritmo característico de la obra es la guajira, que le imprime un aire isleño. La tercera pieza es la *Montañesa*, en cuyo período central toma protagonismo el tema popular, y la última de las piezas es la *Andaluza*, es la más conocida y en ella combina los cantos y bailes andaluces con motivos arpegiados que nos recuerdan el rasgueo guitarrístico. Cinco años después del estreno de las *Cuatro piezas españolas*, empieza a componer *Canciones españolas*, escritas para canto y piano, que fueron estrenadas en 1915. Esta obra consigue una armonización modélica y original al piano de las siete melodías populares que Falla seleccionó de diversas fuentes. Tanto en las *Cuatro piezas*

*españolas* como en las *Siete canciones populares españolas*, Falla depuró el material folklórico.

En el campo orquestal, la esencia folklórica ocupa todo el pensamiento musical de Falla, y prueba de ello es *El amor brujo*, estrenada en 1915, que retrata la Andalucía trágica. Se trata de un ballet en cinco partes:

- *Introducción y escena.*
- *De noche en la cueva.*
- *Canción del amor dolido.*
- *El aparecido.*
- *Danza del terror.*

El folklore ocupa un primer plano en la soleá de la tercera parte ya mencionada, es decir, en la *Canción del amor dolido*, y el movimiento está expresado con la tarantela gitana de su última parte, o *Danza del terror*. Al año siguiente, Falla estrenó *Noches en los jardines de España*, tituladas por el compositor: *Impresiones sinfónicas para piano y orquesta*, donde refleja la Andalucía nostálgica y poética, y a través de sus tres movimientos combina los elementos andaluces y orientalizantes. Los tres movimientos reciben subtítulos descriptivos: el primero, *En el Generalife*, y el último, *En los jardines de la sierra de Córdoba*, nos revelan aspectos localistas más conocidos, mientras el movimiento central titulado *Danza lejana de carácter danzante*, es orientalizante y se basa en la combinación rítmica.

Tanto en sus danzas de ópera *La vida breve*, como en *El amor brujo* o en *El sombrero de tres picos*, así como en *Noches en los jardines de España*, Falla estiliza las melodías y el canto popular, simplificándolo a núcleos vitales y profundizando en el poder de la evocación, además de abandonar las fórmulas estereotipadas. La Andalucía campesina aparece reflejada en *El sombrero de tres picos*, obra con finalidad coreográfica y estrenada por la compañía de Diaghilev en 1919. La obra resultó de la adaptación de la acción que desarrolla la obra literaria *El sombrero de tres picos* de A. R. de Alarcón y la elaboración del romance *El corregidor y la molinera*. Falla, en esta obra, utiliza elementos musicales andaluces, como la cadencia andaluza, además del fandango o la farruca popular.

La obra refleja en su música la esencia andaluza y plasma distintos ritmos de nuestro arsenal folklórico, como es la jota, con la que inicia y finaliza su composición articulada en cuatro partes:

- ❖ Primera parte - Fandango: *Danza de la molinera*, se presenta con una introducción seguido del ritmo de fandango. En el arpa y en el piano aparecen arabescos.
- ❖ Segunda parte - Seguidilla: *Danza de los vecinos*, expuesta en dos temas, uno ejecutado por los primeros violines y un segundo tema llevado por la flauta y fagot al unísono. La danza sufre cambios con las modificaciones rítmicas hasta llegar al final conclusivo.
- ❖ Tercera parte - Farruca: *Danza del molinero*. Es la parte más conocida, comienza con un solo de trompa que pasa al corno inglés antes de presentarse la danza que combina el vigor rítmico con una elegante línea melódica.
- ❖ Cuarta parte - Jota: *Danza final*. Utiliza la jota aragonesa interpretada de una forma muy personal, intercalando episodios menos importantes, pero que logran un conjunto total muy rítmico y colorístico.

El último compositor que nombraremos es el que ocupa nuestro trabajo, es decir, Joaquín Turina, que utilizó ampliamente el folklore español y especialmente el folklore de su tierra sevillana.

Turina usó como primera fuente para su música el canto popular, junto a diversos ritmos y fórmulas melódicas características del folklore español, y admitió, sin problemas, la utilización directa del canto popular, mezclado y aderezado con los recursos de la música moderna de su entorno, especialmente el impresionismo. Este «folklore sintético» —como se le ha llamado— evocaba una atmósfera impresionista sin desmentir la esencia nacional. Turina se identificaba con las enseñanzas pedrellianas, aunque tampoco le preocupaba quintaesenciar lo popular, defendiendo siempre la tradición de la música vocal española, de la zarzuela y el género chico, y sin compartir la idea de Bretón de crear una ópera nacional.

Turina utilizó el folklore en una gran parte de sus composiciones de distintos géneros musicales, especialmente en el piano, su instrumento preferido. En su producción camerística hay dos claros ejemplos de utilización de folklore. *El quinteto*,

opus 1, para piano, dos violines, viola y violonchelo, presenta un zapateado en el segundo tiempo, mientras que en el *scherzo* encontramos un zorcico. Más abundante es el uso del folklore en su segundo *Trío*, opus 76, para piano, violín y violonchelo, que basa sus variaciones en distintos ritmos españoles: muñeira, chotis, zorcico, jota y soleares. En su música para piano son muchos los ejemplos de utilización del folklore, ya con sus títulos nos da una pista de los ritmos populares que le servirán de materia prima: *Sonata romántica*, sobre tema español, opus 3, en su primera parte que titula *Tema y variaciones*; *Tres danzas andaluzas*, opus 8, es un tríptico basado en la petenera, tango y zapateado respectivamente. Continuamos con su opus 17, *Mujeres españolas*, que son tres retratos femeninos en los que utiliza el folklore, sobre todo en las dos primeras partes. El chotis y el pasodoble de *La madrileña clásica* y la seguidilla y la guajira en *La andaluza sentimental*. En el opus 41, *Dos danzas sobre temas españoles* es destacable la primera parte, titulada *Cadena de sevillanas*. Continuamos con su opus 46, *Evocaciones*, que en su tercera parte parafrasea la sardana, y la siguiente obra es el opus 55, que tituló *Cinco danzas gitanas*, para piano (orquestradas más tarde por el propio Turina). Posterior es su opus 58, titulado *Tarjetas postales* que abre con una primera parte llamada *Danza vasca*. El último ejemplo que citamos es el fandango de su quinta parte del opus 79, titulado *Bailete*. En su producción guitarrística también se aprecia la utilización de folklore, ponemos dos ejemplos de ello: su *Sevillana*, opus 29, y el *Fandanguillo*, opus 36. Respecto a su obra vocal, tenemos dos ejemplos claros de utilización de folklore: *Canto a Sevilla*, opus 37, cuya sexta parte se titula *La Giralda* y su *Tríptico*, opus 45, basado en los poemas de Campoamor y el Duque de Rivas, cuya primera parte lleva por título *Farruca*.

Respecto a su música orquestal, diferencia entre la música para cuarteto de laúdes opus 48, *Recuerdos de la antigua España*, que, seccionado en cuatro partes, titula en su segunda parte *Habanera*, y otro ejemplo es *La oración del torero*, que en principio fue concebida como la obra anteriormente citada para cuarteto de laúdes, aunque después se orquestó para orquesta de cuerda, y que presenta un pasodoble. Sin salir del género orquestal, tres obras muestran el folklore como material base de la obra. Comenzamos por su opus 22, las *Danzas fantásticas*, que en sus tres partes, *Exaltación*, *Ensueño* y *Orgía*, utilizan la jota, el zorcico y ritmos andaluces. A continuación, su opus 23, *Sinfonía sevillana*, con sus ritmos de peteneras y sevillanas y, por último, su opus 43, *Ritmos* que utiliza el ritmo garrotín en su cuarta parte.

Presentamos a continuación algunos ejemplos de ritmos de bailes y danzas españolas empleados por Turina en algunas de sus obras: peteneras, seguidillas, sevillanas, fandangos, fandanguillos, sardanas, zorcicos, habanera, tangos, zapateados, garrotín y farrucas:

Ejemplo 6: petenera de la obra para piano de Joaquín Turina *Tres danzas andaluzas*, opus 8 (1913):



**Petenera de la obra para piano de Joaquín Turina *Tres danzas andaluzas*, opus 8 (1913)**

Ejemplo 7A: petenera en el corno inglés del segundo movimiento *Por el río Guadalquivir* de la *Sinfonía sevillana*, opus 23, de Joaquín Turina:



**Petenera en el corno inglés del segundo movimiento, «Por el río Guadalquivir» de la *Sinfonía sevillana*, opus 23, de Joaquín Turina**

Ejemplo 7B: garrotín en el oboe primero, tercer movimiento *Fiesta en San Juan de Aznalfarache* de la *Sinfonía sevillana*, opus 23, de Joaquín Turina:



**Garrotín en el oboe primero, tercer movimiento, «Fiesta en San Juan de Aznalfarache», de la *Sinfonía sevillana*, opus 23, de Joaquín Turina**

Ejemplo 7C: chotis en la introducción del primer movimiento, *Panorama*, de la *Sinfonía sevillana*, opus 23, de Joaquín Turina:



**Chotis en la introducción del primer movimiento, «Panorama», de la *Sinfonía sevillana*, opus 23, de Joaquín Turina**

Ejemplo 7D: tanguillo en el tercer movimiento, *Fiesta en San Juan de Aznalfarache* de la *Sinfonía sevillana*, opus 23, de Joaquín Turina:



Tanguillo en el tercer movimiento, «Fiesta en San Juan de Aznalfarache», de la *Sinfonía sevillana*, opus 23, de Joaquín Turina

Ejemplo 8: cadena de seguidillas de la obra para piano *Danzas sobre temas populares*, opus 41, de Joaquín Turina:



Cadena de seguidillas de la obra para piano *Danzas sobre temas populares*, opus 41, de Joaquín Turina

Ejemplo 9: sevillana de la obra para guitarra opus 29, *Sevillana*, de Joaquín Turina:



Sevillana de la obra para guitarra opus 29, *Sevillana*, de Joaquín Turina

Ejemplo 10: fandango del quinto movimiento de la obra *Bailete*, opus 79, de Joaquín Turina:



Fandango del quinto movimiento de la obra *Bailete*, opus 79, de Joaquín Turina



Ejemplo 11: fandanguillo para guitarra, opus 36, de Joaquín Turina:

The musical score for 'Fandanguillo para guitarra, opus 36, de Joaquín Turina' is presented in three staves. The first staff begins with the instruction 'cantando' and shows a melodic line in 3/4 time. The second staff starts at measure 5 and continues the melodic line. The third staff starts at measure 7 and concludes the piece with a final cadence.

*Fandanguillo para guitarra, opus 36, de Joaquín Turina*

Ejemplo 12: sardana de la obra para piano *Evocaciones*, opus 46, de Joaquín Turina:

The musical score for 'Sardana de la obra para piano Evocaciones, opus 46, de Joaquín Turina' is presented in two systems. The first system shows measures 1-3 with an 8va marking above the treble clef. The second system shows measures 4-6, also with an 8va marking above the treble clef. The score features a complex harmonic texture with multiple chords in both hands.

*Sardana de la obra para piano Evocaciones, opus 46, de Joaquín Turina*

Ejemplo 13: zorcico de la obra *Tarjetas postales*, para piano, de Joaquín Turina:

The musical score for 'Zorcico de la obra Tarjetas postales, para piano, de Joaquín Turina' is presented in three staves. The first staff is marked 'Tempo de zortziko' with a tempo of 184 and includes a 'dim.' marking. The second staff starts at measure 8 and includes 'dim. molto' and 'pp' markings. The third staff starts at measure 13 and includes 'cediendo' and 'rall.' markings. The piece is in 3/8 time and features a rhythmic melody.

*Zorcico de la obra Tarjetas postales, para piano, de Joaquín Turina*

Ejemplo 14A: habanera de la obra para piano *Recuerdos de la antigua España*, opus 48, de Joaquín Turina:

Habanera de la obra para piano *Recuerdos de la antigua España*, opus 48, de Joaquín Turina

Ejemplo 14B: habanera de la obra para piano *Recuerdos de la antigua España*, opus 48, de Joaquín Turina:

Habanera de la obra para piano *Recuerdos de la antigua España*, opus 48, de Joaquín Turina

Ejemplo 15: tango de *Danzas andaluzas* para piano, opus 8, de Joaquín Turina:

Tango de *Danzas andaluzas* para piano, opus 8, de Joaquín Turina

Ejemplo 16: zapateado de *Danzas andaluzas* para piano, opus 8, n.º 3, de Joaquín Turina:

Zapateado de *Danzas andaluzas* para piano, opus 8, n.º 3, de Joaquín Turina

Ejemplo 17: garrotín del tercer movimiento, *Fiesta en San Juan de Aznalfarache*, de la *Sinfonía sevillana*, opus 23, de Joaquín Turina:



Garrotín del tercer movimiento, «Fiesta en San Juan de Aznalfarache», de *La Sinfonía sevillana*, opus 23, de Joaquín Turina

Ejemplo 18: farruca para trompa en la obra para canto y orquesta, *Poema en forma de canciones*, opus 19, de Joaquín Turina:



Farruca para trompa en la obra para canto y orquesta, *Poema en forma de canciones*, opus 19, de Joaquín Turina

## 2.6.- Los paralelismos de la época: Falla-Turina

El hecho de que ambos compositores pertenezcan a una misma generación a solo seis años de diferencia de nacimiento (Falla nace en 1876 y muere en 1946, mientras que Turina nace en 1882 y muere en 1949) y hayan recorrido caminos y espacios muy similares: Madrid-París-Madrid, con una trayectoria divergente al final de sus vidas, nos permiten hablar de cierto paralelismo estético y estilístico. Ambos son excelentes pianistas y compositores, y mantienen en su adolescencia y juventud estrechos lazos de amistad y de estilo compositivo en formas y géneros escogidos en sus primeras obras, al menos hasta que regresan a España en 1914. Bien es verdad que a la larga el nacionalismo del primero se convierte en universal por la calidad y procedimientos empleados, mientras que el segundo no supo o no quiso apartarse de su nacionalismo regionalista más conservador y poco evolucionado. La amistad y el respeto mutuo que siempre mantuvieron nos permite ahora hermanarlos también en la consideración de su producción respectiva, para buscar analogías y diferencias.

Falla y Turina son dos figuras claves en la historia de la música española del siglo XX, dos andaluces que se encontraron y convivieron en el París de la preguerra mundial, con estéticas opuestas debido a su distinta formación en el conservatorio parisino y en la Schola Cantorum, respectivamente, y a su trayectoria posterior.

El primer encuentro de los compositores sucedió en el año 1902 en el madrileño Teatro Real, escuchando un concierto de Rosen, tal y como lo relatan Alfredo Morán y Mariano Pérez Gutiérrez.

Ambos compositores comienzan su andadura compositiva en estilos muy cercanos. Falla compone entre 1900 y 1904, antes de su partida para París, obras cercanas a las tendencias del género lírico característico de la época en España: *La casa de tócame Roque*, *Limosna de amor*, *El corneta da órdenes*, *La cruz de Malta* y *Los amores de la Inés*, estrenada el 12 de abril de 1902 en el teatro cómico de Madrid. En estas fechas, Turina compone *La sulamita*, con texto de Pedro de Balgañón y *La copla*, zarzuela en un acto con texto de Joaquín Labios González de Rojas y Enrique Lucuix Márquez, estrenada en el Teatro Cervantes de Sevilla el 24 de marzo de 1904. Un año más tarde, el 3 de junio, estrena Turina en el madrileño Teatro Moderno el sainete *Fea y con gracia*. En ambos casos, sus incursiones en la zarzuela no dieron el resultado esperado en un momento dominado por la ópera italiana y el wagnerianismo.

Falla y Turina se dejaron llevar también, en un primer momento, por obras que se acercaron al pianismo romántico: *Vals capricho*, *Serenata andaluza*, *Nocturnos* y *Tus ojillos negros* de Manuel de Falla en torno a 1900, mientras que Turina compone *Danza de los elfos*, *Variaciones sobre cantos populares* y *Gran polacca* compuesto entre 1902 y 1903.

Fallecidos ya sus padres, Turina se afinca en Madrid en la primavera de 1904, en donde ya vivía Falla. El compositor gaditano recibe lecciones e inspiración de F. Pedrell, mientras que el compositor sevillano prefiere seguir su propio camino y rehúsa estudiar con F. Pedrell, debido a diferencias de carácter y de intereses compositivos, resumidas por Turina con la siguiente frase: «No hay escrito o libro sin su paletada de amargura»<sup>263</sup>. Ambos compositores andaluces se trasladaron a París empujados por la escasa audición y producción sinfónica en Madrid en ese momento, ya que en la capital

---

<sup>263</sup> MORÁN, Alfredo. *Joaquín Turina a través de sus escritos*. Madrid: Alianza editorial, col. Alianza Música, 1997, p.68.

se daba prioridad a la ópera y a la zarzuela. Turina llega a París el 16 de octubre de 1905 y Falla demora su traslado hasta 1907, tras estrenar en Madrid *La vida breve*.

Turina estudia en la Schola Cantorum con Auguste Sérieyx, discípulo de Vicent d'Indy, también estudia órgano con Mr. Philipp y piano con Moszkowski. La Schola y d'Indy seguían la estela de César Franck y del romanticismo. Frente al franckismo y wagnerianismo de la época está el impresionismo, y entre ambas tendencias: Dukas, Schmitt y Fauré.

A partir de 1908 Turina no manifiesta una postura pro-schola tan clara, así lo manifiesta con su activa participación en la «Societé Musicale Independante», llegando incluso a formar parte del comité directivo con su amigo Manuel de Falla. Otra de las influencias de Turina fue Debussy, que según lo iba descubriendo se dejaba influenciar cada vez más por su estilo.

Falla evoluciona desde el andalucismo musical de sus primeras obras hasta un neoclasicismo impregnado de rasgos «castellanistas» en los años veinte, con reminiscencias dieciochescas en versión de pequeño formato y originales teatrales, tal como se aprecia en las obras *Concerto de clave* y *Retablo de Maese Pedro*, respectivamente; Turina sigue la estela andalucista de Falla, pero no se aparta fundamentalmente de esta tendencia.

El 3 de octubre de 1907 Turina reestrena en el Salón de Otoño parisino su *Quinteto*, opus 1, para piano y cuerda, que manifiesta una forma cercana al estilo franckiano (el estreno había sido en la Sala Aeolian de París el 6 de mayo del mismo año). La fecha del reestreno será clave para Turina, ya que tras la audición de su *Quinteto* conocería a Albéniz, que le presentó a Gabriel Fauré y Paul Dukas. Albéniz le aconseja que abandone su tendencia «scholística» y se centre en el canto popular andaluz. En palabras de A. Iglesias «Este triple encuentro de Albéniz, Falla, Turina, lo consideran algunos como el nacimiento de la música contemporánea española»<sup>264</sup>.

Aquella noche de octubre de 1907, Albéniz, Falla y Turina se comprometieron a retornar a las melodías populares de su país natal. Ya hemos comentado que la inspiración española estaba presente en la segunda mitad del XIX en los siguientes

---

<sup>264</sup> IGLESIAS, Antonio. *Escritos de Joaquín Turina. Recopilación y comentarios*. Madrid: Editorial Alpuerto, 1982, p. 199.

ejemplos: *Noches*, de Glinka, *Capricho español*, de Rimsky-Korsakov, *Sinfonía española*, de Eduard Lalo, *Carmen*, de George Bizet y *España*, de Chabrier, continuados luego por Debussy y Ravel.

Las charlas de Albéniz iban tomando forma en las nuevas composiciones turinianas: *Sonata española*, para violín y piano, estrenada el 19 de junio de 1908, con Armand Parent (en esta obra se aprecia el estilo franckiano junto a la raíz española); *Sevilla*, obra para piano, compuesta el mismo año de la obra anterior, y *Sonata romántica*, estrenada el 15 de octubre de 1909 (en esta obra se fusionan tres influencias: la debussyana, el contrapunto dindyano y la base hispánica).

Falla y Turina conviven en París y van forjando una amistad que perdurará durante toda la vida a pesar de las diferencias estético-musicales y los distintos círculos en los que se movían. Falla, centrado en Debussy, Ravel, Dukas y el Conservatorio, Turina en d'Indy y la citada Schola, institución en la que se graduó el 4 de marzo de 1913. Aunque viven separados, sus visitas son frecuentes y coinciden en los parisinos conciertos dominicales.

Turina era de carácter afable y extrovertido, lo que le facilitaba su integración en la sociedad musical. Por otra parte, su situación económica era desahogada, con ingresos que provenían de rentas familiares. Falla, por el contrario, era introvertido y discreto, vivía con una economía más justa que su amigo, pero era igualmente feliz. Ambos se dedicaron mutuamente obras, y las dedicatorias dejan entrever la relación tan cómplice existente.

Falla dedica a Turina en 1909 sus *Pieces espagnoles*:

–Manuel Falla, el gaditano  
con sus más altos respetos  
dedica este mamotreto  
a Turina el sevillano  
–Ya sabes tú bien, Joaquín  
que estas cuatro  
no son más que impresioncillas  
sin pies, cabeza ni fin  
–Y en ellas por consiguiente  
no hay«de la musique ni plan  
ni même des jolis coins»  
como dice Don Vicente

París 8-I-1909

Turina en su *Sonata romantique* para piano, escribe una jaculatoria con el nombre de su amigo, utilizando la primera letra como letra inicial de cada verso.

Modestamente  
A ti te ofrezco  
Nuevas pamplinas  
Últimamente  
Entresacadas  
Liberadamente  
De nuestras tierras  
En sol bañada  
Fogosamente  
A ti te pido  
Laudable Falla  
Las mires siempre  
Amablemente.

AMÉN

París 27 de enero de 1910.

En ocasiones compartían conciertos y sus obras formaban el repertorio de un mismo programa, como sucedió el año 1911 en dos ocasiones: el 24 de mayo en la Sala Aeolian de Londres se presentó la obra de Turina *Rima*, opus 6, y Falla tocó sus *Cuatro piezas españolas*. El 21 de diciembre interpretan en concierto una obra de Falla, *Tres melodías vascas*, y dos composiciones de Turina: el opus 5, *Rincones sevillanos* y *Escena andaluza*, opus 7.

La guerra de 1914 origina el regreso a Madrid, primero de Turina, antes del verano; posteriormente se trasladó Falla. En este año, el 14 de octubre, en el Teatro de la Zarzuela, Turina estrenó *Margot*, dirigida por Pablo Luna. Un mes más tarde, Falla estrenaría *La vida breve*. Ambas obras fueron dirigidas por el mismo director y con un escenógrafo común, Francisco Meana.

Turina comentó de *La vida breve* de Falla lo siguiente: «... aun conservando las huellas del teatro español de Chapí, lleva la expresión genuina y auténtica de la música andaluza...»<sup>265</sup>.

---

<sup>265</sup> IGLESIAS, Antonio. *Escritos de Joaquín Turina. Recopilación y comentarios*. Madrid: Editorial Alpuerto, 1982, pp. 218-219. TURINA, Joaquín. «Desenvolvimiento de la música española en estos

El 15 de enero de 1915 el Ateneo madrileño rinde homenaje a los dos ilustres compositores. En este concierto Falla interpretó sus *Cuatro piezas españolas* y *Rima*, de Turina, de quien también se estrenaron las siguientes obras: *Recuerdos de mi rincón*, la *Petenera*, primera de las *Tres danzas andaluzas*, y el segundo tiempo de *Rincones sevillanos* (*Rueda de niños*).



**Cap. II. Ilustración 9. Programa del concierto homenaje a Falla y Turina, realizado por la Sección de Música. Madrid, 15 de enero de 1915**

María Martínez Sierra narra la amistad de los compositores, a los que conoció en París un año antes de su retorno a España, y afirma cómo se reunían en la calle Alcalá esquina con la calle Alfonso XI, en la casa que perteneció a Martínez Sierra, donde tocaban el piano a cuatro manos.

...descifrando para nosotros tal desconocida partitura rusa: Mussorgsky, Stravinsky, hasta Tchaikovsky, que a Falla no le gustaba del todo, porque según él tenía demasiada influencia alemana, y él, aterrado por la guerra y aliadófilo incondicional, aborrecía todo lo alemán hasta el punto de renegar de sus antiguos dioses Beethoven y Wagner; no se salvaba de la guerra otro germano que Webber, no sé por qué<sup>266</sup>.

últimos tiempos». Conferencia pronunciada en la Universidad de Oviedo, con motivo del IV Curso de Verano de 1943, p. 218.

<sup>266</sup> Charlas musicales pronunciadas en la Institución Hispano Cubana de Cultura de La Habana, en marzo-abril de 1929, por Joaquín Turina, sexta charla. Cfr. IGLESIAS, Antonio. *Escritos de Joaquín Turina. Recopilación y comentarios*. Madrid: Editorial Alpuerto, 1982, p.110. Cfr. PÉREZ GUTIÉRREZ,



Turina realiza un viaje por el norte de África para buscar la ambientación para su ópera *Jardín de Oriente*, en principio titulada *Compañera de viaje*, aludiendo a María Martínez Sierra, su acompañante. De manera similar, la busca de inspiración para la instrumentación de *Noches en los jardines de España* llevó a Falla a recorrer Ceuta, Melilla, Tetuán, Andalucía, Levante y Barcelona.

El 8 de febrero de 1915, a las cinco de la tarde, ambos compositores coinciden también, como intérpretes y como compositores, en la programación de la naciente Sociedad Nacional de Música para inaugurar precisamente su primera temporada en el Hotel Ritz de Madrid. De Turina se interpreta su *Quinteto de piano*, op. 1, estrenado en París en 1907; de Falla, la *Oración de las madres que tienen a sus hijos en brazos* (sobre poesía de Gregorio Martínez Sierra) y las siete *Canciones populares españolas*. Turina acompaña la parte de piano en su *Quinteto*, mientras que Falla acompaña al piano a la soprano Srta. Revillo en la interpretación de sus propias obras. En la tercera parte del programa ambos pianistas, Turina y Falla, junto a Miguel Salvador, participan en el *Concierto en Do* para tres pianos de J. S. Bach, con un grupo de 13 músicos de cuerda bajo la dirección de B. P. Casas. Las notas al programa, confeccionadas por Adolfo Salazar, destacan la estética «franckista» de la obra de Turina, envuelta en formas y desarrollos clásicos con «bellísimas variaciones contrapuntísticas»: «Esta obra, anterior a toda su música nacionalista, no tiene aún ninguno de los rasgos característicos de su actual producción, orientándose más bien por los derroteros de la *música pura*, que por los de la pintoresca y descriptiva»<sup>267</sup>.

El 28 de marzo de 1916 Falla estrena *El amor brujo*, con la Orquesta Filarmónica dirigida por Bartolomé Pérez Casas y con Turina al piano, obteniendo un éxito mucho mayor que en el estreno de la obra en su primera versión, el 15 de abril del año anterior.

El 21 de diciembre de 1916 Turina estrenó en el Teatro Eslava, *Navidad*, un poema escénico constituido en dos cuadros mímicos con música y uno de ellos hablado. El texto de la obra es de Martínez Sierra, la obra contó para su estreno con una plantilla orquestal de 14 músicos. En marzo del mismo año Falla estrenó *El corregidor y la*

---

Mariano. *Falla y Turina a través de su epistolario*. Madrid: Editorial Alpuerto, col. Musicalia, 1982, pp. 61-62.

<sup>267</sup> SALAZAR, Adolfo. Programa de mano del concierto inaugural de la Sociedad Nacional de Música del 8 de febrero de 1915. Madrid. Año I. 1915.

*molinera*, esta obra se estrenó en el mismo teatro, con el mismo libretista, la misma orquesta, y en los dos estrenos las obras fueron dirigidas por Turina.

Los elogios eran recíprocos entre Falla y Turina, muestra de ello es la opinión que da Turina en la séptima charla musical, pronunciada en marzo-abril de 1929 en la Institución Hispano-Cubana de Cultura de La Habana, sobre el estreno de *El sombrero de tres picos* de Manuel de Falla en 1919: «La gitanería se muestra en trozos sueltos a diferencia del amor brujo, que consideraba el límite máximo de la Gitanería...»<sup>268</sup>. Falla redacta el prólogo de la *Enciclopedia abreviada* de música de Turina, publicada en Madrid en 1915, obra que ocupará un vacío existente en las obras teórico- musicales de la época, si exceptuamos la obra de Eslava y de Pedrell.

En 1919 crea Turina en Madrid la Orquesta Turina, que dio solo tres conciertos, y en uno de ellos se interpretó *El amor brujo*, aunque reduciendo la orquestación y eliminando la parte vocal. Ese mismo año Falla apadrinó al cuarto hijo de su amigo, al que llamaron José Luis.

Al año siguiente, 1920, Falla se instala en Granada y Turina ocupa la plaza de concertador del Teatro Real, puesto que ocupará hasta el cierre del teatro en 1923. Esta ocupación le sirvió para estrenar el 6 de marzo de 1923 el *Jardín de Oriente*.

En 1923 Falla funda la Orquesta Bética de Cámara, que obtuvo duras críticas de Turina: «... la cuerda de la Bética era pasable pero que la madera podía volver al árbol de donde nació»<sup>269</sup>. Por otra parte, Turina formó parte del comité de la sección sinfónica de la Sociedad de Autores, realizando gestiones y reclamaciones para su amigo Falla

El paralelismo de su vida les llevó a ser homenajeados por la ciudad de Sevilla, que nombró el 20 de marzo de 1930 hijo adoptivo a Manuel de Falla e hijo predilecto al maestro Turina, al que 4 años antes, el 3 de mayo de 1926, Sevilla le había organizado un acto de celebración con motivo de la concesión del Premio Nacional de Música por su *Segundo Trío* y que se festejó con la interpretación del *Canto a Sevilla*, con texto de Muñoz San Román y voz de Grisena Galatti, dirigiendo Arbós la Orquesta Sinfónica de Madrid en el teatro sevillano San Fernando.

---

<sup>268</sup> IGLESIAS, Antonio. *Escritos de Joaquín Turina. Recopilación y comentarios*. Madrid: Editorial Alpuerto, 1982, p.129.

<sup>269</sup> PÉREZ GUTIÉRREZ, Mariano. *Falla y Turina a través de su epistolario*. Madrid: Editorial Alpuerto, col. Musicalia, 1982, p. 76.

En 1931 se constituye en el Ministerio de Instrucción pública la Junta Nacional de Música, de la que fueron vocales Falla y Turina al lado de otros ilustres músicos: Esplá, E. Halffter, Pérez Casas, Arbós y Conrado del Campo. La citada junta fue el antecedente de la Comisaría Nacional de la Música fundada en 1940, que encabezaría Turina con Otaño y Cubiles.

Al finalizar la guerra civil, Falla se preocupa por saber el estado de su amigo y familia en la delegación para información de residentes en territorio liberado del Gobierno civil. En este momento, tras la guerra, 1939, Turina permanecerá en España, como hicieron Conrado del Campo o Cubiles; Falla y algunos miembros del grupo de la República, como Bacarisse, Pittaluga, Rodolfo Halffter y Salazar, se exiliaron.

La suerte para ambos fue bien distinta. Turina tuvo cargos relevantes y gozó de la interpretación constante de sus obras, sin embargo, Falla vivió con dificultades económicas y al presentársele la oportunidad de unos conciertos en Buenos Aires, en el XXV aniversario de la Fundación Cultural Española, se desplaza a Argentina. Una vez concluido el proyecto, se quedó a residir en Alta Gracia, en la provincia de la Córdoba argentina, desde allí dejó nuevas pruebas de su fiel amistad a Turina, prueba de ello son los conciertos que dirigió en el Teatro Colón, en noviembre de 1939. En los programas de los conciertos aparecían juntas las obras de ambos compositores.

Falla muere el 14 de noviembre de 1946 en Alta Gracia y Turina fallece tres años después en Madrid, el 14 de enero de 1949. De este modo terminan dos vidas paralelas que iniciaron su andadura en el mismo punto de partida, Andalucía, y que desde su juventud vivieron fuera de su añorada región, primero en Madrid y luego en París. Ambos reviven a través de la música los aromas sevillanos y la Alhambra granadina. Compartieron un mismo maestro, Tragó, y también se desilusionaron al mismo tiempo, en el arranque del siglo XX, del ambiente musical de la capital española, dominado por la zarzuela, la ópera italiana y el drama wagneriano. Sus sueños compartidos juntos se convirtieron en frustraciones al mismo tiempo. Por ejemplo, el sueño no logrado de estrenar *La sulamita* y *La vida breve* en el madrileño Teatro Real.

Turina, en la década siguiente a su llegada a Madrid, se desenvuelve con soltura en la interpretación y en el campo concertístico. A Falla se le abre Europa mediante sus grandes obras *El amor brujo*, *Retablo* y *El sombrero de tres picos*.

Si confrontamos el estilo de los dos compositores, podemos decir que Falla es menos formalista que Turina. Falla lleva a Europa la música española con el fondo del impresionismo representado en Debussy. Falla es gitano y mágico. Turina intimista en la línea de Schumann, intenta que sus obras sigan la forma cíclica. La gracia sevillana está lograda a través del uso de ritmos folklóricos.

Turina, desde 1917, evoluciona estéticamente, influenciado por Falla y Albéniz, hacia un «andalucismo universalizado». Falla, a partir de 1920, evoluciona desde la estética andalucista hacia un estilo castellano en la línea de los neoclasicismos imperantes, que exigen reducción de formas y de medios, tales como aparecen en *Retablo* y el *Concierto para clave*, ya más cercano al Ravel de la época y al Stravinsky neoclásico.

En 1916, María Martínez Sierra decía, acerca de la música de los dos maestros: «Me gusta la música de Falla para inquietarme y la de Turina, para aquietarme»<sup>270</sup>. La misma María Martínez Sierra bautizará a cada uno de los tres músicos, colaboradores suyos, Falla, Turina y Usandizaga, con el lema respectivo de músicos; «de la pasión», «de la ilusión» y «de la situación»<sup>271</sup>. La gitanería y austeridad de un Falla ante el intimismo y la alegría de un Turina<sup>272</sup>.

## **2.7.- Turina y los directores de orquesta que estrenaron sus obras: los maestros E. F. Arbós y B. P. Casas**

Tanto el maestro E. F. Arbós al mando de la Orquesta Sinfónica de Madrid (fundada en 1904) como el maestro B. P. Casas (que dirigía la Filarmónica madrileña desde al año de su fundación en 1915) realizaron una gran labor en la presentación y difusión del repertorio turiniano entre el público madrileño y se repartieron la noble tarea de estrenar la mayoría de las obras orquestales de Turina. Ambas formaciones fueron las protagonistas casi absolutas de la actividad sinfónica en Madrid, estrenando la mayoría de las obras de los compositores españoles en las primeras décadas del siglo XX. Sobre sus directores y las características de sus respectivas orquestas hay suficiente documentación en la prensa de la época y en algunos trabajos monográficos realizados últimamente (como, por ejemplo, las tesis doctorales sobre la Orquesta Filarmónica de

---

<sup>270</sup> MARTÍNEZ SIERRA, María. *Gregorio y yo*. México: Biografías Ganesa, 1953, p. 151.

<sup>271</sup> *Ibidem*, p. 117.

<sup>272</sup> PÉREZ GUTIÉRREZ, Mariano. *Falla y Turina a través de su epistolario*. Madrid: Editorial Alpuerto, col. Musicalia, 1982, p. 96.

Madrid de María Dolores Cuadrado Caparrós en la Universidad de Salamanca y la de Mirian Ballesteros Egea sobre el mismo tema en la Complutense de Madrid), por lo que no vamos a redundar en el tema. A estas dos instituciones madrileñas se sumaron otras grandes agrupaciones, como la Orquesta de José Lasalle de Madrid, la Orquesta Clásica de Madrid, la Orquesta Pau Casals de Barcelona, la Orquesta Sinfónica de Sevilla o la Orquesta Sinfónica de Valencia que también participaron, aunque en menor medida, en la presentación del repertorio turiniano en la primera mitad del siglo XX.

Recordemos brevemente que a comienzos del siglo XX desaparece la Sociedad de Conciertos madrileña y se crea la Orquesta Sinfónica sobre los cimientos de la antigua sociedad, realizando sus primeras actuaciones en febrero de 1904, bajo la batuta de Cordelás. Al año siguiente la dirige el madrileño Enrique Fernández Arbós, nacido en la capital en 1863 y fallecido en San Sebastián en 1939.

El maestro Arbós había sido alumno de Jesús de Monasterio en el Real Conservatorio de Madrid, y discípulo del gran violinista J. Joachim en Berlín. Arbós transcribió para orquesta la *Suite Iberia* de Albéniz, que interpretó en repetidas ocasiones con su Orquesta Sinfónica (especialmente la pieza «Triana»), dando a conocer 217 obras de compositores españoles y 231 obras de compositores extranjeros.

Su técnica directorial se caracterizaba por el vigor y el trabajo que llevaba a cabo con la sección de cuerda, e iba en la línea de su maestro Monasterio.

Siete obras orquestales de Turina fueron estrenadas por el maestro Arbós:

- ❖ *La procesión del Rocío*, opus 9; dedicada al maestro y estrenada por la Sinfónica de Madrid en el madrileño Teatro Real el 30 de marzo de 1913 (domingo, a las 21:00 h.), y nuevamente reinterpretada en el reestreno en Sevilla en el Teatro de San Fernando el 16 de abril del mismo año. La Orquesta Sinfónica interpretó esta obra en varias ocasiones, en distintos teatros de la capital (en 1923, 1925, 1928). El 28 de octubre de 1929 la obra fue presentada también en el Teatro de la Zarzuela, dirigida esta vez por el maestro Goschmann.

- ❖ *Evangelio*, opus 12; estrenada en el Teatro Real de Madrid el 8 de abril de 1915 (jueves a las 21:30 h.) por la Orquesta Sinfónica de Madrid bajo la batuta de Arbós.
  
- ❖ *La adúltera penitente*, opus 18 (versión concierto); estrenada en el Teatro Real el 3 de diciembre de 1913 por la Orquesta Sinfónica de Arbós. La versión de concierto consistía en los 5 números siguientes: 3, *Escena del jardín*; 4, *Nocturno*; 7, *Danza campesina*; 9, *Amanecer en la selva*; 10, *Aparición de los ángeles*. Esta obra fue nuevamente interpretada el 29 de diciembre de 1913.
  
- ❖ *Poema en forma de canciones*, opus 19; estrenada en el Teatro Real el 6 de abril de 1919. Obra para voz y orquesta, el estreno fue llevado a cabo en la parte vocal por Aga Lahowska, bajo la dirección orquestal de Fernández Arbós y la Orquesta Sinfónica de Madrid.
  
- ❖ *Canto a Sevilla*, opus 37; obra para canto y orquesta, estrenada el 3 de mayo de 1926 en el sevillano Teatro de San Fernando por la Orquesta Sinfónica de Madrid y Arbós. Actuó de soprano Grisena Galatti y como recitadora Margarita Xirgu. Esta obra fue reestrenada el 23 de diciembre de 1934 en el Monumental Cinema, pero solo se cantaron 4 números, interpretados por la soprano Lola Rodríguez Aragón.
  
- ❖ *El castillo de Almodóvar*, opus 65; obra estrenada el 14 de febrero de 1934 en el Teatro de la Comedia de Madrid, y organizado por la Sociedad Cultural de Música. El estreno dirigido por Arbós y su Orquesta Sinfónica.
  
- ❖ *Fantasía sobre cinco notas*, opus 83; fue estrenada el 28 de marzo de 1934 (miércoles a las 18:30 h.) en el Teatro Calderón de Madrid. Solo se interpretó el *Preludio*, ya que el resto de la obra no estaba orquestada. Esta obra fue dedicada al maestro Arbós en su 70 aniversario.

Arbós también interpretó en dos ocasiones con la Orquesta Sinfónica las *Danzas fantásticas* en el Monumental Cinema de Madrid, en 1927 y en 1930. Esta obra, como veremos a continuación, fue estrenada por P. Casas y su Filarmónica el 13 de febrero de 1920.

El otro maestro que estrenó las obras de Turina fue Bartolomé Pérez Casas, natural de Lorca, donde nació en 1873, falleciendo en Madrid en 1956. Este director y compositor murciano fundó la Orquesta Filarmónica de Madrid en el año 1915 y logró llevarla al más alto nivel. Sus comienzos habían sido como clarinetista de la Infantería de Marina, dirigiendo la banda de Alabarderos entre 1897 y 1911, fecha en la que ocupó la cátedra de Armonía en el Real Conservatorio de Madrid. Dirigió la Orquesta Filarmónica de Madrid durante 30 años y divulgó las obras de los compositores rusos y franceses. Recibió siempre los mejores elogios de la prensa de su época por su impecable técnica y maestría con la orquesta, logrando los mejores resultados en la sección del viento, tanto de madera como de metal. Tras la guerra civil, la actividad de la Filarmónica decayó considerablemente hasta la fundación de la Orquesta Nacional España en 1943, cuya titularidad recayó en P. Casas al año. En 1949 B. P. Casas fue sustituido por Ataúlfo Argenta, que había sido ayudante del maestro murciano durante los tres años anteriores a su nombramiento.

Tres fueron las obras de Turina estrenadas por Bartolomé Pérez Casas:

- ❖ *Danzas fantásticas*, opus 22; obra estrenada el 13 de febrero de 1920 en el Teatro Price de Madrid por P. Casas y la Orquesta Filarmónica de Madrid.
- ❖ *Oración del torero*, opus 34; estrenada el 3 de enero de 1927 en el Teatro de la Comedia, siendo el programa 441 organizado por la Sociedad Filarmónica de Madrid. Esta obra fue interpretada en su versión para orquesta de cuerda, aunque en su inicio fue concebida para cuarteto de laúdes. Su estreno fue llevado a cabo por la sección de cuerda de la Orquesta Filarmónica de Madrid dirigida por Casas.
- ❖ *Ritmos*, opus 43. Aunque no podemos decir que esta obra haya sido estrenada en Madrid, ya que la primera interpretación pública fue

dirigida por el propio compositor el 24 de marzo de 1929 en La Habana. La primera presentación en nuestro país fue el 7 de abril de 1934 y fue encomendada a la Orquesta Filarmónica bajo la dirección de su titular, el maestro Bartolomé Pérez Casas.

Otros directores de orquesta que también interpretaron las obras de Turina fueron: Arturo Saco del Valle, Pablo Luna y José María Franco. He aquí las obras interpretadas:

- ❖ *Jardín de Oriente*, opus 25; estrenada el 6 de marzo de 1923 en el Teatro Real de Madrid con la Orquesta del Teatro Real dirigida por Arturo Saco del Valle, a quien Turina le había dedicado la danza de esta obra en versión pianística.
- ❖ *Cuentos de España*, opus 47. Segunda serie. Fue estrenada el 11 de octubre de 1929 por Arturo Saco del Valle y la Orquesta Clásica.
- ❖ *Cinco danzas gitanas*, opus 55. Primera serie. Se estrenó el 12 de noviembre de 1930 por la Orquesta Clásica de Madrid dirigida por Arturo Saco del Valle.

Turina dedicó al director de la orquesta Clásica la *Fantasía italiana*, opus 75.

- ❖ *Margot*, opus 11; estrenada el 10 de octubre de 1914 (sábado a las 20:45 h.) en el Teatro de la Zarzuela de Madrid por el titular de la Orquesta de la Zarzuela el director Pablo Luna.
- ❖ *Rapsodia española*, opus 66; estrenada en 1934 por la Orquesta Clásica de Madrid, bajo la batuta de José María Franco, a quien Turina dedica una obra para piano: *Partita en do*, opus 57.

El propio Turina se encarga en cuatro ocasiones de dirigir y estrenar algunas de sus propias obras para orquesta:

- ❖ *Gran marcha militar* para orquesta. Turina estrena la obra el 26 de mayo de 1912 en el Teatro Cervantes de Sevilla, bajo su batuta estuvieron 60 músicos.



- ❖ *Navidad*, opus 16, Turina dirige la compañía lírica del Teatro Eslava de Madrid el 21 de diciembre de 1916, en función de tarde y la obra se interpretó en 56 representaciones consecutivas.
  
- ❖ *La adúltera penitente*, opus 18; estrenada por el compositor sevillano el 30 de junio de 1917 en el barcelonés Teatro Novedades.
  
- ❖ *Ritmos*, opus 43. Turina estrenó su obra dirigiendo la Orquesta Casals en dos ocasiones. El 23 de octubre de 1928 para los socios de la Asociación de Música de Cámara y dos días después para todo el público.

La actividad directorial de Turina se completa con la gira de conciertos realizados con los Ballets Rusos de Diaghilev en 1917, y su actuación como director invitado de la Orquesta Filarmónica de La Habana, creada en 1924, de la que fue titular su alumno Pedro San Juan.



## CAPÍTULO III

### CONSIDERACIONES ANALÍTICAS: DANZAS FANTÁSTICAS

#### 3.1.- Trasfondos musicales y literarios

Turina estuvo siempre muy vinculado a una serie de obras literarias de diversos autores que le sirvieron de referencia a la hora de buscar inspiración para su música, tal y como comenta Salvador Daza:

Una danza que viene precedida por una cita poética de José Más, escritor sevillano que junto a Bécquer, Manuel Machado, Muñoz San Román, Gregorio Martínez Sierra y los hermanos Quintero, formaron la órbita literaria que inspiró a nuestro compositor.<sup>273</sup>

En el caso de la obra que nos ocupa, las *Danzas fantásticas*, fue el escritor andaluz José Más quien prestó la chispa creativa a la inspiración de Turina, a través de su novela *La orgía*. De esta novela sacó Turina las frases poéticas que encabezan cada uno de los movimientos de la composición, así como el título de la tercera danza. *La orgía* de José Más<sup>274</sup>, pertenece a un grupo de novelas que se titularon *Novelas sevillanas*, unificadas por su temática y estilo y que componen una serie de obras diversas tituladas: *La bruja*<sup>275</sup>, *La estrella de la Giralda*<sup>276</sup>, *La orgía*<sup>277</sup>, *Por las aguas del río*<sup>278</sup>, *Hampa y miseria*<sup>279</sup> y *La locura de un erudito*<sup>280</sup>.

Rafael Cansinos-Assens<sup>281</sup> valoró positivamente las novelas sevillanas de José Más<sup>282</sup>: Este escritor aludido estima que Más es un ser romántico, pero de un

---

<sup>273</sup> DAZA PALACIOS, Salvador. *Joaquín Turina cincuenta años de ausencia. Las huellas andaluzas de un rico legado musical*. Sevilla: Publicaciones del Conservatorio Superior de Música Manuel Castillo 2000. Serie de lecciones magistrales, n.º 4, p. 26.

<sup>274</sup> 1885-1941. Tres años mayor que Joaquín Turina.

<sup>275</sup> Evocación de Sevilla y su ambiente.

<sup>276</sup> Se desarrolla en la Giralda y el barrio que la rodea.

<sup>277</sup> La novela más representativa de José Más.

<sup>278</sup> Es la novela del Guadalquivir, que proporciona calidades pictóricas de intensas sensaciones, inigualables en su época.

<sup>279</sup> Novela del crimen y de la miseria.

<sup>280</sup> «En que el autor, sobre un sucinto intenso argumento, trata de darnos una guía de la Sevilla artística, en que lo científico degenera en lo vulgar y lo sentimental en sensiblero no pocas veces». Cit. DE ENTRAMBASAGUAS, Joaquín. *Las mejores novelas contemporáneas, (1915-1919)*. Barcelona: Editorial Planeta, 1970. Tomo V, p. 752.

<sup>281</sup> CANSINOS-ASSENS, Rafael. *Sevilla en la literatura*. Madrid: Editorial Rivadeneyra, col. Crisol 1922.

romanticismo derivado de Asia, es decir, de un romanticismo oriental. Cuando habla de José Más le sitúa como a novelista auténtico que comprende el alma y el paisaje sevillanos. Cree ver en él un sevillano de vocación y le considera literariamente como un fruto genuino de Sevilla.



### Cap. III. Ilustración 1. José Más

*La orgía* fue publicada en el año 1919 por la imprenta de G. Hernández y Galo Sáez, en un volumen que constaba de 229 páginas, en cuyo prólogo había una dedicatoria a Eugenio Noel, que también fue reproducida en la segunda edición, pero eliminada en las sucesivas publicaciones. *La orgía*<sup>283</sup> fue traducida al portugués por Novais Teixeira, Porto en 1933, y al italiano por Ettore de Zuani.

El término «orgía» es analizado por Sánchez Pedrote de la siguiente manera:

En efecto, el sentido del término, tendrá en nuestro tiempo una evolución semántica, según la cual no se corresponde con la idea de fiesta intensa —acotada por ciertas limitaciones— y sin freno que dotará a la palabra de una acepción actual más desorbitada.<sup>284</sup>

Identifica el término «orgía» con «fiesta», pero también lo relaciona con movimientos impresionistas musicales y con autores literarios franceses, según nos muestra el siguiente comentario del autor:

La fiesta queda, por lo tanto idealizada a través de una sensibilidad enormemente impresionista, que había tenido su gran correspondencia, no solamente con Debussy, sino también con los poetas contemporáneos e inspiradores de los grandes movimientos literarios de aquel período (Mallarmé, Verlaine, Baudelaire), este último, desde el

<sup>282</sup> SÁNCHEZ PEDROTE, Enrique. *Turina y Sevilla*. Sevilla: ed. Servicio de Publicaciones del Ayuntamiento de Sevilla 1982, cap. I, p. 15.

<sup>283</sup> MÁS, José. *La orgía*. Madrid: Imprenta G. Hernández y Galo Sáez, 1919.

<sup>284</sup> SÁNCHEZ PEDROTE, Enrique. *Turina y Sevilla*. Sevilla: Servicio de Publicaciones del Ayuntamiento de Sevilla 1982, cap. I, p. 16.

ángulo de la creación literaria ya había expresado espléndidamente esa unidad de sensaciones a las que se refiere el gran músico sevillano en su descripción de orgía, cuando dijo: «Los perfumes, los colores y los sonidos se corresponden»<sup>285</sup>.

José Más (1885-1941), hijo del conocido poeta don Benito Más y Prat (1846-1892), manifiesta una clara influencia becqueriana y desarrolló una importante labor periodística como fundador del periódico *El Alabardero* y como director del periódico *El Eco de Andalucía*. José nació en Écija en 1885. A la muerte de su padre, su familia regresó a Sevilla, y a la edad de doce años comenzó a trabajar en la factoría de don Alfonso Casajuana, en la isla de Fernando Poo, donde residió durante dos años. Regresó a Sevilla y volvió a la isla para regresar poco después afectado por unas fiebres que finalmente logró superar.

Tras la publicación en Sevilla de su primer trabajo titulado *Alma y materia*, se traslada a Madrid. En la Corte fue secretario del director de la Escuela Madrileña ubicada en la calle Serrano. El citado, puesto de director era ocupado por don Enrique Roger. Tras el fallecimiento de este, ocupó un cargo similar en el instituto Cardenal Cisneros, a las órdenes del catedrático de Literatura, don Mario Méndez Bejarano, al mismo tiempo que colaboraba con los periódicos *Mundo Gráfico*, *Nuevo Mundo*, *Hojas Selectas* y *Vida Moderna*. En 1911 se casa con la sevillana Pastora Liñán, con la que tiene tres hijos varones: Roberto, Rodolfo y Raúl, mientras que su única hija, Soledad, nacida en 1915, a la que su padre bautizó con el mismo nombre que su obra literaria *Soledad*, falleció con tan solo cuatro años. En los años sucesivos su técnica literaria se va consolidando y simultáneamente se forja una carrera a medida que publica sus trabajos: *El baile de los espectros*, en 1916, y *La bruja*, en 1917, dos obras en 1918: *La estrella de la Giralda* y *Sacrificio*, otras dos obras en 1919: *Esperanza* y *La orgía*, una obra en 1920: *El país de los bubis* y dos obras en 1921: *Los sueños de un morfínomano* y *Por las aguas del río*. Todo este elenco de obras fue publicado en Madrid.

Durante su estancia en la capital nunca dejó de visitar periódicamente Sevilla, ciudad a la que se sentía muy unido, y que le aportaba una constante fuente de inspiración y creación. En 1921 siente el deseo de conocer Francia e Italia. De la experiencia almacenada en sendos viajes y de sus apuntes redactados en los mismos escribe seis años más tarde *La huida*.

---

<sup>285</sup> *Ibidem*, cap. I, p.16.

Durante el quinquenio 1922-1927 recorre la geografía española. Las tierras castellanas y salmantinas le inspiraron las siguientes obras: *El rastrero* (1922), *Hampa y miseria* (1923), *La piedra de fuego* (1924), *Narraciones trágicas* (1924), *La locura de un erudito* (1926) y *La huida* (1927). En el año 1928, un viaje realizado por Galicia le sirve de punto de referencia para escribir *La costa de la muerte*. Su última etapa se centra en Madrid, en donde escribe, entre 1930 y 1935, sus últimas cuatro obras literarias: *Luna y sol de marisma* (1930), *Yo soy honrada, caballero* (1931), *En la selvática bribonicia* (1932) y *El rebaño hambriento en la tierra feraz* (1935).

Todas sus obras fueron publicadas en Madrid, siendo *La orgía* su obra más representativa, por ser un ejemplo de novela sevillana.

La novela fue publicada en 1970<sup>286</sup>, como parte del elenco de novelas agrupadas en el compendio titulado *Las mejores novelas contemporáneas*, (1915-1919). Esta antología incluye una selección de obras de autores coetáneos que merece la pena destacar:

- ❖ Alejandro Pérez Lugín (1870-1926), obra *La casa de Troya*, que consta de 17 capítulos.
  
- ❖ Pedro Mata (1875-1946), obra *Corazones sin rumbo*, distribuida en las siguientes partes:
  - ✓ *El idilio*: 11 capítulos.
  - ✓ *El sainete*: 6 capítulos.
  - ✓ *El cinematógrafo*: 5 capítulos.
  - ✓ *El drama*: 11 capítulos.
  
- ❖ José Más (1885-1941), obra *La orgía*, consta de tres libros, 35 capítulos y 185 páginas distribuidas de la siguiente manera:
  - ✓ Libro I - 14 capítulos - 77 páginas.
  - ✓ Libro II - 9 capítulos - 50 páginas.
  - ✓ Libro III - 12 capítulos - 58 páginas.

---

<sup>286</sup> DE ENTRAMBASAGUAS, Joaquín. *Las mejores novelas contemporáneas (1915-1919)*. Barcelona: Editorial Planeta, 1970. Tomo V.

- ❖ Guillermo Díaz-Caneja (1876-1933), obra *El sobre en blanco*, seccionado en dos partes de 21 y 10 capítulos respectivamente.
- ❖ Francisco Camba (1885-1948), obra *La revolución de Laiño*, consta de 16 capítulos. Esta publicación fue editada 5 veces: en septiembre de 1959, diciembre de 1962, septiembre de 1967, julio de 1969 y octubre del año 1970.

*La orgía* es la mejor obra de la producción literaria de Más. Se suele calificar de novela sevillana, por su temática característica, así como por su personal estilo. La obra es un *collage* de cuadros que reflejan con autenticidad la vida sevillana a través de sus paisajes, monumentos y vida cotidiana. Es una obra literario-musical, puesto que las palabras y la música discurren paralelas, ya que no son pocas las referencias musicales a lo largo de la obra, que lleva un ritmo *in crescendo*.

No es extraño, sino muestra del rigor humano, descriptivo y dramático de esta serie de cuadros en que hay una evidente progresión de tonalidades, en que Sevilla entera deja algo o mucho de su espíritu inconfundible, el que un gran músico sevillano, Joaquín Turina, compusiera sobre esta novela —de evidente crescendo musical— su *Orgía*, una de sus *Danzas Fantásticas*, la famosa «suite» que mantiene sin duda una tónica descriptiva y de evolución temática, con reiteraciones afirmativas semejantes a la novela, inspiradora por su conseguido ambiente<sup>287</sup>.

En *La orgía* refleja personajes típicos, como el protagonista, encarnado por el señorito andaluz, chulo, fanfarrón, inculto y desagradable, llamado Jorge Maraña, de procedencia aristócrata, y de una domadora de circo inglesa, que tiene raíces sevillanas por línea paterna. El protagonista tiene un entorno característico, su amigo de juergas, Luis Aguilar, y sus amores con la bondadosa mujer Esperanza. En la novela no falta el recurrente personaje de otras obras narrativas sevillanas, como la *Reina mora*.

La vida diaria de los personajes se desenvuelve en los lugares emblemáticos en donde se ubican los principales acontecimientos festivos de la ciudad, las funciones de ópera sevillanas, en el Teatro de San Fernando; las corridas en la plaza de toros de la Maestranza; el Casino Bético, y su concurso de belleza; el río, escenario natural del Carnaval; las calles sevillanas recorridas por las procesiones en Semana Santa; las

---

<sup>287</sup> *Ibidem*, p. 745.

reuniones de guitarra y cante, unidas al vino de manzanilla, en las casetas de la Feria de Abril.

Las distintas escenas se van sucediendo encaminadas hacia una historia final dramática, en la que desemboca la obra, inspirada en una catástrofe real sucedida en 1896. Este capítulo final da nombre a la obra, la colosal orgía acontecida en el yate de mister Cookson y el incidente que lleva a la tragedia con la muerte de Virginia, provocada por el susto que le da Luis Aguilar. La obra se tiñe de textura moralizadora con dos móviles, el drama y la muerte. De esta manera, la obra resulta una mezcla de gracia y de juerga sevillana empañada por el dolor y la tristeza.

Los rasgos que se perciben en la narración presentan múltiples matices. Hay ejemplo de «pintoresquismo» en la escena de la barbería, «la ternura» es patente en la relación de Luis Aguilar y la infeliz Esperanza finalmente abandonada, «el dramatismo» se describe en el episodio de miss Mary y el tenor, «el punto cómico» está patente en las conversaciones de los colmados o los burdeles, «la tragedia» aparece en el susto mortal de Virginia, «el lirismo» es la minuciosa y constante descripción de los paisajes, tanto campestres como urbanos, y tanto de día como de noche. El punto culminante de máxima intensificación se refleja en el cuadro final acontecido en el yate que navega por el río Guadalquivir, y que da nombre a la obra, *La orgía*. En esta obra, el elemento satírico es una constante.

El propio Más dejó escrito:

Un crítico ha dicho que Sevilla no cabe en una novela. Y es cierto: tiene tantos aspectos mi ciudad adorada, que sería inútil intentar aprisionarla en un solo libro. Por eso yo en mis novelas sevillanas quise descubrir el alma de esta tierra de la luz, del color y de la tristeza oculta entre risas, poco a poco: en *La bruja* probé a desentrañar su misterio fatalista; en la estrella de *La Giralda*, su complicada psicología cristiana y mora, de la que es un símbolo su famosa torre; en *La orgía*, su fondo pagano; en *Por las aguas del río*, su inquietud y su ansia de horizontes nuevos; en *Hampa y miseria*, sus impurezas y sus lacras, en la *Locura de un erudito*, su arte maravilloso, fruto quintaesenciado de varias civilizaciones<sup>288</sup>.

La obra de José Más tuvo una importante repercusión en los círculos literarios de la época, tal como recogen los periódicos sevillanos *El Liberal*, *La Unión* y *El Correo de Andalucía*.

---

<sup>288</sup> *Ibidem*, p. 755.



El periódico *El Liberal* anunció el homenaje que se le rindiría al escritor, así como los preparativos del mismo, informando del acto a los asistentes del siguiente modo:

«El homenaje a Pepe Más».

Como decíamos anoche a nuestros lectores, el homenaje tendrá lugar el próximo martes 25, a la una y media de su tarde, en la clásica Venta de Pilín.

Apenas lanzada la idea del homenaje, son ya muchas las adhesiones al mismo que ha recibido la comisión organizadora.

Pepe Más cuenta en Sevilla con generales simpatías ganadas en franca lid por su modestia y su honda labor de novelista admirable. El homenaje, dentro de su carácter de íntimo, ha de constituir un sincero y ferviente tributo de cariño y admiración hacia quien, en plena juventud, ha sabido conquistarse un indiscutible nombre, poniendo muy alto, al par que el suyo, el de la ciudad tan exaltada por el novelista.

Los carnets para asistir al acto pueden retirarse desde el lunes, a las tres de la tarde, en la Asociación de la Prensa, en las librerías de Sanz y de Fé y en la pastelería Victoria, mediante el pago de 15 pesetas, incluido el viaje de coche, ida y vuelta.

Entre los adheridos figuran, hasta ahora, personalidades de la política, de la literatura y el arte, deseosas de contribuir al merecido homenaje al sevillanísimo novelista<sup>289</sup>.

El periódico *La Unión*, describe del siguiente modo el mismo homenaje, ensalzando la labor del novelista, reconocido por utilizar y ensalzar en sus obras las costumbres sevillanas:

«En honor de Pepe Más».

En la Venta de Pilín, la clásica venta sevillana, se verificó hoy el acto-homenaje que un grupo de amigos y admiradores del ilustre novelista Pepe Más rendían a éste como agasajo alentador por sus constantes éxitos en la novela [...].

A los postres el señor Rodríguez de León, después de haber leído las adhesiones ya mencionadas, pronunció con frase emocionada, pero llena de sinceridad, breves palabras, haciendo elogio de la obra sevillanísima de Pepe Más. De quien dijo que había

---

<sup>289</sup> ANÓNIMO. «El homenaje a Pepe Más», *El Liberal*. Sevilla, 23 de abril de 1922. Rollo 90, p.3. co.3.

condensado en sus novelas —exaltación lírica de las costumbres de Sevilla— todo el sentimiento y afanes del novelista, encariñado con los encantos de su «patria chica»<sup>290</sup>.

*El Correo de Andalucía*, detalla el listado de asistentes, que refleja el apoyo unánime y la consideración hacia el novelista por parte de la sociedad influyente sevillana.

#### «HOMENAJE A PEPE MÁS»

A la una y media de la tarde de ayer, en la clásica Venta de Pilín celebróse el anunciado banquete con que un grupo de admiradores del admirable novelista Pepe Más le obsequiaban rindiéndole tributo de admiración y cariño.

Junto a la orilla del Guadalquivir y bajo un entoldado que Pilín había colocado para reservar a los reunidos de las furias del astro rey tomaron asiento los siguientes señores:

Don Fernando Gil Merello, don Antonio Rodríguez de León, don Felipe Cortines Murube, don Andrés Martín León, don Fernando de los Ríos, don Hermenegildo Gutiérrez, don Nicolás Sánchez Balastegui, don Antonio Vives, don José González Álvarez Valdés, don Carlos Casajuana, don Fernando López Parejo, don Ricardo Majó, don Antonio Jiménez Oliver « Galerín », don Leonardo Tobajas, don Blas Infante, don Cándido García Sarmiento, don Francisco Pérez Halcón, don Ramón Camacho, don Isaac del Vando, don Fernando Risquet, don Joaquín López San Miguel, los fotógrafos Cecilio Sánchez del Pando y Serrano y don Miguel López Varo.

La presidencia fue ocupada por el festejado, el cual tenía a su derecha al redactor taurino de *El Debate* don Alejandro Pérez Lugín y a don José María Izquierdo.

Consumido el menú, que fue excelente y muy clásico, don Antonio Rodríguez de León, alma de la fiesta, dio lectura a las siguientes adhesiones:

De don José Laguillo, don Juan González Olmedilla, don Antonio Aristoy, don José A. Vázquez, don Manuel Cañas, don José María Gallego, don Rafael Laffón, don Gonzalo Bilbao, don Antonio Gamero Martín, don Francisco Ruiz de los Ríos, don Abelardo López Cansino, del maestro Font, de Salvador Valverde, don Francisco de P. Valladar, director de la revista *La Alhambra*, de Granada y de don Manuel Blasco Garzón.

De Madrid enviaron telegramas Antonio Casero y Matías del Campo y del Puerto de Santa María don Mariano López Muñoz.

---

<sup>290</sup> ANÓNIMO. «En honor de Pepe Más». *La Unión*. Edición de la mañana. Sevilla, 25 de abril de 1922. Rollo 357, p. 4, co.1.

Por último el señor Rodríguez de León, en breves y sentidísimas frases, dedicó el banquete al señor Mas, contestando éste a las sinceras frases del señor Rodríguez de León, dando lectura a unas amenísimas cuartillas que expresa su gratitud y dice que del acto guardará uno de los más gratísimos recuerdos.

Finalmente los fotógrafos señores Sánchez del Pando y Serrano sacaron varias fotografías, y todos los concurrentes ocuparon los distintos coches preparados al efecto, emprendiendo el regreso a la ciudad<sup>291</sup>.

Los periódicos sevillanos divulgaron la obra de José Más, valorándola positivamente, como se refleja en el siguiente texto: «El rotundo éxito de la obra se debió al retrato veraz de la sociedad sevillana y el entorno auténtico reflejo de la ciudad»<sup>292</sup>.

Los personajes de la novela están agrupados en pareja: Jorge y la reina mora; Manolito López y Sara; Gorgorito y la algabeña; Emilio, el majo, y la trianera; míster Cookson y la bailaora; Carbonilla, el gitano, y la molinera.

La autenticidad del relato era total, ya que fue inspirado por el naufragio real sucedido: «El 8 de noviembre de 1896 ocurrió en el Guadalquivir una catástrofe parecida. El *San Juan de Aznalfarache* fue pisado y arrollado por el *Torre del Oro*. Un día de luto para Sevilla, y que aun hoy se recuerda con horror»<sup>293</sup>. Esta catástrofe difícil de olvidar fue recreada en la obra 23 años después con el relato del hundimiento del yate tras una juerga, que deja a sus personajes anulados: Luis Aguilar bebiendo en un rincón, y Juan el *tocaó* dormido con la guitarra. Los temas de la novela son el amor y la muerte de los protagonistas, Juan Maraña y la reina mora. Con el trágico final de sus personajes debido al hundimiento del vapor llega también a su término la Sevilla alegre y loca.

En la novela *La orgía* se saca partido del lenguaje de los gitanos, con palabras típicas de su argot característico, tal y como aparece y reproduzco en el siguiente texto:

Malos mengues<sup>294</sup>.

Te lleven si vuelves a mover la chipi<sup>295</sup>.

<sup>291</sup> ANÓNIMO. «Homenaje a Pepe Más». *El Correo de Andalucía*, Noticias Locales. Informaciones de Sevilla. Sevilla 26 de abril de 1922. Rollo 498, p.4, co.6.

<sup>292</sup> ANÓNIMO. «Homenaje a Pepe Más». *La Unión*. Edición de la mañana. Sevilla, 25-IV-1922. Rollo 357, p. 4 co.1.

<sup>293</sup> DE ENTRAMBASAGUAS, Joaquín. *Las mejores novelas contemporáneas (1915-1919)- La orgía* de José Mas. Barcelona: Editorial Planeta, 1970. Tomo V. Libro III. Cap. XII, p. 978.

<sup>294</sup> *Ibidem*, cap. XI, p. 970. Mengues, en lengua gitana, y se traduce por demonios.

Pa interrumpí a tu bato<sup>296</sup>.  
No hable usted en camelo.  
¿Camelo?<sup>297</sup>.  
Parece que se le encandilan a usté los sacais<sup>298</sup>.

Las referencias musicales en la novela son constantes, y tres fragmentos descriptivos de la obra fueron utilizados como encabezamiento en cada una de las *Danzas fantásticas* de Turina, como ya hemos dicho anteriormente. Podemos citar, a modo de ejemplo, algunos pasajes descriptivos de la novela que reflejan matices musicales. Así, se dice en la descripción del carnaval: «Delirio de colores, una locura de notas y un misterio de matices»<sup>299</sup>. Más patente se hace esta referencia musical en la narración de las reuniones festivas típicas andaluzas, con la constante presencia de la danza y la guitarra: «La bailaora seguía su danza acompañada de las exclamaciones de los jaleadores y del rasgueo y punteado de la guitarra»<sup>300</sup>.

Especial resonancia musical se encuentra en los fragmentos que Turina emplea de encabezamiento para su composición musical. Señalamos a continuación estos tres párrafos sacados de la novela, y que fueron utilizados como encabezamiento para cada una de las tres *Danzas fantásticas*:

En la primera danza, *Exaltación*:

Animábase la fiesta. Se oían risas claras de mujer y palmoteos. La noche, en el patio de la caseta era de color rosa. Parecía como si las figuras de aquel cuadro incomparable se movieran dentro del cáliz de una flor. Mareaba el perfume, y los labios de mujer incitaban al beso<sup>301</sup>.

En la segunda danza, *Ensueño*:

Las cuerdas de la guitarra, al sonar, eran como lamentos de un alma que no pudiera más con el peso de la amargura. Un silencio grave y misterioso siguió a la copla. Y mientras toda la concurrencia enmudecía, la guitarra siguió dejando resbalar su dolor por las cuerdas temblorosas y sollozantes...<sup>302</sup>.

---

<sup>295</sup> *Ibidem*, cap. XI, p.970. Chipi en lengua gitana y se traduce por lengua.

<sup>296</sup> *Ibidem*, cap. XI, p.970. Bato en lengua gitana y se traduce por padre.

<sup>297</sup> *Ibidem*, cap. XI, p.970. Camelo alude al lenguaje propio de los gitanos.

<sup>298</sup> *Ibidem*, cap. XI, p.973. Los sacais en lengua gitana y se traduce por ojos.

<sup>299</sup> *Ibidem*, cap. XI, p. 386.

<sup>300</sup> *Ibidem*, cap. XI, p. 879.

<sup>301</sup> *Ibidem*, cap. XI, párrafo III, p. 883.

<sup>302</sup> *Ibidem*. cap. III, párrafo II, p. 883.

En la tercera danza, *Orgía*:

El perfume de las flores se confundía con el olor de la manzanilla, y del fondo de las estrechas copas, llenas de vino incomparable, como un incienso, se elevaba la alegría<sup>303</sup>.

El párrafo continúa así: «De las otras casetas del Prado venían hasta allí rumores diversos, pero alzabase, sobre todos, el incesante ruido de las castañuelas»<sup>304</sup>.

Podemos señalar otras ilustraciones musicales en la obra: «Siguió la fiesta. Quejábanse las cuerdas de la guitarra. En el aire perfumado de azahares palpitaban las notas y eran como lamentos humanos»<sup>305</sup>. El cuarto párrafo dice así: «Era la copla gitana, triste, quejumbrosa y fatal que, al ondular en el viento y envolverse en el perfume de las flores, dejaba flotando en la noche gloriosa una ráfaga de melancolía»<sup>306</sup>. No faltan en la novela de Mas alusiones a los instrumentos y prácticas instrumentales: «Fuera sonaban nuevamente las trompetas y redoblaban los tambores»<sup>307</sup>.

La guitarra de Juan empezó a quejarse. Por aquellas cuerdas finas y suaves se deslizaban las manos del *tocaó* de tal forma, que cada sonido era un lamento y cada vibración un poema de melancolía. ¡Oh, la guitarra andaluza! ¡Cómo expresaba sus angustias y sus amarguras sobre las aguas serenas del río! No vibraba como siempre. No. Eran las notas más puras, más limpias, más sonoras. Parecía que habían nacido de una bóveda de alabastro. Sollozaba la guitarra; pero sus sollozos eran claros y diáfanos como una lágrima. Se estremecía después con el *punteao* de unas malagueñas; mas el estremecimiento era también claro y vibrante como un choque de cuentas de cristal<sup>308</sup>.

Siempre lo triste y lo amargo en la tierra luminosa y caldeada. Entre el ruido alegre de las castañuelas, la salmodia trágica de la campanilla del Viático; la carcajada rota por un sollozo, y un beso interrumpido por una puñalada. El alma indescifrable de Andalucía, sencilla y complicada, risueña y triste, polícroma y sombría, mística y blasfema, religiosa y descreída, llena de luz y cortada por penumbras<sup>309</sup>.

«La guitarra vibró doliente»<sup>310</sup>.

Para concluir este apartado, conviene aludir a la amistad de José Más y Turina. Estos dos sevillanos tuvieron las mismas raíces y sentimiento por su Andalucía, y esto

---

<sup>303</sup> *Ibidem*, cáp. III. p. 880.

<sup>304</sup> *Ibidem*, cáp. III. p. 880.

<sup>305</sup> *Ibidem*, cáp. III, párrafo II, p.882.

<sup>306</sup> *Ibidem*, cap. III, párrafo IV, p. 882.

<sup>307</sup> *Ibidem*, cap. I. p. 920.

<sup>308</sup> *Ibidem*, cap. XI. p. 966.

<sup>309</sup> *Ibidem*, cap. XI, párrafo IV, p. 967.

<sup>310</sup> *Ibidem*, cap. XI, p. 968.

fue lo que les unió en un objetivo común, transmitir a través del arte literario y musical el alma de su región. Turina le dedicó a su amigo José Más la *Sinfonía sevillana*, opus 23, que compuso entre el 5 de abril y el 3 de julio de 1920. Esta obra fue estrenada en la sala de conciertos del Gran Casino de San Sebastián, el 11 de septiembre del mismo año. Esta dedicatoria es posterior a la composición de las *Danzas fantásticas* y a la obra literaria de José, *La orgía*.

Concluimos este capítulo con la crítica realizada por Sainz de Robles a José Más, calificando su obra y estilo:

José Más sobresale por su viva imaginación, su colorismo descriptivo, la fuerza realista de sus temas, su prosa natural, sin altisonancia ni rebuscamientos, su maestría narrativa y la intensidad patética de muchas situaciones y escenas. Es un novelista de masas, malgrado en la plenitud de su labor<sup>311</sup>.

### **3.2.- Los comentarios y análisis del propio Turina sobre las *Danzas* (conferencia)**

Conservamos cuatro comentarios del propio Turina acerca de su obra orquestal *Danzas fantásticas*, opus 22. Dos de ellos son breves explicaciones, destinadas a ser incluidas en los programas de mano de los estrenos de la obra, y los otros son comentarios y análisis más amplios, ya que, o formaban parte de una conferencia, o eran el tema central de la misma, como es el caso de la VI conferencia titulada «Cómo se hace una obra», pronunciada en La Habana el 31 de marzo de 1929<sup>312</sup>, en la que detalla el procedimiento aplicado en la creación de la III danza fantástica, *Orgía*, realizando un estudio del aspecto formal, temático e instrumental. Los comentarios de Turina serán expuestos por orden cronológico y tomando los elementos sustanciales que nos faciliten la comprensión de las danzas turinianas:

*El primer comentario*, es el incluido en el programa de mano correspondiente al estreno de la obra en el circo Price de Madrid, el 13 de febrero de 1920: «El autor ha querido traducir, por medio del ritmo, la sensación del movimiento humano en todo lo

---

<sup>311</sup> *Ibidem*, p. 757.

<sup>312</sup> IGLESIAS, Antonio. *Escritos de Joaquín Turina. Recopilación y comentarios*. Madrid: Editorial Alpuerto, 1982, pp. 109-120.

que éste tiene de espiritual y expresivo, buscando, en cuanto al colorido, el mayor contraste posible»<sup>313</sup>.

Este comentario es una breve reseña general, que sirvió de guía al público, pero que por su simplificación aporta pocos datos de la obra.

*El segundo comentario*, fue realizado por Turina nueve años después de la terminación de su obra, lo que significa que, a pesar de haber seguido componiendo obras en género orquestal, las *Danzas fantásticas* supusieron en su producción un punto de inflexión fundamental para el desarrollo de su nuevo estilo, y por ello toma la obra de ejemplo para explicar su proceso compositivo en una conferencia titulada «Cómo se hace una obra»<sup>314</sup>:

Las «DANZAS FANTÁSTICAS» llevan epígrafes entresacados de una novela: *La orgía*, de José Más, lo cual no quiere decir que el asunto literario tenga que ver con la música. Se trata, únicamente, de que los tres epígrafes tienen cierta conexión con el espíritu musical, y algo coreográfico, de las tres danzas. Son estados del alma expresados rítmicamente, bajo la eterna ley del contraste<sup>315</sup>.

José Más ha hecho una serie de novelas sevillanas de las cuales *La orgía* es de las más características. La primera danza, *Exaltación*, que, aunque muy de lejos, hace recordar la jota aragonesa, está encabezada con el siguiente epígrafe: «Parecía como si las figuras de aquel cuadro incomparable se movieran dentro del cáliz de una flor».

La segunda danza, *Ensueño*, está basada en el ritmo del zorcico vasco, aunque su parte central es francamente andaluza, el epígrafe dice así: «Las cuerdas de la guitarra, al sonar, eran como lamentos de un alma que no pudiera más con el peso de la amargura».

La tercera danza se titula como la novela, *Orgía*, vendrá a ser como un canto a la manzanilla, el perfumado vino de Sanlúcar de Barrameda, la ciudad de plata, situada en la desembocadura del Guadalquivir, mezcla adorable de mar y viñas, de playa y de bodegas, de casitas blancas y calles estrechas como cintas.

---

<sup>313</sup> MORÁN, Alfredo. *Joaquín Turina a través de sus escritos en el centenario de su nacimiento, 1882-1982*. Sevilla: Gráficas del Sur, 1983, Tomo II, p. 140.

<sup>314</sup> De las siete conferencias, esta es la más breve, con un original de 18 folios, y fue la penúltima de las conferencias pronunciadas en La Habana.

<sup>315</sup> IGLESIAS, Antonio. *Escritos de Joaquín Turina. Recopilación y comentarios*. Madrid: Editorial Alpuerto, 1982, p. 119.

José Más nos ofrece un epígrafe exacto: «El perfume de las flores se confundía con el olor de la manzanilla, y del fondo de las estrechas copas, llenas del vino incomparable, como un incienso, se elevaba la alegría».

Es todo un cuadro. Alejémonos lo posible de la tradicional pandereta y no busquemos los materiales, o mejor dicho, los elementos reales en las artificiosas fiestas que en Andalucía preparan todas las primaveras a los ingleses, porque en Sevilla llaman ingleses a todos los turistas, aunque sean chinos. En el patio, modesto y sencillo, de una casita situada en una de las barriadas sevillanas, Triana, la Macarena o San Bernardo, se celebra una boda, un bautizo, o simplemente el santo de la muchacha que habita la casita, han acudido vecinos y vecinas, amigos y amiguitas.

Cantan, ríen, bailan; la alegría se manifiesta en los semblantes y en el brillar de los negros ojos, y es que en medio del patio hay, sobre la mesa, una gran cañera con las estrechas copas de que nos habla José Más, las típicas cañas llenas de manzanilla, el vino que todo lo alegra, sin temer tragedias ni embriagueces repulsivas. Todo esto está muy bien, pero hay que ponerlo en música. No existe vértigo mayor que el que produce una cuartilla de papel pautado en blanco, aquellos pentagramas dispuestos a que los rellenen con notas tienen cierto semblante burlón que produce, cuando menos, respeto. Esta es nuestra danza *Orgía*. Ya tenemos para ella dos elementos importantes; la visión de un cuadro popular, y la necesidad de un ritmo definido, puesto que se trata de una danza. Dos ritmos emplea el pueblo sevillano para sus bailes, uno de ellos es la seguidilla o sevillanas, el otro es un término medio entre pasodoble, garrotín o farruca. Nos decidimos por este último, no al azar, sino porque la primera danza, *Exaltación*, está hecha en ritmo ternario, parecido a la seguidilla, y nos conviene, como contraste, un ritmo binario.

«Las “DANZAS FANTÁSTICAS” fueron escritas para piano. Posteriormente las orquesté por creerlas con suficiente policromía para llevarlas a la paleta instrumental»<sup>316</sup>.

---

<sup>316</sup> Conferencia «Cómo se hace una obra», número seis de las pronunciadas, por él, en La Habana, 31 de marzo de 1929. Cit. MORÁN, Alfredo. *Joaquín Turina a través de sus escritos en el centenario de su nacimiento, 1882-1982*. Sevilla: Gráficas del Sur, 1983, Tomo II, p. 141.



*El tercer comentario* de Turina está extraído de una conferencia realizada en Oviedo, el 16 de septiembre de 1943, titulada: «Desenvolvimiento de la música española en los últimos tiempos».

*Ensueño* está constituida en forma de *lied* simple, con tres secciones, lleva una parte central andaluza encuadrada dentro de otras dos con ritmo quebrado de *zorrico*. Siempre tuve afición al ritmo vasco, empleado por mí en otras obras, sin que por ello haya tenido yo la pretensión de hacer música vasca. A todo tirar puede considerarse aquí el ritmo *zorrico* como elemento de paisaje, no aspirando a más.

La parte central es auténticamente andaluza, pero sin tomar nada del folklore. Es un sentimiento que ha podido brotar espontáneo, sin pedir nada al canto popular.

[...] La quinta parte de la *Orgía* (en sol menor), a modo de *scherzo*, ya fue utilizada, como fondo y ambiente, en MARGOT<sup>317</sup>.

*El último comentario*, fue realizado por el propio compositor, en los últimos años de su vida, en concreto, el último, tan solo a dos años de su muerte, en el programa de mano de un concierto celebrado, el 11 de abril de 1947 en el madrileño Palacio de la Música por la recién creada Orquesta Nacional.

Las «DANZAS FANTÁSTICAS» fueron concebidas para dos versiones sonoras: una de ellas para orquesta y otra para piano, pero no en simple reducción, sino en verdadera versión pianística. Se estrenaron por la Orquesta Filarmónica, bajo la dirección del maestro Pérez Casas en 1920. La idea fue hacer tres piezas sinfónicas, en ritmo de danza y de tipo folklórico, pero con elementos originales. Están basadas en epígrafes tomados directamente de la novela de Mas titulada *La orgía*.

- I. *Exaltación*. Recuerda, muy de lejos, la jota aragonesa.
- II. *Ensueño*. Mezcla de elementos rítmicos y melódicos vascos y andaluces, que se completan algo exóticamente.
- III. *Orgía*. Es una farruca andaluza, con adornos y dibujos flamencos, falsetas de guitarra, lindando ya con el tipo gitano y los jipíos del cante jondo<sup>318</sup>.

---

<sup>317</sup> Cit. MORÁN, Alfredo. *Joaquín Turina a través de sus escritos en el centenario de su nacimiento, 1882-1982*. Sevilla: Gráficas del Sur, 1983, Tomo II, p.142.

<sup>318</sup> Comentario incluido en el programa del concierto de la Orquesta Nacional, celebrado el viernes 11 de abril de 1947, en el Palacio de la Música, de Madrid. Cit. MORÁN, Alfredo. *Joaquín Turina a través de sus escritos en el centenario de su nacimiento, 1882-1982*. Sevilla: Gráficas del Sur, 1983, Tomo II, p. 142.

### 3.3.- Las distintas versiones y su documentación. Descripción física de las mismas y catalogación de las fuentes

Las *Danzas fantásticas*, opus 22, fueron compuestas primero en versión original para piano, en tan solo 18 días, entre el 11 y 29 de agosto de 1919. Turina entregó al editor esta versión el 3 de septiembre de ese mismo año, por lo que la Unión Musical Española le abonó 600 pesetas. Posteriormente, fueron orquestadas en un espacio de tres meses y medio, ya que comenzó su transcripción orquestal el 15 de septiembre de 1919 y concluyó el 30 de diciembre de 1919.

«La partitura del director de orquesta, que consta de 83 páginas manuscritas, fue entregada al editor el 3 de enero de 1920. La partitura impresa contiene 92 páginas»<sup>319</sup>, es decir, tan solo tres días después de haber finalizado su orquestación. La plantilla orquestal utilizada fue la siguiente: flautín, 2 flautas, 2 oboes, corno inglés, 2 clarinetes, clarinete bajo, 2 fagotes, contrafagot, 4 trompas, 3 trompetas, 3 trombones, tuba, timbales, percusión, arpa y cuerda. El editor de la versión orquestal fue el mismo de la versión pianística, es decir, Unión Musical Española<sup>320</sup>, con dirección en la calle Carrera de San Jerónimo n.º 26, Madrid 14. El manuscrito original de la obra en versión orquestal se perdió, pero en su momento se hicieron dos transcripciones para orquesta, una realizada para los cinematógrafos, por Stephane Chapelier<sup>321</sup>, y otra para orquesta, arreglada por Francis Salabert<sup>322</sup>.

Turina, en su catálogo personal, que se encuentra en el archivo Joaquín Turina, de la biblioteca de la Fundación Juan March, «registra en el catálogo la versión de orquesta y no la de piano, a pesar de haber sido esta la primera que escribió»<sup>323</sup>, porque se estrenó primero la versión orquestal y más tarde la obra para teclado. La cronología de las dos versiones, primero piano y después orquesta, está claramente documentada por el propio Turina, pero hay una confrontación respecto a la intencionalidad de la obra. Por un lado, el compositor opina que fueron concebidas en dos versiones, una orquestal y otra pianística, no siendo una simple reducción, más bien, una versión

<sup>319</sup> MORÁN, Alfredo. *Joaquín Turina a través de sus escritos en el centenario de su nacimiento, 1882-1982*. Sevilla: Gráficas del Sur, 1983. Tomo II, p. 88.

<sup>320</sup> La versión orquestal de las *Danzas fantásticas*, fue publicada por Unión Musical Española, en 1921, con el n.º 43.614 del catálogo editorial.

<sup>321</sup> El material completo está en el archivo musical de la emisora de radio *SRF* de París.

<sup>322</sup> La partitura orquestal impresa, al completo, está en el archivo de Unión Musical Española, y también está en los archivos de las emisoras de radio *BBC* de Londres, *RTB* de Bruselas y *DR* de Copenhague.

<sup>323</sup> MORÁN, Alfredo. *Joaquín Turina a través de sus escritos en el centenario de su nacimiento, 1882-1982*. Sevilla: Gráficas del Sur, 1983. Tomo II, p. 88.

original para piano: «Las DANZAS FANTÁSTICAS fueron concebidas para dos versiones sonoras: una de ellas para orquesta y otra para piano, pero no en simple reducción, sino en verdadera versión pianística»<sup>324</sup>.

En otro comentario expresa cómo las piezas fueron concebidas para piano, y posteriormente Turina pensó en orquestrarlas, al creer que su amplia gama de color haría posible la adaptación a la riqueza tímbrica del género orquestal. Así lo expresa Turina en el siguiente comentario: «Las DANZAS FANTÁSTICAS fueron escritas para piano»<sup>325</sup>. Posteriormente las orquesté por creerlas con suficiente policromía para llevarlas a la paleta instrumental»<sup>326</sup>.

El manuscrito original de la versión orquestal ha desaparecido. La editorial tuvo que utilizar esta versión en limpio de la versión orquestal para su edición, pero al parecer devolvió la partitura manuscrita original a la familia, ya que siempre los editores devolvían a los compositores la obra original. Así me lo confirmaron personalmente en la Unión Musical Editores, nombre actual de la antigua editorial Unión Musical Española. Tras rastrear en el archivo familiar de Joaquín Turina, cuyo legado fue cedido por la familia del compositor al archivo de la Fundación Juan March, situada en el número 77 de la madrileña calle Castelló, no se pudo obtener ningún resultado. La consulta a la familia del compositor, en concreto los nietos, Joaquín y Araceli Turina, tampoco dio resultado alguno y todo fue infructuoso. La partitura manuscrita original no ha podido ser localizada hasta el momento. Tampoco conservamos bocetos ni anotaciones instrumentales de ninguna clase sobre la obra orquestal.

En el archivo de la Fundación Juan March hay una versión impresa de la tercera danza, *Orgía*, realizada para orquestina, editada por la Unión Musical Española<sup>327</sup>.

Su plantilla orquestal no es la de una orquesta clásica, ni tampoco la de una banda, más bien se trata de un híbrido entre ambas, ya que su plantilla orquestal es la siguiente: clarinete I, en Si bemol; clarinete II, en Si bemol; saxofón tenor, en Si bemol;

---

<sup>324</sup> Comentario incluido en el programa del concierto de la Orquesta Nacional, celebrado el 11 de abril de 1947, en el Palacio de la Música, de Madrid. Cit. MORÁN, Alfredo. *Joaquín Turina a través de sus escritos en el centenario de su nacimiento, 1882-1982*. Sevilla: Gráficas del Sur, 1983, Tomo II, p.142.

<sup>325</sup> La edición de la versión de piano de las *Danzas fantásticas*, fue catalogada con el n.º 43.556/58, del registro de la Unión Musical Española.

<sup>326</sup> De su conferencia «Cómo se hace una obra», número seis de las pronunciadas por él en La Habana, el 31 de marzo de 1929. Cit. MORÁN, Alfredo. *Joaquín Turina a través de sus escritos en el centenario de su nacimiento, 1882-1982*. Sevilla: Gráficas del Sur, 1983, Tomo II, p.141.

<sup>327</sup> Su número de catalogación en el registro de Unión Musical Española es 18.621.

trompeta I, en Si bemol; trompeta II, en Si bemol; trombón, batería, violín I, violín II, viola, violonchelo, contrabajo y piano conductor. Hay elementos que hacen pensar en una versión para banda, como es la utilización del saxofón tenor y la batería, y por otro lado también la partitura de piano conductor, que consiste más en una reducción de la partitura orquestal, ya que sobre la base del piano indica las entradas de los distintos instrumentos. Sin embargo, esta versión no concede a cada instrumento su propio espacio físico en la partitura, de modo que se asemeja a las reducciones de obras para banda publicadas por la revista *Harmonía*. Esta versión dista mucho de la transcripción orquestal, con un pentagrama autónomo por instrumento compartiéndolo cuando el instrumento es el mismo, aunque con distinto papel, es decir, de primero o segundo.

El resto de las transcripciones no fueron realizadas por el propio Joaquín Turina, y entre ellas hay dos versiones para orquesta. La primera versión orquestal fue la de Stéphane Chapellier<sup>328</sup>, era destinada a las orquestas de los cinematógrafos, y presentaba la siguiente plantilla: 2 flautas, 2 oboes, 2 clarinetes, fagot, 2 trompas, 2 trompetas, 3 trombones, timbales, percusión, arpa, cuerda y piano conductor.

La otra transcripción orquestal es la de Francis Salabert<sup>329</sup>, finalizada en 1921 y editada en ese mismo año por la UMFE<sup>330</sup> (Unión Musicale Franco Espagnole), para la colección de «Les oeuvres symphoniques de Grands maîtres espagnols». La plantilla orquestal estaba formada por: 2 flautas (la 2.<sup>a</sup>, flautín), oboe, corno inglés, 2 clarinetes, fagot, 2 trompas, 2 trompetas, 3 trombones, timbal, percusión, arpa, cuerda y piano conductor. El material completo de orquesta está localizado en el archivo de la Unión Musical Española (Carrera de San Jerónimo, n.º 26, Madrid 14).

Tenemos dos transcripciones para banda<sup>331</sup>, son dos completas de las tres danzas, y una del tercer movimiento, la *Orgía*, siendo esta última la primera realizada en 1930 por Ricardo Villa<sup>332</sup>, y la transcripción es propiedad de la Banda Municipal de

---

<sup>328</sup> Chapellier. Arreglador de música para orquestinas. Perfecto tipo de burgués francés, se americanizó, a la vuelta de un viaje a los Estados Unidos, resultando una mezcla muy pintoresca. Ref. Turina n.º 188, *Figuras masculinas y femeninas a través de mi vida*. Legado Joaquín Turina. Madrid: Biblioteca Fundación Juan March. L J T-M-Per-5.

<sup>329</sup> Francis Salabert, editor musical francés, nacido en París en 1884 y fallecido en 1946.

<sup>330</sup> Catalogada con el n.º 1167/69 de la Unión Musicale Franco Espagnole.

<sup>331</sup> Las transcripciones para banda de la música orquestal era práctica habitual en la época, y algunas obras de Turina fueron también arregladas para orquesta de viento: *La procesión del Rocío*, op.9; *La sinfonía sevillana*, op.23; *La oración del torero*, op.34; y *Miniaturas*, op.52, en sus números 1, 2, 3, 4 y 7.

<sup>332</sup> Ricardo Villa González (1873-1935). Fundador de la Banda Municipal de Madrid, de la que estuvo al frente desde 1909 hasta su muerte en 1935.

Madrid. De las otras dos versiones, una de ellas de Julián Menéndez<sup>333</sup>, que data de 1947 y que, al igual que la versión de Villa, es un material propiedad de la Banda Municipal de Madrid, y la última versión para banda es la realizada por Pascual Marquina<sup>334</sup>, fue editada por la Unión Musical Española (UME), y que actualmente es la que más se interpreta en las bandas de nuestro país.

La tercera danza, *Orgía*, también fue instrumentada por Turina para cuarteto de laúdes<sup>335</sup>, y aunque la obra está perdida sí consta su composición para dicha formación, muy utilizada por el maestro<sup>336</sup>.

Las *Danzas fantásticas* fueron reducidas para guitarra, aunque la primera danza, *Exaltación*, aún no se ha realizado, pero la segunda danza, *Ensueño*, sí fue llevada a la guitarra por Venancio García Velasco<sup>337</sup> y fue editada por Unión Musical Española (Antigua Casa Dotesio)<sup>338</sup>, y la tercera danza, *Orgía*, fue transcrita por José Azpiazu<sup>339</sup> y publicada por Unión Musical Española<sup>340</sup>.

DISTINTAS VERSIONES Y TRANSCRIPCIONES DE LAS DANZAS FANTÁSTICAS					
VERSIÓN O TRANSCRIPCIÓN	FECHA	EDITOR	GÉNERO MUSICAL	INSTRUMENTACIÓN	PARTES
Joaquín Turina	29/08/1919	Unión Musical Española	Instrumento solista	Piano	<i>Exaltación</i> <i>Ensueño</i> <i>Orgía</i>
Joaquín Turina	30/12/1919	Unión Musical Española	Orquestal	Gran orquesta: flautín, 3 flautas, 2 oboes, corno inglés, 2 clarinetes, clarinete bajo, 2 fagotes, contrafagot, 4 trompas, 3 trompetas, 3 trombones, tuba, timbales, percusión, arpa y cuerda	<i>Exaltación</i> <i>Ensueño</i> <i>Orgía</i>
Joaquín Turina	-----	-----	Orquesta de cámara	Cuarteto de laúdes	<i>Orgía</i>

<sup>333</sup> Julián Menéndez (1896-1975), músico cántabro. También transcribió para banda *La sinfonía sevillana*, op.23, del maestro Turina.

<sup>334</sup> Pascual Marquina, nacido en Zaragoza en 1873 y fallecido en 1948, compositor y director de orquesta.

<sup>335</sup> Transcripción para cuarteto de laúdes de la *Orgía*, y de tres números de su op.15, *Álbum de viaje*. Todas estas obras están perdidas, ya que no figuran en el catálogo del Archivo Joaquín Turina.

<sup>336</sup> Joaquín Turina instrumentó cuatro obras para cuarteto de laúdes, además de la *Orgía*, pero exceptuando *La oración del torero*, op.34, que fue originalmente escrita para esta agrupación, el resto fueron versiones *a posteriori*, y solo algunas secciones de la op.15, solo el n.º5, titulada *Fiesta mora en Tánger*, de *Álbum de viaje*; op.21, el n.º 3, *Desfile de soldados de plomo*, de *Niñerías*, op.48, *Recuerdos de la antigua España*, en tres números: n.º 1, *La eterna Carmen*; n.º 2, *Habanera* y n.º 3, *Estudiantina*.

<sup>337</sup> Venancio García Velasco (1930-1984), guitarrista y músico astorgano.

<sup>338</sup> Registrada con el número 19.726, en el año 1962.

<sup>339</sup> José de Azpiazu (1912-1986), reconocido guitarrista vasco.

<sup>340</sup> Con el número de registro 19.439, en el año 1956.

Joaquín Turina	1955	Unión Musical Española	Orquestina	Cuerda, clarinetes, saxofón alto y tenor, trompeta I y II, trombón y batería	<i>Orgía</i>
Stephane Chapelier	1930	Rouart Lerolle	Orquestal	2 flautas, 2 oboes, 2 clarinetes, fagot, 2 trompas, 2 trompetas, 3 trombones, timbales, percusión, arpa, cuerda y piano conductor	<i>Exaltación Ensueño Orgía</i>
Francis Salabert	1921	Unión Musicale Franco-Espagnole	Orquestal	2 flautas, oboe, corno inglés, 2 clarinetes, fagot, 2 trompas, 2 trompetas, 3 trombones, timbal, percusión, arpa, cuerda y piano conductor	<i>Exaltación Ensueño Orgía</i>
José de Azpiazu	1956	Unión Musical Española	Instrumento solista	Guitarra	<i>Orgía</i>
Venancio García Velasco	1962	Unión Musical Española	Instrumento solista	Guitarra	<i>Ensueño</i>
Roberto Coll	-----	Unión Musical Española	Música de Cámara	Violín I, violín II, viola, violonchelo, contrabajo y piano	<i>Orgía</i>
Alberto Schiuma	1953	-----	Música de Cámara	Violín y piano	<i>Orgía</i>
Ricardo Villa	1930	-----	Banda	Flautas, oboe, clarinetes, saxofones, trompas, trompetas, trombones, timbales y percusión	<i>Orgía</i>
Pascual Marquina	-----	Unión Musical Española	Banda	Flautas, oboe, clarinetes, saxofones, trompas, trompetas, trombones, timbales y percusión	<i>Exaltación Ensueño Orgía</i>
Julián Menéndez	1947	-----	Banda	Flautas, oboe, clarinetes, saxofones, trompas, trompetas, trombones, timbales y percusión	<i>Exaltación Ensueño Orgía</i>

Cap. III. Tabla 1. Distintas versiones y transcripciones de las *Danzas fantásticas*

### 3.4.- Visión general de la obra: planificación y estructura

Las *Danzas fantásticas* se distribuyen en un tríptico orquestal unificado por los mismos recursos: las tres partes se inician con una introducción y finalizan con una coda, que recuerda alguno de los temas ya presentados anteriormente. En las tres partes se modifican los temas, apareciendo variantes, y siempre da prioridad al primer tema, expuesto como eje central de la pieza.

La extensión es igual en la primera y en la tercera danza, 246 compases, pero la segunda difiere en extensión, reduciéndola en 27 compases. La forma de las danzas es

tripartita en las dos primeras, y *lied*, en 5 secciones, en la última. Todas ellas tienen formas clásicas asimilables a un primer movimiento de sinfonía, en cuanto a la presentación de dos temas bien diferenciados, y una sección intermedia con más tensión y modulación, así como la consecuente recapitulación de temas en la reexposición y la conclusión en la coda final. Este esquema se repite en las tres, pero en formas distintas, la segunda y tercera danza comparten un mismo esquema formal, que responde a la forma *lied*, que representa un segundo movimiento sinfónico en forma simple y compleja. La segunda tiene tres secciones, y la última cinco partes.

Respecto a la planificación tonal, la primera y la tercera danza tienen más afinidad, ya que comparten tonalidad de Re, aunque en modo distinto, ya que la primera danza está en Re mayor, y la última en Re menor. La segunda danza está en Sol mayor, lo que la distingue de las otras dos, además de su armonía más impresionista, con acordes paralelos cromáticos, armonías por cuartas, acordes de novena, enlaces cromáticos, acordes paralelos sin relación ni funcionalidad, aunque también utiliza giros, como la cadencia andaluza, que son distintivos del estilo español, o los movimientos en abanico de su melodía. Respecto a la primera danza, el uso de los acordes paralelos de tríada formando melodías cromáticas, encadenamientos de acordes de 7.<sup>a</sup> sin resolver, utilización de apoyaturas y acordes alterados, que lo relacionan con el Romanticismo, y escalas modales y hexátonas, que son elementos estilísticos propios del nacionalismo, y la última danza, ya desde su inicio con la cadencia andaluza, nos recuerda el estilo nacionalista español del compositor sevillano, Joaquín Turina, que conjuga con elementos impresionistas, como las armonías por cuartas, que ya estaban presentes en la segunda danza. Las cadencias de las tres danzas son plagales, perfectas, o andaluzas. Ninguna de las danzas tiene armadura de clave, ya que las alteraciones son todas accidentales, este rasgo se mantiene en toda la obra.

Las tres danzas tienen un ritmo contrastante, así la segunda es la más lenta, y las impares son más rápidas, de modo que se puede hacer un símil con las sinfonías en tres partes del preclasicismo: *allegro*, *andante* o *adagio* y *allegro finale*. Esta obra también fue denominada *suite*, aunque este término la acerca más al barroco, pero sin duda por su forma ternaria y no binaria tiene más sentido compararla con la sinfonía, aunque hay un rasgo que sí la acerca a la *suite*, y es la utilización del folklore en sus temas base también de la *suite* de danzas.

PLANIFICACIÓN Y ESTRUCTURA DE LAS DANZAS FANTÁSTICAS			
PARÁMETROS	EXALTACIÓN	ENSUEÑO	ORGÍA
Extensión total	246 compases	173 compases	246 compases
Esquema formal	A-A'-A''- coda	A-B-A' Forma <i>lied</i> simple	A-B-C-D-E (E <sub>1</sub> -E <sub>2</sub> -E <sub>3</sub> ) Forma de <i>lied</i> compleja
Introducción y su extensión	6 compases	5 compases	4 compases
Comienzo del tema principal	Compás 15	Compás 17	Compás 5
Número de temas	Tema <b>A</b> : baile y dos coplas Tema <b>B</b> variante de <b>A</b>	Tema <b>A</b> con variantes: <b>a-b-c-d-e</b> y Tema <b>B</b>	Tema <b>A</b> con variantes, Tema <b>B</b> y un Tema secundario
Recurrencia temática	Tema <b>A</b>	Tema <b>A</b>	Tema <b>A</b>
Ritmos	Ritmo <b>A</b> con dos motivos: <b>a</b> y <b>b</b> Ritmo <b>B</b> con dos motivos: <b>b</b> y <b>c</b> Variaciones del ritmo <b>B</b> : <b>b<sub>1</sub>-b<sub>2</sub></b>	Ritmo <b>A</b> : antecedente y consecuente Ritmo <b>B</b> : antecedente y consecuente Variante del tema <b>B</b> Ritmo <b>C</b> Ritmo <b>D</b>	Ritmo <b>A</b> : con dos motivos: <b>a</b> y <b>a'</b> Ritmo <b>B</b> : antecedente y consecuente Ritmo <b>C</b> : antecedente y consecuente Variantes del Ritmo <b>A</b> : <b>a<sub>1</sub>-a<sub>2</sub>-a<sub>3</sub></b>
Textura dominante	Polifonía Dos secciones de <i>tutti</i> orquestal	Homofonía	Polifonía Cuatro secciones de <i>tutti</i> orquestal
Tonalidad principal	Re mayor	Sol mayor	Re menor
Coda	26 Compases (cc. 221-246) basados en el Tema <b>B</b> (cc. 221-225)	8 Compases (cc. 166-173) basados en el Tema <b>A</b> (cc. 166-169)	15 Compases (cc. 232-246) basados en el Tema <b>B</b> (cc. 232-236)
Detención del movimiento	Calderón (compás 85)	Pausa general de un compás (compás 10)	Pausa general de un compás (compás 231)

Cap. III. Tabla 2. Planificación y estructura de las *Danzas fantásticas*

### 3.5.- Exaltación

Tres son las ideas fundamentales que están de base en esta primera danza y que designan, en cierto modo, algunas de las peculiaridades características típicas del estilo turiniano:



1. La inspiración en el folklore, que da a la obra ese aire característico español, basado en el ritmo de 3/8 de la jota, que recorre toda la composición, y que a través de sus diversas variantes motivicas y tímbricas, permanece casi inalterable a lo largo de la misma.
2. Una concepción «clásica» de la forma, basada en un esquema general en tres partes, con la aparición cíclica de temas (introducción, exposición, y elaboración de temas, reexposición, coda, y cadencias), y elaboración motivica de algunos elementos de los mismos.

Los dos elementos fundamentales de esta concepción son:

- a) La organización fraseológica de los complejos temáticos, en bloques y periodos clásicos de ocho compases, con dos frases casi idénticas, en la que la segunda sufre variantes mínimas (4 + 4), ordenados en las distintas texturas de la obra. Domina así una periodización de temas y motivos muy simétrica y equilibrada.
  - b) La aparición casi continua de los mismos elementos motivicos y temáticos, con pequeñas variantes, y en diversas texturas tímbricas. El motivo rítmico del comienzo, en el compás 1, por ejemplo, aparece como una de las células principales, que configura la parte final de los dos temas fundamentales de la composición, y muchos complejos texturales de la misma (ver cc. 153-160).
3. Un esquema armónico bastante convencional (con una estructura de tonalidades de Re-Fa-Re), sustentado en la tonalidad principal de Re (Re menor y Re mayor), pero apoyada a veces en elementos armónicos que recuerdan al impresionismo, como se hace sobre todo patente en los acordes del comienzo y del final de la obra.

### **3.5.1- Planificación formal de la primera danza: *Exaltación***

Un esquema general nos puede dar una idea de la perfecta simetría de la distribución fraseológica de la obra, en periodos cerrados de ocho compases, subdivididos cada uno en dos frases de cuatro compases (4 + 4):

**(cc. 1-6). Introducción en 4/4:** lento/vivo/lento: 3 + 2 + 1, separado por doble barra.

- Motivo básico de la obra (**motivo b**): corchea con puntillo + semicorchea + negra.
- Armonías impresionistas.

(cc. 7-62). **Primer bloque temático:** vivo en 3/8: 8 + 8 + 8 + 8 + 8 + 8 + 8, separado con doble barra:

- (cc. 7-14) 8 compases (4 + 4), de confirmación, de tonalidad principal Re.
- (cc. 15-22) 8 compases (4 + 4), **primer tema** en Re M, cl.: dos motivos **a** y **b**.
- (cc. 23-30) 8 compases (4 + 4), **primer tema** en Re M, ob.: variante motivo **b**.
- (cc. 31-38) 8 compases (4 + 4), **primer tema** en Re M, fl.ob.cl. variante motivo **b**.
- (cc. 39-46) 8 compases (4 + 4), transición, elaboración motívica secuenciada del motivo **b**.
- (cc. 47-54) 8 compases (4 + 4), transición, ampliación de lo anterior.
- (cc. 55-62) 8 compases (4 + 4), transición, ampliación de lo anterior. Transición a Fa M.

(cc. 63-86). **Segundo bloque temático:** *poco meno* en 3/8, 4 + 4 + 4 + 4 + 4 + 4, separado por doble barra:

- (cc. 63-70) 8 compases (4 + 4), **segundo tema** en Fa M, antecedente; maderas, trompeta y cuerda.
- (cc. 71-78) 8 compases (4 + 4), **segundo tema** en Fa M, consecuente, reducción, motivo **b**.
- (cc. 79-86) 8 compases (4 + 4), **segundo tema** en Fa M, reducción, pausa general, doble barra.

(cc. 87-102). **Puente:** vivo en 3/8, 8 + 8:

- (cc. 87-94) 8 compases (4 + 4), **puente rítmico** basado en el motivo de un compás recurrente en La M; flautas y clarinetes.
- (cc. 95-102) 8 compases (4 + 4), **puente rítmico** basado en el motivo de un compás recurrente en La M; flautas y clarinetes, a los que añade oboes y fagotes.

**(cc. 103-120). Variante del primer Tema:** vivo en 3/8, 4 + 4 + 4 + 4 + 2:

- (cc. 103-110) 8 compases (**4 + 4**), **variante del primer tema** en La M; flautas, oboes y violines I.
- (cc. 111-120) 10 compases (**4 + 4 + 2**), **variante del primer tema** en Do M; flautas, oboes y clarinetes.

**(cc. 121-128). Transición:** vivo en 3/8, 4 + 2 + 2:

- (cc. 121-124) 4 compases (**2 + 2**), **escalas ascendentes en ritmo de tresillos**, La b mixolidio y La m; flautas, oboes y clarinetes.
- (cc. 125-126) 2 compases (**1 + 1**), **motivos rítmicos de un compás**, La b mixolidio y La m, *tutti* orquestal a base de tres ritmos.
- (cc. 127-128) 2 compases (**1 + 1**), **cediendo**, Re b M, Re M y Mi b, encadena séptimas de dominante paralelas, *tutti* orquestal homofónico.

**(cc. 129-144). Primer bloque temático:** *a tempo* en 3/8, 4 + 4 + 4 + 4:

- (cc. 129-132) 4 compases (**2 + 2**), **primer tema** en Re M; flautas, oboes y violines II.
- (cc. 133-136) 4 compases (**2 + 2**), **primer tema** en Re M; flautas, oboes y violines II.
- (cc. 137-140) 4 compases (**2 + 2**), **variante del primer tema** en Re M; flautas, oboes, clarinetes y violines II.
- (cc. 141-144) 4 compases (**2 + 2**), **variante consecuente del primer tema** en Re M; flautas, oboes, clarinetes y violines II.

**(cc. 145-160). Transición:** *a tempo* en 3/8, 4 + 4 + 4 + 4, separado con doble barra:

- (cc. 145-148) 4 compases (**4**), **transición modulante** en Si M, Do M y Re b M; corno inglés y violines I en trémolo.
- (cc. 149-152) 4 compases (**4**), **transición modulante** en Re mixolidio, Mi b mixolidio, La M y Si b M; corno inglés y violines I en trémolo.
- (cc. 153-156) 4 compases (**1 + 1 + 1 + 1**), **transición modulante** en Do b M; corno inglés y trompas.

- (cc. 157-160) 4 compases (**1 + 1 + 1 + 1**), **transición modulante** en escala hexátona de Mi b; corno inglés y trompas.

(cc. 161-182). **Segundo bloque temático:** *poco meno* en 3/8, 4 + 4 + 4 + 4 + 4 + 2, separado por doble barra:

- (cc. 161-164) 4 compases (**2 + 2**), **variación de la 1.<sup>a</sup> copla** en La M, antecedente; oboe, corno inglés, clarinete, violines I-II, violas y violonchelos.
- (cc. 165-168) 4 compases (**2 + 2**), **variación de la 1.<sup>a</sup> copla** en La M, consecuente; oboe, corno inglés, clarinete, violines I-II, violas y violonchelos.
- (cc. 169-172) 4 compases (**2 + 2**), **variación de la 1.<sup>a</sup> copla** en La M, antecedente; oboe, corno inglés, clarinete, violines I-II, violas y violonchelos.
- (cc. 173-176) 4 compases (**2 + 2**), **variación de la 1.<sup>a</sup> copla** en Sol M, antecedente; oboe, corno inglés, clarinete, violines I-II, violas y violonchelos.
- (cc. 177-180) 4 compases (**2 + 2**), **variación de la 1.<sup>a</sup> copla** en La M, consecuente; oboe, corno inglés, clarinete, violines I-II y violas.
- (cc. 181-182) 2 compases (**1 + 1**), **soldadura cediendo** en La M; oboe, corno inglés, clarinete, violines I-II, violas, trompas, trompetas y trombones.

(cc. 183-198). **Transición en dos subperiodos:** *tempo vivo* en 3/8, 1 + 3 + 1; 1 + 2 + 1; 1 + 2 + 2 + 2:

Primer subperiodo:

- (cc. 183-187) 5 compases (**1 + 3 + 1**), **ritmo semicorcheas efectuando un trino** en Re mixolidio; oboe, clarinete, violín I-II, violas y arpa.
- (cc. 188-191) 4 compases (**1 + 2 + 1**), **ritmo semicorcheas efectuando un trino** en Re mixolidio; oboe, clarinete, violín I-II, violas y arpa.

Segundo subperiodo:

- (cc. 192-198) 7 compases (1 + 2 + 2 + 2), **ritmo semicorcheas efectuando un trino** en Re mixolidio; flauta, oboe, violín I-II, violas y arpa.

(c. 199). **Gran pausa:** silencio con calderón.

(cc. 200-202). **Introducción en 4/4:** lento: 3 (2 + 1), separado por doble barra:

- Motivo básico de la obra (**motivo b**): corchea con puntillo + semicorchea + negra.
- Armonías de 5.<sup>a</sup> aumentada, que combina dos tipos de escalas hexátonas, instrumentado en violines I-II, violas, y arpa con bajo en contrafagot, trombón, tuba y cuerda grave.

(cc. 203-220). **Danza primer tema:** primer *tempo* menos vivo en 3/8, 4 + 2 + 4 + 2 + 2 + 4:

- (cc. 203-208) 6 compases (4 + 2), **primer tema** en Re M; **tema** en el clarinete y la **desinencia** en flauta y violín I.
- (cc. 209-214) 6 compases (4 + 2), **primer tema** en Re M; **tema** en el clarinete y la **desinencia** en oboe y corno inglés.
- (cc. 215-220) 6 compases (2 + 4), **desinencia** en Re M; en clarinete los dos primeros compases y los cuatro siguientes en flautas.

(cc. 221-246). **Coda:** en dos subperiodos:

(cc. 221-225). **Coda con intersección de dos variaciones de la primera copla:** *tempo* vivo, (cc. 221-223), y *tempo* tranquilo, (cc. 224-225), en 3/8, 2 + 3 solo para el viento-madera y una única estructura temática en cuerda:

- (cc. 221-222) 2 compases (1 + 1), **cabeza del tema en un motivo de 1 compás** en Re M; en oboe y repetido en flautas.
- (cc. 223-225) 3 compases (1 + 2), **variación de la primera copla** en Re M; flautas, clarinetes y fagot.
- (cc. 221-225) 5 compases (2 + 3), **variación de la primera copla** en Re M; violonchelo solista.

**(cc. 226-246). Coda periodo cadencial:** *tempo* en calma y *pianísimo* en 3/8, 4 + 2 + 4 + 4 + 4 + 3, con doble barra final de danza:

- (cc. 226-231) 6 compases (4 + 2), en Re M. Dos acordes tenidos en violines y violas en *divisi* a tres, y un acorde tenido en flautas y trompas sobre ostinato de timbal y violonchelos al unísono.
- (cc. 232-239) 8 compases (4 + 4), en Re M. Dos acordes tenidos en violines y violas en *divisi* a tres, y un acorde tenido en flautas y trompas sobre ostinato de timbal y violonchelos al unísono.
- (cc. 240-246) 7 compases (4 + 3), acorde perfecto de Re M, alternando flautas y violines, en los compases 240 al 243, y del 244 al 246, el acorde de las flautas es duplicado a la 8.<sup>a</sup> en violines I-II.

Por otra parte, la concepción formal que tenía Turina de una obra musical queda expresada en estas palabras que manifiestan una visión arquitectónica, equilibrada, y lógica de la creación musical, sin duda derivada de sus estudios en la Schola Cantorum de París:

Las tonalidades han de servir de cimientos; los temas principales (como) primer muro lateral; el desarrollo central (como) la bóveda o cúpula; la reexposición de temas (como) segundo muro que cierra el edificio; y, por último, la coda o desarrollo final, que corresponde a las torrecillas, pináculos y agujas<sup>341</sup>.

No es difícil rastrear esta visión arquitectónica en la forma de la primera danza. Siguiendo esta organización formal, indicada por el propio compositor, podemos diferenciar las siguientes estructuras:

Las tonalidades o cimientos de la primera *Danza*, están basados en un primer tema (cc. 15 al 18), en Re mayor, y un segundo tema (cc. 63 al 86), en Fa mayor, que constituyen la base armónica de la primera parte o exposición del material; las partes del desarrollo están en la dominante de la tonalidad principal, La mayor, que constituye un clímax de la composición, y la reexposición regresa a Re mayor (c. 129), como muro de cierre de la obra, y en este caso la coda (c. 221) reitera el tono principal, es decir, Re mayor.

---

<sup>341</sup> ROMERO, José. *Joaquín Turina ante la estética flamenca*. Sevilla: Patronato de la Bienal de Arte Flamenco Ciudad de Sevilla. Edición patrocinada por la Dirección General del Libro de la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía. Imprenta Escandón S.A., 1984, p.56.

La obra comienza con 6 compases de introducción, en compás 4/4; distribución fraseológica de tres unidades, separadas por doble barra, en *tempo* lento/vivo/lento: (3 + 2 + 1), y a continuación, en el ritmo principal de la jota, en 3/8, presenta los temas; uno de danza y dos coplas, una primera copla funcionando como segundo tema y una segunda copla que resulta de la variación de la primera copla, y continúa con una segunda sección, en la que reexpone los temas ya presentados, pero variándolos, y en una tercera parte aligera los temas en una nueva reexposición, y la obra concluye con una coda final. La estructura es tripartita: A-A'-A''- coda.

La parte A va del compás 7 al 128, en la que presenta los temas, y comprende distintas secciones: exposición del primer tema, seguido de una transición, que continúa con una exposición del segundo tema, un puente, y una segunda copla, con un periodo de transición. Luego llegamos a la parte intermedia, o A', que va del compás 129 al 202, y en ella los temas ya presentados sufren alguna transformación en forma de variación y elaboración motívica. Esta segunda sección consta de 4 elementos: primer tema, que reaparece seguido de una transición y una variación del segundo tema, que constituye el clímax de la obra, seguido de un puente, y llegamos a la tercera parte, A'', que va del compás 202 al 226, en la que reexpone los temas del primer tema y la segunda copla, pero ambos sufren una reducción, ya que son aligerados al extremo. Ya por último, tenemos la coda, que va del compás 226 al 246, que diluye paulatinamente la obra en un *pianissimo*, logrando un final de extrema sutileza.

Los temas fueron inspirados en el ritmo de la jota aragonesa, tanto en el baile, el primer tema, como en las dos coplas que constituyen el segundo tema, y la variación de este. El procedimiento compositivo a base de reiterar los temas, modificándolos con variaciones, que hace que sus temas al ser repetidos en todas las secciones, se acerque al sistema cíclico, pero lejos de amplificar los temas al estilo de César Franck hace lo contrario y los aligera, de forma que la exposición, que ocupa los primeros 128 compases, —o mejor dicho 122, ya que los seis primeros son una introducción—, pasan a ser 43 compases en la reexposición, lo que comprende el *reprise* de temas y coda final. La segunda sección, que denominé A', puede ser considerada como un desarrollo, basándome en que utiliza material ya presentado y lo combina con otro nuevo, además de la transición modulante del compás 145 al 160; en esta sección está el clímax de la obra, entre los compases 161 al 182. La reexposición, que va del compás 203 al 246,

cierra la estructura tripartita con una presentación en *reprise* de los temas y una coda final.

Veamos la estructura formal, basándonos en distintos parámetros básicos: secciones, número de compases, tonalidades, temas o motivos, compás, aire y agógica.

Significado de la simbología utilizada en la tabla siguiente, en la columna «SECCIÓN», según la nomenclatura de Jean La Rue<sup>342</sup>: **O** = Material de introducción; **P** = Material primario; **T** = funciones de transición o episodios inestables; **S** = función secundaria o de contraste; **N** = material nuevo; **K** = función cadencial o conclusiva. Los exponentes en las letras significan **variaciones**, y cuando el exponente comienza por **0** significa modificación en la instrumentación.

ESTRUCTURA FORMAL DE <i>EXALTACIÓN</i> (versión piano)					
SECCIÓN	EXTENSIÓN	TONALIDAD	TEMAS O MOTIVOS	COMPÁS AIRE AGÓGICA	
Introducción <b>O</b>	Compases 1 al 6	Modula por 4. <sup>a</sup> (La m- Re m-Sol m) (Fa# M- Fa M-La b-Si m)	Escalas y cromatismos	4/4 Lento- vivo-lento	
A	Exposición <b>A</b> <b>P</b>	Compases 7 al 38	Re M <b>a</b>	1. <sup>er</sup> Tema melodía de baile (variación de jota)	3/8 Vivo
	Transición <b>T</b>	Compases 39 al 62	Re m	Escalas cromáticas	3/8
	Exposición <b>S</b>	Compases 63 al 86	Fa M <b>b</b>	1. <sup>a</sup> Copla-2. <sup>o</sup> tema-3. <sup>a</sup> ascendentes	3/8 <i>Poco meno</i>
	Puente <b>T</b>	Compases 87 al 102	La M	Motivos de un compás con ritmos acéfalos	3/8 Vivo
	Exposición <b>S</b> <sup>1</sup>	Compases 103 al 120	La M <b>b</b> <sup>1</sup>	2. <sup>a</sup> Copla es una variación de la 1. <sup>a</sup> copla	3/8
	Transición <b>T</b>	Compases 121 al 128	La b mixolidio	Escalas cromáticas ascendentes	3/8 Cediendo
A'	Reexpone <b>A'</b> <b>P</b> <sup>01</sup>	Compases 129 al 144	Re M <b>a</b>	1. <sup>er</sup> Tema melodía de baile (variación de jota)	3/8 <i>A tempo</i>
	Transición <b>N</b>	Compases 145 al 160	Si M; Do M; Re b M; Re b mixolidio; Mi b mixolidio; La M; Si b m; Do b M.	Material nuevo, cromatismos y ritmos acéfalos	3/8 Cediendo
	Variación <b>S</b> <sup>01</sup>	Compases 161 al 182	Re mixolidio <b>b</b> <sup>01</sup>	1. <sup>a</sup> Copla amplificada en 8. <sup>a</sup> – clímax de la obra	3/8 <i>Poco meno</i>
	Puente <b>T</b>	Compases 183 al 198	La dórico	Trinos de semicorchea imitando a la guitarra	3/8 Vivo, pausa
	Introducción <b>O</b> <sup>1</sup>	Compases 200 al 202	Re M	Repite la introducción en <i>reprise</i> , acortando	4/4 Lento

<sup>342</sup> LARUE, Jan. *Análisis del estilo musical: pautas sobre la contribución a la música del sonido, la armonía, la melodía, el ritmo y el crecimiento formal*. Barcelona: Ed. Labor S.A., 1989, pp. 118 y 122.



A''	Reexpone A'' P <sup>2</sup>	Compases 203 al 220	Re M a	1.º Tema melodía de baile. Aire de jota	3/8 Menos vivo
	Reexpone S <sup>2</sup>	Compases 221 al 225	Re M b'''	1.ª Copla – 2.º tema variado	3/8
	Coda K	Compases 226 al 246	Re M	Acordes tenidos en cuerda o viento en <i>pianissimo</i>	3/8

Cap. III. Tabla 3. Estructura formal de *Exaltación* (versión piano)

Analizando el esquema armónico, nos damos cuenta de que la sección central, que va de los compases 121 al 198, presenta rasgos modales; por ejemplo, en el compás 121, los acordes están contruidos sobre la escala mixolidia de La b (La b-Si b-Do-Re b-Mi b-Fa-Sol b-La b), esta misma escala se reutiliza en los compases 125 y 126; en el compás 145, se utiliza la escala hexátona de Re (Re-Mi-Fa-La b-Si b-Do-Re); en el compás 149, utiliza la escala modal mixolidia de Re (Re-Mi-Fa#-Sol-La-Si-Do-Re); en el compás 150, utiliza la escala mixolidia de Mi b (Mi b-Fa-Sol-La b-Si b-Do-Re b-Mi b), que coincide con abundantes rasgos flamencos, que se estudiarán en el apartado del folklore. La combinación de la jota aragonesa y giros flamencos, enlazados con transiciones y vivos puentes, logran el sentimiento anímico de la «exaltación», que dio nombre a la primera parte del tríptico sinfónico de Turina. *Exaltación* combina la lenta introducción con los animados ritmos de bailes interrumpidos, y que contribuyen a generar la citada impresión.

Tras el análisis formal, se consolida la teoría que confirma el seguimiento de formas clásicas que señala Salvador Daza: «Otro de los rasgos de la producción turiniana es la importancia de las formas clásicas, tales como la Sinfonía, la Sonata, la Fuga, el Tema con variaciones, etc., que le hace ser un auténtico compositor de escuela que da aires españoles a formas tradicionales europeas»<sup>343</sup>.

Respecto a la relación armonía-forma, Salvador Daza reseña los siguientes:

Turina logró así un equilibrio en sus obras, conjugando en sus composiciones la riqueza armónica del impresionismo francés con una estructura formal basada casi siempre en elementos «cíclicos», sin desdeñar, por supuesto, el desarrollo temático en obras que así

<sup>343</sup> DAZA PALACIOS, Salvador. *Joaquín Turina, cincuenta años de ausencia. Las huellas andaluzas de un rico legado musical*. Sevilla: Publicaciones del Conservatorio Superior de Música Manuel del Castillo, (serie de lecciones magistrales n.º 4), 2000, p.24.

lo requerían. Todo ello adobado y adornado con melodías y ritmos de inspiración propia y netamente andalucistas<sup>344</sup>.

### 3.5.2.- Estructuras internas: rítmicas, melódicas y armónicas

#### 3.5.2.1.- Ritmo: estructuras rítmicas

Ritmo. Un «conjunto de 2, 3 ó 4 compases forman el ritmo de la composición, sea este binario o ternario»<sup>345</sup>. Tomando como punto de partida la citada definición, y en consonancia con el ritmo, está la elección del compás de la obra, tal como cita Lussy<sup>346</sup>. El compás desempeña en el ritmo la función de una unidad, como en el tiempo es el compás.

La primera de las *Danzas fantásticas* combina un compás cuaternario para la introducción de la obra, en movimiento lento, con un compás ternario y rápido en 3/8, que acapara prácticamente toda la primera danza. Se trata de un compás breve en tres pulsos, y como consecuencia los ritmos utilizados son igualmente breves.

El ritmo básico del tema principal (**ritmo A**), comprende 4 compases (ej. 1), articulados en dos motivos rítmicos, de 2 compases cada uno. El primer motivo rítmico (**motivo a**), consta del elemento fundamental del tresillo de semicorcheas, seguido de corcheas, mientras el segundo motivo rítmico (**motivo b**), concluye el ritmo principal con la figuración con que arranca la obra, como hemos visto anteriormente; corcheas con puntillo seguido de negra. El componente interválico de este ritmo básico es muy reducido, ya que abarca una figuración tetracordal descendente, con los dos últimos sonidos repetidos tres veces en ondulación rítmica (**Fa#-Mi-Fa#**). En torno a este ritmo básico (motivo rítmico **a**), y sus variantes (ritmos **a'** y **a''**), se configura toda la danza.

Ejemplo 1. Compases 15 al 18.



Ej. 1. Ritmo A: compases 15 al 18, motivos rítmicos a y b

El ritmo se presenta 6 veces con diferencia tímbrica y registro.

<sup>344</sup> *Ibidem*. pp. 24-25.

<sup>345</sup> LUSY, Mathis. *El ritmo musical. Su origen, función y acentuación*. Buenos Aires: Editorial Ricordi Americana, 1982, p. 23.

<sup>346</sup> «Es el ritmo el que establece el compás». Cit. LUSY, Mathis. *El ritmo musical. Su origen, función y acentuación*. Buenos Aires: Editorial Ricordi Americana, 1982, p. 95.

Compases 15 al 18; A registro Re<sup>5</sup> — tímbrica corno inglés — ritmo **a**. (Ej. 1).

Compases 19 al 22; A registro Re<sup>5</sup> — tímbrica corno inglés — ritmo **a**.

Compases 23 al 26; A' registro Re<sup>6</sup> — tímbrica oboe — ritmo **a'**. Variante.

Compases 27 al 30; A' registro Re<sup>6</sup> — tímbrica oboe — ritmo **a'**. Variante.

Compases 31 al 34; A'' registro Re<sup>7</sup> — tímbrica flauta — ritmo **a''**. Variante.

Compases 35 al 38; A'' registro Re<sup>7</sup> — tímbrica flauta — ritmo **a''**. Variante.

Frecuencia del ritmo principal y tímbrica.

Compases 129 al 132; flauta, oboe, trompeta y violín II.

Compases 133 al 136; flauta, oboe, trompeta y violín II.

Compases 137 al 140; flauta, oboe, corno inglés, clarinete y violín II.

Compases 141 al 144; flauta, oboe, corno inglés, clarinete y violín II.

Compases 203 al 206; clarinete.

Compases 209 al 212; clarinete.

Ritmos secundarios. El ritmo secundario del segundo grupo temático (**ritmo B**), abarca igualmente dos motivos de dos compases cada uno. El nuevo **motivo c**, abarca una figuración ascendente de corcheas, que termina con el ya conocido **motivo b**, en figuración de corcheas ascendente.

Ejemplo 2. Compases 63 al 66.



**Ej. 2. Ritmo B: compases 63 al 66, motivos c y b**

Este ritmo secundario **b** aparece con distintas instrumentaciones:

Compases 63 al 66; flauta, oboe, clarinete, trompa, violines I, violines II y viola. (Ej. 2).

Compases 67 al 70; flauta, oboe, clarinete, trompa, violines I, violines II y viola.

Compases 79 al 82; flauta y clarinete.

Este **ritmo B** presenta dos variantes **b<sub>1</sub>** (sustituye la figura inicial por silencio).

Ejemplo 3. Compases 103 al 106.



**Ej. 3. Compases 103 al 106**

Compases 103 al 106; flauta, oboe y violín I. (Ej. 3).

Compases 107 al 110; flauta y oboe.

Compases 111 al 114; flauta, oboe y clarinete.

Compases 115 al 118; flauta, oboe y clarinete.

Otro ritmo secundario variante de **B** es el ritmo **b<sub>2</sub>**. (Se diferencia del **ritmo B** en su figura final y del **b<sub>1</sub>** en su figura inicial, ya que aparece la corchea nuevamente).

Ejemplo 4. Compases 161 al 164.



**Ej. 4. Compases 161 al 164, variantes rítmicas**

Compases 161 al 164; oboe, corno inglés, clarinete, violín I, violín II, viola y violonchelo. (Ej. 4).

Compases 165 al 168; oboe, corno inglés, clarinete, violín I, violín II, viola y violonchelo.

Compases 169 al 172; oboe, corno inglés, clarinete, violín I, violín II, viola y violonchelo.

Compases 173 al 176; oboe, corno inglés, clarinete, violín I, violín II, viola y violonchelo.

Compases 177 al 180; oboe, corno inglés, clarinete, violín I, violín II y viola.

En conclusión, podemos decir que los dos ritmos utilizados constan de 4 compases cada uno, y se articulan en dos motivos de 2 compases cada uno, siendo su final sincopado.

**Enlaces de ritmos.** Los compases de transición entre los ritmos temáticos se dividen en dos grupos, por un lado extraídos de los ritmos principales y reducidos a uno o dos compases, y por otro lado son ritmos contruidos a base de figuraciones distintas a las ya empleadas.

Primer grupo de enlaces de ritmos, es decir, extraídos de los ritmos principales y de sus motivos.

Ejemplo 5. Compases 39 y 40. Trompas, y se repite en los compases 41 y 42.



**Ej. 5. Compases 39 y 40**

Ejemplo 6. Compases 43 al 46. Compases 43 y 44: las trompas repiten el diseño rítmico, aunque no melódico, en los compases 45 y 46.



**Ej. 6. Compases 43 al 46**

Ejemplo 7. Compases 73 y 74. **Motivo b**, flauta.



**Ej. 7. Compases 73 y 74**

Ejemplo 8. Compases 77 y 78. **Motivo b**, pero en el oboe.



**Ej. 8. Compases 77 y 78**

Ejemplo 9. Compases 75 y 76. **Motivo b**, que ahora ocupa todo el compás, oboe.



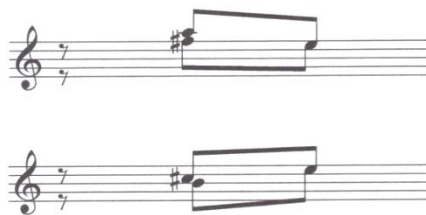
**Ej. 9. Compases 75 y 76**

Ejemplo 10. Compás 87. Compases 87 al 102. Variante de diseño rítmico de 1 compás, flauta y corno inglés.



**Ej. 10. Compás 87**

Ejemplo 11. Compás 87. Compases 87 al 102. Variante de diseño rítmico de 1 compás, violín I y violín II.



**Ej. 11. Compás 87**

Ejemplo 12. Compases 121 y 122. Utiliza pasaje en tresillos de semicorchea en el viento-madera: flauta, flautín y oboe, y en los compases 123 y 124 añade al grupo instrumental anterior el corno inglés, manteniendo de forma coherente la familia de viento-madera.



**Ej. 12. Compases 121 y 122**

Ejemplo 13. Compás 1. Compases 1 y 2. **Motivo b**, en los violines I, violines II y violas, recordando a la introducción en el comienzo de la composición.



**Ej. 13. Compás 1**

Ejemplo 14. Compás 6. Variante en salto del **motivo b**, y síncopa en la cuerda baja.



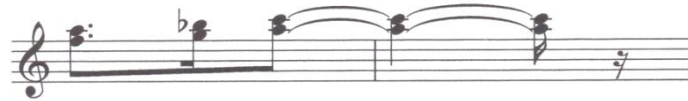
**Ej. 14. Compás 6**

Ejemplo 15. Compases 17 y 18. Finalización **motivo b**, en síncoa en el corno inglés.



Ej. 15. Compases 17 y 18

Ejemplo 16. Compases 81 y 82. Concluye variante ascendente del **motivo b**, en el corno inglés y la flauta.



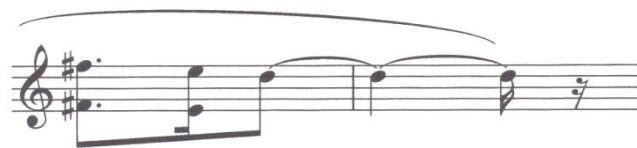
Ej. 16. Compases 81 y 82

Ejemplo 17. Compases 105 y 106. Termina **motivo b**, en flauta, flautín y oboe.



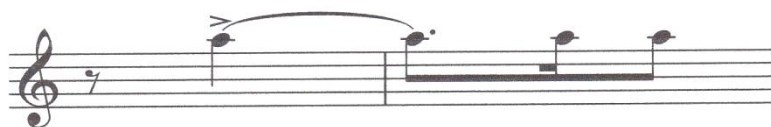
Ej. 17. Compases 105 y 106

Ejemplo 18. Compases 163 y 164. Variante descendente del **motivo b**, en el oboe, corno inglés y clarinete.



Ej. 18. Compases 163 y 164

Ejemplo 19. Compases 47 y 48. Variante en retrogradación del **motivo b**, en la cuerda; violines I-II y violas.



Ej. 19. Compases 47 y 48

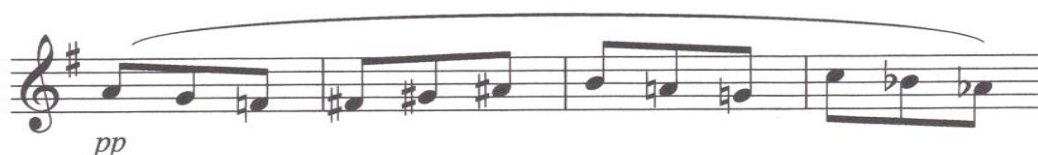
Ejemplo 20. Compases 31 y 32. Variante **motivo a**, en flauta, oboe y clarinete.



Ej. 20. Compases 31 y 32

Articulación rítmica en 4 compases, como hemos observado en los ritmos principales y sus variantes, pero también utiliza ritmos articulados en dos y un compás, sobre todo en secciones de desarrollo y contraste.

Ejemplo 21. Compases 145 al 148. Variantes **motivo c**, cada 4 compases en el corno inglés.



Ej. 21. Compases 145 al 148

Ejemplo 22. Compases 149 al 152. Ritmo en 4 compases en el corno inglés.



Ej. 22. Compases 149 al 152

Ejemplo 23. Compases 153 al 156. Repeticiones del **motivo b**.



Ej. 23. Compases 153 al 156

Ejemplo 24. Compases 157 al 160. Variantes del **motivo b**, en el corno inglés y trompas.



Ej. 24. Compases 157 al 160



Ejemplo 25. Compases 183 al 186. Utiliza el mismo ritmo en la sección de cuerda: violines I-II, violas y violonchelos. Variantes de la terminación del **motivo b**.



**Ej. 25. Compases 183 al 186**

Ejemplo 26. Compases 183 al 186. Aparece el mismo ritmo, en oboe y corno inglés, es decir, parte de la sección de viento-madera.



**Ej. 26. Compases 183 al 186**

En los dos ejemplos anteriores (25 y 26), utiliza la repetición rítmica en sección cuerda y viento-madera.

Ejemplo 27. Compases 181 y 182. Ritmo en corcheas acentuadas, y en escala ascendente en instrumentos de las tres secciones: madera, metal y cuerda. Oboe, corno inglés y clarinete en viento-madera; trompas y trompetas en viento-metal; violines y violas en cuerda. Variantes **motivo c**.



**Ej. 27. Compases 181 y 182**

Ejemplo 28. Compases 63 al 66. **Motivo c**, en escala ascendente en las tres secciones instrumentales: flauta, oboe y clarinete en viento-madera; trompa en viento-metal; violines y viola en la cuerda.



**Ej. 28. Compases 63 al 66**

Ejemplo 29. Compases 121 y 122. Pasaje en escala ascendente, y figuración en grupo irregular de tresillo de semicorcheas, en viento-madera: flauta, flautín, oboe y clarinete.



**Ej. 29. Compases 121 y 122**

Ejemplo 30. Compases 123 y 124. Al igual que el ejemplo anterior, utiliza pasaje en tresillo de semicorchea, en viento-madera, pero la escala ascendente es cromática.



**Ej. 30. Compases 123 y 124**

Ejemplo 31. Compás 31 y compás 35. Grupo irregular de siete notas, septillo de semicorcheas en escala ascendente, en los violines II.



**Ej. 31. Compás 31**

**Compás 35**

Ejemplo 32. Compases 163 y 164. Diseño rítmico que utiliza el tresillo de semicorcheas al unísono, en el primer compás, y movimiento descendente en el segundo compás, en la flauta y flautín.



**Ej. 32. Compases 163 y 164**

Ejemplo 33. Compases 167 y 168. Ejemplos de tresillos de semicorcheas, y movimiento descendente en la flauta y flautín.



**Ej. 33. Compases 167 y 168**

Ejemplo 34. Compases 171 y 172. Utiliza tresillos de semicorcheas en movimiento descendente en la flauta y flautín.



**Ej. 34. Compases 171 y 172**

Ejemplo 35. Compás 4. En los violines primeros hay tresillo de corcheas en sentido descendente y trémolo. Variante descendente del **motivo c**.



**Ej. 35. Compás 4**

Ejemplo 36. Compás 15. Motivo **rítmico a** del tema principal basado en tresillo de semicorcheas en el corno inglés.



**Ej. 36. Compás 15**

Ejemplo 37. Compás 163. Compases 163, 164, 167, 168, 171 y 172, en las flautas reutiliza el tresillo de semicorcheas.



**Ej. 37. Compás 163**

Ejemplo 38. Compás 4. En viento-madera: flauta, oboe, corno inglés y clarinete, además de arpa, presenta un ritmo basado en el grupo irregular cinco de semicorcheas.



**Ej. 38. Compás 4**

Ejemplo 39. Compás 31 y compás 35. Emplea el grupo irregular septillo de semicorcheas en los violines II.



**Ej. 39. Compás 31 y compás 35**

Encontramos también ejemplos de clara concurrencia y contraposición de unidades motívicas y temática diversas.

Ejemplo 40. Compases 31 al 34. Son un ejemplo de polirritmia en diversos estratos: flauta, oboe y clarinete, presentan el tema principal + violines II, con figuración ascendente en la escala de Re + clarinete bajo con fagot y contrafagot, que presentan un pedal armónico sobre la armonía principal de Re + trompas y violas con el tema secundario.



**Ej. 40. Compases 31 al 34**

Ejemplo 41. Por el contrario, los compases 47 al 50 son un claro ejemplo de homoritmia, o de textura homofónica, agrupada en tres secciones principales: viento-madera, con figuraciones descendentes en semicorcheas; metales, con figuraciones en corcheas; mientras los violines y violas aportan uno de los motivos principales de la obra (corchea con puntillo + semicorchea). Al mismo tiempo, los instrumentos bajos, como fagots, violonchelos y contrabajos, unifican un mismo ritmo sosteniendo la armonía.



**Ej. 41. Compases 47 al 50**

Ejemplo 42. Compases 63 al 66. Ejemplo de homoritmia, en los instrumentos de las tres secciones instrumentales: flauta y clarinete de viento-madera; trompa de viento-metal; y violines I- II y violas de la sección de cuerda.



**Ej. 42. Compases 63 al 66**

Ejemplo 43. Compases 87 y 88. Compases 87 al 102, el diseño rítmico de un compás se sucede en la sección de madera: flauta y clarinete; y diseño reiterativo de un compás en la sección de cuerda: violines I-II.



**Ej. 43. Compases 87 y 88**

Ejemplo 44. Compases 137 al 144. Ejemplo de polirritmia en la cuerda, y homorritmia en la sección de viento-madera y bajo. Podemos distinguir hasta 5 estratos rítmicos: flauta, flautín, oboe, clarinete, trompeta I y violín II; clarinete bajo, fagot, contrafagot, trompas y trombones; violonchelo, contrabajo y timbal; violines I, violas y triángulo; oboe, trompeta II y clarinete II.

**Ej. 44. Compases 137 al 144**

Estratos rítmicos.

Diferenciamos entre los siguientes elementos:

- «*Continuum*», definido por Jan LaRue como «regularidad en la jerarquía métrica»<sup>347</sup>, y se manifiesta en *Exaltación* como un fondo rítmico en ostinato sincopado, en los compases 8 al 14, en la cuerda baja (violonchelos y contrabajos).

<sup>347</sup> LARUE, Jan. *Análisis del estilo musical: pautas sobre la contribución a la música del sonido, la armonía, la melodía, el ritmo y el crecimiento formal*. Barcelona: Ed. Labor. S.A., 1989, p. 68.

- «Fondo en suspensión», por un calderón que momentáneamente detiene el movimiento, en el compás 85, y pausa general en el compás 199.
- «Ritmos de la superficie». Como dice al respecto Jan La Rue: «Incluye todas las relaciones de duración, asumidas de un modo aproximativo cuando son representadas por los símbolos de notación»<sup>348</sup>. En la primera danza fantástica diferenciamos dos tipos: las de carácter temático; están basados en la combinación de tresillo, síncopa y puntillo, por ejemplo en los compases 15 al 18, o las de simple transición recurrente, basadas en ritmos aislados o reutilizados en las distintas secciones instrumentales, como motivos basados en ritmo breve-breve-largo (ritmo **anapesto**), y comienzos acéfalos del compás 87 al 102, o escalas ascendentes en tresillos, del compás 121 al 124; o motivos de un compás breve-breve-largo (ritmo **anapesto**), de los compases 157 al 160; del 184 al 186; del 189 al 190 y del 193 al 195.
- Ritmos más utilizados: ritmos con puntillo, ritmo lombardo, ritmos sincopados y grupos de figuración irregular; tresillos, cinquillos y septillos. Por ejemplo, los compases 1, 2, 200 y 201 son ritmos **lombardos**; los compases 7, 8, 9 y 10; los del 15 al 18, inclusive; el 81 y el 82, así como los 127 y 128 son ritmos **sincopados**; los compases 17, 21, 25, 29, 33, 37, 65, 69, 105 y 119 son ritmos con **puntillo**; los compases 15, 121, 163 y 175 son **tresillos**; los compases 4 y 5 son **cinquillos**; los compases 31 y 35, como el 129 y el 133 son **septillos**.
- «Interacciones». Al respecto, Jan La Rue comenta: «Surgen cuando el acontecer de los otros elementos plantea una condición de regularidad que puede ser sentida, ya sea como un refuerzo del *continuum* o como un patrón (o diseño) relacionado a los ritmos de superficie»<sup>349</sup>. Estos añadidos al ritmo que logran subrayarlos a base de complementos, como la acentuación al inicio del ritmo del compás 47 en la cuerda, o enfatizar con la dinámica el ritmo utilizando, por ejemplo *Sfz. esforzando* en el compás 86, como conclusión de sección.

---

<sup>348</sup> *Ibidem*, p. 69.

<sup>349</sup> *Ibidem*, p. 69.

Tabla de los componentes del ritmo en las *Danzas fantásticas*: tensión, calma y transición, (véase tabla. Cap. III, apdo. 3.9, p. 510).

### 3.5.2.2.- Melodía: estructuras melódicas, motívicas y temáticas

Melodía. Recordemos lo que se entiende por melodía a la hora de iniciar este apartado. La melodía es la sucesión de sonidos a distinta altura, que origina la línea melódica, y configura los temas que dan identidad propia a la obra. E. Toch precisa más la diferenciación entre melodía y tema desde un punto de vista conceptual y genérico: «La melodía es lo infinito y el tema es lo finito; la melodía es la idea y el tema es la materia»<sup>350</sup>. Naturalmente, no entramos ahora a juzgar estos conceptos, que son casi exclusivamente utilizables en la música tonal, pero no tan fácilmente aplicables a la música atonal, o a la música experimental y tímbrica del siglo XX. En la obra de Turina que analizamos, las ideas de Toch son de fácil aplicación, naturalmente, porque las melodías y temas siguen unos patrones muy convencionales y clásicos, debido a su regularidad y simetría fraseológica, en periodos de ocho compases y frases de cuatro compases, como ya hemos tenido ocasión de ver anteriormente.

Debido al «carácter de danza» que tiene la composición, las melodías muestran lógicamente una configuración rítmica muy clara (caracterizadas por el metro de 3/8 de la jota, y el típico tresillo de semicorcheas del primer motivo rítmico). Por eso, la estructuración temática y motívica de las melodías sigue este marcado patrón rítmico, como ya hemos visto anteriormente.

**Ámbito melódico**. Como hemos dicho anteriormente, hay dos grupos temáticos principales, con distintas variantes melódicas, que amplían o reducen los motivos principales de que constan las dos melodías básicas:

- Podemos distinguir un primer grupo melódico-temático, que va de los compases 15 al 38 y se extiende en una tesitura que sobrepasa las dos octavas del La<sup>5</sup> al Re<sup>7</sup>. Este primer grupo temático se concentra en unidades fraseológicas muy regulares, de ocho compases (4 + 4), como se ha indicado en el apartado de la planificación formal de la obra, y consta de los dos motivos rítmicos que ya hemos analizado: **motivo a**

---

<sup>350</sup> TOCH, Ernst. *La melodía*. Cooper City: SpanPress Universitaria (traducido e impreso en España), 1997, p. 23.



(tresillo seguido de corcheas), y **motivo b** (corchea con puntillo seguido de negra), configurando el **Ritmo A**.

- El segundo grupo melódico-temático, al igual que el primero, también se excede de las dos octavas. Comprende los compases 63 al 66 y los compases 67 al 70, y su tesitura va del Si bemol<sup>5</sup> al Sol<sup>7</sup>. Igualmente, muestra una estructura fraseológica regular simétrica de ocho compases (4 + 4), con el **motivo c** y **b** de fondo (secuencia ascendente de corcheas), configurando el **Ritmo B**.

El tema melódico variante y secundario, que está presente de los compases 103 al 120, tiene un ámbito más reducido que los dos anteriores, siendo escasamente una octava del Re<sup>7</sup> al Mi<sup>6</sup>.

Procedimientos melódicos más utilizados que proceden de elaboraciones de los motivos anteriormente citados:

Ejemplo 45. Compases 103 y 104. Movimientos en abanico en la trompa.



**Ej. 45. Compases 103 y 104**

Ejemplo 46. Compás 31. Escalas en los violines II.



**Ej. 46. Compás 31**

Ejemplo 47. Compases 121 y 122. Escalas en el oboe.



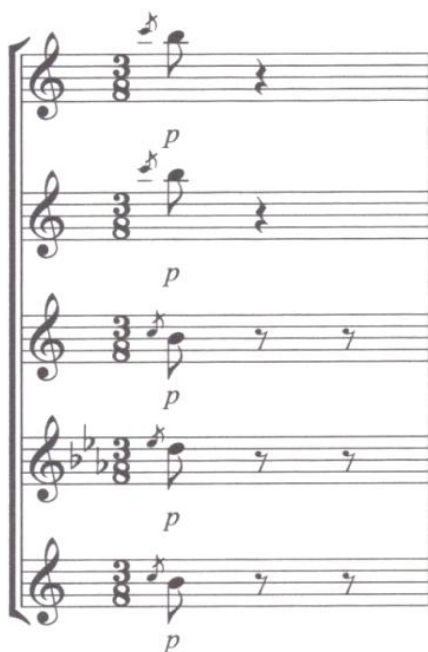
**Ej. 47. Compases 121 y 122**

Ejemplo 48. Compases 49 y 50. Pasajes cromáticos en la flauta.



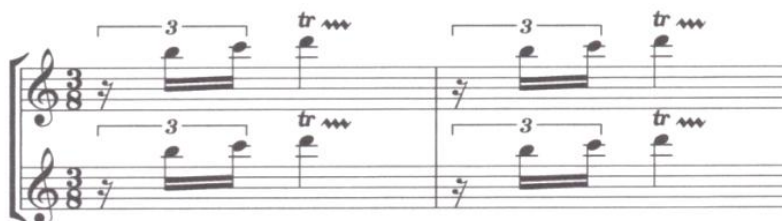
**Ej. 48. Compases 49 y 50**

Ejemplo 49. Compás 192. Melodía ornamentada por un mordente, en la sección de viento-madera, en flauta, oboe y clarinete, y trompeta en la sección de metal.



Ej. 49. Compás 192

Ejemplo 50. Compases 175 y 176. Ornamentación melódica a base de trino en flauta y flautín.



Ej. 50. Compases 175 y 176

Ejemplo 51. Compases 63 al 70.

Marchas progresivas en los violines II. Estructura de 4 compases, de los compases 63 al 66 y de los compases 67 al 70. Se emparejan los **motivos c** y **b** al final.



Ej. 51. Compases 63 al 70

Ejemplo 52. Compases 73 al 78. Marchas progresivas en los violines I. Estructura de 2 compases, de los compases 73 y 74, compases 75 y 76 y compases 77 y 78. Variante descendente del **motivo b**.



**Ej. 52. Compases 73 al 78**

Ejemplo 53. Compases 73 al 78. Variante del **motivo b**.



**Ej. 53. Compases 73 al 78**

La melodía está basada en un diseño melódico por compás, que se repite en secciones de 8 compases, en la flauta. Compases 87 al 94 y compases 95 al 102.

Interrupción melódica<sup>351</sup>. Este recurso es utilizado en dos ocasiones: calderón del compás 85 y pausa general, como antecedente de la reexposición en *reprise*.

Punto de apoyo melódico definido por Toch: «Consiste en el retorno insistente de la línea melódica a una nota que parece ser la base. El eje de su movimiento. La tónica y la dominante, especialmente la segunda, son las notas que mejor se prestan para dicho objeto»<sup>352</sup>.

En la primera danza, el punto de apoyo melódico se presenta de tres formas: en la tónica, diseño que va de la tónica a la dominante, y en sentido inverso, de la dominante a la tónica.

<sup>351</sup> Pausas de carácter melódico.

<sup>352</sup> TOCH, Ernst. *La melodía*. Cooper City: SpanPress Universitaria (traducido e impreso en España), 1997, p. 170.

Ejemplo 54. Compases 15 al 18. La melodía se apoya en la tónica Re, tema principal ejecutado por el corno inglés.



**Ej. 54. Compases 15 al 18**

Ejemplo 55. Compases 23 al 26. El oboe dibuja la melodía desde la tónica a la dominante.



**Ej. 55. Compases 23 al 26**

Ejemplo 56. Compases 31 al 34. Célula melódica similar a la anterior, pero variando la interválica final, modificada por un intervalo de 2.<sup>a</sup> menor. Compases 67 al 70, la flauta hace un movimiento melódico de la tónica a la dominante.



**Ej. 56. Compases 31 al 34**

Ejemplo 57. Compases 63 al 66. El segundo tema melódico va de la dominante a la tónica. Este diseño se repite simultáneamente entre instrumentos de viento-madera: flauta, oboe y clarinete, e instrumentos de cuerda: violines y violas.



**Ej. 57. Compases 63 al 66**

**Perfil melódico.** Las melodías de la obra se reducen a tres diseños: el primero y principal es de naturaleza rítmica, basado en la combinación de la síncopa y el tresillo animado por movimiento melódico en grados conjuntos; el tema segundo está inspirado en el primero y fusionado con un movimiento escalístico ascendente; el resto de temas son variantes resultantes de la combinación de los dos anteriores: ejemplo, el compás 103, que combina el ritmo de la primera melodía con el movimiento melódico en escala de la segunda melodía.

Esto coincide con lo que comenta Jean La Rue, al decir que los temas deben tener dos características esenciales:

1.- Una similitud estadística sensiblemente más elevada que las semejanzas parciales o de coincidencia que pueda haber con temas de otras obras.

2.- Una similitud estructural coherente con el espectro de variación encontrado en el estilo del compositor: dos temas que consideremos relacionados nunca deberán variar más del grado de mutación normal aplicado por el compositor, ni variar en otros elementos que en aquellos que el compositor explota de modo característico al efectuar las variantes<sup>353</sup>.

**Densidad.** Este elemento viene determinado por el grado de repetición de los temas, así como el contraste o desarrollo de los mismos. En la obra de Turina que analizamos, el grado de densidad es muy elevado, como hemos podido ver.

**Recurrencia**<sup>354</sup>. Las veces que son presentados los temas o secciones. La introducción de compases 1, 2 y 3 es repetida en los compases 200, 201 y 202. Esta es una de las características más notables de la obra que analizamos.

El primer tema principal aparece en 10 ocasiones:

Compases 15 al 18
Compases 19 al 22
Compases 23 al 26
Compases 27 al 30
Compases 31 al 34
Compases 35 al 38
Compases 129 al 132
Compases 133 al 136
Compases 137 al 140
Compases 141 al 144

<sup>353</sup> LARUE, Jan. *Análisis del estilo musical: pautas sobre la contribución a la música del sonido, la armonía, la melodía, el ritmo y el crecimiento formal*. Barcelona: Ed. Labor. S.A., 1989, p.107.

<sup>354</sup> Una de las cuatro opciones básicas de continuación, siendo las otras tres: desarrollo, respuesta, y contraste.

El segundo tema aparece 8 veces:

Compases 63 al 66
Compases 67 al 70
Compases 79 al 82
Compases 161 al 164
Compases 165 al 168
Compases 169 al 172
Compases 173 al 176
Compases 177 al 180

Las variantes de estos dos temas principales aparecen en recurrencias más reducidas. Por ejemplo, una variante del segundo bloque temático aparece tan solo en 3 ocasiones:

Compases 103 al 106
Compases 107 al 110
Compases 111 al 114

**Desarrollo**<sup>355</sup>. Son los pasajes que modifican el material melódico, transformando los diseños rítmicos y la tonalidad mediante constantes modulaciones. Se localizan en dos secciones: compases 121 al 128 y compases 145 al 160.

Ejemplo 58: Compases 121 al 124. Escala mixolidia de La bemol: La b-Si b-Do-Re b-Mi b-Fa-Sol b-La b.

---

<sup>355</sup> Desarrollo (interrelación), que incluye todos los cambios que derivan claramente del material precedente, tales como variación, mutación, secuencia u otras formas de paralelismo menos precisas, además de las técnicas de inversión, disminución, aumento, retrogradación de motivos dados y *cantus firmus*: a, a<sup>1</sup>, a<sup>2</sup>... LARUE, Jan. *Análisis del estilo musical: pautas sobre la contribución a la música del sonido, la armonía, la melodía, el ritmo y el crecimiento formal*. Barcelona: Ed. Labor. S.A., 1989, p. 62.

Ej. 58. Compases 121 al 124

Ejemplo 59: Compases 145 al 152. Ritmo armónico rápido de un acorde por compás, con cambios armónicos constantes: Fa m, Mi m, Do M, La b M, Re M y Si b M.

Ej. 59. Compases 145 al 152

**Contraste.** Viene dado por la diferenciación temática entre el primer tema, de los compases 15 al 18, y el segundo tema, de los compases 63 al 66. El contraste viene determinado por la introducción cuaternaria y lenta, que repite al final de la obra con el ritmo ternario y vivo característico de la danza en la cual está inspirada la jota.

La línea melódica-rítmica es la causante de momentos de gran quietud o de exaltación, como el título de la obra. Melodía y ritmo originan distintos grados de tensión.

La tensión en la primera *Danza* se produce en tres localizaciones: compases 39 al 62, compases 103 al 144 y compases 161 al 180.

Ejemplo 60. Compases 161 al 180.

Ej. 60. Compases 161 al 180

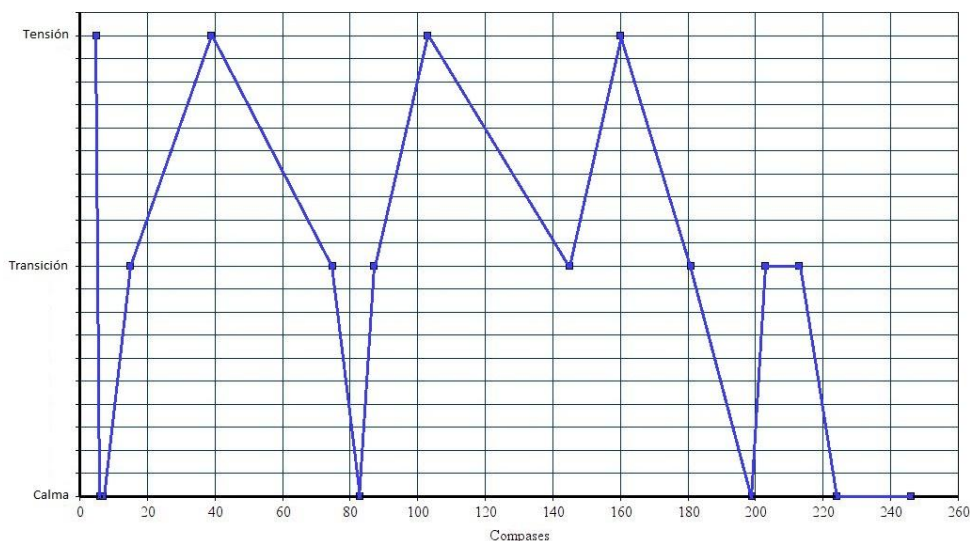
La calma llega con la pausa general del compás 199, además de otras 4 secciones: compases 15 al 30, compases 63 al 86, compases 181 y 182 y, por último, del 200 al final de la obra, en el 246.

Ejemplo 61. Compases 226 al 229. Acordes tenidos en los violines VI-V de Re mayor.



Ej. 61. Compases 226 al 229

Los momentos intermedios, entre los dos estados anteriores, corresponden a secciones de transición, reducidos a 4 secciones: compases 31 al 38, compases 87 al 102, compases 145 al 160 y compases 183 al 198.



Cap. III. Figura 1. Gráfica melódica de *Exaltación*

### 3.5.2.3.- Armonía: estructuras internas armónicas; tonalidades y modulaciones

#### Cuadro de tonalidades:

Subraya las tonalidades utilizadas en la obra.

CUADRO DE TONALIDADES DE <i>EXALTACIÓN</i> (versión piano)						
		<u>Do M</u> cc. 111-120; c. 147	<u>La m</u> cc. 122, 125 y 126	<u>La M</u> cc. 87-110; c. 151; cc. 161-182	Fa# m	Fa# M

Fa m	<u>Fa M</u> cc. 55-86	Re m	<u>Re M</u> cc. 7-30; cc. 129-144; cc. 203-246	Si m	<u>Si M</u> c. 146	
<u>Si b M</u> c. 152	Si b m	Sol m	Sol M			

Cap. III. Tabla 4. Cuadro de tonalidades de *Exaltación* (versión piano, Unión Musical Ediciones, S.L.)

Tema principal — tonalidad Re mayor (cc. 7-30); (cc. 129-144); (cc. 203-246).

Segundo tema — tonalidad Fa mayor — tono relativo del tema principal (cc. 63-86).

Tema variante — tonalidad La mayor — tonalidad de la dominante del tema principal (cc. 103-110).

Otros cambios tonales que no llegan a ser modulación, como la flexión tonal:

Si mayor (c. 146); Do mayor (c. 147); Re b mayor (c. 148); Re mixolidio (c. 149); Mi b mixolidio (c. 150); La mayor (c. 151); Si b mayor (c. 152); Do b mayor (c. 153).

Otros rasgos modales están en los siguientes compases:

Re mixolidio (cc. 31-42); Re frigio (cc. 43-50); La mixolidio (c. 51); La lidio (c. 54).

Modulaciones — La menor-Re menor-Sol menor, en los compases 1 al 5

La menor-Re menor-Sol menor, en los compases 151, 152, y 158

Modulaciones al tono homónimo — La menor, en el compás 87, y La mayor, en el compás 103

Do mayor, en el compás 111, y Do menor, en el compás 121

Modulaciones en la sección de desarrollo, en el compás 145, que pasa por los siguientes tonos:

Fa menor-Mi menor-Do mayor-La b mayor-Re mayor-Si b mayor

Retorno a la tonalidad principal Re mayor, en el compás 161.

Esquema de la relación entre las tonalidades empleadas:

Re menor, tono principal y su relativo — Fa mayor

Homónimo del tono principal — Re mayor

Re menor y su subdominante — Sol menor y su relativo, Si b mayor

Re menor y su dominante — La menor y su relativo, Do mayor

Dominante del homónimo de Re menor — La mayor

Homónimo del relativo de Re menor — Fa menor

**Análisis armónico:** cadencias y acordes en la primera *danza*.

<b>ESTRUCTURA ARMÓNICA DE EXALTACIÓN (versión piano)</b>		
<b>TONALIDADES</b>	<b>ACORDES</b>	<b>COMPASES</b>
Inestabilidad La b, Sol, y Mi	Armonía de 5. <sup>a</sup> aumentada y dos tipos de escalas hexátonas Acorde de 9. <sup>a</sup> , 11. <sup>a</sup> , 9. <sup>a</sup> aumentada y resolución en acorde de Mi	cc. 1-3
Flexión Fa#-Fa-La b y Si m	Acordes paralelos: Fa# (Fa#-La#-Do#) Fa (Fa-La-Do) La b (La b-Do-Mi b) Si m (Si-Re-Fa#)	cc. 4-5
Flexión a Sol menor	Cromatismo como nexo al tono principal	c. 6
Re mayor	Ostinato grave: I-V	cc. 7-14
Re mayor	Acorde de 7. <sup>a</sup> con 5. <sup>a</sup> rebajada (c. 25) Doble apoyatura (c. 28) Paso cromático (cc. 28-29)	cc. 15-30
Re mixolidio-Re mayor-Re frigio	Acordes de paso (c. 33) Acorde de 9. <sup>a</sup> (c. 34) Acordes paralelos de transición cromática de Dm <sup>7</sup> y Fa# (cc. 37-38) Re frigio: Re-Mi b-La-Si b (c. 43)	cc. 31-44
Re mayor	Líneas cromáticas creadas mediante la evasión de resolución de dominantes. Uso paralelo de dominantes eliminando la función tradicional de las mismas Acorde de 9. <sup>a</sup> : Si-Re#-Fa-La-Do# (c. 47) Acorde Vm a mayor: La-Do-Mi-Sol-Sib (c. 48)	cc. 45-50
Giro frigio de La-La lidio	Giro frigio: La-Si b-Fa (c. 51) La lidio: Re#-Fa#-La-Do# (c. 54) Modulación a Fa mayor a través de la dominante con 7. <sup>a</sup> : Do-Mi-Sol-Sib (c. 54)	cc. 51-54
Fa mayor	Acorde apoyatura (c. 59) Acorde de 9. <sup>a</sup> : Do-Mi-Si b-Re (c. 69) Acorde de 9. <sup>a</sup> : Do-Mi-Sol-Si b-Re (c. 71) Acorde de Mi disminuido: Mi-Sol-Si b (c. 73) Acorde de Gm7: Sol-Si b-Re-Fa (c. 79) Cadencia plagal (IV) a La mayor: Re-Fa-La-Do (c. 86)	cc. 55-86
La mayor	Apoyatura sin resolver (c. 87) Acordes 11. <sup>a</sup> sobre dominante: Si-Re-Fa#-La (cc. 91-94, 99-102)	cc. 86-110
Do mayor	Acorde de 9. <sup>a</sup> rebajada sobre dominante (c. 119) Acorde de 7. <sup>a</sup> dominante con 3. <sup>a</sup> rebajada (c. 120)	cc. 111-120
La b mixolidio - La menor	Juego modulante entre tonalidades a distancia cromática: La b-La m (cc. 121-126) Encadenamiento de 9. <sup>a</sup> dominantes paralelas (cc. 127-128): Re b M (Do-Sol-Si b) Re M (Do#-Sol-Si) Mi b (Re-La b-Do)	cc. 121-126
Re mayor	Modulación cromática de Mi b a Re (c. 129) Acorde de 7. <sup>a</sup> con 5. <sup>a</sup> rebajada: Do#-Mi b-Sol (c. 139)	cc. 129-144
Si b hexátona a Si b mayor	Escala hexátona Si b (Si b-Do-Re-La b) (c. 145) Si mayor (acorde de 9. <sup>a</sup> sobre tónica: Fa-La-Do#-Re#) (c. 146) Do mayor (acorde de 9. <sup>a</sup> de dominante de Do mayor: Re-La-Do) (c. 147) Re b mayor (acorde de 9. <sup>a</sup> de dominante de Re b: Mi b-Re b-Si b) (c. 148) Re mixolidio (Fa#-Do) (c. 149) Mi b mixolidio (Mi b-Si b-Re b) (c. 150)	cc. 145-152

	La mayor (Do#-Fa#-Sol#) (c. 151) Si b mayor (7. <sup>a</sup> de dominante: Si b-Re-Fa-Sol) (c. 152)	
Do b mayor	Acorde de 7. <sup>a</sup> (c. 153)	cc. 153-156
Escala hexátona de Mi b	Escala hexátona de Mi b: Do b-Re b-Mi b (c. 157)	cc. 157-160
La mayor	Acordes paralelos con 7. <sup>a</sup> como modificador tímbrico: Sol-Si-Re-Fa#; La-Do#-Mi-Sol; Si-Re-Fa#-La (c. 165) Acorde formado por 3. <sup>a</sup> disminuida, 3. <sup>a</sup> mayor y 3. <sup>a</sup> menor: Sol#-Si b-Re-Fa (c. 178)	cc. 161-182
Re mixolidio	Ambigüedad con La dórico por la repetición del La en Mi, aunque el acorde de Re asienta el Re mixolidio	cc. 183-198
Inestabilidad: La b, Sol y Mi.	Armonía de 5. <sup>a</sup> aumentada y dos tipos de escalas hexátonas (c. 200) Acorde de 9. <sup>a</sup> , 11. <sup>a</sup> , 9. <sup>a</sup> aumentada y resolución en acorde de Mi (c. 201) Paso cromático de Mi a Re mediante el Mi b (c. 202)	cc. 200-202
Re mayor	Acorde de Em <sup>7</sup> (c. 207) que enarmoniza con acorde de 7. <sup>a</sup> disminuida de Re mayor (c. 208)	cc. 203-212
Re mayor	Enlace: III de Fa mayor con V de La mayor (cc. 213 y 215) V de Re mayor (cc. 218-220)	cc. 213-220
Re mayor	Acorde de 7. <sup>a</sup> disminuida: Do#-Mi-Sol-Si b (c. 221) Acordes paralelos de tríada: Si b-Re-Fa (c. 223); Si-Re-Fa# (c. 224) Acorde de 7. <sup>a</sup> sobre tónica: Re-Fa#-La-Do# (c. 225)	cc. 221-225
Re mayor	Acordes de VI: Si-Fa# (cc. 226-227) Acorde de dominante: Fa-Do-Fa (cc. 228-229) Acorde de tónica: Re-Fa#-La (cc. 230-231) Acorde de VI rebajado: Si b-Fa (cc. 232-233) Acorde de Fa#: Fa#-Do# (cc. 234-235)	cc. 226-235
Re mayor	Acorde perfecto de Re mayor: Re-Fa#-La (cc. 236-246)	cc. 236-246

**Cap. III. Tabla 5. Estructura armónica de *Exaltación* (versión piano, Unión Musical Ediciones, S.L.)**

Este primer movimiento comienza con una introducción de seis compases (estructuración fraseológica: 3+ 2 + 1 = lento + vivo + lento), cuyo primer bloque de tres compases descansa en una de las principales células motivicas de la obra: el ritmo de corchea con puntillo seguido de semicorchea y negra, y que está armonizado en esta ocasión con tres acordes caracterizados por una gran inestabilidad armónica y cierto estatismo de tinte impresionista, que desemboca en un acorde de Mi sin tercera.

Ejemplo 1. Compás 1.



**Ej. 1. Compás 1 (versión piano, Unión Musical Ediciones, S.L.)**

Se puede interpretar el pasaje como una sucesión de acordes con la típica función de dominante por terceras —los tres primeros— y en posición bastante cerrada, lo que presta una disonancia más fuerte al conjunto, algo suavizada por la disposición en terceras. Estos acordes serían los siguientes:

- 1) Un acorde de novena sobre tríada aumentada y sin séptima: La b-Do-Mi-Si b.
- 2) Otro acorde invertido de onceava sin tercera, ni novena, con quinta disminuida: La-Mi b-Sol-Re b.
- 3) Le sigue otro acorde de novena aumentado, con quinta disminuida: Mi-Sol#-Si b-Re-Fa#.
- 4) Resolución en acorde de Mi sin tercera. Esta resolución viene acentuada por la ampliación del acorde en el arpa, fagot, trombones y tuba. Lo cual nos ayuda a interpretar los tres acordes primeros como una tensión que resuelve en el Mi.

En los compases 4 y 5 (ej. 2, versión piano), se produce una sucesión cromática descendente sobre dos tríadas paralelas aumentadas (Si b-Re-Fa#/ y Fa-La-Do#) sin ningún tipo de conexión funcional, lo cual recuerda al uso colorista de la armonía que se daba en el periodo impresionista.

#### Ejemplo 2. Compases 4 y 5.

The image shows a musical score for piano, measures 4 and 5. The score is in 2/4 time and marked 'vivo'. It features a chromatic descent in the right hand over two augmented triads: Si b-Re-Fa# and Fa-La-Do#. The left hand provides a rhythmic accompaniment with eighth notes.

Ej. 2. Compases 4 y 5 (versión piano, Unión Musical Ediciones, S.L.)

Después de un compás modulador de puente, llegamos al compás 7, en donde se producirá el asentamiento de la tonalidad principal de esta danza, que es la tonalidad de Re (al comienzo Re menor y luego Re mayor) mediante la reiteración de la dominante y la tónica de la tonalidad en el bajo. Esta tonalidad se extenderá hasta el compás 51. En estos compases se producirán cambios de modalidad sobre Re, pudiendo localizar desde el compás 31 hasta el 38 el Re menor, y en los compases 43 y 44, Re

mayor. Respecto a los acordes extraños a la tonalidad que podemos encontrar en el pasaje, como por ejemplo en el compás 28 o en el 33, cabe mencionar su naturaleza de acordes de paso, los cuales ayudan a crear líneas cromáticas y a dar mayor color y riqueza armónica al pasaje.

Ejemplo 3 A: Compases 28 y 29.



Ej. 3 A. Compases 28 y 29 (versión piano, Unión Musical Ediciones, S.L.)

Ejemplo 3 B. Compás 33.



Ej. 3 B. Compás 33 (versión piano, Unión Musical Ediciones, S.L.)

En los compases 51 al 54 se produce un cambio de tonalidad a La mixolidio, para dar paso mediante una modulación híbrida entre diatónica y mediántica modalizada a Fa M (ya que usa el Do natural en vez del Do sostenido para convertirlo en la dominante de Fa mayor).

Ejemplo 4. Compases 51 al 54. Modulación cromática.



Ej. 4. Compases 51 al 54 (versión piano, Unión Musical Ediciones, S.L.)

La tonalidad de Fa M permanece estable hasta el compás 86, el cual termina con un VI grado de Fa M con séptima diatónica, el cual se convertirá en IV grado de la nueva tonalidad de La M del siguiente pasaje, produciendo así una cadencia plagal al comienzo del mismo. Este nuevo pasaje se extenderá desde el compás 87 al 110.

Ejemplo 5. Compás 86. Cadencia plagal.



**Ej. 5. Compás 86 (versión piano, Unión Musical Ediciones, S.L.)**

En el compás 111 (ej. 6), se produce otra modulación mediántica a la tonalidad de Do M, la cual se mantiene estable hasta el compás 121, en la cual aparece un juego entre La b mixolidio y La menor, que se extiende desde los compases 121 hasta el 126, lo cual da paso posteriormente a una sucesión de dominantes con séptima y novena paralelas (dominantes de Re b M-Re M-Mi b M) en los compases 127 y 128, que conducirán nuevamente a la tonalidad de Re M, mediante modulación cromática.

Ejemplo 6. Compás 111. Modulación mediántica.



**Ej. 6. Compás 111 (versión piano, Unión Musical Ediciones, S.L.)**

Ejemplo 7. Compases 127 y 128. Dominantes con 7.<sup>a</sup> y 9.<sup>a</sup> paralelas, dominante de Re bemol mayor, Re mayor, Mi bemol mayor, en ascensión cromática.



**Ej. 7. Compases 127 y 128 (versión piano, Unión Musical Ediciones, S.L.)**

Desde los compases 129 al 144, se mantendrá estable la tonalidad de Re M, a partir del compás 145 (ej. 8), producirá una sucesión cromática ascendente de regiones tonales y modales (región hexátona-Si M-Do M-Re b M-Re mixolidio-Mi b mixolidio-La M-Si b M-Do b M-región hexátona), que culminará en el compás 161 en la tonalidad de La M.

Ejemplo 8. Compases 145 al 153. Sucesión cromática ascendente de regiones tonales y modales.

Ej. 8. Compases 145 al 153 (versión piano, Unión Musical Ediciones, S.L.)

Del compás 161 al 182 se mantendrá la región tonal de La M, la cual está caracterizada por el uso de acordes paralelos bien de séptima, o de tríada como recurso tímbrico.

Ejemplo 9. Compases 161 y 162. Acordes paralelos con 7.<sup>a</sup>, como modificador tímbrico.

Ej. 9. Compases 161 y 162(versión piano, Unión Musical Ediciones, S.L.)

El pasaje de transición de los compases 183 al 198 descansa sobre un acorde de novena sobre tónica de Re con la dominante en el bajo que permanece en ostinato.

Ejemplo 10. Compases 183 al 187. En Re mixolidio.

Ej. 10. Compases 183 al 187 (versión piano, Unión Musical Ediciones, S.L.)

A partir del compás 200, se produce una reexposición de los materiales utilizados en el movimiento, todos ellos en Re M.



## Procedimientos armónicos y acordes:

Ejemplo 1. Utilización de la doble apoyatura (c. 28).



**Ej. 1. Compás 28. Doble apoyatura (versión piano, Unión Musical Ediciones, S.L.)**

Ejemplo 2. Apoyatura simple (Fa#) (cc. 221-222).



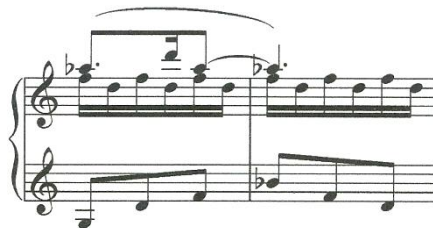
**Ej. 2. Compases 221-222. Apoyatura simple (Fa#) (versión piano, Unión Musical Ediciones, S.L.)**

Ejemplo 3. Acorde apoyatura y retardo: Re-Do, dominante de Fa (Do-Mi-Sol-Si) (c. 59).



**Ej. 3. Compás 59. Apoyatura y retardo (versión piano, Unión Musical Ediciones, S.L.)**

Ejemplo 4. Acordes de onceava sobre el tercer grado de Do mayor: Mi-Sol-Sib-Re-Fa-La b (cc. 119-120).



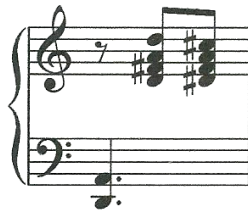
**Ej. 4. Compases 119-120. Acordes de onceava sobre el tercer grado de Do mayor (versión piano, Unión Musical Ediciones, S.L.)**

Ejemplo 5. Acordes de séptima Gm<sup>7</sup> de la tonalidad de Fa mayor, formado por las notas: Sol-Sib-Re-Fa (c. 79).



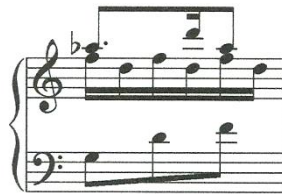
**Ej. 5. Compás 79. Acordes de séptima Gm<sup>7</sup> de la tonalidad de Fa mayor (versión piano, Unión Musical Ediciones, S.L.)**

Ejemplo 6. Acorde de novena sobre II de La mayor: Si-Re#-Fa-La-Do# (c. 47).



**Ej. 6. Compás 47. Acorde de novena sobre II de La mayor (versión piano, Unión Musical Ediciones, S.L.)**

Ejemplo 7. Acorde de novena sobre dominante de Do mayor: Sol-Si-Re-Fa-La b (c. 119).



**Ej. 7. Compás 119. Acorde de novena sobre dominante de Do mayor (versión piano, Unión Musical Ediciones, S.L.)**

Ejemplo 8. Acorde de séptima de dominante de Do mayor: Sol-Si-Re-Fa (cc. 75-76).



**Ej. 8. Compases 75-76. Acorde de séptima de dominante de Do mayor (versión piano, Unión Musical Ediciones, S.L.)**

Ejemplo 9. Acorde de séptima disminuida sobre VII en la tonalidad de Re mayor: Do#-Mi-Sol-Si b (c. 221).



**Ej. 9. Compás 221. Acorde de séptima disminuida sobre VII en Re mayor (versión piano, Unión Musical Ediciones, S.L.)**

Ejemplo 10. Acorde de séptima sobre tónica de Re mayor: Re-Fa#-La-Do# (c. 225).



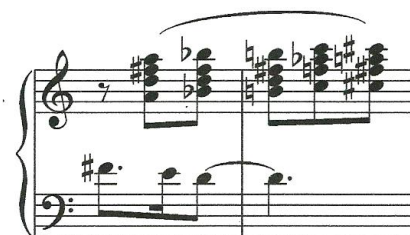
**Ej. 10. Compás 225. Acorde de séptima sobre tónica de Re mayor (versión piano, Unión Musical Ediciones, S.L.)**

Ejemplo 11. Acordes paralelos de tríadas: Si-Re-Fa#; Do#-Mi-Sol; Re-Fa#-La (c. 165).



**Ej. 11. Compás 165. Acordes paralelos de tríadas (versión piano, Unión Musical Ediciones, S.L.)**

Ejemplo 12. Acordes paralelos de tríadas de Re mayor (cc. 223-224).



**Ej. 12. Compases 223-224. Acordes paralelos de tríadas de Re mayor (versión piano, Unión Musical Ediciones, S.L.)**

Ejemplo 13. Acordes sin resolver de La mayor (c. 86).



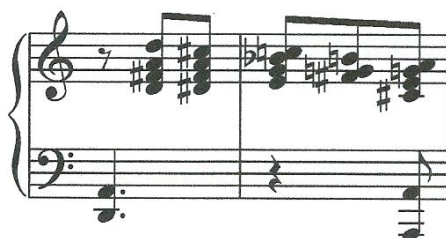
**Ej. 13. Compás 86. Acordes sin resolver de La mayor (versión piano, Unión Musical Ediciones, S.L.)**

Ejemplo 14. Acorde de séptima: Sol#-Sib-Re-Fa, 3.<sup>a</sup> disminuida, 3.<sup>a</sup> M y 3.<sup>a</sup> m (c. 178).



**Ej. 14. Compás 178. Acorde de séptima (versión piano, Unión Musical Ediciones, S.L.)**

Ejemplo 15. Enlace armónico. Dominante con novena, dominante con séptima, dominante con séptima disminuida y resolución en tónica de Re mayor (cc. 47-48).



**Ej. 15. Compases 47-48. Enlace armónico (versión piano, Unión Musical Ediciones, S.L.)**

Ejemplo 16. Modo mixolidio de Si bemol (c. 150).



**Ej. 16. Compás 150. Modo mixolidio de Si bemol (versión piano, Unión Musical Ediciones, S.L.)**

Ejemplo 17. Escala hexátona de Si bemol (c. 145).



**Ej. 17. Compás 145. Escala hexátona de Si bemol (versión piano, Unión Musical Ediciones, S.L.)**

Ejemplo 18. Escala hexátona de Si bemol (c. 157).



**Ej. 18. Compás 157. Escala hexátona de Si bemol (versión piano, Unión Musical Ediciones, S.L.)**

Ejemplo 19. Modalidad Re escala mixolidia (c. 31).



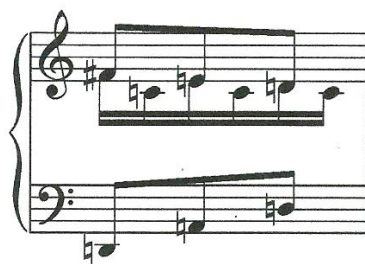
**Ej. 19. Compás 31. Modalidad Re escala mixolidia (versión piano, Unión Musical Ediciones, S.L.)**

Ejemplo 20. Modalidad La dórico (c. 183).



**Ej. 20. Compás 183. Modalidad La dórico (versión piano, Unión Musical Ediciones, S.L.)**

Ejemplo 21. Modalidad La dórico (c. 149).



**Ej. 21. Compás 149. Modalidad La dórico (versión piano, Unión Musical Ediciones, S.L.)**

Ejemplo 22. Modalidad Re frigio (c. 43).



**Ej. 22. Compás 43. Modalidad Re frigio (versión piano, Unión Musical Ediciones, S.L.)**

Ejemplo 23. Giro frigio (cc. 50-51).



**Ej. 23. Compases 50-51. Giro frigio (versión piano, Unión Musical Ediciones, S.L.)**

Ejemplo 24. La lidio (c. 54).



**Ej. 24. Compás 54. La lidio (versión piano, Unión Musical Ediciones, S.L.)**

Ejemplo 25. La mixolidio (cc. 50-51).



Ej. 25. Compases 50-51. La mixolidio (versión piano, Unión Musical Ediciones, S.L.)

### 3.5.3.- Orquestación de la primera danza: *Exaltación*

La plantilla orquestal que utiliza Turina es para gran orquesta, ya que amplía la instrumentación clásica con instrumentos como el corno inglés, o instrumentos graves que amplían el registro, como el clarinete bajo en La o el contrafagot, en la sección de viento-madera. Respecto a la plantilla del viento-metal es: 4 trompas, 3 trompetas, 3 trombones y tuba, sigue la organización clásica, y lo novedoso es la utilización del arpa con una función colorística que sustituye a los timbres ausentes en esta primera danza, y en otras ocasiones el arpa tiene un uso orquestal unido a los instrumentos graves de la sección de cuerda. Esta danza no presenta un conjunto de percusión nutrido, ya que limita la sección al timbal y bombo; por último, la sección de cuerda tiene un tratamiento individualizador, de modo que en ocasiones son los violines I los que doblan la melodía llevada por el viento-madera, o los violines II los que acompañan pasajes melódicos importantes junto con el viento. El protagonismo de la sección de viento-madera es indiscutible en toda la danza, que ya desde la primera presentación temática, el corno inglés alterna con oboe y finaliza con el clarinete, estos son los tres instrumentos que portan la melodía, reservando el *tutti* de la sección cordal con el viento para el último tercio de la obra, en un momento de gran clímax, y reservando la madera para un final evaporado y sutil acorde a la estética impresionista.

La orquestación ha supuesto muchas cosas para muchos compositores. Ha sido el sirviente del grande, el sostén del mediocre y el marco encubridor del débil. Sus vidas pasadas, consagradas en las obras de los grandes genios, el jadeo actual, después del

agotamiento del progreso reciente, y el futuro, se presentan tan completamente inciertas como a finales del siglo XVI<sup>356</sup>.

La orquestación tiene como función la clarificación formal de una pieza musical, y por tanto sirve de medio para estructurar las distintas partes del discurso, o para dar brillo a las distintas secciones tímbricas. La instrumentación es una herramienta para diferenciar secciones: homofónicas o polifónicas; solísticas o *tuttis* (total por todo el conjunto de instrumentos, o parcial por una gran mayoría de instrumentos integrantes, aunque no en su totalidad), permitiendo también diferenciar los materiales en distintos planos sonoros.

En la orquestación se tiene en cuenta la siguiente jerarquización del material:

- ✓ Primer plano. Melodía.
- ✓ Plano medio. Melodías o líneas melódicas secundarias.
- ✓ Plano de fondo. Líneas de apoyo a la melodía: nota pedal o notas largas en instrumentos graves de las distintas familias instrumentales.

Según los distintos recursos utilizados, como las duplicaciones al unísono, a la octava, o la combinación de los elementos detallados anteriormente, se originan diferentes texturas:

- ✓ Secciones polifónicas, en las que simultáneamente suenan varias voces de interés melódico.
- ✓ Secciones homofónicas, constituidas por una textura de melodía con acompañamiento.

El último elemento a tener en cuenta en este tratado de la orquestación son los elementos que se refieren al tratamiento individualizado de cada instrumento; coloración de alturas e innovaciones técnicas, así como recursos interpretativos puestos a disposición de la obra.

Ya hemos indicado anteriormente que la plantilla orquestal de las *Danzas fantásticas* sigue el mismo patrón de toda la música sinfónica de Turina, en cuanto número y prototipo de instrumentos, con la inclusión siempre de arpa y un número reducido de instrumentos de percusión. La utilización de los recursos de instrumentación y orquestación de la primera danza está a medio camino entre las

---

<sup>356</sup> Texto extraído del libro de CARSE, Adam. *The history of orchestration*. Nueva York: Dover, 1964, p. 337. (N del T.: la traducción es nuestra página 3, *El estudio de la orquestación*, de Samuel Adler).



técnicas del Romanticismo tardío —por la utilización de un gran aparato orquestal al servicio del tematismo musical— y el tratamiento colorista y tímbrico de motivos y melodías más cercano a las técnicas orquestales del impresionismo y el nacionalismo.

Presento en esquema la textura orquestal de la obra:

TEXTURA ORQUESTAL DE EXALTACIÓN		
TEXTURA ORQUESTAL	EXTENSIÓN	INSTRUMENTOS
Escritura a varias voces	cc. 1 al 3	Melodía en violines y violas Bajo en trombón III, tuba, contrafagot, violonchelo y contrabajo
Textura compleja: 4 elementos: melodía, cinquillos, acordes y arpegios	cc. 4 y 5	Melodía: cuerda tresillos en trémolos descendentes en violines, violas y violonchelos Cinquillos: madera y arpa; cinquillos ascendentes en flautas, oboes, crono inglés, clarinetes y fagot Acordes en trompas, trompetas, trombones y tuba Arpegios descendentes en trémolo en violonchelos y violas
Una sola voz al unísono	c. 6	Melodía al unísono reforzada por los instrumentos graves de la sección de cuerda: violonchelo y contrabajo; y en madera: fagot y contrafagot
Acompañamiento sin melodía: nota pedal y bajo ostinato	cc. 7 al 10	Nota pedal en trompas Bajo ostinato en violonchelo y contrabajo
Acompañamiento sin melodía: nota pedal, bajo ostinato y acordes	cc. 11 al 14	Nota pedal en trompas Bajo ostinato en violonchelo, contrabajo, arpa y timbal Acordes en violas
Melodía y acompañamiento con tres elementos: ostinato, nota pedal y acordes	cc. 15 al 22	Melodía en corno inglés Acompañamiento con tres elementos: ostinato en violonchelo y timbal; nota pedal en contrabajo, violín I y clarinete; acordes en arpa
Melodía y acompañamiento con tres elementos: ostinato, nota pedal y acordes	cc. 23 al 30	Melodía en el oboe Acompañamiento: ostinato de violonchelo y timbal; nota pedal en violín I, contrabajo y trompa; acordes en arpa y clarinete
Melodía duplicada a la octava y acompañamiento con 3 elementos: acordes, nota pedal y figuras de menor importancia	cc. 31 al 38	Melodía en flauta, oboe y clarinete Acompañamiento con tres elementos: acordes en clarinete, trompa y violonchelo; nota pedal en clarinete bajo, contrafagot y contrabajo; figuras de menor importancia: septillo en violines II y octava en violines I
Melodía y acompañamiento con tres elementos: ritmo, bajo y adornos	cc. 39 al 46	Melodía en violines I-II, violas y trompas Acompañamiento con tres elementos: ritmos en viento-madera en homofonía; bajo en cuerda grave, fagot y contrafagot; adorno <i>glissando</i> del arpa
Textura compleja con tres elementos: melodía, elemento secundario y fondo en ostinato	cc. 47 al 54	Melodía en madera y metal; elemento secundario en violines y violas; fondo en ostinato en cuerda grave, fagot, contrafagot y timbal
Melodía y acompañamiento con dos elementos: acordes y ostinato	cc. 55 al 58	Melodía en flauta, oboe, corno inglés, clarinete y trompeta III, acompañada de acordes en sección homofónica en violines, violas y trombones; ostinato en cuerda grave, fagot y contrafagot
Melodía y acompañamiento con dos elementos: apoyaturas y nota pedal	cc. 59 al 62	Melodía en violines y violas en sección homofónica Acompañamiento en apoyaturas en oboe, corno inglés, clarinete, fagot y trompas además de nota

		pedal en fagot, trombón III, tuba y violonchelo
Melodía mixta: cuerda, viento-madera y viento-metal, con acompañamiento basado en acordes y arpegios	cc. 63 al 70	Melodía en flauta, oboe, clarinete, trompas, violines I-II y violas duplicadas a la octava Acompañamiento: acordes en trompetas y arpegios en fagot, contrafagot, tuba, violonchelo y contrabajos
Melodía de timbre mixto y acompañamiento con tres elementos: acordes, arpegios y nota pedal	cc. 71 al 74	Melodía duplicada en flauta y violín I Acompañamiento: acordes en violines II, violas, oboes y clarinetes; arpegios en fagot y contrabajo; nota pedal en clarinete bajo y violonchelo
Melodía mixta y acompañamiento con tres elementos: acordes, arpegios y nota pedal	cc. 75 al 78	Melodía duplicada en oboe y violín I Acompañamiento: acordes en clarinetes, trompas, trompetas, violines II y violas; arpegios en fagot y contrabajo; nota pedal en violonchelo
Melodía a dos voces por terceras. Contramelodía y acompañamiento en arpegios	cc. 79 al 82	Melodía en flautas a dos voces Contramelodía en clarinetes a dos voces Acompañamiento en arpegios en cuerda
Melodía en la sección de metal, acompañamiento en la cuerda finalizando con acorde en <i>tutti</i>	cc. 83 al 86	Melodía por terceras en las trompas I-II Contramelodía en las trompetas I-II Acompañamiento en acorde en el arpa y arpegio en los violines I, final de sección con acorde en <i>tutti</i> en las tres familias instrumentales
Motor rítmico con función melódica y acompañamiento con nota pedal y ostinato	cc. 87 al 94	Motor rítmico en flauta y clarinete Acompañamiento con nota pedal en contrabajo Ostinato en violines I-II, flauta III, timbal y arpa
Motor rítmico con función melódica y acompañamiento con tres elementos: arpegio, nota pedal y ostinato	cc. 95 al 102	Motor rítmico en flauta, clarinete, oboe y fagot Acompañamiento con arpegio en violas y violonchelos; nota pedal en contrabajo; ostinato en violines I-II, flauta III, timbal, arpa y trompa I
Melodía mixta duplicada al unísono, contramelodía y acompañamiento con tres elementos: motor rítmico, acordes y nota pedal	cc. 103 al 110	Melodía duplicada al unísono en flautas, oboes, violines I y arpa Contramelodía en trompas a cuatro Acompañamiento: motor rítmico con clarinete, fagot, violines II y violas; acordes en trombones y tubas; nota pedal en contrabajo
Melodía duplicada al unísono en la madera; contramelodía y acompañamiento con tres elementos: motor rítmico, nota pedal y ostinato	cc. 111 al 120	Melodía al unísono con flauta, oboe y clarinete Contramelodía en violines I y trompas Acompañamiento: motor rítmico con violines II y violas; nota pedal con trombones y tubas; ostinato en las violas
Textura compleja: melodía, acompañamiento con dos elementos: acordes y motor rítmico	cc. 121 al 124	Melodía en los violines I Acompañamiento con escalas en flautas, oboes y clarinetes; motor rítmico en violines II, violas y violonchelos; acordes con función de nota pedal en trompas, trompetas, clarinete bajo y fagot
Melodía y acompañamiento con tres elementos: acordes, apoyaturas y motor rítmico	cc. 125 al 128	Melodía en violines I Acompañamiento: acordes en fagot y trompas; apoyaturas en oboes, corno inglés, clarinete y clarinete bajo; motor rítmico en violines II, violas y violonchelos. Finalizando con un <i>tutti</i> homofónico
Textura compleja: melodía mixta duplicándose en las tres secciones, contramelodía y acompañamiento con cuatro elementos: acordes, motor rítmico, nota pedal y ostinato	cc. 129 al 136	Melodía mixta en flautas, oboes, trompeta I y violín II Contramelodía en violines I Acompañamiento: acordes en clarinetes y trompas; motor rítmico en las violas; nota pedal en fagot y contrafagot; ostinato en timbal, violonchelo y contrabajo
<i>Tutti</i> orquestal: melodía, contramelodía y acompañamiento con cuatro elementos: nota pedal,	cc. 137 al 144	Melodía con flautas, oboes, clarinete I, trompeta I y violín II Contramelodía con violines I

ostinato, motor rítmico y septillos con efecto de coloración		Acompañamiento: nota pedal en fagot, contrafagot, trompas, trombones y tubas; ostinato en el timbal, violonchelo y contrabajo; motor rítmico en violas y triángulo; septillos en el arpa
Melodía mixta y acompañamiento con tres elementos: acordes, arpeggios y motor rítmico	cc. 145 al 148	Melodía duplicada al unísono en corno inglés y violín I Acompañamiento: acordes en violín II, violas, violonchelo, trombones y tuba; arpeggios en <i>glissando</i> en contrabajos; motor rítmico en clarinete bajo y fagot
Melodía mixta y acompañamiento con tres elementos: acordes, arpeggios y motor rítmico	cc. 149 al 152	Melodía duplicada al unísono en corno inglés y violín I Acompañamiento: acordes en violín II, violas, violonchelo, trombones y tuba; arpeggios en <i>glissando</i> en contrabajos; motor rítmico en clarinete bajo, clarinetes y fagot
Melodía y acompañamiento con tres elementos: acordes, motor rítmico y nota pedal	cc. 153 al 156	Melodía al unísono en corno inglés y trompas Acompañamiento: acordes en violines I-II, violas y violonchelo; motor rítmico en clarinete y fagot; nota pedal en trompeta I, trombones y tuba
Melodía, contramelodía y acompañamiento con tres elementos: acordes, motor rítmico y nota pedal	cc. 157 al 160	Melodía al unísono en corno inglés y trompas Contramelodía en violines I-II Acompañamiento: acordes en violas y violonchelos; motor rítmico en oboe, clarinete, clarinete bajo y fagot; nota pedal en trompeta I, trompetas a tres, trombones y tuba
Melodía mixta, duplicada a la octava, contramelodía y acompañamiento con tres elementos: acordes funcionando como nota pedal, motor rítmico y decoración a base de <i>glissando</i>	cc. 161 al 172	Melodía mixta en oboes, corno inglés, clarinetes, violines, violas y violonchelos Contramelodía en las trompetas Acompañamiento: acordes en trompas, trombones, tuba y fagot; motor rítmico en las flautas; decoración a base de <i>glissando</i> en el arpa
Melodía mixta duplicada a la octava y acompañamiento con tres elementos: acordes funcionando como nota pedal, motor rítmico y decoración a base de <i>glissando</i>	cc. 173 al 180	Melodía mixta en oboes, corno inglés, clarinetes, trompas, violines, violas y violonchelos Acompañamiento: acordes en trompas, trompetas, trombones, tuba y fagot; motor rítmico en las flautas; decoración a base de <i>glissando</i> en el arpa y triángulo
Melodía mixta duplicada a la octava en las tres secciones instrumentales y acompañamiento a base de nota pedal, finalizando con acorde en <i>tutti</i>	cc. 181 y 183	Melodía mixta en oboes, corno inglés, clarinetes, trompetas, trompas, trombones, violines I-II y violas Acompañamiento: nota pedal en clarinete bajo, fagot, contrafagot, trombones, tuba, violonchelo y contrabajo; concluye con acorde en <i>tutti</i>
Melodía con forma de trino en la cuerda, acompañamiento con tres elementos: arpeggios, motor rítmico y nota pedal en acordes	cc. 184 al 187	Melodía en violines I-II y violas Acompañamiento: arpeggios en el arpa, clarinete bajo, fagot, contrafagot, violonchelo y contrabajo; motor rítmico en oboes y clarinetes; nota pedal en trompas
Melodía con forma de trino en la cuerda, acompañamiento con cuatro elementos: arpeggios, motor rítmico, nota pedal en acordes y adorno a base de mordente en el viento	cc. 188 al 191	Melodía en violines I-II y violas Acompañamiento: arpeggios en el arpa, clarinete bajo, fagot, contrafagot, violonchelo y contrabajo; motor rítmico en oboes y clarinetes; nota pedal en acordes en trompas; adorno mordente en flauta I, oboe I, clarinete I y trompeta I
Melodía con forma de trino en la cuerda, acompañamiento con cuatro elementos: arpeggios, motor rítmico, nota pedal en acordes y adorno a base de mordente en el viento	cc. 192 al 194	Melodía en violines I-II, violonchelos y violas Acompañamiento: arpeggios en el arpa; motor rítmico en flautas y oboes; nota pedal en acordes en clarinete y fagot; adorno mordente en flauta I, oboe I, clarinete I y trompeta I
Melodía con forma de trino en la cuerda y acompañamiento con dos	cc. 195 al 198	Melodía en violines I-II Acompañamiento: motor rítmico en flautas; nota

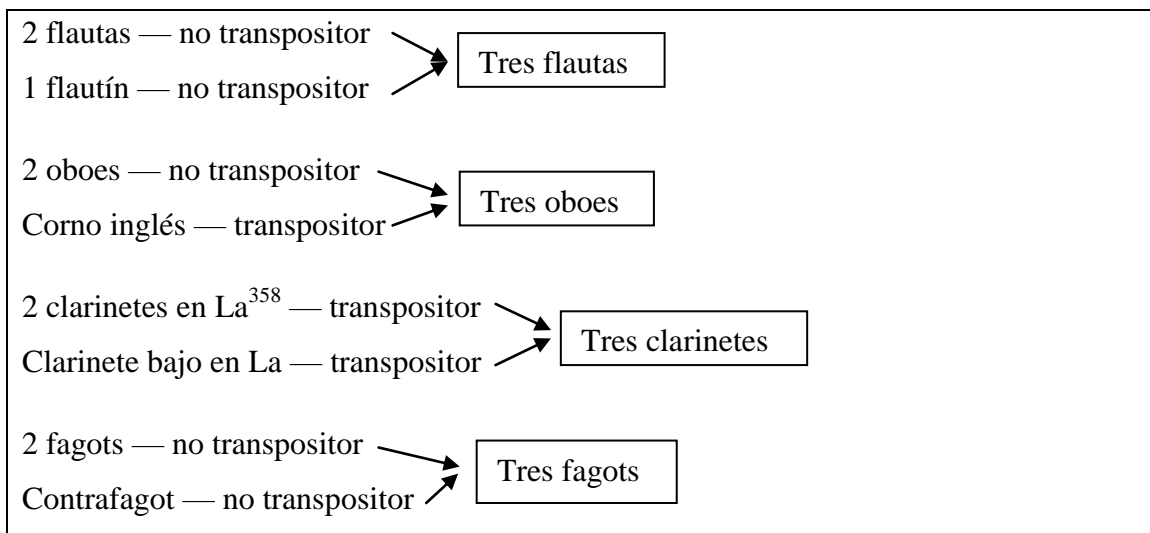
elementos: motor rítmico y nota pedal en acordes		pedal en acordes en violas y violonchelos
Pausa general	c. 199	
Melodía en la cuerda y acompañamiento con dos elementos: arpeggios y nota pedal	cc. 200 al 202	Melodía en violines I-II y violas Acompañamiento: arpeggios en el arpa; nota pedal en fagot, trombón III, tuba, violonchelo, y contrabajo
Melodía a una sola voz y acompañamiento con dos elementos: nota pedal y ostinato	cc. 203 al 206	Melodía en el clarinete Acompañamiento: nota pedal en fagot I, viola y contrabajo; ostinato en timbal y violonchelo
Melodía en acordes, contramelodía y acompañamiento con dos elementos: nota pedal y ostinato	cc. 207 y 208	Melodía en flautas y trompeta I Contramelodía en los violines I Acompañamiento: nota pedal en contrabajos; ostinato en timbal y violonchelo
Melodía a una sola voz y acompañamiento con tres elementos: bajo, nota pedal y ostinato	cc. 209 al 212	Melodía en el clarinete Acompañamiento: bajo en el fagot; nota pedal en el contrabajo; ostinato en el timbal y violonchelo
Melodía a una sola voz, contramelodía y acompañamiento con dos elementos: nota pedal y ostinato	cc. 213-214	Melodía en el oboe Contramelodía en el corno inglés Acompañamiento: nota pedal en trompa y contrabajo; ostinato en timbal y violonchelo
Melodía a dos voces, contramelodía y acompañamiento con dos elementos: nota pedal y bajo ostinato	cc. 215-216	Melodía a dos voces en el clarinete Contramelodía en las flautas Acompañamiento: nota pedal en la trompa y contrabajo; bajo ostinato en timbal y violonchelo
Melodía a dos voces y acompañamiento con dos elementos: nota pedal y ostinato	cc. 217 al 220	Melodía en dos flautas Acompañamiento: nota pedal en trompa y contrabajo; ostinato en violonchelo y timbal
Melodía en un solo instrumento, contramelodía polifónica y acompañamiento con nota pedal	cc. 221 y 225	Melodía en el violonchelo Contramelodía con entradas imitativas en oboe I, flauta I, que se amplía al resto de las flautas y clarinetes, finalmente se suma el fagot Acompañamiento con nota pedal en el contrabajo y redoble de timbal
Textura en acordes con función melódica en una única sección y acompañamiento en nota pedal	cc. 226 al 229	Acorde a tres en violines I-II Acompañamiento en nota pedal en las violas
Textura en acordes con función melódica en una única sección y acompañamiento con dos elementos: nota pedal y bajo ostinato	cc. 230 -231	Melodía en acordes en las flautas Acompañamiento: nota pedal en trompas y contrabajo; bajo ostinato en timbal y violonchelo
Textura en acordes con función melódica en una única sección y acompañamiento en nota pedal	cc. 232 al 235	Acorde a tres en violines I-II Acompañamiento en nota pedal en las violas
Textura en acordes con función melódica en una única sección y acompañamiento con dos elementos: nota pedal y bajo ostinato	cc. 236-239	Melodía en acordes en las flautas Acompañamiento: nota pedal en trompas y contrabajo; bajo ostinato en timbal y violonchelo
Textura en acordes repartida entre dos secciones, acompañamiento a base de nota pedal	cc. 240-243	Melodía en acordes en flautas, clarinetes, violas y violines I Acompañamiento en nota pedal en fagot y contrabajo
Textura en acordes repartida entre dos secciones	cc. 244 al 246	Melodía en acordes en flautas a tres y violines I-II

Cap. III. Tabla 6. Textura orquestal de *Exaltación*

La instrumentación, decía Rimsky-Korsakov, «es uno de los aspectos mismos del alma de la obra»<sup>357</sup>.

La instrumentación utilizada en *Exaltación*, en el orden establecido por el compositor, es la siguiente.

Viento-madera: sección a tres.



Viento-metal: 4 + 3 + 3 + 1.

4 trompas en Fa — transpositor
3 trompetas en Do — no transpositor
3 trombones — no transpositor
1 tuba — no transpositor

Percusión: afinación determinada y afinación indeterminada.

Timbales La-Re — afinación determinada. Escritura en pentagrama
Timbres — afinación determinada. Escritura en pentagrama
Bombo — afinación indeterminada. Escritura en línea, compartida con plato y triángulo
Platos — afinación indeterminada. Escritura en línea, compartida con bombo y triángulo
Triángulo — afinación indeterminada. Escritura en línea, compartida con bombo y plato

<sup>357</sup> RIMSKY-KORSAKOV, Nicolái. *Principios de orquestación*. Buenos Aires: Editorial Ricordi Americana, 1985, p. 2.

<sup>358</sup> Se tiende a utilizar clarinete en La, para armaduras con tonalidades con sostenidos, y en Si bemol, para armaduras con tonalidades con bemoles. En el siglo XX la mayoría de las obras orquestales está escrita para clarinete en Si bemol.

Cuerda: punteada y frotada.

Arpa — afinación determinada. Escritura en pentagrama
Violines I y II — afinación determinada. Escritura en dos pentagramas independientes
Violas — afinación determinada. Escritura en pentagrama
Violonchelos — afinación determinada. Escritura en pentagrama
Contrabajos — afinación determinada. Escritura en pentagrama

Destaca la colocación de flautín bajo las flautas, cuando lo habitual es colocarlo encima. Otra práctica habitual que cumple es la de compartir el pentagrama los trombones III y las tubas, dada su escasa utilización. Es destacable el uso de la palabra «timbres» para designar el *glockenspiel*, probablemente debido a su conocimiento de la expresión francesa *jeu de timbres*, consecuencia de su formación en la capital francesa. En suma, se trata de la orquestación moderna o gran orquesta en la que se incorporan el corno inglés, el clarinete bajo, el contrafagot y el arpa; se incrementa la sección de percusión: tambor, bombo, platillos, triángulo y *glockenspiel*; y metal con las tubas, así como la amplificación de sus instrumentos a 4, 3, 3 y 1.

La estructura, desde el punto de vista orquestal, diferencia entre secciones de homofonía, en la que una melodía es acompañada por otros instrumentos, sean estos de la misma o distinta familia, y esta melodía puede aparecer duplicada al unísono o a la octava por instrumentos de su misma sección, o de otra antagónica. Hay fragmentos que presentan una textura variada, ya que combina distintos elementos de menor importancia, y estos elementos, cuando tienen un mayor protagonismo, convierten a la sección en polifónica.

*Exaltación* sigue el siguiente esquema según su textura orquestal:

- ✓ Homofonía. Compases 1 al 3, sección de cuerda.
- ✓ Textura variada. Compases 4 y 5, en figuración de grupos irregulares: tresillos en la cuerda y cinquillos en madera y arpa.
- ✓ Melodía sola. Compás 6, instrumentos graves de madera y cuerda: fagot, contrafagot, violonchelo, y contrabajo.
- ✓ Fondo. Compases 7 al 14, nota larga de trompa y ostinato de violonchelo.
- ✓ Homofonía. Compases 15 al 30, melodía en la sección de madera: corno inglés y oboe.

- ✓ Melodía duplicada a la octava y al unísono en la sección de viento-madera. Compases 31 al 38.
- ✓ Textura variada. Compases 39 al 46, tema en trémolo de cuerda y trompa.
- ✓ Textura variada. Compases 47 al 54, figuración animada en la sección de la madera.
- ✓ Textura variada. Compases 55 al 58, destaca la sección de viento-metal.
- ✓ Textura variada. Compases 59 al 62, destaca la figuración de los cordófonos.
- ✓ Duplicación del tema principal madera y cuerda. Compases 63 al 78.
- ✓ Homofonía. Compases 79 al 82, melodía en la flauta y contramelodía en el clarinete.
- ✓ Textura variada. Compases 87 al 94, violín I-II, flauta III, arpa, nota pedal en contrabajos, trémolos en violas y acompañamiento en semicorcheas en el segundo pulso, en flautas I-II y clarinetes.
- ✓ Textura variada. Compases 95 al 102, se amplía a oboe y fagot el diseño de semicorcheas, y se sustituye el anterior trémolo de las violas por arpeggio ascendente.
- ✓ Textura polifónica. Compases 103 al 120, melodía duplicada en viento-madera y violines I, y en el arpa, y diseño en abanico en las trompas, dos esquemas rítmicos en semicorcheas, uno en madera y otro en cuerda.
- ✓ Textura polifónica. Compases 121 al 128, se introduce una escala cromática ascendente en tresillos en la madera, y un trémolo unisónico en violines II, violas y violonchelos.
- ✓ Melodía en varias secciones instrumentales. Compases 129 al 136, duplicada viento-madera, más trompeta y violín II.
- ✓ Melodía en madera, metal, y cuerda. Compases 137 al 144, duplicación en viento-madera, violín II y trompeta.
- ✓ Textura variada. Compases 153 al 160, diseño recurrente de un compás en trompas y corno inglés, diseño en semicorcheas con movimiento descendente en clarinete y fagot, una nota por compás en la cuerda y contrafagot.
- ✓ Melodía duplicada. Compases 161 al 180, duplicación de melodía en madera y cuerda.

- ✓ Textura variada. Compases 183 al 198, se articula en tres secciones: 183 al 187, 188 al 191, 192 al 198. Compás 199, pausa general.
- ✓ Homofonía. Melodía en la cuerda, del compás 200 al 202.
- ✓ Melodía en el clarinete con acompañamiento, del compás 203 al 212.
- ✓ Sección en acordes, del compás 213 al 220.
- ✓ Melodía en el violonchelo, del compás 221 al 225.
- ✓ Sección en acordes en la cuerda. Compases 226 al 229.
- ✓ Sección en acordes en la madera. Compases 230 y 231.
- ✓ Sección en acordes en la cuerda. Compases 232 al 235.
- ✓ Sección en acordes en la madera, distribuida en dos secciones: compases 236 y 237 y compases 238 y 239.
- ✓ Sección en acordes en madera y cuerda, distribuida en dos secciones: compases 240 y 241 y compases 242 y 243.
- ✓ Sección de acordes duplicados al unísono y a la octava, en flautas y violines I-II, del compás 244 al 246.

Analizamos las secciones, así como los recursos orquestales que originan las distintas texturas ya analizadas:

Secciones de *tutti*, por parte de todos los instrumentos de la orquesta, se denomina *tutti* total, compases 141 al 146 (ej.1).

Ejemplo 1. Compases 141 al 146.

The image shows a musical score for measures 141 to 146. The score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves. The instruments listed on the left are: Flauta (Flute), Oboe, Corno inglés (English Horn), Clarinete en La (Clarinet in B-flat), Fagot + Contrafagot (Bassoon/Contrabassoon), Trompa (Trumpet), Trompa (Trumpet), Trombón + Tuba (Trombone/Tuba), Arpa (Harp), Violin I y II (Violin I & II), Viola, and Violonchelo (Cello). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *gliss.* and *ff*.

Ej. 1. Compases 141 al 146



Los *tutti* pueden cumplir estas dos funciones: *tutti* multi octava, se trata de un unísono orquestal desplegado en varias octavas, para introducir una nueva idea. Compases 63 al 70 (ej. 2). Cada familia instrumental presenta una distinta articulación.

Ejemplo 2. Compases 63 al 70.

Ej. 2. Compases 63 al 70

La otra función de los *tutti* orquestales es la de recapitular una idea ya presentada. Compases 129 al 144 (ej. 3). El tema se añade en los clarinetes en el c. 137.

Ejemplo 3. Compases 129 al 144.

Ej. 3. Compases 129 al 144

Compases 161 al 180 (ej. 4). *Tutti* que recapitula una idea melódica ya expuesta anteriormente.

Ejemplo 4. Compases 161 al 180.

The musical score for Example 4, measures 161-180, is presented in two systems. The first system includes parts for Oboe, Corno inglés, Clarinete en La, Violín I, Violín II, Viola, and Violonchelo. The second system includes parts for Ob. (piccolo), Cor. I, Cl., Vin. I, Vin. II, Vla., and Vc. The music is in 3/8 time and features a homophonic texture with a first and second plane. The dynamic marking is 'ff' (fortissimo).

Ej. 4. Compases 161 al 180

Textura homofónica que resulta de la combinación de un primer plano y un plano de fondo. Compases 39 al 58.

Ejemplo 5. Compases 39 al 42.

The musical score for Example 5, measures 39-42, is presented in a single system. The parts include Flauta, Oboe, Corno inglés, Clarinete en La, Clarinete bajo, Trompa I y II, Trompa III y IV, Violín I, Violín II, and Viola. The music is in 3/8 time and features a homophonic texture with a first and second plane. The dynamic marking is 'f' (forte).

Ej. 5. Compases 39 al 42

Melodía acompañada. Compases 15 al 30.

Ejemplo 6. Compases 15 al 30.

The musical score for Example 6, measures 15 to 30, is presented in two systems. The first system includes Oboe, English Horn, Clarinet in Bb, Trumpet in F, Timpani, Harp, Violin I, Violoncello, and Double Bass. The second system includes Oboe, Cor Anglais, Clarinet in Bb, Trumpet 1st, Timpani, Harp, Violin I, Viola, and Double Bass. The music is in 3/8 time and features a melodic line in the woodwinds and strings, with a steady drum pattern and harp accompaniment.

Ej. 6. Compases 15 al 30

Disposición de voces en acordes. Compás 39 (ej. 7.1).

Nota La. Flauta I, flauta III, oboe I, corno inglés y clarinete I.

Nota Re. Flauta II, oboe II, clarinete II, clarinete bajo, fagot y contrafagot.

Sección metal: Nota Re. Trombón II y trompeta III.

Nota Do. Trompas I, II, III y IV.

Nota Fa. Trompetas II.

Nota La. Trombón I y trombón III.

Ejemplo 7.1. Compás 39.

Flauta  
Flauta  
Oboe  
Corno inglés  
Clarinete  
Clarinete bajo  
Fagot  
Contrafagot  
Trompas  
Trompetas  
Trombón I y II  
Trombón III y Tuba

Ej. 7.1. Compás 39

Duplicación de acordes. Compás 59 (ej. 7.2).

Combinación: Oboe, clarinete y trompa.

Corno inglés y trompa III.

Clarinete bajo y trompa IV.

Ejemplo 7.2. Compás 59.

ob. + cl. + tpa.  
c.i. + tpa. III  
cl. bajo + tpa. IV

Ej. 7.2. Compás 59

Duplicación de acordes. Compás 73 (ej. 7.3).

Combinación: Oboe y violín II.

Corno inglés y trompa.

Clarinete y violín II.

Clarinete bajo y violonchelo.

Ejemplo 7.3. Compás 73.

ob. + violín II  
c.i. + tpa.  
cl. bajo + cello  
Cl. + Violín II

**Ej. 7.3. Compás 73**

Duplicación de acordes. Compás 75 (ej. 7.4).

Combinación: Trompa I y viola.

Trompa II y violín II.

Trompa III y viola.

Trompa IV y violines II.

Corno inglés, violín II y trompeta.

Ejemplo 7.4. Compás 75.

Trompa I y viola  
Trompa II y violín II  
Trompa III y viola  
Trompa IV y violín II  
Corno inglés, violín II y trompeta

**Ej. 7.4. Compás 75**

Duplicación de acordes. Compás 121 (ej. 7.5).

Combinación: Trompa I, corno inglés y trompeta I.

Trompa II, fagot I y trompeta III.

Trompa III y trompeta II.

Trompa IV y fagot II.

Ejemplo 7.5. Compás 121.

Trompa I y II

Trompa III y IV

**Ej. 7.5. Compás 121**

Duplicación de acordes. Compás 137 (ej. 7.6).

Combinación: Trompa I, clarinete bajo y oboe II.

Trompa II, fagot II, contrafagot, tuba y trombón II.

Trompa III, trompeta I, trompeta III y corno inglés.

Trompa IV y trompeta II.

Ejemplo 7.6. Compás 137.

Trompa I y II

Trompa III y IV

**Ej. 7.6. Compás 137**

Duplicación de acordes. Compás 161 (ej. 7.7).

Combinación: Trompa I, clarinete bajo y trompeta I.

Trompa II y trompeta I.

Trombón III y fagot I.

Tuba, fagot II y contrafagot.

Ejemplo 7.7. Compás 161.

Trompas

Trompeta I y II

Trompeta III

Trombón I y II

Trombón III y Tuba

**Ej. 7.7. Compás 161**

Duplicación de acordes. Compás 230 (ej. 7.8).

Combinación: Flauta I y trompa I y III.

Flauta II y trompa II.

Flauta III, trompa IV y contrabajo.

Ejemplo 7.8. Compás 230.



**Ej. 7.8. Compás 230**

Duplicación de acordes. Compás 240 (ej. 7.9) y 241.

Combinación: Flauta I y clarinete I.

Flauta II y clarinete II.

Flauta III, fagot II, violonchelo y contrabajo.

Ejemplo 7.9. Compás 240.



**Ej. 7.9. Compás 240**

Duplicación de acordes. Compás 244 (ej. 7.10) al 246.

Combinación: Flauta I, violín II, viola y fagot.

Flauta II, clarinete I, violín I y viola.

Flauta III, clarinete II, fagot II y viola.

Ejemplo 7.10. Compás 244.



**Ej. 7.10. Compás 244**

Duplicaciones a la octava, tiene como consecuencia la pérdida del color individual de los instrumentos involucrados. Compases 31 al 34 (ej. 8). La melodía al unísono de oboe y clarinete es duplicada a la octava por la flauta.

Ejemplo 8. Compases 31 al 34.

**Ej. 8. Compases 31 al 34**

Compases 63 al 66 (ej. 9). Duplicación de melodía, duplicada a la octava, en las tres familias instrumentales; violines y violas; flauta, oboe y clarinete y trompas.

Ejemplo 9. Compases 63 al 66.

**Ej. 9. Compases 63 al 66**

Compases 129 al 132. Duplicación de las flautas I, II y III, y octava baja en oboes, violines I y trompetas I.

Ejemplo 10. Compases 129 al 132.

**Ej. 10. Compases 129 al 132**

Compases 161 al 164. Duplicación de la cuerda con oboes, corno inglés y clarinete.



Ejemplo 11. Compases 161 al 164.

Oboe  
Corno inglés  
Clarinete en La  
Violín I  
Violín II  
Viola  
Violonchelo

*ff*

Ej. 11. Compases 161 al 164

Compases 165 al 168. Duplicación de oboe I y violines I a la octava y violines

II.

Duplicación de oboe II y violas y violonchelos.

Duplicación de corno inglés y violas y violonchelos.

Duplicación de clarinete I y violines II.

Duplicación de clarinete II y violas y violonchelos.

Ejemplo 12. Compases 165 al 168.

Oboe I  
Oboe II  
Corno inglés  
Clarinete I  
Clarinete II

Ej. 12. Compases 165 al 168

Las duplicaciones a la octava logran un efecto de claridad y brillantez, a la par que aumentan el nivel dinámico. Compases 181 y 182. Oboe, clarinete, trompeta y violas duplicados a la octava por violines.

Ejemplo 13. Compases 181 y 182.

Ej. 13. Compases 181 y 182

Duplicaciones mixtas al unísono. Compases 63 al 66. Duplicación flauta, oboe y violines I.

Ejemplo 14. Compases 63 al 66.

Ej. 14. Compases 63 al 66

Duplicación mixta a la octava. Compases 67 al 70. Duplicación flauta y violines I. Duplicación oboe, clarinete, violines II y violas.

Ejemplo 15. Compases 67 al 70.

Ej. 15. Compases 67 al 70

Usos de la orquesta para originar efectos especiales, compás 86. Nota larga en la trompa y *pizzicato* en la cuerda.

Ejemplo 16 A. Compás 86.

Ej. 16 A. Compás 86

Compás 188. Nota larga en la trompa, *sfz* en la trompeta, *sfz* en la madera, flauta, oboe y clarinete.

Ejemplo 16 B. Compás 188.



Ej. 16 B. Compás 188

Coloración de una nota. Ejecución de notas por instrumentos diferentes. Compases 213 y 214, en el oboe y 215 y 216, en clarinete.

Ejemplo 17. Compases 213 al 216.



Ej. 17. Compases 213 al 216

Después de la visión general de la orquestación, se analiza cada sección instrumental: cuerda, viento-madera y viento-metal. Estructuras según los distintos planos: primer plano, plano medio y plano de fondo.

En la sección de los cordófonos formada por violines, divididos en primeros y segundos, violas y cuerda grave: violonchelos y contrabajos. Todos estos instrumentos producen el sonido por frotación de un arco a la cuerda, pero Turina incrementa la plantilla de cuerda con el arpa, (véase tabla 29. Cap. III, apdo. 3.9, p. 511).

La sección de cuerda combina distintas texturas musicales: homofonía, contrapunto, melodía y acompañamiento.

Ejemplo 18. Compases 161 al 180. Homofonía.

Musical score for Example 18, measures 161-180. The score is for a string ensemble and includes parts for Violin I, Violin II, Viola, Violonchelo, Vln. I, Vln. II, Vla., and Vc. The music is in 3/8 time and features a strong homophonic texture with a dynamic marking of *ff*. The score is divided into two systems, with a first ending bracket in the second system.

Ej. 18. Compases 161 al 180

El contrapunto se muestra en los compases 103 al 120.

Ejemplo 19. Compases 103 al 106. Contrapunto.

Musical score for Example 19, measures 103-106. The score is for a string ensemble and includes parts for Violin I, Violin II, Viola, and Violonchelo. The music is in 3/8 time and features a dynamic marking of *mf*. The score shows counterpoint between the instruments.

Ej. 19. Compases 103 al 106

Ejemplo 20. Compases 129 al 144. Estructura de melodía y acompañamiento.

Musical score for Example 20, measures 129-144. The score is for a string ensemble and includes parts for Violin I, Violin II, Viola, Violonchelo, Vln. I, Vln. II, Vla., and Vc. The music is in 3/8 time and features a clear structure of melody and accompaniment. The score is divided into two systems, with a first ending bracket in the second system.

Ej. 20. Compases 129 al 144

El material se presenta en tres planos: primer plano, plano medio y plano de fondo, (véase tabla 30. Cap. III, apdo. 3.9, p. 511).

Primer plano es la voz más importante, es decir, la melodía que tiene que oírse de forma destacada.

La línea de primer plano en la cuerda aparece en los violines I y II y en las violas. Compases 1 y 2.

Ejemplo 21. Compases 1 y 2.



Ej. 21. Compases 1 y 2

Ejemplo 21 B. Compases 63 al 70. Otro ejemplo de violines y violas en primer plano.



Ej. 21 B. Compases 63 al 70

Ejemplo 22. Compases 103 al 110. Primer plano en los violines I.



Ej. 22. Compases 103 al 110

Ejemplo 22 B. Compases 121 al 127. Otro ejemplo de primer plano en violines.



Ej. 22 B. Compases 121 al 127

Ejemplo 23. Compases 129 al 144. Primer plano en los violines II.



Ej. 23. Compases 129 al 144

Figuras de fondo, constituyen un acompañamiento, acordes o figuraciones polifónicas o melódicas. En el plano de fondo se utilizan registros menos brillantes y definidos.

Ejemplo 24. Compás 87. Plano de fondo a base de trémolo en las violas.



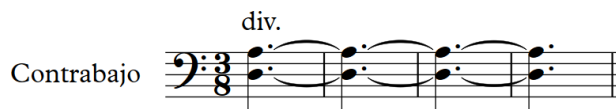
Ej. 24. Compás 87

Ejemplo 25. Compases 7 al 14. Figura de fondo a base de simultanear una síncopa en violonchelos y contrabajos.



Ej. 25. Compases 7 al 14

Ejemplo 26. Compases 15 al 18. Plano de fondo a base de nota pedal en los contrabajos.



Ej. 26. Compases 15 al 18

Ejemplo 27. Compases 74 y 76. Plano de fondo constituido por arpeggios descendentes en *pizzicato* en los contrabajos.



Ej. 27. Compases 74 y 76

Ejemplo 28. Compases 103 al 106. Cambios de textura y timbre para diferenciar exposiciones melódicas. Recurso utilizado en los violines II y violas, del compás 103 al 110.



Ej. 28. Compases 103 al 106

Creación de una poderosa exposición melódica a base de enriquecer la melodía con duplicaciones a la octava, en violín II, flauta, oboe y trompeta. Compases 129 al 144.

Ejemplo 29 A. Compases 129 al 132.

Ej. 29 A. Compases 129 al 132

Duplicación a la octava y unísono en oboe, corno inglés, clarinete, violines I-II, violas y violonchelos. Compases 161 al 172.

Ejemplo 29 B. Compases 161 al 164.

Ej. 29 B. Compases 161 al 164

Ámbito<sup>359</sup> melódico y registro en la sección de las cuerdas:

Violines I — Límite agudo — La<sup>7</sup>. Compás 34 y compás 47.

Límite agudo — Si bemol<sup>7</sup>. Compás 50.

Límite agudo — Do<sup>8</sup>. Compás 81.

<sup>359</sup> Do<sup>5</sup> se denomina al Do central del piano. Cit. PISTON, Walter. *Orquestación*. Prólogo de Ramón Barce. Madrid: Real Musical, 1984, p. XV.

Ejemplo 30 A. Compases 34, 47, 50 y 81.



Ej. 30 A. Pentagramas: 1.<sup>er</sup>, compás 34; 2.<sup>o</sup>, compás 47; 3.<sup>er</sup>, compás 50 y 4.<sup>o</sup>, compás 81

Ejemplo 30 B. Compás 40. Límite grave en octava 4. Violines I.

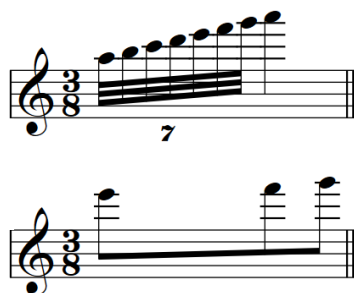


Ej. 30 B. Compás 40

Violines II — Límite agudo La<sup>8</sup>. Compás 31.

Límite agudo Sol<sup>8</sup>. Compás 182.

Ejemplo 31 A. Compases 31 y 182.



Ej. 31 A. Pentagramas: 1.<sup>er</sup>, compás 31 y 2.<sup>o</sup>, compás 182

Ejemplo 31 B. Compás 145. Violines II en el límite grave La bemol pequeña octava 4.



Ej. 31 B. Compás 145



Violas — Límite agudo Si bemol<sup>6</sup>. Compás 4.

Límite agudo Do<sup>4</sup>. Compás 54.

Límite agudo Re<sup>6</sup>. Compás 59.

Límite agudo Mi<sup>6</sup>. Compás 70.

Límite agudo Mi<sup>6</sup>. Compás 175.

Ejemplo 32 A. Compases 4, 54, 59, 70 y 175.

Compás 4

Compás 54

Compás 59

Compás 70

Compás 175

Ej. 32 A. Compases 4, 54, 59, 70 y 175

Ejemplo 32 B. Compás 5. Violas en el límite grave Do<sup>4</sup>.

Compás 5

Ej. 32 B. Compás 5

Ejemplo 33 A. Compás 162. Violonchelos en el límite agudo Sol<sup>5</sup>.

Compás 162

Ej. 33 A. Compás 162

Ejemplo 33 B. Compás 6. Violonchelos en el límite grave Do<sup>3</sup>.

Compás 6

Ej. 33 B. Compás 6

Ejemplo 34 A. Compás 70. Contrabajos en el límite agudo Re<sup>5</sup>.



Ej. 34 A. Compás 70

Ejemplo 34 B. Compases 1, 200 y 202. Contrabajo con el límite grave Mi bemol<sup>2</sup> contraoctava.



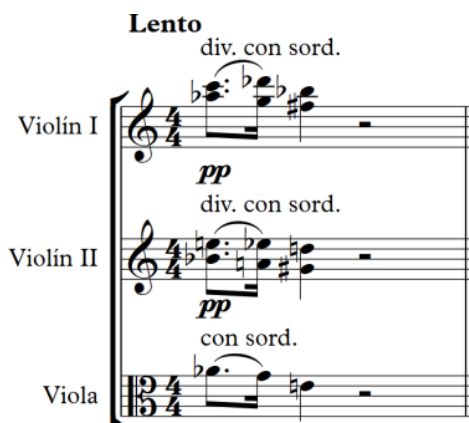
Ej. 43 B. Pentagramas: 1.<sup>er</sup>, compás 1; 2.<sup>o</sup>, compás 200 y 3.<sup>er</sup>, compás 202

Recursos técnicos e interpretativos en la sección de la cuerda.

Sordina<sup>360</sup>. Se coloca un objeto de madera, plástico, o metal en el puente para que absorba parte de las vibraciones y el sonido sea más suave. Cuando se usa sordina se altera la calidad y altura de la nota, casi siempre se utiliza en pasajes *piano*, ya que los pasajes *forte* con sordina resultan más tensos.

La utilización de la sordina ya está presente en la introducción de la *Exaltación*.

Ejemplo 35. Compás 1. En los violines I-II y violas.



Ej. 35. Compás 1

<sup>360</sup> El uso de la sordina tiene un doble efecto: reduce la dinámica y cambia el color sonoro.

En el ejemplo anterior, la cuerda aparece en *divisi*<sup>361</sup>, o divididos, en los violines I y II, este recurso es una constante en la obra. Se puede usar la división de cada instrumento en dos o tres partes. Las dobles notas se dividen entre los 2 músicos que comparten atril, el ejecutante de la derecha tocará la nota más aguda, y el de la izquierda la más grave.

Los ejemplos de *divisi* en dos se manifiestan en cada instrumento de cuerda.

Ejemplo 36 A. Compases 63 al 70. Violines I. *Divisi* en dos voces.



Ej. 36 A. Compases 63 al 70

Ejemplo 36 B. Compás 31. Violines II.



Ej. 36 B. Compás 31

Ejemplo 36 C. Compases 129 al 144. Violas en *divisi*.



Ej. 36 C. Compases 129 al 144

Ejemplo 36 D. Compases 23 y 24. Violonchelos en *divisi* a 2 (compases 23 al 30).



Ej. 36 D. Compases 23 al 24

<sup>361</sup> *Divisi*, término en italiano. Turina, en la obra, usa la palabra en español, es decir, escribe «divididos».

Ejemplo 36 E. Compases 103 al 110. Contrabajos en *divisi* a dos voces.

div. en 2

Contrabajo 

Ej. 36 E. Compases 103 al 110

Ejemplo 36 F. Compases 73 al 76. Otro ejemplo de violas en *divisi*.

divididas

Viola 

Ej. 36 F. Compases 73 al 76

Ejemplo 36 G. Compases 87 al 102. En ocasiones une dos recursos: *divisi* y *pizzicato*. *Divisi* a dos en violines I y II.

pizz.

Violin I 

Violin II 

Vln. I 


Vln. II 

Ej. 36 G. Compases 87 al 102

*Divisi* en tres: se indica en la partitura, y los atriles impares tocarán las partes agudas.


Ejemplo 37 A. Compases 87 al 102. *Divisi* a tres en todos los instrumentos de cuerda. *Divisi* en contrabajos, práctica habitual en los compositores franceses, como Debussy, dividiendo cada sección de la cuerda. La división en octavas proporciona al contrabajo octavas dentro de su parte. *Divisi* en contrabajo.

div. en 3

Contrabajo 

pp

9

Cb. 

p

Ej. 37 A. Compases 87 al 102

Ejemplo 37 B. Compases 232 al 235. *Divisi* en tres voces en los violines I y II<sup>362</sup>.  
Compases 226 al 229 y compases 232 al 235.

div. en 3

Violín I

*pp*

div. en 3

Violín II

*pp*

Ej. 37 B. Compases 232 al 235

Un paso más allá en los *divisi* es la especificación en el número de ejecutantes.

Ejemplo 37 C. Compases 240 al 244. Tres violas solas, utiliza por tanto el *divisi*,  
y un otro recurso que analizaremos posteriormente: el trémolo.

3 violas solas

Viola

*ppp*

Ej. 37 C. Compases 240 al 244

Ejemplo 37 D. Compases 55 al 58. *Divisi* en tres en los violines I.

Violín I

Ej. 37 D. Compases 55 al 58

Ejemplo 38. Compases 241 y 243. Al igual que el ejemplo expuesto  
anteriormente en estos compases se utilizan solo dos violines primeros.

2 violines solos

Violín I

Ej. 38. Compases 241 y 243

<sup>362</sup> *Divisi* a tres es un rasgo asociado al estilo impresionista.

Ejemplo 39 A. Compases 244 al 246. *Divisi* en dos en toda la sección de los violines simultáneamente.

**Ej. 39 A. Compases 244 al 246**

Reducción al máximo, ya que utiliza un violín primero solo en trémolo<sup>363</sup>, este recurso consiste en la repetición, con tanta frecuencia como sea posible, durante la duración de la nota escrita, moviendo el arco de arriba abajo con movimientos cortos y rápidos. (Ejemplo de trémolo en 39 B).

Ejemplo 39 B. Compases 207 y 208.

**Ej. 39 B. Compases 207 y 208**

Otro recurso muy utilizado, es el *pizzicato*, que consiste en la acción de tirar de la cuerda. Las cuerdas son punteadas en vez de utilizar el arco. Es una forma de *staccato*. El sonido desaparece rápidamente, manteniendo más el sonido en las cuerdas más largas y pesadas que en las cortas. Las cuerdas al aire resuenan más que las pisadas por los dedos. El violinista o violista afirma el dedo pulgar en el canto del diapasón y tañe la cuerda con el dedo índice, mientras el chelista y contrabajista tañen la cuerda con el dedo índice sin afirmar el pulgar. Durante el pasaje en *pizzicato*, el arco se sostiene contra la palma de la mano derecha con los otros tres dedos. (Ejemplo de *pizzicato* en 40 A).

Ejemplo 40 A. Compases 11 al 14. En las violas.

**Ej. 40 A. Compases 11 al 14**

<sup>363</sup> Trémolo con arco y trémolo ligado son los tipos más frecuentes de trémolo, en este ejemplo Turina utiliza el primer modelo.

Ejemplo 40 B. Compases 15 y 16. Este recurso aparece en los violonchelos (compases 15 al 22).



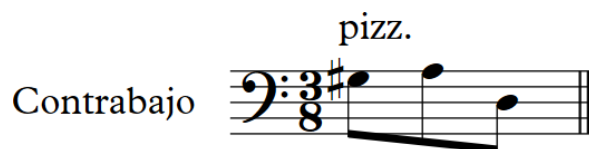
Ej. 40 B. Compases 15 y 16

Ejemplo 40 C1. Compases 66 y 67. El *pizzicato* en contrabajo.



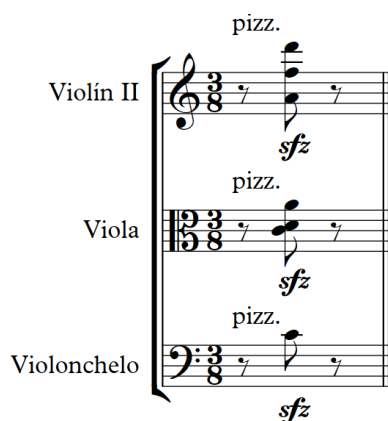
Ej. 40 C1. Compases 66 y 67

Ejemplo 40 C2. Compás 187. Otro ejemplo de *pizzicato*<sup>364</sup> en contrabajo.



Ej. 40 C2. Compás 187

Ejemplo 40 C3. Compás 86. En este compás se unifican tres recursos en los violines II, violas y violonchelos: *pizzicato* y *divisi* en tres, en violines II y violas, añadiendo un *sforzando*.



Ej. 40 C3. Compás 86

<sup>364</sup> El *pizzicato* en los contrabajos es un recurso muy utilizado por la resonancia del instrumento, además de su contribución al color orquestal con un efecto lumínico, proporcionando variedad a la línea del bajo en consonancia con el objetivo colorístico de Turina en la obra orquestal.

Ejemplo 40 C4. Compases 230 y 236. Ejemplo de *pizzicato* en el violonchelo (compases 230-231 y compases 232 al 236).



Ej. 40 C4. Compases 230 y 236

Trémolo de talón. Arco abajo, cerca del talón del arco se obtiene mayor tensión y énfasis. Trémolo es un trino entre dos notas separadas por un intervalo superior a una segunda mayor, y esta definición no se ajusta al ejemplo de la primera danza, ya que es un trémolo cromático descendente<sup>365</sup>.

Ejemplo 41 A. Compases 39 al 46. Trémolo de talón, en violines I-II y violas.



Ej. 41 A. Compases 39 al 46

Ejemplo 41 B. Compases 87 al 94. Trémolo en violas.



Ej. 41 B. Compases 87 al 94

Ejemplo 41 C. Compases 145 al 152. Trémolo en toda la sección de la cuerda: violines, violas y violonchelos.



Ej. 41 C. Compases 145 al 152

<sup>365</sup> Trémolo cromático descendente también es un recurso utilizado por Claude Debussy en *La mer*.



Ejemplo 41 D1. Compases 203 al 206. Trémolo en las violas.

Viola

*ppp*

**Ej. 41 D1. Compases 203 al 206**

Ejemplo 41 D2. Compases 209 al 220. Amplia sección de trémolo en las violas.

Viola

*pp*

**Ej. 41 D2. Compases 209 al 220**

La nota acentuada se toca levantando el dedo o dejándolo caer sobre la cuerda.

Ejemplo 42 A. Compases 153 al 156. Nota acentuada en toda la sección de cuerda menos contrabajo.

Violin I

Violin II

Viola

Violonchelo

*sfz*

**Ej. 42 A. Compases 153 al 156**

Sobre los acentos, Walter Piston comenta: «Se ejecutan con el arco, aunque también pueden ser interpretados mediante una súbita aceleración del vibrato con la mano izquierda, mediante un golpe fuerte del dedo, o de ambas maneras»<sup>366</sup>.

Ejemplo 42 B. Compases 158 y 160. Acento sobre la primera nota del compás simultáneamente en violines I y II.

Violin I

Violin II

*f*

**Ej. 42 B. Compases 158 y 160**

<sup>366</sup> PISTON, Walter. *Orquestación*, (Prólogo de Ramón Barce). Madrid: Editorial Real Musical, 1984, p. 23.

Ejemplo 42 C. Compases 181 y 182. Acento sobre cada nota y pulso en los violines I-II y violas. Este recurso de la acentuación es utilizado como paso o transición al tema principal.

Musical score for Violin I, Violin II, and Viola, measures 181 and 182. The score shows three staves with notes and accents. The dynamic marking 'fff' is present below each staff.

Ej. 42 C. Compases 181 y 182

Ejemplo 43. Compases 161 al 176. Una arcada por compás es utilizada uniformemente en la cuerda: violines I-II, violas y violonchelos.

Musical score for Violin I, Violin II, Viola, and Violonchelo, measures 161 to 176. The score shows four staves with notes and slurs. The dynamic marking 'ff' is present below the first staff.

Ej. 43. Compases 161 al 176

Ejemplo 44. Compases 184 al 198. Un arco por compás, aunque este conste de 6 notas en semicorcheas, es utilizado al igual que en el ejemplo anterior en toda la sección de cuerda.

Musical score for Violin I, Violin II, Viola, and Violonchelo, measures 184 to 198. The score shows four staves with notes and slurs. The dynamic marking 'mf' is present below the first two staves.

Ej. 44. Compases 184 al 198

*Sul ponticello*, si se toca con el arco muy cerca del puente o sobre él, se produce un peculiar sonido de más calidad porque se perciben mejor los armónicos más agudos, que de otro modo no se escuchan, y el sonido resultante es más metálico y transparente. Este recurso puede aparecer combinado con el trémolo.

Ejemplo 45 A1. Compases 145 al 152. Sobre el puente o *sul ponticello*. Recurso en violines I-II y violas.

The image shows a musical score for three instruments: Violin I, Violin II, and Viola. The time signature is 3/8. All three parts are marked with 'sul ponticello' and 'pp' (pianissimo). The Violin I part features a melodic line with many beamed sixteenth notes. The Violin II and Viola parts play a rhythmic accompaniment of chords.

**Ej. 45 A1. Compases 145 al 152**

Ejemplo 45 A2. Compás 79. *Sul ponticello* y trémolo<sup>367</sup> en las violas y en los violines II, repitiendo notas y diseño pero duplicando a la doble octava.

The image shows a musical score for Violin II and Viola for measure 79. The time signature is 3/8. Both parts are marked with 'sul ponticello' and 'pp'. The Violin II part has a tremolo symbol over a note. The Viola part plays a similar rhythmic pattern at a lower register.

**Ej. 45 A2. Compás 79**

Ejemplo 45 B. Compás 153. Tras una sección en *sul ponticello* retorna a la posición normal, y así lo escribe literalmente en la partitura (compases 153 al 157), en violines I-II y violas.

The image shows a musical score for Violin I, Violin II, and Viola for measure 153. The time signature is 3/8. All three parts are marked with 'pos. normal' (normal position) and 'sfz' (sforzando). The Violin I part has a tremolo symbol over a note. The Violin II and Viola parts play a rhythmic accompaniment.

**Ej. 45 B. Compás 153**

<sup>367</sup> La combinación de trémolo y tocar cerca del puente produce un sonido metálico y cristalino resultado de la audición de los armónicos más agudos.

*Glissando* en el contrabajo, un dedo sobre una cuerda y arco *legato*, si se ejecuta correctamente sonarán todas las notas entre los límites de altura establecidos.

Ejemplo 46. Compases 145 al 150. Un recurso poco habitual en la cuerda frotada es el *glissando*, Turina lo usa en el instrumento más grave de la sección de cordófonos, contrabajo.



Ej. 46. Compases 145 al 150

Armónicos artificiales, pisando fuertemente con el dedo la cuerda contra el diapasón. Armónicos de cuarta, la manera más práctica de producir armónicos artificiales en la escritura orquestal es «tocar a la cuarta», produciendo una nota dos octavas por encima de la fundamental.

Ejemplo 47. Compases 15 y 16. En los violines I se usa en armónico artificial, nota La armónico a la cuarta, lo que resulta un La duplicado a la doble octava, tal y como escribió Turina. Este recurso lo utilizó en el violín I (compases 15 al 31).



Ej. 47. Compases 15 y 16

Recursos utilizados en el arpa. El sonido del arpa es resonante y fuerte, no sostiene una melodía debido a su escasa capacidad para sostenerla. Los pasajes melódicos deben cumplir dos requisitos: no demasiadas notas y textura moderadamente activa. La octava y media superior tiene menos capacidad melódica expresiva, ya que sus cuerdas son más cortas, es excelente el registro medio inferior.

Función ordinaria del arpa. Figuras de acompañamiento, figuraciones decorativas, y arpeggios. Arpeggios, se pueden tocar con una mano, pero se interpretan más a menudo alternando las dos manos, ambas manos pueden tocar todo el ámbito sonoro, pero la mano izquierda tiene más facilidad para las notas graves.

Ejemplo 48. Compases 1 al 3. Utilización de arpeggios.



Ej. 48. Compases 1 al 3

Ejemplo 49. Compases 200 al 202. El mismo recurso es reutilizado en la reexposición en estos compases, siendo este último (compás 202) el único arpeggio<sup>368</sup> distinto al resto de la exposición.



Ej. 49. Compases 200 al 202

Ejemplo 50. Compases 5 y 6. Grupos irregulares, cinquillos en octavas.



Ej. 50. Compases 5 y 6

Ejemplo 51. Compases 80 y 81. Nota Do duplicada en octavas.



Ej. 51. Compases 80 y 81

<sup>368</sup> El arpeggio en el arpa es un recurso típico del impresionismo, y fue utilizado por Ravel en su obra *Le tombeau de Couperin*.

Ejemplo 52. Compases 125 y 126. Octavas simultáneas.

Ej. 52. Compases 125 y 126

Ejemplo 53. Compases 129 y 133. Septillos en octavas (compases 129, 133, 137 y 141). Repite el mismo diseño en los cuatro compases.

Ej. 53. Compases 129 y 133

Ejemplo 54. Compás 240. Octava en registro grave y arpeggio de cuatro notas en registro agudo (compases 240, 242 y 244).

Ej. 54. Compás 240

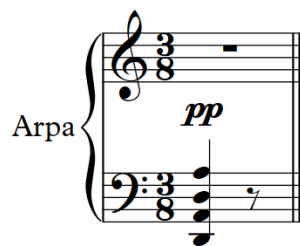
Acordes. El dedo meñique no se utiliza, así que los acordes tienen un máximo de 4 notas en cada mano, alcanzar una décima entre el pulgar y el cuarto dedo es como una octava del piano. Los acordes se tocan ligeramente arpegiados de abajo a arriba, si se quiere un efecto arpegiado se escribe una línea vertical ondulada. Si las notas deben sonar simultáneamente, se coloca un corchete delante del acorde o se escribe «*non arpeggiato*».

Ejemplo 55. Compás 122. Acordes de tres notas en registro agudo (compases 122 y 124).



Ej. 55. Compás 122

Ejemplo 56. Compás 15. Arpeggio de cuatro notas (compases: 15, 19, 23, 25, 27 y 29).



Ej. 56. Compás 15

Ejemplo 57 A. Compás 85. Acordes de siete notas.



Ej. 57 A. Compás 85

Ejemplo 57 B. Compás 80. Acordes de ocho notas.



Ej. 57 B. Compás 80

Ejemplo 58. Compás 223. Acorde de tres notas duplicado en dos registros.



Ej. 58. Compás 223

Ejemplo 59. Compás 87. Acorde con ritmo repetido a modo de ostinato (compases 87 al 102).



Ej. 59. Compás 87

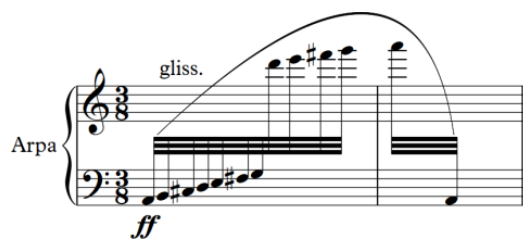
*Glissando* ascendente de arpa, se ejecuta deslizando la mano por las cuerdas con mayor o menor rapidez, por el centro de las cuerdas, se puntea con el pulgar para descender y con el tercer dedo para ascender. El valor más usado es el de fusa, y con la indicación *glissando* no es necesario escribir todas las notas del *glissando*, con solo una octava es suficiente para mostrar la afinación o se puede anotar la distribución de los pedales con la primera y última nota del *glissando*. Se puede tocar con una mano o con las dos, y puede usarse en toda la extensión del instrumento.

Ejemplo 60. Compás 164. *Glissando*<sup>369</sup> ascendente repetido de modo exacto en 4 ocasiones; compases 164, 168, 172 y 180.



Ej. 60. Compás 164

Ejemplo 61 A. Compases 41 y 42. *Glissando* ascendente y descendente, movimiento en abanico.

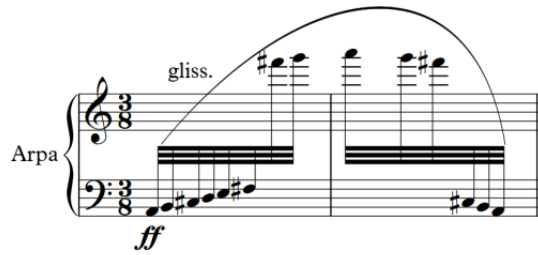


Ej. 61 A. Compases 41 y 42

<sup>369</sup> El *glissando* puede basarse en escalas, acordes, o combinar siete notas de cualquier forma.



Ejemplo 61 B. Compases 45 y 46. Otro ejemplo de *glissando*<sup>370</sup>, que repite de modo exacto al anterior ejemplo.



Ej. 61 B. Compases 45 y 46

Ejemplo 62. Compases 103 al 110. Combinación de pedal y figuración melódica menor, gracias al sonido fuerte y resonante del arpa, que puede sostener una melodía siempre y cuando su textura sea medianamente activa y además no contenga demasiadas notas.



Ej. 62. Compases 103 al 110

Ejemplo 63. Compases 11 al 14. Figuración en síncopa a modo de ostinato en 4 compases.



Ej. 63. Compases del 11 al 14

Ejemplo 64. Compás 176. Movimiento en abanico en figuración de 15 notas en arpeggio ascendente y descendente.



Ej. 64. Compás 176

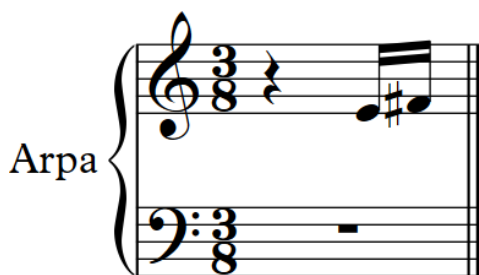
<sup>370</sup> El *glissando* en el arpa es un recurso muy utilizado por los compositores impresionistas, y cito dos ejemplos de obras de Claude Debussy: *La primavera* y *El mar*.

Ejemplo 65. Compás 183. Acorde desplegado en registro grave y agudo de modo que se divide simétricamente el diseño (compases 183 al 194).



Ej. 65. Compás 183

Ejemplo 66. Compás 195. Reducción del diseño anterior que queda con dos notas en el último pulso del compás (compases 195 y 196).



Ej. 66. Compás 195

Sección de viento-madera.

Instrumentos utilizados:

- ✓ No transpositores: flauta, flautín, oboe, fagot y contrafagot.
- ✓ Instrumentos transpositores: corno inglés<sup>371</sup> en Fa, clarinete en La y clarinete bajo en La.

Existen tres fórmulas de agrupar las maderas:

- ✓ Maderas a dos: 2 flautas, 2 oboes, 2 clarinetes y 2 fagots.
- ✓ Maderas a tres: 2 flautas y 1 flautín, 2 oboes y 1 corno inglés, 2 clarinetes y 1 clarinete bajo, 2 fagots y 1 contrafagot.
- ✓ Maderas a cuatro: 3 flautas y 1 flautín, 3 oboes y 1 corno inglés, 3 clarinetes y 1 clarinete bajo, 3 fagots y 1 contrafagot.

El tipo madera a tres es el que se utiliza habitualmente en el siglo XX, y es el empleado por Turina en *Danzas fantásticas*, (véase tabla. Cap. III, apdo. 3.9, p. 514).

Función de la madera en la orquesta sinfónica. Pasajes como solistas.

<sup>371</sup> Aparece junto con el clarinete bajo en la primera mitad del siglo XIX en obras de Berlioz y Meyerbeer.

Ejemplo 67. Compases 15 al 22. Melodía en el corno inglés.

Corno inglés 

Ej. 67. Compases 15 al 22

Ejemplo 68. Compases 23 al 30. Melodía en el oboe.

Oboe 

Ej. 68. Compases 23 al 30

Ejemplo 69. Compases 31 al 38. Melodía en la flauta.

Flauta 

Ej. 69. Compases 31 al 38

Ejemplo 70. Compases 79 al 82. Fragmento melódico en la flauta.

Flauta 

Ej. 70. Compases 79 al 82

Ejemplo 71. Compases 203 al 206. Fragmento melódico en el corno inglés.

Corno inglés 

Ej. 71. Compases 203 al 206

Ejemplo 72. Compases 209 al 212. Fragmento melódico en el corno inglés.

Corno inglés 

Ej. 72. Compases 209 al 212

Ejemplo 73. Compases 145 al 152. Figura melódica de menor envergadura.

Corno inglés 

Ej. 73. Compases 145 al 152

Ejemplo 74. Compases 39 al 42. Viento-madera como fondo armónico a la cuerda.

Flauta

Flauta

Oboe

Corno inglés

Clarinete

Clarinete bajo

Fagot

Contrafagot

Ej. 74. Compases 39 al 42

Ejemplo 75. Compases 87 al 102. Fondo rítmico a la cuerda.

Flauta

Flauta

Oboe

Clarinete

Fagot

Fl.

Fl.

Ob.

Cl.

Fag.

Ej. 75. Compases 87 al 102

Ejemplo 76. Compases 121 al 124. Fondo rítmico en tresillo.

Ej. 76. Compases 121 al 124

Ejemplo 77. Compases 145 al 160. Fondo rítmico cada 4 compases.

Ej. 77. Compases 145 al 160

Viento-madera para duplicar a otros instrumentos de la orquesta.

Rimsky-Korsakov comenta al respecto una norma que sigue Turina fielmente: «De manera general, se recurre, más a menudo, a las duplicaciones y a los timbres mixtos en el *forte* que en el *piano*»<sup>372</sup>.

Ejemplo 78. Compases 63 al 66. Flauta, oboe, clarinete, violines I, violines II, violas y trompas, en dinámica *forte*.

Ej. 78. Compases 63 al 66

Ejemplo 79. Compases 103 al 110. Flauta, oboe, violines I y trompas.

Ej. 79. Compases 103 al 110

<sup>372</sup> RIMSKY-KORSAKOV, Nicolái. *Principios de orquestación*. Buenos Aires: Ricordi Americana, 1985, p. 56.

El siguiente ejemplo es una de las combinaciones más usadas y naturales: violín + oboe + trompeta (el oboe puede ser sustituido por flauta o clarinete). Aquí Turina suma al violín + oboe + trompeta, la flauta, logrando un extra colorístico.

Los dos siguientes ejemplos, 80 y 81, muestran la mixtura en tres grupos orquestales, van en la dinámica apropiada, es decir en *forte*:

Ejemplo 80. Compases 129 al 144. Flauta, oboe, violines II y trompetas.

Ej. 80. Compases 129 al 140

Ejemplo 81. Compases 161 al 164. Oboe, corno inglés, clarinete, violines I, violines II, violas y violonchelos (compases 161 al 172).

Ej. 81. Compases 161 al 164

Ejemplo 82. Compases 173 al 176. Oboe, corno inglés, clarinete, violines I, violines II, violas y violonchelos (compases 173 al 182).

Ej. 82. Compases 173 al 176

Solos de madera reexponiendo el tema principal en el mismo orden e instrumentación de la exposición, es decir, primera aparición en el corno inglés y segunda aparición en el clarinete.

Ejemplo 83. Compases 203 al 206. Corno inglés.

Ej. 83. Compases 203 al 206

Ejemplo 84. Compases 209 al 212. Clarinete.

Ej. 84. Compases 209 al 212

Madera con tratamiento melódico.

Ejemplo 85. Compases 15 al 22. Corno inglés.

Ej. 85. Compases 15 al 22



Ejemplo 86. Compases 23 al 30. Oboe.



Ej. 86. Compases 23 al 30

Ejemplo 87. Compases 31 al 38. Flauta.



Ej. 87. Compases 31 al 38

Sobre la articulación, Samuel Adler dice lo siguiente: «Todas las notas sin ligadura se tocan en picado, y las ligadas se tocan *legato* (en una respiración)»<sup>373</sup>.

Ejemplo 88. Compás 4. Flauta, oboe y arpa. Duplicación al unísono.

Ej. 88. Compás 4

Clarinete y oboe llevando la melodía al unísono. Respecto de esta fusión, Samuel Adler comenta:

Muchos tratados de orquestación han enseñado a los estudiantes la no duplicación de la melodía en esta combinación por las siguientes razones:

1. El oboe, con su calidad nasal, enmascarará al clarinete.
2. El director tendrá que equilibrarlos haciendo que el oboe toque con más suavidad.
3. El clarinete y el oboe puede que tengan dificultades para permanecer afinados el uno con el otro<sup>374</sup>.

<sup>373</sup> ADLER, Samuel. *El estudio de la orquestación*. Barcelona: Ed. Idea Books. S. A., 2008, p. 183.

<sup>374</sup> *Ibidem*, p. 233.

Ejemplo 89. Compases 31 al 34.

Oboe

Clarinete en La

Ej. 89. Compases 31 al 34

El siguiente ejemplo presenta la melodía por tercetas y al unísono entre la sección instrumental de viento-madera y arcos.

Marcha melódica en tercera con dos instrumentos del mismo timbre: 2 flautas + 2 oboes + 2 violines. Este empleo de pares de instrumentos logra igualar el sonido.

Ejemplo 90. Compases 63 al 66. Flauta, oboe y violines I.

Flauta

Oboe

Violín I

Ej. 90. Compases 63 al 66

Ejemplo 91. Compases 47 al 54. Oboe y clarinetes a dos al unísono.

Oboe

Clarinete en La

5

Ob.

Cl.

Ej. 91. Compases 47 al 54

Sobre la fusión oboe + clarinete, Rimsky-Korsakov comenta: «Oboe + Clarinete. Timbre más lleno que el timbre aislado de uno u otro instrumento»<sup>375</sup>.

Duplicación a la octava, se trata de un marcha en octavas de timbres mixtos: maderas + cobres + arcos.

Ejemplo 92. Compases 63 al 66. Flauta, oboe, clarinete, violín I, violín II, violas y trompas. La fusión viento-madera y cobre resulta dominada por esta última. Lo más novedoso es la utilización de las trompas duplicando la melodía al unísono y por terceras, ya que es más normal utilizar la trompeta con esta función.

The musical score for Example 92, measures 63-66, is presented in a system of seven staves. The key signature is one flat (B-flat major) and the time signature is 3/8. The instruments are Flauta, Oboe, Clarinete en La, Trompa I y II, Trompa III y IV, Violín I, Violín II, and Viola. The woodwinds and strings play a melody in unison, with the trompas playing a third above. The dynamic is marked 'f' (forte). The melody consists of a sequence of chords and single notes, with a final cadence in measure 66.

Ej. 92. Compases 63 al 66

Respecto a la fusión de una melodía en cuerda y madera al unísono opina Rimsky-Korsakov: «Entre arcos y maderas, toda duplicación y asociación es buena. Una madera, marchando al unísono con instrumento de arco refuerza la sonoridad de este último y le da más plenitud. El timbre del arco endulza a la madera»<sup>376</sup>.

<sup>375</sup> RIMSKY-KORSAKOV, Nicolái. *Principios de orquestación*. Buenos Aires: Editorial Ricordi Americana, 1985, p. 55.

<sup>376</sup> *Ibidem*, p. 67.

Ejemplo 93. Compases 103 al 110. Flauta, oboe y violín I duplicándose la melodía al unísono en viento-madera y cuerda.

Musical score for Flauta, Oboe, and Violin I, measures 103-110. The Flauta and Oboe parts are marked 'marcando' and 'mf'. The Violin I part is marked 'mf'.

Ej. 93. Compases 103 al 110

Acompañamiento pedal.

Ejemplo 94. Compases 161 al 172. Clarinete bajo, fagot y contrafagot.

Musical score for Clarinete bajo, Fagot, and Contrafagot, measures 161-172.

Ej. 94. Compases 161 al 172

Ejemplo 95 A. Compases 203 al 206 y compases 209 al 212. Fagot.

Musical score for Fagot, measures 203-206 and 209-212. The score is marked 'pp'.

Ej. 95 A. Pentagramas: 1.º compases del 203 al 206; 2.º compases del 209 al 212

Ejemplo 95 B. Compases 174 al 176. Clarinete bajo, fagot y contrafagot.  
Acompañamiento tenido.

Musical score for Clarinete bajo, Fagot, and Contrafagot, measures 174-176.

Ej. 95 B. Compases 174 al 176

Ejemplo 96. Compases 137 al 140. Escritura homófona para la madera: flauta, oboe, corno inglés y clarinete (compases 137 al 144).

**Ej. 96. Compases 137 al 140**

En el ejemplo siguiente la combinación de unísono de flautas y oboes, y duplicación a la octava de oboe y corno inglés, que como son dos instrumentos del mismo género, producen un buen efecto sonoro con su duplicación a la octava.

Ejemplo 97. Compases 111 al 114. Flauta, oboe y corno inglés.

**Ej. 97. Compases 111 al 114**

Duplicación al unísono y octava entre los instrumentos graves de la sección viento-madera.

Ejemplo 98. Compases 174 al 176. Duplicación al unísono entre clarinete bajo y fagot I, duplicación a la octava grave entre fagot I y II, duplicación a la octava grave entre fagot II y contrafagot.

**Ej. 98. Compases 174 al 176**

Ejemplo 99. Compases 240 al 246. Acordes para maderas: flauta a tres voces, clarinete y fagots a dos voces.

Ej. 99. Compases 240 al 246

Ejemplo 100. Compases 103 al 106. Madera imita a otros instrumentos: flauta, oboe, imita a violines I y clarinete y fagot a violines II y violas.

Ej. 100. Compases 103 al 106

Ejemplo 101. Compases 121 al 124. Madera como contraste de color a la sección de cuerda: flauta, oboe, clarinete y cuerda.

Musical score for Example 101, measures 121-124. The score includes parts for Flauta (Flute), Oboe, Clarinete (Clarinet), Violín I (Violin I), Violín II (Violin II), Viola, and Violonchelo (Cello). The woodwinds play a complex triplet-based melody in 3/8 time, while the strings provide a steady accompaniment. The dynamic marking is *mf*.

Ej. 101. Compases 121 al 124

Ejemplo 102. Compases 240 al 243. Flauta y clarinete del compás 240 al 243 y violines en los compases 241 y 243. En este pasaje se utiliza la madera como contraste de color con los violines I.

Musical score for Example 102, measures 240-243. The score includes parts for Flauta (Flute), Clarinete (Clarinet), and Violín I (Violin I). The woodwinds play sustained notes in 3/8 time, while Violín I has rests in measures 240 and 242, and plays in measures 241 and 243. The dynamic marking is *p*.

Ej. 102. Compases 240 al 243

Ejemplo 103. Compases 161 al 164. Sección de madera para duplicar a otros instrumentos de la orquesta: oboe, corno inglés, clarinete y cuerda.

Ej. 103. Compases 161 al 164

Duplicación al unísono: esta práctica orquestal espesa el sonido, resta claridad a la línea enturbiando los armónicos superiores de ambos instrumentos.

Ejemplo 104. Compases 129 al 132. Oboe, trompeta y violines II (compases 129 al 136).

Ej. 104. Compases 129 al 132

Ámbito de la sección de viento-madera por instrumento: flauta, oboe, corno inglés, clarinete, clarinete bajo, fagot y contrafagot.



Ejemplo 105. Registro sección viento-madera.

The image shows a musical score for a woodwind section. It consists of seven staves, each labeled with an instrument name on the left. The instruments are: Flauta (Flute), Oboe, Corno inglés (English Horn), Clarinete en La (Bass Clarinet), Clarinete bajo en La (Bass Bass Clarinet), Fagot (Bassoon), and Contrafagot (Contrabassoon). Each staff contains two notes: a higher note and a lower note. The Flauta staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The Oboe, Corno inglés, and Clarinete en La staves have treble clefs and a key signature of one flat (Bb). The Clarinete bajo en La, Fagot, and Contrafagot staves have bass clefs and a key signature of one flat (Bb). The notes are: Flauta (Si<sup>7</sup> and Mi<sup>5</sup>), Oboe (Re<sup>7</sup> and Re<sup>5</sup> b), Corno inglés (Re<sup>7</sup> and Do<sup>5</sup>), Clarinete en La (Fa<sup>7</sup> and La<sup>4</sup>), Clarinete bajo en La (Si<sup>5</sup> and Do<sup>4</sup>), Fagot (Sol<sup>5</sup> b and Do<sup>3</sup>), and Contrafagot (La<sup>4</sup> and Re<sup>3</sup>).

Ej. 105. Ámbito

- Flauta. Nota aguda Si<sup>7</sup>, sonido claro y brillante; y nota grave Mi<sup>5</sup>, sonido débil pero seductor.
- Oboe. Nota aguda Re<sup>7</sup>, débil, pero claro; nota grave Re<sup>5</sup> b, sonido denso y fuerte.
- Corno inglés. Nota aguda Re<sup>7</sup>, sonido suave y con sonido de caña es más sonoro; nota grave Do<sup>5</sup>, sonido intenso, rico y profundo.
- Clarinete en La. Nota aguda Fa<sup>7</sup>, produce un sonido penetrante y estridente; y nota grave La<sup>4</sup>, es un registro *chalumeau*, con sonido profundo y rico.
- Clarinete bajo en La<sup>377</sup>. Nota aguda Si<sup>5</sup>, en un registro débil; y nota grave Do<sup>4</sup>, en registro clarín y sonido misterioso.
- Fagot. Nota aguda Sol<sup>5</sup> b, de sonido débil; y nota grave Do<sup>3</sup>, de sonido oscuro.
- Contrafagot<sup>378</sup>. Nota aguda La<sup>4</sup>, dulce y expresiva; y nota grave Re<sup>3</sup>, sonido oscuro.

Recursos utilizados en la sección viento-madera:

<sup>377</sup> Clarinete bajo en La, escrito en clave de Fa en cuarta, siguiendo la práctica habitual en Alemania a finales del siglo XIX y en el siglo XX. En Francia se utilizaba en esa misma época la clave de Sol en segunda línea, pero Turina sigue el modelo alemán.

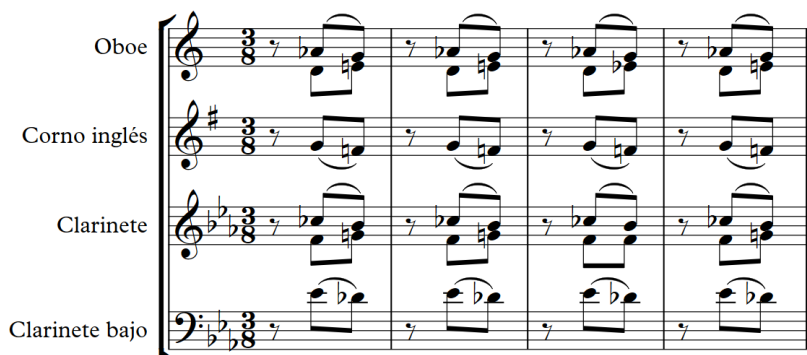
<sup>378</sup> Contrafagot suena una octava más grave de su escritura.

Ejemplo 106. Compases 15 al 18. *Legato* en el tema melódico del corno inglés en 4 compases.

Corno inglés 

Ej. 106. Compases 15 al 18

Ejemplo 107. Compases 59 al 62. Ligadura en dos notas en oboe, corno inglés, clarinete y clarinete bajo.

Oboe 

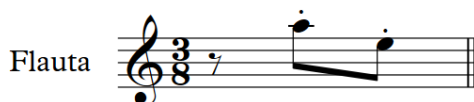
Ej. 107. Compases 59 al 62

Ejemplo 108. Compases 121 y 122. Ligaduras de dos compases en tresillos de semicorcheas en flauta, oboe y clarinete.

Flauta 

Ej. 108. Compases 121 y 122

Ejemplo 109. Compás 87. Flauta en picado.

Flauta 

Ej. 87. Compás 87

Ejemplo 110. Compases 40, 42, 44 y 46. Acento en flauta, oboe, corno inglés, clarinete y clarinete bajo.

Ej. 110. Compases 40, 42, 44, y 46

Ejemplo 111. Compases 240 al 243. Acento sobre acorde simultáneo en flauta, clarinete y fagot<sup>379</sup>.

Ej. 111. Compases 240 al 243

Ejemplo 112. Compás 86. *Sfz*, simultáneamente en flauta, oboe, clarinete, clarinete bajo y fagot.

Ej. 112. Compás 86

<sup>379</sup> La combinación tímbrica de flauta, oboe y clarinete, en una extensión de tres octavas, fue la predilecta de W. A. Mozart. Ejemplo de ello es su ópera *Le nozze di Figaro*.

Ejemplo 113 A. Compás 207. *Sfz*, en flautas.

Flauta

Flauta

*sfz*

*sfz*

Ej. 113 A. Compás 207

Ejemplo 113 B. Compás 223. *Sfz*, en flautas y clarinetes.

Flautas

*sfz*

Ej. 113 B. Compás 223

Ejemplo 113. Compases 230 y 236. *Sfz*, en flautas.

Flautas

*sfz*

Ej. 113. Compás 230

Ejemplo 114. Compases 103 al 106. Marcado en flautas.

Flautas

*mf* *marcato*

Ej. 114. Compases 103 al 106

Ejemplo 115. Compases 183 y 188. Adornos en las flautas. Mordente.

Flauta

Flauta

*ff*

*sfz*

*ff*

*sfz*

Ej. 115. Compás 183 y 188

Ejemplo 116 A. Compases 175 y 176. Trinos en las flautas.

The image shows a musical score for two flutes. The top staff is labeled 'Flauta' and the bottom staff is also labeled 'Flauta'. Both staves are in 3/8 time. The music consists of two measures. In the first measure, each flute plays a triplet of eighth notes (G4, A4, B4) followed by a trill (tr) on G4. In the second measure, each flute plays a triplet of eighth notes (A4, B4, C5) followed by a trill (tr) on A4.

Ej. 116 A. Compases 175 y 176

Sobre la ejecución, Samuel Adler comenta: «En general, todos los trinos por encima del Sol<sup>6</sup> son difíciles de tocar»<sup>380</sup>.

Ejemplo 116 B. Compás 183. Mordente en las flautas.

The image shows a musical score for two flutes. Both staves are in 3/8 time. The music consists of one measure. Each flute plays a quarter note (G4) with a mordent (tr) above it, followed by a quarter rest.

Ej. 116 B. Compás 183

Ejemplo 116 B1. Compás 192. Mordente simultáneo en flauta, oboe y clarinete.

The image shows a musical score for three instruments: Flauta (top), Flauta (middle), Oboe (bottom), and Clarinete (bottom). All staves are in 3/8 time. The music consists of one measure. Each instrument plays a quarter note with a mordent (tr) above it, followed by a quarter rest. The notes are G4 for the flutes, F4 for the oboe, and E4 for the clarinet.

Ej. 116 B1. Compás 192

<sup>380</sup> ADLER, Samuel. *El estudio de la orquestación*. Barcelona: Ed. Idea Books S. A., 2008, p. 186.

Ejemplo 116 C. Compás 188. Mordente simultáneo y con *Sfz* en flautas, oboes y clarinetes.

Flauta

Flauta

Oboe

Clarinete

Ej. 116 C. Compás 188

Sección de viento-metal.

Los instrumentos de metal son los más antiguos de la cultura occidental, pero en la orquesta no fueron explotados hasta final del siglo XX, los compositores del siglo XIX no aceptaban los avances tecnológicos de la trompeta y trompa.

*Exaltación* está escrita para 4 trompas, 3 trompetas, 3 trombones y 1 tuba.

Trompas en Fa, único instrumento transpositor, el resto del metal está escrito en Do.

Estructuras según los distintos planos: primer plano, plano medio y plano de fondo, (véase tabla. Cap. III, apdo. 3.9, p. 516).

Función de la sección del metal.

Ejemplo 117. Compases 181 y 182. Metal formando unidad homófona con cuerda y viento-madera. Trompa, trompeta, y trombón, con oboe, corno inglés y clarinete, además de violines I-II y violas.

**Ej. 117. Compases 181 y 182**

Ejemplo 118. Compases 47 al 50. Unidad homófona solo en el metal. Trompeta y trombón a tres voces.

**Ej. 118. Compases 47 al 50**

A este respecto, Rimsky-Korsakov dice: «Las frases enérgicas en forma de fanfarria, pero conteniendo notas cromáticas suenan en los cobres de manera singular y bella»<sup>381</sup>.

<sup>381</sup> RIMSKY-KORSAKOV, Nicolái. *Principios de orquestación*. Buenos Aires: Editorial Ricordi Americana, 1985, p. 63.

Ejemplo 119. Compases 83 al 86. Unidad homófona en trompa y trompeta. El empleo de cobres de la misma especie por terceras y con función temática, da un buen resultado.

Musical score for Example 119, measures 83-86. The score consists of two staves: Trompa I y II (top) and Trompeta I y II (bottom). Both parts play a homophonic texture of chords in 3/8 time, marked 'pp'.

**Ej. 119. Compases 83 al 86**

Ejemplo 120. Compases 63 al 66. Unidad homófona combinando las tres secciones instrumentales: flauta, oboe, clarinetes, violines I-II y violas, con trompas a cuatro.

Musical score for Example 120, measures 63-66. The score consists of seven staves: Flauta, Oboe, Clarinete en La, Trompa I y II, Trompa III y IV, Violin I, Violin II, and Viola. All parts play a homophonic texture of chords in 3/8 time, marked 'f'.

**Ej. 120. Compases 63 al 66**

Ejemplo 121. Compases 67 al 70. Unidad homófona que combina flauta, oboe y clarinete con violines I-II y violas, con trompetas a dos.

Musical score for Example 121, measures 67-70. The score consists of six staves: Flauta, Oboe, Clarinete en La, Trompeta I y II, Violin I, Violin II, and Viola. All parts play a homophonic texture of chords in 3/8 time.

**Ej. 121. Compases 67 al 70**



Ejemplo 122. Compases 129 al 132. Combinación melódica: flauta, oboe, trompeta y violín II.

Ej. 122. Compases 129 al 132

Ejemplo 123. Compases 153 al 160. Combinación de corno inglés y trompas para crear un clímax.

Ej. 123. Compases 153 al 160

Ejemplo 124. Compás 173. Creación del clímax a base de combinar trompas con oboe, corno inglés, clarinete y cuerda al completo.

Ej. 124. Compás 173

Ejemplo 125. Compases 59 al 62. Viento en combinación con otros instrumentos: oboe, corno inglés, clarinete y clarinete bajos, con trompas a cuatro voces.

Ej. 125. Compases 59 al 62

Ejemplo 126. Compases 145 al 148. Metal doblado como bajo por el fagot.

Ej. 126. Compases 145 al 148

Ámbito de los distintos instrumentos de metal: trompas, trompetas, trombones y tuba.

Ejemplo 127. Registro del viento-metal.

Ej. 127. Ámbito

- Trompa: nota más grave Do<sup>5</sup>, sonido profundo y sólido; y nota más aguda Sol<sup>6</sup>, brillante y heroica.
- Trompeta: nota más grave Do<sup>5</sup>; y más aguda Sol<sup>6</sup>, con sonido articulado, claro y brillante, ya que ambas notas están integradas en el registro medio de la trompeta en Do.
- Trombones tenor: con nota más aguda La<sup>4</sup>, en registro medio con sonido poderoso; y nota más grave Si<sup>3</sup>, con sonido firme en registro medio.
- Trombón bajo: con nota más grave Fa<sup>3</sup>, en un registro medio con sonido sólido y profundo; y muy potente en la nota más aguda Si<sup>4</sup>, que corresponde al registro superior.
- Tuba: con su nota más grave La<sup>2</sup>, con un sonido pesado correspondiente al registro grave del instrumento; y con una nota más aguda Do<sup>4</sup> b, localizada en el registro medio y con un potente sonido.

Recursos utilizados en el metal.

Ejemplo 128. Compases 63 al 66. Tema cantado en la trompa<sup>382</sup> a dos voces duplicadas al unísono, de modo que la trompa sirve para introducir la melodía.

Ej. 128. Compases 63 al 66

Samuel Adler comenta sobre la comparación del fraseo en las dos familias de viento: «El fraseo es muy parecido a la de la madera. Todas las frases ligadas se ejecutan en una sola respiración»<sup>383</sup>.

Ejemplo 129. Compases 31 al 34. Combinación *legato* y picado en la trompa.

Ej. 129. Compases 31 al 34

<sup>382</sup> La utilización de la trompa para «un solo», es un recurso utilizado en el impresionismo, y como ejemplo el fragmento de los 11 primeros compases de *Pavana para una infanta difunta*, de Ravel.

<sup>383</sup> ADLER, Samuel. *El estudio de la orquestación*. Barcelona: Ed. Idea Books S.A., 2008, p. 304.

Samuel Adler dice sobre la interpretación del picado doble, que es el utilizado en este ejemplo: «El picado doble se ejecuta usando las sílabas “tu-ku” o “te-ke”...»<sup>384</sup>.

Ejemplo 130. Compases 103 y 104. Trompa en *staccato*<sup>385</sup>.

Ej. 130. Compases 103 y 104

Ejemplo 131. Compases 39 al 42. *Staccato* en las trompas al unísono<sup>386</sup>.

Ej. 131. Compases 39 al 42

Ejemplo 132. Compases 47 al 50. Acentos simultáneos en trompa, trompeta y trombón, logrando una unidad homófona.

Ej. 132. Compases 47 al 50

<sup>384</sup> *Ibidem*, p. 305.

<sup>385</sup> Pasaje en picado doble en las trompas y las trompetas, en la obra de Ravel *Rapsodia española*, en concreto en la parte titulada *Feria*.

<sup>386</sup> Las trompas I y II comparten pentagrama, y se distribuyen el registro, siendo la trompa I aguda y la trompa II más grave, del mismo modo sucede con las trompas III y IV. Las partes de las trompas de situación intermedia, es decir, II y III, se cruzan. Esta es la disposición orquestal moderna de las trompas.

Ejemplo 133. Compases 55 al 58. Acento en trompa combinado con silencios creando una especial tensión y clímax.

The musical score for measures 55-58 features two staves. The top staff is for Trompa I y II and the bottom staff is for Trompa III y IV. Both staves are in 3/8 time. The music consists of eighth notes with accents, interspersed with rests, creating a rhythmic tension.

Ej. 133. Compases 55 al 58

Ejemplo 134. Compases 181 y 182. Acento en trompa, trompeta y trombón simultáneamente formando una unidad homófona con las otras dos secciones instrumentales: viento-madera (oboe, corno inglés y clarinetes) y cuerda (violines I-II y violas).

The musical score for measures 181-182 features five staves. From top to bottom: Trompeta I y II, Trompeta III, Trompa I y II, Trompa III y IV, and Trombón. The time signature is 3/8. Each staff shows chords with accents and a forte (fff) dynamic marking.

Ej. 134. Compases 181 y 182

Ejemplo 135. Compás 86. *Esforzando Sfz*, en trompas III y I.

The musical score for measure 86 features one staff for Trompa III y IV. The time signature is 3/8. The staff shows a single note with an sforzando (sfz) dynamic marking.

Ej. 135. Compás 86

Samuel Adler comenta, sobre los *sforzando* en la familia del metal: «Los instrumentos de metal pueden ejecutar ataques *sforzando* mejor que el resto de los instrumentos de la orquesta»<sup>387</sup>.

<sup>387</sup> ADLER, Samuel. *El estudio de la orquestación*. Barcelona: Ed. Idea Books S.A., 2008, p. 304.

Ejemplo 136 A. Compás 153. Marcado en trompas al unísono<sup>388</sup>.

**Ej. 136 A. Compás 135**

Ejemplo 136 B. Compás 157. Marcadísimo en trompas.

**Ej. 136 B. Compás 157**

Ejemplo 137. Compases 145 al 148. Tenemos *pp* súbito en trombón.

**Ej. 137. Compases 145 al 148**

Ejemplo 138. Compás 121. Trompeta sin sordina.

**Ej. 138. Compás 121**

Ejemplo 139. Compases 129 al 132. Melodía en trompeta I<sup>389</sup>.

**Ej. 139. Compases 129 al 132**

<sup>388</sup> Escritura de 4 trompas al unísono fue un recurso usado por Richard Wagner, Gustav Mahler y Richard Strauss, con la común finalidad de lograr un esplendoroso clima musical y brillantez.

<sup>389</sup> Turina utiliza en *Exaltación* la trompeta en Do, elegida por su sonido brillante y capaz de producir notas agudas fácilmente. En la época moderna se utilizaban las trompetas en Do y en Si bemol, ambas tienen tres válvulas de pistón.

Ejemplo 140. Compases 137 al 140. Melodía en trompeta I.



Ej. 140. Compases 137 al 140

La sección de viento-metal no introduce en ningún momento técnicas novedosas, tan solo el empleo de la sordina en las trompetas, en el compás 188.

#### Funciones de los instrumentos de percusión

Percusión, utiliza instrumentos de afinación determinada: timbales y timbres; y de sonido indeterminado: bombo, platillo y triángulo.

Respecto al timbal, una consideración técnica que señala Samuel Adler: «Hasta el principio del siglo XX, el timbal se afinaba apretando o aflojando los tornillos en torno al perímetro del parche, lo que controlaba la tirantez de la membrana de piel de ternera. Se necesitaba mucho tiempo para cambiar la afinación del instrumento»<sup>390</sup>.

El timbal cumple tres funciones en la primera danza: refuerza dinámicamente los *tuttis*, subraya esquemas rítmicos, o apoya la línea del bajo, proporcionando color y vivacidad.

Timbal subrayando ritmos en ostinato con la cuerda grave.

Ejemplo 141. Compases 11 al 14. Ritmo en corchea sobre tónica y dominante, en notas sueltas y rápidas en ostinato doblando a la cuerda grave.



Ej. 141. Compases 11 al 14

Ejemplo 142. Compases 15 y 16. Diseño en corcheas sobre V-I, duplicando al violonchelo en *pizzicato* (compases 15 al 30; compases 47 al 50; compases 129 al 144; compases 205 al 220; compases 230 y 231; compases 236 al 239).



Ej. 142. Compases 15 y 16

<sup>390</sup> ADLER, Samuel. *El estudio de la orquestación*. Barcelona: Ed. Idea Books S.A., 2008, p. 445.

Ejemplo 143. Compás 87. Diseño en dos corcheas y silencio de corchea en I-V, complementando el ritmo de otros instrumentos: arpa, flauta y violines (compases 87 al 102).



Ej. 143. Compás 87

Los timbales en *Exaltación*, son utilizados en ritmos, y también en redobles.

Ejemplo 144 A. Compases 157 al 160. Redoble<sup>391</sup> o trino de timbal en *crescendo* en 4 compases.



Ej. 144 A. Compases 157 al 160

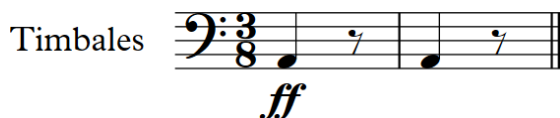
Ejemplo 144 B. Compases 221 al 224. Redoble continuo que finaliza sin ningún acento.



Ej. 144 B. Compases 221 al 224

Timbal con escritura de notas sueltas apoyando la línea del contrabajo.

Ejemplo 145. Compases 161 y 162. Diseño a base de negra y silencio de corchea.



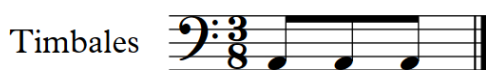
Ej. 145. Compases 161 y 162

El timbal percute los tres pulsos sobre un fondo armónico de viento-madera y cuerda grave que le otorga un papel solístico.

<sup>391</sup> Redoble largo de timbal.



Ejemplo 146. Compás 225. Tres corcheas sobre V-V-V.



Ej. 146. Compás 225

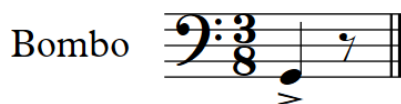
Ejemplo 147. Compases 240, 242, y 244. Diseño de una corchea en tónica Re, refuerza la línea grave de la cuerda y viento-madera.



Ej. 147. Compases 240,242 y 244

El uso del bombo<sup>392</sup> tiene tres finalidades: rítmico, dinámico y colorístico. En los ejemplos 148, 149 y 150, responden a un objetivo rítmico.

Ejemplo 148. Compás 63. Acento sobre figura negra en el bombo.



Ej. 148. Compás 63

Función rítmica y dinámica del bombo.

Ejemplo 149. Compases 55 y 57. Negra con puntillo sobre tónica Sol, en el bombo.



Ej. 149. Compases 55 y 57

Ejemplo 150. Compases 59 al 62. Negra sobre tónica Sol y silencio de corchea, en el bombo.



Ej. 150. Compases 59 al 62

<sup>392</sup> La escritura del bombo puede ser sobre un única línea o sobre pentagrama, Turina en las *Danzas fantásticas* opta por la primera opción.

Bombo con función dinámica y colorística, además de añadir un recurso especial, como es la utilización de doble maza. Trémolo con doble maza como trino, el trémolo se ejecuta sosteniendo la baqueta por el medio y golpeando alternativamente con un extremo y con el otro, o con una baqueta de dos cabezas, o con dos baquetas, golpeando los dos parches alternativamente, o con dos baquetas de timbal. El efecto redoble de timbal con extraordinaria profundidad y se consigue un sonido más *piano* aflojando la tensión de los parches.

Ejemplo 151. Compases 1 al 3. Trémolo con doble maza en el bombo.

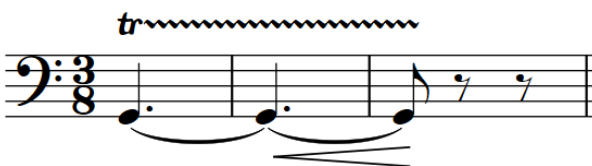
con doble maza

Bombo 

*pp*

Ej. 151. Compases 1 al 3

Ejemplo 152. Compases 69 al 71. Bombo con función dinámica y colorística. Trino o redoble en tres compases (compases 69 al 71 y compases 65 al 67).

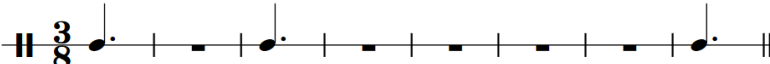
Bombo 

Ej. 152. Compases 69 al 71

El platillo es utilizado con función rítmica y colorística, lograda esta última por la utilización de baqueta de timbal, y concretando el material, la madera, para golpear de choque.

Ejemplo 153. Compases 8, 10, y 14. Platillo en negra con puntillo, es decir, un ataque por compás, y se especifica con baqueta de madera.

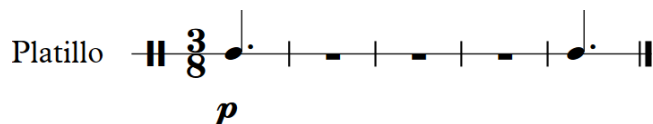
con baqueta de madera

Platillo 

Ej. 153. Compases 8, 10, y 14

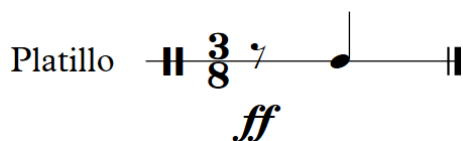
Platillo con función rítmica y dinámica, en los dos siguientes ejemplos.

Ejemplo 154. Compases 188 al 192. Platillo<sup>393</sup> con un ataque de una figura de negra con puntillo por compás en dinámica *piano*.



Ej. 154. Compases 188 y 192

Ejemplo 155. Compás 183. Silencio de corchea y negra en *fortísimo*.



Ej. 155. Compás 183

*Glockenspiel*<sup>394</sup>, es empleado en la primera danza en tan solo dos compases con función colorística, ya que sus sonidos son brillantes y luminosos.

Casella y Mortari señalan dos elementos a tener en cuenta respecto al registro e interpretación: «Se debe tener presente, sin embargo, que las notas resultan —como en la celesta— a la octava superior. El instrumento no es sensible al toque y por lo tanto siempre se toca fuerte»<sup>395</sup>.

Ejemplo 156 A. Compás 80. Timbres<sup>396</sup> en dinámica *piano* y figuración negra.



Ej. 156 A. Compás 80

<sup>393</sup> Platillo comparte con bombo y triángulo una única línea de escritura en las *Danzas fantásticas* de Turina.

<sup>394</sup> El *glockenspiel* es un instrumento representativo del impresionismo, y como ejemplo encontramos el amplio pasaje escrito para timbres dándole una función melódica en *El Mar* de Claude Debussy.

<sup>395</sup> CASELLA, Alfredo y MORTARI, Virgilio. *La técnica de la orquesta contemporánea*. Buenos Aires: Melos Ediciones Musicales, 2007, p. 124.

<sup>396</sup> Timbres o *glockenspiel*, escrito en la partitura directorial sobre pentagrama.

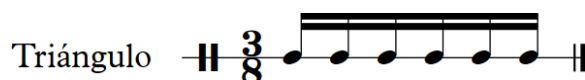
Ejemplo 156 B. Compás 83. Timbres<sup>397</sup> en figura negra en octava más aguda que el ejemplo anterior.



Ej. 156 B. Compás 83

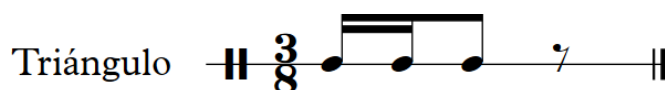
El triángulo, con su sonido agudo y claro, suma brillantez al sonido orquestal en la misma línea que el *glockenspiel*.

Ejemplo 157. Compás 137. Triángulo con figuración en semicorcheas subrayando el ritmo (compases 137 al 143).



Ej. 157. Compás 137

Ejemplo 158. Compás 144. Triángulo con figuración, dos semicorcheas y corchea.

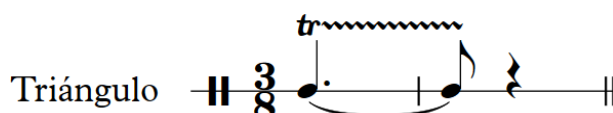


Ej. 158. Compás 144

Trino de triángulo en dos compases. Compases 164 y 165 (ej. 159), compases 168 y 169, compases 172 y 173, compases 176 y 177 y compases 180 y 181.

Trino de triángulo. Instrumento de altura indeterminada. El trino o trémolo se golpea rápidamente hacia adelante y atrás en el ángulo superior, el sonido del triángulo es luminoso, y se puede oír incluso en los potentes *tuttis*, y suena como armónico de cualquier sonido fundamental que trata de acompañar.

Ejemplo 159. Compases 164 y 165.



Ej. 159. Compases 164 y 165

<sup>397</sup> Timbres, juego de timbres, o *glockenspiel* son las tres denominaciones del instrumento.

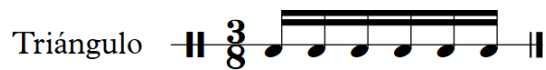
Usos de la sección de percusión.

Ejemplo 160. Compases 143 y 144. Función de refuerzo de acentos y actividad rítmica en general con el triángulo.



Ej. 160. Compases 143 y 144

Ejemplo 161. Compás 137. Con idéntica función al ejemplo anterior, esta vez con un diseño de semicorcheas en un solo compás (compases 137 al 142).



Ej. 161. Compás 137

Ejemplo 162. Compás 51. Función de crear o coronar un clímax con el timbal (compases 51 al 54).



Ej. 162. Compás 51

Ejemplo 163. Compases 173 y 174. Con idéntica función el timbal.



Ej. 163. Compases 173 y 174

Ejemplo 164. Compases 15 al 18. Función de duplicar otros instrumentos de la orquesta. Duplicación timbal y violonchelo.



Ej. 164. Compases 15 al 18

Las funciones del timbal en la primera danza: refuerzo dinámico de los *tuttis* orquestales; subrayar los esquemas rítmicos; o hacer función de bajo ostinato.

Turina no utiliza letras de ensayo, sino números:

1 de ensayo. Compás 15
2 de ensayo. Compás 31
3 de ensayo. Compás 51
4 de ensayo. Compás 71
5 de ensayo. Compás 103
6 de ensayo. Compás 121
7 de ensayo. Compás 145
8 de ensayo. Compás 173
9 de ensayo. Compás 213

### 3.5.4- La utilización del folklore: imitación o sustancia rítmica

Antonio Iglesias hace una acertada valoración sobre Turina y comenta sus preocupaciones y sus objetivos, entre los que estaba el canto popular y su utilización en su obra orquestal, y dice textualmente:

Lo que interesa a Turina es llegar, en seguida, a la «música sinfónica», con los tres problemas que él apunta: el de una técnica que había que aprender, el de apoyo en el canto popular («más fácil de predicar que de realizar») y el de unas inevitables influencias que, en nuestros músicos, la ejercería Francia y, en mucho menor media, Alemania<sup>398</sup>.

Felipe Pedrell<sup>399</sup> sería un punto de referencia para el maestro sevillano, y ejemplo de ello está en la repetición de sus enseñanzas, valoradas positivamente en la charla pronunciada por Turina en 1943, «Desenvolvimiento de la música española en estos últimos tiempos»:

Pero lo que nos interesa de Pedrell, para nuestro tema, es su constante predicación a los compositores: «La música española debe vivir de su propio jugo, ya que la riqueza de

<sup>398</sup> IGLESIAS, Antonio. *Escritos de Joaquín Turina. Recopilación y comentarios*. Madrid: Editorial Alpuerto S.A., 1982, p. 225. Comentario a la charla pronunciada por Turina, en el año 1945, en la Universidad de Oviedo, en el marco del IV Curso de Verano, 22 cuartillas mecanografiadas, escritas por Turina con el título: «Desenvolvimiento de la música española en estos últimos tiempos».

<sup>399</sup> Felipe Pedrell (1841-1922). Compositor y musicólogo de tendencia nacionalista.

sus cantos y de sus ritmos es inagotable». Pedrell plantea el asunto de un modo clarísimo: puesto que nuestro folklore constituye un tesoro riquísimo, apoyemos la música española en él<sup>400</sup>.

Turina se dejó llevar por la tendencia de Albéniz<sup>401</sup>, que fusionaba los novedosos recursos de los franceses con un fondo español. Así nos lo comenta Antonio Iglesias: «Albéniz comprendió en seguida que para hacer arte patrio, no bastaba solamente con escoger las notas de una canción; había que profundizar más»<sup>402</sup>.

La *Exaltación* está inspirada en la jota, y este es el punto de partida de nuestro estudio analítico. La jota también fue utilizada por Isaac Albéniz en *Evocación*, como material melódico del segundo tema compuesto en una copla de jota en tono de Do bemol mayor y reexpuesto en La bemol mayor.

«El ritmo de la jota es un ritmo ternario rápido (...), El ritmo es un elemento primordial en las melodías de la jota»<sup>403</sup>.

La jota tiene un ritmo ternario rápido con una figura por compás, la negra con puntillo, equivalente a 80 o 90 de indicación metronómica, en la *Exaltación*. Los temas basados en la jota son una melodía de baile que es una variación de la jota, que es presentada primero en el corno inglés y después en el oboe.

Ejemplo 1A. Compases 15 al 18.



Ej. 1A. Compases 15 al 18

Ejemplo 1B. Compases 23 al 26.



Ej. 1B. Compases 23 al 26

<sup>400</sup> IGLESIAS, Antonio. *Escritos de Joaquín Turina. Recopilación y comentarios*. Madrid: Editorial Alpuerto, 1982, p. 216.

<sup>401</sup> Isaac Albéniz (1860-1909).

<sup>402</sup> IGLESIAS, Antonio. *Escritos de Joaquín Turina. Recopilación y comentarios*. Madrid: Editorial Alpuerto, 1982, p. 217.

<sup>403</sup> MANZANO ALONSO, Miguel. *La jota como género musical. Un estudio musicológico acerca del género más difundido en el repertorio tradicional español de la música popular*. Madrid: Editorial Alpuerto S.A., 1995, capítulo II, p. 49.

El segundo tema basado en la jota es la primera copla, que consiste en un diseño ascendente que mantiene la misma estructura rítmica de la melodía de baile, pero suprimiendo el tresillo de semicorcheas.

Ejemplo 2A. Compases 63 al 66



Ej. 2A. Compases 63 al 66

El ejemplo anterior reproduce totalmente el modelo de jota del norte de León, aunque modificando el compás, que es 6/8, pero uniendo dos compases de 3/8 nos resulta el mismo esquema rítmico, ya que se trata de una fórmula simple de la tonada de la jota.

Ejemplo 2B. Jota del norte de Aragón, con el mismo ritmo de la 1.<sup>a</sup> copla de *Exaltación*, aunque melódicamente son distintas.



Ej. 2B. Jota del norte de Aragón

El último elemento melódico es la denominada 2.<sup>a</sup> copla, que aparece en los compases 103 al 106, se caracteriza por un comienzo acéfalo y mantiene en común el ritmo del tercer compás, corchea con puntillo, semicorchea y corchea.

Ejemplo 3. Compases 103 al 106.



Ej. 3. Compases 103 al 106.

Analizando los tres ejemplos, melodía de baile y dos coplas, observamos que mantienen el compás de 3/8, así como la estructura de 4 compases articulada en dos incisos de dos compases, siendo el primero de carácter suspensivo, y el segundo de carácter conclusivo. La melodía es similar a la del canto semiadornado, que se mueve por grados conjuntos e intervalos cortos de 2.<sup>a</sup> o 3.<sup>a</sup>.



Cuadro analítico de los elementos más representativos de los temas inspirados en la jota:

ELEMENTOS MÁS REPRESENTATIVOS DE TEMAS INSPIRADOS EN LA JOTA			
	Melodía de baile	1. <sup>a</sup> Copla	2. <sup>a</sup> Copla
Extensión	cc. 15 al 18	cc. 63 al 66	cc. 103 al 106
Sistema modal o tonalidad	Re mixolidio	Fa mayor	La mayor
Ámbito melódico	Mi <sup>5</sup> - La <sup>5</sup>	Si bemol <sup>5</sup> - Do <sup>7</sup>	Mi <sup>6</sup> - Si <sup>6</sup>
Direccionalidad melódica	Descendente	Ascendente	Descendente - ascendente
Comienzo	Tético	Tético	Acéfalo
Final	Femenino	Femenino	Femenino
Intervalo mayor	3. <sup>a</sup> menor descendente	2. <sup>a</sup> mayor ascendente	3. <sup>a</sup> menor descendente

Cap. III. Tabla 7. Análisis de temas principales en *Exaltación*

Comparando los temas con la jota también comparten otro elemento, que es el de no exceder el ámbito de 8.<sup>a</sup>, o utilizar notas agudas excepcionalmente. En los ejemplos analizados, solo la 1.<sup>a</sup> copla excede el ámbito de 8.<sup>a</sup>, siendo los intervalos melódicos utilizados los de 2.<sup>a</sup> o 3.<sup>a</sup>, siendo más habituales en la jota los movimientos de 3.<sup>a</sup>, tal y como nos detalla Miguel Manzano en su concienzudo estudio: «El decurso melódico de las tonadas de jota procede normalmente con toda naturalidad y sencillez, en movimientos de terceras sin artificios ni efectismos»<sup>404</sup>.

Como vemos en los siguientes ejemplos:

Ejemplo 4. Compases 15 al 18 en el corno inglés.



Ej. 4. Compases 15 al 18

Ejemplo 5. Compases 129 al 132 en las flautas.



Ej. 5. Compases 129 al 132

<sup>404</sup> MANZANO ALONSO, Miguel. *La jota como género musical. Un estudio musicológico acerca del género más difundido en el repertorio tradicional español de la música popular*. Madrid: Editorial Alpuerto S. A., 1995, p. 163.

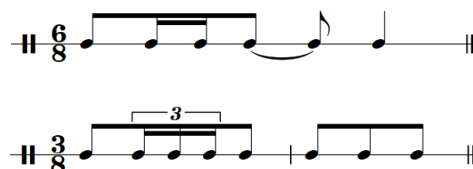
Ejemplo 6. Compases 161 al 164 en los violines I.



Ej. 6. Compases 161 al 164

Respecto a la clasificación, atendiendo a su comienzo, en ningún caso aparecen comienzos anacrúsicos, y respecto a los finales, el acento en el segundo pulso del primer inciso, es decir, del compás, nos acerca al fandango, salvando las diferencias rítmicas existentes entre el fandango, en 6/8, y el 3/8 de la jota.

Ritmo comparativo del fandango y la jota.



Ritmo comparativo del fandango y la jota.

Ambos ritmos son ternarios, y se constituyen en bloques binarios de ritmos ternarios, no difiere la plantilla rítmica del fandango, resultando una fusión que se denomina jota con ritmo afandangado, o jota afandangada, que unifica el sureño fandango con la jota, que representa al norte de España.

Plantilla rítmica del fandango.



Plantilla rítmica del fandango.

La estructura de la melodía de baile se repite tres veces manteniendo el mismo esquema, A B - A` B` - A'' B'', diferenciando cada esquema en la instrumentación, ya que se presenta la primera vez en el corno inglés, la segunda vez en el oboe y la última vez en la flauta, modificando el registro en cada sucesiva aparición, de modo que va hacia el agudo.

Plantilla rítmica de la jota de baile, que sirve de base al tema principal.



Plantilla rítmica de la jota de baile, que sirve de base al tema principal.

Continuando con el análisis estructural, encontramos dos secciones de 8 compases cada una; la primera va del compás 129 al 136 y se articula en dos partes de cuatro compases, es decir, del compás 129 al 132 y del compás 133 al 136, está en la tónica Re y responde a la sección A; la segunda parte va del compás 137 al 144 y se divide igualmente en dos partes de cuatro compases: una primera parte del compás 137 al 140 y una segunda del compás 141 al 144, está en la dominante y se trata de la sección B.

Ejemplo 7. Compases 129 al 144. Melodía de baile.



**Ej. 7. Compases 129 al 144**

Otra organización distinta es el esquema tripartito A-B-C, que va del compás 161 al 180. La primera parte A, va del compás 161 al 168 y se articula en dos partes; una primera del compás 161 al 164 y una segunda que va del compás 165 al 168 y está en la dominante, La segunda parte B, va del compás 169 al 176 y se articula también en dos miembros: uno del compás 169 al 172 y otro del compás 173 al 176, es la llamada B, y va de la dominante a la tónica; y la C final es más breve, tan solo 4 compases, del 177 al 180 y está en la V de Re.

Ejemplo 8. Compases 161 al 180. Estructura A-B-C. (1.<sup>a</sup> copla).



**Ej. 8. Compases 161 al 180**

Estructura de la 2.<sup>a</sup> copla, del compás 103 al 120, dividido en dos partes: una primera sección que va del compás 103 al 110 en V de La menor y una segunda parte B, del compás 111 al 120, en tónica de Do mayor.

Ejemplo 9. Compases 103 al 120 (2.<sup>a</sup> copla).



**Ej. 9. Compases 103 al 120**

Relacionando los temas extraídos de la jota aragonesa con las tonalidades e instrumentación utilizada en los siguientes ejemplos.

Ejemplos de la melodía basada en una variación de la jota siempre en tonalidad de Re mayor en las 7 apariciones del tema principal.

Ejemplo 10. Compases 15 al 18 y compases 19 al 22, en el corno inglés.



**Ej. 10. Compases 15 al 18 y compases 19 al 22**

Ejemplo 11. Compases 23 al 26 y compases 27 al 30, en el oboe.



**Ej. 11. Compases 23 al 26 y compases 27 al 30**

Ejemplo 12. Compases 31 al 34 y compases 35 al 38, en flauta, oboe y clarinete.



**Ej. 12. Compases 31 al 34 y compases 35 al 38**

Ejemplo 13. Compases 129 al 132, en flauta, oboe, trompeta y violín II.



**Ej. 13. Compases 129 al 132**

Ejemplo 14. Compases 133 al 136, en flauta, oboe, trompeta y violín II.



**Ej. 14. Compases 133 al 136**

Ejemplo 15. Compases 203 al 206, en clarinete.



Ej. 15. Compases 203 al 206

Ejemplo 16. Compases 209 al 212, en clarinete.



Ej. 16. Compases 209 al 212

La 1.<sup>a</sup> copla se presenta en 7 ocasiones, de ellas las tres primeras están en Fa mayor, y las cuatro siguientes en Re mixolidio<sup>405</sup>. Cada presentación tiene una extensión de 4 compases, y salvo la tercera aparición, que se presenta en las flautas, el resto son un grupo de instrumentos de cuerda y viento.

Ejemplo 17. Compases 63 al 66, en violín I, violín II, viola, flauta, oboe, clarinete y trompas a cuatro (Fa mayor).



Ej. 17. Compases 63 al 66

Ejemplo 18. Compases 67 al 70, en violín I, violín II, viola, flauta, oboe, clarinete y trompas a cuatro (Fa mayor).



Ej. 18. Compases 67 al 70

Ejemplo 19. Compases 79 al 82, en flautas (Fa mayor).



E. 19. Compases 79 al 82

<sup>405</sup> Miguel Manzano Alonso señala en la obra antes citada, *La jota como género musical*, (p.157) que el modo de Re, junto con el de Fa, son los menos utilizados, aludiendo a una proporción de uno por mil en la jota.

Ejemplo 20. Compases 161 al 164, en violín I, violín II, viola, violonchelo, oboe, corno inglés y clarinete (Re mixolidio).



Ej. 20. Compases 161 al 164

Ejemplo 21. Compases 165 al 168, en violín I, violín II, viola, violonchelo, oboe, corno inglés y clarinete (Re mixolidio).



Ej. 21. Compases 165 al 168

Ejemplo 22. Compases 169 al 172, en violín I, violín II, viola, violonchelo, oboe, corno inglés y clarinete (Re mixolidio).



Ej. 22. Compases 169 al 172

Ejemplo 23. Compases 173 al 176, en violín I, violín II, viola, violonchelo, oboe, corno inglés y clarinete (Re mixolidio).



Ej. 23. Compases 173 al 176

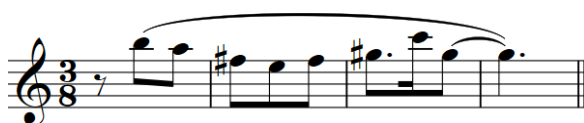
La 2.<sup>a</sup> copla aparece cuatro veces en estructuras de cuatro compases, en flautas y oboes, como instrumentos constantes, violines en las dos primeras presentaciones y clarinetes en las dos últimas, todos ellos en tono La mayor.

Ejemplo 24. Compases 103 al 106, en violín I, flauta y oboe (La mayor).



Ej. 24. Compases 103 al 106

Ejemplo 25. Compases 107 al 110, en violín, flauta y oboe (La mayor).



Ej. 25. Compases 107 al 110

Ejemplo 26. Compases 111 al 114 en flauta, oboe y clarinete (Do mayor).



Ej. 26. Compases 111 al 114

Ejemplo 27. Compases 115 al 118 en flauta, oboe y clarinete (Do mayor).



Ej. 27. Compases 115 al 118

Ejemplo 28. Compases 223 al 225. Variación de la 2.<sup>a</sup> copla en tres compases en las flautas (Re mayor).



Ej. 28. Compases 223 al 225

La jota no solo fue fuente de inspiración para Joaquín Turina, sino para un elenco de compositores, entre los que destaco a Mijaíl Glinka<sup>406</sup> en su *Obertura española n.º 1* de 1858, sus tres melodías que reutilizaría Franz Liszt<sup>407</sup> en su *Rapsodia española*. La jota fue empleada en la zarzuela, como en *La Dolores* de Tomás Bretón<sup>408</sup>, estrenada en 1895, que fue definida por Turina como un «poema de raigambre aragonesa»<sup>409</sup>, y tres años más tarde se estrena *Gigantes y cabezudos* de Manuel

<sup>406</sup> Mijaíl Glinka (1804-1857).

<sup>407</sup> Franz Liszt (1811-1886).

<sup>408</sup> Tomás Bretón (1850-1923).

<sup>409</sup> IGLESIAS, Antonio. *Escritos de Joaquín Turina. Recopilación y comentarios*. Madrid: Editorial Alpuerto. S. A., 1982, p. 215. Cit. conferencia pronunciada por Turina en la Universidad de Oviedo, en 1943, bajo el título: «Desenvolvimiento de la música española en estos últimos tiempos».

Fernández Caballero<sup>410</sup>, como ya se comentó en el capítulo del folklore en la música clásica, pero si hay que destacar un compositor que haya empleado la jota que inspiró directamente a Turina, ese es Albéniz, que escribió en el año de nacimiento de Turina, 1886, una obra titulada *Aragón, Suite española* n.º 1, que presenta la particularidad de que está escrita en 3/8, igual que la *Exaltación*, y corresponde al estilo de jota semiadornado que casi siempre es transcrito en dicho compás.

Esquema rítmico de la jota de *Aragón* de la *Suite española* n.º 1, de Albéniz y cuyo tema reutilizó en *Zaragoza, Suite Iberia* n.º 2, con el mismo tema de copla de *Aragón*.



Esquema rítmico de la jota de Aragón

Continuamos con las consideraciones sobre el sistema melódico comentado:

El sistema melódico de la jota tal como aparece en los repertorios aragoneses, es uniforme, reiterativo, único, repetitivo hasta la saciedad. Todas las melodías de la jota de Aragón, en todas sus especies, se desarrollan a partir de la armonía de un acorde de dominante (con 7ª) y un acorde mayor, ambos tonales<sup>411</sup>.

Turina, en *Ensueño*, emplea la jota, sobretodo en los aspectos melódicos más que rítmicos, aunque mantiene la estructura de dos incisos A-B y el compás de 3/8 propio del estilo semiadornado de jota aragonesa.

La jota instrumental derivó de la forma vocal con su fórmula: copla-estribillo, en un esquema de 16 compases en 3/8. Este esquema es el utilizado entre los compases 15 al 30 y del 161 al 176 con idéntica organización estructural:

Compases 15 al 22. Esquema A-B-A-B'.

Compases 23 al 30. Esquema A-B-A-B'.

El mismo esquema se repite del compás 161 al 176:

Compases 161 al 168. Esquema A-B-A-B`.

Compases 169 al 176. Esquema A-B-A-B`.

<sup>410</sup> Manuel Fernández Caballero (1835-1906).

<sup>411</sup> MANZANO ALONSO, Miguel. *La jota como género musical. Un estudio musicológico acerca del género más difundido en el repertorio tradicional español de la música popular*. Madrid: Editorial Alpuerto S.A., 1995, capítulo XI, p. 380.



Concluyendo, en *Exaltación* el folklore aragonés es utilizado sustancialmente, pero no de forma literal, siguiendo más el aspecto melódico que el ritmo, aunque manteniendo la estructura de dos incisos. Esta afirmación nos la confirman las palabras del propio Turina recogido por Antonio Iglesias:

Pocos han sido, pero, en fin, algún que otro canto he tomado del fondo común; igualmente, mis compañeros se han permitido la misma libertad. De todos modos, creo que el compositor debe escribir, él mismo, sus cantos populares, ya que, en fin de cuentas, la línea melódica, por ella propia, significa poco sino va sumergida, por decirlo así, en el aire, en la luz, en la fragancia de la región, acusando un perfil que la haga inconfundible<sup>412</sup>.

### 3.6.- *Ensueño*

#### 3.6.1.- Planificación formal de la segunda danza: *Ensueño*

La estructura de la segunda *Danza* es tripartita. Consta de tres secciones que presentan una forma de *lied* simple. El esquema sería A-B-A<sup>413</sup>. La primera sección A, está constituida por el tema inspirado en el ritmo vasco del zorcico, con su característico compás del 5/8, al que sigue una segunda sección B, contrastante, ya que es de influencia andaluza y en compás de 6/8. Esta sección supone el clímax de la obra previo a la reexposición, al que denominamos igual que la primera sección A y que concluye con una coda en *pianísimo*.

La primera sección A, está basada en el zorcico en 5/8 y presenta un único tema que varía hasta en tres ocasiones. La segunda sección B, contrasta por su material temático breve, basado en una melodía en abanico o arco que recuerda los giros españolistas y dos puentes que cobran importancia, aunque no son propiamente temas. El primero de ellos es un tema que se mueve en descenso cromático y que es una reminiscencia impresionista que nos lleva a relacionarlo con *Preludio a la siesta de un fauno*, de Debussy, ya que en ambas obras existe un carácter de ensoñación. El segundo puente tiene una función contraria al primero, ya que está en el compás 84 y por su fuerza y desarrollo podría dar lugar a clasificarlo erróneamente como un 2.º tema. La

---

<sup>412</sup> IGLESIAS, Antonio. *Escritos de Joaquín Turina. Recopilación y comentarios*. Madrid: Editorial Alpuerto. S.A., 1982, pp. 222 y 223.

<sup>413</sup> La estructura del *lied* puede ser binaria: A-B: A-A<sub>1</sub> o ternaria: A-A<sub>1</sub>-A<sub>2</sub>; A-A<sub>1</sub>-B: A-B-B<sub>1</sub> o A-B-A<sub>1</sub>, siendo este último el esquema utilizado por Turina en la segunda danza fantástica *Ensueño*.

reexposición deja muy claros los temas presentados al principio y que se presentan además jerarquizados, ya que de los dos temas el 1.º es el más empleado y con el que concluye la obra en la coda final.

*Ensueño* presenta puntos en común con la primera danza: estructura tripartita, introducción en distinto compás como elemento contrastante y utilización de los mismos materiales, como son escalas, arpeggios y progresiones con carácter de cadencia. En ambas danzas los temas se varían o modifican ligeramente. El primer bloque temático, con el ritmo del zorcico, es presentado también en la segunda danza, de forma escalonada en flautas y oboes, mientras que el segundo bloque temático aparece primero en la cuerda y pasa luego a las flautas. La instrumentación es fundamentalmente la misma en las dos danzas, salvo la percusión, que es ampliada en esta segunda danza con las campanas en Re. En ambas danzas el final en *pianissimo*, disuelve el color progresivamente, un rasgo impresionista que compite con los rasgos españolistas de la inspiración folklórica de sus temas, como la jota aragonesa en *Exaltación* y el zorcico vasco en *Ensueño*.

Sin embargo, encontramos en esta segunda danza una estructuración fraseológica menos simétrica que en la primera danza, ya que las distintas unidades melódicas de los compases recorren patrones que no están organizados en agrupaciones de 8 compases (4 + 4), sino que transcurren de forma más libre y engarzados entre sí. Por ejemplo, el primer grupo temático (cc. 17-44), con el ritmo del zorcico, presenta la siguiente estructuración fraseológica de compases: 5 + 6 + 5 + 9 + 3. Cada grupo melódico está engarzado con el siguiente. En el segundo grupo temático (cc. 47 y siguientes), tenemos igualmente una fraseología que se aparta de los cánones convencionales de la primera danza, ya que las unidades melódicas siguen el siguiente esquema: 11 + 11 + 9 + 6 + 10, etc.

Presentamos a continuación un cuadro analítico por secciones y los distintos parámetros: tonalidad, temas o motivos, compás, aire y agógica.

Significado de la simbología utilizada en la tabla siguiente, en la columna “SECCIÓN”, según la nomenclatura de Jean La Rue<sup>414</sup>: **○** = Material de introducción;

---

<sup>414</sup> LARUE, Jan. *Análisis del estilo musical; pautas sobre la contribución a la música del sonido, la armonía, la melodía, el ritmo y el crecimiento formal*. Barcelona: Editorial Labor S.A., 1989, pp. 118 y 122.

**P** = Material primario; **T** = funciones de transición o episodios inestables; **S** = función secundaria o de contraste; **K** = función cadencial o conclusiva; Los exponentes en las letras significan **variaciones** y cuando el exponente comienza por **0** significan modificación en la instrumentación.

ESTRUCTURA FORMAL DE <i>ENSUEÑO</i> (versión piano)					
SECCIÓN	EXTENSIÓN	TONALIDAD	TEMAS O MOTIVOS	COMPÁS-AIRE-AGÓGICA	
<b>A</b>	Cadencia + Introducción <b>O</b>	Compases 1 al 5 6 al 12	Mib-Re-Do# (sucesión cromática) (Flexión a Si b cc. 4 y 5) Sol mayor (c. 7 al 12) <b>a</b>	Cadencia <i>ad libitum</i> a base de escalas, arpeggios y ornamentos (trinos)	<i>ad libitum</i> a partir del c.2 5/8
	<b>Exposición A P</b> <b>1 tema y sus variantes</b>	Compases 13 al 27 <b>a</b>	Sol mayor <b>a</b>	1.º tema del zorcico (esencia popular cc. 13 al 21) Variante del 1.º tema (cc. 24 al 27)	5/8 Con sentimiento popular e ingenuo (c. 13) Cantando (c. 24)
	1.º tema <b>P<sup>1</sup></b>	Compases 28 al 31 <b>a'</b>	Do mayor <b>b</b>	Variación rítmica del tema principal	5/8
	1.º tema <b>P<sup>1</sup></b>	Compases 32 al 40 <b>a'</b>	Sol mayor <b>a</b>	Variación rítmica del tema principal	5/8 Cediendo (cc. 34 y 35) <i>A tempo</i> (c. 36)
	Enlace cromático <b>T</b>	Compases 41 al 42	Sol mayor a Si mayor <b>a c</b>	Nexo que comunica la variación del primer tema con la 1.ª melodía del 2.º grupo temático	5/8 (c. 41) 6/8 (c. 42) <i>Allegretto tranquillo</i>
<b>B</b>	<b>Sección Central B</b> <b>1.ª melodía del 2.º grupo temático</b> <b>S</b>	Compases 43 al 53 <b>b</b>	Si mayor <b>c</b>	2.º grupo temático	6/8 <i>Allegretto Tranquillo</i> (c. 43 con languidez)
	2.ª melodía del 2.º grupo temático <b>S</b>	Compases 54-64 <b>c</b>	Mi menor (flexión a Si mayor y Si menor en el c. 64) <b>d</b>	Compases 54 al 59 Tema español	6/8 Penetrante y expresivo
	2.ª melodía del 2.º grupo temático <b>S</b>	Compases 65 al 80 <b>c'</b>	La menor <b>e</b>	Tema español	6/8 Con expansión (c. 80)

	Variación de la 1. <sup>a</sup> melodía del 2. <sup>o</sup> grupo temático <b>S'</b>	Compases 81 al 90 <b>b'</b> Clímax. Melodía secundaria	Progresión por 5. <sup>a</sup> (Re-Sol-Do- Fa-Si-Mi, cc. 82 al 84) y Mi frigio (cc. 86 al 90) <b>F</b>	Giros españolistas (cadencia andaluza) Compases 86 al 89	6/8
	1. <sup>a</sup> melodía del 2. <sup>o</sup> grupo temático <b>S'</b>	Compases 91 y 98 <b>b'</b>	Mi mayor <b>d'</b>	2. <sup>o</sup> grupo temático Giros españolistas	6/8 c. 91 con languidez
<b>A</b>	<b>Reexposición A'</b> <b>Introducción O'</b>	Compases 99 al 109 <b>a-a'-a''</b>	Do mayor (cc. 101-102) <b>b</b> Do menor (cc. 104-105) <b>b'</b> Si mayor (cc. 106-107) <b>c</b> Sol mayor (cc. 108-109) <b>a</b>	Introducción al tema del zorcico	5/8 1. <sup>er</sup> <i>tempo moderato</i>
	<b>Reexposición A P<sub>1</sub></b> <b>1<sup>er</sup> tema y sus variantes</b>	Compases 110 al 120 <b>a'</b>	Sol mayor <b>a</b>	1. <sup>er</sup> Tema del zorcico (esencia popular)	5/8 <i>Moderato dolce</i> cantando c. 110
	Reexposición de la variación del primer tema, tres veces <b>P</b>	Compases 121 al 132 <b>b</b>	Do mayor (cc. 121 al 124) <b>b</b> Fa mayor (cc. 125-128) <b>g</b> Sol mayor (cc. 129-132) <b>a</b>	Variante del primer tema basada en el zorcico	5/8 <i>Dolcissimo</i>
	1. <sup>er</sup> tema <b>P</b>	Compases 133 al 138 <b>a'</b>	Si mayor (flexión a La menor en el c. 136) <b>C</b>	1. <sup>er</sup> Tema del zorcico por inversión similar a los cc. 16 al 21	5/8 <i>Moderato</i>
	Puente <b>T</b>	Compases 139 al 140	Sol mayor <b>a</b>	Nexo	6/8 <i>Allegretto</i>
	<b>2.<sup>a</sup> melodía del 2.<sup>o</sup> grupo temático S</b>	Compases 141 al 146 <b>a</b>	Si menor <b>c'</b>	Giro españolista	6/8 <i>Allegretto</i> (c. 141 con melancolía)
	Puente <b>T'</b>	Compases 147 al 151	Sol mayor <b>a</b>	Nexo similar a los cc. 139-140	6/8 <i>Allegretto</i> (c.151 cediendo)
	Puente <b>T'</b>	Compases 152 al 153	Sol mayor <b>a</b>	Nexo a la coda basada en el ritmo del zorcico	5/8 1. <sup>er</sup> <i>tempo moderato</i>

<b>Coda K</b>	Compases 154 al 167	Sol mayor (flexión a Si mayor c. 164) <b>a</b>	Basada en el primer tema del zorcico	5/8 c. 154 como un eco lejano c. 162 en calma y cediendo hasta el fin
-------------------	------------------------	---	---	--

Cap. III. Tabla 8. Estructura formal en *Ensueño* (versión piano)

### 3.6.2.- Estructuras internas: rítmicas, melódicas, armónicas

Para analizar esta sección se seguirá el mismo esquema que se utilizó en la primera danza, es decir: ritmo, melodía y armonía, que son los elementos primarios, y a continuación los secundarios: agógica, dinámica y estructura.

#### 3.6.2.1.- Ritmo: estructuras métricas y rítmicas

Antes de analizar los ritmos utilizados hay que ver el contexto métrico en el que surgen, es decir, la planificación métrica de la segunda danza del tríptico orquestal de Turina. En *Ensueño* combinan tres compases distintos:

- ✓ 3/4 para la cadencia *ad libitum*, compás ternario de subdivisión binaria: una especie de introducción armónica con función de doble dominante.
- ✓ 5/8, compás basado en el zorcico vasco, ternario de subdivisión binario, irregular en el contenido rítmico de cada parte.
- ✓ 6/8 compás binario de subdivisión ternaria.

Lo más característico de esta segunda danza es el contraste entre el ritmo del zorcico propiamente dicho, asignado al primer bloque temático, y el ritmo en 6/8 asignado al segundo bloque temático, cada uno con sus distintas variantes. El tema principal con el ritmo del zorcico comprende dos secciones bien diferenciadas: **ritmo A** (5 + 6: cc. 17-27) y **ritmo B** (5 + 11: cc. 28-42), ambos solapados. El primer **ritmo, A**, adquiere una plasmación característica de grupo melódico estructurado en **antecedente** (flautas, cc. 17-21) y **consecuente** (oboes, cc. 21-26). El segundo **ritmo, B**, varía el encabezamiento motivico del tema (c.32) y muestra igualmente una estructura melódica de **antecedente** (flautas, cc. 28-32) y **consecuente** (oboes, cc. 32-42). En ambos casos el consecuente comprende un número mayor de compases que el antecedente, la distribución fraseológica de los grupos melódicos es, pues, totalmente distinta de la primera danza.

El ejemplo 1 del compás 17 nos muestra el motivo rítmico característico del zorcico en el primer ritmo A.



**Ej. 1. Compás 17**

El ejemplo 2 del compás 28 nos muestra la variante del encabezamiento del ritmo B.



**Ej. 2. Compás 28**

El segundo grupo temático viene revestido de un ritmo totalmente distinto en 6/8 y consta igualmente de dos secciones bien diferenciadas: **ritmo C** (cc. 47-57; 4 + 4 + 3), asignado a las cuerdas y **ritmo D** (cc. 58-68; 4 + 3 + 4), asignado a las flautas. Ambas secciones muestran una estructura fraseológica irregular. En el ejemplo 3 podemos ver una muestra del **ritmo C**, tal como aparece más tarde en las trompetas al final de la sección central. Estos cuatro grupos rítmicos señalados experimentan a lo largo de la danza distintas variantes y transposiciones.



**Ej. 3. Compases 99 al 103**

Otros procedimientos para conseguir irregularidad rítmica: contracción o supresión y el procedimiento contrario, que es la ampliación mediante la dilatación.

Ejemplo 4. Compases 61 al 70. Contracción manifiesta en la tendencia al acortamiento rítmico.



**Ej. 4. Compases 61 al 70**

Ejemplo 5. Compases 166 al 170. Interrupción de la uniformidad rítmica, nos lleva a un momento de suspensión premeditada, como en la coda, que se extiende del compás 166 al 170.



**Ej. 5. Compases 166 al 170**

Ejemplo 6. Compases 95 al 98. Escalas.



**Ej. 6. Compases 95 al 98**

Ejemplo 7. Compases 47 al 57.

A full orchestral score for measures 47 to 50. The instruments listed on the left are: Fagot (Bassoon), CF (Contrabassoon), Tpa (Tom-toms), Tbon (Trombone), Arpa (Harp), V.I (Violin I), Via (Viola), Cello, and Cb (Cello/Double Bass). The score shows various musical notations including rests, notes, slurs, and triplets. The Cello and Double Bass parts feature prominent triplet patterns.

**Ej. 7. Compases 47 al 50**

Oboe

Fagot *pp*

CF *pp*

Tpa

Tbon

Arpa

V.I

V.II

Viola

Cello

Cb

Detailed description: This is a page of a musical score for a symphony orchestra, covering measures 51 to 54. The score is arranged in a standard orchestral layout. The instruments listed on the left are Oboe, Fagot (Bassoon), CF (Contrabass), Tpa (Trumpets), Tbon (Trombones), Arpa (Harp), V.I (Violin I), V.II (Violin II), Viola, Cello, and Cb (Double Bass). The Oboe part is mostly silent. The Bassoon and Contrabass parts play long, sustained notes with a *pp* (pianissimo) dynamic. The Trumpets and Trombones also play sustained notes. The Harp part features a rhythmic pattern of eighth notes. The Violin I and II parts play melodic lines with various articulations. The Viola part plays sustained notes. The Cello part features a triplet pattern. The Double Bass part plays sustained notes.

Ej. 7. Compases 51 al 54



The image shows a musical score for measures 55 to 57. The instruments and their parts are as follows:

- Oboe:** Part 1 (1°), marked *p*. It plays a melodic line with slurs and accents.
- Fagot:** Part 1. It plays a rhythmic accompaniment with slurs and accents.
- CF:** Clarinet in F. It plays a rhythmic accompaniment with slurs and accents.
- Tpa:** Trumpets. Part 1 (1°) and Part 2 (2°). Both play a rhythmic accompaniment with slurs and accents.
- Tbon:** Trombones. Part 1 and Part 2. Both are silent (indicated by a flat line).
- Arpa:** Harp. It plays a rhythmic accompaniment with slurs and accents.
- V.I:** Violin I. It plays a melodic line with slurs and accents.
- V.II:** Violin II. It plays a melodic line with slurs and accents.
- Vla:** Viola. It plays a melodic line with slurs and accents.
- Cello:** It plays a rhythmic accompaniment with triplets (marked '3') and slurs.
- Cb:** Double Bass. It plays a rhythmic accompaniment with triplets (marked '3') and slurs.

**Ej. 7. Compases 55 al 57**

Podemos señalar algunas combinaciones rítmicas interesantes, por ejemplo la polirritmia que resulta de combinar los siguientes elementos: incisos rítmicos en flauta, oboe y corno inglés; ritmo temático en los violines primeros; síncopas en trompas y trompetas; pedal y ostinato en violonchelos y contrabajos. Compases 84 al 92 (ej. 8).

Ejemplo 8. Compases 84 al 92.

This musical score is for Example 8, measures 84 to 92. It is written in 6/8 time and features a variety of instruments. The woodwind section includes Flute (Fl.), Oboe, Clarinet (Cl.), Bassoon (Fag.), and Contrabassoon (C.Fag.). The brass section includes Trumpet (Tpa) and Trombone (Tpta). The string section includes Violin I (V.I), Violin II (V.II), Viola (Vla), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). The score shows complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth-note runs, particularly in the woodwinds and strings. The key signature has two flats (B-flat and E-flat).

Ej. 8. Compases 84 al 87

This musical score page contains the notation for measures 88, 89, and 90. The instruments are arranged in two systems. The first system includes Flute (Fl.), Oboe, Clarinet (Cl.), Bassoon (Fag.), and Contrabassoon (C.Fag.). The second system includes Trumpet (Tpa), Trombone (Tpta), Violin I (V.I), Violin II (V.II), Viola (Via), Cello, and Double Bass (Cb). The woodwinds and strings play melodic lines with various articulations and dynamics, while the brass instruments provide harmonic support with chords and rhythmic patterns. The score is written in a key signature of two flats and a common time signature.

**Ej. 8. Compases 88 al 90**

This musical score page contains two measures, 91 and 92, for a full orchestra. The instruments are arranged in the following order from top to bottom: Flute (Fl), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fag.), Contrabassoon (C.Fag.), Trumpet (Tpa), Trombone (Tpta), Violin I (V.I), Violin II (V.II), Viola (Vla), Cello (Cello), and Double Bass (Cb). The score is written in a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a common time signature (C). Measures 91 and 92 are separated by a vertical bar line. The woodwind parts (Fl, Ob., Cl., Fag., C.Fag.) feature melodic lines with slurs and accents. The brass parts (Tpa, Tpta) play chords and sustained notes. The string parts (V.I, V.II, Vla, Cello, Cb) provide harmonic support with sustained notes and rhythmic patterns.

Ej. 8. Compases 91 y 92

Tabla de los componentes del ritmo: tensión, calma y transición, (véase tabla. Cap. III, apdo. 3.9, p. 510).

### 3.6.2.2.- Melodía: estructuras melódicas, motívicas y temáticas

#### Diseños temáticos y melódicos

En los primeros compases de esta segunda danza podemos ver la claridad característica que refleja la organización formal, temática y melódica de las *Danzas fantásticas* de Turina, con los diseños rítmicos que señalamos al principio del análisis de esta danza.

**El primer bloque temático en 5/8** (clasificado antes como **ritmo A**: cc. 17-45), está formado por dos diseños melódicos que se configuran sobre la base del ritmo del zorcico, que aparece ya como motivo fundamental en las trompas (c. 6), en la tonalidad de Re, para pasar luego a las cuerdas (c. 8), en la tonalidad de Si b M (tónica y dominante). Este esquema se repite con pequeñas variantes en los compases siguientes (cc. 13-16), hasta desembocar en el tema propiamente dicho (cc. 17-27), en Sol M, cuya línea melódica, como hemos dicho anteriormente, se plasma en una estructura fraseológica irregular de 10 compases (5 + 6) engarzados.

El motivo principal del ritmo del zorcico (cc. 26-27), empalma la primera sección con la variante de este diseño melódico, en los compases (cc. 28-41). Esta variante muestra igualmente una estructura fraseológica irregular de 15 compases (5 + 11) engarzados, y presenta una modificación del encabezamiento del tema. Todo este primer bloque temático concluye con el motivo principal del zorcico (cc. 42-44), en forma descendente hasta la cadencia en Do M.

El **segundo bloque temático** en 6/8 (caracterizado como **ritmo B**: cc. 47-69), consta también de dos diseños melódicos que rompen la estructura métrica del zorcico. El primer diseño (cc. 47-57), está asignado a las cuerdas sobre la tonalidad de Si M, que sostienen las maderas y metales. Es una secuencia cromática descendente de fraseología irregular en la organización de los compases (4 + 4 + 3). El segundo diseño melódico (cc. 48-58), se organiza en torno a una línea de carácter modal y más estable melódicamente. La estructura fraseológica es igualmente irregular (4 + 3 + 4). Este segundo bloque temático que sustenta el **ritmo B** ocupa la parte más extensa de la danza

y adquiere distintas variantes en los dos diseños melódicos anteriormente citados, hasta constituir casi un diseño propio (cc. 84-93). Ver ejemplos más abajo.

### Ámbito melódico:

- ✓ Tema melódico principal, tiene un ámbito que va desde Sol<sup>5</sup> a Sol<sup>7</sup> y Mi<sup>5</sup> a Sol<sup>6</sup>, en los compases 17 al 20.
- ✓ Tema melódico secundario, presenta un ámbito melódico que va desde Mi<sup>6</sup> al La<sup>7</sup>, en los compases 84 al 92, inclusive.
- ✓ Variante del tema principal, su ámbito va desde el Mi<sup>5</sup> al Si<sup>5</sup> y desde el La<sup>5</sup> al Mi<sup>5</sup>, en los compases 28 al 39.

### Procedimientos melódicos utilizados.

Ejemplo 9. Compases 70 y 71. Movimientos en abanico.



Ej. 9. Compases 70 y 71

Ejemplo 10. Compases 74 y 75. Otro ejemplo.



Ej. 10. Compases 74 y 75

Ejemplo 11. Compases 95 al 98. Pasos cromáticos.



Ej. 11. Compases 95 al 98

Utiliza los descensos cromáticos abundantemente (ej. 12 y ej. 13).

Ejemplo 12. Compases 101 y 102.



Ej. 12. Compases 101 y 102

Ejemplo 13. Compases 53 y 54.



**Ej. 13. Compases 53 y 54**

Otro recurso melódico utilizado es el acorde desplegado, y como ejemplo tenemos el compás 2 (ej. 14), en la sección de cuerda.

Ejemplo 14. Compás 2.



**Ej. 14. Compás 2**

Ejemplo 15. Compases 69 al 72. Las escalas sincopadas en los violines primeros.



**Ej. 15. Compases 69 al 72**

Ejemplo 16. Compases 80 al 82. Marchas progresivas.



**Ej. 16. Compases 80 al 82**

Ejemplo 17. Compases 162 al 164. Otros ejemplos de marchas progresivas en los distintos instrumentos de viento: trompa, oboe y flauta.



**Ej. 17. Compases 162 al 164**

Ejemplo 18. Compases 141 y 142. Repeticiones del mismo diseño.



**Ej. 18. Compases 141 y 142**

Ejemplo 19. Compases 145 al 148. Repeticiones de hemistiquios sucesivos con una pequeña diferencia interválica al final de cada una de las breves secciones de dos compases (compases 145-146 y 147-148).



**Ej. 19. Compases 145 al 148**

Ejemplo 20. Compases 6-7, 13-14 y 103-104. Aglomeración. Repetición de una nota con el mismo ritmo, tesitura, instrumento, aunque con distinto matiz dinámico.



**Ej. 20. Compases: 6-7, 13-14 y 103-104**

Interrupción del discurso musical por una pausa general en la obra. Esto sucede en dos ocasiones correlativas dentro del tema del zorcico: en la sección inicial en el compás 10 (exposición del tema) y en la última sección en el compás 107 (reexposición del tema); en ambos casos el silencio que ocupa el compás es extensible al *tutti* orquestal.



Ejemplo 21. Compases 9 al 11 y 106 al 108.

Ej. 21. Compases 9 al 11 y 106 al 108

Puntos de apoyo melódico:

- ✓ El primer tema se arranca en las maderas sobre el acorde tónica de Sol, como en el compás 114. La variante de este tema principal parte de la nota **La** en el compás 125 y también 129, pero sobre un acorde de Sol M.
- ✓ La misma variación del primer tema (compás 32), se apoya también en la nota **La**, sobre un acorde de Sol M.

Ejemplo 22. Compases 17 al 21. Este ejemplo nos presenta el diseño melódico principal del primer tema del zorcico (también en los compases 21 al 26).

Ej. 22. Compases 17 al 21

Ejemplos 23: A, B, C, D, y E. Compases 28 y 29 (A), compases 30 al 32 (B), compases 32 y 33 (C), compases 34 al 36 (D), compases 37 al 39 (E). Estos ejemplos

nos muestran las variantes del primer tema del zorcico, con el cambio de ritmo en el encabezamiento del tema.



**Ejemplos 23. A: compases 28 y 29; B: compases 30 al 32; C: compases 32 y 33; D: compases 34 al 36 y E: compases 37 al 39.**

En el ejemplo 24, compases 84 al 92, es una variación melódica del segundo tema, que realiza un dibujo descendente de octava y que recurre a la síncopa como material básico.



**Ej. 24. Compases 84 al 92**

La densidad rítmica resulta de la combinación de los siguientes recursos:

Ejemplo 25 A. Compases 15 y 16 y compases 26 y 27. Recurrencia.



**Ej. 25 A. Compases 15 y 16 y compases 26 y 27.**

Repetición en distintos timbres instrumentales: compases 103 y 104 repetición simultánea en cuerda y viento-madera: viola y fagot; compases 105 y 106 en los violines primeros y en los compases 108 y 109 en el viento-metal, en las trompas para finalizar con el mismo diseño en los violines primeros en los compases 110 al 113.

Ejemplo 25 B. Compases 103 al 113.

The musical score for Example 25 B consists of five staves. The first staff is for Bassoon (Fagot), measures 103-104, marked *pp*. The second staff is for Violin I (V.I), measures 105-107. The third staff is for Viola, measures 103-104, marked *pp*. The fourth staff is for Trumpet (Tpa), measures 108-109. The fifth staff is for Violin I (V.I), measures 110-113. The score shows a rhythmic pattern of eighth notes in measures 103-104, 108-109, and 110-113, with rests in measures 105-107 and 111-113.

**Ej. 25 B. Compases 103 al 113**

Ejemplo 25 C. Compases 58 al 61. Recurrencia.

The musical score for Example 25 C consists of two staves. The first staff shows measures 58-61 with a melodic motif of eighth notes. The second staff shows measures 58-61 with a similar melodic motif, but with a different rhythmic pattern in measure 61.

**Ej. 25 C. Compases 58 al 61**

Ejemplo 26. Compases 78 al 83. Desarrollo. Ejemplo de sección de este tipo, entre el compás 78 y el compás 83.

The image displays a musical score for measures 78 to 80. The score is arranged in a standard orchestral format with the following parts from top to bottom: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fag.), Trumpets (Tpa.), Horns (Ar.), Violin I (V.I.), Violin II (V.II), Viola (Vla.), and Cello (Cello). The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 7/8. The Flute and Clarinet parts feature a triplet of eighth notes followed by a trill in measure 80. The Bassoon part has a triplet of eighth notes in measure 80. The Trumpets and Horns play a rhythmic pattern of eighth notes and quarter notes. The Violin I part has a melodic line with a slur over measures 79 and 80. The Violin II and Viola parts play a rhythmic pattern of eighth notes and quarter notes. The Cello part plays a simple bass line. The dynamic marking *pp* (pianissimo) is present in the Trumpets part in measure 79.

Ej. 26. Compases 78 al 80

2

Fl.

Ob.

Cl.

Fag.

Tpa

Ar.

V.I

V.II

Vla

Cello

The image shows a musical score for measures 81 to 83. The score is arranged in systems. The first system includes Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), and Bassoon (Fag.). The second system includes Trumpets (Tpa). The third system includes the Arpeggiator (Ar.). The fourth system includes Violin I (V.I), Violin II (V.II), Viola (Vla), and Cello (Cello). The woodwinds play melodic lines with trills and triplets. The brass and strings provide harmonic support with chords and rhythmic patterns.

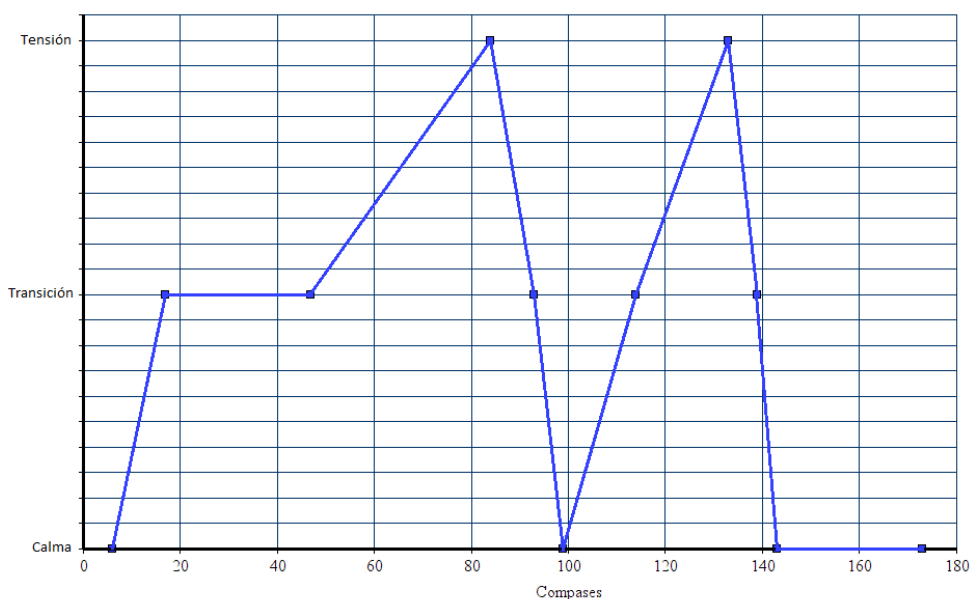
Ej. 26. Compases 81 al 83

Contraste. El contraste viene dado por el carácter de sus temas: tema A, rítmico, en compás de 5/8 y tema B, melódico, en compás de 6/8.

Ejemplo del tema A. Compases 17 al 20 (4 compases). Compresión.

Ejemplo del tema B. Compases 84 al 92 (8 compases). Expansión.

La melodía origina tres estados: tensión, calma y sección de transición, tal como se ha comentado al analizar el ritmo, ya que ambos elementos, ritmo y melodía, interactúan.



Cap. III. Figura 2. Gráfica melódica de *Ensueño*

### 3.6.2.3.- Armonía: estructuras internas armónicas; tonalidades y modulación.

**Cuadros de tonalidades:** en ambas versiones: orquestal y piano.

CUADRO DE TONALIDADES SEGÚN LA ESTRUCTURA FORMAL (versión orquestal)		
ESTRUCTURA FORMAL	COMPASES	TONALIDAD
Cadencia <i>ad libitum</i>	cc. 1-5	Función de entredominante de Sol M
Introducción	cc. 6- 16	Si b M y Sol M
Tema primero del zorcico	cc. 17-27	Sol M
Variante del primer tema	cc. 28-46	Sol M
Primera melodía del 2.º bloque temático	cc. 47-57	Si m
Segunda melodía del 2.º bloque temático	cc. 58-68	La m, Sol m, La m, Sol m, Mi m, Sol m, Re m y Mi m
Variación de la segunda melodía del 2.º bloque temático	cc. 69-77	La m
Variación de la segunda	cc. 78-83	La M, Sol M y Re m

melodía del 2.º bloque temático		
Variación de la 1.ª melodía del 2.º bloque temático	cc. 84-94	Re m y La m
Primera melodía del 2.º bloque temático	cc. 95-102	La m
Introducción	cc. 103-106	La m y Do M
Introducción	cc. 108-113	Sol M
Primer tema	cc. 114-122	Sol M, Mi m, La m y Sol M
Introducción	cc. 123-124	Sol M
Variación del primer tema	cc. 125-136	Re m
Primer tema	cc. 137-142	Mi m y Re M
Puente sobre el motivo del tema principal	cc. 143-144	Re M
Segundo tema	cc. 145-155	Si m y La m
Nexo rítmico	cc. 156-157	Sol M
Primer tema	cc. 158-165	Sol m y Sol M
Coda basada en el primer tema	cc. 166-173	Sol m

Cap. III. Tabla 9. Cuadro de tonalidades según estructura formal orquestal en *Ensueño*

Subrayando los tonos utilizados en la pieza musical.

CUADRO DE TONALIDADES DE <i>ENSUEÑO</i> (versión piano)					
	<u>Fa M</u> cc. 125-128	Re m c. 31	Re M	<u>Si M</u> c. 64 cc. 106-107 c. 133 c. 164	<u>Si m</u> c. 64 cc. 141-151
<u>Si b M</u> cc. 4-5	Sol m	<u>Sol M</u> cc. 11-27 cc. 32-41 cc. 108-120 cc. 129-132 cc. 152-167	<u>Mi m</u> cc. 54-59	<u>Mi M</u> cc. 91-98	
Mi b m	Do m	<u>Do M</u> cc. 28-30 cc. 101-102 cc. 121-124	<u>La m</u> cc. 65-79 cc. 134-140		

Cap. III. Tabla 10. Cuadro de tonalidades versión piano en *Ensueño*

- ✓ Tonalidad de Sol mayor (cc. 11 al 27; cc. 32 al 41; cc. 108 al 121; cc. 152 al 167) y su subdominante Do mayor (cc. 28 al 31; cc. 101 y 102; cc. 121 al 124).
- ✓ Tonalidad de Sol mayor y su medianta Si mayor (cc. 42 al 53; c. 64; cc. 106 y 107; cc. 133 al 135).
- ✓ Tonalidad de Sol mayor y su superdominante Mi mayor (cc. 91 al 98).

- ✓ Otras tonalidades mayores: Si b mayor (cc. 4 y 5) y Fa mayor (cc. 124 al 128).
- ✓ Otras tonalidades menores: Mi m (cc. 54 al 63), La m (cc. 65 al 80; 134) y Si m (c. 64; cc. 141 al 151; c. 164)

ESTRUCTURA ARMÓNICA DE <i>ENSUEÑO</i> (versión piano)		
TONALIDAD	ACORDES	COMPASES
Cromatismo	Mi b- Re- Do# :acordes semidisminuidos 5. <sup>a</sup> disminuida	c. 1
Sol mayor	Tónica	cc. 2 y 3
Si b mayor	Tónica- dominante	cc. 4 y 5
Sol mayor	Tónica	cc. 7 al 10
Sol mayor	Acorde de 5. <sup>a</sup> aumentada Do-Sol # (c. 20)	cc. 11 al 27
Do mayor	Acorde de 9. <sup>a</sup> (c. 28) Acorde de 7. <sup>a</sup> de dominante con quinta disminuida (Mi-Sol#-Si b-Re) (c. 31)	cc. 28 al 31
Sol mayor	Acorde de 9. <sup>a</sup> La-Do-Mi b-Sol-Si (c. 34) Acorde de 9. <sup>a</sup> menor: Re-La-Do-Mi b (c. 35) Armonías por 4. <sup>a</sup> (cc. 38-39)	cc. 32 al 41
Si mayor	Acordes paralelos cromáticos descendentes (c. 43)	cc. 42 al 53
Mi menor	Acordes paralelos sin relación ni función: Re-Fa-La (c. 51) y Mi-Sol-Si b-Re (c. 52)	cc. 54 al 63
Si mayor-Si menor y La menor	Acorde de 6. <sup>a</sup> aumentada tipo francesa: Si b-Re-Mi-Sol # (c. 79)	cc. 64 al 81
Progresión por 5. <sup>a</sup>	Re-Sol-Do-Fa-Si-Mi-La	cc. 82 al 86
Mi frigio	Cadencia andaluza: La-Sol-Fa-Mi	cc. 86 al 90
Mi mayor	Acordes cromáticos descendente (cc. 93-94)	cc. 91 al 100
Do mayor	Tríadas y acordes de 7. <sup>a</sup> de dominante (cc. 101-102)	cc. 101 al 105
Si mayor	Tríadas y acordes de 7. <sup>a</sup> de dominante (cc. 106-107)	cc. 106 al 107
Sol mayor	Acorde de 7. <sup>a</sup> de dominante en 2. <sup>a</sup> inversión: Re-Fa-La-Do# (c. 113)	cc. 108 al 120
Do mayor	Armonía por 2. <sup>a</sup> (cc. 121 al 123)	cc. 121 al 123
Cromatismo ascendente	La-Si b-Si-Do-Do#	c. 124
Fa mayor	Acorde de 7. <sup>a</sup> dominante con quinta disminuida: La- Do#-Mi b-Sol (c.128)	cc. 125 al 128
Sol mayor	Acorde de 9. <sup>a</sup> : Re-Fa#-La-Do-Mi (c. 131)	cc. 129 al 132
Si mayor y La menor	Enlace: III-V (Si M) ; II-V (La m). (cc. 133-134)	cc. 133 al 134
La menor	Acorde de II. (cc. 139-140)	cc. 135 al 140
Si menor	Descensos cromáticos: Re-Re b-Do y Si Si b-La (cc. 145-146)	cc. 141 al 151
Sol mayor	Acorde de 9. <sup>a</sup> menor: Re-Fa#-La# (c. 154) Enharmonía Mi b-Re# (cc. 163-164)	cc. 152 al 167

Cap. III. Tabla 11. Estructura armónica de *Ensueño* (versión piano)



Acordes utilizados.

Acordes modales: son acordes propios de la tonalidad de Sol

Sucesión de acordes con séptimas. Compases 22 al 25.

7 7 7 7 7 7
II - III - VI - III - VI - II

Ejemplo 1. Compases 22 al 25. (cc. 18 al 21 en versión de piano).

**Ej.1. Compases 22 al 25 (v. orquestal)**

**Ej.1. Compases 18 al 21 (v. piano)**

Ejemplo 2. Compases 38 y 39 (cc. 34-35 en versión piano). Acordes de novena (Re-Fa-La-Do-Mi b). Las notas La y Mi b, las llevan las trompas III y IV, que al ser transpositores la nota La se escribe Mi y la nota Mi b se escribe en Si b, ya que las trompas están en Fa. Estas notas (La y Mi b) también suenan en el oboe.

Ej. 2. Compases 38 y 39 (v. orquestal)

Ej. 2. Compases 34 y 35 (v. piano)

Acordes de tónica con sexta añadida y dominante con acorde de séptima. El acorde de tónica con sexta añadida normalmente se mueve a la dominante (ej. 3). Walter Piston comenta sobre el grado de disonancia de ambos acordes: «Así pues, podríamos decir que la tríada con sexta añadida posee un menor grado de disonancia que la séptima de dominante, que contiene también la quinta disminuida»<sup>415</sup>.

Ejemplo 3. Compases 40 y 41 (cc. 36-37 en versión piano).

Ej. 3. Compases 40 y 41 (v. orquestal)

Ej. 3. Compases 36-37 (v. piano)

Los violines I en *divisi* por cuartas van acorde con el impresionismo y adquieren un importante significado por el carácter excepcional de su utilización, tal y como afirma José María Benavente: «Turina apenas ha utilizado las sonoridades de acordes a base de estructuras por cuartas o quintas, excepto cuando alguna vez desea evocar

<sup>415</sup> PISTON, Walter. *Armonía*. Cooper City (EE.UU): SpanPress Universitaria, 1998, p. 353.

efectos pintorescos o descriptivistas, como toques de campanas o resonancias de guitarras»<sup>416</sup>.

Ejemplo 4. Compases 64 y 65 (cc. 60 y 61 en versión piano). Sucesión de séptimas encadenadas. En este ejemplo también hay choques de segunda entre las dos voces de violines I, es un recurso utilizado en el impresionismo que sigue el gusto de la armonía moderna.

Ej. 4. Compases 64 y 65 (v. orquestal)

Ej. 4. Compases 60 y 61 (v. piano)

<sup>416</sup> BENAVENTE, José María. *Aproximación al lenguaje musical de Joaquín Turina*. Madrid: Publicaciones del Conservatorio Superior de Música de Sevilla, en coedición con la Editorial Alpuerto, S. A. Col. Musicalia n.º 1, 1983, p. 75.

Secuencia<sup>417</sup> V - VI. Compases 80 al 82 (ej. 5).

Ejemplo 5. Compases 80 al 82. (cc. 76 al 78 en versión piano).

Ej. 5. Compases 80 al 82 (v. orquestal)

Ej. 5. Compases 76 al 78 (v. piano)

Ejemplo 6. Compás 89. Sexta alemana<sup>418</sup> (c. 85 en la versión piano).

Ej. 6. Compás 89 (v. orquestal)

Ej. 6. Compás 85 (v. piano)

<sup>417</sup> Secuencia muy común, contiene solo dos acordes.

<sup>418</sup> Segundo tipo del acorde de sexta aumentada, está formado por tercera, quinta y sexta aumentada.

Ejemplo 7. Compás 83. Sexta francesa<sup>419</sup> (c. 79 en la versión piano).

Ej. 7. Compás 83 (v. orquestal)

Ej. 7. Compás 79 (v. piano)

7 7

Enlaces modales<sup>420</sup>: IV - III - II - V, en la tonalidad de Sol mayor. Compases 115 al 117 (ej. 8).

Ejemplo 8. Compases 115 al 117 (cc. 111 al 113 en versión piano).

Ej. 8. Compases 115 al 117 (v. orquestal)

Ej. 8. Compases 111 al 113 (v. piano)

<sup>419</sup> Sexta francesa es el tercer tipo de los cuatro acordes de sexta aumentada y está formada por tercera, cuarta y sexta aumentada y se emplea tanto en el modo mayor como menor.

<sup>420</sup> Enlaces modales: I-II; II-III; III-II; IV-III; VI-I. Formados por los grados secundarios de la armonía clásica: II-VI y III.

Turina utiliza acordes de 9.<sup>a</sup>, sin preparación ni de la sensible ni de la 9.<sup>a</sup>, acorde a la estética romántica que considera bella y acepta esta práctica<sup>421</sup>.

9#  
3# 9

Dos acordes de novena sucesivos: III - V - I - Compases 168 al 170 (ej. 9).

Ejemplo 9. Compases 168 al 170 (cc. 164 al 166 en versión piano).

**Ej. 9. Compases 168 al 170 (v. orquestal)**

**Ej. 9. Compases 164 al 166 (v. piano)**

Señalamos a continuación algunas de las cadencias utilizadas por Turina.

<sup>421</sup> Albéniz siguiendo la estética nacionalista romántica sigue esta práctica de los acordes de novena sin preparación.

Ejemplo 10. Compases 42 al 45 (cc. 38 al 41 en versión piano). Cadencia inconclusa: semicadencia en la subdominante.

**Ej. 10. Compases 42 al 45 (v. orquestal)**

**Ej. 10. Compases 38 al 41 (v. piano)**

Ejemplo 11. Compases 144 y 145 (cc. 140 y 141 en versión piano). Cadencia rota<sup>422</sup> en la tonalidad de Re mayor (constituida por V-VI).

**Ej. 11. Compases 144 y 145 (v. orquestal)**

**Ej. 11. Compases 140 y 141 (v. piano)**

<sup>422</sup> La cadencia rota, cuando se utiliza cercana al final de la pieza, incrementa el interés musical previo a la cadencia final perfecta.

Tres ejemplos de cadencias perfectas: V-I, dominante y tónica.

Ejemplo 12. Compases 117 y 118 (cc. 113 y 114 en versión piano). Cadencia perfecta en Sol.

Musical score for Example 12, orchestral version, measures 117 and 118. The score is arranged in five staves: Violin I (V.I), Violin II (V.II), Viola (Via), Cello (Cello), and Contrabasso (Cb). The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The music features a perfect cadence in G major. The strings play a rhythmic pattern of quarter notes, while the woodwinds and brass provide harmonic support.

**Ej. 12. Compases 117 y 118 (v. orquestal)**

Musical score for Example 12, piano version, measures 113 and 114. The score is arranged in two staves: Treble and Bass. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The music features a perfect cadence in G major. The piano part includes a dynamic marking of *p* (piano) and a fermata over the final chord.

**Ej. 12. Compases 113 y 114 (v. piano)**

Ejemplo 13. Compases 132 y 133 (cc. 128 y 129 en versión piano). Cadencia perfecta en Re mayor.

Musical score for Example 13, orchestral version, measures 132 and 133. The score is arranged in five staves: Violin I (V.I), Violin II (V.II), Viola (Via), Cello (Cello), and Contrabasso (Cb). The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 4/4. The music features a perfect cadence in D major. The strings play a rhythmic pattern of quarter notes, while the woodwinds and brass provide harmonic support.

**Ej. 13. Compases 132 y 133 (v. orquestal)**

Musical score for Example 13, piano version, measures 128 and 129. The score is arranged in two staves: Treble and Bass. The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 4/4. The music features a perfect cadence in D major. The piano part includes a dynamic marking of *p* (piano) and a fermata over the final chord.

**Ej. 13. Compases 128 y 129 (v. piano)**



Ejemplo 14. Compases 169 y 170 (cc. 165 y 166 en versión piano). Cadencia perfecta en Sol mayor.

The image shows a musical score for an orchestral version of Example 14, covering measures 169 and 170. The score is arranged in six staves: Flute (Fl.), Violin I (V.I), Violin II (V.II), Viola (Vla), Cello (Cello), and Contrabass (Cb). The key signature is one sharp (F#), indicating G major. In measure 169, the flute plays a melodic line starting with a quarter note G4, followed by a half note A4, and a quarter note B4. The strings play a sustained harmonic accompaniment. In measure 170, the flute plays a half note G4, followed by a quarter rest, and then a quarter note A4. The strings continue their accompaniment. Dynamics include *ppp* for the strings and *pp* for the flute.

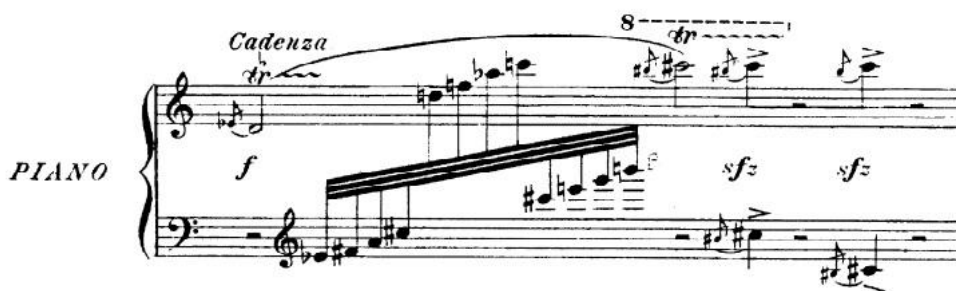
Ej. 14. Compases 169 y 170 (v. orquestal)

The image shows a musical score for a piano version of Example 14, covering measures 165 and 166. The score is arranged in two staves: Treble and Bass. The key signature is one sharp (F#), indicating G major. In measure 165, the right hand plays a melodic line starting with a quarter note G4, followed by a half note A4, and a quarter note B4. The left hand plays a sustained harmonic accompaniment. In measure 166, the right hand plays a half note G4, followed by a quarter rest, and then a quarter note A4. The left hand continues its accompaniment. Dynamics include *pp* for the right hand and *ppp* for the left hand.

Ej. 14. Compases 165 y 166 (v. piano)

Veamos las modulaciones al detalle y los acordes más significativos que utilizó Turina en la segunda danza. Comienza con una escala ascendente formada por una sucesión cromática de acordes disminuidos sobre las notas: Mi b-Re-Do#.

Ejemplo 15. Compás 1. Sucesión cromática de acordes de séptima. **Fa#-La-Do#-Mi b;** **Re-Fa-La b-Do;** **Do#-Mi-Sol-Si.**



Ej. 15. Compás 1 (versión piano, Unión Musical Ediciones, S.L.)

A continuación aparecerá la percusión reiterativa de la nota Re, que en primera instancia será convertido en un III grado de la tonalidad de Si b M, en los compases 4 y 5. Posteriormente se reconfigurará como dominante del tono principal (Sol M) en el compás 11.

Desde el compás 11 hasta el 41 se mantiene la tonalidad principal, con una pequeña modulación transitoria del compás 28 al 31 a Do M, usando su dominante y su tónica sobre un pedal de dominante ambas con notas añadidas (se puede interpretar también como Sol mixolidio, por la insistencia del Sol en el bajo y el Fa natural característico). En este pasaje cabe destacar el uso de un acorde con 5.<sup>a</sup> aumentada en el compás 20 justificado como paso cromático, otro de séptima disminuida en el compás 24, que podría interpretarse como VII del relativo de Do M, que está empleado también como paso cromático, un acorde de 6.<sup>a</sup> aumentada en el compás 31, el cual se considera dominante del II grado de Sol M y, por último, un acorde de II grado de Sol M con la 5.<sup>a</sup> rebajada, séptima y novena que resuelve en la dominante con novena menor. Mencionar también la sonoridad de armonía por cuartas creada en los compases 38 y 39, así como el enlace cromático que se producirá a la siguiente sección.

Ejemplo 16. Compases 28 al 31. Modulación transitoria



Ej. 16. Compás 28 al 31 (versión piano, Unión Musical Ediciones, S.L.)

Ejemplo 17. Compás 20. Acorde de séptima: Si-Re-Fa#-La, hacia otro de novena Mi-Sol#-Re-Fa. Acorde de tríada Si-Re-Fa# y Mi-Do-Fa.

Superposición de 5.<sup>a</sup> de Re resulta nota La y de Do resulta Sol#, que forman una línea cromática La-Sol#



Ej. 17. Compás 20 (versión piano, Unión Musical Ediciones, S.L.)

Ejemplo 18. Compás 29. Acorde de 7.<sup>a</sup> de dominante en primera inversión Si-Re-Fa-Sol.



Ej. 18. Compás 29 (versión piano, Unión Musical Ediciones, S.L.)

Ejemplo 19. Compás 31. Acorde de séptima de dominante con la quinta rebajada Mi-Sol#-Si b-Re.



Ej. 19. Compás 31 (versión piano, Unión Musical Ediciones, S.L.)

Ejemplo 20. Compases 38 y 39. Se trata en estos compases de un procedimiento típico impresionista: cuartas paralelas descendentes (en flautas y arpa), en la parte superior, contrapuestas a acordes tríadicos en posición abierta y ascendente en la parte inferior (cuerdas bajas).



Ej. 20. Compases 38 y 39 (versión piano, Unión Musical Ediciones, S.L.)

Un colorido también impresionista lo encontramos en la sección central (**ritmo B**), ya que sobre el pedal de un acorde de Si en metales, arpa y cuerdas bajas, las cuerdas altas inician un descenso cromático de acordes paralelos que abarca desde el compás 42 hasta el 53.

Ejemplo 21. Compases 43 al 46. Tríadas paralelas formando línea cromática.



Ej. 21. Compases 43 al 46 (versión piano, Unión Musical Ediciones, S.L.)

Ejemplo 22. Compases 51 y 52. Conclusión del pasaje anterior: acorde de séptima de dominante sobre Si seguido de acorde de Re menor y Mi menor con quinta disminuida.



Ej. 22. Compases 51 y 52 (versión piano, Unión Musical Ediciones, S.L.)

De los compases 54 a 64 aparece el segundo diseño melódico construido sobre una armonía modal de Mi frigio, diseño que luego se repite en el compás 65 una nota más abajo.

En el ejemplo 23 tenemos un acorde de séptima de dominante sobre Sol que desemboca en un acorde con sexta aumentada:

Ejemplo 23. Compás 79. Acorde de 6.<sup>a</sup> aumentada.



Ej. 23. Compás 79 (versión piano, Unión Musical Ediciones, S.L.)

Ejemplo 24. Compases 82 al 84. Progresión por quintas: D, G, C, F, B, E.

Ej. 24. Compases 82 al 84 (versión piano, Unión Musical Ediciones, S.L.)

Desde el compás 91 hasta el 100 permanece la tonalidad de Mi M con los acordes tríada formando la línea cromática descendente anteriormente utilizada en la exposición. A continuación enlaza mediante una modulación mediántica a una breve reexposición del material inicial en la tonalidad de Do M, en los compases 101 y 102, para luego, mediante una modulación cromática, dar paso a otro pequeño fragmento de ese mismo material en Si M, en los compases 106 y 107, para enlazar finalmente en la reexposición verdadera en el compás 108 a la tonalidad principal (Sol M) por medio de otra modulación mediántica.

Ejemplo 25. Compases 91 al 98. Acordes tríada formando una línea cromática descendente.

Ej. 25. Compases 91 al 98 (versión piano, Unión Musical Ediciones, S.L.)

Ejemplo 26. Compases 107 y 108. Modulación mediántica (de Si M a Sol M).



Ej. 26. Compases 107 y 108 (versión piano, Unión Musical Ediciones, S.L.)

Sol M se mantiene desde el compás 108 al 120, posteriormente aparecerá Do M momentáneamente en los compases 121 al 124, para luego dar paso a un pasaje ambiguo, como sucedía al comienzo de la obra, esta vez entre Fa M, debido a los acordes de dominante y tónica, y Do mixolidio dado el pedal de Do del bajo y el Si b característico del modo, entre los compases 125 y 128.

A partir del compás 129 volverá la tonalidad de Sol M, con una pequeña flexión a Si M en el compás 133, que será considerada como un III grado modalizado, que es conducido a la dominante del II grado, que resuelve en el II y finaliza en la dominante de la tonalidad principal Sol M. Este proceso se repetirá también en los compases 135 y 136, exactamente igual que en los dos compases anteriores. El acorde producido, tanto en el compás 137 como en el 138, en el cual aparece Re natural y Re#, está justificado considerando el Re# como bordadura inferior de Mi, que está presente en el acorde anterior y posterior.

Ejemplo 27. Compases 132 al 134. Flexión a Si M desde Sol M.



Ej. 27. Compases 132 al 134 (versión piano, Unión Musical Ediciones, S.L.)

Se produce una modulación mediántica al tono del III grado (Si m) a partir del compás 141 que luego reconducirá a La m en el 147.

Desde el compás 152 hasta el final de la *Danza* se mantendrá Sol M, con acordes característicos como una dominante con la 5.<sup>a</sup> aumentada y 9.<sup>a</sup> menor en el compás 154, o un III grado mayor con 7.<sup>a</sup> y 9.<sup>a</sup> en el compás 164.

Ejemplo 28. Compás 154. Dominante con 5.<sup>a</sup> aumentada y 9.<sup>a</sup> menor.



Ej. 28. Compás 154 (versión piano, Unión Musical Ediciones, S.L.)

Ejemplo 29. Compás 164. III grado mayor con 7.<sup>a</sup> y 9.<sup>a</sup>.



Ej. 29. Compás 164 (versión piano, Unión Musical Ediciones, S.L.)

### Procedimientos armónicos y acordes

Ejemplo 30. Progresiones por quintas (cc. 82-84).



Ej. 30. Compases 82-84. Progresiones por quintas (versión piano, Unión Musical Ediciones, S.L.)

Ejemplo 31. Acorde de paso cromático (cc. 45-46).



Ej 31. Compases 45-46. Acorde de paso cromático (versión piano, Unión Musical Ediciones, S.L.)

Ejemplo 31 B. Paso cromático (cc. 67-68).



Ej. 31 B. Compases 67-68. Paso cromático (versión piano, Unión Musical Ediciones, S.L.)

Ejemplo 32. Enlace cromático (cc. 41-42).



Ej. 32. Compases 41-42. Enlace cromático (versión piano, Unión Musical Ediciones, S.L.)

Ejemplo 32 B. Paso cromático de novena menor: Fa#-Mi b (cc. 154-155).



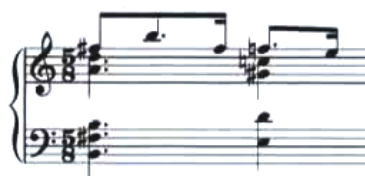
Ej. 32 B. Compases 154-155. Paso cromático de novena menor (versión piano, Unión Musical Ediciones, S.L.)

Ejemplo 33. Acordes paralelos en progresión descendente (cc. 43-44).



Ej. 33. Compases 43-44. Acordes paralelos en progresión descendente (versión piano, Unión Musical Ediciones, S.L.)

Ejemplo 34. Acorde de quinta aumentada: Do-Sol# (c. 20).



Ej. 34. Compás 20. Acorde de quinta aumentada (versión piano, Unión Musical Ediciones, S.L.)



Ejemplo 35. Acorde de séptima dominante con quinta disminuída: Mi-Sol#-Si b-Re (c. 31).



Ej. 35. Compás 31. Acorde de séptima dominante (versión piano, Unión Musical Ediciones, S.L.)

Ejemplo 36. Acorde de sexta aumentada: Si b-Sol# (c. 79).



Ej. 36. Compás 79. Acorde de sexta aumentada (versión piano, Unión Musical Ediciones, S.L.)

Ejemplo 37. Acorde de séptima dominante con quinta disminuida La-Do#-Mi b-Sol (c. 128).



Ej. 37. Compás 128. Acorde de séptima dominante (versión piano, Unión Musical Ediciones, S.L.)

Ejemplo 38 A. Acordes de novena: La-Do-Mi b-Sol-Si (cc. 34-35).



Ej. 38 A. Compases 34-35. Acordes de novena (versión piano, Unión Musical Ediciones, S.L.)

Ejemplo 38 B. Acordes de novena: Re-Fa#-La-Do-Mi (c. 131).



Ej. 38 B. Compás 131. Acordes de novena (versión piano, Unión Musical Ediciones, S.L.)

Ejemplo 39. Acordes paralelos sin relación (cc. 51-52).



**Ej. 39. Compases 51-52. Acordes paralelos sin relación (versión piano, Unión Musical Ediciones, S.L.)**

Ejemplo 40. Enharmonía: Mi b-Re# (cc. 163-164).



**Ej. 40. Compases 163-164. Enharmonía (versión piano, Unión Musical Ediciones, S.L.)**

Ejemplo 41. Modo Mi frigio (cc. 86-87).



**Ej. 41. Compases 86-87. Modo Mi frigio (versión piano, Unión Musical Ediciones, S.L.)**

Ejemplo 42 A. Cadencia andaluza (cc. 87-88).



**Ej. 42 A. Compases 87-88. Cadencia andaluza (versión piano, Unión Musical Ediciones, S.L.)**

Ejemplo 42 B. Cadencia andaluza (cc. 89-90).



Ej. 42 B. Compases 89-90. Cadencia andaluza (versión piano, Unión Musical Ediciones, S.L.)

Ejemplo 43. Modulación Si M-La m (cc. 133-134).



Ej. 43. Compases 133-134. Modulación Si M-La m (versión piano, Unión Musical Ediciones, S.L.)

La armonía que emplea Turina en esta danza no se aparta de los cánones convencionales asignados a la armonía clásica y romántica<sup>423</sup> con giros, progresiones, secuencias y cadencias tradicionales IV-V-I. Ocasionalmente, Turina emplea elementos modernos, derivados especialmente del impresionismo (y que se hacen visibles en la conducción paralela de acordes, en terminaciones con saltos de terceras y timbres coloristas), así como del nacionalismo tradicional español en el empleo de estratos armónicos modales que tienen su apoyo especialmente en el típico modo frigio.

### 3.6.3.- Orquestación de la segunda danza, *Ensueño*

La orquestación de la segunda danza, *Ensueño*, sigue características similares a la empleada en la primera *Danza*. Los dos principales bloques temáticos están expuestos al principio en la exposición de forma casi solista. Así, los dos diseños melódicos del primer bloque temático, como sucedía en la primera danza, están asignados en la exposición (cc. 17-45), a las flautas y los oboes respectivamente, mientras que los dos diseños melódicos del segundo bloque temático (cc. 47 y siguientes), está presentado primero en la cuerda y luego en las flautas; en la parte central (cc. 78 y siguientes) la orquestación se densifica y los temas son ampliados con una instrumentación más rica y

<sup>423</sup> Romanticismo de Franz Liszt, Frédéric Chopin o posromanticismo de Richard Wagner.

densa, para terminar de nuevo con el primer diseño melódico en manos de las flautas solamente (cc. 158-170).

<b>TEXTURA ORQUESTAL DE <i>ENSUEÑO</i></b>		
<b>TEXTURA ORQUESTAL</b>	<b>EXTENSIÓN</b>	<b>INSTRUMENTOS</b>
Unísono orquestal y acordes	cc. 1 al 5	Unísono en flautas, oboes, corno inglés, clarinetes, violines I-II, violas y violonchelos Acordes en trompas
Unísono orquestal y acompañamiento rítmico	cc. 6 y 7	Unísono orquestal en la sección de viento-madera y cuerda Acompañamiento rítmico en las trompas
Acompañamiento rítmico sobre <i>tenuto</i> , acordes y bajo ostinato	cc. 8 y 9	Acompañamiento rítmico en los violines I-II y violas con un fondo <i>tenuto</i> en el fagot; acordes en los violonchelos y bajo ostinato en el contrabajo
Pausa general	c. 10	
Unísono en la madera	cc. 11 y 12	Unísono en flautas, oboes, clarinetes y fagot
Acompañamiento rítmico	cc. 13 y 14	Función rítmica en las trompas
Acompañamiento rítmico con nota pedal y bajo ostinato	cc. 15 y 16	Acompañamiento rítmico en los violines I-II con nota pedal en el fagot y bajo ostinato en violonchelos y contrabajo
Melodía y acompañamiento	cc. 17 al 20	Melodía en las flautas Acompañamiento en la cuerda
Melodía y acompañamiento	cc. 21 al 25	Melodía en el oboe Acompañamiento en la cuerda
Acompañamiento rítmico con bajo ostinato	cc. 26 y 27	Acompañamiento en los violines I-II y bajo ostinato en violonchelos y contrabajo
Textura compleja: melodía, acompañamiento, motor rítmico y nota pedal	cc. 28 al 31	Melodía en las flautas El acompañamiento es un motor rítmico en trompas y tambor; nota pedal en el contrabajo
Textura compleja: melodía con acompañamiento de motor rítmico en acordes y adornos en segundo plano, nota pedal	cc. 32 al 39	Melodía en el oboe Acompañamiento de motor rítmico en fagot, trompas y tambor; adorno en los violines I y nota pedal en el contrabajo
Textura en acordes sobre un motor rítmico, además de nota pedal y ostinato	cc. 40 y 41	Acordes en violas y fagot; motor rítmico en trompas y tambor; nota pedal en oboe y violín I; ostinato en contrabajo y contrafagot
Melodía con acompañamiento	cc. 42 y 43	Melodía en flautas y arpas; acompañamiento en acordes en los violonchelos
Melodía con acompañamiento	cc. 44 y 45	Melodía en corno inglés, oboe y violonchelo Acompañamiento de nota pedal en fagot, trompa y contrabajo
Textura en acordes	c. 46	Acordes en oboe, clarinete, fagot y trompas; nota pedal en trombón y tuba; bajo ostinato en arpa y violonchelo
Melodía más acompañamiento	cc. 47 al 54	Melodía en violines y violas Acompañamiento en violonchelo; nota pedal en contrabajo (en el c. 51 se añaden fagot, contrafagot y trompa)
Melodía y acompañamiento	cc. 55 al 57	Melodía en violines I-II, violas y oboe Acompañamiento en nota pedal en fagot, contrafagot,

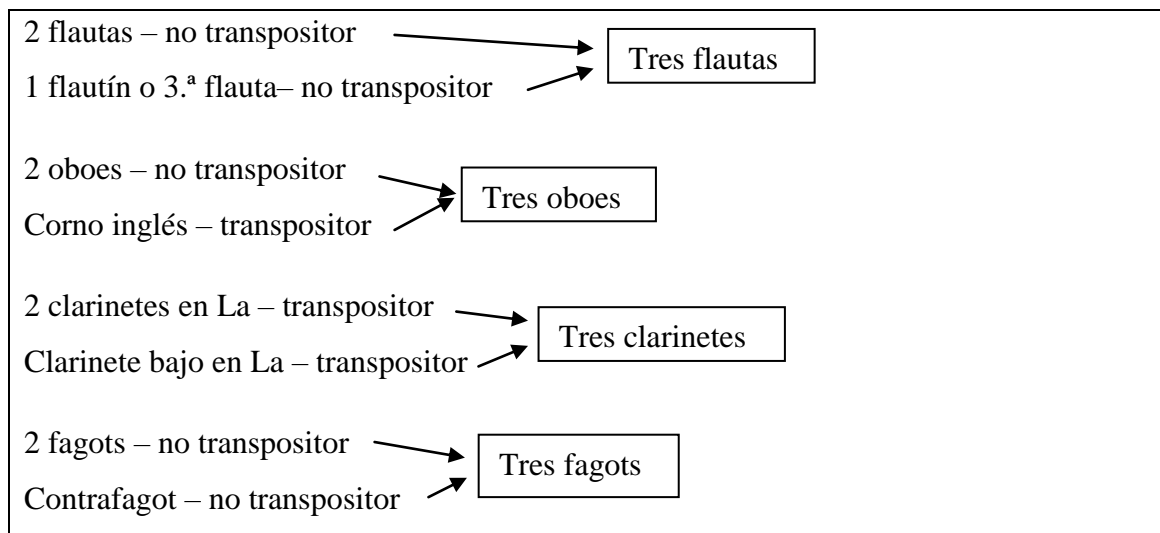
		trompas y contrabajo; ostinato en los violonchelos
Melodía, contramelodía y acompañamiento	cc. 58 al 68	Melodía en las flautas Contramelodía en los violines I Acompañamiento de acordes en violines II y violas; bajo en los violonchelos
Contramelodía en acordes y acompañamiento	c. 69	Contramelodía en violines I Acompañamiento en violines II y violas; bajo en violonchelo y contrabajo; nota pedal en la trompa
Melodía, contramelodía	cc. 70 al 77	Melodía en oboe y clarinete Contramelodía en los violines I-II y violas; bajo en violonchelo y contrabajo; nota pedal en trompa
Melodía, contramelodía y acordes	cc. 78 y 79	Melodía en violines I Contramelodía violines II y violas; acordes en trompas y fagot
Melodía y acompañamiento	cc. 80 al 83	Melodía en los violines I Acompañamiento en acordes en trompas, arpa, violín II, viola; adornos en flautas y oboes; bajo en violonchelo y contrabajo
Textura compleja: melodía, contramelodía, acompañamiento en adornos y acordes	cc. 84 al 93	Melodía en violines I y trompeta I Contramelodía en violas y trompeta III Acompañamiento en adornos en flauta, oboe y clarinete; acordes en trompa y trombón
Melodía y acompañamiento	c. 94	Melodía en trompa y viola Acompañamiento: nota tenida en oboe y trompa; bajo ostinato en violonchelos y contrabajos
Melodía y acompañamiento	cc. 95 al 98	Melodía en flauta, clarinete y violín I Acompañamiento en nota pedal en trombón III, tuba y contrabajo; ostinato en el arpa
Melodía y acompañamiento	cc. 99 al 102	Melodía en trompeta I y viola Acompañamiento en ostinato en violonchelo y arpa; nota pedal en contrafagot, trompa y contrabajo
Acompañamiento rítmico sin melodía	cc. 103 y 104	Motor rítmico en fagot, tambor y violonchelo sobre una nota pedal en contrabajo
Melodía y acompañamiento	cc. 105 y 106	Melodía en los violines I Acompañamiento en violines II y violas; ostinato en violonchelos y contrabajo; nota pedal en clarinete bajo
Pausa general	c. 107	
Unísono orquestal en la madera sobre motor rítmico	cc. 108 y 109	Unísono orquestal en la madera en flauta, oboe, corno inglés, clarinete y fagot; motor rítmico en las trompas al unísono
Melodía y acompañamiento	cc. 110 al 113	Melodía en los violines I Acompañamiento en violines II y violas; ostinato en violonchelos y contrabajo; nota pedal en clarinete bajo
Melodía y acompañamiento	cc. 114 al 117	Melodía en flautas y oboes y en el compás 117 sustituidos por la trompeta I Acompañamiento en la sección de cuerda y en acordes del clarinete y fagot y función de bajo en el contrabajo
Melodía y acompañamiento	cc. 118 y 119	Melodía a dos voces en el clarinete Acompañamiento en la cuerda en acordes
Melodía y acompañamiento	cc. 120 al 122	Melodía en el oboe Acompañamiento en cuerda y clarinetes
Melodía y acompañamiento	cc. 123 y 124	Melodía en los violines I Acompañamiento en violines II; ostinato en violonchelos y contrabajo
Textura compleja: melodía, contramelodía, motor rítmico y nota pedal	cc. 125 al 128	Melodía en las flautas Contramelodía en violines I; motor rítmico en trompetas y tambor; adorno en arpa; nota pedal en violonchelo a tres voces y bajo ostinato en contrabajo
Textura compleja:	cc. 129 al 132	Melodía en oboe, clarinete y arpa

melodía, contramelodía, acompañamiento y motor rítmico		Contramelodía en violines I Acompañamiento en viola y oboe II; motor rítmico en trompas y fagot; nota pedal en violonchelos
Textura compleja: melodía, acompañamiento y motor rítmico	cc. 133 al 138	Melodía en flautas y violín I Acompañamiento en oboe, clarinete y trompas; motor rítmico en violines II, violas y violonchelos; ostinato en fagot; nota pedal en trompeta
Melodía y acompañamiento	cc. 139 al 142	Melodía en violines I Acompañamiento en acordes en violines II, violas, clarinete, fagot y trompas; bajo ostinato en violonchelo y contrabajo; motor rítmico en tambor
Melodía y acompañamiento	cc. 143 y 144	Melodía en los violines I Acompañamiento en acordes en violas y arpa; función de bajo en violonchelo y contrabajo
Melodía y acompañamiento	cc. 145 al 155	Melodía en el corno inglés Acompañamiento en acordes en trompas y arpa; ostinato en los violonchelos; bajo ostinato en contrabajos
Acompañamiento sin melodía	cc. 156 y 157	Acorde en el arpa; nota pedal en violonchelo, contrabajo y contrafagot; motor rítmico del tambor
Melodía y acompañamiento	cc. 158 al 161	Melodía en dos compases en la flauta y dos compases en el oboe Acompañamiento de acordes en el arpa y en los dos últimos compases en el clarinete; motor rítmico en el tambor; nota pedal en el contrafagot, violonchelo y contrabajo
Melodía y acompañamiento	cc. 162 al 165	Melodía en el primer compás en la trompa, en el segundo en el oboe y en los dos últimos en las flautas Acompañamiento en acordes en el arpa, violonchelos y en el segundo compás en el clarinete; motor rítmico en el tambor; nota pedal fagot y contrabajo
Melodía y acompañamiento	cc. 166 al 169	Melodía en la flauta I Acompañamiento en acordes en violines II y violas; bajo en los violonchelos
Melodía y acompañamiento	cc. 170 al 173	Melodía en violines I Acompañamiento en acordes en las violas; nota pedal en violines II y violonchelos

Cap. III. Tabla 12. Textura orquestal de *Ensueño*

Instrumentación utilizada en *Ensueño* en el orden establecido por el compositor.

Viento-madera: sección a tres.



Viento-metal: 4 + 3 + 3 + 1.

4 trompas en Fa – transpositor  
3 trompetas en Do – no transpositor  
3 trombones – no transpositor  
1 tuba – no transpositor

Percusión: afinación determinada y afinación indeterminada.

Timbales Sol-Re – afinación determinada. Escritura en pentagrama.  
Timbres – afinación determinada. Escritura en pentagrama.  
Campanas en Re – afinación determinada. Escritura en pentagrama y clave de Fa en 4.<sup>a</sup>.  
Platillo – afinación indeterminada. Escritura en línea, compartida con tambor.  
Tambor – afinación indeterminada. Escritura en línea, compartida con platillo.

Cuerda: punteada y frotada.

Arpa – afinación determinada. Escritura en pentagrama.  
Violines I y II – afinación determinada. Escritura en dos pentagramas independientes.  
Violas – afinación determinada. Escritura en pentagrama.  
Violonchelos – afinación determinada. Escritura en pentagrama.  
Contrabajos – afinación determinada. Escritura en pentagrama.

Centrándonos en el análisis de la sección de cuerda y su función en la orquesta según el plano melódico o principal, medio o simplemente el fondo, para un tema desarrollado por otras familias instrumentales.

*Ensueño* sigue el siguiente esquema según su textura orquestal:

- ✓ Homofonía del compás 1 al 16, aunque con cambios en la participación instrumental de la sección cordófono.
- ✓ Homofonía en violines I y II y violas, compases 1 al 5.
- ✓ Homofonía ampliada, ya que a los instrumentos anteriores se unen los violonchelos y los contrabajos, compases 8 y 9.
- ✓ Homofonía en violines I, II, violas y violonchelos, compases 11 al 13.
- ✓ Homofonía en dos secciones, violines por un lado y violas, violonchelos y contrabajos por otro, compases 15 y 16.

- ✓ Plano medio en violines I y II, violas y violonchelos, el contrabajo hace función de plano de fondo, compases 17 al 25.
- ✓ Plano de fondo rítmico en violines I y II y plano medio en violas y violonchelos, los contrabajos siguen como plano de fondo, compases 26 y 27.
- ✓ Plano medio constituido por los violines I y los violonchelos y los contrabajos son el plano de fondo, compases 28 al 45.
- ✓ La melodía en primer plano en los violines I y II y violas, el plano de fondo es compartido por el ostinato de los violonchelos y la pedal en los contrabajos, compases 47 al 57.
- ✓ Plano medio en la cuerda y se articula en dos secciones; primera sección, compases 58 al 68; segunda sección, compases 69 al 77.
- ✓ Los violines llevan la melodía, por ello constituyen el primer plano, los violines II y las violas son el plano medio y los violonchelos y contrabajos son el plano de fondo, compases 78 al 83.
- ✓ El primer plano es compartido por los violines I - II y las violas y el plano de fondo lo constituyen la cuerda baja: violonchelos y contrabajos, compases 84 al 93.
- ✓ Plano medio es la viola y el plano de fondo los violonchelos y contrabajos, compás 94.
- ✓ Los violines I hacen la función principal o primer plano y el plano de fondo aparece en la cuerda grave con dos recursos distintos: violonchelos en ostinato y nota pedal en los contrabajos, compases 95 al 98.
- ✓ Las violas llevan la melodía siendo el primer plano, los violines I en trémolo agudo y *pianíssimo* constituyen el plano medio, simultáneamente los violonchelos y contrabajos persisten en su función de fondo con el ostinato y nota pedal, recursos ya utilizados anteriormente en la cuerda grave, compases 99 al 102.
- ✓ Plano de fondo rítmico en los violonchelos y nota pedal en los contrabajos, compases 103 y 104.
- ✓ Plano de fondo rítmico, es ahora presentado homofónicamente en primer plano en los violines I, II y violas, plano medio en los violonchelos, ostinato en acordes a dos voces y por quintas y los contrabajos en *pizzicato* hacen un ostinato, compases 105 y 106.



- ✓ Primer plano en los violines I y II y violas, violonchelo en un plano medio y el plano de fondo es el contrabajo en ostinato, compases 105 y 106.
- ✓ Primer plano en los violines I y II y violas, formando una textura homofónica y al igual que en la sección anterior el violonchelo hace el plano medio y el contrabajo el plano de fondo, compases 110 al 113.
- ✓ La cuerda desempeña el papel de plano medio, exceptuando los contrabajos que son el plano de fondo, compases 114 al 122.
- ✓ Primer plano para los violines, plano medio para las violas y violonchelos y plano de fondo para los contrabajos, compases 123 y 124.
- ✓ Violines son el plano medio y los violonchelos con una nota pedal son el plano de fondo, compases 125 al 132.
- ✓ Violines I son el primer plano y el plano medio está formado por los violines II, violas y violonchelos, compases 133 al 140.
- ✓ El primer plano sigue siendo en los violines I y el plano medio es ampliado respecto a la sección anterior con los contrabajos, compases 141 al 144.
- ✓ Cuerda baja constituye el plano de fondo, compases 145 al 165, presentado en tres formas:
  - Primera sección, compases 145 al 150. Ostinato en los violonchelos y nota pedal en los contrabajos.
  - Segunda sección, compases 151 al 155. Ostinato en violonchelos y contrabajos.
  - Tercera sección, compases 156 al 165. Nota pedal en los violonchelos y ostinato en los contrabajos hasta el compás 161 y en el compás 162 la nota pedal pasa al contrabajo y el ostinato a los violonchelos, es decir, se han intercambiado el material, pero la función sigue siendo la misma, es decir, el plano de fondo.
- ✓ Plano medio en los violines II y violas y plano de fondo en los violonchelos, compases 166 al 169.
- ✓ Primer plano en los violines I, plano medio las violas en trémolo y plano de fondo en los violines II y violonchelos con una nota pedal que se prolonga en los cuatro últimos compases de *Ensueño*, compases 170 al 173, (véase tabla 30. Cap. III, apdo. 3.9, p. 511).

## Utilización de la cuerda en la segunda danza

Los instrumentos de cuerda, en la segunda danza de Turina, juegan un papel fundamental que podemos diferenciar según los diversos planos sonoros o funciones empleadas (función melódica, de acompañamiento armónico o de relleno motivico). Estos planos sonoros van distribuidos unas veces en bloques homofónicos y otras en planos más contrapuntísticos, como veremos a continuación.

### a) La cuerda con función melódica

Podemos destacar algunos ejemplos de la cuerda aportando la melodía en la tesitura de soprano-contralto de los violines, recordando lo que decía Rimsky-Korsakov al respecto: «La melodía atribuida a la parte superior, resalta ya por el solo hecho de esta posición»<sup>424</sup>.

Ejemplo 1. Compases 139 al 142. Primer bloque temático: primer diseño melódico en los violines I.



Ej. 1. Compases 139 al 142

Ejemplo 2. Compases 99 al 102. Segundo bloque temático: primer diseño melódico en las violas<sup>425</sup> duplicadas al unísono por la trompeta I. En las violas la melodía se suele confiar doblada por madera o cuerda, pero en este caso están duplicadas por las trompetas.



Ej. 2. Compases 99 al 102

<sup>424</sup> RIMSKY-KORSAKOV, Nicolái. *Principios de orquestación*. Buenos Aires: Ricordi Americana 1985, p. 42.

<sup>425</sup> La viola tiene más correspondencia de registro con la trompa que con la trompeta. La fusión arco y cobre se escuchan los dos instrumentos individualmente, no formando mixtura.

Ejemplo 3. Compases 47 al 57. Diseño anterior en sección homofónica en violines I, II y violas, pero no marchan al unísono. La melodía en violines I-II y violas forman acordes superpuestos a tres voces e isorritmia en los violines.

Ej. 3. Compases 47 al 57

Ejemplo 4. Compases 69 al 77. Violines I-II, violas y violonchelos. Cambio de funciones, la cuerda soporta ahora un motivo melódico de la sección de cuerda y en el compás 75 el violonchelo se desmarca de los arcos y se fusiona a las maderas.

Ej. 4. Compases 69 al 77

Ejemplo 5. Compases 58 al 65. Registro agudo de los violines I y violonchelos, que marchan en secuencia rítmica de dos compases, acompañando la figuración del segundo diseño melódico del segundo tema presentado por las flautas.

Ej. 5. Compases 58 al 65

Ejemplo 6. Compases 69 al 77. Pasaje en la sección de cuerda con cambio de función, en el comienzo del pasaje la cuerda es un acompañamiento, pero en los tres últimos compases el violonchelo hace la función de melodía.

Ej. 6. Compases 69 al 77

Podemos señalar otros ejemplos de cambios de textura utilizado como recurso para destacar la presencia del tema principal. El segundo tema en los violines I marcha de modo individual frente a los violines II y violas<sup>426</sup> con función armónica, y el bajo es realizado por la cuerda grave.

Ejemplo 7. Compases 78 al 83. Sección de cuerda al completo.

Ej. 7. Compases 78 al 83

Ejemplo 8. Compases 84 al 93. Canto melódico en registro agudo en los violines I utilizado como recurso de diferenciación temática fruto de un desarrollo que llega al clímax de la obra. En el compás 91 se duplican al unísono los violines I y II, intensificando la dinámica.

Ej. 8. Compases 84 al 93

<sup>426</sup> Los arcos desarrollando una función armónica por su transparencia, no oscurecen la melodía.

Ejemplo 9. Compases 95 al 102. Registro agudo en los violines I en trémolo, marcando de este modo el cambio de sección en la obra e incorporando en el compás 99 la melodía en la viola en registro agudo, siguiendo la escritura del violín I.

Ej. 9. Compases 95 al 102

Melodía en los violines I y contramelodía en violines II<sup>427</sup> y violas por terceras y sextas y el violonchelo con función de bajo. Dos grupos: melodía en los violines y contramelodía en violines II, violas (*divisi*) y violonchelos.

Un ejemplo de intensidad armónica del ritmo principal por parte de la cuerda lo encontramos en el ejemplo 10. Compases 133 al 138. Cuerda en dos niveles: a) una melodía en los violines I en tesitura aguda y b) una sección de arcos compacta que repiten un mismo ritmo en acordes superpuestos en violines II y violas por terceras y violonchelo haciendo de bajo: ostinato que lleva el ritmo principal del zorcico.

Ej. 10. Compases 133 al 138

<sup>427</sup> Violines I y II con funciones independientes: melodía y contramelodía.

Un modelo de estratificación armónica a tres niveles lo encontramos en el ejemplo 11. Compases 58 al 68. Orquestación contrapuntística en la cuerda, superpone un acompañamiento en tres niveles: a) violines con figura melódica de menor envergadura, b) un relleno armónico en trémolo en los violines II y violas y c) un bajo en *pizzicato* en los violonchelos.

Ej. 11. Compases 58 al 68

Ejemplo 12. Compases 1 al 5. Violines I-II y violas. Escritura homófona para cuerda en unísono: violas y violín II y los violines I duplicados a la octava grave por los violines II.

Ej. 12. Compases 1 al 5

Ejemplo 13. Compases 8 y 9. Homorritmia en violines I-II y violas a tres voces formando un bloque rítmico compacto.

Ej. 13. Compases 8 y 9

Ejemplo 14. Compases 26 y 27. Homofonía en violines I-II, en un motivo que se repite dos veces y que en la última nota hace *divisi* en los violines II.

Ej. 14. Compases 26 y 27

Ejemplo 15. Compases 47 al 57. Homofonía en violines y violas por sextas, siguiendo el orden normal de las tesituras<sup>428</sup>. Primer diseño melódico del segundo bloque temático.

Ej. 15. Compases 47 al 57

Ejemplo 16. Compases 17 al 25. Homofonía en toda la sección de cuerda con función armónica violines, violas y violonchelos, y el contrabajo con función de bajo.

Ej. 16. Compases 17 al 25

<sup>428</sup> Se procede del mismo modo que para las duplicaciones a terceras u octavas.



Ejemplo 17. Compases 114 al 122. Homofonía con función armónica en violines II, violas y violonchelos y función melódica de menor envergadura en los violines I, función de bajo en el contrabajo.

Ej. 17. Compases 114 al 122

Ejemplo 18. Compases 136 al 138. Homofonía isorrítmica en toda la sección de cuerda con tres funciones: a) melódica en los violines I, en tesitura aguda<sup>429</sup>, b) función armónica en los violines II y violas y c) función de bajo en el violonchelo.

Ej. 18. Compases 136 al 138

Ejemplo 19. Compases 17 al 21. Sección de cuerda como acompañamiento con función armónica de la melodía solista de flautas por terceras. Primer tema y primer diseño melódico.

Ej. 19. Compases 17 al 21

<sup>429</sup> La tesitura aguda en los violines es utilizada en el Romanticismo como efecto sonoro.

Ejemplo 20. Compases 110 al 114. Violonchelos y contrabajos se duplican reforzando el bajo y con *divisi* en los violonchelos, para equilibrar las tres voces de violines y violas con la cuerda grave.

Ej. 20. Compases 110 al 114

Ejemplo 21. Compases 24 al 29. Duplicación de violonchelos y contrabajo a la octava, resultando reforzado el bajo.

Ej. 21. Compases 24 al 29

Ejemplo 22. Compases 92 al 94. Duplicación de la voz grave de violonchelos y contrabajo al unísono produciendo mucha intensidad, ya que el violonchelo añade una voz más por quintas.

Ej. 22. Compases 92 al 94

Ejemplo 23. Compases 78 al 83. Textura en la cuerda de melodía acompañada: los violines I llevan el diseño melódico principal, acompañados armónicamente de los demás instrumentos de cuerda.

Ej. 23. Compases 78 al 83

Otro modelo parecido lo encontramos en el ejemplo 24, compases 139 al 142. El diseño melódico principal del primer tema es presentado en los violines I, que realizan un descenso melódico con una disminución dinámica, mientras el resto de la cuerda funciona de acompañamiento.

Violín I  
Violín II  
Viola  
Violonchelo

Ej. 24. Compases 139 al 142

Un gran pedal armónico en estratificación homofónica lo encontramos en el ejemplo 25. Compases 170 al 173, sección de cuerda, como fondo armónico con un único acorde tenido en tres registros: a) uno agudo para violines, b) uno intermedio para violas y c) uno grave para violonchelos. Todos los instrumentos, excepto los violines I, van en *divisi*, lo que acentúa el efecto sonoro.

Violín I  
Violín II  
Viola  
Violonchelo

Ej. 25. Compases 170 al 173

Ejemplo 26. Compases 11 al 13. Sección de cuerda, forma parte del *tutti* orquestal al unísono. Cuerda en *pizzicato* duplicada a la doble octava.

Violín I  
Violín II  
Viola  
Violonchelo

Ej. 26. Compases 11 al 13

Ejemplo 27. Compases 1 al 5. Sección de cuerda duplicada al unísono en violines II y violas y a la octava los violines I-II. Se fusionan, en este pasaje, trinos y trémolos en registro agudo.

Ej. 27. Compases 1 al 5

Ejemplo 28. Compases 11 al 13. *Pizzicati*<sup>430</sup> en *piano* formando unísonos y octavas en violines y duplicación a la octava en la cuerda baja.

Ej. 28. Compases 11 al 13

En muchos casos la función melódica es asignada a los violines I, que son acompañados armónicamente por los demás instrumentos de la cuerda, como en el ejemplo 29. Compases 139 al 144. Orquestación de una melodía sin duplicaciones en tres grupos: violines I, función melódica; voces intermedias, es decir, violines II y violas, con función armónica y violonchelos con función de bajo.

Ej. 29. Compases 139 al 144

<sup>430</sup> *Pizzicati* en cuerda es un recurso muy bueno para doblar a las maderas, como sucede en este ejemplo.

En otros casos, los violines I acompañan a las flautas en los principales diseños melódicos, como sucede en el ejemplo 30. Compases 133 al 136. Duplicación al unísono violín I y flautas reforzando la melodía. Es un buen recurso, ya que se trata de dos instrumentos cuyas tesituras coinciden. Con la asociación violín + flauta se consigue un nuevo timbre y las maderas resultan más dulces, al tiempo que la cuerda refuerza su sonoridad.

**Ej. 30. Compases 133 al 136**

En otras ocasiones, las violas se acoplan a los violines para aportar los diseños melódicos, como en el ejemplo 31, compases 47 al 50. Melodía en la sección de cuerda a tres voces formadas por violines y violas.

**Ej. 31. Compases 47 al 50**

### **b) Ámbito y registro en la sección de cuerda**

La escritura directa de la sección de cuerda se asemeja a las tesituras clásicas de las voces en sus distintos registros o tesituras.

Violines I = sopranos
Violines II = contralto
Violas = tenor
Violonchelo = bajo

*Ensueño* presenta ejemplos de registro agudo en toda la sección de cuerda, sin embargo no se extralimita en el registro grave en ninguno de los instrumentos cordófonos.

En el siguiente ejemplo anotamos los registros extremos de la cuerda, tal como aparecen en la segunda *Danza*: ejemplo 32.

The image shows a musical score for five string instruments: Violín I, Violín II, Viola, Violonchelo, and Contrabajo. Each instrument has a staff with a treble or bass clef. The Violín I staff has a note on the top line with a sharp sign and an '8' superscript, indicating D#8. The Violín II staff has a note on the top line with a sharp sign and a '7' superscript, indicating Re#7. The Viola staff has a note on the top line with a '6' superscript, indicating Sol6. The Violonchelo staff has a note on the top line with a '5' superscript, indicating Sol5. The Contrabajo staff has a note on the bottom line with a sharp sign and a '3' superscript, indicating Fa3. The notes are connected by a brace on the right side.

**Ej. 32. Ámbito**

- Violín I, nota más aguda es un Do#<sup>8</sup>, es decir, una tercera superior al límite del instrumento, mientras la nota más grave es el Do<sup>5</sup>, siendo su ámbito de dos octavas.
- Los violines II tienen su nota más aguda en el Re#<sup>7</sup> y la nota más grave en el La<sup>4</sup>, siendo su ámbito más amplio que los violines I, pero se extiende al grave una tercera y se reduce en el agudo una séptima.
- Las violas tienen su nota más aguda en un Sol<sup>6</sup> y su nota más grave en un Re<sup>4</sup>, siendo su ámbito de dos octavas.
- Los violonchelos tienen como nota aguda Sol<sup>5</sup> y su nota más grave un Do<sup>4</sup>, siendo su ámbito de octava y quinta.
- Los contrabajos tienen su nota más aguda en el Fa<sup>3</sup> y su nota más grave es un Mi<sup>3</sup>, siendo su ámbito de octava.

El ámbito se reduce en la cuerda grave y es extremadamente agudo en los violines I. También el resto de instrumentos de cuerda exceden su ámbito, incluso sobrepasando los límites de la instrumentación romántica, tal y como detalla Herman Erpf:

La composición orquestal clásica utilizaba los violines hasta el la<sup>5</sup>, y luego hasta el do<sup>6</sup>; el Romanticismo va más allá hasta el mi<sup>6</sup>. A la viola, cuya técnica por lo demás es fuertemente impulsada, se le exige hasta el do<sup>5</sup>, y finalmente hasta el fa<sup>5</sup>. El chelo, cuyo límite superior en el Clasicismo era más o menos el si b<sup>3</sup>, se lleva hasta el sol<sup>4</sup>. Para el

contrabajo sería el si b<sup>3</sup> (según la notación) el límite superior. En el grave los límites permanecen fijos<sup>431</sup>.

### c) Recursos utilizados en la sección de cuerda

El recurso del «*divisi*»<sup>432</sup> se utiliza cuando alguno de los cuatro instrumentos que componen la cuerda emplea acordes de dos o más notas. Si aparece en la partitura anotado el *divisi*, entonces los sonidos que componen el acorde se reparten entre los dos músicos que comparten el mismo atril; el ejecutante de la derecha toca la nota más aguda y el de la izquierda la nota más grave. Por supuesto que en la música contemporánea, cuando se emplean acordes de múltiples sonidos distintos (especialmente en la música atonal y experimental), puede haber muchas más divisiones en la cuerda, asignando a los distintos atriles o repartiendo entre los distintos músicos los múltiples sonidos diferentes. En el caso de Turina, se siguen los procedimientos convencionales, naturalmente. El efecto del *divisi* es triple: dinámico, colorístico o tímbrico y de tesitura. Multiplica las voces, los colores y las tesituras, utilizando solo la sección de cuerda. En el caso de que el compositor desee que un instrumentista toque los acordes indicados sin dividirlos se escribe «*non divisi*». Presentamos a continuación algunos ejemplos característicos en *Ensueño*.

Ejemplo 33. Compases 71 al 74. *Divisi* simultáneo en violines I-II y violas.

The image shows a musical score for three string instruments: Violin I, Violin II, and Viola. The score is in 6/8 time and consists of four measures (71-74). Each instrument part is written on a single staff. The Violin I and Violin II parts are in treble clef, and the Viola part is in alto clef. The notation shows chords being divided between the two musicians of each instrument. For example, in measure 71, Violin I has a chord of G4 and B4, which is divided between the two violinists. The Viola part also shows chords being divided between the two violas. The score is enclosed in a double bar line at the end of measure 74.

Ej. 33. Compases 71 al 74

<sup>431</sup> ERPF, Hermann. *Tratado de la instrumentación y del arte de la instrumentación*. Pontevedra: Dos Acordes, 2009, p. 160.

<sup>432</sup> Los *divisi* posibilitan los doblajes tímbricos y amplían las mezclas sonoras.

Ejemplo 34. Compás 78. *Divisi* en los violines II.

Violín II 

Ej. 34. Compás 78

Ejemplo 35. Compases 133 al 140. *Divisi* en los violines II en una sección más amplia, con el ritmo principal del zorcico.

Violín II 

Ej. 35. Compases 133 al 140

Ejemplo 36. Compases 167 al 173. *Divisi* en los violines II en sección amplia.

Violín II 

Ej. 36. Compases 167 al 173

Ejemplo 37. Compases 141 al 144. *Divisi* en las violas.

Viola 

Ej. 37. Compases 141 al 144


Ejemplo 38. Compases 166 al 173. *Divisi* tremolado en las violas.

Viola 

Ej. 38. Compases 166 al 173

***Divisi* en la cuerda baja.**

Ejemplo 39 A. Compases 110 y 111. *Divisi* en los violonchelos<sup>433</sup>.

Violonchelo 

Ej. 39 A. Compases 110 y 111

<sup>433</sup> Efecto dinámica, ya que reduce la sonoridad de la cuerda grave.



Ejemplo 39 B. Compases 156 al 161. *Divisi* en violonchelos y contrabajos.

Ej. 39 B. Compases 156 al 161

*Divisi* a tres debe estar indicado por el compositor en la partitura si desea una ejecución «por atriles». Si no aparece la citada indicación, se entiende que es una nota por ejecutante, de modo que el concertino toca la nota más aguda y su compañero de atril la más grave, en tanto que la nota intermedia corresponde al segundo atril de la fila exterior, es decir, la posterior al concertino.

Ejemplo 40 A. Compases 125 al 128. *Divisi* a tres en los violonchelos.

Ej. 40 A. Compases 125 al 128

Ejemplo 40 A1. Compases 170 al 173. *Divisi* a tres en los violonchelos.

Ej. 40 A1. Compases 170 al 173

Ejemplo 40 B. Compases 58 al 63. *Divisi* a tres en los violines I.

Ej. 40 B. Compases 58 al 63

El recurso del «trémolo» con arco es otro de los medios más frecuentes empleados en la cuerda. Consiste en que la nota es repetida con tanta frecuencia como se pueda, realizando un movimiento corto y rápido del arco arriba y abajo. El trémolo es un efecto de color muy característico.

Respecto al trémolo en dinámica suave, Hermann Erpf nos recuerda lo siguiente: «En el piano el trémolo de arco puede resultar sosegado y suave»<sup>434</sup>. Turina hace empleo frecuente de este matiz, como vemos en el ejemplo 41, compases 58 al 68. Trémolo utilizado simultáneamente en violines II y violas.

Ej. 41. Compases 58 al 68

Ejemplo 42. Compases 2 y 3. Trémolo en tresillos utilizado de forma simultánea en violines I-II y violas.

Ej. 42. Compases 2 y 3

Tres ejemplos de trémolo en tresillos en el violonchelo.

Ejemplo 43 A. Compases 46 al 57. Trémolo utilizado a modo de ostinato.

Ej. 43 A. Compases 56 al 67

<sup>434</sup> ERPF, Hermann. *Tratado de instrumentación y del arte de la instrumentación*. Pontevedra: Dos Acordes, 2009, p. 152.

Ejemplo 43 B. Compases 95 al 102. Otro ejemplo de trémolo con grupo irregular en ostinato.

Ej. 43 B. Compases 95 al 102

Ejemplo 43 C. Compases 145 al 150. Ostinato a base de tresillo con trémolo en violonchelo.

Ej. 43 C. Compases 145 al 150

Otro recurso muy empleado es el «trino», como nos muestra el ejemplo 44. Compás 1. Trino utilizado uniformemente por toda la sección de la cuerda a excepción del contrabajo. El trino sobre nota larga simultáneo en toda la sección de cuerda, no tendrá la misma rapidez en todos los músicos, siendo el efecto bien distinto a un trino de flautas.

Ej. 44. Compás 1

Efecto de color sin arco: con el «pizzicato», el sonido resulta del estiramiento de la cuerda con el dedo.

Ejemplo 45. Compás 5. Técnica del *pizzicato* en violines I-II y violas con duplicación a la doble octava.

Ej. 45. Compás 5

Ejemplo 46. Compases 11 al 13. *Pizzicato* a la octava en violines y violas y unísono en violas y violonchelos.

Ej. 46. Compases 11 al 13

Ejemplo 47. Compases 58 al 73. *Pizzicato* en los violonchelos.

Ej. 47. Compases 58 al 73

Ejemplo 48. Compases 32 al 35. Combinación arco-*pizzicato*<sup>435</sup> en los violonchelos.

Violonchelo

pizz. arco pizz.

Ej. 48. Compases 32 al 35

Ejemplo 49. Compases 36 al 38. Cuerda grave combinando *pizzicato* en los violonchelos y una nota pedal con arco en los contrabajos.

Violonchelo

Contrabajo

pizz.

Ej. 49. Compases 36 al 38

El recurso del «*sul ponticello*» consiste en tocar cerca del puente o directamente en el puente en vez de tocar entre el diapasón y el puente. Con esta técnica *sul ponticello* se logra un sonido vítreo y misterioso, al escucharse mejor los armónicos superiores de las notas que normalmente no se escucharían.

Sobre el sonido resultante de tocar con el arco sobre el puente dice Hermann Erpf: «El sonido resulta entonces acompañado de un zumbido, de un silbido, que puede tener un cierto efecto expresivo, inquietante, particularmente en la ejecución de acordes»<sup>436</sup>.

Ejemplo 50. Compases 58 al 64. *Sul ponticello* en la segunda voz de los violines I y en los violines II.

Violin I

Violin II

Vln. I

Vln. II

Ej. 50. Compases 58 al 64

<sup>435</sup> Tras un arco arriba al talón, el cambio a *pizzicato* es de más fácil y rápida ejecución.

<sup>436</sup> ERPF, Hermann. *Tratado de instrumentación y del arte de la instrumentación*. Pontevedra: Dos Acordes, 2009, p. 153.

Para concluir los recursos utilizados por la cuerda menciono las indicaciones de carácter escritas en la partitura:

- ✓ «P, pero intenso», esta expresión es para los violines y violas, compás 47.
- ✓ «Vibrante», esta indicación es solo para los violines I y se presenta en dos ocasiones, compases 51 y 133.
- ✓ «Con expansión», referido a los violines I, compás 84.
- ✓ «Cantando», indicación expresa para los violines I, compás 78, y que anteriormente es utilizada sobre el mismo fragmento melódico en la sección de viento-madera en los oboes y clarinetes.

El efectismo sonoro es utilizado en la cuerda con recursos técnicos, además de términos de carácter y ampliación del registro agudo. Todo ello está inscrito en la tendencia romántica:

Estos tratamientos románticos extremos de la orquesta muestran claramente la autonomía hacia lo sonoro y de la independización de los efectos sonoros y de color de la estructura temática de la composición: Ya no se «instrumenta» una idea que se inventa, sino que se inventan posibilidades y propósitos a lo sonoro y se desarrolla la temática en cierta medida a partir de ello, algo que da exactamente la vuelta a la técnica clásica de la orquesta<sup>437</sup>.

### **Utilización del arpa**

El arpa cumple distintas funciones en la pieza de Turina; por ejemplo, aparece como relleno armónico con acordes (ejemplo 51, cc. 28-37 o ejemplo 52, cc. 46-57), también aparece con función melódica fusionada con las flautas (ejemplo 54, cc. 42-44 o con los oboes y clarinetes, cc. 129 y siguientes). Por último, en una de sus típicas figuraciones en arpeggio (cc. 133-136), tan característica del arpa.

---

<sup>437</sup> *Ibidem*, p. 173.

Ejemplo 51. Compases 28 al 37. Acordes de tres notas.

Ej. 51. Compases 28 al 37

Ejemplo 52. Compases 46 al 57.

Ej. 52. Compases 46 al 57

Por tanto, el arpa es utilizada por Turina en esta segunda danza para hacer acordes<sup>438</sup> (sobre la ejecución de los acordes comenta Walter Piston: «Los acordes se tocan ligeramente arpegiados de abajo a arriba»<sup>439</sup>), figuraciones rápidas o duplicar la melodía<sup>440</sup>, pero no utiliza recursos expresivos; como los armónicos<sup>441</sup>, sonidos *étouffés*<sup>442</sup>, a la tabla<sup>443</sup> o la utilización de la sordina<sup>444</sup>, tan típico a comienzos del siglo XX. Tampoco explota los recursos técnicos arpísticos, como son los trinos, trémolos o *glissandos*, de modo que hace un uso muy convencional del instrumento.

<sup>438</sup> Si el acorde se debe tocar de arriba abajo se indicaría mediante flechas.

<sup>439</sup> PISTON, Walter. *Orquestación*, (Prólogo de Ramón Barce), Madrid: Real Musical, 1984, p. 354.

<sup>440</sup> El mejor registro del arpa es el comprendido entre Sol<sup>3</sup> y Sol<sup>6</sup>, para obtener una sonoridad llena.

<sup>441</sup> Los armónicos logran en el arpa un sonido muy dulce y se obtiene rozando en la mitad de la cuerda con la palma de la mano mientras se punea con el dedo pulgar.

<sup>442</sup> Se puncan las cuerdas con el pulgar y se extingue el sonido con la palma de la mano.

<sup>443</sup> Las cuerdas se puncan próximas a la caja armónica con la finalidad de conseguir una sonoridad clara similar a la guitarra.

<sup>444</sup> Consiste en una tira estrecha de papel que colocada entre las cuerdas reduce la sonoridad del arpa asemejando el sonido al de un clave.

## Utilización del viento-madera en la segunda danza

Analizando los planos sonoros de la sección de viento-madera, (véase tabla. Cap. III, apdo. 3.9, p. 514).

Como sucedía con la cuerda, el papel de la madera en el entramado instrumental de la segunda danza cumple diferentes funciones, destacando especialmente la de portadora de la melodía, sobre todo en los tres instrumentos más característicos de esta sección: flauta, oboe y clarinete.

Los principales diseños melódicos de la pieza son aportados por esos instrumentos, como vemos en el ejemplo 53, compases 17 al 21. La melodía principal va en la flauta. La flauta procede a dos voces por terceras, sextas u octavas.



Ej. 53. Compases 17 al 21

Igualmente otro diseño melódico del primer tema lo tenemos en el ejemplo 54, compases 42 al 44. Flautas llevan la melodía en escritura a dos voces.



Ej. 54. Compases 42 al 44

El diseño melódico principal del segundo tema aparece también en las flautas, como vemos en el ejemplo 55, compases 95 al 99.



Ej. 55. Compases 95 al 99

También es muy frecuente encontrar refuerzos de una variante melódica a base de duplicación al unísono. Respecto a esta técnica de orquestación, Rimsky-Korsakov matiza: «Para las melodías o frases que exigen únicamente flexibilidad de expresión, conviene preferir los instrumentos solos, de timbres puros»<sup>445</sup>.

<sup>445</sup> RIMSKY-KORSAKOV, Nicolái. *Principios de orquestación*. Buenos Aires: Editorial Ricordi Americana, 1985, p. 56.



Aquí vemos esta función en el ejemplo 56, compases 125 al 129.

Ej. 56. Compases 125 al 129

Más variantes de aportación melódica: ejemplo 57 A, compases 166 al 170. La flauta desempeña la función melódica en el conjunto orquestal.

Ej. 57 A. Compases 166 al 170

Refuerzo melódico al unísono: ejemplo 57 B, compases 28 al 32.

Ej. 57 B. Compases 28 al 32

Igualmente, el oboe participa de la aportación de diseños melódicos, como muestra el ejemplo 58, compases 21 al 26. La melodía está en el oboe a dos voces, bien por terceras o al unísono<sup>446</sup>.

Ej. 58. Compases 21 al 26

El timbre peculiar del oboe le hace especialmente apto para pasajes solistas, véase el ejemplo 59, compases 32 al 39. El oboe I, «a solo», lleva la melodía elegido

<sup>446</sup> Esta opción es mejor que utilizar dos instrumentos del mismo timbre por octavas.

por sus cualidades, según señala Piston: «El color distintivo y la capacidad expresiva le convierten en un instrumento mimado para los solos»<sup>447</sup>.

Ej. 59. Compases 32 al 39

En el ejemplo 60, compases 119 al 123, vemos otra forma de empleo del oboe melódico utilizado para instrumentar el tema de carácter folklórico. Piston aprecia la cualidad del oboe en esa dirección: «Las melodías de carácter folklórico se adaptan especialmente bien al timbre quejumbroso del oboe»<sup>448</sup>.

Ej. 60. Compases 119 al 123

Merece la pena destacar la fusión de varios instrumentos de la sección de viento-madera para presentar la melodía. Es chocante, a este respecto, la marcha en sextas en las flautas, ya que es preferible utilizar instrumentos distintos. Es un recurso alejado de la norma general de orquestación clásica, tal y como nos razona Rimsky-Korsakov: «Para las marchas en terceras el mejor procedimiento, desde el punto de vista de la igualdad del sonido, consiste en emplear por pares los mismos instrumentos; para las marchas en sextas, conviene más los instrumentos de timbres diferentes»<sup>449</sup>.

En el ejemplo 61, compases 114 al 117, vemos que las flautas marchan en sextas reforzadas en la voz inferior por el oboe.

Ej. 61. Compases 114 al 117

<sup>447</sup> PISTON, Walter. *Orquestación*, (Prólogo de Ramón Barce), Madrid: Editorial Real Musical, 1984, p. 166.

<sup>448</sup> *Ibidem*, p. 167.

<sup>449</sup> RIMSKY-KORSAKOV, Nicolái. *Principios de orquestación*. Buenos Aires: Editorial Ricordi Americana, 1985, p. 60.

El ejemplo 62, compases 129 al 132, nos muestra otro ejemplo de fusión al unísono, en el que el clarinete toca por encima del oboe.

Oboe 1º  
mf

Clarinete en La 1º  
mf

Ej. 62. Compases 129 al 132

Rimsky-Korsakov comenta la peculiaridad sonora de esta mixtura: «Oboe + clarinete. Timbre más lleno que el timbre aislado de uno u otro instrumento. En el grave predominará el sonido sombrío y nasal del oboe; en el agudo el timbre de pecho, luminoso, del clarinete»<sup>450</sup>.

También aparecen pasajes de otros instrumentos de la misma familia participando en la presentación de los diseños melódicos principales, como muestra el ejemplo 63, compases 145 al 155. Corno inglés interpretando el 2.º tema que repite tres veces en registro medio que obtiene un sonido suave y también de «caña», sonoro como corresponde a una melodía. La utilización del corno inglés para pasajes «a solo» abunda en la literatura orquestal<sup>451</sup>.

Corno inglés

Corn. i.

Ej. 63. Compases 145 al 155

Ejemplo 64. Compases 75 al 77. Corno inglés nuevamente lleva incisos melódicos de uno y dos compases.

Corno inglés cantando suave

Ej. 64. Compases 75 al 77

<sup>450</sup> *Ibidem*, p. 55.

<sup>451</sup> Los pasajes «a solo» llevados por el corno inglés fue un recurso utilizado por Héctor Berlioz en el *Carnaval romano* y también en *Vida de héroe* de Johann Strauss.

Otros instrumentos de viento-madera llegan a empastes curiosos con los demás instrumentos de la orquesta, como nos muestra el ejemplo 65, compases 129 al 132. Fagot con figuras rítmicas secundarias utilizadas con trompas y tambor. La fusión fagot y trompas empasta muy bien para los acompañamientos.



Ej. 65. Compases 129 al 132

Turina duplica al unísono el fagot II con el violonchelo, que es un uso orquestal muy típico, tal y como comenta Piston: «Los fagots desempeñan una función cotidiana de doblar la parte grave de las cuerdas, ya sea a la octava o al unísono»<sup>452</sup>.

Ejemplo 66. Compases 70 al 75. Fusión de oboe y clarinete haciendo ambos la variación del 2.º tema, basada en un movimiento melódico en abanico. Con la fusión oboe y clarinete se obtiene un timbre mixto, resultando un timbre más lleno.



Ej. 66. Compases 70 al 75

Otra función de la sección de viento-madera se manifiesta en el papel de duplicar a otros instrumentos de la orquesta, así se refleja en los siguientes ejemplos:

Ejemplo 67. Compases 133 al 138. Tema en los violines I duplicado al unísono por las flautas.



Ej. 67. Compases 133 al 138

<sup>452</sup> PISTON, Walter. *Orquestación*, (Prólogo de Ramón Barce), Madrid: Editorial Real Musical, 1984, p. 214.

«Entre arcos y maderas, toda asociación o duplicación es buena»<sup>453</sup>, nos apuntaba Rimsky-Korsakov. El compositor ruso justifica el beneficio de la asociación madera y cuerda, sobre todo cuando las tesituras coinciden, como es el caso que estamos tratando, y respecto a los objetivos de esta fusión explica:

«Estas asociaciones se emplean:

- a) Para obtener un timbre nuevo de calidad determinada.
- b) Para reforzar la sonoridad de los arcos.
- c) Para endulzar el timbre de las maderas»<sup>454</sup>.

Ejemplo 68. Compases 95 al 99. Flautas, clarinetes y violines ejecutan el puente formando acordes entre los tres instrumentos y marchando los clarinetes por sextas. Los violines y flautas a una voz y los clarinetes a dos voces. La flauta y el violín son el registro agudo y los clarinetes la voz media.

**Ej. 68. Compases 95 al 99**

Recursos utilizados para tratar la melodía.

Ejemplo 69. Compases 58 al 68. Duplicación al unísono. La melodía es doblada en las flautas. Es un inciso melódico de dos compases que pide expresión y la mejor solución es confiarlo al mismo tipo instrumental, es decir, dos flautas, de manera que se emplean los timbres puros.

**Ej. 69. Compases 58 al 68**

<sup>453</sup> RIMSKY-KORSAKOV, Nicolái. *Principios de orquestación*. Buenos Aires: Editorial Ricordi Americana, 1985, p. 67.

<sup>454</sup> *Ibidem*, p. 67.

El tema presentado en el ejemplo anterior es modificado y la orquestación contribuye también a ser un factor de cambio, ya que orquesta en la sección de madera con un timbre mixto a base del unísono oboe y clarinete.

Ejemplo 70. Compases 70 al 75. Duplicación de melodía por dos instrumentos distintos: oboe y clarinete.

Ej. 70. Compases 70 al 75

Ejemplo 71. Compases 84 al 91. Duplicación a distancia de octava y unísono por tres instrumentos distintos: clarinete, flauta y oboe.

Ej. 71. Compases 84 al 86

Flauta y oboe se duplican a la octava. Es una relación que obtiene un sonido natural. Flauta y clarinete se duplican a la octava. Esta relación está dentro del orden normal y obtiene un resultado bueno. Oboe y clarinete se duplican al unísono, en el grave se escucha más el oboe y en el agudo el clarinete. Respecto a la duplicación oboe y clarinete, resulta una sonoridad muy potente endulzada por la flauta.

Elección de un color para caracterizar una figura o pasaje melódico.

Ejemplo 72. Compases 156 al 162. En esta ocasión el acompañamiento es desarrollado por el contrafagot. El contrafagot en bajo *sostenuto* exige mucha cantidad de aire para su emisión y lo articula en 2 y 4 compases.

Ej. 72. Compases 156 al 162

Rimsky-Korsakov analiza la fusión al unísono de varios timbres en diversos instrumentos: «La reunión al unísono de dos o más timbres que provoca, cierto es, esa belleza que resulta de la plenitud, de la dulzura y de la fuerza del sonido, tiene al mismo tiempo el inconveniente de disminuir la variedad de colorido y de expresión de cada uno»<sup>455</sup>. Presentamos un modelo de esta fusión en el ejemplo 73, compases 11 al 13. El mismo diseño es repetido durante tres compases en flauta, oboe clarinete y fagot.

Ej. 73. Compases 11 al 13

Un ejemplo característico de marcha paralela en sextas lo tenemos en el ejemplo 74, compases 95 al 99. Acorde a dos partes en clarinetes que proceden por sextas. Esta disposición va en contra de las normas básicas de orquestación, y así lo comenta Rimsky-Korsakov: «Para las marchas en sextas, conviene más los instrumentos de timbres diferentes»<sup>456</sup>.

Ej. 74. Compases 95 al 99

Rimsky-Korsakov nos apunta sobre los unísonos de timbres mixtos en relación a la dinámica y a la expresión, comentando la siguiente afirmación: «De manera general, se recurre, más a menudo, a las duplicaciones y a los timbres mixtos en el *forte* que en

<sup>455</sup> RIMSKY-KORSAKOV, Nicolái. *Principios de orquestación*. Buenos Aires: Edición Ricordi Americana, 1985, pp. 55 y 56.

<sup>456</sup> *Ibidem*, p. 60.

el *piano*; y, también, cuando el carácter del colorido y de la expresión es más bien general, pesado, decorativo, antes que especial, individual e íntimo»<sup>457</sup>.

Ejemplo 75. Compases 17 al 21. Articulación ligada en 5 compases en la flauta en una sola respiración.



**Ej. 75. Compases 17 al 21**

Ejemplo 76. Compases 21 al 23. Articulación ligada en dos compases en el oboe que marcha por terceras con idéntico timbre.



**Ej. 76. Compases 21 al 23**

Articulación en el viento madera en fuerte o *piano*; veamos un ejemplo de cada uno.

Ejemplo 77. Compás 6. Articulación dura simultánea en flauta, oboe, corno inglés, clarinete y fagot. *Tutti* de la madera con adorno acentuado en un registro de fácil ejecución.



**Ej. 77. Compás 6**

Indicamos a continuación los ámbitos y registros que Turina emplea en los instrumentos de la sección de viento-madera de forma individualizada: flauta, oboe, corno inglés, clarinete, clarinete bajo, fagot y contrafagot. Como se ve, Turina no apura

<sup>457</sup> *Ibidem*, p. 56.



los registros y los instrumentistas pueden interpretarlos de forma cómoda, sin llegar a los experimentalismos de otras obras más modernas.

### Ejemplo 78. Ámbito.

The image shows a musical score for woodwinds. It consists of seven staves, each labeled with an instrument name on the left. From top to bottom, the instruments are: Flauta (Flute), Oboe, Corno inglés (English Horn), Clarinete en La (Bass Clarinet), Clarinete bajo (Bass Clarinet), Fagot (Bassoon), and Contrafagot (Contrabassoon). Each staff shows a single note with a stem and a flag, indicating the instrument's range. The Flauta staff shows a note on the top line (C6) and a note on the bottom line (B4). The Oboe staff shows a note on the top line (D6) and a note on the bottom line (E5). The Corno inglés staff shows a note on the top line (F6) and a note on the bottom line (G5). The Clarinete en La staff shows a note on the top line (A6) and a note on the bottom line (B5). The Clarinete bajo staff shows a note on the bottom line (B5) and a note on the bottom line (F4). The Fagot staff shows a note on the bottom line (B5) and a note on the bottom line (F4). The Contrafagot staff shows a note on the bottom line (B5) and a note on the bottom line (F4).

### Ej. 78. Ámbito

- ✓ La flauta tiene su nota más aguda en Sol<sup>7</sup> y pertenece a un registro claro y brillante. Su nota más grave es un Mi<sup>5</sup> pertenece al registro más grave de la flauta y su sonido es más débil. El ámbito de la flauta es de dos octavas abarcando todo su registro.
- ✓ El oboe tiene su nota más aguda débil, pero clara en un Do#<sup>6</sup>, y su nota más grave densa, pero fuerte, es un Re<sup>5</sup>. Su ámbito de octava no abarca la totalidad de su registro.
- ✓ El corno inglés tiene su nota suave con sonido de caña sonora más aguda en el Sol#<sup>6</sup> (sonido real Do#<sup>6</sup>). La nota más grave es un Do<sup>5</sup> (sonido real Fa<sup>4</sup>), de sonido rico e intenso. Su ámbito excede la octava en una quinta.
- ✓ Clarinete en La<sup>458</sup>, tiene su nota más aguda de sonido penetrante y estridente es un Mi<sup>6</sup> (sonido real Do#<sup>6</sup>) y su nota más grave enmarcada en su registro *chalumeau*<sup>459</sup> de sonido profundo y rico es un Mi<sup>5</sup> (sonido real Do#<sup>5</sup>), siendo su ámbito de octava.
- ✓ Clarinete bajo en La<sup>460</sup>, tiene su nota más aguda distintiva y cálida de sonido oscuro y corresponde al registro *chalumeau*, es un Si<sup>4</sup> (sonido real Sol#<sup>4</sup>) y su nota más grave en registro *chalumeau* produce un sonido misterioso, es un Fa<sup>4</sup> (sonido real Re<sup>4</sup>). Su ámbito es de cuarta y no hay cambio de registro.

<sup>458</sup> En el siglo XX estadísticamente es más utilizado el clarinete en Si bemol en las plantillas orquestales.

<sup>459</sup> El registro *chalumeau* es capaz de producir dinámicas muy bajas, y por ello es elegido por los compositores contemporáneos.

<sup>460</sup> Turina escribe el clarinete bajo en La siguiendo la tendencia alemana de escritura en Fa en cuarta línea.

- ✓ Fagot, presenta su nota más aguda en un Mi<sup>5</sup> de sonido débil, pero intenso, en registro medio y su nota más grave es un Do<sup>3</sup> de sonido oscuro y vibrante dentro de su registro más grave. Su ámbito es de dos octavas y una tercera y abarca tres registros.
- ✓ Contrafagot, su nota más aguda es un Mi<sup>4</sup> (sonido real Mi<sup>3</sup>) y su nota más grave es un Do<sup>3</sup> (sonido real Do<sup>2</sup>), siendo su registro de una octava y una tercera.

La disposición de las notas que forman los acordes en los instrumentos de madera puede producir sonidos yuxtapuestos, intercalados, incluidos y superpuestos. Turina, en *Ensueño*, utiliza las dos primeras disposiciones. Presentamos a continuación algunos ejemplos:

Ejemplo 79. Compás 46. Acordes yuxtapuestos en oboe, clarinete y fagot.



**Ej. 79. Compás 46**

Ejemplo 80. Compases 51 al 54. Acorde yuxtapuesto en fagot y contrafagot.



**Ej. 80. Compases 51 al 54**

Indicamos a continuación un modelo de acorde intercalado en el ejemplo 81, compás 137. Acorde en unísono formado por la disposición de las notas de oboe y clarinete.



**Ej. 81. Compás 137**

## Utilización del viento-metal

La sección de viento-metal en relación a los planos sonoros, (véase tabla. Cap. III, apdo. 3.9, p. 516).

Una de las funciones principales del viento-metal es prestar solidez armónica a las distintas texturas que soportan diseños melódicos, especialmente en planos homofónicos, como podemos ver en el ejemplo 82. Compases 90 al 93. Los instrumentos de metal forman una unidad homófona: 4 trompas, 3 trompetas, 3 trombones y 1 tuba.

The musical score for Example 82, measures 90 to 93, is written for a brass section. It consists of six staves: Trompa I y II, Trompa III y IV, Trompeta I y II, Trompeta III, Trombón I y II, and Trombón III y Tuba. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 6/8. The music is homophonic, with the brass instruments providing harmonic support. The score includes dynamic markings such as *sfz* (sforzando) and accents.

Ej. 82. Compases 90 al 93

Esta función armónica se puede realizar en fusión con el viento-madera, como vemos en el ejemplo siguiente. Aquí el metal va en movimiento homofónico con la madera: flauta, oboe, clarinete y fagot con trompa y trompeta, y se añaden además contrafagot, trombones y tuba. Respecto a la duplicación al unísono de madera y cobre, podemos recordar lo que comenta Rimsky-Korsakov: «La unión de una madera y un cobre produce una sonoridad compleja, donde predomina la sonoridad del cobre»<sup>461</sup>.

<sup>461</sup> RIMSKY-KORSAKOV, Nicolái. *Principios de orquestación*. Buenos Aires: Editorial Ricordi Americana, 1985, p. 65.

Ejemplo 83. Compases 135 al 138. Unísono de oboe con trompas I-II. Unísono de clarinete con trompas III-IV.

The musical score for Example 83, measures 135-138, is written in 3/8 time. It features a unison of oboe with trumpets I-II and clarinet with trumpets III-IV. The woodwinds play chords, while the trumpets play a melodic line. The score includes parts for Flauta, Oboe, Clarinete en La, Fagot, Contrafagot, Trompa I y II, Trompa III y IV, Trompeta, Trombón I y II, and Trombón III y Tuba. Dynamics include sfz.

Ej. 83. Compases 135 al 138

También se utilizan los instrumentos de viento-metal para presentar diseños melódicos o motivos temáticos, ya sea en solitario o fusionados con otros instrumentos, como vemos en el ejemplo 84, compases 117 y 118. Turina emplea un motivo melódico del ritmo principal, utilizando la trompeta en Do<sup>462</sup>, que es la elegida habitualmente en Francia.

The musical score for Example 84, measures 117-118, is written in 5/8 time. It features a melodic line for the first trumpet. The score includes the instruction "1° con sord. siempre" and the dynamic "sfz".

Ej. 84. Compases 117 y 118

<sup>462</sup> La trompeta en Si bemol es la más utilizada en Italia y Alemania.

En el ejemplo 85, compases 99 al 102, vemos una sección melódica de instrumento de metal doblado a la octava por otro instrumento de distinta sección: trompeta y viola. Aquí hay que decir que fusiona mucho mejor arco y viento-madera que arco y viento-metal.

The image shows a musical score for two instruments: Trompeta I and Viola. The Trompeta I part is written in a treble clef with a key signature of one flat and a 6/8 time signature. It is marked 'con sord.' and 'pp'. The Viola part is written in a bass clef with the same key signature and time signature, also marked 'pp'. Both parts play a melodic line consisting of eighth and sixteenth notes, with some rests and ties.

Ej. 85. Compases 99 al 102

También se da el caso de la fusión de todos los instrumentos de la orquesta, como en el ejemplo 86, compases 75 al 77. Sección melódica en homofonía, resultado de combinar las tres familias instrumentales: cuerda, madera y metal. Metal representado por la trompa; madera con el corno inglés y la cuerda con violines I-II y violas. La duplicación al unísono de trompas y corno inglés no es muy usual.

The image shows a musical score for five instruments: Corno inglés, Trompa en Fa, Violín I, Violín II, and Viola. The Corno inglés and Trompa en Fa parts are written in a treble clef with a key signature of one flat and a 6/8 time signature, marked 'cantando suave'. The Violín I and Violín II parts are written in a treble clef with the same key signature and time signature. The Viola part is written in a bass clef with the same key signature and time signature, marked 'pp'. All parts play a melodic line consisting of eighth and sixteenth notes, with some rests and ties.

Ej. 86. Compases 75 al 77

Un modelo de textura más contrapuntística en toda la orquesta lo tenemos en el ejemplo 87, compases 133 al 136. La sección de metal es utilizada para crear clímax orquestal en el acompañamiento del diseño melódico principal: madera con flauta, oboe,

clarinete y fagot, metal a 4 trompas, 1 trompeta y 1 trombón. Además, se une la sección de cuerda al completo: violines, violas, violonchelos y contrabajos.

Ej. 87. Compases 133 al 136

Uno de los recursos más utilizados por el viento-metal es el de la sordina, como vemos en el ejemplo 88, compases 32 al 42. La sección de metal utilizando recursos como la sordina<sup>463</sup> en las trompas aporta el ritmo principal del primer tema.

Ej. 88. Compases 32 al 42

<sup>463</sup> La potencia del metal puede ensombrecer al resto de la orquesta, y la sordina es un recurso que iguala la potencia del metal al resto de los grupos instrumentales.

Otro ejemplo de sordina, esta vez en las trompetas, con el diseño melódico del segundo tema, lo tenemos en el ejemplo 89, compases 99 al 102.

Musical score for Trompeta I y II and Trompeta III, measures 99-102. Both parts are marked 'con sord.' and 'pp'.

**Ej. 89. Compases 99 al 102**

Ejemplo 90. Compases 117 y 118. Empleo de sordina<sup>464</sup> en el motivo melódico de dos compases en la trompeta I.

Musical score for Trompeta I, measures 117-118. The part is marked '1° con sord. siempre' and 'sfz'.

**Ej. 90. Compases 117 y 118**

Ejemplo 91. Compás 91. Duplicación de voces en los instrumentos de metal: duplicación trompa I-IV y trombón II y III. Intersección de las voces trompa III entre I y II y trombón III entre I y II.

Musical score for Trompa I y II, Trompa III y IV, Trombón I y II, and Trombón III, measure 91.

**Ej. 91. Compás 91**

La disposición de acordes en la sección de viento-metal permite construir acordes a 11 voces: 4 trompas, 3 trompetas, 3 trombones y 1 tuba. La disposición de los sonidos del acorde es normalmente por yuxtaposición e intercalación, como vemos en el ejemplo 92, compases 99 al 102. Yuxtaposición en la trompeta.

Musical score for Trompeta I y II and Trompeta III, measures 99-102. Both parts are marked 'con sord.' and 'pp'.

**Ej. 92. Compases 99 al 102**

<sup>464</sup> La sordina en los instrumentos de metal suaviza su sonido, pudiendo llegar a reducir su sonoridad al mínimo.

A continuación presentamos algunos ejemplos de intercalado de acordes en la sección de viento-metal.

Ejemplo 93. Compás 91. Acorde con técnica de intercalado en los trombones.

Musical score for Trombone I & II and Trombone III. The score is in bass clef with a 6/8 time signature. Trombone I & II play a dotted quarter note followed by a quarter note. Trombone III plays a dotted quarter note followed by a quarter note. The notes are: Trombone I & II: G2, A2, B2; Trombone III: G2, A2, B2.

**Ej. 93. Compás 91**

Ejemplo 94. Compases 44 y 45. Intercalación en las 4 trompas.

Musical score for Trumpet I & II and Trumpet III & IV. The score is in treble clef with a 6/8 time signature. The key signature has one flat. The dynamic is *mf*. The instruction "sin sord." is present. Trompet I & II play a dotted quarter note followed by a quarter note. Trompet III & IV play a dotted quarter note followed by a quarter note. The notes are: Trompet I & II: G4, A4, B4; Trompet III & IV: G4, A4, B4.

**Ej. 94. Compases 44 y 45**

Ejemplo 95. Compases 38 y 39. Trompa II intercalada entre trompa III y IV.

Musical score for Trumpet I & II and Trumpet III & IV. The score is in treble clef with a 6/8 time signature. The key signature has one flat. Trompet I & II play a dotted quarter note followed by a quarter note. Trompet III & IV play a dotted quarter note followed by a quarter note. The notes are: Trompet I & II: G4, A4, B4; Trompet III & IV: G4, A4, B4.

**Ej. 95. Compases 38 y 39**

Sin embargo, encontramos ejemplos también de la marcha al unísono de las cuatro trompas, como en el ejemplo 96, compases 86 al 88. El efecto sonoro y dinámico se multiplica.

Musical score for Trumpet I & II and Trumpet III & IV. The score is in treble clef with a 6/8 time signature. The key signature has one flat. Trompet I & II play a dotted quarter note followed by a quarter note. Trompet III & IV play a dotted quarter note followed by a quarter note. The notes are: Trompet I & II: G4, A4, B4; Trompet III & IV: G4, A4, B4.

**Ej. 96. Compases 86 al 88**

Ejemplo 97. Compases 92 y 93. Otro ejemplo de 4 trompas al unísono.

Musical score for Trumpet I & II and Trumpet III & IV. The score is in treble clef with a 6/8 time signature. The key signature has one flat. Trompet I & II play a dotted quarter note followed by a quarter note. Trompet III & IV play a dotted quarter note followed by a quarter note. The notes are: Trompet I & II: G4, A4, B4; Trompet III & IV: G4, A4, B4.

**Ej. 97. Compases 92 y 93**



Turina emplea en varias ocasiones el unísono entre el corno inglés y la trompa I, que produce una sonoridad muy peculiar. Hermann Erpf explica el timbre del corno como adecuado para presentar una melodía: «El timbre del corno es tierno, misterioso, con verdadero carácter de cantilena “romántica”...»<sup>465</sup>.

Ejemplo 98. Compases 75 al 77.

Ej. 98. Compases 75 al 77

Presentamos a continuación los límites de los registros de los instrumentos de metal que emplea Turina en esta danza. Ámbito melódico de la sección de viento-metal: registro utilizado en las trompas, trompetas, trombones y tuba.

Ejemplo 99. Ámbito

Ej. 99. Ámbito

- ✓ Trompa en Fa, tiene su nota más grave en Fa#<sup>4</sup> (sonido real Si#<sup>4</sup>), en el registro grave del instrumento que produce un sonido indefinido y oscuro, la nota más aguda es un Fa<sup>6</sup> (sonido real Si#<sup>4</sup>), es un registro agudo con sonoridad brillante y fuerte. El ámbito utilizado por Turina para la trompa es de dos octavas.
- ✓ Trompeta en Do, tiene su nota más grave de sonido brillante en registro medio en el Do#<sup>5</sup>, y la nota más aguda en el La<sup>6</sup>, es la última nota del registro

<sup>465</sup> ERPF, Hermann. *Tratado de instrumentación y del arte de la instrumentación*. Pontevedra: Editorial Dos Acordes, 2009, p. 199.

medio. Su ámbito es ámbito de octava y sexta, pero mantiene el registro medio, que es dónde la trompeta en Do produce un sonido más articulado y claro.

- ✓ Trombón tenor, tiene su nota más grave en el Fa $\sharp$ <sup>3</sup>, corresponde a su registro más grave con un sonido más oscuro, su nota más aguda es un Si<sup>4</sup>, corresponde a su registro medio, que tiene un sonido más poderoso que el registro grave. Su ámbito es de una octava y una cuarta.
- ✓ Tuba en Do, tiene su nota más grave en el La<sup>3</sup>, ubicado en el registro grave característico por su sonido pesado y profundo, su nota más aguda es Re<sup>4</sup>, está en el registro medio, que es el más potente del instrumento. El ámbito de la tuba es de una octava y una cuarta.
- ✓ El registro de las trompas y trompetas es el que produce un sonido más brillante, ya que estos instrumentos han sido utilizados para llevar la melodía y enlaza con la elección de la trompeta en Do, caracterizada por tener un sonido más claro que la trompeta en Si bemol. Todos los recursos de la sección de viento-metal van encaminados a obtener una orquestación brillante.

### Utilización de los instrumentos de percusión

Los instrumentos de percusión utilizados en *Ensueño* pertenecen a dos grupos:

- ✓ Membranófonos: timbales y tambor.
- ✓ Idiófonos:
  - Altura determinada. Campanas y *jeu de timbres* dentro del grupo de láminas o *glockenspiel*.
  - Altura indeterminada. Platillos.

### Usos de la sección de percusión

En el ejemplo 100, compases 20 y 21, los timbales acentúan la cadencia V-I para concluir un tema.



Ej. 100. Compases 20 y 21

En el ejemplo 101, compases 103 y 104, la percusión participa del diseño para marcar el ritmo principal del zorcico; el tambor se ve reforzado por el fagot y el violonchelo.

Ej. 101. Compases 103 y 104

Otro ejemplo, el 102, compases 28 al 42, de utilización de la percusión, en este caso el tambor, para reforzar la actividad rítmica.

Ej. 102. Compases 28 al 42

Ejemplo 103. Compases 3 y 4. Función de percusión para coronar un clímax con el toque acentuado del platillo.

Ej. 103. Compases 3 y 4

En el ejemplo 104, compases 76 y 77, la percusión aparece como refuerzo de la línea melódica: trompas, corno inglés y timbres.

Ej. 104. Compases 75 al 77

Otro efecto colorístico aparece en el ejemplo 105, compases 171 y 172. Se emplean las campanas para duplicar una nota que suena simultáneamente en violines II y violonchelos.

Campanas

Violín I

Violín II

Viola

Violonchelo

*pp*

*ppp*

*ppp*

*ppp*

*ppp*  
div.

Ej. 105. Compases 170 al 173

En otras ocasiones, aparece una función casi estructural de la percusión, como en el ejemplo 106 A, compases 16 y 17. Las campanas sirven para introducir el tema principal y para apoyar el diseño melódico presentado en las flautas.

Flauta

Campanas

cantando con sentimiento popular

*sfz*

con sonoridad lejana

*p*

Ej. 106 A. Compases 16 y 17

Igualmente, en el ejemplo 106 B, compases 27 y 28. Campanas que introducen y suenan simultáneamente con el tema principal en las flautas.

Flauta

Campana

a 2 cantando

*sfz*

*p*

Ej. 106 B. Compases 27 y 28

Ejemplo 107. Compás 113. Campanas en el compás previo al tema principal que se presenta duplicado en flautas y oboes.

**Ej. 107. Compases 112 y 113**

*Ensueño*, al igual que *Exaltación*, carece de letras de ensayo, pero sí presenta números que estructuran la obra, facilitando su análisis, estudio y ensayo. Los números son correlativos. La primera danza, *Exaltación*, consta de 9 secciones, mientras que *Ensueño* es más breve, ya que solo presenta 6 números. Esto nos da una nueva prueba de la continuidad con que fue concebido el tríptico orquestal *Danzas fantásticas*.

Veamos las partes, número de compases y textura:

- 10 de ensayo. Compases 17 al 57. Total 40 compases. Textura: melodía y acompañamiento.
- 11 de ensayo. Compases 58 al 83. Total 25 compases. Textura: fragmento melódico y acompañamiento.
- 12 de ensayo. Compases 84 al 113. Total 29 compases. Textura: contrapuntística.
- 13 de ensayo. Compases 114 al 128. Total 29 compases. Textura: tema A, melodía y acompañamiento.
- 14 de ensayo. Compases 129 al 159. Total 30 compases. Textura: melodía duplicada y acompañamiento.
- 15 de ensayo. Compases 160 al 173. Total 13 compases. Textura: melodía y acompañamiento.

Podemos constatar cierta regularidad en las secciones, pues solo se exceden la treintena de compases en su primera sección, aunque hay que tener en cuenta que hay una introducción y un compás de pausa general.

### 3.6.4.- La inspiración folklórica en la segunda danza *Ensueño*

La segunda *danza fantástica*, *Ensueño*, combina el ritmo popular vasco denominado zorcico, que aparece en la primera y en la tercera parte de la pieza, con un tema de inspiración más andaluza en la sección central. El contraste de ambos temas, uno procedente del norte y otro del sur de nuestro país, proporciona un gran contraste rítmico en una pieza de pequeñas proporciones, solo 173 compases.

El zorcico es una danza vasca en 5/8, y que presenta casi siempre el segundo y cuarto tiempo con notas con puntillo. Con estas características aparece el zorcico en el tema principal de *Ensueño*, que está escrito en 5/8, utilizando ritmos de corchea con puntillo en el segundo y cuarto pulso.

Existen distintas variantes del zorcico, además del citado en 5/8, los hay en 6/8 o incluso en un compás de diferente denominador, como sería en 2/4. Albéniz compuso dos zorcicos para piano, titulados del mismo modo, uno pertenece a la obra *España*, opus 165<sup>466</sup>, es el nº 6 de la obra, y la otra es una obra independiente, *Zorcico*, que presenta una peculiaridad, ya que combina el compás de 2/4 en la mano derecha que se simultanea con un 5/8 en la mano izquierda.

Respecto a la época a la que se remonta el zorcico, se sabe que tuvo origen en el siglo XVII, como composición poética de ocho versos, y que podía ser bailada. Esta composición evolucionará pasando así a ser interpretada musicalmente y asimilando los recursos de la música culta de la segunda mitad del siglo XVIII. A finales del siglo XVIII se diferencian dos ritmos: 2/4 y 6/8; y 5/8 y otro intermedio entre el 6 y el 5. En el siglo XIX, el zorcico se convierte en 5/8 puntillado, quedando el zorcico en 2/4 para los tamborileros. Hoy día persiste la composición 5/8 con ritmo con puntillo conviviendo con los ritmos en 2/4, 6/8 y 9/16<sup>467</sup>.

Veamos los ejemplos del ritmo de zorcico en la 1.<sup>a</sup> sección de *Ensueño*, en la que aparece en cinco ocasiones: las dos primeras el tema se presenta sin modificaciones; en la tercera y cuarta, con variación, y en la última ocasión el tema ha sufrido una doble transformación, por un lado acortamiento y por otro inversión.

---

<sup>466</sup> También llamada *Seis hojas de álbum*. Compuesta en la segunda etapa compositiva de Isaac Albéniz.

<sup>467</sup> CASARES RODICIO, Emilio. *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Madrid: Fundación Autor-SGAE, 2002. Tomo X, pp. 1193-1194.

Ejemplo 1 A. Compases 17 al 21. Tema en Sol mayor en las flautas I.

cantando con sentimiento popular



Ej. 1 A. Compases 17 al 21

Ejemplo 1 B. Compases 21 al 26. Tema en Sol mayor en oboes a dos.

cantando con sentimiento popular



Ej. 1 B. Compases 21 al 26

Ejemplo 2. Compases 28 al 32. Tema con variación rítmica en Do mayor en las flautas.

cantando



Ej. 2. Compases 28 al 32

Ejemplo 3. Compases 32 al 40. Tema con variación rítmica en Sol mayor en el oboe.

cantando



Ej. 3. Compases 32 al 40

Ejemplo 4. Compases 42 al 44. Tema aligerado e invertido en Si mayor en flautas a dos.

cantando



Ej. 4. Compases 42 al 44

Presentamos un gráfico en la tabla 13, englobando distintos parámetros del ritmo del zorcico, tal como aparecen en la partitura: extensión, compás, comienzos, finales, tonalidad, dirección melódica, ámbito melódico y salto mayor de la melodía.

Tema A, zorcico y sus variantes.

<b>TEMA DEL ZORCICO Y SUS VARIANTES EN ENSUEÑO</b>					
	<b>Tema Principal</b>	<b>Tema Principal</b>	<b>Variante rítmica tema principal</b>	<b>Variante rítmica tema principal</b>	<b>Variante del tema principal aligerada e invertida</b>
Extensión	Compases 17 al 21	Compases 21 al 26	Compases 28 al 32	Compases 32 al 39	Compases 42 al 44
Compás	5/8	5/8	5/8	5/8	5/8
Comienzos	Tético	Tético	Tético	Tético	Tético
Finales	Masculino	Masculino	Masculino	Masculino	Masculino
Tonalidad	Sol mayor	Sol mayor	Do mayor	Sol mayor	Si mayor
Direccionalidad	Asc.-Desc.	Asc.-Desc.	Asc.-Desc.-Asc.	Asc.-Desc.-Asc.-Desc.	Desc.
Ámbito	Re <sup>6</sup> -Sol <sup>7</sup>	Re <sup>6</sup> -Sol <sup>6</sup>	Mi <sup>5</sup> -Si <sup>5</sup>	La <sup>5</sup> -Mi <sup>6</sup>	Sol <sup>5</sup> -Mi <sup>7</sup>
Salto interválico	4. <sup>a</sup> Justa Desc.	4. <sup>a</sup> Justa Desc.	4. <sup>a</sup> Justa Asc.	5. <sup>a</sup> Justa Des.	3. <sup>a</sup> Menor Desc.

Cap. III. Tabla 13: tema del zorcico y sus variantes en *Ensueño*

En la 1.<sup>a</sup> sección de *Ensueño*, el uso del folklore no se hace de modo literal, sino que tan solo toma la esencia de lo popular, limitándose al ritmo del zorcico exacto en los ritmos con puntillo o en el compás de 5/8, pero no copia melodías populares exactas ni transcribe o armoniza melodías populares vascas, solo utiliza su base folklórica.

Análisis de los temas de la 2.<sup>a</sup> sección de *Ensueño* siguiendo idénticos parámetros a la tabla 13.

En la sección central de la versión piano, que va del compás 42 al 98, es donde se localizan los rasgos andaluces. Destaco cuatro características propias del folklore andaluz que aparecen en la segunda danza: finales en movimientos melódicos en abanico (cc. 55, 57, 59, 66, 68, 70, 75), utilización de la cadencia andaluza<sup>468</sup> (cc. 87-90), empleo del modo Mi frigio (cc. 87-90) y de las tonalidades menores (Mi menor, c. 54; La menor, c. 65).

<sup>468</sup> Estructura armónica propia del modo menor y del modo frigio: el bajo desciende por grados conjuntos, siguiendo los enlaces armónicos: IV, III, II y I.



En el ejemplo 5, compases 47 al 50, aparece un diseño característico del segundo tema con la melodía descendente.



**Ej. 5. Compases 47 al 50**

En el ejemplo 6, compases 89 al 92, aparece la cadencia andaluza.



**Ej. 6. Compases 89 al 92**

El modo Mi se identifica con lo andaluz, lo flamenco, lo afluencado o, más genéricamente, con lo español. Los cantos flamencos, que están en modo frigio, basan su sistema armónico en el proceso de tensión distensión y están representados en la cadencia andaluza en la que los grados IV y III evolucionan hacia el punto de máxima tensión, que es el II grado, y que se resuelve en el I grado, estable.

Ejemplo 7. Compases 84 al 90. Modo Mi.



**Ej. 7. Compases 84 al 90**

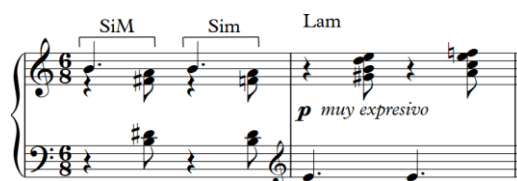
En el ejemplo 8 A, compases 54 y 55, aparece una estructura armónica característica del modo Mi.



**Ej. 8 A. Compases 54 y 55 (versión piano)**

En el ejemplo siguiente, ejemplo 8 B, compases 64 y 65, hay una secuencia descendente de acordes de séptima: Si mayor (Si-Re#-Fa#-La), Si menor (Si-Re-Fa-La) y La menor (Mi-Sol#-Si-Re).

Las voces intermedias descienden de La a Sol# y de Fa# a Mi, además de insistir con el ritmo a contratiempo que imita las aspiraciones o «jipíos» característicos del estilo flamenco.



**Ej. 8 B. Compases 64 y 65 (versión piano)**

Otro rasgo andaluz característico es el floreo en torno a la cadencia andaluza, como muestra el siguiente ejemplo.

Ejemplo 9. Compás 66. Movimiento melódico en abanico.



**Ej. 9. Compás 66 (versión piano)**

Otros rasgos populares que nos pueden parecer andaluces se refieren a aspectos rítmicos: utilización de figuraciones irregulares, como los tresillos, ritmos anapestos, desinencia en síncopa irregular, ritmos sincopados, ritmos con corchea con puntillo y combinación de este con la síncopa.

Ejemplo 10. Compases 80 al 82. Utilización sucesiva de tresillos de semicorchea.



**Ej. 10. Compases 80 al 82**

Ejemplo 11. Compás 84. Empleo sucesivo del ritmo anapesto, que consiste en el esquema de combinar las figuraciones: breve-breve-larga.



**Ej. 11. Compás 84**

Ejemplo 12. Compases 94 y 95. Desinencia en síncopa irregular en las violas.



Ej. 12. Compases 94 y 95

Ejemplo 13. Compases 145 y 146. Síncopa en las trompas.



Ej. 13. Compases 145 y 146

Podemos decir, para concluir el estudio de esta segunda danza, que Turina emplea en la segunda sección en 6/8 algunos de los rasgos melódicos y rítmicos característicos del folklore andaluz, a fin de dar un colorido más «sureño» a la danza, en contraste con el zorcico típico vasco de la primera sección.

### 3.7.- *Orgía*

#### 3.7.1.- Organización formal de *Orgía*

La tercera danza, *Orgía*, está encabezada por un párrafo extraído de la novela de José Mas, en la que se habla de «olores y perfumes», sensaciones que nos recuerdan al imaginario poético del movimiento impresionista, y más en concreto a la música del compositor Claude Debussy. La tercera danza se acerca así, en su idea, a la estética impresionista, aunque domina en toda la obra la fuerza de la música española, tanto en sus giros melódicos, como en sus armonías y diseños rítmicos. El predominio y repetición de las dos ideas temáticas principales con sus motivos principales, elaborados sobre grados conjuntos (cc. 5-11 y 85-94), junto a los distintos episodios y variantes que surgen y evolucionan desde ella, nos recuerdan procedimientos típicos de la música española, es decir, nada de «desarrollos» al estilo germánico, sino más bien enlace de pequeños mosaicos desde células motívicas mínimas que se van engarzando en continua variación y constantemente modificados, enlazados o sintetizados. Con ello consigue Turina la buscada unidad dentro de la variedad. Turina reutiliza en esta danza siempre los mismos temas y diseños, pero tiende a aligerarlos y reducirlos en un proceso de

«partición motívica», que es el proceso contrario al utilizado por César Franck, que era el compositor más seguido por Vicent d'Indy, maestro de Joaquín en la Schola Cantorum. Turina se desmarca así de su etapa formativa, dando ejemplo de evolución compositiva hacia una música más típicamente española.

*Orgía* fue calificada por Antonio Fernández Cid como «vital, caliente y perfecta en sus breves proporciones», y siguiendo esta máxima desgranaremos el proceso formal evolutivo de la tercera danza.

La *Orgía* está organizada en torno a dos ideas temáticas principales, prácticamente en la misma tonalidad Re (que se configura en distintos planos tonales y modales), engarzadas por diversos episodios o transiciones que derivan de los temas principales o de pequeñas variantes de ellos, con distintas modulaciones y texturas tímbricas. Dos pausas generales (c. 36 y c. 231), ambas después del primer tema, cortan momentáneamente el discurso. La organización fraseológica de los temas y de los episodios es muy clara y regular. El primer tema —en Re menor— es más corto e incisivo (comprende siete compases: cc. 5-11), mientras el segundo tema —en Re mayor— es más lírico, *cantabile* y desarrollado (comprende 10 compases, cc. 85-94). Los distintos episodios se desenvuelven a modo de puentes entre los dos temas principales con distintos diseños melódicos, elaborados generalmente a partir de los temas principales.

El siguiente esquema podría ilustrar el desarrollo formal de la danza:

Introducción: cc. 1-4

**A: PRIMER TEMA:** cc. 5-17. Re menor. Estructura fraseológica: 7 + 7 (aparece dos veces en la misma tonalidad: cc. 5-11 y cc. 12-18).

Episodio: cc. 18-35. Con tres diseños texturales: estructura fraseológica: 4 + 4 + 10.

Unidades texturales: cc. 18-21; 21-25 y 26-35.

c.36: **PAUSA GENERAL.**

**B.** 37-46, variante del episodio 1.

Episodio 2: cc. 47-66. Estructura fraseológica: 4 + 4 + 4 + 4 + 4.

Episodio 3: cc. 67-84.

**B: SEGUNDO TEMA:** cc. 85-106. Re mayor: 10 + 8 + 4 (aparece dos veces en tonalidades distintas: cc. 85-94 y 95-102), cc. 103-106, conclusión del tema.

**A: PRIMER TEMA:** cc. 107-120. Re menor. Estructura fraseológica: 7 + 7.

Episodio 1': cc. 120-137.

Episodio 4: cc. 138-146.

cc. 147-154, variante.

**B: SEGUNDO TEMA:** cc. 155-174 (aparece dos veces en tonalidades distintas: cc. 155-164 y 165-174).

Episodio 5: cc. 175-190.

Episodio 6: elaboración resumida del encabezamiento del primer tema, cc. 191-208.

**A: PRIMER TEMA:** cc. 209-220.

c. 231 **PAUSA GENERAL.**

**B: SEGUNDO TEMA:** cc. 232-239. Presentación resumida del tema.

CODA: cc. 240-246.

La estructura formal de la tercera danza consta de distintas partes o secciones. Comienza la danza con una introducción de 4 compases, construida sobre la cadencia andaluza (Re-Do-Si b-La), llevada por la sección de la cuerda al unísono y duplicada por parte del viento (corno inglés, clarinete, clarinete bajo, fagot y contrafagot), que dan paso al primer tema rítmico y vigoroso en la tonalidad de Re menor. Este primer bloque temático, que se desgrana en varios diseños melódicos, ocupa la primera sección, que se extiende desde el compás 5 al 84, al que le sigue la segunda parte con un tema *cantabile* en Re mayor (cc. 85-106), aunque la nueva tonalidad ya aparece en el compás 67, con un diseño en la cuerda que sirve de transición. La tercera parte (cc. 107-164) retoma el material inicial y la tonalidad primitiva, es decir, Re menor, y se produce una síntesis temática y reutiliza la falseta de la introducción, pero utiliza un recurso de depresión de temas que aligera el peso de la obra acortando las proporciones de la misma. La penúltima sección va del compás 139 al 173 y comienza con un tema secundario en Re, articulado en dos frases, una primera del compás 139 al 146 y una segunda desde el compás 147 al 154, ambas de inspiración popular, y continúa con la exposición del segundo tema, esta vez en Sol mayor, que va del compás 155 al 160; siguen 4 compases de enlace hasta el compás 164, que mantiene la tonalidad sin cambios, el segundo tema es modificado melódicamente y de registro así como de tonalidad, que pasa a Si menor y que va del compás 165 al 173, produciéndose los citados cambios del compás 169 al 173. La última sección se divide en tres partes. Una primera parte con un tema expresivo en Re y que se extiende del compás 174 al 190, la segunda parte se extiende desde el compás 191 al 208, y en ella se presentan el tema principal variado por

disminución y adornando el fondo con tresillos o escalas y finaliza con el tema expresivo que va del compás 221 al 226, que se presenta ahora en el mismo tono del primer tema, es decir, ambos están en Re menor. Llegamos al compás 231 y se produce una pausa general que suspende el discurso musical con sorpresa y brusquedad y pasamos a la tercera parte de esta última sección en la que el 2.º tema hace una sutil interrogación del compás 232 al 239, y le sigue una enérgica coda construida con la cabeza del tema principal rítmico ayudado de la fuerza que da el *tutti* final que busca la conclusión en la cadencia final.

Presentamos a continuación en esquema más amplio, un cuadro analítico con las distintas secciones, detallando diversos parámetros como extensión, tonalidad, temas o motivos, compás, aire y agógica.

Significado de la simbología utilizada en la tabla siguiente, en la columna «SECCIÓN», según la nomenclatura de Jean La Rue<sup>469</sup>: **O** = Material de introducción; **P** = Material primario; **T** = Funciones de transición o episodios inestables; **S** = Función secundaria o de contraste; **K** = Función cadencial o conclusiva. Los exponentes en las letras significan **variaciones** y cuando el exponente comienza por **0** significa modificación en la instrumentación.

ESTRUCTURA FORMAL DE <i>ORGÍA</i>						
	SECCIÓN	EXTENSIÓN	AGÓGICA	TONALIDAD	TEMAS O MOTIVOS	COMPÁS, AIRE
A	Introducción <b>O</b>	Compases 1 al 4		Cadencia andaluza de Re menor	Falsetas de guitarra	2/4 <i>Allegretto mosso quasi allegro</i>
	Exposición 1.º tema <b>P</b>	Compases 5 al 17		Re menor	1.º tema rítmico	2/4 con brío
	<b>P<sup>1</sup></b>	Compases 18 al 21		Re menor	Variación del 1.º tema	2/4 con brío
	<b>P<sup>2</sup></b>	Compases 22 al 25		Re menor	Variación del 1.º tema	2/4 con brío
	<b>P<sup>3</sup></b>	Compases 26 al 35	Compás 34 retenido	Re menor	Variación del 1.º tema	2/4 con sentimiento salvaje
	<b>P<sup>4</sup></b>	Compases 37 al 46	Compás 37 <i>a tempo</i>	Re menor	Variación del 1.º tema	2/4 cantando
	Nexo <b>T</b>	Compases 47 al 54		Re menor	Nexos motivicos y falsetas	2/4

<sup>469</sup> LARUE, Jan. *Análisis del estilo musical; pautas sobre la contribución a la música del sonido, la armonía, la melodía, el ritmo y el crecimiento formal*. Barcelona: Editorial Labor, S. A., 1989, pp. 118 y 122.

	<b>T</b>	Compases 55 al 66	Compás 63 <i>rallentando</i> Compás 66 cediendo	Re menor	Nexos motívicos y falsetas	2/4
	<b>T</b>	Compases 67 al 78	Compás 68 <i>a tempo</i>	Compás 67 Re mayor	Nexos motívicos y falsetas	2/4 <i>delicadissimo</i>
	<b>T</b>	Compases 79 al 84		Re mayor	Nexos motívicos de 2 compases	2/4
<b>B</b>	Exposición 2.º tema <b>S<sup>1</sup></b>	Compases 85 al 94		Re mayor	Tema <i>cantabile</i>	2/4 cantando
	<b>S<sup>01</sup></b>	Compases 95 al 99		Re mayor	Variación del tema <i>cantabile</i>	2/4 cantando
	Nexo motívicico <b>T</b>	Compases 100 al 102	Compás 101 cediendo Compás 102 <i>a tempo</i>	Re mayor	Motivo ya utilizado en el compás 92	2/4
	Nexo motívicico <b>T</b>	Compases 103 al 106		Re mayor	Motivo utilizado en los compases 79 al 82	2/4
<b>C</b>	Reexposición <b>P<sup>01</sup></b>	Compases 107 al 113		Re menor	1.º tema rítmico	2/4 con brío
	Nexo temático <b>P<sup>1</sup></b>	Compases 114 al 120		Re menor	Basado en 2 compases del 1.º tema	2/4
	<b>P<sup>3</sup></b>	Compases 120 al 123		Re menor	Variación del 1.º tema ya utilizado en el compás 26	2/4 enérgico
	<b>P<sup>4</sup></b>	Compases 124 al 138	Compás 137 cediendo Compás 138 <i>a tempo</i>	Modo frigio de Re	Variación del 1.º tema rítmico en <i>legato</i>	2/4
<b>D</b>	Temita <b>S<sup>2</sup></b>	Compases 139 al 146		Re mixolidio	Melodía popular	2/4 cantando y muy expresivo
	Expresivo <b>S<sup>3</sup></b>	Compases 147 al 154	Compás 154 poco cediendo	Re mixolidio	Melodía popular	2/4 expresivo
	Reexpone <b>S<sup>1</sup></b>	Compases 155 al 160	Compás 155 <i>a tempo</i>	Sol mayor	2.º tema <i>cantabile</i>	2/4 expresivo
	Nexo motívicico <b>S<sup>1</sup></b>	Compases 161 al 164		Sol mayor	Material ya utilizado en los compases 91 al 94	2/4 suave
	Reexpone <b>S<sup>01</sup></b>	Compases 165 al 173		Si menor	2.º tema ampliado en 8.ª	2/4 cantando, con lirismo
<b>E<sub>1</sub></b>	Temita expresivo <b>S<sup>2</sup></b>	Compases 174 al 177		Re mixolidio	1.ª sección de temita	2/4 cantando
	Temita expresivo <b>S<sup>3</sup></b>	Compases 178 al 182		Re mixolidio	2.ª sección de temita	2/4
	Temita expresivo <b>S<sup>3</sup></b>	Compases 183 al 190		Re menor desde el compás 186	Repite la sección compases 177 al 182	2/4 vibrante

<b>E</b>		Reprise del 1. <sup>er</sup> tema <b>P</b>	Compases 191 al 202		Re menor	Cabeza del 1. <sup>er</sup> tema	2/4 <i>piú vivo</i>
		1. <sup>er</sup> tema aligerado <b>P</b>	Compases 203 al 208		Re menor	Variación del 1. <sup>er</sup> tema por disminución	2/4 <i>vivo</i>
<b>E</b>	<b>E<sub>2</sub></b>	1. <sup>er</sup> tema rítmico <b>P</b>	Compases 209 al 214		Re menor	Reprise del 1. <sup>o</sup> tema y escalas de fondo	2/4 <i>vivo</i> y acentos >
		1. <sup>er</sup> tema rítmico <b>P</b>	Compases 215 al 220		Re menor	Reprise del 1. <sup>er</sup> tema y tresillos de fondo	2/4
		Tema expresivo <b>S<sup>3</sup></b>	Compases 221 al 230		Re menor	Aligera el <i>tempo</i> mediante el <i>staccato</i>	2/4
		Pausa general	Compás 231				Suspensión del <i>tempo</i>
	<b>E<sub>3</sub></b>	2. <sup>o</sup> tema <i>cantabile</i> <b>S<sup>02</sup></b>	Compases 232 al 239		Re mayor	2. <sup>o</sup> tema <i>cantabile</i> en el violonchelo	2/4 lentamente y <i>dolce</i>
Coda <b>K</b>		Compases 240 al 246		Re menor y final con 3. <sup>a</sup> picarda	Motivo de 1 compás extraído del 1. <sup>er</sup> tema	2/4 vivo	

Cap. III. Tabla 14: planificación formal de *Orgía*

### Estructuras temáticas y motivicas

El material temático de la tercera danza es muy sencillo, con elementos muy repetitivos formados de motivos simples edificados preferentemente sobre concatenaciones por grados conjuntos (intervalos de segunda en figuraciones ondulantes: **Mi-Re-Mi-Fa-Mi**, o ascendentes y descendentes, como veremos en muchos ejemplos luego). Este predominio de intervalos conjuntos en la línea melódica se hace patente a lo largo de todo el discurso musical. Por ejemplo, la cuarta descendente de la cadencia andaluza, que consta de intervalos de segunda (cc. 1-4: **Re-Do-Si b-La**), forma el esqueleto sobre el que se construye el diseño melódico del primer tema en su conclusión (cc. 10-11), y aparece en muchas secuencias y figuraciones ascendentes o descendentes (ver cc. 147 y siguientes).

El tema principal en Re menor está elaborado sobre dos motivos bien claros y definidos rítmicamente y que sirven de material básico para la elaboración de distintos episodios:

**Motivo a)** la incisiva figura rítmica de corchea con puntillo, seguida de semicorchea y negra (c. 5) que aporta la estructura motivica principal de la danza: intervalo de segunda ondulante: **Mi-Re-Mi** y que aparece en multitud de variantes y trasposiciones (ver, por ejemplo, fagot: **Si-Do-Si**, cc. 131-133).



Ejemplo 1. Compás 5



Ej. 1. Compás 5.

**Motivo b)** la secuencia de semicorcheas que le siguen (c. 6).

Ejemplo 2. Compás 6.



Ej. 2. Compás 6.

Los dos motivos ondulan y se retuercen por segundas en torno a la nota Re. El choque de la nota **Mi**, con la que comienza el tema, y el **acorde de Re** en el bajo, produce un típico ejemplo de superposición tonal: **Re-La-Mi**, muy característico de algunas obras de Falla (ver más adelante el análisis armónico).

Ejemplo 3. Compases 5 y 6.



Ej. 3. Compases 5 y 6.

La estructura de intervalos mínimos que domina toda la obra se hace patente también, por ejemplo, en el episodio que sigue al primer tema. Este diseño melódico esbozado en el compás 18 y claramente expuesto en el compás 26 y siguientes, parte también de la nota **Mi**, pero en movimiento ascendente y por intervalos de segunda.

Ejemplo 4 A. Compás 18.

The image displays a musical score for measure 18 of Example 4 A. The score is arranged in a vertical column of staves, each labeled with an instrument. The instruments and their parts are as follows:

- Fl (Flute):** Treble clef, playing a melodic line.
- Picc (Piccolo):** Treble clef, playing a melodic line.
- Ob (Oboe):** Treble clef, playing a melodic line.
- Cor Ingl (English Horn):** Treble clef, playing a melodic line.
- Cl (Clarinet):** Treble clef, playing a melodic line.
- Cl Bajo (Bass Clarinet):** Bass clef, playing a melodic line.
- Bsn (Bassoon):** Bass clef, playing a melodic line.
- Cbsn (Contrabassoon):** Bass clef, playing a melodic line.
- Trmp (Trumpet):** Treble clef, playing a melodic line.
- Trmp (Trumpet):** Treble clef, playing a melodic line.
- C Tpt (Cornet):** Treble clef, playing a melodic line.
- Tbn (Trombone):** Bass clef, playing a melodic line.
- Tba (Tuba):** Bass clef, playing a melodic line.
- Timbales:** Bass clef, playing a rhythmic pattern.
- Perc (Percussion):** Treble clef, playing a rhythmic pattern. The word *Timbres* is written above the staff.
- Hp (Harp):** Treble and Bass clefs, playing a chordal accompaniment.
- Vln I (Violin I):** Treble clef, playing a melodic line.
- Vln II (Violin II):** Treble clef, playing a melodic line.
- Vla (Viola):** Bass clef, playing a melodic line.
- Vc (Violoncello):** Bass clef, playing a melodic line.
- Cb (Double Bass):** Bass clef, playing a melodic line.

Ej. 4 A. Compás 18.

Ejemplo 4 B: Compases 26 al 35.

Ej. 4 B. Compases 26 al 35

Otro diseño episódico en el compás 47 ejemplariza igualmente la mínima interválica de los motivos y la relación de los diferentes diseños con el tema: sobre la nota **Fa** y por intervalos de segunda se retuerce el diseño melódico, que es prácticamente una retrogradación de los dos motivos principales: **a)** corchea con puntillo, semicorchea y negra y **b)** secuencia de semicorcheas.

Ejemplo 5. Compás 47.

Ej. 5. Compás 47

En el compás 191 y siguientes se hace patente la estructuración interválica mínima del primer motivo que se repite doce veces en *stretta* (cc. 191-203: **Mi-Re-Mi**).

La estructuración fraseológica del primer tema es: 7 + 7 (siete compases que concatenan los dos motivos) y otros siete compases que empalman con el primer episodio.

Por el contrario, el segundo tema (cc. 85-94), presentado la primera vez por una flauta sola, es más elaborado y lírico, y está planificado en Re mayor. La interválica también es mínima, con predominio de intervalos de segunda. Consta también de dos motivos:

**Motivo a):** la figura ascendente que acaba en corchea repetida cuatro veces.

**Motivo b):** la caída con el tresillo de semicorcheas.

La repetición del tema (cc. 95-99) pone más en evidencia estos dos motivos. El segundo tema, al igual que el primero, pasa por distintas tonalidades a lo largo de la danza.

### 3.7.2.- Estructuras internas: rítmicas, melódicas y armónicas

#### 3.7.2.1.- Principales estructuras rítmicas y melódicas y sus implicaciones temáticas

Los dos temas principales de la obra están sometidos a constantes variantes mínimas en su estructuración motivica, que proporcionan a la danza una fuerte conexión motivica y temática en su diversidad musical. Todo parte de la «interválica mínima» con la que están estructurados los motivos básicos de toda la obra (la constante recurrencia y repetición de intervalos de segunda, principalmente). Las estructuras motivicas que hemos analizado anteriormente están íntimamente ligadas a los diseños rítmicos y melódicos que las configuran desde el principio, y que se presentan en diferentes variantes rítmicas o armónicas, como veremos seguidamente:

Modificación de diseños rítmicos ligados al primer tema: 1.<sup>er</sup> diseño sometido a variación rítmica.

Ejemplo1. Compases 18 al 21.



Ej. 1. Compases 18 al 21

Ejemplo 2. Compases 22 al 26.



Ej. 2. Compases 22 al 26

Variación rítmica y ampliación del diseño: ejemplo 3, compases 26 al 35.



Ej. 3. Compases 26 al 35

Modificaciones tonales: el segundo tema se presenta en distintas tonalidades.

Tonalidad de Re mayor: ejemplo 4, compases 85 al 91.



Ej. 4. Compases 85 al 91

Tonalidad mediante de Fa# menor: ejemplo 5, compases 95 al 100.



Ej. 5. Compases 95 al 100

Tonalidad de Sol mayor: ejemplo 6, compases 155 al 160.



Ej. 6. Compases 155 al 160

Otro modelo de variación rítmica y melódica del segundo tema: ejemplo 7, compases 165 al 174.



Ej. 7. Compases 165 al 174

Aparecen también en la obras motivos extraídos de los temas que sirven de enlace.

Ejemplo 8. Compases 16 al 21. Enlace entre el tema principal y un primer diseño melódico.



Ej. 8. Compases 16 al 21

Un ejemplo de variación rítmica y melódica del primer tema sobre la interválica mínima a la que hemos aludido anteriormente lo tenemos en el ejemplo 9, compases 47 y 48.



Ej. 9. Compases 47 y 48

Que se repite idéntico en los compases siguientes, ejemplo 10, compases 49 y 50.



Ej. 10. Compases 49 y 50

Y ejemplo 11, compases 55 y 56.



Ej. 11. Compases 55 y 56

También de modo idéntico en el ejemplo 12, compases 57 y 58.



Ej. 12. Compases 57 y 58

Enlace del 1.<sup>er</sup> tema al 2.<sup>o</sup> tema con motivos ya utilizados en la variación del 1.<sup>er</sup> tema, y especialmente con la interválica mínima de dos grados conjuntos repetidos, característica de toda la danza y en cromatismo ascendente: **Sol-La-Sol-La**.

Ejemplo 13. Compases 67 al 70.



Ej. 13. Compases 67 al 70

En descenso cromático, ejemplo 14, compases 71 al 74.



Ej. 14. Compases 71 al 74

Idéntico, con una variante al final, ejemplo 15, compases 75 al 78.



Ej. 15. Compases 75 al 78

Por movimiento ascendente suceden variaciones semejantes a las que hemos visto anteriormente, como aparecen en los siguientes ejemplos en distintas tonalidades y planos armónicos: ejemplo 16, compases 79 al 82.



Ej. 16. Compases 79 al 82

Ejemplo 17. Compases 83 y 84.



Ej. 17. Compases 83 y 84

Presentamos a continuación diversas síntesis temáticas del encabezamiento del primer tema sobre el primer motivo que lleva su interválica mínima característica de dos a tres grados conjuntos: **Mi-Re-Mi-Fa**.

El motivo del ejemplo 18. Compases 191 al 194.



Ej. 18. Compases 191 al 194

Está basado en el tema principal, ejemplo 19, compases 209 al 214.



Ej. 19. Compases 209 al 214

Una variante rítmica de ese diseño se presenta en el ejemplo 20, compases 240 al 243.



Ej. 20. Compases 240 al 243

Aquí también presentamos ejemplos de los diseños melódicos procedentes del primer tema. Se trata, en el ejemplo 21, de una elaboración amplia sobre la escala de Re menor melódico, con el séptimo grado o sensible rebajado y al final la típica cadencia andaluza del comienzo.

Ejemplo 21. Compases 26 al 35.



Ej. 21. Compases 26 al 35



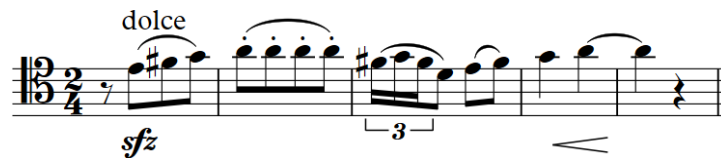
Variante en el ejemplo 22, compases 120 al 123.



Ej. 22. Compases 120 al 123

Reducción y acortamiento del 2.º tema que queda en suspenso:

Ejemplo 23. Compases 232 al 236.



Ej. 23. Compases 232 al 236

El siguiente episodio nos muestra una vez más la mínima interválica de segundas concatenadas que estructuran la obra.

Ejemplo 24. Compases 138 al 146.



Ej. 24. Compases 138 al 146

Variantes rítmicas del primer motivo del primer tema, con la corchea punteada, aparece en el siguiente ejemplo 25, compases 147 al 154. Secuencia descendente por grados conjuntos: **Mi-Re-Do-Si**, formando la cadencia andaluza.



Ej. 25. Compases 147 al 154

En el siguiente ejemplo vemos una variante de la caída de la cadencia andaluza algo ampliada: **Fa#-Mi-Re-Do-Si**. Ejemplo 26, compases 174 al 182.



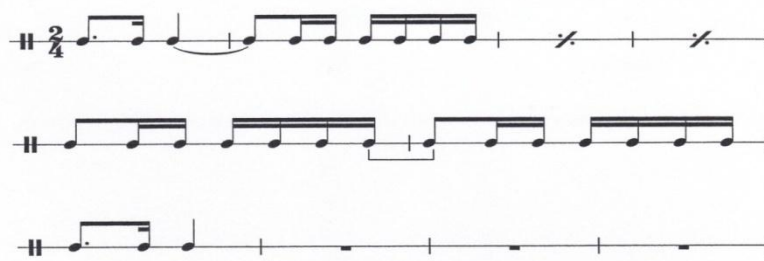
Ej. 26. Compases 174 al 182

Otro ejemplo de la cadencia adornado con saltos: **Mi-Re-Do-Si** y finalizado con la típica repetición del motivo básico de segundas repetidas: **Si-La-Si-Do**. Ejemplo 27, compases 183 al 188.



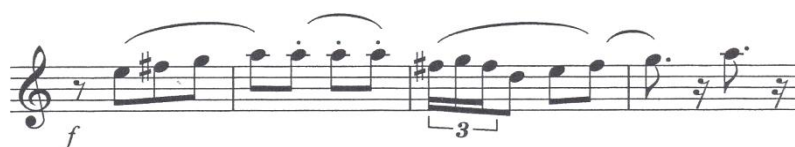
Ej. 27. Compases 183 al 188

La frecuencia es una característica del ritmo del tema principal, como podemos ver en el ejemplo 28. Compases 5 al 11 y su recurrencia en los compases 107 al 113.

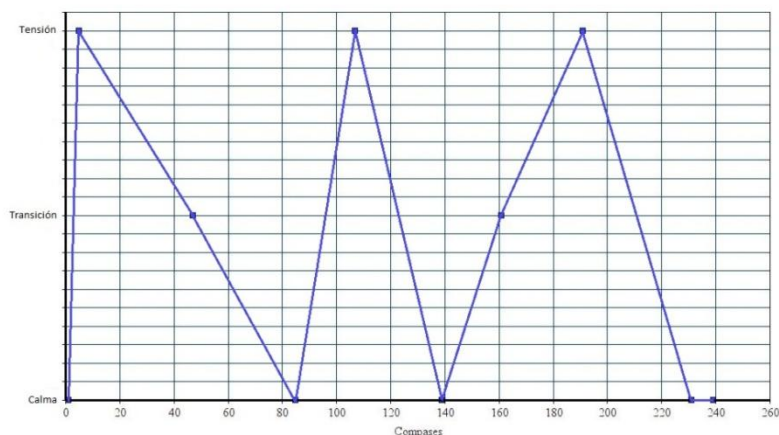


Ej. 28. Compases 5 al 11

Respecto al segundo tema, es importante destacar su estructura irregular, basada en un esquema tripartito, como observamos en el ejemplo 29, compases 85 al 88. Segundo tema. Ritmo irregular que termina con una síncopa. Estructura; 2 + 2 + 3 - progresión + síncopa.



Ej. 29. Compases 85 al 88

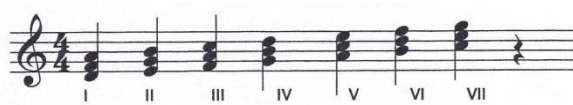


Cap. III. Figura 3. Gráfica melódica de *Orgía*

### 3.7.2.2.- Armonía: estructuras internas armónicas; tonalidades y modulaciones

Analizamos en primer lugar los modos y escalas empleados en la tercera danza mediante una selección de ejemplos:

Ejemplo 1. Modo dórico presente en el compás 48

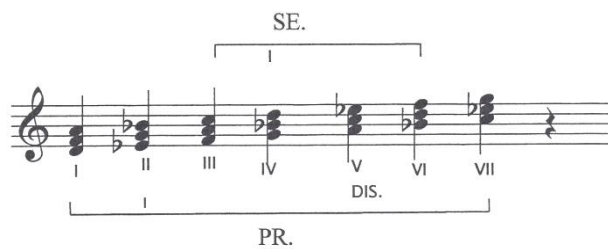


Ej. 1. Modo dórico



Compás 48 (v. piano)

Ejemplo 2. Modo frigio. El modo Mi de la música española que contiene la famosa cadencia andaluza. En Turina se podría considerar transportado a La en esta pieza (**La-Si b-Do-Re-Mi-Fa-Sol-La**) que es como aparece en repetidas ocasiones dando a la pieza un colorido entre La menor frigio y Re menor.



Ej. 5. Modo frigio

Ejemplo 6. Cadencia andaluza en el modo Mi (transportado a La en el ejemplo que viene a continuación) y compases 1 y 2 en versión piano.



**Ej. 6. Escala andaluza.**



**Ej. 6. Compases 1 y 2 (v. piano)**

Ejemplo 7. Variante de la cadencia. Escala andaluza transportada a Si. Compases 10 y 11.



**Ej. 7. Escala andaluza. Compases 10 y 11**

Ejemplo 8. Escala pentatónica y compases 99 al 101 en versión piano.



**Ej. 8. Escala pentatónica.**



**Ej. 8. Compases 99 al 101 (v. piano)**

Ejemplo 9. Escala mayor descendente (compás 182).



**Ej. 9. Escala mayor descendente.**

ESTRUCTURA ARMÓNICA DE <i>ORGÍA</i> (versión piano)		
TONALIDAD	ACORDES	COMPASES
Re menor	Giro frigio a La: Re-Do-Si-La (cc. 1 y 2)	cc. 1 al 25
La frigio	La frigio como dominante de Re m (cc. 26 al 35) Re dórico (Si natural); (cc. 48 y 50)	cc. 26 al 66
Re mayor	Notas de paso: La# entre La y Si (cc. 67 y 69) y Si # entre Si y Do (cc. 68 y 70) Flexión a Fa # mayor (cc. 78 al 81) Acorde de 5. <sup>a</sup> aumentada: La-Do#-Mi# (c. 82) para regresar a Sol mayor	cc. 67 al 94

Fa # menor	Alterna dominante y tónica a modo de ostinato sincopado: Fa#-La-Do# y Sol#-Si-Re (cc. 95 al 98)	cc. 95 al 102
Re mayor	Acorde de 7. <sup>a</sup> dominante en 3. <sup>a</sup> inversión: Mi-Sol-Si b-Do (c. 103)	cc. 103 al 106
Re menor	Cadencia andaluza: Re-Do-Si b-La (cc. 112 y 113)	cc. 107 al 123
Sol menor	Pasaje basado en la dominante de Sol menor (cc. 124 al 138)	cc. 124 al 138
Re mixolidio	Acorde de dominante con 5. <sup>a</sup> rebajada (Mi b): La-Do-Mi b-Sol (c. 153)	cc. 139 al 154
Sol mayor	Acorde de 7. <sup>a</sup> sobre II: La-Do-Mi-Sol (c. 156)	cc. 155 al 164
Si menor	Doble cromatismo Mi#-Mi y Do#-Do como paso para el Re mixolidio (c. 174)	cc. 165 al 174
Re mixolidio	Acorde de 9. <sup>a</sup> con 5. <sup>a</sup> rebajada La-Do-Mi b-Sol-Si (c. 189)	cc. 175 al 190
Re menor	Armonías por 4. <sup>a</sup> (cc. 225 al 228)	cc. 191 al 230
Re mayor	Armonías por 2. <sup>a</sup> (c. 233)	cc. 232 al 239
Re menor	Acorde final 3. <sup>a</sup> picarda: Re-Fa#-La (c. 246)	cc. 240 al 246

Cap. III. Tabla 15. Estructura armónica de *Orgía* (versión piano)

Modulación diatónica: Si-Re-Fa#-La: acorde de séptima. V de Sol mayor (compás 89)  
 Do-MI-Sol-Si: acorde de séptima. VI de Sol mayor (compás 90)  
 Fa#-La-Do#: acorde de tríada. III de Re mayor (compás 91)

Ejemplo 10. Compases 89 al 91. Modulación diatónica de Sol mayor a Re mayor.

Ej. 10. Compases 89 al 91

Enlaces armónicos en los ejemplos: 11 A, 11 B, 11 C, 11 D. Compases 72 al 87.

Enlace armónico del compás 72 al 75

+6	7	7	
V (Re)	II (Mi)	II (Re) V	I

Ejemplo 11 A. Compases 72 al 75.

The musical score for Example 11 A consists of four staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom two are in bass clef. The time signature is 2/4. The music features a sequence of chords: V (Re), II (Mi), II (Re) V, and I. The bass line includes figured bass notation: +6, 7, II, V, I.

Ej. 11 A. Compases 72 al 75

Enlace armónico del compás 76 al 79.

+6	6 4		
V	IV	V	I (Fa# m)

Ejemplo 11 B. Compases 76 al 79.

The musical score for Example 11 B consists of four staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom two are in bass clef. The time signature is 2/4. The music features a sequence of chords: V, IV, V, and I (Fa# m). The bass line includes figured bass notation: +6, iv, V, sfz. The final measure has a forte (sfz) dynamic marking.

Ej. 11 B. Compases 76 al 79

Enlaces armónicos del compás 80 al 83.

V-VI (Re M)-V (Fa# m)	V-IV Fa# M	V del VI	VI

Ejemplo 11 C. Compases 80 al 83.

Musical score for Example 11 C, measures 80-83. The score is in 3/4 time and features a bass line with chords and a treble line with a melodic line. Dynamics include *p* and *pp*. Chord labels below the bass line are: V-VI (Re M), V (Fa# m), V-IV (Fa# M), V del VI, and VI.

**Ej. 11 C. Compases 80 al 83**

Enlaces armónicos del compás 84 al 87.

+6		7	6
V	I	V	I V
Re M	Re M	Re M	Sol M

Ejemplo 11 D. Compases 84 al 87.

Musical score for Example 11 D, measures 84-87. The score is in 3/4 time and features a bass line with chords and a treble line with a melodic line. Dynamics include *ppp*. Chord labels below the bass line are: +6, 7, and 6/5.

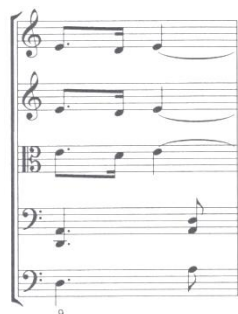
**Ej. 11 D. Compases 84 al 87**

**Presentamos a continuación algunos ejemplos de complejos armónicos más interesantes:**

- **Acordes:**

- Novena sobre tónica. Compás 7. Ejemplo 12. Más claramente analizado como «superposición tonal».
- Tónica con sexta añadida:
  - Compás 71. Ejemplo 13.
  - Compás 74. Ejemplo 14.
- Acorde de sexta alemana. Compás 94. Ejemplo 15.

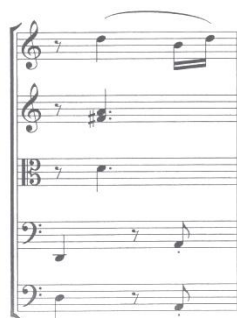
Ejemplo 12. Ejemplo de la «superposición tonal». Compás 7.



**Ej. 12. Superposición tonal, c. 7 (v. orquestal)**

**Ej. 12. Superposición tonal, c. 7 (v. piano)**

Ejemplo 13. Tónica con sexta añadida. Compás 71.



**Ej. 13. Tónica con sexta añadida.**

**Compás 71 (v. orquestal)**

**Ej. 13. Tónica con sexta añadida.**

**Compás 71 (v. piano)**



Ejemplo 14. Notas de paso. Compás 74.

The image displays two musical examples for Example 14, measures 74. The left example is an orchestral score consisting of five staves: two treble clefs and three bass clefs. It shows a melodic line with passing notes and a bass line with rhythmic patterns. The right example is a piano score in grand staff (treble and bass clefs), showing a chordal accompaniment with passing notes and a bass line.

Ej. 14. Notas de paso. Compás 74 (v. orquestal)

Ej. 14. Notas de paso. Compás 74 (v. piano)

Ejemplo 15. Acorde de sexta alemana. Compás 94.

The image displays two musical examples for Example 15, measure 94. The left example is an orchestral score with five staves (two treble, three bass). It features a German sixth chord in the upper staves and a triplet in the lower staves. The right example is a piano score in grand staff, showing the same chordal and rhythmic elements.

Ej. 15. Acorde de sexta alemana. Compás 94 (v. orquestal)

The image displays two musical examples for Example 15, measure 94. The left example is an orchestral score with five staves (two treble, three bass). It features a German sixth chord in the upper staves and a triplet in the lower staves. The right example is a piano score in grand staff, showing the same chordal and rhythmic elements.

Ej. 15. Acorde de sexta alemana. Compás 94 (v. piano)

- **Estructuras armónicas**

CUADRO DE TONALIDADES DE <i>ORGÍA</i> (versión piano)						
		Do m	La M	La m	<u>Fa# M</u> Flexión: cc. 78-79	<u>Fa# m</u> cc. 95-102
Fa M	Fa m	<u>Re M</u> cc. 67-94; cc. 103-107; cc. 232-239	<u>Re m</u> cc. 1-35; cc. 107-123; cc. 191-230; cc. 240-246	Si M	<u>Si m</u> cc. 165-174	
Si b m	Si b M	<u>Sol M</u> cc. 155-164	<u>Sol m</u> cc. 124-138			

Cap. III. Tabla 16. Cuadro de tonalidades de *Orgía*

ESTRUCTURA TONAL DE <i>ORGÍA</i> (versión piano)	
Tema principal	Re m (cc. 1-35; 107-123; 191-230 y 240-246)
Segundo tema	Re M (cc. 67-94; 103-107 y 232-239)
Temita	Sol m (cc. 124-138)
Modulaciones	Sol m (cc. 124-138), Si m (cc. 165-174)
Temita	Sol M (cc. 155-164)
<i>Piú vivo</i>	Re m (cc. 240-246)
Coda	Re M (cc. 232-239)

Cap. III. Tabla 17. Estructura tonal de *Orgía*

Otros rasgos modales están en los siguientes compases:

Giro frigio a La (cc. 1-2); La frigio como prolongación de la dominante de Re menor (cc. 26-35); Re dórico (c. 48); Re mixolidio (cc. 139-154 y cc. 175-186)

- **Tonalidad expandida** que combina tres elementos:
  - Diatonismo ampliado. Cambia de modo en el mismo tono.
  - Cromatismo, acordes alterados y modulaciones a tonos más alejados.
  - Modos y escalas:
    - Modo dórico (ejemplo 1). Escala menor natural con el VI grado elevado:
      - Acordes primarios I, II-IV.
      - Acordes secundarios III-V-VII.
      - Tríada disminuida VI.

- Modo frigio (ejemplo 5). Escala menor<sup>470</sup> natural con segundo grado descendido:
  - Acordes primarios I-II-VII.
  - Acordes secundarios III-IV-VI.
  - Tríada disminuida V.
- Escala andaluza. Compases 1 al 4 (ejemplo 6) y compases 10 y 11 (ejemplo 7).
- Escala pentatónica. Compás 101 (ejemplo 8).
- Escala dórica Re. Compás 54.
- Escala dórica Mi. Compases 122 y 123.
- Escala dórica Si. Compases 165 y 166.
- Escala frigia. Compás 155.
- Escala hexátona. Compás 101.
- Cadencia modal flamenca. Compás 182.

El sabor modal y los giros algo «arcaicos» de la música española nos salen inmediatamente al paso en esta última danza. Ya al comienzo nos encontramos en la introducción de los cuatro primeros compases con la típica cadencia andaluza que desciende en tetracordo desde la nota Re hasta el La (y da la sensación de un complejo armónico en torno al conocido modo Mi, transportado en esta ocasión a la modalidad de La). Sin embargo, la presencia constante del acorde de Re como ostinato en el bajo nos hablan de la tonalidad de Re menos con su dominante La ya desde el principio. Podemos decir que esta es la tonalidad principal, que unas veces adquiere tintes modales y otras veces se configura como tonalidad más moderna hacia Re menor o hacia Re mayor. La presencia de la nota Mi en el diseño melódico principal (cc. 5-19), que forma una superposición de quintas desde el bajo: **Re-La-Mi**, nos trae a la memoria los procedimientos de «superposiciones tonales» que empleó Manuel de Falla en algunas de sus obras, especialmente en alguna de las danzas de *El amor brujo*, compuesta cinco años antes<sup>471</sup>.

He aquí el ejemplo de los primeros compases de la introducción: ejemplo 16. Compases 1 y 2. Se podría explicar como ejemplo de la célebre cadencia andaluza que

---

<sup>470</sup> La música andaluza emplea sobre todo la tonalidad menor por sus accidentes cromáticos y enarmónicos.

<sup>471</sup> GALLEGO, Antonio. *Manuel de Falla y El amor brujo*. Madrid: Alianza Editorial, col. Alianza Música, 1990, pp. 153-163.

se manifiesta en el famoso modo Mi de la música española, esta vez transportado aquí a La<sup>472</sup>.



Ej. 16. Compases 1 y 2

El acorde del compás 2 se podría explicar como un ejemplo típico de «superposición melódico-tonal» en quintas: a partir del acorde Mi menor: **Mi-Sol-Si**, se construye una quinta ascendente (**Re**) desde la tercera del acorde (**Sol**) y una quinta hacia abajo (**La**) desde la tónica del acorde (**Mi**); la estructura del acorde sería: **La-Mi-Sol-Si-Re**, que produce un acorde de cinco sonidos distintos, pero de fuerte colorido modal. Al final de la pieza este acorde aparece de nuevo sosteniendo el tema segundo de la obra: **La-Si-Re-Mi-Sol** (cc. 233-234).

De igual forma, podemos explicar como «superposición tonal» el acorde de los cc. 240-243: **Re-Fa-La-Mi-Si b**. Desde la quinta del acorde de Re menor (**La**) se eleva una quinta (**Mi**) y desde la tercera del acorde (**Fa**) desciende una quinta (**Si b**), aunque también se pueden comprender como apoyaturas o floreos las notas **Mi** y **Si b**. Esto parece que sucede en la aparición del primer tema (cc. 12-15).

Re m, se mantendrá estable desde el comienzo hasta el compás 66, con pequeños rasgos modales, como por ejemplo en los compases 48 y 50, con el Si natural característico del modo dórico de Re. También mencionar el pasaje basado en la dominante de Re, el cual sugiere el modo frigio de La, el cual abarca desde el compás 26 hasta el 46.

Ejemplo 17. Compás 48. Si natural del modo dórico de Re.



Ej. 17. Compás 48

<sup>472</sup> Para un análisis del modo Mi, véase el libro de CRIVILLÉ I BARGALLO, Josep. *Historia de la música española*, 7. *El folklore musical*. Madrid: Alianza editorial, col. Alianza Música, 1983, p. 314.

Posteriormente se produce un cambio de modo a Re M en el compás 67, el cual se mantiene hasta el compás 106 y sirve de sostén para el segundo tema. En este pasaje se produce una pequeña flexión a Fa# M entre los compases 78 y 82, la cual se disuelve mediante el uso de un acorde que se reinterpretara como una dominante de Re M con la 5.<sup>a</sup> aumentada en el compás 82 (La-Mi#). También existe otra pequeña modulación a Fa# m entre los compases 95 y 101 para aportar una variante del segundo tema. Ambas modulaciones son de carácter mediántica.

Ejemplo 18. Compases 78 al 82. Modulación mediántica. Flexión a Fa# M resolviendo en la dominante de Re M con 5.<sup>a</sup> aumentada.

Ej. 18. Compases 78 al 82

Ejemplo 19. Compases 95 al 101. Modulación mediántica a Fa# m.

Ej. 19. Compás 95 al 101

A continuación en el compás 107 se retoma Re m hasta el compás 124, en el que aparece un pasaje basado en la dominante de Sol m, tonalidad que no se llega a consumir.

Ejemplo 20. Compases 164 y 165. De Sol M modula a Si m.

Ej. 20. Compases 164 y 165

Ejemplo 21. Compases 174 y 175. Re mixolidio al que llega mediante un cromatismo.



Ej. 21. Compases 174 y 175

Mediante una línea cromática se volverá a retomar el ámbito de Re mixolidio desde el 175 hasta el 185, formándose en los cuatro últimos compases de este pasaje la dominante de Re m, con la 5.<sup>a</sup> rebajada, 7.<sup>a</sup> y 9.<sup>a</sup> mayor, que enlazara con la última sección en Re m, la cual se extiende desde el compás 186 hasta el final del movimiento.

Ejemplo 22. Compases 182 al 185. Dominante de Re m con 5.<sup>a</sup> rebajada y 7.<sup>a</sup> y 9.<sup>a</sup> M y continúa en Re m.



Ej. 22. Compases 182 al 185

Para finalizar, podemos destacar la última sección desde el compás 225. En este último pasaje solo es destacable el uso de la armonía por cuartas desde el compás 225 hasta el 230, así como el cambio al modo mayor desde el compás 232 hasta el 239, y la finalización con una tercera picarda.

Ejemplo 23. Compases 225 al 228. Armonía por cuartas.



Ej. 23. Compases 225 al 228

Ejemplo 24. Compases 232 al 239. Cambia al modo mayor (Re M).

Ej. 24. Compases 232 al 239

Ejemplo 25. Compás 246. Acorde final con tercera picarda.

Ej. 25. Compás 246

### • Instrumentación y Orquestación

Se exponen a continuación las distintas secciones temáticas y su instrumentación:

- Motivo temático. Oboe + corno inglés + trompeta + violines II + violas.  
La orquestación de los temas es muy variada:
- Tema A presentado tres veces:
  - cc. 7-11: oboe + clarinete + violines I-II + violas. Viento-madera + cuerda = grupo mixto.
  - cc. 107-113: oboe + clarinete + violines I-II + violas. Viento-madera + cuerda = grupo mixto.
  - cc. 209-220: violines I-II + violas = sección cordófono.
- Episodios del tema A (variaciones del tema principal). Se exponen en 4 ocasiones diferenciando además del ritmo la instrumentación:
  - cc. 18-21: flautas + oboes + corno inglés + clarinete + trompetas + violines I-II + violas.

- cc. 22-25: flautas + oboes + clarinetes + violines I-II.
  - cc. 26-31: flauta + oboe + corno ingles + clarinete + violines I-II + violas.
  - cc. 41-46: flautín + flautas + oboe + clarinetes.
- Tema **B**, se presenta en 5 ocasiones, siempre por un pequeño número de instrumentos que aparece, a diferencia del tema anterior, en una única sección instrumental:
- cc. 85-91: flauta.
  - cc. 95-99: flauta + oboe.
  - cc. 155-160: flauta + oboe + fagot.
  - cc. 165-174: violines I-II + violas + violonchelos.
  - cc. 232-236: violonchelos solos.
- Tema secundario, es un breve tema articulado en dos secciones diferenciando la orquestación, y se plantea tres veces:
- cc. 139-146, 1.<sup>a</sup> frase: 2 flautas y cc. 147-154, 2.<sup>a</sup> frase: flautín + clarinete.
  - cc. 174-182: flautín + flautas + oboes + clarinetes.
  - cc. 183-186: violines I-II + violas. Esta última presentación está en *reprise*.
- *Tutti* orquestales en 5 ocasiones:
- Compás 2. Introducción.
  - Compás 35. Compás previo a la pausa general y final de la variación rítmica del primer tema.
  - Compás 54. Similar a la introducción.
  - Compases 195 al 230. Desarrollo del primer tema.
  - Compases 240 al 246. Coda basada en el tema principal.

### 3.7.3.- Orquestación de la tercera danza: *Orgía*

TEXTURA ORQUESTAL DE <i>ORGÍA</i>		
TEXTURA ORQUESTAL	EXTENSIÓN	INSTRUMENTOS
<i>Tutti</i> orquestal	cc. 1-4	Cuerda, viento-madera y viento-metal
Melodía y acompañamiento	cc. 5-11	Melodía mixta en oboe, clarinete, violines y violas Acompañamiento en los instrumentos graves de las tres secciones y trompas
Melodía y acompañamiento	cc. 12-17	Melodía en la cuerda, violines y violas Acompañamiento en viento-madera y trompas; Bajo ostinato en las tres secciones instrumentales
Melodía y acompañamiento	cc. 18-21	Melodía en flauta, oboe, clarinete, trompeta, violines y violas



		Acompañamiento en los instrumentos graves de las tres secciones
Textura compleja: melodía, contramelodía, acompañamiento y bajo	cc. 22-25	Melodía en flauta, oboe, clarinete y violín Contramelodía en toda la sección del metal Acompañamiento en los bajos de todos los instrumentos graves de las tres secciones
Melodía	cc. 26-31	Melodía en flauta, oboe, corno inglés, clarinete, violines y violas, con apoyos eventuales de las trompas
Melodía en mixtura y final en <i>tutti</i>	cc. 32-35	Melodía en flauta, oboe, corno inglés, clarinete, violines, violas y trompetas, apoyos eventuales en trompas y final en <i>tutti</i>
Pausa general	c. 36	
Melodía en canon en el viento-madera y acompañamiento en ostinato	cc. 37-42	Melodía en canon en oboe, flauta y corno inglés, sucesivamente Acompañamiento en ostinato en clarinete, fagot, arpa, viola y violonchelo
Melodía en mixtura y acompañamiento en acordes	cc. 43-46	Melodía en flauta, oboe y corno inglés Acompañamiento en fagot, trompas, violas y violonchelos
Melodía, adornos, acompañamiento y bajo en arpeggio	cc. 47-50	Melodía en violines; adorno en flauta, oboe y clarinete Acompañamiento en violas, fagot y trompas Bajo en arpa, violonchelo y contrabajo
Melodía, acompañamiento en síncopa y línea del bajo culminando con un <i>tutti</i> orquestal	cc. 51-54	Melodía en flauta, oboe y clarinete Acompañamiento en síncopa en arpa, viola y violonchelo; línea de bajo en fagot y contrabajo; <i>tutti</i> orquestal en el c. 54
Melodía, acompañamiento en acordes, adorno en el viento, línea del bajo	cc. 55-58	Melodía en los violines I y violas Acompañamiento en acordes en violines II y trompas; adorno en flauta, oboe y clarinete; línea del bajo en fagot, violonchelo y contrabajo
Melodía, acompañamiento en síncopa, bajo y final en <i>tutti</i>	cc. 59-62	Melodía en oboe, clarinete y trompetas Acompañamiento en violín I-II, violas, corno inglés y trompas; línea del bajo en fagot, violonchelo y contrabajo; <i>tutti</i> orquestal en el c.62
Melodía y acompañamiento en acordes sincopados y línea del bajo en ostinato	cc. 63-66	Melodía en corno inglés, trompa, trompeta y viola Acompañamiento en síncopa en oboe, clarinete, fagot y trompa; línea de bajo en trombón, tuba, violonchelo, contrabajo y contrafagot
Melodía y acompañamiento en acordes sincopados y línea del bajo en ostinato	cc. 67-70	Melodía en las violas Acompañamiento en acordes sincopados en violines I-II; bajo ostinato en violonchelos y contrabajos
Melodía y acompañamiento en acordes sincopados y línea del bajo en ostinato	cc. 71-78	Melodía en violines I Acompañamiento en acordes sincopados en violines II y violas; bajo ostinato en violonchelos y contrabajo
Melodía, acompañamiento en acordes y línea del bajo	cc. 79-82	Melodía en flauta, clarinete, trompeta y oboe Acompañamiento en acordes en trompas; línea del bajo en trombón, tuba, violonchelo, contrabajo y contrafagot
Melodía,	cc. 83-84	Melodía en las violas

acompañamiento en acordes y bajo ostinato		Acompañamiento en acordes en los violines; bajo ostinato en violonchelo y contrabajo
Melodía, acompañamiento en acordes sincopados y línea del bajo ostinato	cc. 85-90	Melodía en flauta y clarinete Acompañamiento en acordes sincopados en violines I-II y viola; bajo ostinato en violonchelo y contrabajo
Melodía, contramelodía, acompañamiento sincopado en acordes y línea del bajo	cc. 91-94	Melodía en violines I Contramelodía en flauta, oboe y clarinete Acompañamiento sincopado en violines II y violas; línea del bajo en fagot, trombones, tuba, violonchelo y contrabajo
Melodía, acompañamiento sincopado y línea del bajo en ostinato	cc. 95-99	Melodía en flauta y oboe Acompañamiento sincopado en violines I-II y violas; línea del bajo ostinato en violonchelo, contrabajo y fagot
Melodía, contramelodía y bajo ostinato	cc. 100-102	Melodía en oboe y sucesivamente en violín Contramelodía en violines I y violas; bajo ostinato en violonchelo y contrabajo
Melodía y acompañamiento en bajo ostinato	cc. 103-106	Melodía en flautas Acompañamiento en bajo ostinato en violonchelo y contrabajo
Melodía, acompañamiento y bajo ostinato	cc. 107-113	Melodía en oboe, clarinete, violines y violas Acompañamiento en corno inglés, clarinete bajo y trompas; bajo ostinato en fagot, contrafagot, violonchelo y contrabajo
Melodía, contramelodía y bajo ostinato	cc. 114-117	Melodía en violines y violas Contramelodía en flauta, oboe, corno inglés, trompas y clarinete; bajo ostinato en fagot, trombón, tuba, timbal, violonchelo y contrabajo
Melodía, acompañamiento y bajo ostinato	cc. 118-119	Melodía en flauta, oboe, clarinete, violines y violas Acompañamiento en corno inglés y trompas; bajo ostinato en fagot, trombón, tuba, timbal, violonchelo y contrabajo
Melodía, contramelodía, acompañamiento en acordes y línea del bajo	cc. 120-123	Melodía en violines I-II y violas Contramelodía en flauta, oboe, corno inglés y clarinete Acompañamiento en acordes en trompas y trompetas; línea del bajo en trombón, tuba, timbal y contrabajo
Melodía, contramelodía, acompañamiento en acordes y línea del bajo	cc. 124-138	Melodía en flauta, oboe y clarinete Contramelodía en violines y violas Acompañamiento en acordes en trompas y trompetas; línea del bajo en fagot, violonchelos y contrabajos
Melodía, contramelodía, acompañamiento en arpegios y línea del bajo en síncopa	cc. 139-146	Melodía en las flautas Contramelodía en violín I y violonchelo Acompañamiento en arpegios en el arpa; línea del bajo en síncopa en los violonchelos
Melodía, acompañamiento en síncopa y en acordes y bajo ostinato	cc. 147-154	Melodía en flautas y clarinetes Acompañamiento en síncopa en arpa, violines II y violas Acompañamiento en acordes en trompas; bajos ostinato en violonchelos y contrabajos
Melodía, contramelodía,	cc. 155-160	Melodía en flauta, oboe y fagot Contramelodía en

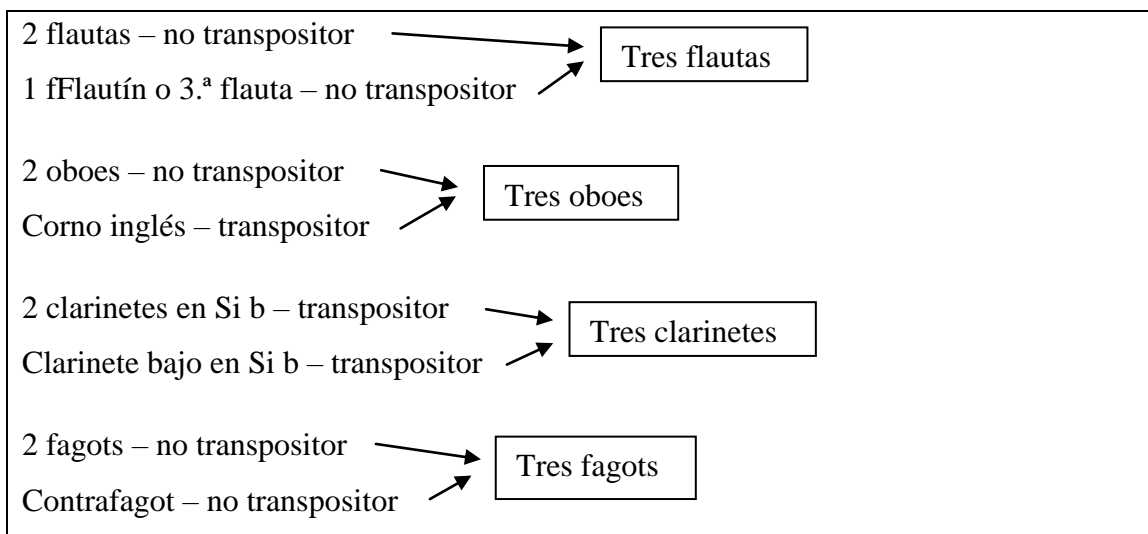
acompañamiento en acordes y bajo ostinato		violines I-II y violas Acompañamiento en acordes en trompas; bajo ostinato en violonchelo y contrabajo
Melodía, acompañamiento en síncopas y arpegios y línea del bajo	cc. 161-164	Melodía en flautas, oboe, corno inglés y clarinete Acompañamiento en síncopas y arpegios en violines II y violas; línea del bajo en fagot, contrafagot, trombón, tuba, violonchelo y contrabajo
Melodía, acompañamiento en acordes y línea del bajo en ostinato	cc. 165-173	Melodía en violines, violas y violonchelos Acompañamiento en acordes en oboe, clarinete, trompas y trompetas; línea del bajo ostinato en contrafagot, trombón, tuba y contrabajo
Melodía, contramelodía, acompañamiento y bajo con nota pedal	cc. 174-182	Melodía en flauta, oboe y clarinete Contramelodía en violines II, violonchelos y violas Acompañamiento en violines I y fagot; nota pedal en trompa, contrabajo y violonchelo
Melodía, contramelodía, acompañamiento sincopado en acordes y bajo ostinato	cc. 183-190	Melodía en violines I-II y violas Contramelodía en flautas, oboes, corno inglés y clarinetes Acompañamiento en acordes sincopados en trompas; bajo ostinato en fagot, contrafagot, violonchelos y contrabajos
Melodía, contramelodía, acompañamiento en acordes y bajo ostinato	cc. 191-202	Melodía en oboes, corno inglés, clarinetes, violines y violas Contramelodía en flautas Acompañamiento en acordes en trompas, trombones y trompetas; bajo ostinato en fagot, contrafagot, tuba, timbal, violonchelo y contrabajo
Melodía, contramelodía, acompañamiento en arpegios y línea del bajo	cc. 203-208	Melodía en violines y violas Contramelodía en flauta, oboe, corno inglés y clarinete Acompañamiento en arpegios en trompetas; línea del bajo en fagot, contrafagot, trombón, tuba, violonchelo y contrabajo
Melodía, contramelodía, acompañamiento en acordes y bajo ostinato	cc. 209-214	Melodía en violines y violas Contramelodía en flauta, oboe y clarinete Acompañamiento en acordes en trompas y trombones; bajo ostinato en fagot, trombón, tuba, timbal, violonchelo y contrabajo
Melodía, contramelodía, acompañamiento en acordes y bajo ostinato	cc. 215-220	Melodía en violines I-II, violas y trompetas Contramelodía en flautas, oboes, clarinetes y trompeta Acompañamiento en acordes en trompas y trombón; bajo ostinato en fagot, trombón, tuba, timbal, violonchelo y contrabajo
<i>Tutti</i> orquestal: melodía, acompañamiento en acordes y línea del bajo	cc. 221-230	Melodía en flauta, violines y violas Acompañamiento en acordes en oboe, corno inglés, clarinete, trompa, trompeta y trombón; línea del bajo en fagot, contrafagot, violonchelo y contrabajo
Pausa general	c. 231	
Melodía, acompañamiento en	cc. 232-239	Melodía en violonchelo Acompañamiento en acordes en 5 violines y 2

acordes y línea del bajo		violas; línea del bajo en 2 violonchelos y 2 contrabajos
<i>Tutti</i> orquestal: melodía, acompañamiento en acordes y bajo	cc. 240-246	Melodía en oboe, clarinete, trompeta, violines II y violas Acompañamiento en acordes en flautas, trompas, trombones, violines I y violonchelos; bajo en fagot, tuba y contrabajo

Cap. III. Tabla 18. Textura orquestal de *Orgía*

Instrumentación por secciones:

Viento-madera: sección a tres.



Viento-metal: 4 + 3 + 3 + 1

4 trompas en Fa – transpositor
3 trompetas en Do – no transpositor
3 trombones – no transpositor
1 tuba – no transpositor

Percusión: afinación determinada y afinación indeterminada.

Timbales La-Re – afinación determinada. Escritura en pentagrama
Timbres – afinación determinada. Escritura en pentagrama.
Bombo – afinación indeterminada. Escritura en línea, compartida con platillo y triángulo.
Platillo – afinación indeterminada. Escritura en línea, compartida con bombo y triángulo.
Triángulo – afinación indeterminada. Escritura en línea, compartida con bombo y platillo.

Cuerda: punteada y frotada.

Arpa – afinación determinada. Escritura en pentagrama.

Violines I y II – afinación determinada. Escritura en dos pentagramas independientes.

Violas – afinación determinada. Escritura en pentagrama.

Violonchelos – afinación determinada. Escritura en pentagrama.

Contrabajos – afinación determinada. Escritura en pentagrama.

La plantilla instrumental utilizada en la *Orgía* ya fue empleada en *La procesión del Rocío*, compuesta siete años antes (1912), en las secciones de cuerda, viento y madera-metal, pero difiere en la sección de percusión, ya que en la *Orgía* no figura el tambor *di basque* (pandereta), que si está en la orquestación de *La procesión* y que habría contribuido a recrear mejor el carácter festivo andaluz. Analizamos a continuación las distintas funciones de las agrupaciones instrumentales, como hemos hecho en las otras danzas.

#### Estructura orgánica de la instrumentación

Analizaremos el papel de cada sección instrumental en el conjunto, lo que configura la estructura de la obra, (véase tabla. Cap. III, apdo. 3.9, p. 511).

#### La función de la cuerda

La cuerda funciona en primer plano como portadora de la melodía en violines, violas y cuerda grave, logrando una compacta homofonía. Cuando se unen varios instrumentos de la sección para presentar la melodía, recibe esta más fuerza, como vemos en los ejemplos siguientes:

Ejemplo 1. Compases 165 al 173. La melodía al unísono en los violines I-II produce un sonido más lleno ya que amplía el número de integrantes y logra un efecto sonoro de más pastosidad, duplicando al unísono también en la cuerda baja (violonchelo y contrabajo).

The image shows a musical score for strings, measures 165-173. It consists of two systems. The first system includes Violin I, Violin II, Viola, and Violonchelo parts. Each part is marked 'cantando' and 'mf' (mezzo-forte). The Violin I and II parts also have 'con lirismo' markings. The second system includes Violin I, Violin II, Viola, and Violonchelo parts. Each part is marked 'mf' and 'f' (forte). The Violin I and II parts also have 'con lirismo' markings. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

**Ej. 1. Compases 165 al 173**

Respecto al unísono violas y violonchelos, Rimsky-Korsakov comenta lo siguiente: «Esta asociación produce una sonoridad más densa y llena, predominando el timbre de los violonchelos»<sup>473</sup>.

También se ponen a continuación ejemplos de primer plano en la cuerda, pero solo en violines y violas, sin cuerda baja. Sobre esta fusión comenta Rimsky-Korsakov: «El timbre del violín predomina siempre. También aquí la sonoridad que se obtiene es llena y pastosa»<sup>474</sup>.

Los siguientes ejemplos nos muestran el primer plano melódico al unísono o duplicándose a la octava:

**Ejemplo 2. Compases 11 al 21. Unísono violines y violas.**

The image shows a musical score for strings, measures 11-21. It consists of two systems. The first system includes Violin I, Violin II, and Viola parts. The Violin I and II parts are marked 'mf' (mezzo-forte) and the Viola part is marked 'f' (forte). The second system includes Violin I, Violin II, and Viola parts. The Violin I and II parts are marked 'mf' and the Viola part is marked 'f'. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

**Ej. 2. Compases 11 al 21**

<sup>473</sup> RIMSKY-KORSAKOV Nicolái. *Principios de orquestación*. Buenos Aires: Editorial Ricordi Americana, 1985, p. 45.

<sup>474</sup> *Ibidem*, p.45.

Ejemplo 3. Compás 114 al 117. Violas en octava grave<sup>475</sup> con los violines I-II.

Ej. 3. Compases 114 al 117

Ejemplo 4. Compases 183 al 186. Violas octava grave respecto a los violines II.

Ej. 4. Compases 183 al 186

En otras ocasiones la duplicación de los instrumentos cordófonos excede a la octava, como muestra el ejemplo 5, compases 203 al 208. Violas octava y tercera<sup>476</sup> más grave que los violines I y II, que marchan al unísono.

Ej. 5. Compases 203 al 208

Es frecuente la práctica de orquestación simultánea de duplicar la cuerda al unísono y a la octava, como en el ejemplo 6, compases 214 al 220. Violas al unísono

<sup>475</sup> Se trata de un procedimiento muy típico.

<sup>476</sup> La tercera es un intervalo que no suena desigual respecto al unísono de los violines.

con los violines en los primeros tres compases y a partir del compás 217 violas duplican una octava más baja a los violines.

Ej. 6. Compases 214 al 220

Duplicación a la octava en registro agudo para ambos instrumentos, como en el ejemplo 7, compases 221 al 224. En este ejemplo, los violines en unísono y la viola duplicada una octava más grave. Este recurso es útil para potenciar sonoridad en melodías amplias y en dinámica *forte*, como sucede en este ejemplo.

Ej. 7. Compases 221 al 224

Melodía en unísono en violines I y II. Los violines en registro agudo precisan un mayor número de integrantes y la duplicación al unísono refuerza y ayuda a lograr esa dinámica *forte* indicada. Ejemplo 8, compases 187 al 190.

Ej. 8. Compases 187 al 190



Ejemplo 9. Compases 47 al 50. Melodía en violines I, mientras que los violines II imitan parcialmente a los violines I.

Ej. 9. Compases 47 al 50

Melodía en unísono en dos motivos consecutivos de un compás: ejemplo 10, compases 55 y 56. Melodía en unísono en violines I y violas. El registro del motivo está más acorde al ámbito de la viola que del violín (este diseño se repite también en los cc. 57 y 58).

Ej. 10. Compases 55 y 56

Ejemplo 11. Compás 182. Unísono viola y violonchelo en descenso en tresillos de corcheas. Rimsky-Korsakov opina sobre esta fusión: «Esta asociación produce una sonoridad más llena y densa, predominando el timbre de los violoncelos»<sup>477</sup>.

Ej. 11. Compás 182

Hay otros ejemplos en que la melodía es reducida a un solo instrumento de cuerda, que es la viola, equiparándola a los violines, como en el ejemplo 12, compases 67 al 70. Transición melódica en las violas. En este caso es un motivo breve, muy apropiado para el registro nasal de la viola (lo mismo sucede en los cc. 83 y 84).

Ej. 12. Compases 67 al 70

<sup>477</sup> RIMSKY-KORSAKOV, Nicolái. *Principios de orquestación*. Buenos Aires: Editorial Ricordi Americana, 1985, p. 45.

La melodía es presentada en los violines I en un fragmento de cuatro compases, como en el ejemplo 13, compases 91 al 94. Melodía en violines I. Dos secciones que se repiten. La melodía en los violines, por su registro, siempre destacará más que en el resto de la cuerda, y dentro de los violines el primer grupo lleva más habitualmente el registro sobre agudo, como sucede en este caso.



Ej. 13. Compases 91 al 94

Asimismo, el motivo temático del compás 92 del ejemplo anterior es reutilizado en el compás 102. Ejemplo 14, compás 102. Melodía en los violines I en tan solo un compás. Los violines I llevan la melodía en una tesitura de contralto.



Ej. 14. Compás 102

La melodía no solo es presentada, como en los ejemplos anteriores, en los violines y violas, sino también en la cuerda grave, como en el ejemplo 15, compás 146. Melodía que consiste en un paso descendente en tresillos de corcheas en los violonchelos. Rimsky-Korsakov comenta sobre la función melódica en los violonchelos: «Son empleados más a menudo para las melodías cantantes de estilo apasionado y denso que para los dibujos melódicos de carácter, y frases rápidas...»<sup>478</sup>.



Ej. 15. Compás 146

Los violonchelos alcanzan un protagonismo mayor al dotarlos de un fragmento melódico «a solo» como en el ejemplo 16, compases 232 al 239. Melodía en los violonchelos en registro agudo. Turina sigue las indicaciones clásicas de orquestación:

<sup>478</sup> *Ibidem*, p. 44.

«El canto melódico se le confía a la cuerda superior (La) en vista del magnífico timbre de pecho muy cantante que posee»<sup>479</sup>.



Ej. 16 Compases 232 al 239

En otros casos la cuerda se fusiona con los instrumentos de viento-madera, como muestra el gráfico siguiente:

COMBINACIÓN INSTRUMENTAL: VIENTO-MADERA Y CUERDA					
Flauta				Violines I-II	Viola
	Oboe		Clarinete	Violines I-II	Viola
Flauta	Oboe		Clarinete	Violines I-II	
Flauta	Oboe		Clarinete	Violines I-II	Viola
	Oboe	Corno inglés	Clarinete	Violines I-II	Viola

Cap. III. Tabla 19. Combinación instrumental: viento-madera y cuerda

Estas combinaciones se muestran en los cuatro ejemplos siguientes: la primera combinación en el ejemplo 17, compases 221 al 224. Combinación de flautas a tres instrumentos y violines I-II al unísono y violas duplican la melodía a la octava grave. Se trata de una fusión lógica y natural, ya que ambos instrumentos, violines y flautas, coinciden en su tesitura. Respecto a la duplicación de violas octava grave a los violines es una práctica muy habitual y de sonoridad efectiva.



Ej. 17. Compases 221 al 224

La segunda combinación está en el ejemplo 18, compases 223 al 228. Melodía en oboes a dos voces y clarinete en unísono con los violines y las violas. Fusión oboes +

<sup>479</sup> RIMSKY-KORSAKOV, Nicolái. *Principios de orquestación*. Buenos Aires: Editorial Ricordi Americana, 1985, p. 44.

clarinetes + violines I-II. En la mezcla de cuerda y madera predominará el sonido de la cuerda.

Ej. 18. Compases 223 al 228

La tercera combinación la vemos en el ejemplo 19, compases 22 al 24. Melodía en flauta, oboe, clarinete y violines. Melodía al unísono en flautas y violines I y duplicándose a la octava grave en oboes, clarinete y violines II. Los violines mezclan bien con flautas, oboes y clarinetes respetando la tesitura más limitada del oboe duplicada por los violines II, que suenan una octava más grave que los violines I.

Ej. 19. Compases 22 al 24

La cuarta combinación instrumental se muestra en el ejemplo 20, compases 118 al 120. Melodía en flautas, oboes y clarinete, además de violines, y añadiendo ahora las violas. Melodía al unísono en flautas a tres, clarinetes I y violines I-II; duplicándose la melodía en octava grave en oboes a dos, clarinete II y violas. Mixtura tímbrica según la tesitura instrumental: flauta y violín reforzado por el papel de clarinete I e igualando la segunda voz, violas duplicadas al unísono por oboes y clarinete II. Esta duplicación

equilibrada logra una sonoridad de timbre novedoso, logrando el refuerzo sonoro de la cuerda y el endulzamiento del viento (esta combinación aparece también en los cc. 225 al 228).

Ej. 20. Compases 118 al 120

Para finalizar, podemos señalar la quinta combinación, que está en el ejemplo 21, compases 191 al 202.

Amplia sección melodía en oboe, corno inglés y clarinete, además de violines y violas. Unísono melódico en oboes I, clarinetes I y violines I-II, a distancia de octava más grave están los oboes II, corno inglés, clarinetes II y violas. Los oboes y clarinetes a dos voces se duplican a la octava, al igual que los violines y las violas. Es un buen procedimiento la duplicación a la octava de instrumentos a pares de un mismo timbre, al igual que la duplicación de arcos por las maderas.

Ej. 21. Compases 191 al 202

Otro modo de fusión se produce cuando se combina cuerda, madera (parcialmente) y metal (al completo). Ejemplo 22, compás 113. Final de frase que se refuerza con el incremento instrumental. Corno inglés, clarinete y clarinete bajo respecto al viento-madera; trompas a cuatro y trombones a tres respecto a la sección de metal y violines y violas en la cuerda. Unísono corno inglés, clarinete y violines I-II y violas. Clarinete bajo unísono con trompa II-IV y trombón III, unísono trombón II con trompa I-III. Turina rompe un poco la orquestación tradicional otorgando al metal un motivo cromático que lo emparenta con el estilo wagneriano. Así lo confirma Rimsky-Korsakov: «Las melodías que tienen elementos cromáticos convienen infinitamente menos al carácter de los cobres»<sup>480</sup>.

The image displays a musical score for measure 113, Example 22. The score is written in 2/4 time and features a key signature of one sharp (F#). The instruments and their parts are as follows:

- Corno inglés:** Treble clef, melodic line.
- Clarinete en Sib:** Treble clef, melodic line.
- Clarinete bajo en Sib:** Treble clef, melodic line.
- Trompa I y II:** Treble clef, chordal accompaniment.
- Trompa III y IV:** Treble clef, chordal accompaniment.
- Trombón I y II:** Bass clef, chordal accompaniment.
- Trombón III:** Bass clef, melodic line.
- Violín I:** Treble clef, melodic line.
- Violín II:** Treble clef, melodic line.
- Viola:** Bass clef, melodic line.

**Ej. 22. Compás 113**

<sup>480</sup> RIMSKY-KORSAKOV, Nicolái. *Principios de orquestación*. Buenos Aires: Editorial Ricordi Americana, 1985, p. 63.

En ocasiones se combinan las tres secciones instrumentales, pero sin utilizar la totalidad instrumental de cada sección, como en el ejemplo 23, compases 26 y 27. Unísono en mixtura que combina viento-madera y metal con cuerda. Combina flautas, oboes, corno inglés y clarinete de madera con trompas a cuatro de metal y violines I-II y violas; 4 + 3 + 1. Unísono en arcos, madera y metal. En la fusión madera y metal predominará la sonoridad del metal y el instrumento que más se duplica del metal es la trompeta, así que Turina se desmarca de la tradición dándole prioridad a las trompas. Respecto a la fusión arco madera, resulta bien y es un recurso aceptado y tradicional.

**Ej. 23. Compases 26 y 27**

Turina no utiliza nunca registros extremos, como en la música contemporánea de vanguardia. Exponemos a continuación el ámbito en el que se mueve la cuerda en esta danza de Turina, analizado individualmente cada instrumento: violines I, violines II, violas, violonchelos y contrabajo.

**Ejemplo 24. Ámbito.**

**Ej. 24. Ámbito**

- Violín I, tiene su nota más aguda en el La<sup>7</sup>, y su nota más grave es el La<sup>4</sup>. Tiene un ámbito de tres octavas. El ámbito se excede en el agudo ya que en el repertorio orquestal utiliza del Sol<sup>3</sup> al Mi<sup>7</sup>.
- El violín II tiene un ámbito que comprende del Fa<sup>7</sup>, que es su nota más aguda, al La<sup>4</sup>, como nota más grave. Su ámbito es de dos octavas y una sexta.
- Las violas presentan un ámbito de Do<sup>3</sup> a Mi<sup>5</sup>, sobrepasando su ámbito las dos octavas y una tercera.
- Los violonchelos tienen su nota más aguda en un Mi<sup>5</sup>, y su nota más grave es un Do<sup>3</sup>, de dos octavas y una tercera (igual que el ámbito de las violas).
- Los contrabajos, tienen su nota más aguda en un Do<sup>4</sup> (sonido real), y su nota más grave en un Mi<sup>2</sup> (sonido real), siendo su ámbito de octava y sexta.

Vemos ahora, a modo de ejemplo, la disposición que utiliza Turina en la organización de algunos de los acordes en la sección de cuerdas: en yuxtaposición, intercalación y superposición.

Acordes en yuxtaposición. Ejemplo 25, compás 2. Acorde en violines I-II, violas y violonchelos.

The image shows a musical score for four string instruments: Violín I, Violín II, Viola, and Violonchelo. The music is in 2/4 time. Each instrument has a single note followed by a rest, then a chord. The notes are: Violín I (G4), Violín II (F4), Viola (C3), and Violonchelo (G2). The chords are: Violín I (G4, A4, B4), Violín II (F4, G4, A4), Viola (C3, D3, E3), and Violonchelo (G2, F2, E2). This illustrates the concept of yuxtaposición where the instruments play different parts of a chord simultaneously.

Ej. 25. Compás 53



Disposición de las voces por yuxtaposición como en el ejemplo 26, compás 67.  
Acordes yuxtapuestos en violines I-II y violas.

Ej. 26. Compás 67

Los violines II están intercalados en medio de los violines I, como en el ejemplo 27, compás 85.

Ej. 27. Compás 85

Ejemplo 28. Compás 237. Acordes en forma yuxtapuesta en violines I-II y violas.

Ej. 28. Compás 237

Acordes intercalados. Ejemplo 29, compás 35. Acordes intercalados en violines I-II y violas.

Violín I

Violín II

Viola

pizz.

pizz.

pizz.

Ej. 29. Compás 35

Ejemplo 30. Compás 23. Intercalación en la disposición de acordes en violines II y violas.

Violín II

Viola

pizz.

pizz.

Ej. 30. Compás 23

Acordes superpuestos. Ejemplo 31 compás 35. Superposición de acordes en los violines II y las violas. (Do# nota aguda de la viola y nota grave del violines II).

Violín II

Viola

pizz.

pizz.

Ej. 31. Compás 35

Otro de los recursos de Turina es la utilización de armónicos. Ejemplo 32, compases 147 al 151. Armónicos de 4.<sup>a</sup> en los violines I. Con la utilización de

armónicos se logra ampliar el ámbito del violín hacia el agudo. El uso de armónicos artificiales<sup>481</sup> se produce partiendo de notas presionadas y es un recurso utilizado desde el Romanticismo.



Ej. 32. Compases 147 al 151

Existe una clara diferenciación textural en la sección cordal. Homofonía en la cuerda en el 2.º tema ya expuesto con anterioridad en la sección de viento-madera. Ejemplo 33, compases 165 al 173. Violines I-II, violas, violonchelos marchan al unísono los agudos logrando una sonoridad más plena y al unísono, los graves produciendo densidad, y se duplican a la octava ambos grupos, con lo que logra una sonoridad fuerte y un complejo timbre mixto de gran fuerza.

Ej. 33. Compases 165 al 173

<sup>481</sup> Para ejecutar los armónicos artificiales se presionan las cuerdas con el dedo inferior y simultáneamente con el dedo superior se roza ligeramente la cuerda una cuarta más arriba.

## Función de los violines y violas.

Compases 5 al 21. Tema A.  
Compases 26 al 35. Tema A’.  
Compases 99 al 101. Soldadura.  
Compases 107 al 123. Tema A.  
Compases 191 al 202. Tema A, inciso temático.  
Compases 203 al 214. Soldadura.  
Compases 215 al 220. Tema A.  
Compases 221 al 230. Tema A, inciso temático.  
Compases 165 al 174. Tema B. *Tutti* de cuerda.

## Arpa: funciones y recursos utilizados

El arpa es utilizada como portadora de melodía en tres ocasiones a lo largo de la obra: ejemplo 34 A, compás 56. El arpa subraya la melodía reforzando a la cuerda. Motivo del arpa en registro medio, donde su sonoridad es más llena (este compás se repite en el compás 58).



**Ej. 34 A. Compás 56**

Ejemplo 34 B, compás 62. El arpa apoya la función melódica de las flautas y los violines I-II con un diseño en octavas en la parte superior y acorde en la inferior. En sucesiones rápidas es mejor confiar grupos de notas a cada mano. Respecto al acorde de la mano izquierda, las notas graves por debajo del Sol<sup>3</sup>, es bueno que guarden cierta amplitud, como sucede en este ejemplo, y es aconsejable el intervalo de octava, como en este caso<sup>482</sup>.



**Ej. 34 B. Compás 62**

<sup>482</sup> Pasajes en dobles notas producen un buen efecto, sean octavas o cualquier otro intervalo.

Ponemos otras funciones del arpa en la cuerda; acordes arpísticos con función de bajo y reforzando al viento-madera y la cuerda: ejemplo 35, compases 37 al 41. Arpa en acordes en unísono con clarinete y fagot además de violas y violonchelos. Acordes de tres notas o cuatro notas repartidas en las dos manos, tiene una sonoridad efectiva, ya que está doblada por más instrumentos, y por eso no ha llegado al límite de utilizar 4 notas en cada mano para obtener el máximo de resonancia.



Ej. 35. Compases 37 al 41

Arpa que combina acorde en registro grave y arpeggio en el agudo simultáneamente: ejemplo 36, compases 59 al 61. Función de bajo en el registro grave y plano medio en el arpeggio del registro agudo. El registro medio de la mano derecha es el adecuado para obtener una sonoridad más efectiva.



Ej. 36. Compases 59 al 61

Arpeggio en semicorcheas en el arpa: ejemplo 37, compases 95 al 101. Pasaje en semicorcheas formando arpeggios ascendentes y descendentes por compás, que logra dinamizar el pasaje y a la vez continuar el estilo iniciado por la cuerda ya en el compás 91. Este ejemplo es un uso similar al que dio Maurice Ravel en *Daphnis y Chloé* en el fragmento sinfónico *Nocturno*, en el arpa II, compases 49 al 53.



Ej. 37. Compases 95 al 101

Octavas en registro agudo y acorde en el registro grave: ejemplo 38, compás 62. Arpa dibujando un diseño ascendente en octavas en registro agudo que ejecuta al unísono con los violines I. El registro grave del arpa mantiene un acorde haciendo función de bajo.



**Ej. 38. Compás 62**

Recurso arpístico; *glissando*: ejemplo 39, compás 2. *Glissando* descendente y simultaneando los dos registros del instrumento. *Glissando* de una octava descendente en el segundo pulso del compás.



**Ej. 39. Compás 2**

Turina no utiliza en la tercera danza efectos especiales tan extendidos como útiles y relacionados con el movimiento impresionista. La ausencia de trinos, trémolos, *bisbigliando*, armónicos o la utilización de la sordina o el uso de indicaciones como *prés de la table* o *sons étouffés*. Esto nos da muestra del uso clásico del arpa y la limitación de recursos, porque Turina lo utiliza para mostrar melodía con otros instrumentos o duplicar voces de instrumentos de cuerda o de viento-madera, y excepcionalmente lo emplea para lograr un efecto tímbrico especial, como es el caso cuando utiliza los *glissandos*.

Funciones de la sección de viento-madera, (véase tabla. Cap. III, apdo. 3.9, p.514).

Señalamos a continuación algunas de las principales funciones de esta sección. Como primer plano melódico: ejemplo 40, compases 22 al 25. Melodía en flauta, oboe y clarinete que se duplican al unísono y a la octava. La cuerda refuerza la sección del viento-madera puntualmente en los compases 22 y 24 con los violines I-II. Duplicación al unísono oboe y clarinete donde, por estar en un registro agudo, predominará el sonido

de este. La duplicación flauta III y oboe dará lugar a un timbre mixto dulcificado por la flauta y más lleno por el oboe. Respecto a la duplicación a la octava de las flautas, tenemos que decir que se trata de un buen recurso, al tratarse de instrumentos del mismo timbre. La flauta I resulta octava más aguda que oboe y clarinete, pero como se sigue el orden normal de los instrumentos, la sonoridad resultante será natural.

Ej. 40. Compases 22 al 25

Ejemplo 41. Compases 37 al 46. Entrada en canon primero oboe I, en el compás 37, flauta primera se incorpora en el compás 39, y finalmente en el compás 41 entran flauta II y III, oboe II y clarinetes I y II. Es un tratamiento solístico en la sección de madera que aporta variedad colorística y es un recurso propio del tratamiento de la madera en el Romanticismo.

Ej. 41. Compases 37 al 40

Otro modelo de tratamiento al unísono lo tenemos en el ejemplo 42, compases 41 al 46. Melodía en flautas al unísono y oboes y clarinetes a pares por octavas. Lo más característico es la duplicación a la octava en las dos voces de oboes y clarinetes, que como es realizada en el mismo timbre orquestal produce una sonoridad natural.

Ej. 41. Compases 41 al 46

La sección de viento-madera funciona también como portadora de figuras de menor envergadura, como nos muestra el ejemplo 42, compases 48 al 50. Figuración secundaria a base de seisillos de semicorchea en flautas, oboes y clarinetes. Duplicación a la doble octava flauta y clarinete y a la octava flauta y oboe. Flauta, oboe y clarinete superposición ordenada que logra un buen sonido es un rasgo clásico de orquestación.

Ej. 42. Compases 48 al 50

La asociación madera y metal produce la absorción del segundo grupo por el primero. La trompeta y el oboe es una buena asociación, ya que el oboe dulcifica y disminuye la dureza de la trompeta. Ejemplo 43, compases 64 al 66.

Ej. 43. Compases 64 al 66



La sección de viento-madera completa a veces los diseños de la cuerda, como vemos en el ejemplo 44, compases 12 al 15.

Ej. 44. Compases 12 al 15

En el ejemplo 45, compases 191 al 202, se nos muestra al clarinete bajo con función armónica<sup>483</sup>, mientras fagot y contrafagot mantienen un pedal ostinato a base de ritmos con puntillo.

Ej. 45. Compases 191 al 202

En el ejemplo 46, compases 191 al 202, tenemos un ejemplo de mixtura tímbrica de viento y cuerda.

<sup>483</sup> El clarinete bajo tiene una función armónica junto con cuatro voces de trompas, dos de trompetas y dos de trombones.

Oboe *più vivo*  
 Corno inglés *ff*  
 Clarinete en Sib *ff*  
 Violin I *ff*  
 Violin II *ff*  
 Viola *ff*

Ob.  
 Cor. i.  
 Cl.  
 Vln. I  
 Vln. II  
 Via.

Ej. 46. Compases 191 al 202

Un ejemplo de construcción homofónica en la madera lo tenemos en el ejemplo 47, compases 209 al 214. El juntar más de dos timbres tiene el inconveniente de que disminuye la capacidad expresiva de cada uno y la variedad de colorido es menor, aunque a cambio se logra una mayor fuerza sonora.

Flauta a 2  
 Flauta a 2  
 Oboe a 2  
 Clarinete en Sib a 2

Ej. 47. Compases 209 al 214

A veces las maderas se interrelacionan en juego contrapuntístico, como muestra el ejemplo 48, compases 37 al 40.

Flauta 1º cantando  
 Oboe *sfz*

Ej. 48. Compases 37 al 40

En esta danza se emplean los recursos convencionales que hemos visto anteriormente en cuanto a la articulación, seisillos, cromatismos o adornos melódicos o acentos. En el ejemplo 49, compás 161, tenemos un compás que combina dos articulaciones: *legato* y *staccato*, de modo sucesivo y simultáneamente en varios instrumentos de la sección de viento-madera. *Esforzando* y *legato* en la primera fracción del compás y el resto *staccato*. La articulación uniforme en toda la sección de viento-madera que se duplica al unísono en flautas, oboe I y clarinete I y a la octava grave en oboe II, clarinete II y corno inglés.

Ej. 49. Compás 161

Lo mismo podemos decir de las distintas articulaciones convencionales que se emplean en cuanto a utilización de la ornamentación: trinos<sup>484</sup>, mordentes y floreos, como nos muestra el ejemplo 50, compás 197.

Ej. 50. Compás 197

<sup>484</sup> El trino de flauta por encima del Sol<sup>6</sup> resulta difícil de tocar.

En el ejemplo 51, compases 129 y 130, mostramos, por ejemplo, un floreo ascendente y simultáneo al unísono en flautas, oboes y clarinetes. La mixtura de tres timbres logra una fuerza sonora muy útil para este pasaje melódico.

**Ej. 51. Compases 129 y 130**

Turina emplea también el acento para enfatizar el tresillo de semicorcheas<sup>485</sup> en el ejemplo 52, compases 122 y 123.

**Ej. 52. Compases 122 y 123**

Otro ejemplo nos muestra el uso simultáneo de adorno y acento, como en el ejemplo 53, compases 129 y 130. Primer pulso de cada compás ataca el motivo con un acento y un floreo ascendente simultáneamente en flautas, oboe y clarinete. Unísono de flautas con oboes y clarinetes logrando plenitud sonora.

**Ej. 53. Compases 129 y 130**

<sup>485</sup> El tresillo tradicional andaluz es una de las formas rítmicas más utilizadas por Turina.

La colocación de armonías y disposición en la sección de viento-madera sigue los mismos cánones de las otras danzas: yuxtaposición, intercalación y superposición. Podemos señalar, a modo de ejemplo, la disposición de la madera en el ejemplo 54, compás 79. Acorde yuxtapuesto en flauta, oboe y corno inglés. Los instrumentos siguen el orden establecido en registro agudo para la flauta, registro medio para el oboe y registro grave para el corno inglés.

Ej. 54. Compás 79

Otro procedimiento utilizado es la disposición intercalada, como en el ejemplo 55, compás 79. Acorde en clarinete y corno inglés que utiliza como procedimiento la intercalación. Los dos clarinetes enmarcan al corno inglés.

Ej. 55. Compás 79

El procedimiento de la superposición lo vemos en el ejemplo 56, compás 107. Acorde superpuesto formado por los instrumentos graves de la sección del viento-madera, es decir, fagot y contrafagot. Fagot II está en unísono con el contrafagot.

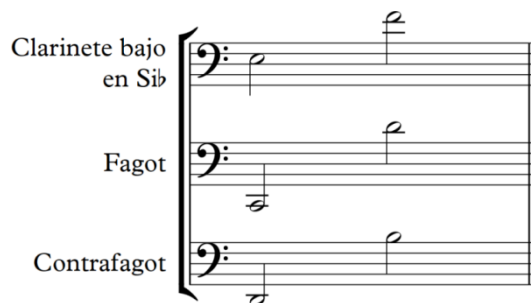
Ej. 56. Compás 107

A continuación, en el ejemplo 57, vemos el ámbito o registro utilizado por flautas, oboe, corno inglés y clarinete en la *Orgía*.

Ej. 57. Ámbito

- La flauta tiene un ámbito de  $\text{Re}^5$  a  $\text{Do}^8$ . Su ámbito es de tres octavas. Su nota más aguda ya resulta un poco estridente ya que corresponde al registro sobreagudo y respecto a la nota más grave está comprendida en un registro grave de sonido débil y seductor.
- El oboe tiene su nota más aguda en el  $\text{Mi}^7$  y su nota más grave es el  $\text{Do}^5$ , siendo su ámbito de dos octavas y una tercera. Su nota más aguda está en el límite del registro agudo del instrumento, y su sonido es claro aunque débil, y respecto a la nota más grave está en un registro grave cuya sonoridad es fuerte y densa.
- El corno inglés tiene su nota más aguda en el  $\text{Sol}^6$  (nota real  $\text{Do}^5$ ) y su nota más grave en el  $\text{Mi}^5$  (nota real  $\text{La}^4$ ). Su ámbito es de una octava y una tercera. Su nota más aguda pertenece al registro medio del instrumento, de modo que su sonoridad es suave, «de caña», es el registro cuyo sonido es más distintivo, diferenciándose muy bien del oboe, y su nota más grave está en registro grave de sonido profundo, rico e intenso.
- El clarinete en Si bemol tiene su nota más aguda en  $\text{Fa}^7$  (nota real  $\text{Mi}^7$ ) y su nota más grave es un  $\text{Do}^5$  (nota real  $\text{Si}^4$ ). Su ámbito es de dos octavas y una cuarta. La nota más grave, está en el registro grave denominado *chalumeau*, y produce un sonido rico y profundo, y respecto a la nota más aguda es el registro sobreagudo, cuya sonoridad es estridente y penetrante.

Ejemplo 58. Ámbito de los instrumentos graves de la sección de viento-madera: clarinete bajo, fagot y contrafagot.



Ej. 58. Ámbito

- El clarinete bajo tiene su nota más aguda en el Fa<sup>5</sup> (nota real Mi<sup>5</sup>) y su nota más grave es el Mi<sup>4</sup> (nota real Re<sup>4</sup>). Su ámbito es de una octava y una segunda. La nota más aguda y la más grave están comprendidas en el registro grave del instrumento (*chalumeau*) y su sonido es oscuro y misterioso.
- El fagot tiene su nota más aguda en el Re<sup>5</sup> y su nota más grave es el Do<sup>3</sup>. Su ámbito es de dos octavas y una segunda. La nota más aguda es la nota más aguda del registro medio del instrumento, cuya sonoridad es dulce y expresiva, y la nota más grave pertenece al registro grave, de modo que su sonoridad es oscura, aunque vibrante.
- El contrafagot tiene su nota más aguda en el Re<sup>2</sup> y su nota más grave es el Si<sup>3</sup>. Su ámbito es de una octava y una sexta, y respecto al sonido su nota más aguda es el registro medio del instrumento, con una sonoridad expresiva y dulce, y respecto a la nota más grave, es el registro grave del instrumento y su timbre es sonoro, aunque oscuro.

### Función del viento-metal

(Véase tabla. Cap. III, apdo. 3.9, p. 516).

Señalamos a continuación algunas funciones características de esta sección. Instrumentos de metal en primer plano con función melódica: ejemplo 59, compases 18 al 21. Melodía en las trompetas I-II duplicando al oboe II, corno inglés y clarinete I-II. Trompeta I doblando al unísono a oboe, corno inglés y clarinete I y trompeta II duplica

al unísono al clarinete II. Respecto a esta fusión viento-madera y viento-metal, Rimsky-Korsakov afirma que: «la trompeta es la que se duplica más a menudo»<sup>486</sup>.

**Ej. 59. Compases 18 al 21**

Tema en primer plano en las trompetas a III en equilibrio con otros tres instrumentos de viento-madera y otros tres de cuerda: ejemplo 60, compases 32 al 35. Función en primer plano en las trompetas a tres duplicándose al unísono. El tema del primer plano no es exclusivo de las trompetas, sino que también es duplicado en flauta, oboe y corno inglés en la sección de la madera y violines y violas en la cuerda. Ya se comentó la buena relación madera y metal al unísono, pero en este ejemplo se añade la cuerda. Sobre la relación metal y cuerda, Rimsky-Korsakov afirma: «La gran disparidad que se afirma entre el timbre de los arcos y el de los cobre hace que de la unión al unísono de esos dos grupos no resulte una sonoridad tan fundida como la que dan las asociaciones entre arcos y maderas»<sup>487</sup>.

**Ej. 60. Compases 32 al 35**

Ejemplo 61. Compases 215 al 216. Cabeza de tema duplicado a la octava en trompetas I-II, aparece también reforzado en la cuerda por los violines y violas. La trompeta I suena al unísono con los violines I-II y la trompeta II al unísono con las violas. En esta duplicación al unísono no es muy natural duplicar trompeta con violas, ya que corresponden más por su tesitura. La fusión cobre y cuerda es analizada por Rimsky-Korsakov: «Cuando un cobre y un instrumento de arco marchan al unísono,

<sup>486</sup> RIMSKY-KORSAKOV, Nicolái, *Principios de orquestación*. Buenos Aires: Editorial Ricordi Americana, 1985, p. 65

<sup>487</sup> *Ibidem*, p. 70.



podremos continuar oyéndolos cada uno aparte, sin tener la impresión de un timbre compuesto, mixto»<sup>488</sup>.



Ej. 61. Compases 215 y 216

Otro uso que Turina da a la sección de metal es la de fondo armónico, característico de las trompas, como vemos en el ejemplo 62, compases 151 y 152. Trompas<sup>489</sup> a cuatro voces forman el fondo de la armonía orquestal. Relación interválica de 5.<sup>a</sup> entre la trompa I-II y de 6.<sup>a</sup> entre la trompa III y IV. El efecto sonoro es más vacío en el intervalo de 5.<sup>a</sup> y más pleno en el de 6.<sup>a</sup>.



Ej. 62. Compases 151 y 152

Fondo armónico creado por un acorde tenido al unísono en las trompas: ejemplo 63, compases 153 al 155. Acorde tenido en las 4 trompas al unísono en intervalo consonante<sup>490</sup> de 3.<sup>a</sup>.



Ej. 63. Compases 153 al 155

Señalamos a continuación algunos recursos utilizados en el metal, como son las sordinas, unísono, acentos, acordes u ostinatos. Ejemplo 64, compases 59 al 66. Trompetas a tres voces con sordina<sup>491</sup>. Erpf comenta sobre la sordina: «Como efecto

<sup>488</sup> *Ibidem*, p.70.

<sup>489</sup> La escritura armónica en las trompas es un recurso desconocido en el período clásico.

<sup>490</sup> Si los intervalos fueran disonantes, como 2.<sup>a</sup> o 7.<sup>a</sup>, sería mejor utilizar timbres distintos.

<sup>491</sup> La nota con sordina suena oprimida en dinámica *forte* y gangosa en el piano.

especial pasa a ser muy usada la sordina, hecha de madera y que se introduce en el pabellón»<sup>492</sup>.

siempre sordina  
sfz  
siempre sordina  
sfz  
5  
Tpt. I y II  
dim.  
Tpt. III  
dim. p

**Ej. 64. Compases 59 al 66**

Ejemplo 65. Compases 26 y 27. Unísono en las trompas a cuatro en dinámica fortísimo. Las cuatro trompas tienen la misma función y en esto difiere de la época romántica, en la que, cuando exigen cuatro trompas, diferencian su papel, dando más protagonismo a las dos primeras. La escritura al unísono de cuatro trompas tiene como función reforzar la melodía presentada por flauta, oboe, corno inglés y clarinete, además de violines I-II y violas.

a 2  
Trompa I y II  
ff  
a 2  
Trompa III y IV  
ff

**Ej. 65. Compases 26 y 27**

Señalamos a continuación igualmente el ámbito de los instrumentos de la sección de viento-metal: trompas, trompetas, trombones y tubas: ejemplo 66, ámbito. Registro utilizado en la *Orgía* en los distintos instrumentos de metal.

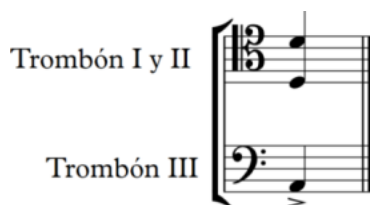
Trompa  
Trompeta  
Trombón  
Tuba

**Ej. 66. Ámbito**

<sup>492</sup> ERPF, Hermann. *Tratado de la instrumentación y del arte de la instrumentación*. Pontevedra: Editorial Dos Acordes, 2009, p. 206.

- La trompa tiene su nota más aguda en el Sol<sup>5</sup> (nota real Do<sup>5</sup>) y su nota más grave en el Sol#<sup>4</sup> (nota real Do#<sup>4</sup>). Su ámbito es de una octava. Su nota más aguda está en registro agudo y su sonoridad es brillante y heroica. Su nota más grave corresponde a un registro medio y su sonido es sólido y profundo respecto a su nota.
- La trompeta tiene su nota más aguda en un Mi#<sup>6</sup> y su nota más grave es un La<sup>4</sup>. Su ámbito se extiende en una octava y quinta. La nota más aguda está en el registro medio del instrumento, donde su sonoridad se caracteriza por su claridad y brillantez, además de ser su sonido más articulado. Su nota más grave está en el registro grave y su sonido se caracteriza por ser apagado.
- El trombón tenor tiene su nota más aguda en un Fa<sup>5</sup> y su nota más grave es un Sol<sup>4</sup>. Su ámbito es de séptima. La nota más aguda está en el registro medio del instrumento, de modo que su sonido es firme y poderoso y la nota más grave está en la última nota límite del registro grave, siendo su sonido menos pujante y oscuro.
- La tuba tiene su nota más aguda en un Re<sup>4</sup> y su nota más grave es Fa#<sup>2</sup>. Su ámbito es de octava y cuarta. La nota más aguda está en el registro medio del instrumento, que es donde su sonido es más potente, y la nota más grave está en la parte más aguda del registro grave, donde el sonido es más pesado y profundo.

Señalamos alguna disposición de los acordes en la familia instrumental del viento-metal: yuxtapuestos, incluidos y superposición: ejemplo 67, compás 240. Acorde yuxtapuesto en el trombón.



Ej. 67. Compás 240

Otra disposición de acorde es el del ejemplo 68, compás 244. Acorde superpuesto en trompeta III con trompas I y III.

Musical score for four trumpet parts (Trompa I y II, Trompa III y IV, Trompeta I y II, Trompeta III) in 2/4 time, showing a specific rhythmic pattern in measure 244.

Ej. 68. Compás 244

Funciones de los instrumentos de percusión: clasificación y recursos. Los instrumentos utilizados en la *Orgía* son de dos tipos; de afinación determinada: timbal y *jeu de timbres*, como se denomina al *glockenspiel*, y de afinación indeterminada: platillos, triángulo y bombo.

Usos de los timbales: subrayar el ritmo orquestal, como en el ejemplo 69. Compases 1 al 4. El timbal refuerza el ritmo<sup>493</sup> y la dinámica del *tutti* orquestal.

Musical score for Timbales in 2/4 time, showing a rhythmic pattern in measures 1 to 4 with dynamic markings *f* and *ff*.

Ej. 69. Compases 1 al 4

Timbal con función de ostinato: ejemplo 70. Compases 5 al 10. Timbal con acento<sup>494</sup> y ostinato acompañando a los instrumentos graves del viento madera, metal y cuerda (este recurso es utilizado también en los cc. 12 al 16).

Musical score for Timbales in 2/4 time, showing a rhythmic pattern in measures 5 to 10 with an accent mark.

Ej. 70. Compases 5 al 10

Redobles en el timbal como transición a otra sección: ejemplo 71, compases 17 y 18. Redoble de timbal<sup>495</sup> en el compás 17 y resolución en el compás 18 que coincide con un momento de transición al tema B.

Musical score for Timbales in 2/4 time, showing a trill-like pattern in measures 17 and 18.

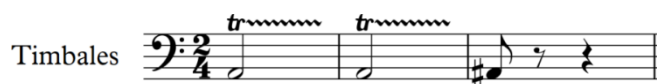
Ej. 71. Compases 17 y 18

<sup>493</sup> Normalmente las manos se alternan para golpear el parche.

<sup>494</sup> Para ejecutar el acento se puede golpear con dos baquetas sobre el mismo timbal.

<sup>495</sup> El redoble de timbal indicado como un trino.

Redoble en momentos de cambio de tema y de agógica: ejemplo 72 A, compases 154 al 156. Redoble en un pasaje de transición a otro tema y con cambio agógico, ya que el tempo va cediendo. Respecto a dos trinos sucesivos, Walter Piston dice lo siguiente: «La ruptura de trino, entre compases, no lleva acento y tiene un efecto similar al de cambio arco arriba arco debajo de los contrabajos»<sup>496</sup>.



Ej. 72 A. Compases 154 al 156

Redoble de timbal con triángulo, creando un momento de tensión en la obra: ejemplo 72 B, compases 203 al 206. Sobre la ejecución del trino del triángulo Piston comenta: «El trino del triángulo, escrito como trino o trémolo, se toca golpeando rápidamente hacia delante y atrás, en el ángulo superior»<sup>497</sup>.



Ej. 72 B. Compases 203 al 206

Timbal utilizado para reforzar al viento-madera y viento-metal: ejemplo 73, compases 221 al 224. Timbal refuerza al viento-madera: oboes, corno inglés y clarinetes y viento-metal; trompas trompetas, trombones y tuba. Esta unión fue señalada por Rimsky-Korsakov: «Desde el punto de vista del colorido, los grupos que se pueden asociar mejor a la percusión son los de los cobres y maderas»<sup>498</sup>.

<sup>496</sup> PISTON, Walter. *Orquestación*, (Prólogo de Ramón Barce). Madrid: Editorial Real Musical, 1984, p. 323.

<sup>497</sup> *Ibidem*, p.336.

<sup>498</sup> RIMSKY-KORSAKOV, Nicolái. *Principios de orquestación*. Buenos Aires: Editorial Ricordi Americana, 1985, p. 130.

Ej. 73. Compases 221 al 224

También podemos destacar la función típica del juego de timbres<sup>499</sup> con función melódica y en primer plano, como aparece en el ejemplo 74, compases 18 al 23. Timbres<sup>500</sup> imitando a la cuerda que compás y medio antes había realizado idéntico diseño en semicorcheas en pasaje escalístico ascendente. La orquestación de Turina, calificada de brillante, concuerda con el uso de este instrumento, tal y como detalla Alfredo Casella: «El timbre del instrumento es muy centelleante y su uso se halla limitado —salvo raras excepciones— a sonoridades luminosas y brillantes»<sup>501</sup>.

Ej. 74. Compases 18 al 23

Es característico y convencional el golpe conjunto de bombo y platillo en el final de la obra: ejemplo 75, compás 246. Bombo y platillo finalizan con un golpe al unísono en fortísimo en un final masculino. El final fortísimo con el bombo enlaza con lo

<sup>499</sup> Juego de campanas, *glockenspiel* o *jeu de timbres*.

<sup>500</sup> Las notas de los timbres suenan octava superior de su escritura.

<sup>501</sup> CASELLA, Alfredo y MORTARI, Virgilio. *La técnica de la orquesta contemporánea*. Buenos Aires: Melos Ediciones Musicales, 2007, p. 123.

afirmado por Piston sobre la cualidad sonora del bombo: «El poder sonoro del bombo es mayor que el de cualquier otro instrumento de la orquesta»<sup>502</sup>.

Ej. 75. Compás 246

Timbal y triángulo imitan a la sección de metal y añaden un efecto de color orquestal: ejemplo 76, compases 203 al 208. Redobles simultáneos en timbal y triángulo articulados cada dos compases en coordinación con la sección de viento-metal, pero con ausencia de las trompetas. El trino de triángulo es un recurso utilizado en la *Orgía* de manera excepcional, ya que Turina lo reserva para el *tutti* final, aportando brillantez a la densa instrumentación. Erpf comenta el cambio funcional que experimentó el timbal en el Romanticismo y que Turina sigue en esa directriz: «La nota del timbal no es, como siempre hasta ahora, una nota perteneciente a la armonía, sino que constituye un pedal base de la sucesión armónica, evidentemente reentrando en esta al principio y al final»<sup>503</sup>.

Ej. 76. Compases 203 al 208

Menos utilizada es la combinación del timbal y el triángulo, como vemos en el ejemplo 77, compás 209. Triángulo con acento en la parte fuerte del compás acompañado por ostinato de timbal. Piston destaca la cualidad sonora del triángulo que

<sup>502</sup> PISTON, Walter. *Orquestación*, (Prólogo de Ramón Barce). Madrid: Editorial Real Musical, 1984, p. 331.

<sup>503</sup> ERPF, Hermann. *Tratado de la instrumentación y del arte de la instrumentación*. Pontevedra: Editorial Dos Acordes, 2010, p. 215.

justifica su uso reservado: «El triángulo tiene un efecto tan vigoroso que debe usarse con economía extrema»<sup>504</sup>. Turina utiliza el triángulo en su tercera danza en tan solo 6 compases y medio de un total de 246 que tiene su *Orgía*. El origen de este uso tan escaso del triángulo lo detalla Casella: «Una característica del instrumento es la de hacerse oír aún por encima de cualquier *fortíssimo* orquestal. Razón de más para usar el triángulo con mucha cautela»<sup>505</sup>.

Timbales

Triángulo

Ej. 76. Compás 209

*Orgía* se organiza, al igual que las dos danzas anteriores, en secciones numeradas de ensayo, ordenadas de modo sucesivo con las partes anteriores, de modo que la tercera danza comprende de la sección 15<sup>506</sup> a la 23 y su distribución origina el siguiente esquema:

- |                         |
|-------------------------|
| 15. Compases 1 al 25    |
| 16. Compases 26 al 46   |
| 17. Compases 47 al 70   |
| 18. Compases 71 al 94   |
| 19. Compases 95 al 123  |
| 20. Compases 124 al 146 |
| 21. Compases 147 al 174 |
| 22. Compases 175 al 202 |
| 23. Compases 203 al 246 |

<sup>504</sup> PISTON, Walter. *Orquestación*, (Prólogo de Ramón Barce). Madrid: Editorial Real Musical, 1984, p. 336.

<sup>505</sup> CASELLA, Alfredo y MORTARI, Virgilio. *La técnica de la orquesta contemporánea*. Buenos Aires: Ediciones Melos, 2007, p. 120.

<sup>506</sup> *Orgía* comienza con el núm. de ensayo 15, lo que da una idea de concepción formal unitaria de las tres danzas: *Exaltación* del n.º 1 al 9; *Ensueño* del 10 al 14 y *Orgía* del 15 al 23.



### 3.7.4.- La utilización del folklore en la *Orgía*

Comenzamos el epígrafe referido al folklore en la tercera danza de Turina con una cita del propio compositor en la que define el folklore.

Folklore es el resultado de una herencia oral que se nos muestra específicamente anquilosado y estático en la historia, la tradición musical oral flamenca se caracteriza por ser un ente vivo y por lo tanto célula generadora de nuestra estética flamenca que ha nutrido y nutre, mediante fórmulas melódicas tipificadas, el acervo familiar musical andaluz, siendo a su vez generadora de otras tantas formas vocales que si obviamente han sido alteradas, lo han sido ortodoxamente bajo el signo de improntas personales...<sup>507</sup>.

Aunque el ritmo de la *Orgía* no muestra unas características tan peculiares como las dos primeras danzas, podemos señalar algunos rasgos que se pueden asignar a un folklore imaginario, propio de la música española. Así, el segundo tema de la *Orgía* (cc. 85 al 88) está basado en la farruca, que es un género del flamenco en ritmo binario parecido al tango, aunque más tranquilo, que fue utilizado por Manuel de Falla en *El sombrero de tres picos* y que Turina volvió a utilizar en la *Sinfonía sevillana*. Es una farruca rítmicamente, pero en cuanto a la tonalidad está más próxima al garrotín, ya que la farruca de la *Orgía* está en tonalidad mayor y no menor, propia de la farruca. Al segundo tema también se le compara con un pasodoble, aunque el carácter desgarrado de la farruca nos lo distancia de la alegría del pasodoble, pese a que tengan ritmos en común. Este es el rasgo estilístico andalucista más claro, pero además de la farruca<sup>508</sup> hay otro elemento folklórico, que es el trasfondo modal que enraíza claramente con el folklore español, como es la utilización del famoso «modo Mi» con la célebre cadencia andaluza. El rasgo modal está presente ya en los cuatro compases iniciales antes de presentar ningún tema con la cadencia andaluza: Re-Do-Si b-La. Estos son los tres ejes folklóricos de la obra: rasgos modales, el empleo del ritmo de la farruca y rasgos flamencos de distinta índole, que analizaremos mediante ejemplos concretos de la tercera *Danza fantástica*.

---

<sup>507</sup> ROMERO, José. *Joaquín Turina ante la estética flamenca*. Sevilla: Dirección General del Libro de la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía. Imprenta Escandón S. A., 1984, p. 61.

<sup>508</sup> La farruca suele estar en La menor o Mi menor, al igual que la milonga, los tangos y las bulerías.

La utilización del folklore en la obra está centrado en los ritmos y figuraciones andaluzas con aire orientalizante, que Stravinsky identifica también en la música rusa buscando cierto parentesco:

Entre la música popular de España, sobre todo la música andaluza, y la de Rusia, percibo una profunda afinidad que se debe sin duda a comunes orígenes orientales. Algunos cantos andaluces me recuerdan melodías de nuestras provincias rusas que despiertan en mí reminiscencias atávicas. Los andaluces no son para nada latinos en su música. Deben a su herencia oriental el sentido del ritmo<sup>509</sup>.

Analizando estas figuraciones andalucistas, tiene prioridad el tresillo de semicorcheas o de corcheas utilizado en el tema interpretado por instrumentos a solo como el oboe, o en secciones como la cuerda, y también llevado por una sección de viento-madera con función secundaria. Véanse los tres ejemplos de tresillos con distinta función y ejecutados tanto por solista como por sección instrumental.

Ejemplo 77. Compás 94. Tresillos de semicorcheas con función de tema principal en los violines I.



Ej. 77. Compás 94

Ejemplo 78. Compases 99 y 100. Tresillos de semicorchea en el primer pulso del compás en los oboes con función temática.



Ej. 78. Compases 99 y 100

Ejemplo 79. Compás 122 y 123. Dos motivos de un compás cada uno con tresillos de semicorcheas en el primer pulso en el primer compás y en el segundo compás y orquestado en la sección de viento-madera: flautas, oboes, corno inglés y clarinetes con función temática.

---

<sup>509</sup> HURTADO TORRES, Antonio y David. *La llave de la música flamenca*. Sevilla: Ediciones Signatura, 2009, pp. 30-31.

**Ej. 79. Compases 122 y 123**

Otro elemento rítmico que nos recuerda a veces a elementos folklóricos españoles son los ritmos con puntillo, bien sea de negra o de corchea, empleados con distinta función. Señalamos algunos ejemplos:

Ejemplo 80. Compases 131 y 132. Ritmo puntillado formado por negra con puntillo y corchea en trompas y fagot con función de bajo.

**Ej. 80. Compases 131 y 132**

Ejemplo 81. Compases 147 al 150. Tema principal en el flautín basado en corchea con puntillo y semicorchea.

**Ej. 81. Compases 147 al 150**

Otro rasgo típico del españolismo lo encontramos en el ejemplo que presentamos a continuación, en donde encontramos un fuerte carácter modal sobre líneas melódicas construidas sobre motivos muy limitados interválicamente y repetidos.

Ejemplo 82. Compases 37 al 46 y compases 124 al 132. Son simples estructuras que se forman por la reiterada utilización de las secciones.



**Ej. 82. Compases 37 al 46**



**Ej. 82. Compases 124 al 132**

Si hay un rasgo característico del estilo español es la cadencia andaluza formada por ese tetracordo descendente que entronca con la música popular del sur de nuestro país.

Ejemplo 83. Compases 1 al 4. Dos motivos de dos compases que se repiten y que están compuestos sobre la cadencia, como muestra el ejemplo.



**Ej. 83. Compases 1 al 4**

Podemos señalar también como típico español la imitación de los trinos de la guitarra convertidos en material como en el ejemplo siguiente.

Ejemplo 84. Compás 203. Motivo de un compás en semicorchea basado en los trinos característicos de la guitarra utilizados al unísono por los violines I-II y amplificado a la octava grave por las violas.



**Ej. 84. Compás 203**

La utilización de adornos y giros de semitono nos recuerda al jipío andaluz, como en el siguiente ejemplo:

Ejemplo 85. Compás 16. Motivo de un compás basado en distancias de segunda mayor o menor, y en este último caso se asemeja al quejido andaluz.



Ej. 85. Compás 16

Una característica recurrente en la obra, e identificado a veces con la música española, es la escasez de saltos melódicos y la evolución melódica por grados conjuntos en torno a pequeñas células de dos o tres sonidos, como ejemplo de ello tenemos el segundo tema presentado en la coda en el violonchelo.

Ejemplo 86. Compases 232 al 236. Segundo tema basado en la farruca<sup>510</sup>, utilizado en la coda, interpretado por un violonchelo solista y cuya melodía folklórica no supera el salto de tercera empleado en tan solo una ocasión, ya que su melodía se mueve por grados conjuntos.



Ej. 86. Compases 232 al 236

Respecto al origen de la farruca, los hermanos Hurtado Torres afirman en su libro *La llave de la música flamenca* lo siguiente: «Con el término farruco se hace referencia a los gallegos y asturianos emigrados, y es más que probable que la farruca —que como otros muchos estilos del flamenco, fue danza antes que cante exento— hunda sus raíces en alguna melodía popular del folklore galaico o asturiano»<sup>511</sup>.

Otro dato importante es el aportado por los hermanos Hurtado sobre el baile de la farruca y su popularización: «La coreografía definitiva de la farruca la fijó el bailarín Faíco en 1908, y desde entonces ha sido una pieza clave en el repertorio de baile

<sup>510</sup> La farruca es un cante o toque en ritmo binario que habitualmente está en el modo menor, siendo las tonalidades utilizadas La menor o Mi menor.

<sup>511</sup> HURTADO TORRES, Antonio y David. *La llave de la música flamenca*. Sevilla: Ediciones Signatura, 2009, p. 271.

masculino»<sup>512</sup>. Esta afirmación nos lleva a relacionar la elección de Turina de la farruca por ser un baile muy de moda en la época, ya que *Orgía* está compuesta con posterioridad al año 1908. Anteriormente, se había publicado en Sevilla una recopilación de cantes flamencos por Demófilo en el año 1881. Esta fecha puede ser el punto de partida para la divulgación y reconocimiento del cante andaluz, casi paralelo a la fecha de nacimiento de nuestro compositor.

Hasta aquí hemos explicado los elementos españolistas presentes en la obra, como son el tetracordo menor descendente o la llamada cadencia andaluza, la ornamentación de la melodía tratada casi como si fueran melismas, las estructuras compuestas a base de repetir secciones sobre pequeños motivos de dos o tres sonidos por grados conjuntos y los giros de semitono y adornos melódicos imitando a los jipíos flamencos.

En la *Orgía* podemos destacar, además, los elementos compositivos que intentan describir, de alguna forma, el desenfreno al que alude el título por medio cuatro sentimientos: arrebató, vértigo, alegría y desenfreno.

El primer sentimiento de «arrebató», que corresponde con momentos de éxtasis, se puede observar en el arranque del motivo principal del «*allegretto con brio*».

Ejemplo 87. Compases 5 al 11. Tema rítmico recurrente y eufórico.



Ej. 87. Compases 5 al 11

El segundo sentimiento es el «vértigo», sensación de movimiento que origina una pérdida de equilibrio e inseguridad fruto del anormal apresuramiento, como se puede ver en el ejemplo 88, compases 22 al 46, en donde la figura del tresillo produce cierto desequilibrio del ritmo.

---

<sup>512</sup> *Ibidem*, p. 271.

Ej. 88. Compases 22 al 46

El tercer sentimiento es la «alegría», esa sensación de gratitud que se manifiesta con ligereza, júbilo, y que en la *Orgía* está presente en el temita que comienza en el compás 139 con anacrusa y finaliza en el 146. El carácter chispeante de las corcheas con puntillo contribuye a esa sensación, como podemos ver en el ejemplo 89, compases 139 al 146. Tema alegre acompañado de la expresión «cantando y muy expresivo».

Ej. 89. Compases 139 al 146

El último sentimiento es el «desenfreno» sin medida y violento, así es el motivo final en *tempo vivo*, con el que concluye la obra, del compás 240 al 246.

Ejemplo 90. Compases 240 al 246. Coda final en *tutti* en *tempo vivo*.

The musical score for Example 90, measures 240-246, is presented in a woodwind section. The time signature is 2/4, and the tempo is marked 'Vivo'. The dynamics are 'ff' (fortissimo) for most instruments, with a final measure (measure 246) marked 'fff' (fortississimo). The instruments included are Flauta (Flute), Oboe, Corno inglés (English Horn), Clarinete en Sib (B-flat Clarinet), Clarinete bajo en Sib (B-flat Bass Clarinet), Fagot (Bassoon), and Contrafagot (Contrabassoon). The score shows a dynamic increase from 'ff' to 'fff' in the final measure (measure 246).

Ej. 90. Compases 240 al 246

Podemos decir, resumiendo, que los elementos folklóricos de la *Orgía* son reconocible en ritmos y fórmulas rítmicas varias, aunque no copiados literalmente de ninguna fuente reconocible o de ningún *Cancionero* al uso, sino interpretados libremente por el compositor, dejándose influir por la esencia folklórica adaptada a sus necesidades requeridas en la obra. Es una utilización del folklore sujeto a la invención total del compositor, que intuye fórmulas rítmicas derivadas de su conocimiento del folklore andaluz.

Lo verdaderamente llamativo en estas danzas es la conjugación de elementos de raíz popular española y andaluza con «sonidos y perfumes» evocados en las citas, que provocan una cercanía a esa técnica refinada francesa del impresionismo de Debussy, en perfecta armonía con una orquestación brillante que se acerca más al refinamiento francés que al tópico español de «pandereta y castañuela».



### 3.8.- Agógica y dinámica de las *Danzas fantásticas*

#### 3.8.1- Agógica de las *Danzas fantásticas*

La primera danza, *Exaltación*, transcurre en *tempo vivo*, pero manifiesta una serie de sutilezas métricas y rítmicas que dan flexibilidad a la obra en su movimiento de retardo y aceleración, como podemos ver en la tabla que presentamos a continuación:

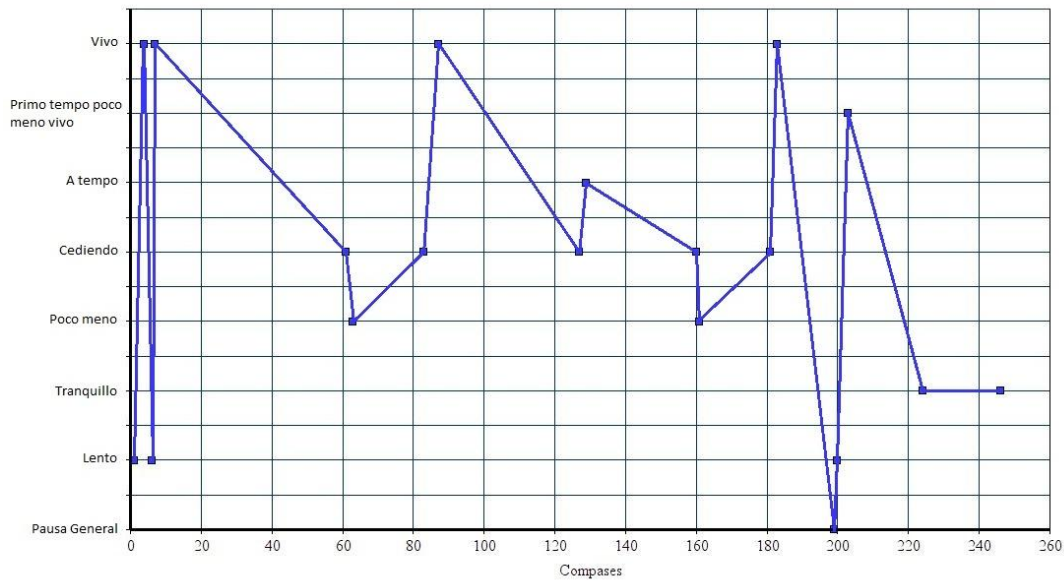
RELACIÓN DE LOS <i>TEMPOS</i> CON EL NÚMERO DE COMPASES EN <i>EXALTACIÓN</i>		
Lento	cc. 1, 2, 3, 6, 200, 201 y 202	7 compases
Vivo	cc. 4 y 5	2 compases
Vivo	cc. 7 al 60	54 compases
Vivo	cc. 87 al 126	40 compases
Vivo	cc. 129 al 159	31 compases
Vivo	cc. 183 al 198	16 compases
Cediendo	cc. 61 y 62	2 compases
Cediendo	cc. 83 al 86	4 compases
Cediendo	cc. 127 y 128	2 compases
Cediendo	c. 160	1 compás
Cediendo	cc. 181 y 182	2 compases
Cediendo	cc. 219 al 223	5 compases
<i>Poco meno</i>	cc. 63 al 82	20 compases
<i>Poco meno</i>	cc. 161 al 180	20 compases
Menos vivo	cc. 203 al 218	16 compases
<i>Tranquillo</i>	cc. 224 al 246	23 compases
Pausa general	c. 199	1 compás

Cap. III. Tabla 20. Agógica. Relación de los *tempos* con el número de compases en *Exaltación*

EN PORCENTAJES		
Lento	7 compases	2,85 %
Vivo	143 compases	58,13 %
Cediendo	16 compases	6,50 %
<i>Poco meno</i>	40 compases	16,26 %
Menos vivo	16 compases	6,50 %
<i>Tranquillo</i>	23 compases	9,35 %
Pausa	1 compás	0,41 %

Cap. III. Tabla 21. Agógica. Porcentajes de la relación de los *tempos* en *Exaltación*

Tres *tempos*: lento, vivo y un estado intermedio indicado por: *poco meno*, cediendo y menos vivo.



Cap. III. Figura 4. Agógica. Gráfica de *Exaltación*

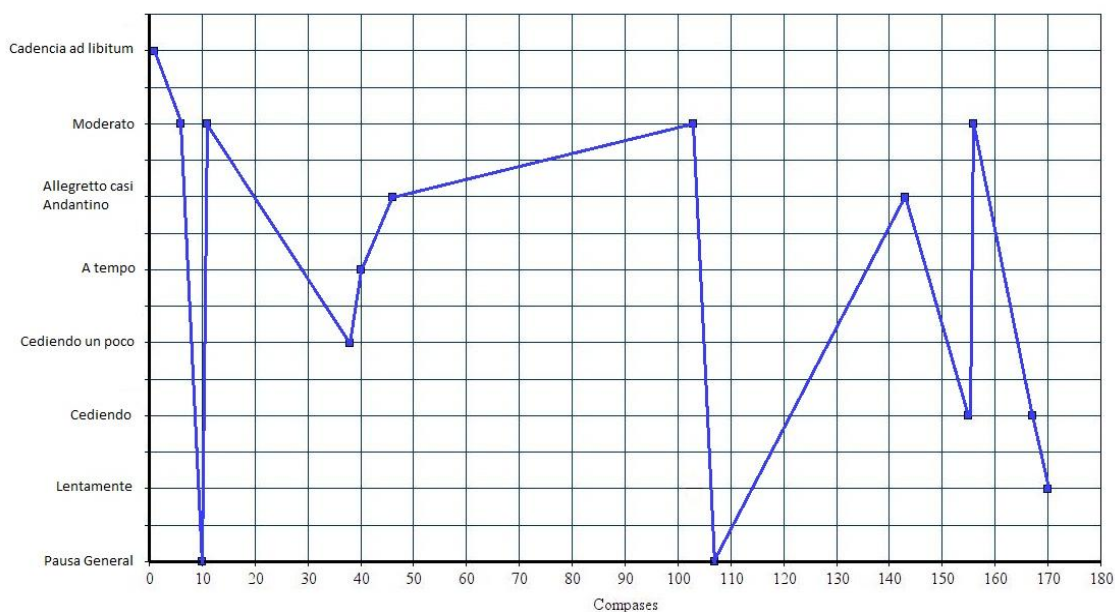
La segunda danza, *Ensueño*, transcurre en dos *tempos*: *moderato* y *allegretto*, siendo este último el que ocupa un mayor número de compases. Destacamos una introducción *ad libitum* de cinco compases y dos pausas; una primera que separa el *tempo* libre cadencial del primer *tempo moderato*, y una segunda pausa presentada como un elemento que marca el cambio del *tempo moderato* al *allegretto*. El *tempo* se vuelve *rubato* en los finales de sección tanto del *tempo moderato* como del *allegretto*. La coda final es un *tempo* lento que diluye paulatinamente el sonido ayudado por la ralentización progresiva del *tempo*.

RELACIÓN DE LOS TEMPOS CON EL NÚMERO DE COMPASES EN ENSUEÑO		
Cadencia <i>ad libitum</i>	cc. 1 al 5	5 compases
<i>Moderato</i>	cc. 6 al 9	4 compases
<i>Moderato</i>	cc. 11 al 37	27 compases
<i>Moderato</i>	cc. 40 al 45	6 compases
<i>Moderato</i>	cc. 103 al 106	4 compases
<i>Moderato</i>	cc. 156 al 166	11 compases
<b>Cediendo</b> un poco	cc. 38 y 39	2 compases
<b>Cediendo</b>	c. 155	1 compás
<b>Cediendo</b> hasta el fin	cc. 167 al 169	3 compases
Pausa general	c. 10	1 compás
Pausa general	c. 107	1 compás
<i>Allegretto</i> casi <i>andantino</i>	cc. 46 al 102	57 compases
<i>Allegretto</i> casi <i>andantino</i>	cc. 108 al 142	35 compases
<i>Allegretto</i> casi <i>andantino</i>	cc. 143 al 154	12 compases
Lentamente	cc. 170 al 173	4 compases

Cap. III. Tabla 22. Agógica. Relación de los *tempos* con el número de compases en *Ensueño*

EN PORCENTAJES		
Cadencia <i>ad libitum</i>	5 compases	2,89 %
<i>Moderato</i>	52 compases	30,05 %
Cediendo	6 compases	3,47 %
Pausas generales	2 compases	1,16 %
<i>Allegretto casi andantino</i>	104 compases	60,12 %
Lento	4 compases	2,31 %

Cap. III. Tabla 23. Agógica. Porcentajes de la relación de los *tempos* en *Ensueño*



Cap. III. Figura 5. Agógica. Gráfica de *Ensueño*

La tercera danza, *Orgía*, transcurre en un *tempo allegretto mosso* que domina la obra, pero que se atenúa con la aparición de temas *cantabiles* que, por su expresividad, rebajan el *tempo*, y el efecto contrario es la aceleración y el *tempo vivo* previo a la cadencia que rompe la estructura con una pausa que retoma en un *tempo lento* para concluir con un *tempo vivo* final. Es la única de las tres danzas que finaliza en *tempo rápido*, cerrando de modo contundente el tríptico orquestal.

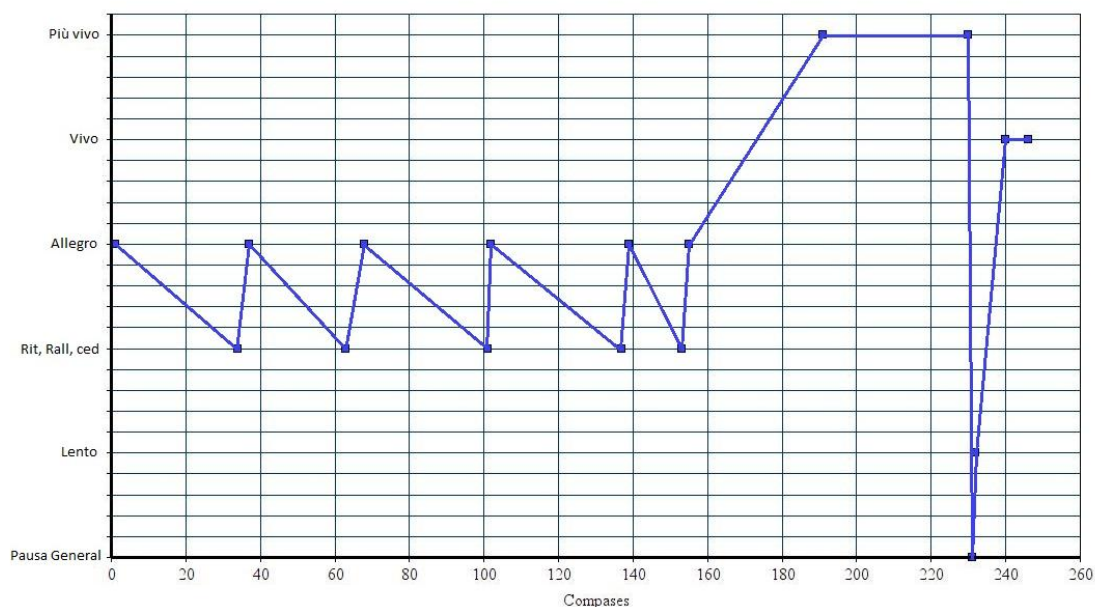
RELACIÓN DE <i>TEMPOS</i> EN EL NÚMERO DE COMPASES EN <i>ORGÍA</i>		
<i>Allegretto mosso</i> (rápido)	cc. 1 al 4	4 compases
A <i>tempo</i> (cantando) (rápido)	cc. 37 al 62	26 compases
A <i>tempo</i> (rápido)	cc. 68 al 100	33 compases
A <i>tempo</i> (rápido)	cc. 102 al 106	5 compás
A <i>tempo</i> (cantando y muy expresivo) (rápido)	cc. 139 al 153	15 compases
A <i>tempo</i> (expresivo) (rápido)	cc. 155 al 186	32 compases
Con brío (rápido)	cc. 5 al 33	29 compases
Con brío (rápido)	cc. 107 al 136	30 compases
Reteniendo	cc. 34 al 36	3 compases
<i>Rallentando</i>	cc. 63 al 65	3 compases
Cediendo	cc. 66 y 67	2 compases
Cediendo	c. 101	1 compás

Cediendo	cc. 137 y 138	2 compases
Poco cediendo	c. 154	1 compás
Acelerando (rápido)	cc. 187 al 190	4 compases
<i>Più vivo</i> (rápido)	cc. 191 al 230	40 compases
Pausa general	c. 231	1 compás
Lento	cc. 232 al 239	8 compases
Vivo (rápido)	cc. 240 al 246	7 compases

Cap. III. Tabla 24. Agógica. Relación de los *tempos* con el número de compases en *Orgía*

EN PORCENTAJES		
<i>Tempos rápidos</i>	225 compases	91,46 %
<i>Tempos intermedios</i>	12 compases	4,88 %
<i>Tempos lentos</i>	8 compases	3,25 %
Pausa general	1 compás	0,41 %

Cap. III. Tabla 25. Agógica. Porcentajes de la relación de los *tempos* en *Orgía*



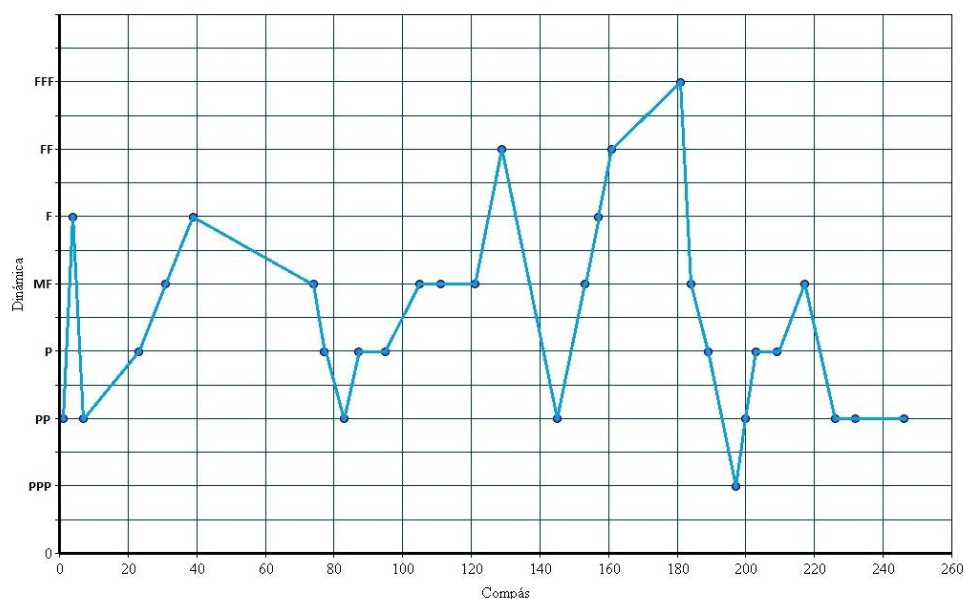
Cap. III. Figura 6. Agógica. Gráfica de *Orgía*

### 3.8.2- Dinámica de las *Danzas fantásticas*

Las dinámicas de la primera danza, *Exaltación*, muestran igualmente una paleta muy diferenciada. Va desde *ppp* a *fff*. Siendo el compás 197 el más *piano* y el compás más fuerte el 181.

- *Sfz - Esforzando* aparece en 6 ocasiones: compases 86, 183, 187 y 188, 223 y 224, 230 y 236.
- Un *crescendo* en los compases 127 y 128.
- Tres *diminuendo*: compás 5, compases 75 y 76, y compás 224.

## Esquema dinámico de *Exaltación*



Cap. III. Figura 7. Dinámica. Gráfica de *Exaltación*

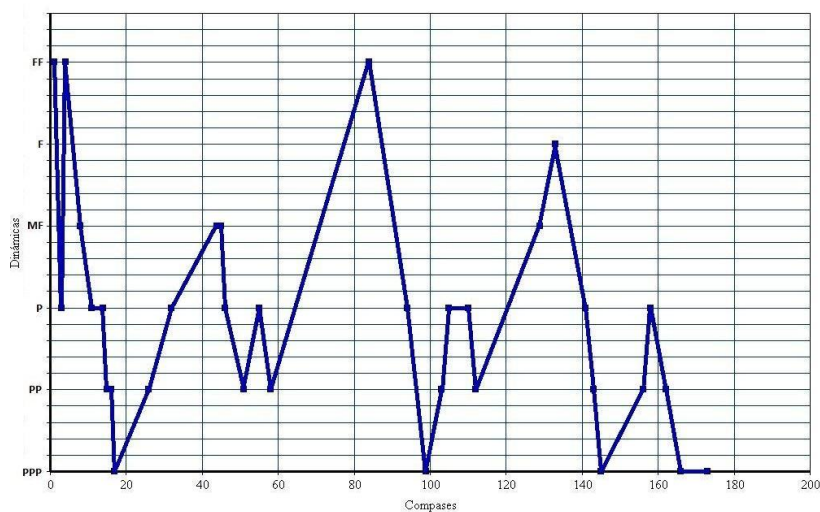
La graduación sonora de la segunda danza, *Ensueño*, va desde *ppp* hasta *FF*.

La dinámica de *Ensueño* abarca tres graduaciones de *piano*: *p*, *pp*, *ppp*, una de transición *Mf*, y dos de *forte* *F*, *FF*.

- Los cambios son bruscos y en tan solo dos ocasiones lo hace mediante un *crescendo* de 2 compases, en el 81 y 82, y dos *diminuendo*, compases 103 y 109.
- Utiliza el *Sfz sforzando* en 12 ocasiones: compases 6, 17, 19, 28, 42, 93, 114, 117, 118, 119, y 125.
- En cuatro ocasiones se alcanza la dinámica *ppp*: cc. 17, 99, 145, y el pasaje final que va del compás 166 al 173.

Respecto al momento más fuerte de la obra, tiene su localización al inicio de la misma, en el compás 1, así como, a la mitad en el compás 84, que genera un momento de clímax con la dinámica *fortissimo* expresada en *FF*.

### Esquema dinámico de *Ensueño*

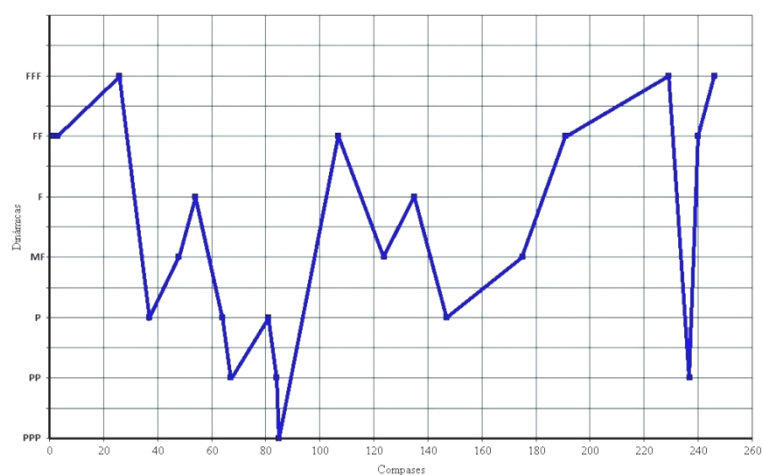


Cap. III. Figura 8. Dinámica. Gráfica de *Ensueño*

La dinámica de la tercera danza, *Orgía*, va desde *ppp* a *fff*.

- *Sf* en las transiciones, y sólo 2 *crescendo*, del compás 165 al 168, y compases 183 al 191.
- Dinámica que disminuye de *forte* a *piano* progresivamente como un eco:
  - Compases 79 y 80 *Sfz*.
  - Compases 81 y 82 *p*.
  - Compases 83 y 84 *pp*.
  - Compases 85 y 86 *ppp*.

### Esquema dinámico de *Orgía*



Cap. III. Figura 9. Dinámica. Gráfica de *Orgía*

### 3.9.- Tablas comparativas de las *Danzas fantásticas*.

#### Planificación y estructura de las *Danzas fantásticas*:

PLANIFICACIÓN Y ESTRUCTURA DE LAS DANZAS FANTÁSTICAS			
PARÁMETROS	EXALTACIÓN	ENSUEÑO	ORGÍA
Extensión total	246 compases	173 compases	246 compases
Esquema formal	A-A'-A''-CODA	A-B-A' Forma <i>lied</i> simple	A-B-C-D-E (E <sub>1</sub> -E <sub>2</sub> -E <sub>3</sub> ) Forma de <i>lied</i> compleja
Introducción y su extensión	6 compases	5 compases	4 compases
Comienzo del tema principal	Compás 15	Compás 17	Compás 5
Número de temas	TEMA A: baile y dos coplas TEMA B variante de A	TEMA A con variantes: <b>a-b-c-d-e</b> y TEMA B	TEMA A con variantes, TEMA B y un TEMITA secundario
Recurrencia temática	TEMA A	TEMA A	TEMA A
Ritmos	Ritmo A con dos motivos: <b>a</b> y <b>b</b> Ritmo B con dos motivos: <b>b</b> y <b>c</b> Variaciones del ritmo B: <b>b<sub>1</sub>-b<sub>2</sub></b>	Ritmo A: antecedente y consecuente Ritmo B: antecedente y consecuente Variante del tema B Ritmo C Ritmo D	Ritmo A: con dos motivos: <b>a</b> y <b>a'</b> Ritmo B: antecedente y consecuente Ritmo C: antecedente y consecuente Variantes del Ritmo A: <b>a<sub>1</sub>-a<sub>2</sub>-a<sub>3</sub></b>
Textura dominante	Polifonía Dos secciones de <i>tutti</i> orquestal	Melodía y acompañamiento	Polifonía Cuatro secciones de <i>tutti</i> orquestal
Tonalidad principal	Re mayor	Sol mayor	Re menor
Coda	26 compases (cc. 221-246) basados en el TEMA B (cc. 221-225)	8 compases (cc. 166-173) basados en el TEMA A (cc. 166-169)	15 compases (cc. 232-246) basados en el TEMA B (cc. 232-236)
Detención del movimiento	Calderón (compás 85)	Pausa general de un compás (compás 10)	Pausa general de un compás (compás 231)

Cap. III. Tabla 26. Planificación y estructura de las *Danzas fantásticas*

#### Análisis del ritmo:

Tabla de los componentes del ritmo en las *Danzas fantásticas*: tensión, calma y transición.

<b>COMPONENTES DEL RITMO EN LA EXTENSIÓN DEL N.º DE COMPASES DE LAS DANZAS FANTÁSTICAS</b>						
RITMO	COMPASES			EXTENSIÓN		
	EXALTACIÓN	ENSUEÑO	ORGÍA	EXALTACIÓN	ENSUEÑO	ORGÍA
Calma	cc. 1 al 3			3 compases		
Tensión	cc. 4 y 5	cc. 1 y 5		2 compases	5 compases	
Calma	c. 6 al 14	cc. 6 al 16		9 compases	11 compases	
Transición	cc. 15 al 38	cc. 17 al 83	cc. 1 al 17	24 compases	67 compases	17 compases
Tensión	cc. 39 al 74	cc. 84 al 92	cc. 18 al 25	35 compases	9 compases	8 compases
Transición	cc. 75 al 82	cc. 93 al 98	cc. 26 al 35	8 compases	6 compases	10 compases
Calma	cc. 83 al 86	cc. 99 al 113	c. 36	4 compases	16 compases	1 compás
Transición	cc. 87 al 102	cc. 114 al 132	cc. 37 al 53	16 compases	18 compases	17 compases
Tensión	cc. 103 al 144	cc. 133 al 138	c. 54	42 compases	6 compases	1 compás
Transición	cc. 145 al 159	cc. 139 al 142	cc. 55 al 61	15 compases	4 compases	7 compases
Tensión	cc. 160 al 180		c. 62	21 compases		1 compás
Transición	cc. 181 al 198		cc. 63 al 66	18 compases		4 compases
Calma	cc. 199 al 202	cc. 143 al 173		4 compases	31 compases	
Transición	cc. 203 al 223		cc. 67 al 78	31 compases		12 compases
Calma	cc. 224 al 246			23 compases		
Tensión			c. 79			1 compás
Transición			cc. 80 al 90			11 compases
Tensión			c. 91			1 compás
Transición			c. 92			1 compás
Tensión			c. 93			1 compás
Transición			cc. 94 al 106			13 compases
Tensión			cc. 107 al 138			32 compases
Transición			cc. 139 al 160			22 compases
Tensión			c. 161			1 compás
Transición			c. 162			1 compás
Tensión			c. 163			1 compás
Transición			cc. 164 al 168			5 compases
Tensión			cc. 169 al 172			4 compases
Transición			cc. 173 al 182			10 compases
Tensión			cc. 183 al 230			48 compases
Calma			c. 231			1 compás
Transición			cc. 232 al 239			8 compases
Tensión			cc. 240 al 246			7 compases

Cap. III. Tabla 27. Componentes del ritmo en las *Danzas fantásticas*

<b>PORCENTAJES DE LOS COMPONENTES DEL RITMO EN LAS DANZAS FANTÁSTICAS</b>						
RITMO	Nº de COMPASES			PORCENTAJE		
	EXALTACIÓN	ENSUEÑO	ORGÍA	EXALTACIÓN	ENSUEÑO	ORGÍA
Calma	43 compases	58 compases	2 compases	17,48 %	33,53 %	0,81 %
Tensión	100 compases	20 compases	106 compases	40,65 %	11,56 %	43,09 %
Transición	103 compases	95 compases	138 compases	41,87 %	54,91 %	56,10 %

Cap. III. Tabla 28. Porcentajes de los componentes del ritmo en las *Danzas fantásticas*



## Plantilla orquestal de las *Danzas fantásticas*

PLANTILLA ORQUESTAL DE LAS DANZAS FANTÁSTICAS		
EXALTACIÓN	ENSUEÑO	ORGÍA
Quinteto de cuerda: violines I-II, violas, violonchelos y contrabajos	Quinteto de cuerda: violines I-II, violas, violonchelos y contrabajos	Quinteto de cuerda: violines I-II, violas, violonchelos y contrabajos
Sección de maderas a tres (clarinete en La y clarinete bajo en La)	Sección de maderas a tres (clarinete en La y clarinete bajo en La)	Sección de maderas a tres (clarinete en Si bemol y clarinete bajo en Si bemol)
Metal (4 + 3 + 3 + 1): trompas en Fa y trompetas en Do	Metal (4 + 3 + 3 + 1): trompas en Fa y trompetas en Do	Metal (4 + 3 + 3 + 1): trompas en Fa y trompetas en Do
Arpa	Arpa	Arpa
Timbal (La-Re)	Timbal (Sol-Re)	Timbal (La-Re)
Bombo	Tambor	Bombo
Timbres	Timbres, campanas	Timbres
Platillo	Platillo	Platillo
Triángulo	Triángulo	Triángulo

Cap. III. Tabla 29. Plantilla orquestal de las *Danzas fantásticas*

### Orquestación: planos sonoros en la sección de cuerda de las *Danzas fantásticas*

En la sección de los cordófonos, formada por violines divididos en primeros y segundos, violas y cuerda grave: violonchelos y contrabajos. Todos estos instrumentos producen el sonido por frotación de un arco a la cuerda, pero Turina incrementa la plantilla de cuerda con el arpa.

Centrándonos en el análisis de la sección de cuerda y su función en la orquesta según el plano melódico o principal, medio o simplemente el fondo para un tema desarrollado por otras familias instrumentales, veamos el papel de la cuerda en el conjunto de la orquesta:

PLANOS SONOROS EN LA SECCIÓN DE CUERDA DE LAS TRES DANZAS		
Exaltación	Ensueño	Orgía
<ul style="list-style-type: none"> <li>✓ Tema 1.<sup>er</sup> plano: cc. 1-2</li> <li>✓ Cuerda en 1.<sup>er</sup> plano: c. 6; cc. 63-78; cc. 121-128; cc. 161-182; cc. 200-201</li> <li>• Cuerda en 1.<sup>er</sup> plano en los violines I: cc. 103-109</li> <li>• Cuerda en 1.<sup>er</sup> plano,</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Cuerda en 1.<sup>er</sup> plano compartido con la madera: cc. 1-6</li> <li>• Cuerda en 1.<sup>er</sup> plano con viento-madera: cc. 11-13</li> <li>• Cuerda en 1.<sup>er</sup> plano y violines: cc. 112-113; cc.123-124</li> <li>• Cuerda en 1.<sup>er</sup> plano y</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Tutti de cuerda en 1.<sup>er</sup> plano: cc. 1-4; c. 54; c. 62</li> <li>• Cuerda en 1.<sup>er</sup> plano: cc. 5-11; cc. 12-17; cc. 26-35, cc. 47-50; cc. 55-58; cc. 221-230</li> <li>• Cuerda en 1.<sup>er</sup> plano con violas: c. 63; cc. 67-70; cc. 83-84</li> </ul>

<p>aunque la melodía no existe, textura variada: cc. 183-198</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• <b>Cuerda en 1.º plano</b> en los violonchelos: cc. 221-225</li> <li>• <b>Cuerda en 1.º plano</b> en acordes: cc. 226-229; cc. 232-235; cc. 240-246</li> <li>• <b>Cuerda en plano medio:</b> cc. 31-62; cc. 79-102; cc. 207-208</li> <li>• <b>Cuerda en plano medio</b> y violines II en 1.º plano: cc. 129-144</li> <li>• <b>Cuerda en plano medio</b> y violines I en trémolo duplicado por el corno inglés en 1.º plano: cc. 145-152</li> <li>• <b>Cuerda en plano de fondo:</b> cc. 3-5; cc. 7-30; cc. 153-160; cc. 203-206; cc. 209-220; cc. 230-231; cc. 236-239</li> <li>• <b>Pausa general:</b> c. 199</li> </ul>	<p>violines I: cc. 8, 9, 15, 16; cc. 78-91; cc. 95-98; cc. 133-144; cc. 170-173</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• <b>Cuerda en 1.º plano</b> con violines I y II: cc. 26-27</li> <li>• <b>Cuerda en 1.º plano</b> con violines y violas: cc. 47-57; cc. 105-106; cc. 110-111</li> <li>• <b>Cuerda en 1.º plano</b> con violas: cc. 99-102</li> <li>• <b>Cuerda en 1.º plano</b> con violonchelo: cc. 75-77</li> <li>• <b>Cuerda en 1.º plano y plano medio</b> con violines y violas: c. 69</li> <li>• <b>Cuerda en plano medio</b> con violines I: cc. 125-132</li> <li>• <b>Cuerda en plano medio</b> con violines y violas: cc. 58-68; cc. 70-74</li> <li>• <b>Cuerda en plano medio</b> con violines II y violas: cc. 167-169</li> <li>• <b>Cuerda en plano medio</b> con violines, violas y violonchelos: cc. 114-122</li> <li>• <b>Cuerda en plano medio.</b> Sincopa en violas, violonchelo y contrabajo: c. 94</li> <li>• <b>Cuerda en plano medio</b> con violas: c. 166</li> <li>• <b>Cuerda en plano medio y plano de fondo</b> con violines I y contrabajo: cc. 28-31</li> <li>• <b>Cuerda en plano medio y plano de fondo</b> con violín I y violonchelo: c. 33</li> <li>• <b>Cuerda en plano medio y plano de fondo</b> con violines I, violonchelos y contrabajo: cc. 35-42</li> <li>• <b>Cuerda en plano de fondo:</b> cc. 17-25</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• <b>Cuerda en 1.º plano</b> con violines I: cc. 71-78; c. 92 c. 102; cc. 159-160; c. 162; cc. 183-190; cc. 237-239; cc. 244-246</li> <li>• <b>Cuerda en 1.º plano</b> con violines I-II y violas: cc. 107-123; cc. 191-220</li> <li>• <b>Cuerda en 1.º plano</b> con violines I-II, violas y violonchelos: cc. 165-173</li> <li>• <b>Cuerda en 1.º plano</b> con violines II y violas: cc. 240-243</li> <li>• <b>Cuerda en 1.º plano</b> con violonchelo: cc. 232-236</li> <li>• <b>Cuerda en plano medio:</b> cc. 18-21; cc. 22-25; cc. 59-61; cc. 85-91; cc. 94-99; cc. 100-101; cc. 124-135; cc. 147-158; cc. 163-164; cc. 174-177</li> <li>• <b>Cuerda en plano medio</b> con violín I: c. 93; c. 161</li> <li>• <b>Cuerda en plano medio</b> con violas: c. 146</li> <li>• <b>Cuerda en plano medio,</b> contramelodía en violines II y violas: cc. 178-181</li> <li>• <b>Cuerda en plano medio,</b> contramelodía en violas y violonchelos: c. 182</li> <li>• <b>Cuerda en plano de fondo:</b> cc. 37-46; cc. 51-53; cc. 103-106</li> <li>• <b>Cuerda en plano de fondo</b> con cuerda grave: cc. 64-66; cc. 79-82</li> <li>• <b>Cuerda en plano de fondo</b> con violonchelos: cc. 139-145</li> <li>• <b>Pausa en la cuerda:</b> cc. 136-138</li> <li>• <b>Pausa general:</b> c. 36; c. 231</li> </ul>
---	--	---

	<ul style="list-style-type: none"> <li>• <b>Cuerda en plano de fondo</b> con violonchelos: cc. 32-34</li> <li>• <b>Cuerda en plano de fondo</b> con violonchelos y contrabajos: cc. 43-46; cc. 103-104; cc. 145-165</li> <li>• <b>Tutti de cuerda en plano de fondo:</b> cc. 92-93</li> <li>• <b>Pausa en la cuerda:</b> cc. 7, 14; cc. 108-109</li> <li>• <b>Pausa general:</b> c. 10; c. 107</li> </ul>	
--	---	--

Cap. III. Tabla 30. Planos sonoros en la sección de cuerda en las *Danzas fantásticas*

PORCENTAJES DE PLANOS SONOROS EN LA SECCIÓN DE CUERDA EN LAS TRES DANZAS						
PLANOS	N° DE COMPASES			PORCENTAJES		
	<i>Exaltación</i>	<i>Ensueño</i>	<i>Orgía</i>	<i>Exaltación</i>	<i>Ensueño</i>	<i>Orgía</i>
<b>1.º Plano</b>	111	75,5	145	<b>45,12 %</b>	<b>43,64 %</b>	<b>58,94 %</b>
<b>Plano medio</b>	85	45	65	<b>34,55 %</b>	<b>26,01 %</b>	<b>26,42 %</b>
<b>Plano de fondo</b>	49	46,5	31	<b>19,92 %</b>	<b>26,88 %</b>	<b>12,60 %</b>
<b>Pausa en la cuerda</b>	0	4	3	<b>0 %</b>	<b>2,31 %</b>	<b>1,22 %</b>
<b>Pausa General</b>	1	2	2	<b>0,41 %</b>	<b>1,16 %</b>	<b>0,82 %</b>

Cap. III. Tabla 31. Porcentajes de planos sonoros en la sección de cuerda en las *Danzas fantásticas*

### Planos sonoros en la sección de viento-madera en las *Danzas fantásticas*

El tipo madera a tres es el que se utiliza habitualmente en el siglo XX y es el empleado por Turina en *Danzas fantásticas*.

*Exaltación* está escrita para 3 flautas, una de ellas intercambiable con flautín, 2 oboes y 1 corno inglés (transpositor en Fa), 2 clarinetes en La (instrumento transpositor), 1 clarinete bajo en La (instrumento transpositor), 2 fagotes y un contrafagot.

*Ensueño* mantiene la misma instrumentación en la sección de viento-madera.

*Orgía* difiere en los clarinetes, que en la última danza son utilizados en Si bemol, en vez de los clarinetes en La de las dos danzas anteriores.

La estructura de la sección del viento-madera en las *Danzas fantásticas* según los planos sonoros es la siguiente:

**PLANOS SONOROS EN LA SECCIÓN DE VIENTO-MADERA  
DE LAS TRES DANZAS**

<i>Exaltación</i>	<i>Ensueño</i>	<i>Orgía</i>
<ul style="list-style-type: none"> <li>• <b>Viento-madera en 1.<sup>er</sup> plano:</b> c. 6; cc. 15-38, cc. 63-82; cc. 103-120; cc. 129-144</li> <li>• <b>Viento-madera en 1.<sup>er</sup> plano y plano medio:</b> cc. 161-182</li> <li>• <b>Viento-madera en 1.<sup>er</sup> plano y plano de fondo:</b> cc. 203-225</li> <li>• <b>Viento-madera en plano medio:</b> cc. 39-62; cc. 87-102; cc. 121-128; cc. 145-160; cc. 183-197; cc. 230-231; cc. 236-246</li> <li>• <b>Viento-madera en plano de fondo:</b> cc. 1-5; cc. 9-14; cc. 200-202</li> <li>• <b>Pausa en viento-madera:</b> cc. 7-8; cc. 83-86; c. 198; cc. 226-229; cc. 232-235</li> <li>• <b>Pausa general:</b> c. 199</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• <b>Viento-madera en 1.<sup>er</sup> plano:</b> cc. 1-6; cc. 11-13; cc. 17-25; cc. 28-39; cc. 42-43; cc. 58-68; cc. 70-77; cc. 95-98; cc. 114-122; cc. 125-138; cc. 145-155; cc. 158-161; cc. 163-170</li> <li>• <b>Viento-madera en plano medio:</b> c. 26; cc. 80-94; c. 108</li> <li>• <b>Viento-madera en plano de fondo:</b> cc. 8-9; cc. 15-16; cc. 40-41; cc. 44-46; cc. 51-57; cc. 78-79; cc. 99-106; cc. 110-113; c. 123; cc. 139-140; cc. 156-157; c. 162</li> <li>• <b>Pausa en viento-madera:</b> cc. 7-14; c. 27; cc. 47-50; c. 69; c. 109; c. 124; cc. 141-144; cc. 171-173</li> <li>• <b>Pausa general:</b> c. 10; c. 107</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• <b>Tutti de viento-madera en 1.<sup>er</sup> plano:</b> cc. 1-4; c. 62</li> <li>• <b>Viento-madera en 1.<sup>er</sup> plano:</b> cc. 5-11; cc. 18-35; cc. 37-46, c. 54; cc. 79-82; cc. 85-91; c. 93; cc. 95-99; cc. 118-120</li> <li>• <b>Viento-madera en 1.<sup>er</sup> plano con flauta, oboe y clarinete:</b> cc. 51-53; cc. 124-138; c. 161; cc. 163-164; cc. 175-182</li> <li>• <b>Viento-madera en 1.<sup>er</sup> plano con oboe y clarinete:</b> cc. 59-61; cc. 107-113; c. 174; cc. 240-243</li> <li>• <b>Viento-madera en 1.<sup>er</sup> plano con oboes:</b> cc. 64-66; cc. 100-101</li> <li>• <b>Viento-madera en 1.<sup>er</sup> plano con flauta y oboe:</b> cc. 155-160</li> <li>• <b>Viento-madera en 1.<sup>er</sup> plano con flautas:</b> cc. 103-106; cc. 139-146; cc. 221-230; cc. 244-246</li> <li>• <b>Viento-madera en 1.<sup>er</sup> plano con flautín:</b> cc. 147-154</li> <li>• <b>Viento-madera en 1.<sup>er</sup> plano con corno inglés:</b> c. 63</li> <li>• <b>Viento-madera en 1.<sup>er</sup> plano con oboe, corno inglés y clarinete:</b> cc. 191-202</li> <li>• <b>Viento-madera en plano medio:</b> cc. 12-17; c. 56; c. 58; cc. 114-117; cc. 122-123;</li> <li>• <b>Viento-madera en plano medio con flauta, oboe y clarinete:</b> cc. 48-50; cc. 169-172; cc. 209-220</li> <li>• <b>Viento-madera en plano medio con flauta,</b></li> </ul>

		oboe, corno inglés y clarinete: cc. 203-208 <ul style="list-style-type: none"> <li>• <b>Viento-madera en plano medio</b> con corno inglés y fagot: cc. 165-168</li> <li>• <b>Viento-madera en plano medio</b> con fagot y contrafagot: c. 173</li> <li>• <b>Viento-madera en plano de fondo:</b> c. 55</li> <li>• <b>Viento-madera en plano de fondo</b> con fagot: c. 47; c. 57</li> <li>• <b>Pausa del viento-madera:</b> cc. 67-78; cc. 83-84; c. 92; c. 94; c. 102; c. 121; c. 162; cc. 232-239</li> <li>• <b>Pausa general:</b> c. 36; c. 231</li> </ul>
--	--	---

Cap. III. Tabla 32. Planos sonoros en la sección de viento-madera en las *Danzas fantásticas*

PORCENTAJES DE PLANOS SONOROS EN LA SECCIÓN DE VIENTO-MADERA EN LAS TRES DANZAS						
PLANOS	Nº DE COMPASES			PORCENTAJES		
	<i>Exaltación</i>	<i>Ensueño</i>	<i>Orgía</i>	<i>Exaltación</i>	<i>Ensueño</i>	<i>Orgía</i>
<b>1.º Plano</b>	101,5	101	162	<b>41,26 %</b>	<b>58,38 %</b>	<b>65,85 %</b>
<b>Plano medio</b>	103	17	52	<b>41,87 %</b>	<b>9,83 %</b>	<b>21,14 %</b>
<b>Plano de fondo</b>	25,5	36	3	<b>10,36 %</b>	<b>20,80 %</b>	<b>1,22 %</b>
<b>Pausa en viento-madera</b>	15	17	27	<b>6,10 %</b>	<b>9,83 %</b>	<b>10,97 %</b>
<b>Pausa general</b>	1	2	2	<b>0,41 %</b>	<b>1,16 %</b>	<b>0,82 %</b>

Cap. III. Tabla 33. Porcentajes de planos sonoros en la sección de viento-madera en las *Danzas fantásticas*

### Planos sonoros en la sección de viento-metal en las *Danzas fantásticas*

Los instrumentos de metal son los más antiguos de la cultura occidental, pero en la orquesta no fueron explotados hasta final del siglo XX; los compositores del siglo XIX no aceptaban los avances tecnológicos de la trompeta y trompa.

*Exaltación* está escrita para 4 trompas, 3 trompetas, 3 trombones y 1 tuba. Trompas en Fa, único instrumento transpositor, el resto del metal está escrito en Do.

*Ensueño* mantiene la misma instrumentación en la sección de viento-metal, así como los mismos instrumentos transpositores, ya que reutiliza idéntica plantilla instrumental.

En *Orgía* la plantilla de viento-metal se mantiene inalterable, respetando la elección instrumental de las dos danzas anteriores.

La estructura de la sección del viento-metal en las *Danzas fantásticas* según los planos es la siguiente:

<b>PLANOS SONOROS EN LA SECCIÓN DE VIENTO-METAL DE LAS TRES DANZAS</b>		
<i>Exaltación</i>	<i>Ensueño</i>	<i>Orgía</i>
<ul style="list-style-type: none"> <li>• <b>Viento-metal en 1.º plano</b> con trompa: cc. 39-46; cc. 63-66, cc. 153-160</li> <li>• <b>Viento-metal en 1.º plano</b> con trompeta: cc. 67-70; cc.129-144</li> <li>• <b>Viento-metal en 1.º plano</b> con trompa y trompeta cc. 83-86</li> <li>• <b>Tutti de viento-metal en 1.º plano:</b> cc. 181-182</li> <li>• <b>Viento-metal en plano medio</b> con trompa: cc. 31-38; cc. 95-128</li> <li>• <b>Viento-metal en plano medio</b> con trompa, trompeta y trombón: cc. 47-62</li> <li>• <b>Tutti de viento-metal en plano medio:</b> cc. 161-180</li> <li>• <b>Viento-metal en plano de fondo</b> con trompas: cc. 7-15; cc. 23-30; cc. 183-193; cc. 207-208; cc. 213-220; cc. 230-231; cc. 236-239</li> <li>• <b>Viento-metal en plano de fondo</b> con trombones y tuba: cc. 1-6</li> <li>• <b>Viento-metal en plano de fondo</b> con trompa y</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• <b>Viento-metal en 1.º plano</b> con trompas: cc. 6-7; cc. 13-15; cc. 40-41; cc. 108-109</li> <li>• <b>Viento-metal en 1.º plano</b> con trompa I: cc. 75-77; c. 162</li> <li>• <b>Viento-metal en 1.º plano</b> con trompeta I: cc. 85-91; cc. 99-103; c. 117</li> <li>• <b>Viento-metal en 1.º plano</b> con trompa I y II: cc. 93-94</li> <li>• <b>Viento-metal en plano medio</b> con trompetas y trombones: cc. 1-2</li> <li>• <b>Viento-metal en plano medio</b> con trompas: cc. 28-32</li> <li>• <b>Viento-metal en plano medio</b> con trompa I: cc. 69-74</li> <li>• <b>Viento-metal en plano medio</b> con trompas I-II: cc. 125-128</li> <li>• <b>Viento-metal en plano medio</b> con trompas I-II-III: cc. 129-132</li> <li>• <b>Viento-metal en plano medio</b> con trompas a tres: cc. 145-149</li> <li>• <b>Viento-metal en plano medio</b> con trompas a dos: cc. 150-155</li> <li>• <b>Viento-metal en plano de fondo</b> con trompetas: cc. 3-4</li> <li>• <b>Viento-metal en plano de fondo</b> con trompas: cc. 44-47</li> <li>• <b>Viento-metal en plano de fondo</b> con trombones y tuba: cc. 48-50</li> <li>• <b>Viento-metal en plano de fondo</b> con trompa IV: cc.51-54</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• <b>Viento-metal en 1.º plano:</b> cc. 18-21</li> <li>• <b>Viento-metal en 1.º plano</b> con trompas: cc. 26-31</li> <li>• <b>Viento-metal en 1.º plano</b> con trompetas: cc. 32-35; cc. 59-61; cc. 63-66; cc. 81-82; cc. 215-218; cc. 240-243</li> <li>• <b>Viento-metal en 1.º plano</b> con trombón: c. 113</li> <li>• <b>Viento-metal en plano medio:</b> c. 2; cc. 7-17; cc. 22-25; c. 54; c. 62; cc. 114-123</li> <li>• <b>Viento-metal en plano medio</b> con trompas: cc. 3-6; cc. 43-46; c. 48; c. 50; cc. 79-80; cc. 107-112; cc. 128-134; cc. 156-160; cc. 183-186</li> <li>• <b>Viento-metal en plano medio</b> con trompetas: cc. 164-168; cc. 203-206</li> <li>• <b>Viento-metal en plano medio</b> con trompas, trompetas y trombón: cc. 191-198</li> <li>• <b>Viento-metal en plano medio</b> con trompas y trompetas: cc. 199-202; cc. 207-208</li> <li>• <b>Tutti de viento-metal en plano medio:</b> cc. 169-174; cc. 221-230; cc. 244-246</li> <li>• <b>Viento-metal en plano de fondo:</b> cc. 219-220</li> <li>• <b>Viento-metal en plano</b></li> </ul>

<p>trompeta: cc. 71-78</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• <b>Viento-metal en plano de fondo</b> con trombón: cc. 145-152; cc. 200-202</li> <li>• <b>Pausa en viento-metal:</b> cc. 16-22; cc. 79-82; cc. 87-94; cc. 194-198; cc. 203-206; cc. 209-212; cc. 221-229; cc. 232-235; cc. 240-246</li> <li>• <b>Pausa general:</b> c. 199</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• <b>Viento-metal en plano de fondo</b> con trompas II y IV: cc. 55-57</li> <li>• <b>Viento-metal en plano de fondo</b> con trompas a cuatro: cc. 78-83</li> <li>• <b>Viento-metal en plano de fondo</b> con trompas, trompetas y trombones: cc. 84-85</li> <li>• <b>Viento-metal en plano de fondo</b> con trompas, trompetas, trombones y tubas: c. 92</li> <li>• <b>Viento-metal en plano de fondo</b> con trombón III y tuba: cc. 95-98</li> <li>• <b>Viento-metal en plano de fondo</b> con trompas a cuatro y trompeta I: cc. 133-136</li> <li>• <b>Viento-metal en plano de fondo</b> con trompas, trombones y tuba: cc. 137-138</li> <li>• <b>Viento-metal en plano de fondo</b> con trompas a cuatro: cc. 139-140</li> <li>• <b>Pausa en viento-metal:</b> c. 5; cc. 8-9; cc. 11-12; cc. 16-27; cc. 42-43; cc. 58-68; cc. 104-106; cc. 110-116; cc. 118-124; cc. 141-144; cc. 156-161; cc. 163-173</li> <li>• <b>Pausa general:</b> c. 10; c. 107</li> </ul>	<p><b>de fondo</b> con trompas: cc.55-58; c. 91; c. 93; cc. 124-127; cc. 151-155; c. 161; c. 163; cc. 175-182; cc. 187-190</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• <b>Viento-metal en plano de fondo</b> con trompetas: cc. 135-137</li> <li>• <b>Tutti de viento-metal en plano de fondo:</b> cc. 209-214</li> <li>• <b>Pausa del viento-metal:</b> c. 1; cc. 37-42; c. 47; c. 49; cc. 51-53; cc. 67-78; cc. 83-90; c. 92; cc. 94-106; cc. 138-150; c. 162; c. 232-239</li> <li>• <b>Pausa general:</b> c. 36; c. 231</li> </ul>
---	--	--

Cap. III. Tabla 34. Planos sonoros en la sección de viento-metal en las *Danzas fantásticas*

PORCENTAJES DE PLANOS SONOROS EN LA SECCIÓN DE VIENTO-METAL EN LAS TRES DANZAS						
PLANOS	Nº DE COMPASES			PORCENTAJES		
	<i>Exaltación</i>	<i>Ensueño</i>	<i>Orgía</i>	<i>Exaltación</i>	<i>Ensueño</i>	<i>Orgía</i>
<b>1.º Plano</b>	46	28	32	<b>18,70 %</b>	<b>16,18 %</b>	<b>13,01 %</b>
<b>Plano medio</b>	78	39	114	<b>31,71 %</b>	<b>22,54 %</b>	<b>46,34 %</b>
<b>Plano de fondo</b>	69	36	40	<b>28,05 %</b>	<b>20,81 %</b>	<b>16,26 %</b>
<b>Pausa en viento-metal</b>	52	68	58	<b>21,14 %</b>	<b>39,31 %</b>	<b>23,58 %</b>
<b>Pausa general</b>	1	2	2	<b>0,40 %</b>	<b>1,16 %</b>	<b>0,81 %</b>

Cap. III. Tabla 35. Porcentajes de planos sonoros en la sección de viento-metal en las *Danzas fantásticas*

**Recursos de las distintas secciones instrumentales de las *Danzas fantásticas*:  
cuerda, viento-madera, viento-metal, percusión y arpa**

<b>RECURSOS EN LA CUERDA</b>		
<i>EXALTACIÓN</i>	<i>ENSUEÑO</i>	<i>ORGÍA</i>
Registro agudo en violines	Registro agudo en violines y violas	Registro agudo en violines
Uso de armónicos	-----	-----
Trémolos en talón	Trémolos	Trémolos en pasajes
-----	Trinos	-----
Escalas ascendentes y descendentes	Escalas	Escalas
Sordinas	Sordinas	Sordinas
Arpeggios en trémolo	Arpeggios ascendentes	Arpeggios ascendentes y descendentes
Pasajes cromáticos	Pasajes cromáticos	-----
-----	Mordentes con trinos	Mordentes
<i>Divisi</i>	<i>Divisi</i> en tres	Reducción a 7 instrumentos: 3 violines I + 2 violines II + 2 violas.
<i>Sul ponticello</i>	<i>Sul ponticello</i>	-----
<i>Pizzicato</i>	<i>Pizzicato</i>	Pasajes en <i>pizzicato</i>
-----	Reduce los violines I a uno solo	Reduce los violines I a uno solo
Gradación dinámica amplia de <i>ppp</i> a <i>fff</i>	Gradación dinámica de <i>pp</i> a <i>f</i>	Gradación dinámica de <i>pp</i> a <i>fff</i>
-----	-----	Indicación de arco y cuerda (talón y a la cuarta)
Indicaciones de carácter: marcado y cantando	Indicaciones de carácter: vibrante, cantando y con expresión	Indicaciones de carácter: con brío, con sentimiento salvaje, enérgico, delicadísimo y cantando

Cap. III. Tabla 36. Recursos en la cuerda en las *Danzas fantásticas*

<b>RECURSOS EN LA MADERA</b>		
<i>EXALTACIÓN</i>	<i>ENSUEÑO</i>	<i>ORGÍA</i>
Melodía a solo en oboe, corno inglés o clarinete	Melodía a solo en flauta, oboe, corno inglés o clarinete	Melodía a solo en oboe y flauta
Melodía duplicada en flautas y oboes	Melodía duplicada en flautas y oboes, oboe y clarinete o flauta y clarinete	Melodía duplicada al unísono en oboe y clarinete o flauta y clarinete y oboe y flauta duplicándose en octava
Melodía duplicada en flautas, oboes y corno inglés	-----	Fondo en tresillos duplicándose en flautas, oboes y corno inglés
Melodía duplicada en flautas, oboes y clarinetes	Melodía duplicada en flautas, oboes y clarinetes	Cadencia andaluza duplicada en corno inglés,



		clarinete, clarinete bajo, fagot y contrafagot
Melodía duplicada en oboe, corno inglés y clarinete	-----	Melodía duplicada en flauta, oboe, corno inglés y clarinete al unísono
Escalas en registro agudo en flautas, oboes y clarinetes	Escalas cromáticas en flautas, oboes y clarinetes al unísono	Escalas cromáticas en oboes y clarinetes. Escalas al unísono en flautas, oboes y clarinetes
Trinos en las flautas	Trinos en flauta, oboes y clarinetes	Trinos en flauta, oboes y clarinetes
-----	Adornos en flautas, oboe, corno inglés, clarinete y fagot simultáneamente	Adorno en flauta, oboe y clarinete simultáneamente

Cap. III. Tabla 37. Recursos en la madera en las *Danzas fantásticas*

RECURSOS EN EL METAL		
<i>EXALTACIÓN</i>	<i>ENSUEÑO</i>	<i>ORGÍA</i>
Melodía en las 4 trompas al unísono duplicando a flautas, oboes, clarinete y violines	Melodía en las trompetas duplicando al violín I o a las violas	Melodía en las 4 trompas al unísono duplicando a flautas, oboes, corno inglés, clarinetes, violines y violas
Melodía en toda la sección de metal duplicando a oboe, corno inglés y clarinete	-----	-----
Melodías en trompas	-----	-----
Melodías en trompeta I duplicando a flautas, oboes y violines II	Melodía en la trompeta a solo	Melodía en trompeta III duplicando al oboe. Melodía en trompetas I-II duplicando a flautas, oboes, corno inglés y clarinetes. Melodía en trompetas a tres duplicando y reforzando a flautas, oboes, corno inglés, clarinetes, violines y violas
Pasajes de trompas con acentos	Pasajes de trompas como motor rítmico	Pasajes de trompa duplicando a la sección de viento madera con función de acompañamiento
Marcha al unísono de trompas a dos	Trompas reforzando el motor rítmico del fagot	Trompas reforzando el ostinato de fagot y viola
Acordes de trombón y tuba con función de bajo	Nota pedal en trombones y tuba	Nota pedal en las trompas reforzando al contrabajo
Uso de sordina en trompas y trompetas	Uso de sordina en trompas y trompetas	Uso de sordinas en trompetas

Cap. III. Tabla 38. Recursos en el metal en las *Danzas fantásticas*

<b>RECURSOS EN LA PERCUSIÓN</b>		
<i>EXALTACIÓN</i>	<i>ENSUEÑO</i>	<i>ORGÍA</i>
Bombo en redoble con doble maza con duración de dos compases y medio	No hay bombo	Bombo coronando el <i>tutti</i> orquestal o toque aislado en parte débil
No utiliza tambor	Tambor con función rítmica	No utiliza tambor
Platillo con baqueta de madera	Solo utiliza platillo en una ocasión al comienzo de la 2. <sup>a</sup> danza (compás 3) para acentuar la parte débil.	Platillo en redoble con baqueta de madera y nota final del <i>tutti</i> orquestal
Triángulo subrayando el ritmo en semicorcheas de las violas o reforzando el arpa	No utiliza triángulo	Triángulo como refuerzo de un acento de la sección de cuerda y en trino doblando al redoble de timbal de compás y medio o dos compases.
Timbres con función colorística	Timbres para reforzar melodía	Timbres en trémolo de dos compases de duración o reforzando el pulso inicial fuerte de la coda final.
Timbal en redoble con duración de cuatro compases	No utiliza redoble de timbal	Redoble de timbal de uno o dos compases de duración
Timbal en toques aislados	Timbal en toques aislados: Re-Sol	Timbal en toques aislados: Re-La
Timbal en ostinato reforzando la cuerda grave	No utiliza el timbal en ostinato	Timbal en ostinato reforzando todas las secciones instrumentales graves: cuerda madera y metal
Timbales afinados en La-Re	Timbales afinados en Sol-Re	Timbales afinados en La-Re
No utiliza campanas	Incorpora campana en Re con sonoridad lejana como toque colorístico	No utiliza campanas

Cap. III. Tabla 39. Recursos en la percusión en las *Danzas fantásticas*

<b>RECURSOS EN EL ARPA</b>		
<i>EXALTACIÓN</i>	<i>ENSUEÑO</i>	<i>ORGÍA</i>
Arpa con función melódica duplicando a las flautas, oboes o violines	Arpa con función melódica duplicando a flautas, oboes.	Arpa con función melódica duplicando a los violines I
Arpa reforzando los <i>pizzicatos</i> de la cuerda grave	Arpa reforzando a los violines I.	Arpa reforzando a los <i>pizzicati</i> de la cuerda grave
Arpa con función de bajo ostinato sincopado reforzando la cuerda grave	Arpa con función de ostinato imitando y reforzando a los violonchelos	Arpa con función de bajos ostinato reforzando a violas, violonchelos, clarinetes y fagot

Arpa en acordes que duplican al unísono a violas, violonchelos , contrabajos además de flauta, clarinete y fagot	Arpa en acordes duplicando a violas, violonchelos además de clarinetes y fagot	Arpa en octavas reforzando la nota de los violonchelos
Arpa en cinquillos, septillos y <i>glissandos</i> con función decorativa	Arpa en octillos con función decorativa	Arpa en <i>glissando</i> , o dibujos rítmicos con función decorativa
Arpa en arpegio duplicando a los acordes placados de violonchelos y contrabajos en <i>divisi</i>	Arpa en arpegio duplicando a violonchelos y contrabajos	Arpa en arpegio reforzando a los violonchelos en <i>divisi</i>
Arpa en arpegios en semicorcheas imitando a las sección de cuerda	Arpa en arpegios sincopados duplicando al unísono a las trompas	Arpegios ascendentes en semicorcheas imitando la figuración en semicorcheas de violines y violas
Arpa en acorde con función principal sobre calderón orquestal.	Arpa en acordes que refuerzan a los violines II, violas y trompas	Arpa en acordes que refuerzan a los violines II, violas y fagot.

Cap. III. Tabla 40. Recursos en el arpa en las *Danzas fantásticas*



## CAPÍTULO IV

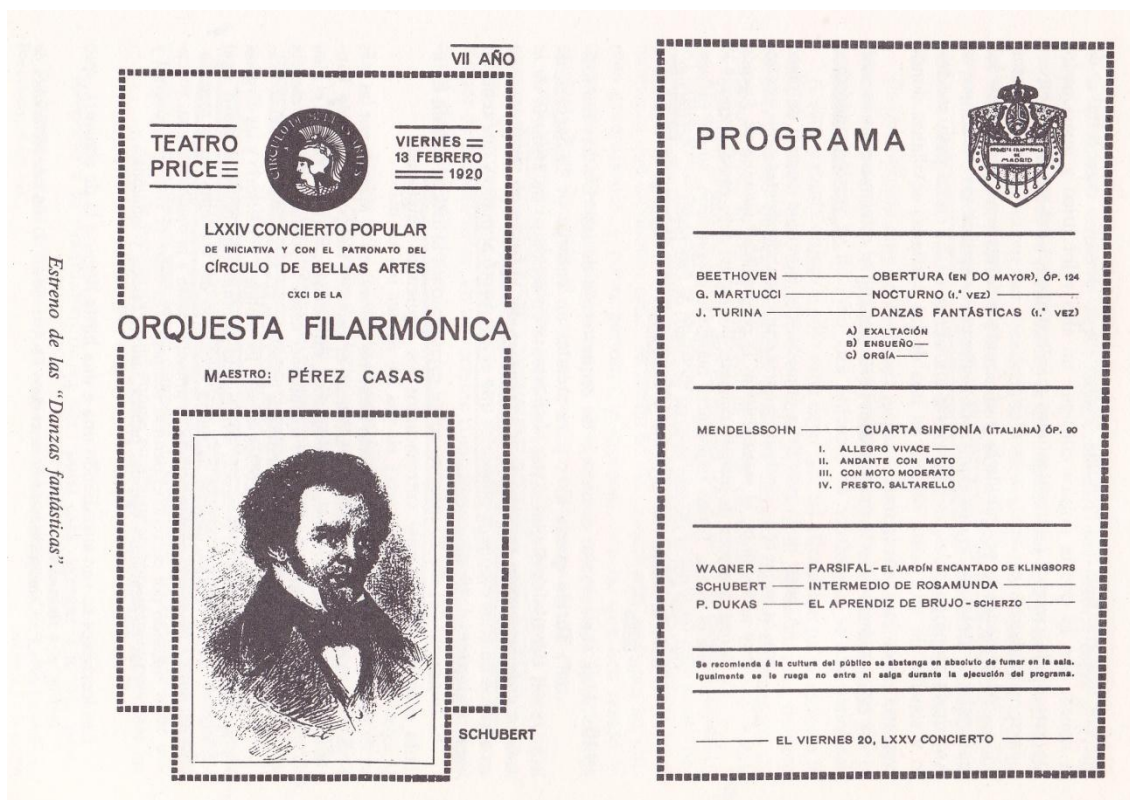
### VERSIONES Y CONSIDERACIONES DE RECEPCIÓN

#### 4.1.- Estreno y presentación de las distintas versiones.

Las *Danzas fantásticas* de Joaquín Turina fueron compuestas en 21 días, entre el 11 y 29 de agosto de 1919, en la versión para piano, y entregadas a Unión Musical Española el 2 de septiembre. Posteriormente fueron instrumentadas para orquesta, labor que le supuso a Turina 3 meses más de trabajo, entre el 15 de septiembre y el 30 de diciembre de 1919. Esta obra, según palabras del propio compositor, fue concebida como dos versiones sonoras distintas, una para piano y otra para orquesta.

La obra en versión orquestal fue entregada al editor el día 3 de enero de 1920, tan solo tres días después de su finalización. Turina había cobrado por la obra en versión para piano 300 pesetas, que unidas a una cuenta anterior con su editorial, Unión Musical Española, de 221 pesetas con 65 céntimos, sumaban una entrega total de 521,65 pesetas, que finalmente fueron 600 (según se puede comprobar en los documentos 5 y 6 que figuran en el anexo III). La obra orquestal no fue remunerada. Turina catalogó las *Danzas fantásticas* como opus 22 en su versión orquestal, pero no catalogó la versión de piano, que, sin embargo, había sido compuesta con anterioridad. La edición impresa de la obra ocupa 92 páginas. Ya hemos indicado al comienzo de la tesis que no se ha encontrado hasta ahora el manuscrito autógrafo del compositor, ni en los fondos de la editorial ni en el legado del compositor, depositado por la familia en la Fundación Juan March de Madrid.

El primer estreno de la obra en su versión orquestal tuvo lugar en el madrileño teatro Price el viernes 13 de febrero de 1920, a cargo de la Orquesta Filarmónica de Madrid bajo la dirección de Bartolomé Pérez Casas. Se trataba del concierto 191 de la temporada VII correspondiente al LXXIV de la serie de los conciertos populares patrocinados por el Círculo de Bellas Artes en el teatro Price.



Cap. IV. Ilustración 1. Programa del estreno el 13 de febrero de 1920, en el madrileño teatro Price, de las *Danzas fantásticas*, por la orquesta Filarmónica dirigida por Bartolomé Pérez Casas

La obra estuvo ubicada en la primera parte de las tres que comprendía el programa, como era usual en la época. En este primer bloque figuraba, junto a la *Obertura en Do mayor* de Beethoven, el estreno de un *Nocturno* de G. Martucci y el estreno de las *Danzas fantásticas* de Turina. El segundo bloque lo llenaba la *Cuarta sinfonía* de Mendelssohn y en el tercer bloque aparecían un fragmento de *Parsifal*, de Wagner; el interludio de *Rosamunda*, de Schubert, y *El aprendiz de brujo*, de Dukas<sup>513</sup>.

«El autor ha querido traducir, por medio del ritmo, la sensación del movimiento humano en todo lo que este tiene de espiritual y expresivo, buscando, en cuanto al colorido, el mayor contraste posible»<sup>514</sup>.

La obra, estaba dedicada a su mujer, Obdulia. De esta versión orquestal señalaba Federico Sopena lo siguiente: «Hizo Turina una instrumentación esplendorosa, pasando

<sup>513</sup> BALLESTEROS EGEA, Mirian. *La Orquesta Filarmónica de Madrid (1915-1945) y su contribución a la renovación musical española*. Tesis doctoral en la Universidad Complutense de Madrid. 2010. <http://eprints.ucm.es/11071/1/T32198.pdf>.

<sup>514</sup> Comentario incluido en el programa del día de su estreno en el circo Price de Madrid, el 13 de febrero de 1920. MORÁN, Alfredo; *Joaquín Turina a través de sus escritos en el centenario de su nacimiento, 1882-1982*. Sevilla: Gráficas del Sur, 1983. Tomo II, p. 140.

a la orquesta sin perder intimidad y gracia, pero ganando color y dinamismo...»<sup>515</sup>. El propio Turina hacía en su sexta conferencia pronunciada en La Habana en 1929, bajo el título, «Cómo se hace una obra», un comentario explicando su intencionalidad respecto a la misma: «... no quiere decir que el asunto literario tenga que ver con la música. Se trata únicamente de que los tres epígrafes tienen cierta conexión con el espíritu musical, y algo coreográfico de las tres danzas. Son estados del alma expresados rítmicamente, bajo la eterna ley del contraste»<sup>516</sup>.

La crítica y recepción de la obra fueron positivas en líneas generales, aunque algunos manifestaron más entusiasmo que otros, dependiendo de su ideología y estética musical o de las simpatías hacia Turina, como siempre suele suceder. Indicamos a continuación un ejemplo de recepción más positiva y otro comentario totalmente contrario, para dar idea de la diferencia de percepción de la composición inmediatamente después de su estreno. Una breve, pero positiva recepción la encontramos en el artículo del periódico madrileño *ABC*, «Una obra nueva de Turina», firmado por Ángel María Castell, publicado el 14 de febrero de 1920:

Éxito grande alcanzó el maestro Turina con sus «Danzas fantásticas», nueva obra del ilustre compositor sevillano.

Se trata de tres notas de color inspiradas, cada una, en una frase de un libro de autor sevillano. En todas hay interés, sensación de poesía, aroma popular, y la idea aparece vestida con rico ropaje de delicadezas sobriamente expresadas dentro de la gallardía y brillantez con que instrumenta siempre sus producciones el autor de «La procesión del Rocío».

La segunda de estas páginas, de placidez norteña, fue repetida, y a la terminación de la obra el público tributó una prolongada y unánime ovación a Turina, que se sentaba en un palco del teatro<sup>517</sup>.

El autor de otra reseña, firmada por Hans, hacía, sin embargo, una crítica bastante severa a las danzas turinianas desde el periódico *El Debate*, publicada al día siguiente del estreno de la obra:

---

<sup>515</sup> SOPEÑA, Federico. Comentario incluido en el disco de Hispavox HH 10-80, con interpretaciones de la Orquesta de Conciertos de Madrid.

<sup>516</sup> TURINA, J. «Cómo se hace una obra». Sexta conferencia de las pronunciadas por Turina en La Habana, el 31 de marzo de 1929, p. 2.

<sup>517</sup> CASTELL, A. M. «Una obra nueva de Turina», *ABC*, Notas musicales, 14-II-1920, p. 22.

Resultó excesivo el pedir la repetición de la obra de Turina; el homenaje no está en proporción con esta fantasía, muy estimable, muy digna de consideración, pero bastante superficial; muy bien construida, pero falta de emoción y de intensidad. En esta página no interviene el elemento literario; decía el programa: «El autor ha querido traducir la sensación del movimiento humano en lo que tiene de espiritual y de expresivo»; esto es tan vago que esa vaguedad es causa de que la música resulte confusa e inexpressiva, como ocurrirá con la música de todo el que quiera servirse de ella para hacer cosas raras. Como en el color y en la sabia orquestación se advierte la mano del autor de «La procesión del Rocío», el público se dejó vencer y le obligó a salir para otorgarle sus aplausos<sup>518</sup>.

Turina, en su diario personal correspondiente al día 14 de febrero de 1920, es decir, al día siguiente del estreno de las *Danzas fantásticas*, se limitó a escribir dos palabras referidas a la recepción y crítica de su estreno: «Buena prensa».

Cuatro meses después del estreno de las *Danzas fantásticas* en versión orquestal tuvo lugar la primera audición de la obra en versión pianística, y fue el propio Turina al piano el que las interpretó el 15 de junio de 1920 en la Sociedad Filarmónica de Málaga. Federico Sopena mostró también sus preferencias hacia esta versión:

A pesar de la muy bella orquestación, la versión original de piano enseña mejor cómo, incluso en obras como esta, obedientes a una estética muy nacionalista, el romanticismo, la personalidad intimista de Joaquín Turina, aparecen de manera radiante. Por eso no debe causar sorpresa lo que el mismo Turina respondiera cuando le preguntaron, no por influencias sino por el modelo ideal de su piano, de este piano: «...Schumann», dijo, al hablar de *Ensueño* y *Exaltación*; «... Albéniz», al referirse a *Orgía*<sup>519</sup>.

La segunda audición de las *Danzas fantásticas* en versión orquestal tuvo lugar en el sevillano teatro de San Fernando el 4 de mayo de 1923, tres años después del estreno absoluto, aunque en esta ocasión no sería Pérez Casas, sino el maestro Arbós al frente de la Orquesta Sinfónica de Madrid el que la presentó al público sevillano. Ambas agrupaciones madrileñas, tanto la Sinfónica como la Filarmónica, dieron numerosas audiciones de las *Danzas* en sus años de actividad.

Turina transcribió también, como hemos analizado anteriormente, en formato de cámara la tercera danza, *Orgía*, publicada por la Unión Musical Española, aunque no

---

<sup>518</sup> HANS, «Teatro de Price. Orquesta Filarmónica». *El Debate* 14-II-1920, p. 3.

<sup>519</sup> SOPEÑA, F. Comentario incluido en el disco del sello CLAVE 18-1, 214, con interpretaciones de Alicia de Larrocha.



consta su estreno y por tanto se desconoce la acogida de público y crítica. Esta versión que no figura en la extensa biografía de Alfredo Morán ni en su catálogo es parte del legado de la biblioteca de la Fundación Juan March, que fue el lugar donde se volcó el material original del archivo de Joaquín Turina.

El día 28 de octubre de 1928, Turina dirige *Ensueño y Orgía* con la Banda Municipal de Barcelona en la plaza del Rey y con esta ocasión agradece de modo espontáneo, el trato recibido, ya que supuso un gran éxito entre el público allí congregado tal y como cuenta en su diario el propio Turina.

## **4.2.- Versiones realizadas por Turina**

### **4.2.1.- Versión para piano de las danzas**

Como ya hemos indicado anteriormente, y el propio compositor lo confirma, Turina escribió las danzas primeramente para piano. «Las *Danzas fantásticas* fueron escritas para piano. Posteriormente las orquesté por creerlas con suficiente policromía para llevarlas a la paleta instrumental»<sup>520</sup>.

El proceso de llevar a orquesta una obra concebida inicialmente para piano es un hecho muy frecuente. Ravel, por ejemplo, pasó a orquesta todas sus obras de piano, excepto tres.

El orquestador utiliza distintos colores para realizar las distintas líneas melódicas, procurando que el colorismo no altere la forma ni el esquema musical. En ocasiones, el ritmo se simplifica o se altera en la escritura, y estos cambios buscan clarificar la versión orquestal. Un *crescendo*, un *diminuendo*, un *rubato* o una *fermata* serán más evidentes en la versión orquestal. Un *crescendo* se logra incrementando la instrumentación y un *diminuendo* restando instrumentos.

El «pedal de una *corda*» en el piano pasará a instrumentos orquestales con sordina. El pedal de piano de resonancia se convierte en valores largos en la orquesta. Las voces internas y externas esbozadas en el piano se orquestan cuidadosamente tras un análisis del recorrido lineal.

---

<sup>520</sup> De su conferencia «Cómo se hace una obra», número seis de las pronunciadas en La Habana el 31-III-1929.

Veamos a continuación las modificaciones que Turina realizó en las dos versiones de cada una de las danzas. Hemos empleado para el análisis la partitura de la versión para piano editada por la Unión Musical Española.

Comparación de la versión de piano con la versión orquestal de *Exaltación*.

La partitura de piano tiene el mismo número de compases que la partitura de orquesta: 246 compases. Analizando la orquestación de la versión de piano seccionalmente, según los cambios en la instrumentación de la obra encontramos lo siguiente:

COMPARACIÓN DE ELEMENTOS ENTRE LA VERSIÓN ORQUESTAL Y LA DE PIANO DE <i>EXALTACIÓN</i>		
ELEMENTOS AÑADIDOS EN LA VERSIÓN ORQUESTAL	ELEMENTOS MODIFICADOS DE LA VERSIÓN DE PIANO A LA ORQUESTAL	ELEMENTOS SUPRIMIDOS EN LA VERSIÓN ORQUESTAL
cc. 1 al 3: arpeggios ascendentes del arpa	c. 3: cambio rítmico que pasa de una blanca en la v. piano a una negra con doble puntillo y silencio de semicorchea en la v. orquestal	cc. 127 y 128: el <i>crescendo</i> de dos compases de la v. de piano es reducido a dos pulsos en la v. orquestal; último pulso del compás 127 y primero del compás 128
cc. 7 al 14: nota pedal en trompas	cc. 4 al 5: cadencia <i>ad libitum</i> en la v. piano, sustituida por cinquillos en viento-madera y tresillos en trémolo en violines	c. 128: reduce el valor de las figuras de la v. de piano a la v. orquestal (la negra de la v. piano se convierte en corchea con puntillo y se completa con silencio de semicorchea en la v. orquestal)
cc. 11 al 14: ostinato de timbal y <i>pizzicato</i> en violonchelos	cc. 7 al 14: modificación dinámica de <i>ppp</i> en v. piano a <i>pp</i> en v. orquestal	c. 182: en la v. piano la negra con puntillo con adorno es eliminada en la v. orquestal
cc. 31 al 38: nota pedal en clarinete bajo, <i>pizzicato</i> en contrabajo y septillo escalístico en violines II	cc. 55 al 58: cambio rítmico; en la v. piano alterna en cada pulso del compás, silencio de semicorchea y semicorchea, en la v. orquestal, un silencio de semicorchea y cinco semicorcheas son empleadas en flauta, oboe, corno inglés, clarinete y trompeta II	c. 187: el ritmo en semicorcheas acentuando la primera, tercera y quinta nota de la v. piano es suprimido en la v. orquestal y sustituido por arpeggios en <i>pizzicato</i> , en corcheas en los instrumentos graves de la cuerda (violonchelo y contrabajo) y en el viento-madera (clarinete bajo, fagot y contrafagot)
cc. 31 al 36: corcheas en octavas en violines I y negra, dos semicorcheas y negra con puntillo en violas	cc. 66 al 70: variante melódica del arpeggio en fagot y violonchelos	

cc. 39 al 46: síncopas en trompetas	cc. 63 al 70: variantes del fraseo; fraseo de cuatro compases en la v. piano; fraseo por compás en violines I-II y violas; fraseo de dos compases en las trompas; fraseo de tres compases en flauta, oboe y clarinete en la v. orquestal	
cc. 41, 42, 45 y 46: <i>glissando</i> en arpa	cc. 87 al 94: variación rítmica en el diseño de un compás: en v. piano es silencio de corchea, dos semicorcheas, corchea y en la v. orquestal en los violines, las dos semicorcheas del pulso central se convierten en corcheas	
cc. 47 al 54: contramelodía en violines I-II y violas; figuración rítmica acéfala en flautas, oboes y clarinetes	c. 103: variación melódica en el motor rítmico; en la v. piano, silencio de semicorchea seguido de cinco semicorcheas (Do#-Mi-Do#-Mi-Do#); en la v. orquestal, en los violines II, silencio de corchea y cuatro semicorcheas ligadas de dos en dos (Do#-Mi-Mi-Do#)	
cc. 55 al 58: ostinato en contrabajo y contrafagot; síncopa en trompetas y trombones	c. 146: adorno sobre acorde en la mano izda. del piano y <i>glissando</i> en corcheas de Si b a Fa en el contrabajo en la v. orquestal	
cc. 79 al 82: octavas en el arpa y trémolo <i>sul ponticello</i> en violines I-II y violas	c. 147: el ritmo en la mano izda. del piano a base de dos semicorcheas y negra, se convierte en la v. orquestal en dos corcheas y silencio de corchea en el contrabajo y silencio de corchea, dos semicorcheas y corchea en clarinete bajo y fagot	
cc. 83 al 85: arpeggio descendente en violines I	c. 153: diseño rítmico-melódico formado por cuatro semicorcheas y una corchea (Do b-Sol b-Do b-Re b-Do b) en la v. piano y en la v. orquestal el clarinete y el fagot hacen un diseño descendente con la figuración: silencio de semicorchea, tres semicorcheas y corchea (Sol b-Mi b-Re b-Do b)	
cc. 87 al 94: trémolo en las violas	c. 163: arpeggio en corcheas en el bajo en la v. piano pasan a ser acordes placados en los instrumentos graves en la sección de viento madera y metal en la v. orquestal	
cc. 105 al 108: ritmo en dos compases de 3/8 en las violas: negra con puntillo ligada a negra y ligada a semicorchea y otra	c. 208: la negra con puntillo de la v. piano se cambia por negra ligada a semicorchea y silencio de semicorchea en las flautas en la v. orquestal	

semicorchea		
cc. 121 y 123: acento en la primera semicorchea de la sección de cuerda	cc. 241 al 243: la v. orquestal modifica la tesitura, tocando dos octavas más agudas que en la v. de piano, dos violines I solos	
cc. 121 al 124: ritmo en semicorcheas en violines II, violas y violonchelos; tresillos en escalas ascendentes de dos compases en flauta, oboe y clarinete		
cc. 129 al 136: contramelodía en violines I		
cc. 129 al 143: motor rítmico unisónico en semicorcheas en las violas		
cc. 137 y 141: septillo ascendente en el arpa		
c. 145: ritmo formado por silencio de corchea, dos semicorcheas y corchea en clarinete bajo y fagot		
cc. 163, 164, 167, 168, 171, 172, 179 y 180: tresillos de semicorcheas en las flautas		
cc. 175 al 176: trinos en flautas		
cc. 164, 168, 172, 176 y 180: <i>glissandos</i> en arpa		
c. 184: ritmo en un compás de dos semicorcheas, corchea y silencio de corchea en oboe y corno inglés		
c. 188: añade un <i>sfz</i> en flauta, oboe, corno inglés y trompeta I, sobre una corchea con adorno		
c. 200: sordina en la cuerda		
cc. 203, 206, 209 y 220: trémolo en las violas		
cc. 207 al 208: trémolo en arpeggio ascendente en un violín solo		
cc. 203 al 225: pedal en el contrabajo		
c. 244: acento en las flautas I-II		

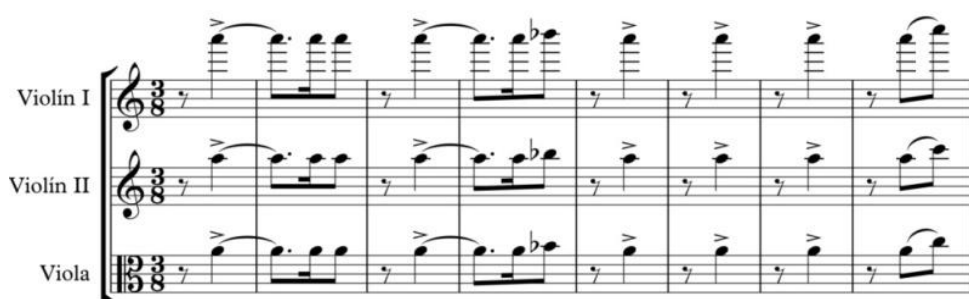
Cap. IV. Tabla 1. Comparación de elementos entre la versión orquestal y la de piano de *Exaltación*

En la versión orquestal se realizan cambios respecto a la versión pianística que consisten en pequeños aditamentos, modificaciones y eliminaciones. Señalamos a continuación algunos de estos cambios:

Ritmos añadidos en la versión orquestal.

- Homorritmia organizada por secciones de la orquesta, cuerda o viento-madera.

Ejemplo 1. Compases 47 al 54. Ritmo uniforme y homofónico en la sección de cuerda. Violines I-II y violas.



The image shows a musical score for three string instruments: Violin I, Violin II, and Viola. The music is in 3/8 time and consists of eight measures. The Violin I part features a melodic line with eighth notes and slurs. The Violin II and Viola parts provide harmonic support with chords and eighth notes. The key signature has one sharp (F#).

Ej. 1. Compases 47 al 54 en versión orquestal



The image shows a piano score for measures 47-54. It consists of two systems of staves. The first system has a treble and bass clef, with the treble clef containing chords and the bass clef containing a simple bass line. The second system continues the same pattern. The key signature has one sharp (F#).

Ej. 1. Compases 47 al 54 en versión piano

Ejemplo 2. Compases 47 al 58. Homorritmia en el viento-madera. Flautas, oboes y clarinetes del compás 47 al 54, y en el 55 se añade el corno inglés. Todo el viento-madera hace un diseño en semicorcheas en el segundo y tercer pulso del compás y con una melodía cromática que desciende cada pulso.

**Ej. 2. Compases 47 al 58 en versión orquestal**

**Ej. 2. Compases 47 al 58 en versión piano**

Duplicación al unísono de un diseño en octavas en la flauta y el violín I.

Ejemplo 3. Compases 34 al 38. El ritmo añadido es un adorno de los instrumentos agudos de cuerda y viento-madera en los compases 34 y 38.

Flauta *mf*

Violín I *mf*

**Ej. 3. Compases 34 al 38 en versión orquestal**

*sfz*

*sfz*

**Ej. 3. Compases 34 al 38 en versión piano**

Añadido rítmico en las violas con un diseño rítmico unisónico.

El arpa añade *glissandos* con función decorativa y colorística.

Ejemplo 4. Compases 129 y 133. *Glissando* arpístico en figuración irregular septillo ascendente cromático al unísono en ambos registros del instrumento.

Arpa *ff*

*gliss.*

**Ej. 4. Compases 129 al 133 en versión orquestal**

*ff*

*ff*

**Ej. 4. Compases 129 al 133 en versión piano**

En ocasiones, la versión orquestal no añade material nuevo, pero no se ciñe a la versión pianística, al menos no de forma literal, y realizando modificaciones.

Ejemplo 5. Compases 4 y 5. Si se comparan ambas versiones, la versión pianística es una cadencia a base de fusas ascendentes del registro grave al agudo y

descendente en sentido inverso, mientras que en la versión orquestal hay un despliegue de figuraciones irregulares, cinquillos de semicorcheas en flautas, oboes, corno inglés y clarinetes unidos a las arpas que realizan a la octava el diseño ascendente de cinco notas. La cuerda lleva trémolo de tresillos en sentido descendente. De modo que en la madera y cuerda imita las primeras 4 fusas del piano en sentido ascendente ampliadas ahora a cinco notas.

**Ej. 5. Compases 4 y 5 en versión piano**

**Ej. 5. Compases 4 y 5 en versión orquestal**

En ocasiones se modifica el ritmo y es trasladado, de modo que no coinciden los compases de la versión pianística y la orquestal.

Ejemplo 6. Compás 39 del piano y 40 en versión orquestal. Ritmo de la mano derecha del piano silencio de corchea, silencio de semicorchea y corchea semicorchea logra un ritmo sincopado que será modificado en la versión orquestal en el compás 40 de modo que organiza el ritmo en las flautas, oboes, corno inglés, clarinete y clarinete bajo con silencio de corchea y semicorchea semicorchea y corchea modificando el segundo y tercer pulso del compás.



**Ej. 6. Compás 40 de la versión orquestal**

**Ej. 6. Compás 39 en la versión piano**

A veces el cambio se realiza en el primer pulso del compás, aligerando la versión orquestal.

Ejemplo 7. Compases 59 al 62. La versión pianística tiene un comienzo con silencio de semicorchea seguido de 5 semicorcheas y articulación por compás, mientras en la versión orquestal hay silencio de corchea y cuatro semicorcheas articuladas dos a dos.

**Ej. 7. Compases 59 al 62, versión orquestal**

**Ej. 7. Compases 59 al 62 en la versión piano**

Modificación en la articulación. Cambio de dirección en el arpeggio así como diseño rítmico *legato* en el piano y *staccato* en la orquesta.

Ejemplo 8. Compases 145 al 148. El Arpeggio de tres notas en sentido ascendente con semicorcheas en el primer pulso del compás y articulación *legato* en la mano izquierda de la versión pianística se transcribe en la orquesta con un arpeggio de dos notas descendente con semicorcheas en el segundo pulso del compás y articulación *staccato*.

**Ej. 8. Compases 147 y 148 en versión pianística y compases 145 al 148 en versión orquestal**

Acorde en el piano interpretado por distintos recursos técnicos en la orquesta.

Ejemplo 9 A. Compases 146. Acorde de dos notas con intervalo de quinta en el piano se transcribe por un *glissando* de quinta ascendente en el arpa.

**Ej. 9 A. Compás 146 en versión piano y en versión orquestal**

Ejemplo 9 B. Compás 182. Un mordente en la mano izquierda del piano con nota larga se realiza orquestalmente en el contrabajo por tres notas acentuadas sin el mordente.

**Ej. 9 B. Compás 182 versión piano y en versión orquestal**

Con frecuencia se modifica no solo el ritmo, sino también el matiz. Una modificación del ritmo de semicorcheas en la versión pianística se traduce en corcheas en la orquestal. Lo más llamativo es que cambia el *pianissimo* del piano por un *sforzando*.

Ejemplo 10. Compás 183. Modificación del ritmo y del número de notas.

Ej. 10. Compás 183 versión piano y en versión orquestal

A veces sucede una modificación de acorde ligado en el piano por arpeggio en la versión orquestal.

Ejemplo 11. Compases 207 y 208. Acorde ligado del piano se transcribe en la versión orquestal en un arpeggio ascendente en trémolo en los violines I.

Ej. 11. Compases 207 y 208 en versión piano y en versión orquestal

Otras veces existen modificaciones rítmicas en valores largos que otorgan mayor sutilidad a la orquesta.

Ejemplo 12. Compases 202 y 3. En ambos ejemplos sucede lo mismo: la blanca en acorde grave del piano es interpretada por negra con doble puntillo con silencio de semicorchea en los instrumentos graves de las tres secciones instrumentales: contrafagot, trombón III, tuba, violonchelo y contrabajo.

Algunos ritmos o elementos de la versión pianística son eliminados en la versión orquestal:

Ej. 12. Compás 202 en versión pianística y en versión orquestal

Ej. 12. Compás 3 en versión piano y en versión orquestal

Ejemplo 13. Compases 153 al 156. En la versión pianística, un pasaje de cuatro compases, del compás 153 al 156, en arpeggio ascendente en semicorchea y ligadura por compás no es transcrito en la versión orquestal.

Ej. 13. Compases 153 al 156 en versión piano

**Ej. 13. Compases 153 al 156 en versión orquestal**

Eliminación en la versión orquestal del bajo Alberti de la versión pianística.

Ejemplo 14. Compás 187. Simplificación del ritmo.

**Ej. 14. Compás 187 en versión para piano y en versión orquestal**

### Comparación de la versión de piano con la orquestal de *Ensueño*

La versión pianística tiene 167 compases y la versión orquestal 173. La diferencia reside en el mayor despliegue que hace la orquesta de la cadencia inicial del piano, así como en el incremento de dos compases en la sección de la cuerda.

Señalamos los aspectos más importantes de las dos versiones.

El compás 1 de la versión pianística es una cadencia que combina dos elementos. Por un lado, un mordente con y sin trino, y por otro lado un pasaje en fusas en registro agudo. La cadencia pianística se desdobra en 5 compases orquestales que mantienen el mismo material ya utilizado en la versión pianística: mordentes con trino en el viento-madera, oboe, corno inglés, clarinete y fagot y mordente sin trino en el compás 5, final de la introducción. Las fusas en el piano corresponden a un compás en semicorcheas cromáticas en flautas, oboes y clarinetes, y tresillos de corcheas en trémolo en arpegio ascendente en la cuerda.

<b>COMPARACIÓN DE ELEMENTOS ENTRE LA VERSIÓN ORQUESTAL Y LA DE PIANO DE <i>ENSUEÑO</i></b>	
<b>ELEMENTOS AÑADIDOS EN LA VERSIÓN ORQUESTAL</b>	<b>ELEMENTOS MODIFICADOS DE VERSIÓN PIANO A ORQUESTAL</b>
c. 1: el compás 1 en la v. piano es una cadencia que es ampliada a cinco compases en la v. orquestal añadiendo los siguientes recursos: c. 1, trinos en flautas, oboes, corno inglés, clarinete, fagot, violines I-II, violas y violonchelos; c. 2, escalas cromáticas ascendentes en flautas, oboes y clarinetes, arpeggios en tresillos en violines I-II y violas; c. 5, corchea con adorno en flautas, oboes, corno inglés, clarinetes y fagotes con <i>pizzicato</i> en la sección de cuerda	c. 1: cadencial en la v. de piano se desdobra en cinco compases en la v. orquestal
cc. 28 al 31: hay tres elementos nuevos; nota pedal en el contrabajo, acordes de arpa y violín I, uno solo en registro agudo apoyando el arpa cada dos compases	c. 66 de la v. piano con un ritmo por compás (negra con puntillo ligada a semicorchea y cinco semicorcheas más) se convierte en la v. orquestal en el compás 70 al 74, en los oboes y clarinetes en un ritmo de dos compases formado por silencio de negra, corchea y seis semicorcheas y, en el segundo compás, una corchea seguida de silencios
cc. 32 al 39: ostinato en violonchelo, nota pedal en contrabajo, acordes de arpa y adorno melódico de un solo violín I	El margen de cuatro compases de diferencia entre las versiones de piano y orquesta se mantiene hasta el compás 166 en la v. piano que corresponde al compás 170 de la v. orquestal, que se añaden dos compases más, que son prolongación del compás anterior,

	de modo que la v. orquestal finaliza en el compás 173 y la v. de piano en el compás 167
c. 46: ostinato en tresillos de corchea en los violonchelos, nota pedal en trompas a cuatro, fagot, trombones a tres y contrabajo	
cc. 47 y 48: nota pedal en trombones a tres y contrabajo	
cc. 51 al 54: nota pedal en fagot, contrafagot, trombones a tres y contrabajo	
cc. 55 al 57: tresillos de corchea en trémolo en violonchelos	
cc. 80 al 82: tresillos de semicorcheas y trinos en flautas, oboes y clarinetes	
c. 83: en v. orquestal, seisillos y trinos en flautas, oboes y clarinetes	
cc. 92 y 93: ornamentación en flautas y clarinetes	
cc. 95 al 98: nota pedal en trombón III, tuba y contrabajo	
cc. 95 al 102: ostinato en tresillos de corcheas en trémolo en los violonchelos	
cc. 99 al 102: nota pedal en contrabajo, trompas y contrafagot	
cc. 110 al 113: nota pedal en clarinete bajo	
cc. 120, 121, 123 y 124: en v. orquestal, ostinato en el contrabajo	
cc. 126 y 128: ritmo de un compás en el arpa (silencio de negra, silencio de semicorchea, semicorchea, corchea y silencio de corchea)	
cc. 129, 131 y 132: ritmo de un compás en los violines I (silencio de negra, silencio de corchea, corchea con puntillo y semicorchea)	
cc. 133 al 136: octillo en arpeggio ascendente en el arpa	
cc. 143 y 144: acorde placado en el arpa	
cc. 145 al 150: bajo ostinato a base de tresillos en trémolo en los violonchelos	
cc. 156 al 162: nota pedal en el contrafagot; acordes placados en el arpa	
cc. 162 al 166: nota pedal en fagot y contrabajo	
cc. 171 y 172: un toque de campana por compás	

**Cap. IV. Tabla 2. Comparación de elementos entre la versión orquestal y la pianística de *Ensueño***

Las diferencias entre la versión pianística y la orquestal se resumen en tres opciones: sumar elementos nuevos, modificar o suprimir el material existente en la versión original para piano.

Existe un nuevo material con limitación de violines a tres o a dos instrumentos en los violines I. Nuevo material en los violines en *divisi* a tres, es decir, escrito a tres voces indicando «tres violines solos».

Ejemplo 1. Compases 58 al 63. Acorde a tres voces en los violines I limitando a un violín por voz.

3 violines solos

Violín I

*pp*

Vln. I

**Ej. 1. Compases 58 al 63 (v. orquestal)**

Piano

**Ej. 1. Compases 54 al 59 (v. piano)**

Incorporación de una nota pedal en los instrumentos graves.

Ejemplo 2. Compases 105 al 106. Nota pedal en el clarinete bajo.

Clarinete bajo

**Ej. 2. Compases 105 y 106 (v. orquestal)**

**Ej. 2. Compases 101 y 102 (v. piano)**



Un claro añadido colorista en la orquesta se debe a la función de la percusión. El ritmo percusivo en el tambor subrayando a las trompas convierte el tema principal de la versión pianística en un mero añadido rítmico de fondo.

Ejemplo 3. Compases 140 al 142. Tambor con función rítmica incorpora una función nueva a un material ya utilizado.



Ej. 3. Compases 140 al 142 (v. orquestal)



Ej. 3. Compases 136 al 138 (v. piano)

A veces se añade un ritmo nuevo en el tambor tras repetir el ritmo presentado ya en el tema principal. El citado ritmo nuevo en el tambor consiste en suprimir el primer pulso del 5/8 y comenzar de modo acéfalo el segundo pulso del citado compás. Efecto colorístico de la campana en *pianísimo*.

Ejemplo 4. Compases 171 y 172. Efecto a base de un toque muy suave por compás de la campana. En la versión orquestal, la síncopa ascendente es llevada por los violines I, que fue transcrita de la versión para piano en el mismo registro.



Ej. 4. Compases 171 y 172 (v. orquestal)



Ej. 4. Compases 165 y 166 (v. piano)

Presentamos a continuación algunos claros ejemplos de modificación de la versión pianística.

Ejemplo 5. Compases 70 al 75. El tema llevado en la mano izquierda en la versión pianística es llevado ahora por oboes y clarinetes al unísono, reforzando la importancia del material, pero modificando el inicio rítmico. En la versión para piano es negra con puntillo y semicorcheas en abanico, y en la versión orquestal silencio de negra, corchea y movimiento en abanico en semicorcheas.

Oboe  
Clarinete en La

The image shows a musical score for Oboe and Clarinet in B-flat. It consists of two staves. The top staff is for the Oboe and the bottom staff is for the Clarinet in B-flat. Both staves are in 6/8 time and contain identical notation. The notation features a series of eighth notes with beams, followed by a quarter rest, and then a dotted quarter note followed by an eighth note, all within a measure. This pattern repeats across the measures.

**Ej. 5. Compases 70 al 75 (v. orquestal)**

The image shows a musical score for piano. It consists of two staves. The top staff is the right hand and the bottom staff is the left hand. The notation features a series of chords and melodic lines. The left hand has a prominent bass line with a dotted quarter note and an eighth note, followed by a series of eighth notes. The right hand has chords and melodic lines that complement the left hand.

**Ej. 5. Compases 66 al 71 (v. piano)**

Modificación de funciones convirtiendo parte grave de la melodía en función de bajo.

Ejemplo 6. Compás 136. Las notas del fagot Re-Sol formaban parte del acorde melódico en registro grave del piano y ahora modifican su función pasando de principal a secundaria, es decir, de función melódica a función de bajo orquestal.

Fagot

The image shows a musical score for Bassoon. It consists of a single staff in bass clef with a 5/8 time signature. The notation features a dotted quarter note followed by an eighth note, both beamed together, and then a quarter note. The notes are Re and Sol.

**Ej. 6. Compás 136 (v. orquestal)**

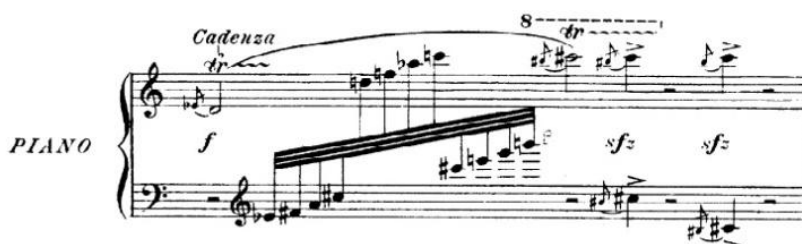


Ej. 6. Compás 132 (v. piano)

Ejemplo 7. Compases 1 al 5 y compás 1. Ampliación en la versión orquestal del compás 1 cadencial de la versión pianística, logrando 5 compases a base de orquestrar cada uno de los elementos de la cadencia.



Ej. 7. Compases 1 al 5 (v. orquestal)



Ej. 7. Compás 1 (v. piano)

- Primer elemento: blanca con adorno. Compás 1 orquestal en blanca adorno y trino en oboe, corno inglés, clarinete y violines I-II y violas.
- Segundo elemento: 12 fusas. Compás 2 orquestal utilizando 12 semicorcheas en flautas, oboes y clarinetes y tresillos arpegiados en trémolo en los violines I-II y violas.
- Tercer elemento: blanca con adorno. Compás 3 orquestal. Figuración blanca en tres versiones con trino en flauta, oboe y clarinete; blanca sin adorno en trompetas y blanca en trémolo en violines I-II y violas.
- Cuarto elemento: negra en versión pianística convertida en corchea, resolución del adorno o trino anterior orquestrado en flauta, oboe, clarinete, trompetas, violines I-II y violas.

- Quinto elemento: negra con adorno y acento en la versión pianística y se reduce a una corchea manteniendo el adorno y acento y orquestado en dos secciones: viento madera y cuerda. Como novedad, incrementa respecto al compás anterior la orquestación con corno inglés, fagot y violonchelos.

Señalamos a continuación la eliminación de algunos elementos, como la supresión de dos compases en la versión pianística.

Ejemplo 8. Compases 171 y 172. Son dos compases ligados que son ampliados en la versión orquestal solo colocando ligaduras en el compás anterior y orquestando para la cuerda con excepción de las violas.

Ej. 8. Compases 171 y 172 (v. orquestal)

Ej. 8. Compases 166 y 167 (v. piano)

### Comparación de la versión de piano con la orquestal de *Orgía*

La versión para piano, editada por la Unión Musical Española (1920), consta de 246 compases, exactamente igual que la versión orquestal, lo cual nos indica que no hay ampliación orquestal de ningún elemento sustancial.

**COMPARACIÓN DE ELEMENTOS ENTRE LA VERSIÓN ORQUESTAL Y LA DE PIANO DE *ORGÍA***

ELEMENTOS AÑADIDOS EN LA VERSIÓN ORQUESTAL	ELEMENTOS MODIFICADOS DE VERSIÓN PIANO A ORQUESTAL	ELEMENTOS SUPRIMIDOS EN LA VERSIÓN ORQUESTAL
c. 2: <i>glissando</i> en el arpa en el segundo pulso con un ámbito de Do <sup>6</sup> a Do <sup>7</sup>	c. 36: pausa general en la v. de piano en tanto que en la v. orquestal no es pausa general ya que la obra queda en suspensión con un trino de platillo con baqueta de madera	cc. 22 al 25: la síncopa en la v. de piano se suprime en la v. orquestal
cc. 1 al 16: ostinato de timbal (Re-La) que refuerza el bajo	c. 46: en la v. de piano el ritmo corchea con puntillo, silencio de semicorchea y silencio de negra es transcrito en la v. orquestal como negra ligada a semicorchea, silencio de semicorchea y silencio de corchea	c. 169 y 171: el arpeggio ascendente en corcheas de la v. de piano desaparece en la v. orquestal
cc. 18 al 20: escala de timbres en un ámbito que va del Sol <sup>6</sup> a La <sup>7</sup>	c. 55: en la v. de piano la mano izda. lleva una síncopa, (corchea, negra y corchea) y en la v. orquestal la trompa cambia el ritmo (silencio de corchea y negra con puntillo)	
cc. 48 y 50: seisillo en flautas, oboes y clarinetes	cc. 59 al 61: en la v. de piano la síncopa (corchea, negra, corchea) es transcrita en la v. orquestal (silencio de corchea, negra y corchea) en las violas	
c. 56: trinos en flautas, oboes y clarinetes	c. 91: en la v. de piano el ritmo corchea negra con puntillo es modificado en la v. orquestal en los violines II y violas sustituyendo la corchea por silencio	
c. 62: añade un ritmo de un compás en los violonchelos (dos corcheas y una negra)	c. 112: en ambas versiones se mantiene un ritmo constante pero se varía la melodía de las últimas cuatro semicorcheas, v. piano (Re-Do-Re-Mi) y v. orquestal (Re-Mi-Re-Mi)	
c. 65: arpeggio ascendente en el arpa	c. 147: el ritmo sincopado (corchea, negra, corchea) en la v. de piano es cambiado en la v. orquestal por silencio de corchea y negra con puntillo en violines II y violas	
c. 85: ritmo de un compás en los violines I-II y violas (silencio de corchea, negra y dos semicorcheas)	c. 217: en la v. piano, motivo de un compás (negra con puntillo y dos semicorcheas, con las notas La-Do-Si b), mientras que en la v.	

	orquestal el ritmo es modificado por la trompeta, que realiza un motivo de un compás (negra y tresillo de corcheas, con las notas La-La-Do-Si b)	
cc. 85 y 86: línea del bajo en el fagot con el ritmo siguiente: silencio de corchea y negra con puntillo ligada a negra	c. 236: pausa general en la v. de piano, mientras que en la v. orquestal la pausa queda reducida a un pulso, ya que en el primer pulso del compás el violonchelo presenta una negra ligada	
cc. 99 y 100: tresillos de semicorcheas en arpegios ascendentes en violines I-II y violas		
c. 101: arpeggio ascendente en el arpa		
cc. 122 y 123: tresillos de semicorcheas en flautas, oboes, corno inglés y clarinetes		
cc. 124 y 125: arpeggio en trémolo en violas		
cc. 126 y 127: arpeggio en trémolo en violines I		
c. 128: arpeggio en trémolo en violines II		
cc. 129 al 134: trémolo en arpeggio en violines I		
cc. 139 y 140: arpeggio ascendente en el arpa		
cc. 142 al 145: contramelodía en los violines I basada en un motivo de un compás (silencio de corchea y tres corcheas)		
cc. 142 al 146: silencio de corchea y tres corcheas en octavas en el arpa		
cc. 147 al 150: timbres en parte débil		
cc. 151 al 154: trémolo en las violas y ritmo de un compás en el arpa (silencio de corchea, silencio de semicorchea, semicorchea y negra, las dos últimas figuras en salto de octava)		
cc. 157 y 158: motivos de un compás formados por arpegios ascendentes en los violines I (silencio de		

semicorchea, tres semicorcheas y silencio de negra) y violines II en arpeggio ascendente (silencio de negra, silencio de semicorchea y tres semicorcheas)		
cc. 159 y 160: arpeggio en violines II y violas, en los violines II (silencio de negra y cuatro semicorcheas) y en las violas ritmo de un compás (silencio de semicorchea, tres semicorcheas y silencio de negra)		
c. 161: <i>glissando</i> de arpa en el primer pulso del compás		
cc. 161 y 163: ritmo de un compás en violines I y violas (semicorchea y negra con puntillo ligada a negra)		
cc. 169 al 171: motivos de un compás formado por un silencio de corchea y seis semicorcheas en flautas, oboes y clarinete		
cc. 178 al 181: corchea con puntillo, semicorchea y negra en cada compás; ritmo de corchea, silencio de semicorchea, semicorchea y negra en el fagot		
cc. 175 al 181: octavas en trémolo en los violines I		
cc. 183 al 188: tresillos de corcheas en flautas, oboes, corno inglés y clarinetes		
cc. 191 al 193: motivo de un compás formado por cuatro semicorcheas y corchea en movimiento ascendente		
cc. 195 al 197: trinos en las flautas		
cc. 203 al 208: tresillos de corchea en flautas, oboes, corno inglés y clarinetes		
cc. 204 al 206: <i>glissando</i> en el arpa		
cc. 209 al 214: escalas en semicorcheas en flautas, oboes y clarinetes		
cc. 215 al 220: tresillos de corcheas en flautas, oboes, corno inglés y clarinetes		

Cap. IV. Tabla 3. Comparación de elementos entre la versión orquestal y la de piano de *Orgía*

Señalamos a continuación los cambios más importantes observados en la obra para orquesta. Se trata de elementos incorporados, modificados o suprimidos.

### Elementos añadidos en la versión orquestal

Elemento rítmico nuevo en un compás y en un solo instrumento.

Ejemplo 1. Compás 4. Ritmo en el timbal.



Ej. 1. Compás 4 (v. orquestal)



Ej. 1. Compás 4 (v. piano)

Se añade un mismo elemento rítmico en dos instrumentos de distinta familia.

Ejemplo 2. Compases 7 al 10. Ostinato rítmico en contrafagot y timbal simultáneamente.



Ej. 2. Compases 7 al 10 (v. orquestal)



Ej. 2. Compases 7 al 10 (v. piano)

Elemento nuevo en tres instrumentos formando un pasaje homofónico e isorrítmico.



Ejemplo 3. Compases 18 al 20. Síncopa + corcheas + síncopa es el esquema rítmico que se repite simultáneamente en fagot, contrafagot y trompas a cuatro.

**Ej. 3. Compases 18 al 20 (v. orquestal)**

**Ej. 3. Compases 18 al 20 (v. piano)**

Elemento rítmico nuevo utilizado en viento-madera y cuerda simultáneamente.

Ejemplo 4. Compases 22 al 25. Pasaje a base de semicorcheas y con tresillos de semicorcheas como perfil rítmico característico, utilizado en flautas a tres, oboes a dos, clarinetes a dos y violines I-II, resultando duplicado a la octava y con efecto de color del timbre en los compases 23 y 25.

**Ej. 4. Compases 22 al 25 (v. orquestal)**

**Ej. 18. Compases 22 al 25 (v. piano)**

Incorporación de *sforzando* en la entrada temática.

Ejemplo 5. Compases 37 al 41. Técnica imitativa en las entradas en canon de los instrumentos del viento-madera: en el compás 37 entra el oboe, en el compás 39 entra la flauta y en el compás 41 entran los clarinetes, todos ellos con un *sforzando*.

**Ej. 5. Compases 37 al 41 (v. orquestal)**

**Ej. 5. Compases 37 al 41 (v. piano)**

Efectos colorísticos con la incorporación de un grupo de valoración especial en el viento-madera.

Ejemplo 6. Compás 48. Seisillo duplicado a la doble octava en flauta I, oboe I y clarinetes I-II.

**Ej. 6. Compases 48 y 49 (v. orquestal)**

**Ej. 6. Compases 48 y 49 (v. piano)**

Ritmo sincopado como elemento nuevo en la cuerda.

Ejemplo 7. Compás 85. Síncopa simultánea en violines I en *divisi*, violines II y violas en *divisi*.

Ej. 7. Compás 85 (v. orquestal)

Ej. 7. Compás 85 (v. piano)

Arpeggios en el arpa.

Ejemplo 8 A. Compases 95 al 101. Diseño arpegiado ascendente y descendente en semicorcheas por compás en el arpa.

Ej. 8 A. Compases 95 al 101 (v. orquestal)

Ej. 8 A. Compases 95 al 101 (v. piano)

Ejemplo 8 B. Compás 139. Arpeggio ascendente en corcheas en el arpa.

Ej. 8 B. Compás 139 (v. orquestal)

Ej. 8 B. Compás 139 (v. piano)

Arpeggios ascendentes en tresillos de semicorcheas simultáneamente en la cuerda.

Ejemplo 9. Compases 99 al 101. Arpeggios ascendentes en tresillos de semicorcheas simultáneos en violines I-II y violas.

Ej. 9. Compases 99 al 101 (v. orquestal)

Innovación a base de compartir material rítmico, de modo que se establece una interrelación o diálogo entre dos instrumentos del mismo grupo orquestal, en este caso la cuerda y el viento llevan el tema transcrito en la mano derecha en la versión de piano.

Ej. 9. Compases 99 al 101 (v. piano)

Ejemplo 10. Compases 157 al 160. Diseño del primer pulso de los violines I, que es imitado en el segundo pulso por los violines II; el recurso es utilizado en los compases 157 y 158 y del mismo modo se repite en los compases 159 y 160, pero esta vez entre la viola y el violín II.

Ej. 10. Compases 157 al 160 (v. orquestal)

Ej. 10. Compases 157 al 160 (v. piano)

El aditamento que logra un efecto colorístico es el *glissando*.

Ejemplo 11. Compases 161 y 163. *Glissando* arpístico como recurso decorativo en los dos registros simultáneamente.



Ej. 11. Compases 161 al 163 (v. orquestal)



Ej. 11. Compases 161 al 163 (v. piano)

En ocasiones añade un pasaje homofónico, en este caso en el viento-madera, que forma un contrapunto a la parte del piano.

Ejemplo 12. Compases 183 al 189. Pasaje homofónico basado en tresillos unisónicos de corcheas en flautas a tres, oboes a dos, corno inglés y clarinete a dos.



Ej. 12. Compases 183 al 189 (v. orquestal)



Ej. 12. Compases 183 al 189 (v. piano)

Coloración a base de escalas y trinos en las flautas.

Ejemplo 13. Compases 191 al 194. Las flautas colorean con sus escalas y trinos.

Flauta <sup>a 2</sup>

Flauta *ff*

Two staves of music for flutes in 2/4 time. The top staff has a dynamic marking of *ff* and a trill marking 'a 2'. The bottom staff also has a dynamic marking of *ff*. Both staves show melodic lines with trills and slurs.

Ej. 13. Compases 191 al 194 (v. orquestal)

*ff*

Piano score for measures 191-194. The right hand plays chords and the left hand plays a bass line. A dynamic marking of *ff* is present.

Ej. 13. Compases 191 al 194 (v. piano)

Combinación de un nuevo diseño en el viento-madera con un efecto colorístico en el arpa, como es el *glissando*.

Ejemplo 14. Compases 203 y 204. Tresillos unisónicos de corchea en el viento-madera en flautas a tres, oboes a dos, corno inglés y clarinetes a dos y como efecto de color rompiendo la isorritmia está el *glissando* del arpa en el compás 204.

Flauta <sup>a 2</sup>

Flauta

Oboe

Corno inglés

Clarinete en Sib

Arpa

*gliss.*

*ff*

Orchestral score for measures 203-204. It includes staves for two flutes (one marked 'a 2'), oboe, English horn, Bb clarinet, and harp. The harp part shows a glissando in measure 204. The piano part is on the right, marked *ff*.

Ej. 14. Compases 203 y 204 (v. orquestal)

Ej. 14. Compases 203 y 204 (v. piano)

Incorporación de escalas ascendentes y descendentes articuladas mediante ligaduras de dos compases en el viento-madera.

Ejemplo 15. Compases 209 al 212. Pasaje *legato* cada dos compases que abarca la escala ascendente y descendente que las flautas a tres, oboes a dos y clarinetes a dos llevan al unísono simultáneamente. Este material es nuevo y no aparece en la versión

para piano, que lleva el tema principal transcrito en la versión orquestal en los violines y violas.

**Ej. 15. Compases 209 al 212 (v. orquestal)**

**Ej. 15. Compases 208 al 212 (v. piano)**

Ritmos contrapunteados en la versión orquestal.

Ejemplo 16. Compases 5 y 6. Los metales prestan un contrapunto rítmico al ritmo del piano que aparece en las cuerdas y maderas.

**Ej. 16. Compases 5 y 6 (v. orquestal)**

**Ej. 16. Compases 5 y 6 (v. piano)**

Ejemplo 17. Compás 55. En la versión de piano hay una síncopa corchea negra y corchea y en la versión orquestal se modificó la corchea por silencio y la negra fue ampliada con el puntillo, aunque las notas y su transcripción y altura están perfectamente adaptadas del piano a las trompas.

**Ej. 17. Compás 55 (v. orquestal)**

**Ej. 17. Compás 55 (v. piano)**

Por último, se analizará la supresión de elementos al ser transcrita la obra para orquesta.

Ejemplo 18. Compases 22 al 25. El acompañamiento sincopado de la mano izquierda en el piano basado en corchea-negra-corchea es eliminado en la versión orquestal.

**Ej. 4. Compases 22 al 25 (v. orquestal)**

**Ej. 18. Compases 22 al 25 (v. piano)**

Ejemplo 19. Compases 169 y 171. El arpeggio ascendente en corcheas en la mano izquierda es eliminado en la versión orquestal; tan solo el arpeggio ascendente de flauta oboe y clarinete nos trae un lejano recuerdo, aunque con más diferencias que similitudes, ya que el arpeggio de la versión pianística es de corcheas en *legato*, está en registro grave y tiene un comienzo tético; sin embargo, en la versión orquestal el arpeggio es de semicorcheas en *staccato*, en registro agudo y con comienzo acéfalo.



Flautín o 3ª flauta  
Ob.  
Cor. Ingl.  
Cl.  
Cl. Bajo  
Fag.  
C. Fagot  
Tpa.  
Tpa.  
C. Tpt.  
C. Tpt.  
Tbn.  
Tba.  
Tambal.  
Perc.  
Arpa  
Vln. I  
Vln. II  
Via.  
Ve.  
Db.

Ej. 19. Compases 169 al 171 (v. orquestal)

Ej. 19. Compases 169 al 171 (v. piano)

#### 4.2.2.- Versión orquestina de *Orgía*

Versión orquestina de *Orgía* realizada por el propio Turina.

La versión para orquestina está transcrita para cuerda, clarinetes a dos en Si bemol, saxo tenor en Si bemol, trompetas a dos en Si bemol, trombón y batería.

Analizando el papel de violín I, observamos que la mayoría de la *particella* está transcrita de la sección de viento-madera y ocasionalmente mantiene la cuerda o utiliza el viento-metal respecto a la partitura orquestal original.

La confrontación de ambas versiones se ha realizado compás a compás desde la obra orquestal a la *particella* individual ya que la versión de conductor de la obra para orquestina es una reducción para piano con indicaciones de las entradas más importantes de los instrumentos.

Tabla comparativa de la versión para orquestina y orquestal.

<b>TRANSCRIPCIÓN DE LA VERSIÓN ORQUESTINA Y DE LA VERSIÓN ORQUESTAL</b>	
ORQUESTINA	ORQUESTAL
Violines I	Instrumentos solistas: violines II, violas, flautas, oboes, trompetas Combinación de tres instrumentos de viento-madera: flautas, oboes y clarinetes Combinación de tres instrumentos de viento-madera y metal: oboes, clarinetes y trompetas
Violines II	Instrumentos solistas: violines I, violas, flautas, oboes, clarinetes, trompa, trombón y arpa Combinación de dos instrumentos de viento-madera: oboe II y clarinete II Combinación de dos instrumentos de metal: trompas III-IV Combinación de tres instrumentos de cuerda: violines I, violines II y violas
Violonchelos	Instrumentos solistas: violonchelo, fagot y trompeta Combinación de tres instrumentos de viento-madera: flauta, oboes y fagot. Combinación de dos instrumentos de viento-metal: trompa y trompeta. Combinación de grupo mixto de viento-madera y metal: corno inglés, fagot y trompeta.
Contrabajo	Instrumentos solistas: violonchelos y arpa Combinación de dos instrumentos de cuerda: viola y violonchelo
Clarinetes I	Instrumentos solistas: violines I, violines II, violas, flauta, oboes, clarinete bajo y trompeta Combinación de dos instrumentos de la sección de cuerda: violines I-II, violas y violonchelos Combinación de dos instrumentos de la sección de viento-madera: flautas y oboes. Combinación de tres instrumentos de la sección de cuerda: violines I, violines II y violas Combinación de tres instrumentos de viento-madera y cuerda formando un grupo mixto: clarinetes, violines II y violas
Clarinetes II	Instrumentos solistas: violines I, violines II, violas, flauta, oboe, trompeta y trombón Combinación de dos o tres instrumentos de cuerda: violas y violonchelo o violines I, violines II y violas Combinación de dos, tres o cuatro instrumentos de viento-madera: flautas y clarinetes o flautas, oboes y clarinetes; flauta, oboe, corno inglés y clarinete

	<p>Combinación de dos instrumentos de viento-metal: trombón y tuba</p> <p>Combinación de dos o tres instrumentos de viento-madera y metal formando un grupo mixto: oboe y trompeta o clarinete, trompeta y trombón</p> <p>Combinación formando un grupo mixto de cuatro instrumentos de viento-madera y tres instrumentos de cuerda: flauta, oboe, corno inglés, clarinetes, violín I, violín II y viola</p>
Saxofón Tenor	<p>Instrumentos solistas: violín I, violín II, violas, violonchelo, flauta, oboe, trompeta y trombón</p> <p>Combinación de dos, tres o cuatro instrumentos de cuerda: violín I y violín II: viola y violonchelo; viola, violonchelo y contrabajo; violín I, violín II, viola y violonchelo</p> <p>Combinación formando un grupo mixto de instrumentos de cuerda y viento en grupos de dos o toda la sección de cuerda con uno o cuatro instrumentos de viento o dos instrumentos de viento y tres de cuerda: violín II y clarinete; violonchelo y fagot; cuerda al completo y flauta; cuerda completa, corno inglés, clarinete, fagot y contrafagot; oboe, clarinete, violín I, violín II y violas</p> <p>Combinación de dos o tres instrumentos de viento: clarinete y fagot; oboe y clarinete; flauta, oboe y clarinete</p> <p>Combinación de tres instrumentos de viento-metal: trompa, trompeta y trombón</p> <p>Combinación formando un grupo mixto de cuerda y viento-madera y metal de cinco instrumentos: violín II, viola, oboe, clarinete y trompeta</p>
Trompeta I	<p>Instrumentos solistas: violín I, contrabajo, flauta, trompa y arpa</p> <p>Combinación de instrumentos de cuerda o cuerda y viento-madera: violín, viola y violonchelo; violín I y flauta; violín I, flauta, oboe, y clarinete</p> <p>Combinación de dos, tres o cuatro instrumentos de viento-madera: flauta y oboe; oboe y clarinete; flauta, oboe y fagot; flauta, oboe, corno inglés y clarinete</p> <p>Combinación de dos o tres instrumentos formando un grupo mixto de dos, tres o cuatro instrumentos de viento-madera y metal: oboe y trompa; oboe, clarinete y trompeta; flauta, oboe, clarinete y trompa</p>
Trompeta II	<p>Instrumentos solistas: violín II, viola, flauta, oboe y trompa</p> <p>Combinación de dos, tres o cinco instrumentos de viento-madera: oboe y clarinete; flauta, oboe y clarinete; flauta, oboe, corno inglés, clarinete y clarinete bajo</p> <p>Combinación de cuerda con viento-madera o metal formando un grupo mixto: violín I, violín II, oboe y clarinete; violonchelos, trompas y trombones</p> <p>Combinación de cuerda, viento-madera y metal formando un grupo mixto de cinco instrumentos: violín I, violín II, corno inglés, clarinete y trompeta</p>
Trombón	<p>Instrumentos solistas: violín I, violín II, viola, violonchelo, fagot, trompa y trompeta</p> <p>Combinación de dos o tres instrumentos formando un grupo mixto de cuerda y viento-madera o metal: violín II y fagot; viola y trompeta; violonchelo, contrabajo y fagot; violonchelo, contrabajo y</p>

	trompa; violonchelo, contrabajo y trompeta Combinación de tres o cinco instrumentos formando un grupo mixto de viento-madera y metal: flauta, oboe y trompas; flauta, oboe, corno inglés, clarinete y trompa
--	---

Cap. IV. Tabla 4. Tabla comparativa de las versiones orquestina y orquestal

Tabla de violines I.

VIOLÍN I – VERSIÓN ORQUESTINA		
MODIFICACIONES	ADICIONES	SUPRESIONES
Registro e instrumento: flauta por violín I, c. 158	Rítmica, c. 25	Trémolos de violas, cc. 123 y 124
Instrumento: violín II por violín I, c. 127 y cc. 51 al 53	Signos de repetición, cc. 70 al 74	Reducción instrumental: flautas, oboes y clarinetes instrumentados en violín I, c. 26
Instrumentación: oboes por violín I, c. 37		Reducción instrumental: oboe, clarinete y trompeta instrumentado en violín I, cc. 80 y 81
Instrumentación: flautas por violín I, cc. 102 al 105		Reducción instrumental: violín I y violín II instrumentados en violín I, cc. 98 al 100

Cap. IV. Tabla 5. Violines I en la versión orquestina

Los violines I en la versión para orquestina son transcritos del papel de violas o trompetas o proceden de la reducción del grupo de viento-madera formado por flautas, oboes y clarinetes de la versión orquestal. En alguna ocasión, el material de los violines I coincide en ambas versiones.

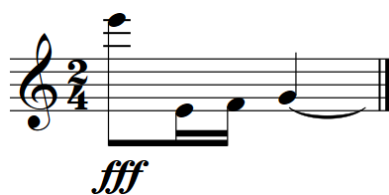
Se procede a analizar el método utilizado por Turina para pasar de la versión orquestal a la de orquestina.

Ejemplo 1. Compases 23 al 25. Cada compás tiene una procedencia distinta de la versión orquestal. El compás 23, transcrito de flauta, oboe y clarinete; el compás 24 está copiado de los violines II y el compás 25 es totalmente nuevo, no existiendo ninguna correspondencia con la versión orquestal.

Fl. + ob. + cl.                      Violines II                      Nuevo

Ej. 1. Compases 23 al 25

Ejemplo 2. Compás 26. Los violines I son la transcripción de parte de la sección de viento-madera, flautas, oboes y clarinetes.



Ej. 2. Compás 26

Ejemplo 3. Compás 37. Violines I hacen el papel de oboes en la versión orquestal.



Ej. 3. Compás 37

Ejemplo 4. Compases 51 al 53. El papel de violines I de la orquestina es el de violines II de la orquesta.



Ej. 4. Compases 51 al 53

Ejemplo 5. Compases 70 al 74. Se repite en la versión orquestal pero sin repetición indicada como primera y segunda vez como sucede en la transcripción para orquestina.



Ej. 5. Compases 70 al 74

Ejemplo 6. Compases 80 y 81. Violines I transcritos en oboes, clarinetes y trompetas en la versión orquestal.



Ej. 6. Compases 80 al 81

Ejemplo 7. Compases 98 al 100. En la transcripción para orquestina se fusiona en los violines I escritos a dos voces lo que en la versión orquestal era interpretado por violines I y II.



Ej. 7. Compases 98 al 100

Ejemplo 8. Compases 102 al 105. Un diseño de dos compases que se repite de modo exacto en los violines I transcrito en las flautas en la versión orquestal.



Ej. 8. Compases 102 al 105

Ejemplo 9. Compases 123 y 124. Violines I transcritos del trémolo de violas.



Ej. 9. Compases 123 y 124

Ejemplo 10. Compases 154 al 158. Los violines son transcritos de las flautas I en la versión orquestal adaptándolas a la octava más adecuada para la cuerda, no solo en su registro, sino también en la articulación. Ambas modificaciones se aprecian en el compás 158.



Ej. 10. Compases 154 al 158

Los violines I en la versión orquestal fueron transcritos en su mayoría por el viento-madera y la cuerda, rara vez se utilizaba el viento-metal, siendo la trompeta sola o con viento-madera el instrumento de metal utilizado en la transcripción del primer grupo de violines.

Transcripción de los violines II: los violines II siguen la trayectoria de los violines I y su transcripción continúa siendo mayoritariamente en el viento-madera (oboes y clarinetes) o cuerda (violas), pero respecto a la sección de metal, si bien en los

violines I se recurría a la trompeta, ahora en los violines II será la trompa el instrumento correspondiente en la versión orquestal y aparece el arpa. En la transcripción de los violines I no había ningún ejemplo de ello, por lo que resulta un elemento nuevo.

Tabla de violines II.

VIOLÍN II – VERSIÓN ORQUESTINA		
MODIFICACIONES	ADICIONES	SUPRESIONES
Registro e instrumentación: las flautas son instrumentadas una octava grave en los violines II, cc. 39 al 47	Recurso técnico: <i>pizzicato</i> , c. 175	Reducción instrumental de oboe II y clarinete II se transcribe a violines II, c. 91
Instrumentación de oboes por violines II, c. 45		
Instrumentación de violas por violines II, cc. 51 al 53, c. 102 y c. 176		
Instrumentación de trombón por violines II, c. 64		
Instrumentación de trompas por violines II, cc. 129 y 130; cc. 131 al 137.		
Instrumentación de arpa por violines II, c. 29		
Registro en octava más grave que los violines I-II, cc. 219 y 220		
Registro en octava más aguda que los violines I-II, cc. 221 al 228		

Cap. IV. Tabla 6. Violines II en la versión orquestina

La transcripción a la versión para orquestina de los violines II procede de los siguientes instrumentos en la obra orquestal: instrumentos con papel individual como los oboes, las violas y el arpa o bien pareados de instrumentos, como oboes y clarinetes en papel de segundos o trompas III-IV.

Ejemplo 11. Compases 39 al 47. Los violines II llevan el material de las flautas en la versión orquestal, pero modificando su octava, que ahora, en la versión para orquestina, aparece una octava grave.



Ej. 11. Compases 39 al 47

Ejemplo 12. Compás 45. Final en el oboe en la versión orquestal transcrito a violines II.



**Ej. 12. Compás 45**

Ejemplo 13. Compases 51 al 53. La transcripción para orquestina mantiene la sección de cuerda, ya que en la versión orquestal el material es presentado en las violas y ahora lo es en los violines II.



**Ej. 13. Compases 51 al 53**

Ejemplo 14. Compás 64. Transcripción de los violines procedente del viento-metal y, concretamente, en el trombón en la versión orquestal.



**Ej. 14. Compás 64**

En los siguientes dos ejemplos, los violines II fueron transcritos de los oboes y clarinetes, es decir, de la sección viento-madera en la versión orquestal.

Ejemplo 15. Compás 91. Papel de oboe II y clarinete II transcrito para orquestina en los violines II.



**Ej. 15. Compás 91**

Ejemplo 16. Compás 93. Oboe II y clarinete II son transcritos en los violines II en la versión para orquestina.



**Ej. 16. Compás 93**



Ejemplo 17. Compás 102. Los violines II se intercambian el material de las violas en la versión orquestal.



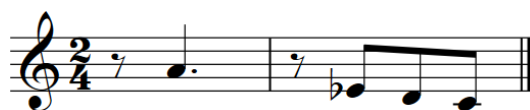
Ej. 17. Compás 102

Ejemplo 18. Compases 103 al 106. Los violines II llevan el tema de los clarinetes en la versión para orquesta.



Ej. 18. Compases 103 al 106

Ejemplo 19. Compás 129 y 130. Los violines II resultantes de transcribir las trompas III-IV de la versión orquestal.



Ej. 19. Compases 129 y 130

Ejemplo 20. Compases 131 al 137. Las trompas son sustituidas por los violines II en la versión para orquestina.



Ej. 20. Compases 131 al 137

Ejemplo 21. Los violines II interpretan el papel del arpa en los compases 139 al 146 en la versión orquestal.



Ej. 21. Arpa en versión orquestal compases 139 al 146

Ejemplo 22. Compás 175. Los violines II son el resultado de transcripción del papel del arpa en la versión para orquesta, y este mismo compás se repite en el 177.



Ej. 22. Compás 175

Ejemplo 23. Compás 176. Los violines II proceden de las violas de la versión orquestal.



Ej. 23. Compás 176

Ejemplo 24 A. Compases 219 y 220. De la versión orquestal es un material utilizado en violines I-II y violas y está transcrito en la versión orquestina para violines II, pero en octava baja respecto a los violines I-II y al unísono o en la misma octava de las violas.



Ej. 24 A. Compases 219 y 220

Ejemplo 24 B. Compases 221 al 228. Los violines II están transcritos de las violas y compartiendo material con los violines I-II, pero en la versión orquestal se presentan una octava más alta respecto a la versión para orquestina.



Ej. 24 B. Compases 221 al 228

Transcripción para violonchelos: la transcripción para violonchelos está realizada en su mayoría para violonchelo o fagot y ocasionalmente para viento-metal o conjunto de viento-madera: flauta, oboe y fagot. A veces hace modificaciones rítmicas o melódicas o suprime una voz de violonchelo de la versión orquestal, quedando simplificado a una sola voz de violonchelo.

Tabla de violonchelos.

<b>VIOLONCHELOS – VERSIÓN ORQUESTINA</b>		
<b>MODIFICACIONES</b>	<b>ADICIONES</b>	<b>SUPRESIONES</b>
Rítmicas, cc. 59 al 61	Alteración descendente de la nota Fa, siendo natural en la versión orquestina, c. 149	Reducción de trombón y tuba instrumentados en el papel de violonchelo, c. 81
Figuraciones rítmicas, c. 63		Reducción de dos voces de violonchelos a un solo papel, cc. 139 al 141
Melódica, c. 80		Reducción de tres voces de viento-madera: flauta, oboe y fagot instrumentado en una sola voz de violonchelo, cc. 155 al 160
Figuración y registro, c. 93		Reducción de tres voces de viento-metal: trompas II-IV y trombón I instrumentado en una sola voz de violonchelo, cc. 195 al 197
Nota, c. 135		Reducción de cuatro voces de viento-metal: trompas II-IV, trompeta I y trombón I instrumentado en una sola voz de violonchelo, cc. 198 al 202
Registro transcrito a una octava más grave al instrumentar la trompeta en el violonchelo, cc. 169 al 174		

Cap. IV. Tabla 7. Violonchelos en la versión orquestina

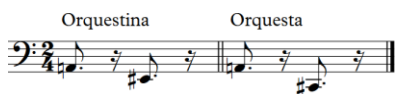
La transcripción de los violonchelos en la versión para orquestina tiene su procedencia en el papel de instrumentos de la sección grave del viento-madera y metal, bien presentados individualmente o agrupados en pares en la versión orquestal. Instrumentos como el fagot, tuba, trombón I o III, aparecen solos en la versión orquestal o pares de la sección de metal: trompa II-IV, trompeta I-II, trompa I y trompeta I.

Ejemplo 25. Compases 59 al 61. La transcripción para orquestina en la voz de violonchelo mantiene las notas, pero introduce cambios rítmicos, ya que en la versión para orquesta hay una corchea seguida de silencios y en la versión reducida de la orquesta matiza el ritmo con negra ligada a semicorchea y silencio de semicorchea y silencio de corchea.



Ej. 25. Compases 59 al 61

Ejemplo 26. Compás 80. Modificación melódica un Do# en la versión orquestal aparece ahora como Mi# en la versión para orquestina.



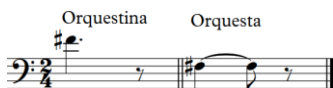
**Ej. 26. Compás 80**

Ejemplo 27. Compás 81. Los instrumentos graves de viento-metal (trombón III y tuba) son transcritos para violonchelo en la reducción para orquestina.



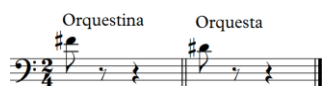
**Ej. 27. Compás 81**

Ejemplo 28. Compás 93. La transcripción mantiene en el violonchelo el material, aunque modificando la figuración, que en la versión orquestal era negra ligada a corchea y ahora pasa a negra con puntillo y se mantiene la nota Fa#, pero en la versión para orquestina está una octava más alta que en la primera versión.



**Ej. 28. Compás 93**

Ejemplo 29. Compás 135. En ambas versiones se mantiene el material en el violonchelo, pero modificando la nota, que en versión orquestal es Re# y ahora en versión para orquestina es Fa#.



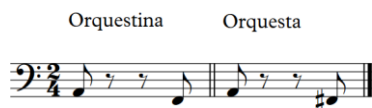
**Ej. 29. Compás 135**

Ejemplo 30. Compases 139 al 141. Suprime la segunda voz de violonchelo de la versión orquestal quedando reducido a una sola voz en la versión para orquestina.



**Ej. 30. Compases 139 al 141**

Ejemplo 31. Compás 149. En la versión para orquestina no altera el Fa, que en la versión orquestal está alterado ascendentemente #.



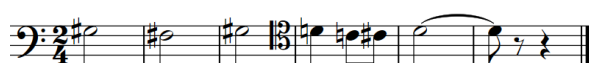
**Ej. 31. Compás 149**

Ejemplo 32. Compases 155 al 160. La melodía del violonchelo es la reducción de la sección de viento-madera en la versión orquestal, ya que la melodía era doblada en flauta, oboes y fagot.



**Ej. 32. Compases 155 al 160**

Ejemplo 33. Compases 169 al 174. El violonchelo lleva el papel de trompeta III de la versión orquestal, pero modificando el registro, que en la versión para orquestina está una octava más grave en el violonchelo.



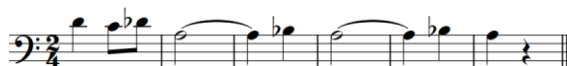
**Ej. 33. Compases 169 al 174**

Ejemplo 34. Compases 195 al 197. El violonchelo ejecuta el material llevado por un par de trompas (II-IV) y un par de trompetas (I-II) en la versión orquestal.



**Ej. 34. Compases 195 al 197**

Ejemplo 35. Compases 198 al 202. El violonchelo lleva el material de trompa II-IV; trompeta I y trombón I de la versión orquestal.



**Ej. 35. Compases 198 al 202**

Ejemplo 36. Compás 203. El violonchelo es transcrito del papel del fagot en la versión orquestal.



**Ej. 36. Compás 203**

La transcripción del papel de contrabajo en la versión para orquestina viene del papel de violonchelos o arpa, o bien del binomio de cuerda: violas y violonchelos.

Tabla de contrabajos.

CONTRABAJO – VERSIÓN ORQUESTINA		
MODIFICACIONES	ADICIONES	SUPRESIONES
Instrumentación de violonchelo a contrabajo, c. 57	Recurso técnico: trémolo en armónicos, cc. 34 al 37	Reducción de dos instrumentos, viola y violonchelo, instrumentado en contrabajo, c. 182
Instrumentación de violonchelo a contrabajo, c. 146	Recurso técnico: <i>divisi</i> , cc. 107 al 111	
	Recurso técnico: <i>divisi</i> , cc. 114 al 118	
	Ritmo, c. 156	
	Recurso técnico: <i>pizzicato</i> en acordes, c. 179	
	Recurso técnico: <i>divisi</i> , cc. 209 al 220	

Cap. IV. Tabla 8. Contrabajos en la versión orquestina

Procedemos al análisis de la metodología de transcripción realizada por Turina en la versión para orquestina a través de la siguiente selección de ejemplos.

Ejemplo 37. Compases 34 al 37. En la versión orquestal los compases 34 al 37 permanecen en silencio y en la versión para orquestina hace una versión libre del material de los contrabajos, ya que utiliza trémolo en armónicos inexistente en la versión orquestal.



Ej. 37. Compases 34 al 37

Ejemplo 38. Compases 107 al 111. En la versión para orquestina se aplican en los contrabajos los *divisi* presentes en los violonchelos en la versión orquestal.



Ej. 38. Compases 107 al 111

Ejemplo 39. Compases 114 al 118. Otro ejemplo de *divisi* en contrabajos, aplicando lo empleado en la versión orquestal en los violonchelos.



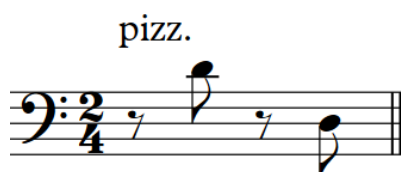
Ej. 39. Compases 114 al 118

Ejemplo 40. Compás 146. El violonchelo de la versión orquestal es transcrito en los contrabajos en la reducción para orquestina.



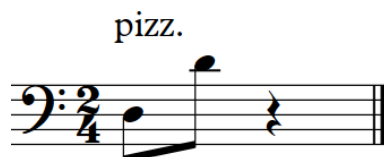
Ej. 40. Compás 146

Ejemplo 41. Compás 156. El ritmo del contrabajo no está transcrito de la versión orquestal, sino que resulta inventado en la versión para orquestina.



Ej. 41. Compás 156

Ejemplo 42. Compás 179. El contrabajo lleva un *pizzicato* en corcheas en la primera parte del compás seguido de silencio de negra, y es una transcripción del arpa en la versión orquestal.



Ej. 42. Compás 179

Ejemplo 43. Compás 182. El contrabajo toma protagonismo con el diseño en tresillo de corcheas descendente llevado por la viola y el violonchelo en la versión orquestal.



Ej. 43. Compás 182

Ejemplo 44. Compases 209 al 220. Aplicación en el contrabajo del *divisi* de los violonchelos en la versión orquestal.



Ej. 44. Compases 209 al 220

Transcripción de clarinetes, diferenciamos el papel de I y de II, ya que cada papel procede de instrumentos distintos extraídos de la versión orquestal.

Tabla del clarinete I.

CLARINETE I – VERSIÓN ORQUESTINA		
MODIFICACIONES	ADICIONES	SUPRESIONES
Melódicas: c. 2. Cambia un intervalo melódico de 7. <sup>a</sup> por 8. <sup>a</sup> en la versión para orquestina	Melódicas añadiendo dos notas nuevas en la última fracción de compás, c. 138	Reducción instrumental de dos instrumentos a uno: violines II y violas, instrumentados en clarinete I, c. 26
Rítmicas y melódicas: c. 12	Diseño escalístico nuevo en la orquestación de violines I-II y violas a clarinete I, cc. 203 a 208	Eliminación de acentos: c. 34
Registro: c. 18 es transcrito una 8. <sup>a</sup> grave respecto a la versión orquestal		Reducción instrumental de dos instrumentos a uno: flautas y oboes, instrumentados en clarinete I, cc. 51 al 53
Tímbrica: trompeta instrumentada en clarinete I, c. 21		Reducción instrumental de tres instrumentos a uno: flautas, oboes y clarinete, instrumentados en clarinete I, cc. 124 al 138
Rítmica, melódica y tímbrica: instrumentación de viento-metal por clarinete I, cc. 22 al 26		Reducción instrumental de dos instrumentos a uno: flautas a dos, instrumentados en clarinete I, cc. 139 al 146
Tímbrica: oboe instrumentado en clarinete I, cc. 37 y 38		Eliminación de adornos del flautín al ser instrumentado en clarinete I, cc. 147 al 153
Tímbrica: violín I instrumentado en clarinete I, cc. 47 y 48		Reducción de tres instrumentos a uno: violines I-II y violas instrumentados en clarinete I, cc. 165 al 174
Tímbrica: trompeta I instrumentada en clarinete I, cc. 59 al 61		Reducción de dos instrumentos a uno: viola y violonchelo instrumentados en clarinete I, c. 182
Tímbrica: viola instrumentada, en clarinete I, c. 63 y cc. 85 y 86		
Tímbrica y registro: violín I instrumentado en clarinete I, c. 91		



Tímbrica, rítmica y registro: violines instrumentados en clarinete I, c. 93		
Tímbrica y rítmica: violines instrumentados en clarinete I, c. 95		
Tímbrica y rítmica: flautas instrumentadas en clarinete I, cc. 103 al 105		
Melódica: cc. 124 al 138		
Tímbrica y registro: violines I-II instrumentados en clarinete I, cc. 187 al 190		
Tímbrica y melódica: violines II instrumentados en clarinete I, cc. 233 al 239		

**Cap. IV. Tabla 9. Clarinete I en la versión orquestina**

El papel del clarinete I es transcrito de los siguientes instrumentos de la versión orquestal con tres modalidades. La primera de ellas: un solo instrumento, que puede ser de cuerda (violines I, violines II y violas), o bien instrumentos de viento-madera (flautas y oboes), o también instrumentos de metal (trompeta I, trompeta II y trompeta III).

La segunda opción consiste en la agrupación de instrumentos pertenecientes al mismo grupo: violines I-II; violines II y violas; violas y violonchelos; flautas y oboes; flautas a dos, flautín y clarinete. La tercera clasificación son grupos mixtos de distintas secciones instrumentales: clarinetes-violines II o violas-trompetas III.

Procedemos a analizar los ejemplos más significativos del papel del clarinete I tras relacionar las dos versiones.

Ejemplo 45. Compás 2. La versión para orquestina modifica la nota haciendo un salto de octava y en la versión orquestal hace un salto de séptima.



**Ej. 45. Compás 2**

Ejemplo 46. Compás 12. La versión para orquestina está transcrita de los violines II, pero alejada del papel de clarinetes en la versión orquestal, con diferencias tanto rítmicas como melódicas.



**Ej. 46. Compás 12**

Ejemplo 47. Compás 18. Clarinete I mantiene el papel de los clarinetes de la versión orquestal, aunque modificando el registro, que está octava más grave en la versión para orquestina.



Ej. 47. Compás 18

Ejemplo 48. Compás 21. El clarinete I es transcrito del papel de la trompeta II en la versión para orquesta.



Ej. 48. Compás 21

Ejemplo 49. Compases 22 al 26. El clarinete I en la versión orquestina tiene alguna similitud con la sección de metal de la versión orquestal, aunque no transcribe literalmente ni el ritmo ni la melodía.



Ej. 49. Compases 22 al 26

Ejemplo 50. Compás 34. Los clarinetes son transcritos de forma literal, pero hay una modificación respecto a la versión orquestal y es que en la reducción para orquestina ha suprimido los acentos que acompañan cada nota en la primera versión >.



Ej. 50. Compás 34

Ejemplo 51. Compases 37 y 38. Clarinete I transcrito de los oboes en la versión orquestal.



Ej. 51. Compases 37 y 38

Ejemplo 52. Compases 47 y 48. Clarinete I fue extraído de los violines I en la versión para orquesta.



Ej. 52. Compases 47 y 48

Ejemplo 53. Compases 51 al 53. Es un diseño cromático ascendente que se repite tres veces en flautas y oboes en la versión orquestal, y es transcrito al clarinete I en la versión para orquestina.



Ej. 53. Compases 51 al 53

Ejemplo 54. Compases 59 al 61. Un diseño unisónico por compás que se repite tres veces y se efectúa en la trompeta I en la versión orquestal y es llevado en la reducción para orquestina en el clarinete I.



Ej. 54. Compases 59 al 61

Ejemplo 55. Compás 63. Diseño de un compás que en la versión orquestal es ejecutado por las violas y es transcrito en los clarinetes en la versión para orquestina.



Ej. 55. Compás 63

Ejemplo 56. Compases 85 y 86. Clarinete I procede de los violines I en la versión orquestal pero modificando el ritmo del último pulso del compás 85 en la orquesta los violines I tienen dos semicorcheas y en la versión orquestina el clarinete I tiene una corchea.



Ej. 56. Compases 85 y 86

Ejemplo 57. Compás 91. El clarinete es transcrito desde los violines I de la versión orquestal, pero modificando el registro, ya que en los clarinetes aparece dos octavas más grave que en los violines I.



Ej. 57. Compás 91

Ejemplo 58. Compás 93. Diseño arpegiado en semicorcheas ejecutado por los violines I en la versión orquestal y transcritos en los clarinetes para orquestina, pero con dos modificaciones: por un lado, en la orquesta comienza con silencio de semicorchea y en los clarinetes sustituye el silencio por nota, y respecto al registro los violines están una octava más aguda que los clarinetes.



Ej. 58. Compás 93

Ejemplo 59. Compás 95. Diseño de un compás que los violines I lo ejecutan en la versión orquestal, pero que se modifica cuando los clarinetes lo interpretan en la orquestina. El ritmo es modificado y en los violines aparece una corchea final de compás que se cambia por un puntillo en los clarinetes.



Ej. 59. Compás 95

Ejemplo 60. Compases 103 y 105. Es un mismo diseño de un compás que se repite de modo exacto dos veces y que tiene un ritmo modificado en la versión para orquestina, ya que en el último pulso sustituye las semicorcheas que las flautas hacían en la versión para orquesta por una corchea, llevada por el clarinete I en la transcripción para orquestina.



Ej. 60. Compás 103 y compás 105

Ejemplo 61. Compases 124 al 138. Sección de 15 compases extraídos del primer tema, que en la versión orquestal llevan al unísono las flautas, oboes y clarinetes y que en la versión para orquestina queda reducido a clarinete I. El ritmo de ambas versiones es exacto, pero introduce una modificación melódica de dos notas en melodía ascendente en el último compás y pulso de la sección, es decir, en el último pulso del compás 138, que en la versión orquestal continúa con el trino Mi-Fa pero sustituyendo la última nota por silencio, mientras que en la versión orquestina al trino Mi-Fa le suceden dos notas por grados conjuntos en sentido ascendente: Sol#- La.

Ej. 61. Compases 124 al 138

Ejemplo 62. Compás 138. Final de sección que en la transcripción para clarinete añade dos notas para enlazar con lo siguiente, nos referimos a las notas Sol#-La, que en la versión orquestal son el inicio anacrúsico de una melodía popular en dos frases y en la versión orquestina toma  $\frac{3}{4}$  de compás de clarinete y  $\frac{1}{4}$  de flauta, de modo que la transcripción del compás 138 mezcla el papel del clarinete y la flauta de la versión orquestal.

Ej. 62. Compás 138

Ejemplo 63. Compases 139 al 146. Pasaje melódico de 8 compases que en la versión orquestal ejecutan las flautas a dos, y son transcritas en la versión para orquestina en el clarinete I.

Ej. 63. Compases 139 al 146

Ejemplo 64. Compases 147 al 153. El pasaje de flautín y clarinete I en la versión orquestal es transcrito en el clarinete I en la versión para orquestina, pero suprimiendo

los adornos iniciales de los compases 151 al 153, que interpretaban al unísono flautín y clarinete I.



**Ej. 64. Compases 147 al 153**

Ejemplo 65. Compases 165 al 174. Sección de 2.º tema que ejecuta toda la sección de cuerda dividida en dos partes: unísono de violines I-II y a octava grave de los violines, las violas y los violonchelos, también al unísono, formando una sección compacta de cuerda interrumpida solo en el compás 174 por los violonchelos, que hacen un diseño en corcheas a octavas con el contrabajo. La transcripción es una reducción para clarinete de todo el material de la cuerda que en el último compás sigue el diseño de violines I-II y violas en la versión para orquestina.



**Ej. 65. Compases 165 al 174**

Ejemplo 66. Compás 182. Pasaje cromático descendente de un compás en tresillos de corchea que hacen al unísono violas y violonchelo en la versión orquestal y es transcrito en el clarinete I en la versión reducida para orquestina.



**Ej. 66. Compás 182**

Ejemplo 67. Compases 187 al 190. Pasaje de cuatro compases de violines I-II al unísono que es transcrito una octava más grave en el clarinete I.



**Ej. 67. Compases 187 al 190**

Ejemplo 68. Compases 203 al 208. Pasaje de 6 compases articulado en tres partes de dos compases, de las cuales las dos primeras tienen idénticos diseños melódico-rítmicos y el último, que corresponde a los compases 207 y 208, es diferente

en la última parte del último compás, que ha continuado el diseño escalístico en dirección descendente. Este pasaje, llevado en violines I-II y violas en la versión orquestal, es transcrito en clarinete I en la orquestina.



Ej. 68. Compases 203 al 208

Ejemplo 69. Compases 233 al 239. Este pasaje de la coda está ejecutado por violín VI en la versión orquestal, que hace un acompañamiento armónico al tema del violonchelo. Este fondo es transcrito en la versión orquestina al clarinete I, y observamos una errata en la nota Do del compás 235, que debería ser Mi, ya que el violín VI hace Re y pasado al clarinete en Si bemol resultaría nota Mi.



Ej. 69. Compases 233 al 239

Ejemplo 70. Compases 240 al 246. El clarinete I en versión orquestina procede de las flautas y oboes en la versión orquestal.



Ej. 70. Compases 240 al 246

Transcripción de los clarinetes II: la instrumentación de los clarinetes II en la versión orquestal procede de la cuerda y el viento-madera, como en el clarinete I, pero en este segundo papel de clarinete incorpora una mayor presencia de la sección de metal, bien sea trompeta o trombón, de forma aislada o en conjunto con la sección de madera, e incluso uno instrumentos graves de la cuerda con viento-madera y trompa y trompeta del metal. Respecto a la transcripción de clarinete II para cuerda, hay que comentar el hecho novedoso de transcripción de viola orquestal en clarinete II en la orquestina.

Tabla del clarinete II.

<b>CLARINETE II – VERSIÓN ORQUESTINA</b>		
<b>MODIFICACIONES</b>	<b>ADICIONES</b>	<b>SUPRESIONES</b>
Registro de la trompeta II instrumentado para clarinete II, cc. 18 al 20	Melodía de la flauta y ritmo de clarinete en la instrumentación del clarinete II, c. 79	Reducción instrumental de flautas, oboes, corno inglés, clarinetes, violines I-II y violas, instrumentados en clarinete II, cc. 26 al 35
Instrumental orquestando los violines I-II y violas en clarinete II, cc. 12 al 17	Melodía de trombón II y ritmo de trompetas II-III en la instrumentación del clarinete II, c. 81	Eliminación de acentos: c. 34 y cc. 48 al 50
Instrumental y melódica en la instrumentación del trombón III a clarinete II en la última corchea del c. 24	Fusión del arpeggio de los violines I y síncopa de las violas en la instrumentación del clarinete II, cc. 91 y 92	Prescinde de los adornos: cc. 31 y 32
Instrumental orquestando el oboe en el clarinete II, c. 37 y c. 101	Mezcla la primera nota de la cuerda baja con el oboe en la instrumentación del clarinete II, cc. 99 y 100	Suprime el crescendo: cc. 47 al 50
Instrumental orquestando la flauta I en el clarinete II, c. 39		Reducción instrumental de flauta, oboe y clarinete al unísono son instrumentados en el clarinete II, c. 161
Instrumental orquestando la viola en el clarinete II, c. 63		Reducción instrumental de flauta, oboe y clarinete al unísono son instrumentados en el clarinete II, cc. 209 al 214
Instrumental orquestando oboe y trompeta en el clarinete II, cc. 64 al 66		Reducción instrumental de dos voces violines I-II, instrumentados en el clarinete II, cc. 114 al 119; cc. 215 a 220 y cc. 203 al 208
Instrumental y melódica en la instrumentación del violín I en el clarinete II, cc. 71 al 73 y c. 102		Reducción instrumental de violines I-II, violas y flauta, instrumentados en el clarinete II, cc. 221 al 228
Instrumental y rítmica en la instrumentación del violín II en el clarinete II, c. 85		Reducción instrumental en el 2.º tema melódico llevado por violines I-II y violas es instrumentado en el clarinete II, cc. 165 al 174
Instrumental y melódica en la instrumentación de flauta y clarinete en el clarinete II, c. 104		



Instrumental y registro en la instrumentación de los violines I a 8. <sup>a</sup> grave en el clarinete II, cc. 183 al 190		
Instrumental y melódica en la instrumentación de trombón II y tuba en el clarinete II, cc. 183 al 190 y c. 229		
Instrumental y rítmica en la instrumentación de violines II en el clarinete II, cc. 240 al 243		
Instrumental y variación temática en la instrumentación de flauta, oboe y clarinete instrumentado en el clarinete II, cc. 124 al 138		
Instrumental orquestando el violín IV en el clarinete II, cc. 233 al 235 y cc. 237 al 239		

**Cap. IV. Tabla 10. Clarinete II en la versión orquestina**

Los clarinetes II son transcritos de la versión orquestal y proceden de los siguientes instrumentos: violín I, violín II, viola, flauta I, flauta II, flauta III, oboe, clarinete bajo, trompeta I, trompeta II y trombón III.

En ocasiones, el papel de clarinete procede de una reducción del papel de dos o tres instrumentos de la misma sección instrumental: violines I-II; violines II-violas; violas-violonchelos; violines I-II-violas; flautas-clarinetes; flautas-oboes-clarinetes y excepcionalmente en grupo de cuatro instrumentos: flauta-oboe-corno inglés-clarinete.

La última forma es un grupo mixto que reúne a 2, 3 o 4 instrumentos de distintas familias: clarinete II-trompeta II; oboe-trompeta III; violines I-II-clarinete II; violines I-II-violas-flautas.

Se exponen a continuación los ejemplos más representativos del papel del clarinete II en la versión para orquestina.

Ejemplo 71. Compases 12 al 17. Primer tema rítmico en violines I-II y violas al unísono en la versión orquestal, son transcritas en clarinetes II en la orquestina.



**Ej. 71. Compases 12 al 17**

Ejemplo 72. Compases 18 al 20. El clarinete II en la orquestina ejecuta el papel de clarinete II y trompeta II, pero en la versión orquestal el diseño está una octava más alta.



Ej. 72. Compases 18 al 20

Ejemplo 73. Compases 26 al 35. Pasaje construido sobre una variación del primer tema y que en la versión orquestal es duplicado en las secciones de cuerda y viento-madera. Violines I-II, violas, flautas, oboes, corno inglés y clarinetes es transcrito en el clarinete II de la orquestina, pero modificando elementos accesorios, como son los acentos del compás 34 y los adornos de los compases 31 y 32, que aparecían en todos los instrumentos mencionados de la versión para orquesta.



Ej. 73. Compases 26 al 35

Ejemplo 74. Compás 37. El clarinete II de la versión orquestina es transcrito del oboe en la partitura orquestal.



Ej. 74. Compás 37

Ejemplo 75. Compás 39. El clarinete II extraído de la flauta I de la versión orquestal.



Ej. 75. Compás 39

Ejemplo 76. Compases 47 al 50. Un diseño de dos compases que se repite dos veces en los violines II de la partitura orquestal, y es transcrito en el clarinete II, suprimiendo un *crescendo* del primer y tercer compás y el acento del segundo y el cuarto.



Ej. 76. Compases 47 al 50

Ejemplo 77. Compás 63. Diseño de un compás que en la versión orquestal hace la viola y en la orquestina el clarinete II.



Ej. 77. Compás 63

Ejemplo 78. Compases 64 al 66. Diseño de un compás repetido tres veces en oboe y trompeta III en la orquesta, y transcrito en el clarinete II de la orquestina.



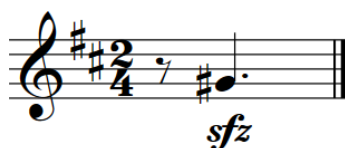
Ej. 78. Compases 64 al 66

Ejemplo 79. Compases 71 al 73. Motivo de un solo compás con ritmo exacto a los compases 67 al 70, pero la melodía ahora descende y los motivos son tres, y aunque conservan el ritmo difieren melódicamente y en la versión orquestal lo llevan los violines I y en la versión orquestina el clarinete II.



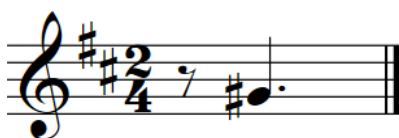
Ej. 79. Compases 71 al 73

Ejemplo 80. Compás 79. En la versión para orquestina el clarinete es transcrito fusionando la nota de la flauta y el ritmo del clarinete II.



Ej. 80. Compás 79

Ejemplo 81. Compás 81. Es igual al compás 79 y el proceso es el mismo, el clarinete II de la orquestina fusiona el ritmo de unos instrumentos y las notas de otros, aunque en este ejemplo difiere del ejemplo 80, ya que el ritmo es copiado de las trompetas II-III y las notas del trombón II y el clarinete II.



Ej. 81. Compás 81

Ejemplo 82. Compás 85. Ritmo sincopado de un compás en el clarinete II en la versión para orquestina, transcrito del motivo interpretado por los violines II, aunque modifica el ritmo del pulso final de dos semicorcheas en los violines por corchea en el clarinete II y las notas también son modificadas.



Ej. 82. Compás 85

Ejemplo 83. Compases 91 y 92. Dos motivos de un compás cada uno, el primero es un arpeggio descendente en semicorcheas y el segundo un ritmo sincopado. El primer compás es interpretado por los violines I y el segundo por las violas en la versión orquestal, y la transcripción se unifica en el clarinete II, que ejecuta los dos compases en la versión para orquestina.



Ej. 83. Compases 91 y 92

Ejemplo 84. Compases 99 y 100. Diseño melódico rítmico con síncopa y tresillo, que en la orquesta lleva la primera nota la cuerda baja y el resto el oboe unificado en la transcripción para orquestina en el clarinete II.



Ej. 84. Compases 99 y 100

Ejemplo 85. Compás 101. Diseño de un compás que interpreta el oboe en la versión para orquesta y en la orquestina es transcrito para clarinete II.



Ej. 85. Compás 101

Ejemplo 86. Compás 102. Un motivo de un compás ejecutado en los violines I de la orquesta y transcrito en el clarinete II en la versión para orquestina.



Ej. 86. Compás 102

Ejemplo 87. Compás 104. Diseño de un compás en el clarinete II de la versión orquestina extraído rítmicamente de las flautas y clarinetes en la versión orquestal, aunque varían las notas en la versión para orquestina.



Ej. 87. Compás 104

Ejemplo 88. Compases 114 al 119. Sección melódica de seis compases articulado en tres partes de compases e interpretado en la versión orquestal por los violines I-II y transcrito para orquestina en el clarinete II.



Ej. 88. Compases 114 al 119

Ejemplo 89. Compases 124 al 138. Pasaje melódico basado en el primer tema, que varía y amplía y es interpretado por flautas, oboe y clarinete y se transcribe para clarinete II en la versión para orquestina.



Ej. 89. Compases 124 al 138

Ejemplo 90. Compás 161. Arpeggio en semicorcheas interpretado en la versión orquestal por flauta, oboe, corno inglés y clarinete al unísono y transcrito en la versión para orquestina reduciéndolo al clarinete II.



Ej. 90. Compás 161

Ejemplo 91. Compases 165 al 174. Segundo tema melódico interpretado en violines I-II y violas en la versión orquestal, y transcrito en la versión para orquestina en el clarinete II.



**Ej. 91. Compases 165 al 174**

Ejemplo 92. Compases 183 al 190. Pasaje melódico interpretado en la versión orquestal por los violines I y transcrito para orquestina en el clarinete II una octava más grave que en los violines I.



**Ej. 92. Compases 183 al 190**

Ejemplo 93. Compases 203 al 208. Pasaje de seis compases articulado en dos partes repetidas y una tercera que modifica tan solo el final. Es un motor rítmico en semicorcheas que finaliza con tetracordo descendente y que en el último compás unifica dos tetracordos sucesivos, es decir, una escala descendente. En la versión orquestal es interpretado por los violines I-II y en la versión para orquestina lo lleva el clarinete II.



**Ej. 93. Compases 203 al 208**

Ejemplo 94. Compases 209 al 214. Diseño de 6 compases articulado en tres ligaduras de dos compases cada una y pasaje escalístico ascendente y descendente en flautas, oboe y clarinete en la versión para orquesta y reducido a clarinete II en la versión para orquestina.



**Ej. 94. Compases 209 al 214**

Ejemplo 95. Compases 215 al 220. Tema principal en 6 compases articulado en tres partes de dos compases, ejecutado en los violines I-II y transcrito para orquestina en el clarinete II.



Ej. 95. Compases 215 al 220

Ejemplo 96. Compases 221 al 228. Diseño de 8 compases articulado en 4 partes de dos compases, siendo las dos primeras iguales y las dos últimas repetidas de modo exacto. Son interpretadas en violines I-II y flautas a dos al unísono y violas a octava más grave que los violines, y es transcrito para orquestina en el clarinete II en el mismo registro de las violas de la versión orquestal.



Ej. 96. Compases 221 al 228

Ejemplo 97. Compás 229. Un compás a base de dos negras acentuadas, que en la versión orquestal es interpretado por el trombón II y la tuba y transcrito para clarinete, donde hay un error, ya que en el papel de clarinete II de la versión para orquestina la segunda nota debería ser Si y no Do.



Ej. 97. Compás 229

Ejemplo 98 A. Compases 233 al 235. Pasaje de tres compases interpretado en la orquesta por el violín IV y transcrito en la orquestina para clarinete II.



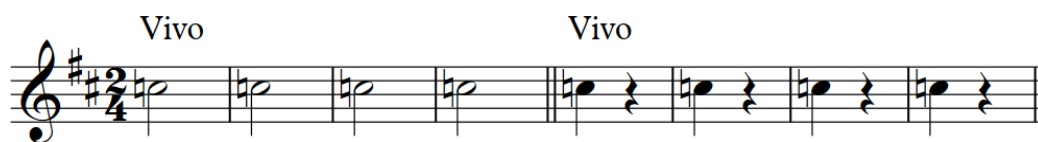
Ej. 98 A. Compases 233 al 235

Ejemplo 98 B. Compases 237 al 239. Pasaje de tres compases similar al ejemplo 98 A e interpretado, igual que en el ejemplo anterior, por el violín IV en la versión para orquesta y transcrito para clarinete II en la orquestina.



Ej. 98 B. Compases 237 al 239

Ejemplo 99. Compases 240 al 243. Pasaje unisónico de 4 compases de una figura por compás en los violines II de la versión orquestal y transcrito en la orquestina para clarinete II modificando el ritmo, que de blancas en los violines pasa a negras y silencio de negra en el clarinete II.



Ej. 99. Compases 240 al 243 orquestina

Compases 240 al 243 orquesta

La transcripción de saxo tenor en la versión orquestina procede de instrumentos de distintas familias, bien de los de papel individual, bien de la reducción de grupos instrumentales, tanto de una misma familia instrumental como de distinta sección. Los grupos pueden ser de 4 o más instrumentos de la misma o distinta familia.

El saxofón tenor proviene de los siguientes instrumentos: violines I, violines II, violas, violonchelos, flauta I, oboes y trombón I. Otras veces el saxo es transcrito de la reducción de un dúo de instrumentos que pueden ser de la misma o diferente sección: violines I-II, violines II-violas; violas-violonchelos; oboes-clarinetes y clarinetes-fagot. También hay agrupaciones de tres instrumentos de la misma sección instrumental: violines I-II-violas; violas-violonchelos-contrabajos; flautas-oboe-clarinete y, por último, secciones instrumentales casi al completo, como violines I-II-violas-violonchelos y corno inglés-clarinete-fagot-contrafagot, y también otros grupos mixtos de más de 4 instrumentos: violines I-II-violas-oboes-clarinetes; violines II-violas-oboes-clarinetes-trompetas.

Destacamos que la trompeta es el único instrumento de metal transcrito en saxo tenor en la versión orquestina, reduciendo en alguna ocasión el papel de las tres voces.



Tabla de saxofón tenor.

<b>SAXOFÓN TENOR – VERSIÓN ORQUESTINA</b>		
MODIFICACIONES	ADICIONES	SUPRESIONES
Instrumentación y registro: corno inglés, clarinete, fagot y contrafagot, instrumentados en el saxofón tenor, cc. 1 al 4	Articulación picada en el saxofón tenor procedente de instrumentar el <i>pizzicato</i> de las violas, violonchelos y contrabajos, cc. 41 y 42	Reducción instrumental de violines I-II y violas, instrumentados en el saxofón tenor, cc. 12 al 17
Instrumentación, melodía y ritmo: trompa, trompeta y trombón son instrumentados en el saxofón tenor, cc. 22 al 25		Eliminación de adornos, cc. 29, 31 y 32
Instrumentación de viola en el saxofón tenor, cc. 67 al 70		Suprime acentos, c. 34
Instrumentación de violín II y clarinete en el saxofón tenor, cc. 50 al 58		Reducción instrumental de clarinete y fagot, instrumentados en el saxofón tenor, cc. 79 al 82
Instrumentación de viola en el saxofón tenor, cc. 75 al 78		Reducción instrumental de violines I-II, violas, oboes y clarinetes, son instrumentados en el saxofón tenor, cc. 107 al 113
Instrumentación y melodía: violines I instrumentados en el saxofón tenor variando la melodía, cc. 75 al 78		Ornamentación de los violines es eliminada al ser instrumentados en el saxofón tenor, c. 118
Instrumentación y ritmo: violas instrumentadas en el saxofón tenor, cc. 85 al 90		Adornos de las flautas, oboes y clarinetes, eliminados al ser instrumentados en el saxofón tenor, cc. 127, 129 y 130
Instrumentación de violines I en el saxofón tenor, cc. 91 al 93 y c. 102		Reducción instrumental, de modo que la sección de cuerda es instrumentada en el saxofón tenor, cc. 165 al 174
Instrumentación y ritmo: violines II instrumentados en el saxofón tenor, cc. 95 al 98		Reducción instrumental de los violines I-II, que son instrumentados en el saxofón tenor, cc. 191 al 202 y c. 229
Instrumentación del oboe en el saxofón tenor, cc. 99 al 101		Reducción instrumental de violines II, violas, oboes, clarinetes y trompeta son instrumentados en el saxofón tenor, cc. 240 a 243
Instrumentación de la flauta I en el saxofón tenor, cc. 103 al 106		
Instrumentación y ritmo: violonchelos instrumentados en el saxofón tenor modificando el ritmo, cc. 159 al 160		
Instrumentación de violas por saxofón tenor, c. 182		

Instrumentación de trompeta por saxofón tenor, cc. 203 al 206		
Instrumentación de violonchelo por saxofón tenor, cc. 207 y 208 y cc. 232 al 235		
Instrumentación de trombón por saxofón tenor, cc. 209 al 220		
Instrumentación de violines I-II en el saxofón tenor, cc. 244 al 246		

**Cap. IV. Tabla 11. Saxofón tenor en la versión orquestina**

Transcripción para el saxofón tenor en Si bemol, teniendo como punto de partida casi siempre la sección de viento-madera y cuerda y ocasionalmente la trompeta.

Analizamos individualmente los ejemplos más relevantes de esta transcripción.

Ejemplo 100. Compases 1 al 4. Introducción de cuatro compases a base de tetracordo descendente repetido en dos ocasiones, y es interpretado en la versión orquestal por un grupo de instrumentos de la sección de viento-madera: corno inglés, clarinete, fagot y contrafagot, además de la sección de cuerda. La duplicación al unísono o a la octava por el grupo mixto es reducido al saxo tenor en la versión para orquestina.



**Ej. 100. Compases 1 al 4**

Ejemplo 101. Compases 12 al 17. Tema principal en 6 compases interpretado por violines I-II y violas en la orquesta y transcrito para saxofón en la orquestina.



**Ej. 101. Compases 12 al 17**

Ejemplo 102. Compases 22 al 25. Pasaje de cuatro compases basado en el tetracordo ascendente interpretado en la sección de metal: trompa, trompeta y trombón y transcrito para orquestina en el saxofón tenor con distinta melodía e idéntico ritmo que en la versión para orquesta.



**Ej. 102. Compases 22 al 25**

Ejemplo 103. Compases 41 y 42. Pasaje en *pizzicato* al unísono en violas, violonchelos y contrabajos en la versión para orquesta, transcrito en la orquestina en el saxofón tenor y asimilando la articulación con el picado.



Ej. 103. Compases 41 y 42

Ejemplo 104. Compases 50 al 58. Este pasaje se caracteriza en la versión orquestal por una rápida variedad tímbrica, ya que combina violines II y clarinetes del siguiente modo: compases 50 al 53, violines II; compás 54, clarinete; compases 55 al 58, violines II, y en la versión para orquestina el saxofón tenor unifica al violín II y al clarinete.



Ej. 104. Compases 50 al 58

Ejemplo 105. Compases 67 al 70. Pasaje melódico en dos partes formado por dos motivos de un compás cada uno que repite con ritmo sincopado una melodía cromática ascendente en las violas de la versión orquestal y es transcrito en el saxofón tenor en la orquestina.

a tempo con gracia



Ej. 105. Compases 67 al 70

Ejemplo 106. Compases 75 al 78. Pasaje melódico de 4 compases articulado en dos partes: una primera parte de tres compases con ritmo sincopado y un último compás de resolución, al igual que los compases 71 al 74, pero variando la melodía interpretada por los violines y transcrita para orquestina en el saxofón tenor.



Ej. 106. Compases 75 al 78

Ejemplo 107. Compases 79 al 82. Células rítmicas de dos compases que se repiten dos veces y que son instrumentadas por compás en la versión orquestal: fagot, clarinete, fagot, clarinete, y que en la versión para orquestina es interpretado por el saxofón tenor.



Ej. 107. Compases 79 al 82

Ejemplo 108. Compases 85 al 90. Pasaje interpretado en la versión orquestal por las violas y transcrito para orquestina en el saxofón tenor, aunque no de manera fiel al ritmo de la versión orquestal, ya que las violas hacen en el primer compás silencio de corchea, negra y dos semicorcheas y en los restantes silencio de corchea y negra con puntillo.



Ej. 108. Compases 85 al 90

Ejemplo 109. Compases 91 y 93. Motivo de un compás basado en arpeggio descendente en semicorcheas interpretado por los violines I en la versión para orquesta y transcrito para saxofón tenor en la versión para orquestina.



Ej. 109. Compases 91 al 93

Ejemplo 110. Compases 95 al 98. Motivos de un compás que en la versión orquestal interpretan los violines II y en la versión para orquestina el saxofón tenor. Se modifica el ritmo suprimiendo un salto melódico de octava entre la primera y segunda última siendo el ritmo de silencio de corchea, negra y corchea de los violines II, reducido en la orquestina a silencio de corchea y negra con puntillo.



Ej. 110. Compases 95 al 98

Ejemplo 111. Compases 99 al 101. Pasaje de tres compases, en los que el tercero es un eco del segundo. Ambos se basan en tresillos y son interpretados por oboes en la versión orquestal, siendo transcritos al saxofón tenor en la versión orquestina.



**Ej. 111. Compases 99 al 101**

Ejemplo 112. Compás 102. Motivo melódico de un compás interpretado en los violines I en la versión orquestal y transcrito para saxofón tenor en la orquestina.



**Ej. 112. Compás 102**

Ejemplo 113. Compases 103 al 106. Diseño de dos compases que se repite de modo exacto dos veces y es ejecutado por la flauta I en la versión orquestal y es transcrito para saxofón tenor en la versión para orquestina.



**Ej. 113. Compases 103 al 106**

Ejemplo 114. Compases 107 al 113. Frase temática interpretada en la versión orquestal por oboe y clarinete, además de violines I-II y violas, y transcrita para saxofón tenor en la versión para orquestina.



**Ej. 114. Compases 107 al 113**

Ejemplo 115. Compases 159 y 160. Dos compases con función de bajo en negra y silencio de corchea y corchea unisónico por compás en los violonchelos de la versión para orquesta y transcritos para saxofón tenor, modificando el ritmo, que en versión para orquestina consiste en negra y silencio de negra.



**Ej. 115. Compases 159 y 160**

Ejemplo 116 A. Compás 161. Motivo sincopado de un compás que se repite de modo exacto en el compás 163, interpretado por las violas en la versión orquestal y transcrito para saxofón tenor en la orquestina.



Ej. 116 A. Compás 161

Ejemplo 116 B. Compases 165 al 174. Pasaje del segundo tema orquestado para cuerda al completo: violines I-II, violas y violonchelos, y que en la versión para orquestina es transcrito para saxofón tenor.



Ej. 116 B. Compases 165 al 174

Ejemplo 117. Compás 182. Motivo de un compás con función de nexo en ritmo de tresillo sobre pentacordo descendente instrumentado en violas y violonchelos en la versión para orquesta y transcrito en saxofón tenor en la orquestina.



Ej. 117. Compás 182

Ejemplo 118. Compases 191 al 202. Cabeza del tema principal interpretado por los violines I-II en la versión para orquesta y transcrito para saxofón tenor en la orquestina.



Ej. 118. Compases 191 al 202

Ejemplo 119. Compases 203 al 206. Diseño de dos compases que se repiten y que en la orquesta suenan en las trompetas a tres voces, mientras que en la transcripción para orquestina los lleva el saxofón tenor.



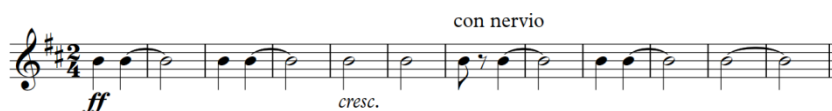
Ej. 119. Compases 203 al 206

Ejemplo 120. Compases 207 y 208. Nota ligada que se prolonga en dos compases con función de bajo en los violonchelos de la orquesta y se transcribe para saxofón tenor.



Ej. 120. Compases 207 y 208

Ejemplo 121. Compases 209 al 220. Pasaje con función de bajo orquestal interpretado por el trombón I y transcrito en la orquestina para saxofón tenor.



Ej. 121. Compases 209 al 220

Ejemplo 122. Compás 229. Un compás con dos notas negras y en el que cada nota es interpretada por un instrumento distinto de la sección de cuerda, la primera nota en los violines I y la segunda en los violines II. En la transcripción para orquestina, ambas notas en el saxofón tenor.



Ej. 122. Compás 229

Ejemplo 123. Compases 232 al 235. Pasaje del segundo tema instrumentado en el violonchelo en la versión orquestal y transcrito para saxofón tenor en la orquestina.



Ej. 123. Compases 232 al 235

Ejemplo 124. Compases 240 al 243. Compás temático repetido cuatro veces y orquestado para violines II y violas con oboes y clarinetes de viento-madera y las trompetas de la sección de metal y transcrito para saxofón tenor.



Ej. 124. Compases 240 al 243

Ejemplo 125. Compases 244 al 246. Corresponde a la cadencia y está orquestada en los violines I-II y su transcripción para orquestina está en el saxofón tenor.



Ej. 125. Compases 244 al 246

La trompeta I es transcrita en la versión orquestina procedente de instrumentos con papel individual: violines I, violines II, contrabajo, arpa, flauta I, clarinetes y trompa.

Otra posibilidad es que proceda de la agrupación de dos instrumentos de la misma o distinta familia: flauta-oboe; flauta-clarinete; oboe-clarinete; trompas I-IV; oboe-trompa y violín I-flauta I.

La trompeta I puede aglutinar a 3 o 4 instrumentos, de la misma o distinta familia, que resultan reducidos al papel de trompeta I en la versión para orquestina. Tríos: violines I-II-violas; flauta-oboe-clarinete; flauta-oboe-fagot; oboe-clarinete-trompeta. Por último, los cuartetos, bien homogéneos o mixtos: flauta-oboe-corno inglés-clarinete; flauta-oboe-clarinete-trompa y flauta-oboe-clarinete-violines I.

Tabla de la trompeta I.

TROMPETA I – VERSIÓN ORQUESTINA		
MODIFICACIONES	ADICIONES	SUPRESIONES
Instrumental: siendo el contrabajo orquestado en la trompeta I, c. 17	No hay incorporación de elementos nuevos	Reducción instrumental de flautas, oboes, clarinetes y trompas, instrumentados en la trompeta I, cc. 12 al 15
Rítmica, c. 35		Reducción instrumental de oboes y trompas, instrumentados en la trompeta I, cc. 1 al 4



Instrumental: arpa instrumentada en la trompeta I, cc. 37 al 41		Reducción instrumental de flautas, oboes, corno inglés y clarinetes, instrumentados en la trompeta I, cc. 18 al 21
Instrumental: fagot y trompa, instrumentados en la trompeta I, c. 45		Trino de flautas y clarinetes, c. 56 y c. 58
Instrumental: violas instrumentadas en la trompeta I, c. 46		Reducción instrumental de flautas, oboes, clarinetes y violines I, instrumentados en la trompeta I, c. 54
Instrumental: flauta instrumentada en la trompeta I, cc. 51 al 53 y cc. 85 al 87		Reducción instrumental de flautas y clarinetes, instrumentados en la trompeta I, cc. 88 al 90
Instrumental: clarinete instrumentado en la trompeta I, cc. 63 al 66		Elimina el ritmo en tresillo de las violas, cc. 100 y 101
Instrumental: violines I-II, instrumentados en la trompeta I, cc. 73 al 78		Reducción instrumental de flautas, oboes, corno inglés y clarinetes, instrumentados en la trompeta I, cc. 114 al 117
Instrumental: violines I instrumentados en la trompeta I, cc. 92		Reducción instrumental de flautas, oboes y fagot, instrumentados en la trompeta I, cc. 155 al 160
Instrumental: flautas y oboes son instrumentados en la trompeta I, cc. 95 al 99		Reducción instrumental de flautas, oboes y clarinetes, instrumentados en la trompeta I, cc. 168 al 171, cc. 215 al 220 y cc. 175 al 182
Nota alterada de # a natural, cc. 100 y 101		Reducción instrumental de la sección de cuerda, instrumentada en la trompeta I, cc. 191 al 202 y cc. 209 al 214
Instrumental: trompas y trompetas son instrumentadas en la trompeta I, cc. 118 al 123		Eliminación de los tresillos en la sección de viento-madera, cc. 207 y 208
Diseño melódico en la trompa I, se varía al ser instrumentado en la trompeta I, cc. 128 al 137		Reducción instrumental de oboes, clarinetes y trompetas, instrumentados en la trompeta I, cc. 240 al 243
Rítmica: se sustituye una blanca por dos negras, cc. 168 al 171		
Instrumental y rítmica: el fagot es instrumentado en la trompeta I, variando el ritmo, c. 173		
Instrumental y melódica: la trompa es instrumentada en la trompeta I, variando la melodía, c. 172 Rítmica: cc. 207 y 208		

**Cap. IV. Tabla 12. Trompeta I en la versión orquestina**

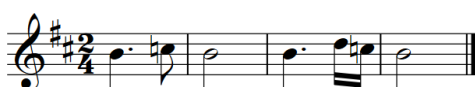
Revisamos los ejemplos de transcripción de trompeta I a orquestina comparando su procedencia de la versión orquestal.

Ejemplo 126. Compases 1 al 4. Dos motivos sincopados de dos compases cada uno, que interpretan el oboe y la trompa en la versión orquestal y que para orquestina es transcrito en la trompeta I.



Ej. 126. Compases 1 al 4

Ejemplo 127. Compases 12 al 15. Diseño secundario que hace también de fondo armónico en flauta I, oboe, clarinete y trompa en la versión orquestal y es transcrito para orquestina en el papel primero de la trompeta.



Ej. 127. Compases 12 al 15

Ejemplo 128. Compás 17. Compás con negra con puntillo y corchea en el contrabajo de la orquesta y es instrumentado en la trompeta I de la versión para orquestina.



Ej. 128. Compás 17

Ejemplo 129. Compases 18 al 21. Pasaje de transición hacia la variación del primer tema y consiste en cuatro compases, de los cuales el primero y tercero son repetidos y recuerdan rítmicamente al primer tema. En la versión orquestal es interpretado por un *quasi tutti* de viento-madera: flauta, oboe, corno inglés y clarinete, transcrito para orquestina en la trompeta I.



Ej. 129. Compases 18 al 21

Ejemplo 130. Compases 37 al 41. El arpa de la orquesta es transcrito en la trompeta I de la orquestina.



Ej. 130. Compases 37 al 41

Ejemplo 131. Compases 45 y 46. Motivo de dos compases o, mejor dicho, de un compás y una anacrusa. Cada compás es orquestado por distintos instrumentos en la versión orquestal. El compás 45 es interpretado por fagot I y trompa II y el compás 46 por la viola, y en la versión para orquestina es transcrito para trompeta I.



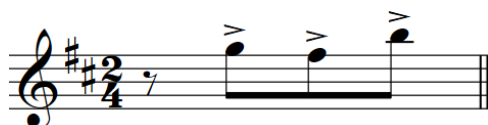
Ej. 131. Compases 45 y 46

Ejemplo 132. Compases 51 al 53. Diseño de un compás unisónico repetido tres veces, descendiendo la melodía una segunda mayor en cada ocasión. Este diseño es orquestado en la flauta I y transcrito para orquestina en la trompeta I.



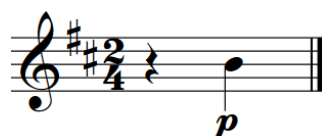
Ej. 132. Compases 51 al 53

Ejemplo 133. Compás 54. Diseño melódico resolutivo instrumentado para flauta, oboe, clarinete y violines I y transcrito para orquestina en la trompeta I.



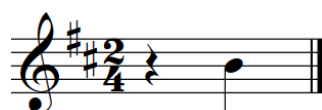
Ej. 133. Compás 54

Ejemplo 134. Compás 56. Negra en parte débil instrumentada para flauta y clarinete en la versión orquestal, con un trino, que en la transcripción para orquestina es suprimido en la trompeta I.



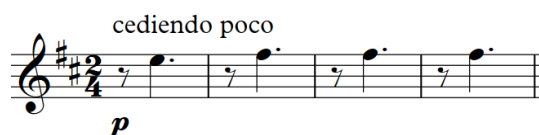
Ej. 134. Compás 56

Ejemplo 135. Compás 58. Repite el compás y se procede del mismo modo, es decir, flautas y clarinete, con trino sobre la negra del segundo pulso, son eliminados en la versión para orquestina, en el que es instrumentado para trompeta I.



Ej. 135. Compás 58

Ejemplo 136. Compases 63 al 66. Diseño sincopado que se repite cuatro veces, siendo las tres últimas iguales a distancia de segunda mayor ascendente del primer compás. Es instrumentado en los clarinetes en la versión orquestal y transcrito para orquestina en la trompeta I.



**Ej. 136. Compases 63 al 66**

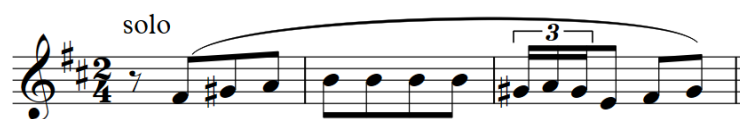
Retomando el motivo sincopado del ejemplo 136, es instrumentado en los violines I y transcrito para orquestina en la trompeta I del mismo modo que en el ejemplo siguiente.

Ejemplo 137. Compases 73 al 78. Sección articulada en dos partes, una primera parte de dos compases que se repite tras una parte contrastante a base de un ritmo sincopado. La instrumentación en la versión orquestal va alternando violines I-II de la siguiente manera: compás 273, violines II; compás 274, violines I; compases 275, 276 y 277 retornan a los violines II y el compás final, 278, repite instrumentación en los violines I. La versión para orquestina transcribe el pasaje en la trompeta I.



**Ej. 137. Compases 73 al 78**

Ejemplo 138. Compases 85 al 87. Semifrase del 2.º tema instrumentado en la flauta y transcrito para orquestina en la trompeta I.



**Ej. 138. Compases 85 al 87**

Ejemplo 139. Compases 88 al 90. Parte de la segunda semifrase del 2.º tema instrumentado para flautas y clarinetes a la octava y transcrito para trompeta I en la versión para orquestina.



**Ej. 139. Compases 88 al 90**

Ejemplo 140. Compás 92. Motivo de un compás por grados conjuntos y ritmo en tresillo de semicorcheas instrumentado para orquesta en los violines I y transcrito para trompeta I en la versión para orquestina.



Ej. 140. Compás 92

Ejemplo 141. Compases 95 al 99. Pasaje temático en concreto el 2.º tema instrumentado en flautas y oboes en la versión orquestal y transcrito para trompeta I en la versión para orquestina.



Ej. 141. Compases 95 al 99

Ejemplo 142. Compases 100 al 101. Motivo de un compás que se repite dos veces, tan solo modificando una alteración, que de sostenido en la segunda ocasión está natural. El ritmo en semicorcheas con comienzo acéfalo y melodía en arpeggio ascendente es instrumentado en las violas en la versión orquestal, pero en ritmo en tresillos de semicorcheas, mientras que en la transcripción para orquestina la trompeta I interpreta semicorcheas suprimiendo el ritmo en tresillo de la primera versión.



Ej. 142. Compases 100 y 101

Ejemplo 143. Compases 114 al 117. Pasaje de melodía secundaria en cuatro compases formado por dos motivos de dos compases que repiten de modo exacto el compás segundo y cuarto y es instrumentado en flauta, oboes, corno inglés y clarinete en la versión orquestal y transcrito para orquestina en la trompeta I.



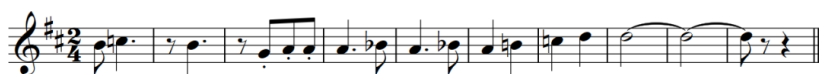
Ej. 143. Compases 114 al 117

Ejemplo 144. Compases 118 al 123. Pasaje con función de fondo armónico instrumentado en las trompas I-IV en la versión orquestal y transcrito para trompeta I en la versión para orquestina.



Ej. 144. Compases 118 al 123

Ejemplo 145. Compases 128 al 137. Fondo con ritmos secundarios sincopados o con puntillo orquestado en la trompa I y transcrito con alguna modificación en la trompeta I en la versión para orquestina, que en el compás 130 no se corresponde con los diseños melódicos de la versión para orquesta.



Ej. 145. Compases 128 al 137

Ejemplo 146. Compases 155 al 160. Pasaje del segundo tema instrumentado en flauta, oboe y fagot, en la versión para orquesta, y transcrito para trompeta I en la versión para orquestina.



E. 146. Compases 155 al 160

Ejemplo 147. Compases 168 al 171. Pasaje de cuatro compases articulado en dos partes de dos compases, que se repiten con una modificación mínima, que es la sustitución de una blanca por dos negras en los compases 168 y 170. La versión orquestal instrumenta los compases 168 y 170 a la trompeta y el compás 171 a parte de la sección de viento-madera: flauta, oboe y clarinete, mientras que en la versión para orquestina el pasaje entero es transcrito en la trompeta I.



Ej. 147. Compases 168 al 171

Ejemplo 148. Compases 172 al 174. La versión para orquestina se transcribió en la trompeta I y en la versión orquestal cada compás tiene una instrumentación distinta. El compás 172 mantiene el ritmo del corno inglés y la trompa I, pero transporta la melodía en la trompeta una cuarta ascendente, y el compás 173 es instrumentado en el

fagot de la orquesta, pero modificando el ritmo, ya que la primera corchea es sustituida por silencio de corchea en la trompeta de la orquestina; por último, el compás 174, en la orquesta es interpretado por el oboe. Son tres compases sin conexión temática, ya que se trata de tres motivos de un compás que en la versión orquestal hacen instrumentos de viento y son aglutinados en la transcripción reconstruyendo el *collage* orquestal en la trompeta I de la orquestina.



**Ej. 148. Compases 172 al 174**

Ejemplo 149. Compases 175 al 182. Es un temita expresivo instrumentado para flauta, oboe y clarinete en la versión orquestal y transcrito para trompeta I en la versión para orquestina.



**Ej. 149. Compases 175 al 182**

Ejemplo 150. Compases 191 al 202. Pasaje de doce compases articulados de dos en dos, que se repiten rítmicamente y con uniformidad melódica en todo el pasaje, está instrumentado en los violines I-II y violas y transcrito para la trompeta I en la versión para orquestina.



**Ej. 150. Compases 191 al 202**

Ejemplo 151. Compases 207 y 208. Dos compases iguales son incisos de un pulso que en la versión para orquestina hace en corcheas, modificando la versión orquestal, en la que se utilizaban los tresillos de corcheas en la sección de madera, aunque manteniendo las notas inalterables en el papel de trompeta I de la orquestina.



**Ej. 151. Compases 207 y 208**

Ejemplo 152. Compases 209 al 214. Pasaje temático en tres partes: las dos primeras, del compás 209 al 212, son iguales, y los compases 213 y 214 también son idénticos. Este pasaje del primer tema es instrumentado en los violines I-II y violas y transcrito en la trompeta I en la versión para orquestina.



**Ej. 152. Compases 209 al 214**

Ejemplo 153. Compases 215 al 220. Pasaje en tresillos de corchea con función de fondo secundario, articulado en tres partes de dos compases, siendo distintos melódicamente, ya que va ascendiendo por tonos. Está instrumentado para flauta, oboe y clarinete en la versión orquestal y transcrito para orquestina en la trompeta I.



**Ej. 153. Compases 215 al 220**

Ejemplo 154. Compases 240 al 243. Pasaje isorrítmico que se repite, 4 compases en motivos de un compás, y son instrumentados en el oboe, el clarinete y la trompeta en la versión para orquesta, en tanto que en la transcripción para orquestina queda reducida la instrumentación a la trompeta I.



**Ej. 154. Compases 240 al 243**

La trompeta procede de papeles individuales o de reducción de un grupo instrumental, que puede unificar a grupos de la misma o distinta sección. Respecto al primer grupo, la trompeta es transcrita la mayoría de las veces de la sección de viento y en alguna ocasión el material no sufre transformación y se mantiene en el mismo instrumento en ambas versiones.

Presentamos a continuación cada una de las cuatro opciones de transcripción:



- Primera opción: la trompeta II reemplaza a los siguientes instrumentos tratados individualmente: violas, oboe I, oboe II, flauta I, flauta III, trompa I, trompa II y trompeta III.
- Segunda opción: la trompeta surge de la reducción de un binomio instrumental de la misma o distinta familia: violines II-violas y oboes-clarinetes.
- Tercera opción: la trompeta aglutina el trío instrumental presentado en la versión orquestal: violín I-II-violas, oboe II-clarinete I-trompeta I.
- La cuarta y última posibilidad está constituida por un grupo de más de cuatro instrumentos: flauta-oboe-corno inglés-clarinete-clarinete bajo o un grupo de cuatro trompas.

Tabla de trompeta II.

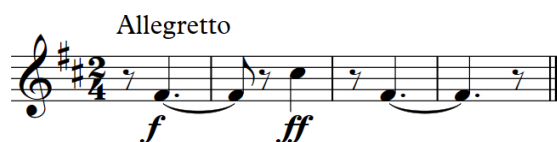
<b>TROMPETA II – VERSIÓN ORQUESTINA</b>		
MODIFICACIONES	ADICIONES	SUPRESIONES
Instrumental: las trompas I son instrumentadas en trompeta II, cc. 1 al 4	Se añade un nuevo material: c. 104	Reducción instrumental: flautas, oboes, corno inglés y clarinete bajo son instrumentados en la trompeta II, cc. 12 al 15
Melódica: ascenso de la melodía en un intervalo de 4. <sup>a</sup> ascendente, cc. 34 y 35		Reducción instrumental: trompas a cuatro son instrumentadas en la trompeta II, cc. 31 y 32
Instrumental: el arpa es instrumentada en la trompeta II, cc. 37 al 41		Eliminación de los trinos en los clarinetes, cc. 56 y 58
Instrumental: la flauta es instrumentada en la trompeta II, cc. 51 al 53		Se suprimen los tresillos de semicorcheas, cc. 102 y 103 y cc. 203 al 208
Instrumental: el oboe II es instrumentado en la trompeta II, cc. 63 al 66		Reducción instrumental : los oboes y los clarinetes son instrumentados en la trompeta II, c. 174
Instrumental, melódica y rítmica: violines II y violas son instrumentados en la trompeta II, modificando la melodía, y flautas, oboes y clarinetes son instrumentados en la trompeta II modificando el ritmo, cc. 91 al 93		Se eliminan los trémolos de las violas, cc.187 al 190
Rítmica: se sustituye el ritmo de tresillos de semicorcheas por semicorcheas, cc. 102 y 103		
Instrumental y rítmica: oboe, corno inglés, clarinete y clarinete bajo son instrumentados en la trompeta II modificando el ritmo, cc. 169 al 173		

Instrumental: la flauta III es instrumentada en la trompeta II, cc. 175 al 181		
Instrumental y de registro: violas instrumentadas en la trompeta II en una 8. <sup>a</sup> más grave, cc. 187 al 190		
Instrumental: el oboe I es instrumentado en la trompeta II, cc. 221 al 224		
Instrumental: el oboe II es instrumentado en la trompeta II, cc. 225 al 228		

**Cap. IV. Tabla 13. Trompeta II en la versión orquestina**

Se procede al estudio detallado de los ejemplos más importantes de la transcripción de trompeta II a orquestina y su génesis en la versión orquestal.

Ejemplo 155. Compases 1 al 4. Pasaje de cuatro compases articulado en dos partes con comienzo anacrúsico instrumentado en la trompa I y transcrito para orquestina en la trompeta II.



**Ej. 155. Compases 1 al 4**

Ejemplo 156. Compases 12 al 15. Pasaje de cuatro compases de función secundaria con ritmos con puntillo y articulados en dos partes, instrumentados en la versión orquestal para flauta, oboe, corno inglés, clarinete y clarinete bajo, y transcrito en la versión para orquestina en la trompeta II.



**Ej. 156. Compases 12 al 15**

Ejemplo 157. Compases 31 y 32. Dos incisos de un pulso repetidos a distancia de segunda mayor descendente, e instrumentado en trompas a cuatro en la partitura orquestal y transcrito para trompeta II en la versión para orquestina.



**Ej. 157. Compases 31 y 32**

Ejemplo 158. Compases 34 y 35. Dos compases con un motivo anacrúsico y una nota final acentuada. Respecto al motivo anacrúsico, está instrumentado en el corno

inglés, clarinete, trompeta a tres, violines I-II y violas, que en la versión para orquestina mantiene el ritmo, pero la melodía es transportada una cuarta ascendente, y respecto a la última nota es una negra acentuada que se mantiene en ambas versiones en la trompeta II, aunque en la versión orquestal es más breve, ya que se trata de una corchea con puntillo y está reforzada por oboe II, trombón II y esta nota Do# forma parte del acorde de los violines I.



**Ej. 158. Compases 34 y 35**

Ejemplo 159. Compases 37 al 41. Son cuatro motivos anacrúsicos de dos compases cada uno que se repiten dos veces sucesivamente cada uno y que son instrumentados en el arpa en la versión orquestal, siendo transcritos en la trompeta II de la versión para orquestina.



**Ej. 159. Compases 37 al 41**

Ejemplo 160. Compases 51 al 53. Tres motivos de un compás repetidos sucesivamente a distancia de segunda mayor descendente, en las flautas I de la versión orquestal, y transcritos para trompeta II en la orquestina.



**Ej. 160. Compases 51 al 53**

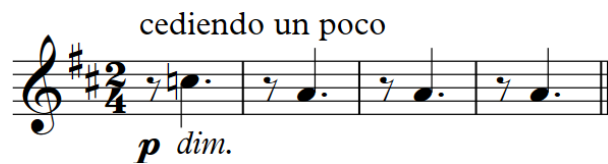
Ejemplo 161. Compases 56 y 58. Es un compás con una negra en parte débil y que en la orquesta es instrumentado para flauta, oboe y clarinete, con un trino, que es suprimido en la transcripción para trompeta II en la versión para orquestina.



**Ej. 161. Compases 56 y 58**

Ejemplo 162. Compases 63 al 66. Pasaje de cuatro compases con dos incisos sincopados de un compás, tan solo difieren en las notas, y el segundo inciso es repetido

literalmente dos veces seguidas. Este pasaje es instrumentado en la versión orquestal para oboe II y transcrito para orquestina en la trompeta II.



**Ej. 162. Compases 63 al 66**

Ejemplo 163. Compases 91 y 93. Diseños sincopados de un compás que se repiten de modo exacto en la trompeta II y que son transcritos para orquestina a nivel melódico, de la cuerda, y concretando en los violines II y violas. Respecto al ritmo, este corresponde con las flautas, oboes y clarinetes de la versión para orquesta.



**Ej. 163. Compases 91 y 93**

Ejemplo 164. Compases 100 al 104. Este pasaje combina la transcripción de la versión orquestal de modo exacto con otros compases que fueron modificados rítmicamente, e incluso incorporando elementos nuevos. La trompeta II de la versión para orquestina fue transcrita, a nivel melódico, en los compases 100 y 101, de los violines II, pero suprimiendo el ritmo de tresillos de semicorcheas de la primera versión y sustituyéndolo por semicorcheas; en los compases 102 y 103 son extraídos de las violas y flautas, respectivamente, y de forma literal respecto de la versión para orquesta y, por último, el compás 104 de la versión para orquestina en la trompeta II no tiene correspondencia alguna con la versión para orquesta, ya que se trata de un material añadido.



**Ej. 164. Compases 100 al 104**

Ejemplo 165. Compases 169 al 173. Pasaje de cinco compases articulado en dos y tres, siendo el segundo similar al primero, ya que cuenta con dos diferencias: por un lado, el compás segundo de cada diseño difiere en el segundo pulso, ya que en uno

escribe negra y en otro corchea y, por otro, el segundo diseño es ampliado con un compás de blanca. En cuanto a la instrumentación de la versión orquestal, en los compases 169 y 171 es interpretado por oboe II y clarinete II, los compases 172 y 173 son ejecutados por el corno inglés, y el compás 170 por el clarinete bajo. La trompeta II es equivalente, en la versión para orquestina, a oboe, clarinete, clarinete bajo y corno inglés de la orquesta.



Ej. 165. Compases 169 al 173

Ejemplo 166. Compás 174. Motivo sincopado de un compás que es instrumentado en la versión orquestal en los papeles segundos de oboe y clarinete y es transcrito en la versión para orquestina en la trompeta II.



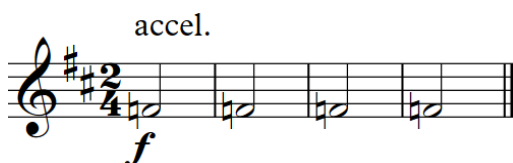
Ej. 166. Compás 174

Ejemplo 167. Compases 175 al 181. Pasaje temático instrumentado en su totalidad en la flauta III de la versión orquestal y es transcrito para trompeta II en la versión para orquestina.



Ej. 167. Compases 175 al 181

Ejemplo 168. Compases 187 al 190. Fondo en trémolo en las violas de la versión orquestal, transcrito en la trompeta II, aunque una octava más grave del registro de las violas.



Ej. 168. Compases 187 al 190

Ejemplo 169. Compases 203 al 208. Pasaje de seis compases articulado en tres partes, siendo las dos primeras exactas y una última parte diferente de las otras dos y que consiste en dos corcheas en la parte fuerte del compás interpretado en la versión para orquestina en la trompeta II, mientras que en la partitura para orquesta es instrumentado en tres instrumentos de la sección de viento-madera: flauta III, oboe I y clarinete II, pero en un ritmo de tresillos de corcheas que se ha suprimido en la versión para orquestina.



**Ej. 169. Compases 203 al 208**

Ejemplo 170. Compases 221 al 224. Diseño sincopado de dos compases que se repite de modo exacto y que es instrumentado en el oboe I en la versión orquestal y transcrito para trompeta II en la versión para orquestina.



**Ej. 170. Compases 221 al 224**

Ejemplo 171. Compases 225 al 228. Motivo de un compás repetido cuatro veces y orquestado en el papel segundo del oboe en la versión para orquesta y transcrito para orquestina en el papel segundo de la trompeta.



**Ej. 171. Compases 225 al 228**

El trombón en la versión orquestina resulta de la transcripción de instrumentos individuales: violín I, violín II, viola, violonchelo, fagot I, trompa II, trompa III y trompeta III.

Otras veces, el papel de trombón fue llevado en la versión orquestal por un dúo instrumental de la misma o distinta familia: violonchelo-contrabajo; trompeta II-III; violín II-fagot; violonchelo-fagot; violas-trompetas.

El grupo de dos se aumenta a trío instrumental con las siguientes combinaciones: flautas-oboos-trompas y corno inglés-clarinete bajo-trompas.

En penúltimo lugar destacamos unas agrupaciones de cuatro instrumentos que constituyen los bajos de las secciones orquestales de cuerda y viento-madera: violonchelo-contrabajo-fagot-contrafagot.

Finalizamos con una agrupación de viento que suma cinco instrumentos, formando el grupo más numeroso, cuya reducción aparece en el papel de trombón para orquestina: flauta-oboe-corno inglés-clarinete-trompas.

Tabla de trombón.

<b>TROMBÓN – VERSIÓN ORQUESTINA</b>		
<b>MODIFICACIONES</b>	<b>ADICIONES</b>	<b>SUPRESIONES</b>
Instrumental: fagot instrumentado en el trombón, cc. 37 al 39 y cc. 131 al 137	Nota Re, c. 22	Reducción instrumental: trompa, violonchelo y contrabajo son instrumentados en el trombón, cc. 22 y 23
Instrumental: viola instrumentada en el trombón, cc. 41 y 42, cc. 59 al 61 y cc. 71 al 78	Una nota del trombón I y una nota de la trompa I son instrumentados en el trombón, c. 229	Reducción instrumental: violines II y fagot son instrumentados en el trombón, cc. 54
Instrumental: trompeta III instrumentada en el trombón, cc. 43 al 46		Reducción instrumental: trompeta y violas son instrumentadas en el trombón, cc. 62 al 70
Instrumental: violonchelo instrumentado en el trombón, cc. 51 al 53 y cc. 142 al 145		Se eliminan los tresillos de semicorcheas de las violas en la instrumentación en el trombón, cc. 100 y 101
Instrumental: violines II instrumentados en el trombón, cc. 83 y 84		Reducción instrumental y modificación rítmica en las flautas, oboes y clarinetes y melódica en las trompetas instrumentados en el trombón, cc. 169 al 172
Melódica, cc. 91 al 93 y cc. 161 al 163		Reducción instrumental: fagot, contrafagot, violonchelo y contrabajo son instrumentados en el trombón, c. 174
Rítmica, cc. 100 y 101 y cc. 114 al 117		Reducción instrumental: instrumentos graves de viento-madera y cuerda (fagot, violonchelo y contrabajo) son instrumentados en el trombón, cc. 221 al 224
Instrumental: trompas instrumentadas en el trombón, cc. 111 al 113		
Instrumental: violines I instrumentados en el trombón, cc. 147 al 150 y cc. 225 al 228		

Instrumental: trompa II instrumentada en el trombón, cc. 151 al 155		
Instrumental: violines I-II instrumentados en el trombón, cc. 161 al 164		
Instrumental: trompeta III instrumentada en el trombón, cc. 166 al 168		
Instrumental: trompetas I-II, violonchelos y contrabajo instrumentados en el trombón, cc. 191 y 192		

**Cap. IV. Tabla 14. Trombón en la versión orquestina**

Resulta novedoso que en ningún caso el papel de trombón en la versión orquestal haya sido transcrito en la orquestina, ya que el papel de trombón en la versión orquestina procede siempre de papeles distintos.

Analizamos a continuación un elenco de ejemplos variados sobre la transcripción del trombón a la versión orquestina.

Ejemplo 172. Compases 22 y 23. Motivo de un compás en corcheas, instrumentando las tres primeras notas en trompa y la última en violonchelo y contrabajo en la versión para orquesta, y transcrito en el trombón en la orquestina.



**Ej. 172. Compases 22 y 23**

Ejemplo 173. Compases 37 al 39. Motivo anacrúsico instrumentado en la versión orquestal en el fagot I y transcrito para orquestina en el trombón respetando el ritmo, pero modificando las notas.



**Ej. 173. Compases 37 al 39**

Ejemplo 174. Compases 41 y 42. Motivo de un compás en arpeggio ascendente con articulación, en el que se repite distancia de segunda mayor descendente, y que es instrumentado en las violas en la versión para orquesta y transcrito para orquestina en el trombón.



**Ej. 174. Compases 41 y 42**



Ejemplo 175. Compases 43 al 46. Semifrase de cuatro compases instrumentada en la versión orquestal para fagot, el primer compás, y el resto para trompa III. Es transcrito para trombón en la versión para orquestina.



Ej. 175. Compases 43 al 46

Ejemplo 176. Compases 51 al 53. Pasaje de tres compases sincopados con función de enlace instrumentado en la versión orquestal en el violonchelo y transcrito en el trombón en la versión para orquestina.



Ej. 176. Compases 51 al 53

Ejemplo 177. Compás 54. Compás conclusivo con tres corcheas picadas instrumentadas para orquesta en los violines II, las dos primeras notas, y en el fagot, en la última, y transcrito para orquestina en el trombón.



Ej. 177. Compás 54

Ejemplo 178. Compases 62 al 70. Pasaje de nueve compases dividido en tres partes. Encontramos un primer compás acéfalo en corcheas que ascienden cromáticamente y los siguientes cuatro compases sincopados, que se repiten unisónicamente, en tanto que los últimos cuatro compases están formados por dos unidades de dos compases, que se repiten y que mantienen el ritmo sincopado de los cuatro compases anteriores, pero que ascienden una segunda la nota de cada compás, y son instrumentados para orquesta del siguiente modo: compás 62, la primera nota trompeta II, la segunda nota en las violas y la última en las trompetas III, compases 63 al 66, interpretados por la trompeta I, y compases 67 al 70 en las violas. Este pasaje es transcrito para orquestina en el trombón.



Ej. 178. Compases 62 al 70

Ejemplo 179. Compases 71 al 78. Pasaje interrumpido por silencios en los compases 72 y 77 y que combina dos compases en corcheas descendentes con comienzo acéfalo con síncopas de negra con puntillo precedido de silencio de corchea. Todo el pasaje es instrumentado en la viola en la versión para orquesta y transcrito para orquestina en el trombón.



Ej. 179. Compases 71 al 78

Ejemplo 180. Compases 83 y 84. Dos compases sincopados con una nota por compás que repite el diseño a distancia de segunda mayor ascendente y que es instrumentado en la versión para orquesta en los violines II, transcrito para orquestina en el trombón.



Ej. 180. Compases 83 y 84

Ejemplo 181. Compases 91 y 93. Motivo de un compás que se repite tras un compás en silencio y es instrumentado en la versión orquestal en las flautas, oboes y clarinetes, pero a distancia de tercera mayor ascendente respecto a la versión para orquestina, en la que se transcribe en los trombones una tercera mayor descendente.



Ej. 181. Compases 93 y 94

Ejemplo 182. Compases 100 y 101. Dos compases que se repiten y que consisten en arpeggios ascendentes en semicorcheas con comienzo acéfalo y que son instrumentados en las violas en versión orquestal, pero modificando el ritmo, ya que son tresillos de semicorcheas, que son suprimidos en la transcripción en los trombones de la versión para orquestina.



Ej. 182. Compases 100 y 101

Ejemplo 183. Compases 111 al 113. Pasaje de tres compases que melódicamente desciende y que es instrumentado para orquesta en las trompas, correspondiendo el primer compás a las trompas II, el segundo y último a las trompas IV, y transcrito para trombón en la versión para orquestina.



Ej. 183. Compases 111 al 113

Ejemplo 184. Compases 114 al 117. Motivos de dos compases que se repiten dos veces con una leve variación en el compás 116, ya que sustituye el puntillo del compás 114 por una semicorchea y todo es instrumentado en flautas, oboes y trompas a cuatro y transcrito a trombón en la versión para orquestina.



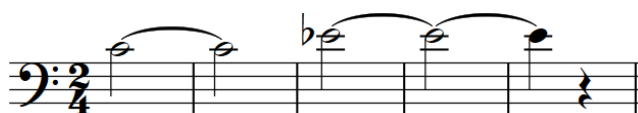
Ej. 184. Compases 114 al 117

Ejemplo 185 A. Compases 147 al 150. Una nota ligada con duración de cuatro compases en los violines I.



Ej. 185 A. Compases 147 al 150

Ejemplo 185 B. Compases 151 al 155. Pasaje con función de bajo en dos notas ligadas, siendo la primera con duración de dos compases y la segunda de dos compases y medio. Instrumentadas en la trompa II en la versión orquestal, son transcritas para trombón en la orquestina.



Ej. 185 B. Compases 151 al 155

Ejemplo 186. Compases 161 al 164. Pasaje de cuatro compases formado por una estructura de dos compases, constituida por dos motivos de un compás, y que se repiten manteniendo una síncopa constante en cada compás. Los compases 161 y 163 son instrumentados en la versión orquestal en los violines I, y los compases 162 y 164 en las

violas, pero no de modo exacto, ya que en el compás 164 la primera nota es ejecutada en los violines II. El pasaje es transcrito en la versión para orquestina en el trombón, pero modificando las notas de los compases 161 y 163, ya que son transportados una tercera mayor descendente.



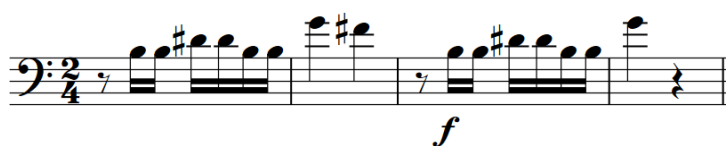
**Ej. 186. Compases 161 al 164**

Ejemplo 187. Compases 166 al 168. Pasaje de tres compases instrumentado en la versión orquestal en la trompeta III y transcrito para trombón en la versión para orquestina.



**Ej. 187. Compases 166 al 168**

Ejemplo 188. Compases 169 al 172. Pasaje de cuatro compases articulado en dos partes de dos compases cada una y que son transcritas para trombón en la versión para orquestina, procedentes en la versión orquestal de la siguiente instrumentación: el compás 169 toma el ritmo de flautas, oboes y clarinetes y la melodía de las trompetas, y esta orquestación es repetida en el compás 171; el compás 170 consta de dos negras, siendo la primera interpretada por la trompeta y la segunda por el fagot. La instrumentación es repetida en el compás 172, ejecutado por la trompeta II.



**Ej. 188. Compases 169 al 172**

Ejemplo 189. Compás 174. Motivo con función de nexo en cuatro corcheas con melodía ascendente instrumentada en la versión orquestal en los instrumentos graves de la sección de viento-madera, es decir, fagot y contrafagot, así como la cuerda baja, que son los violonchelos y el contrabajo, y transcrito en la versión para orquestina en el trombón.



**Ej. 189. Compás 174**

Ejemplo 190. Compases 191 y 192. Diseño de dos compases que es instrumentado en la versión orquestal en las trompetas I-II, modificando la orquestación en el compás 192 en el último pulso, interpretado por la cuerda grave, es decir, violonchelo y contrabajo. Todo el pasaje es transcrito para trombón en la versión para orquestina.



**Ej. 190. Compases 191 y 192**

Ejemplo 191. Compases 221 al 224. Pasaje en ostinato con función de bajo, instrumentado en la versión orquestal para los instrumentos graves de las tres secciones instrumentales, es decir, cuerda baja, que son los violonchelos y contrabajo, a los que se unen el fagot o bajo del viento-madera, y el trombón o instrumento grave del viento-metal.



**Ej. 191. Compases 221 al 224**

Ejemplo 192. Compás 229. Motivo en dos negras instrumentadas en la versión para orquesta de forma individual, de modo que la primera nota es interpretada por el trombón I y la segunda por la trompa I, y que en la versión para orquestina se transcribió en el trombón.



**Ej. 192. Compás 229**

Transcripción de la batería: en la versión para orquestina, Turina utiliza la batería para transcribir la percusión de la procedente de la versión para orquesta, pero en ocasiones el ritmo de la percusión y la batería difieren, o más bien la percusión sigue otros ritmos presentes en la obra, pero no en la percusión, sino en otras familias instrumentales, que pueden ser viento-metal o cuerda. La modificación del ritmo en ambas versiones queda reducida a una ampliación de silencios o a la sustitución de un

puntillo por un silencio. Es importante señalar la mayor utilización de la percusión en la versión para orquestina si se confronta con la versión orquestal, ya que hay secciones sin percusión orquestal que sí se transcriben para batería. Por último señalaremos la supresión del triángulo en la versión para orquestina.

Analizando la transcripción, observamos en los compases 1 al 3 un cambio considerable en ambas versiones, de modo que, en la versión para orquestina, se marcan los pulsos no marcados por la percusión en la versión para orquesta.

Los siguientes cuatro ejemplos muestran una percusión perfectamente coordinada con las distintas familias orquestales, siendo la percusión la que subraya el ritmo del metal, o añadiendo al metal los instrumentos graves de la sección de viento-madera y cuerda o de la cuerda al completo.

Ejemplo 193. Compases 1 al 3. Ritmos distintos en la percusión de las dos versiones.

Ej. 193. Compases 1 al 3

Ejemplo 194. Compás 19. La percusión, es decir, la batería de la versión para orquestina, subraya el ritmo del metal en corcheas.

Ej. 194. Compás 19

Ejemplo 195. Compases 20 al 22. La batería subraya el ritmo del trombón en el compás 20 en el 21, coincide con toda la sección de metal y en el compás 22 se suman a la sección de metal el fagot y el violonchelo, es decir, los instrumentos graves del viento-madera y de la cuerda.

Ej. 195. Compases 20 al 22

Ejemplo 196. Compás 41. El ritmo de la percusión en la versión para orquestina es el mismo de la cuerda grave: violonchelo y contrabajo.



Ej. 196. Compás 41

Ejemplo 197. Compases 67 y 68. La versión para orquestina transcribe el ritmo empleado en la sección de la cuerda al completo en la versión orquestal.



Ej. 197. Compases 67 y 68

Otro procedimiento utilizado en la transcripción para orquestina es la modificación del ritmo respecto a la versión para orquesta, circunstancia que observaremos en los seis siguientes ejemplos.

Ejemplo 198. Compás 56. El ritmo del timbal orquestal es una semicorchea precedida por silencios, mientras que en la versión para orquestina es una corchea al final del compás precedida por silencios.



Ej. 198. Compás 56

Ejemplo 199. Compás 59. En este compás sucede lo mismo que en el compás 56 del ejemplo 198, la semicorchea del timbal es reducida a semicorchea de la batería en la versión para orquestina.



Ej. 199. Compás 59

Ejemplo 200. Compás 191. La modificación rítmica consiste en sustituir un silencio de corchea, en la versión para orquesta, tras una negra, por puntillo tras la negra en la versión para orquestina.

Ej. 200. Compás 191

Ejemplo 201. Compases 209 al 220. Amplio pasaje en el que sustituye el silencio de corchea en el timbal de la versión orquestal por puntillo en la versión para orquestina.

Ej. 201. Compases 209 al 220

Ejemplo 202. Compases 221 al 225. El ritmo en el timbal orquestal: fuerte-débil-débil; fuerte-débil-débil y fuerte acentuado, es modificado en la versión para orquestina por fuerte-débil; fuerte-débil; fuerte-débil; fuerte-débil y fuerte con un redoble cada dos compases y en el compás final.

Ej. 202. Compases 221 al 225

Ejemplo 203. Compases 240 al 246. La modificación de ambas versiones es el redoble añadido en la versión para orquestina desde el compás 240 hasta la primera



parte del compás 244 y el toque del plato en la parte fuerte del último compás, es decir, del compás 246, en la transcripción para orquestina.

Ej. 203. Compases 240 al 246

Los siguientes cuatro ejemplos siguen un mismo procedimiento, un toque de triángulo en la versión para orquestina con la misma figuración de corchea en el primer pulso del compás como añadido a la versión orquestal, que no lleva percusión alguna.

Ejemplo 204. Compás 27. Sin percusión en la versión orquestal y transcrito por un toque de triángulo en la versión para orquestina. Sucede de igual manera en los compases 47, 52 y 60.

Ej. 204. Compás 27

A continuación, un caso inverso al anterior, ya que ahora el triángulo está en la versión para orquesta, pero es suprimido en la transcripción para orquestina.

Ejemplo 205. Compás 209. El toque de triángulo en el primer pulso del compás es utilizado ahora en la versión orquestal, pero se elimina en la transcripción para orquestina.

Ej. 205. Compás 209

Además de modificación rítmica, sustituye instrumentos: la lira orquestal es sustituida por el triángulo en la transcripción para orquestina, cambiando el pulso débil de la lira por la síncopa del triángulo.

Ejemplo 206. Compás 147. Timbres o lira en la segunda parte del compás de la versión orquestal se transcribe para orquestina en un ritmo inverso de parte fuerte en negra y silencio de corchea y corchea, además de añadir el triángulo en síncopa, ya que tiene una figuración de negra tras un silencio de corchea.

Ej. 206. Compás 147

Transcripción rítmica en la versión para orquestina libre respecto a la versión orquestal.

Ejemplo 207. Compás 156. Toque de timbal en parte fuerte del compás y transcripción libre en síncopa de la orquestina.

Ej. 207. Compás 156

Modificación rítmica en la versión orquestal y la transcripción para orquestina, recurso que utilizó también en el compás 191.

Ejemplo 2208. Compás 107. Timbal orquestal con corchea en el primer y último pulso del compás, enmarcando las corcheas entre silencios, y transcrito por un ritmo puntillado de negra con puntillo y corchea en la versión para orquestina.

Ej. 208. Compás 107

En ocasiones la transcripción es distinta en cada compás, de modo que un compás es transcrito fielmente y en el siguiente hace una variación rítmica.

Ejemplo 209. Compases 11 y 12. El compás 11 presenta el ritmo lombardo en el primer pulso, seguido de negra en la versión para orquesta, y es transcrito de modo exacto en la versión para orquestina, pero en el compás siguiente el timbal de la orquesta hace corchea seguido de dos silencios de corchea y corchea, mientras que en la versión para orquestina el ritmo es modificado por negra con puntillo y corchea.

**Ej. 209. Compases 11 y 12**

La transcripción para orquestina puede modificar, además del ritmo, el instrumento, cambiando el efecto y adaptándose a la distinta naturaleza de las agrupaciones.

Ejemplo 210. Compás 37. En la versión orquestal, golpe de platillo con baqueta de madera, que es transcrito en la versión para orquestina en un toque en corchea de triángulo.

**Ej. 210. Compás 37**

Ejemplo 211. Compases 175 al 181. En la versión orquestal hay un golpe de timbal en el primer pulso del primer compás y la lira aparece en parte débil cada dos compases, de modo que repite siempre el mismo diseño y nota Re, dando un toque colorístico a la versión orquestal. Es transcrito por síncopa del compás 175 al 178, y a partir del compás 179 y hasta el 181 modifica el ritmo, quedando reducido a dos corcheas en la primera parte del compás.

**Ej. 211. Compases 175 al 181**

La versión orquestal se reduce en la transcripción para orquestina, y pasamos de timbal, lira, bombo y plato a batería con un golpe de plato para finalizar la obra.

Ejemplo 212. Compás 246. En la orquesta, el último compás concluye con un toque simultáneo de timbal, lira, bombo y platillo, un verdadero *tutti* de percusión, reducido en la orquestina a batería con un toque de plato.

**Ej. 212. Compás 246**

Para finalizar el estudio de la transcripción de la percusión, mencionamos los pasajes que, sin estar orquestados para la sección de percusión en la versión para orquesta, sí son transcritos para dicha sección en la posterior versión para orquestina: compases 67 al 70; compases 85 al 106; compases 125 al 147; compases 156 al 172; compases 226 al 230 y compases 233 al 240.

### **4.3.- Breve antología, crítica y comentario**

Al día siguiente del estreno aparecieron críticas en cinco periódicos: *El debate*, *El imparcial*, *El Sol*, *La Tribuna* y *ABC*. Dos días después del estreno, el periódico *El Liberal* publicaba otra crítica de la obra. De las seis críticas aparecidas en los periódicos locales, cuatro se pueden considerar positivas, valorando la obra y haciéndose eco del mérito compositivo de Turina. De las otras dos críticas, una de ellas, que es la publicada por el periódico *El Sol*, no deja un comentario tan bueno como las anteriores. En el periódico *El Debate* la obra no sale tan bien parada como en el resto de las reseñas, aunque en general la obra sí tuvo buena acogida por parte de crítica y público, como demuestra el hecho de que la segunda danza, *Ensueño*, tuvo que ser repetida a petición del público, y tanto la obra como la orquesta fueron ovacionados con un largo aplauso. Tras analizar las *Danzas fantásticas*, no es extraño que la segunda danza —debido a su

ritmo de zorcico, sus cambios constantes de 5/8 a 6/8, que combinan un tema rítmico y otro *cantabile* con una armonía impresionista e innovadora— llamara la atención del público y fuera mejor valorada que *Orgía*. Esta, por ser más rápida y con un tema tan pegadizo como español, parecería más asequible y más propicia a una fácil recepción, sin embargo, gustó más *Ensueño*, y pensamos que este hecho es una muestra de que el público español de 1920 no era un público en absoluto con desconocimiento musical o no acostumbrado a escuchar las últimas tendencias, ni carente de formación.

Vamos a valorar brevemente las distintas reseñas aparecidas en la prensa, comenzando por el comentario del periódico *El Imparcial*.

Las tres danzas estrenadas ayer no añaden ningún timbre a su bien ganado blasón de sinfonista distinguido. Fluctuantes entre diversas tendencias modernas, conservan ese sello peculiar en la música de Turina, que propende a los timbres perdidos y a los difuminados claroscuros. Turina aprovecha ritmos y giros populares no del todo devastados y fundidos a su temperamento, y compone con ellos gratos cuadros de suave colorido, no muy formados ni alejados del bosquejo inicial. Lo que no podemos explicarnos bien el cómo se tomaron como punto de partida, ni cómo sirvieron de iniciación ideal unas frases del novelista sevillano José Más, que figuran en el programa; pero esto es lo menos importante y puede depender de una simpatía independiente.

Constituyeron un gran éxito las «Danzas fantásticas» de Joaquín Turina en las que se ovacionaron todas y se repitió la segunda...<sup>521</sup>

Respecto a esta crítica, hay que señalar que el autor no duda de la genialidad del compositor, aunque sí comenta la escasa evolución de sus obras. Es curioso observar que destaca el timbre impresionista moderno de la obra y los ritmos españoles utilizados. La crítica menciona el éxito de la obra y refleja la buena acogida del público, ya que la composición fue ovacionada y se pidió un bis de la segunda danza, *Ensueño*.

Otra crítica del estreno apareció en el prestigioso periódico *El Sol*, cuyo principal comentarista musical era el célebre Adolfo Salazar, en un artículo titulado: «Gacetilla musical: Orquesta Filarmónica». La reseña apareció sin título.

Las «Danzas fantásticas» de Joaquín Turina presentan mayor importancia, sin que la tenga excesiva, dentro de su producción. El programa nos habla respecto de las

---

<sup>521</sup> ANÓNIMO: «Teatro Price. Los Conciertos del Círculo de Bellas Artes». *El Imparcial*. Año LIV, n.º 19.041, 14-II-1920. p. 3, cc.1-2.

intenciones del autor; es seguro que habría conseguido realizarla, pero su sutilidad nos escapa. Por lo demás, los trozos literarios que allí se citan parecen muy adecuados a la calidad de la música. El segundo número, «Ensueño» fue tan aplaudido que se repitió y, después del tercero, el autor salió a escena a agradecer esas muestras de agrado público<sup>522</sup>.

La afirmación primera es tan ambigua como inexacta, «las *Danzas fantásticas* son importantes pero no demasiado», lo cual denota una intención clara de no valorar la obra. Por otra parte, hay una clara alusión, como en la reseña anterior, a los epígrafes literarios que emplea Turina en la obra y cuya trabazón con la música no consigue comprender el autor de la crítica.

Un aspecto nos llama la atención de la crítica, y es que apareciera sin firma. La mayoría de las interesantes reseñas y comentarios en el periódico *El Sol* procedían de la mano del prestigioso crítico Adolfo Salazar. Pero la reseña a la que nos referimos no la lleva, no sabemos si Adolfo Salazar no pudo asistir al estreno de la obra de Turina — aunque conservamos críticas de esos mismos días firmadas por el crítico madrileño— o Salazar intentó ocultar su nombre al pie del artículo, para no tener que comentar el estreno de las *Danzas fantásticas* (?). En cualquier caso nos parece que el concierto en cuestión, y en concreto el estreno de las *Danzas*, se despacha en el periódico *El Sol* con demasiada ligereza, dada la importancia del evento y la extensión con que se comentan toda clase de acontecimientos musicales, teniendo en cuenta que se estrenaban dos obras, y una de ellas era de autor español. Turina no era santo de la devoción de Salazar y su música no era muy apreciada por el crítico madrileño. Desde luego, nada que ver con el entusiasmo que demostraba por la obra de un Manuel de Falla o de un Ernesto Halffter, por citar dos de los ejemplos más representativos en la apreciación del crítico hacia la música española. Lo cual no quita para que Salazar reconociera el talento de Turina en la orquestación de la obra, como dejó escrito posteriormente, en 1956: «La orquesta de sus *Danzas fantásticas* (1920) reúne lo más característico del talento de Turina en uno de sus mejores momentos». Tal vez la valoración de Salazar hacia Turina había cambiado un poco con el tiempo, aunque en la misma época que citamos (1956), dice Salazar que Turina «fue un músico mal logrado, o al menos logrado

---

<sup>522</sup> ANÓNIMO. «Gacetilla Musical: Orquesta Filarmónica». *El Sol*. Año IV, n.º 790. 14-II-1920, p. 10, cc.1-2.

deficientemente. Por diversas razones, ni uno (Granados) ni otro alcanzaron su plenitud»<sup>523</sup>.

La crítica del periódico *La Tribuna*, escrita por Carlos Bosch, valora excelentemente la obra:

Fue el de ayer un día de recuerdo para esta Sociedad artística que estrenó una obra de Joaquín Turina, compositor de los más legítimamente afamados entre los nuestros, ya plenamente consagrados.

Sus «Danzas fantásticas», tres, «Exaltación», «Ensueño» y «Orgía», forman una composición completamente nuestra que será representativa del españolismo en su espíritu, sin el falso brillo de apariencias extrañas a nuestra verdad llevaron la expresión de diversos momentos, y son, en su totalidad, un resumen que unifica la esencia de nuestro carácter peculiar con la vibración de la médula de nuestra raza. Pero, sin embargo, Turina nunca se desprende de sí y nos expresa su comentario propio con cierta reserva, que se oculta precisamente en lo contenido de su proporción y en la acabada elegancia de la forma. Ese subjetivismo favorece a lo distinto de su personalidad de romanticismo un poco distraído por exuberancia imaginativa y, sobre todo, por exquisitez, que no perdona nada a la perfección.

Esta creación, simplificada consecuencia de otras muchas anteriores, se distingue por la espontaneidad de su valor melódico, conjuntado a la flexibilidad de sus ritmos, que hasta los más acusados se libran de una brusquedad peligrosa, que no sería propia de cuanto la inspira. La sonoridad de la orquesta es preciosa, afiligranada por riqueza de timbres y matices.

Turina tiene ya su orquestación más de maestro, de artista. El éxito fue muy grande, mayor aún con el inconsciente impulso de unos escasos siseadores, víctimas de todo triunfo, que provocaron el entusiasmo desbordado de los demás<sup>524</sup>.

De las palabras de Carlos Bosch se desprende una admiración por Turina y un profundo conocimiento de su figura. Carlos Bosch realiza casi un estudio analítico de las *Danzas*, a las que califica con diversos elogios: «acabada elegancia de la forma», «flexibilidad rítmica», «espontaneidad de su valor melódico», además de referirse a la obra con los calificativos: «exquisitez» y «perfección». Bosch define la composición

---

<sup>523</sup> SALAZAR, Adolfo. *La música orquestal en el siglo XX*. México-Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1956, pp. 32 y 34.

<sup>524</sup> BOSCH, C. «Concierto por la Orquesta Filarmónica». *La Tribuna*. Año IX, n.º 2.973, 14-II-1920, p. 3, cc. 3-4.

como representativa del españolismo y le atribuye «riqueza de timbres y matices», cualidades sinónimas de excelencia en la orquestación.

La buena relación entre Carlos Bosch y Joaquín Turina queda patente en el manuscrito que Turina tituló «Figuras masculinas y femeninas a través de mi vida», en el que fue numerando a sus amigos, y en el número 97 se refiere a Carlos Bosch del siguiente modo: «Erudito, escritor, crítico y filósofo. Algo músico también, ha tomado parte activa en el desenvolvimiento de la música en Madrid. Su carácter es apacible y bonachón. Es padrino de Conchita»<sup>525</sup>.

La siguiente crítica del estreno es la del periódico *El Liberal*, que fue realizada dos días después del concierto:

El éxito grande de las «Danzas fantásticas» fue muy merecido. El autor de «La procesión del Rocío» ha escrito tres números titulados: «Exaltación», «Ensueño» y «Orgía», muy expresivos, de extraordinario colorido, brillantez y altamente evocadores del ambiente andaluz.

Aún, y esta es la condición más sobresaliente de la nueva obra de Turina, la claridad más completa domina en ella. No hay ni un solo instante de confusión u obscuridad. Todo allí es diáfano, límpido y constantemente el canto, o al menos la frase, la línea melódica se destaca vigorosa.

De las «Danzas», la mejor, indudablemente, es la segunda, titulada «Ensueño», página de alta poesía, intensamente emotiva, suave, tenue, delicadamente inspirada; fragmento en suma de bello ensueño, que fue repetido.

Turina en esta obra ha acertado, pues, plenamente, hasta tal punto que, en nuestro concepto, «Danzas fantásticas» y «La procesión del Rocío» son las dos mejores obras del compositor sevillano.

Nos dice el programa que en estas danzas no interviene el elemento literario; pero a continuación manifiesta que los epígrafes de la composición están tomados de una novela sevillana. Lucida dejó tal explicación puesto que, según ella, la literatura está ausente de la novela inspiradora.

---

<sup>525</sup> TURINA, Joaquín. *Figuras masculinas y femeninas a través de mi vida*. LJT-M-Per-5. Legado Joaquín Turina. Biblioteca Fundación Juan March.



La Orquesta Filarmónica interpretó la obra de Turina del modo magistral que acostumbra y Pérez Casas participó justamente de las ovaciones<sup>526</sup>.

Esta crítica de la obra es la más acertada, ya que destaca, además, los valores de la segunda danza, *Exaltación*. Tal afirmación está más que justificada, ya que la segunda danza es la más novedosa, la más impresionista armónicamente y, además, la que incorpora más novedad rítmica con el 5/8 del zorcico vasco, que combina con un 6/8 con motivos en abanico que nos transportan al sur de nuestro país. En el artículo se destaca la perfección melódica de Turina, debido a la simbiosis perfecta entre melodía y ritmo en un conjunto perfectamente ensamblado gracias a su cuidada orquestación, que diferencia los planos sonoros, fruto de su dominio del arte de la instrumentación, logrando que todas las voces sean escuchadas en perfecta armonía según la jerarquización establecida en su perfecto guion compositivo. Se menciona que es la obra más importante del sevillano junto con *La procesión del Rocío*. La crítica ensalza la interpretación de la obra de modo magistral por la Orquesta Filarmónica dirigida por el maestro Pérez Casas. Era la primera vez que el maestro murciano estrenaba una obra de Turina.

La siguiente crítica es la del periódico *El Debate*, fechada al día siguiente del concierto, y que refleja una visión pesimista de la obra:

La nota saliente del concierto de ayer fue la amabilidad del señor Pérez Casas que acudió a repetir el segundo tiempo de las «Danzas fantásticas», de Turina; el andante de la sinfonía de Mendelssohn y el intermedio de «Rosamunda» de Schubert; la bondad del ilustre Pérez Casas merece un aplauso, que sinceramente lo otorgamos; pero tenemos la creencia que en esa bondad había algo del gesto con que se complace a un niño exigente para que se calle.

Resultó excesivo pedir la repetición de la obra de Turina; el homenaje no está en proporción con esta fantasía, muy estimable, muy digna de consideración, pero bastante superficial; muy bien construida, pero falta de emoción y de intensidad. En esta página no interviene el elemento literario, decía el programa; «el autor ha querido traducir la sensación de movimiento humano en lo que tiene de espiritual y de expresivo»; esto es tan vago, que esa vaguedad es causa de que la música resulte tan confusa e inexpressiva, como ocurrirá con la música de todo el que quiera servirse de ella para hacer cosas raras. Como en el color y en la sabia orquestación se advierte la mano del autor de la

---

<sup>526</sup> ANÓNIMO. «Orquesta Filarmónica: “Danzas Fantásticas” de Turina». *El Liberal*. Año XLII, n.º 14.552, 15-II-1920. p. 2, cc. 5-6.

«Procesión del Rocío», el público se dejó vencer y le obligó a salir para otorgarle sus aplausos. Parecía que habíamos quedado en que no se repetirían tiempos sueltos de una sinfonía; por esto tampoco debió repetirse el andante de la de Schubert; no porque no merecieran toda clase de elogios la labor de la orquesta y de su maestro; decir una interpretación cuidada es poco; menos aún decir justa; hay que calificarla de primorosa, de fina, de elegante; algo así que indique espiritualidad, lindeza en los detalles; el *andante con moto* y el *saltarello* fueron dos monadas.

No se pidió el bis para el «Jardín de Klingsor», de «Parsifal», ejecutado con una claridad extraordinaria y, en cambio, se pidió para el conocidísimo intermedio de «Rosamunda», en el que una orquesta ensayada y dirigida como la Filarmónica no encuentra ningún escollo de consideración, como, por ejemplo, en el famoso *scherzo* de Dukas, «El aprendiz de brujo»; había gran expectación por oírlo a Pérez Casas, y la prueba fue un verdadero triunfo; supo darle color, aumentar la brillantez, subrayar, por decirlo así, la gran fuerza descriptiva de esta música que parece que va relatando la fábula del atrevido pasante de brujo.

El «Nocturno» de Martucci es algo dulzón, blando e informe, de melodías largas y desprovistas de fuerza y este efecto se había de notar más después de la «Obertura en do mayor» de Beethoven que es, precisamente todo lo contrario<sup>527</sup>.

Analizando la crítica, vemos que el autor define las *Danzas fantásticas* como fantasía y califica la obra de «superficial» y carente de emoción e intensidad, aunque considera que la obra está bien construida y elogia el color y la orquestación.

En mi modesta opinión, con esta crítica no se ha valorado la obra correctamente, por falta de conocimiento y de profundización.

Terminamos con la breve reseña del *ABC*, que dice lo siguiente: «Se trata de tres notas de color (...), en ellas hay interés, sensación de poesía, aroma popular, y la idea aparece vestida con rico ropaje de delicadezas sobriamente expresadas dentro de la gallardía y brillantez con que instrumenta siempre el autor de *La procesión del Rocío*»<sup>528</sup>.

Breve crítica que retrata la obra de Turina, en la que detecta el lirismo y carácter popular, así como el perfecto manejo tímbrico, fruto de un dominio en el arte de la orquestación.

---

<sup>527</sup> HANS. «Teatro de Price. Orquesta Filarmónica». *El Debate*. AÑO X, n.º 3.303, 14-II-1920, p. 3, c. 6.

<sup>528</sup> *ABC*, Madrid 14-II-1920. Cit. MORÁN, Alfredo. *Joaquín Turina a través de sus escritos en el centenario de su nacimiento, 1882-1982*. Sevilla: Gráficas del Sur, 1983. Tomo I, p. 236.

Hasta aquí hemos comentado las críticas del estreno de las *Danzas* en los periódicos madrileños, con distintas valoraciones hacia la obra de Turina. Para terminar, mencionamos el artículo del alumno de Turina, Pedro San Juan, escrito 7 años después del estreno de la obra en Madrid, con motivo del reestreno en La Habana de las *Danzas fantásticas*, interpretadas bajo la batuta de Pedro San Juan, director de la Orquesta Filarmónica de La Habana:

Puedo decir, saboreando el placer de mis inolvidables recuerdos, que yo he asistido a la creación de esas bellas y típicas *Danzas fantásticas* cuando hace algunos años acudía asiduo a la morada del maestro quien, siempre pródigo en sus enseñanzas, mostraba a mi ardiente curiosidad el proceso y desarrollo de sus obras que en días sucesivos de inquieto laborar, iban naciendo, tomando forma, al fluir de las ideas musicales, para erigirse en un todo bello, armonioso en su línea, perfecto en estructura, equilibrado en la ponderación del colorido.

Y puedo decir también sintiendo el escalofrío de las grandes emociones que yo asistí a la primera y más fiel audición dada en la intimidad de su estudio por el maestro Turina cuando estas bellas impresiones sinfónicas de hoy, inéditas entonces, aparecieron en su primera versión pianística: Joaquín Turina las interpretaba al piano, no como un virtuoso prolijo en detalles sino como un insuperable intérprete de sí mismo, atento a la más exacta expresión de sus sentimientos. Por haberme cabido esa suerte, la de gustar las primicias de estas bellas *Danzas fantásticas* tienen para mí el doble mérito de lo que se admira por su valor y de lo que se adora por su recuerdo, y tan íntimamente en mi espíritu que mi alma vibra fuertemente sacudida desde sus primeros acordes.

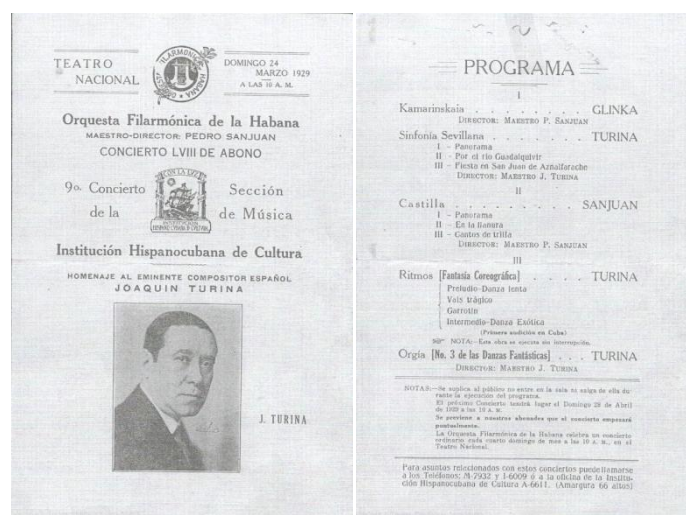
Dice el autor que en ellas «ha querido traducir, por medio del ritmo, la sensación del movimiento humano en todo lo que este tiene de espiritual y expresivo». No son, pues, estas *Danzas* la consecuencia de ningún asunto literario y sí tres impresiones sinfónicas que ilustran tres epígrafes tomados de una novela de José Más. «Parecía como si las figuras dentro de aquel cuadro incomparable se moviesen dentro del cáliz de una flor». De esta corta frase nace la primera danza «Exaltación». Todo en ella responde al espíritu selecto de Turina, todo en ella se desenvuelve en medio de una admirable claridad de conceptos, de expresión en los timbres, de belleza y equilibrio en los desarrollos, de apasionado lirismo en las grandes expansiones; todo hace pensar en esa difícil facilidad de lo genialmente auténtico y tanto en esta primera danza como en las dos restantes se advierte un positivo y genial valor: la orquestación. Turina es un alto representante de la escuela moderna española que posee, como muy pocos, el secreto de los timbres de la orquesta y que consigue con el menor esfuerzo los mayores resultados de ella.

La segunda danza, «Ensueño», lleva por encabezamiento los siguientes renglones: «Las cuerdas de la guitarra, al sonar, eran como lamentos de un alma que no pudiera más con el peso de la amargura». Está escrita sobre un ritmo vasco |zortziko| de 5/8, con tal delicadeza de matices y finura en sus suaves colores, que llega plácidamente a conmover nuestra alma envolviéndola en una misteriosa inquietud mezcla de renunciamiento y pesadumbre.

Para mi gusto y temperamento esta danza es la de mayor atractivo por su ambiente seductor y bellísima sonoridad orquestal.

«Orgía» es la tercera danza inspirada en las siguientes palabras de Más: «El perfume de las flores se confundía con el olor de la manzanilla, y del fondo de las estrechas copas, llenas de vino incomparable, como incienso se elevaba la alegría». En esta donde entra Joaquín Turina de lleno en su ambiente, en el andaluz. Un tema de garrotín se desenvuelve a través de una página musical, provocando estupendos contrastes rítmicos que hacen de esta maravillosa danza tercera un aguafuerte trazado con todo el vigor e ímpetu característicos de una fiesta andaluza en sus movimientos de arrebato, de vértigo, de alegría y desenfreno.

Las *Danzas fantásticas* nacieron en pleno florecimiento del arte de Turina y pueden considerarse no solo como una de las principales producciones del autor de la *Sinfonía sevillana* sino, también, como una de las obras maestras de la moderna escuela. Pedro SANJUAN<sup>529</sup>



Cap. IV. Ilustración 2. Programa de concierto de la Orquesta Filarmónica de La Habana dirigida por Pedro SANJUAN en el Teatro Nacional el 24 de marzo de 1929

<sup>529</sup> SANJUAN, Pedro. *Galería de músicos contemporáneos*. La Habana: Cultura, 1927, pp. 302-304.

#### 4.4.- Impacto de la obra en la creación española posterior

El reflejo claro del éxito de las *Danzas fantásticas* de Joaquín Turina está en las versiones realizadas por distintos compositores para diversos instrumentos, consolidando el éxito de la obra en el panorama musical español.

- En primer lugar, podemos destacar las versiones de las *Danzas fantásticas* realizadas para guitarra. Así, tenemos el arreglo de la segunda danza, *Ensueño*, hecha en 1930 por Venancio García Velasco, aunque no sería publicada hasta 1962. La tercera danza, *Orgía*, fue arreglada para guitarra por José Azpiazu y se editó en 1956. Ambas versiones fueron editadas por Unión Musical Española.
- Tenemos también tres arreglos camerísticos de las *Danzas*: uno de Roberto Coll para sexteto constituido por piano y cuerda, y otra versión para dos pianos realizada por Luis Pérez Molina en el año 1996<sup>530</sup>, el tercer arreglo es el realizado por Alberto Schiuma en 1953, referido a la tercera danza, que está aquí instrumentada para violín y piano.
- Un tercer bloque corresponde a las transcripciones realizadas para agrupaciones instrumentales más amplias, bien sean de orquesta o banda. Así, encontramos dos arreglos para orquesta, un arreglo para orquestina y tres arreglos para banda. Respecto a los arreglos para orquesta, uno de ellos fue hecho por Stephane Chapelier, dirigido a las orquestas de los cinematógrafos y que presentaba la siguiente plantilla: 2 flautas, 2 oboes, 2 clarinetes, fagot, 2 trompas, 2 trompetas, 3 trombones, timbales, percusión, cuerda y arpa y partitura directorial pianística. Las *particellas* instrumentales están en el parisino archivo musical de la emisora de la radio SRF. La otra transcripción para orquesta fue llevada a cabo por Francis Salabert y editada en 1931 por la Unión Musicale Franco-Espagnole, manteniendo casi la misma instrumentación de Chapelier, ya que tan solo sustituye una flauta por un flautín y un oboe por un corno inglés. La siguiente versión es para orquestina y fue editada por Unión Musical Española. Su plantilla consta de 12 instrumentos: cuerda, 2 clarinetes, 2 trompetas, trombón, saxo tenor y batería. Prescinde de

---

<sup>530</sup> Transcribed by permission of G. Schirmer, Inc (ASCAP) on behalf of Chester Musica Ltd (London) in the United States and Canada

flautas, oboes y trompas, y en esta versión solamente se ha instrumentado *Orgía*. Las *particellas* estaban en el archivo de la Unión Musical Española y actualmente en el catálogo digital de la Fundación Juan March.

Las versiones para banda eran frecuentes a partir de 1909, cuando directores y profesores buscaban obras para banda que fuesen remuneradas económicamente por el Ayuntamiento de Madrid. De este modo, Ricardo Villa, director y fundador de la Banda Municipal de Madrid, a la que dirigió durante 26 años, transcribió la tercera danza en 1930. Anteriormente ya había transcrito la también turiniana *La procesión del Rocío*. Le siguieron en esta tarea Julián Menéndez, que orquestó las tres danzas en 1947. Posteriormente hizo una nueva versión para banda Pascual Marquina, que al igual que Julián Menéndez instrumentó la obra completa, versión que fue editada por la Unión Musical Española. De las tres versiones, esta última es la que se interpreta normalmente.

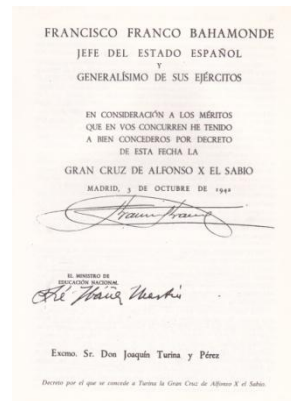
Además de destacar el impacto de la obra por las distintas transcripciones y arreglos que se hicieron de la misma, debemos decir que esta es la primera obra española lanzada por la editorial Unión Musical Española al mercado europeo, y este hecho nos da otra señal de su repercusión. La influencia de Turina se puede percibir en sus discípulos más directos, aunque más que influidos por las *Danzas fantásticas*, fue más bien el estilo de Turina el que les sirvió de inspiración para unas obras que seguían orientadas hacia las tendencias nacionalistas.



Cap. IV. Ilustración 3. Turina y sus alumnos



Cap. IV. Ilustración 4. Premio Nacional de Música



Cap. IV. Ilustración 5. Gran Cruz de Alfonso X «El Sabio»

#### 4.5.- Distintas versiones discográficas

Señalamos a continuación algunas grabaciones discográficas de las *Danzas fantásticas*.

1.- Tenemos una primera versión grabada en el año 1958 y reeditada por Hispavox en una colección dirigida por Mario Bois que lleva por título «La grande musique espagnole» vol.1 (G M E 220 AAD) y recoge la versión dirigida por Odón Alonso (1925-2011): «Es uno de los directores españoles que más ha destacado en la interpretación de la música contemporánea», «La revista Records World le nombró en 1976 el mejor director español del año»<sup>531</sup>.

*Exaltación*: la dinámica presenta una tendencia al *forte* y, por ejemplo, el compás 88, que va en *tempo vivo*, no es tan *piano*, y suprime la pausa existente entre el compás, indicada por una doble barra y precedida por un calderón.

*Ensueño*: es importante destacar los *tempos rallentando* en los compases 144 y 155, siendo mucho más exagerado el primero, así como el «cede» de la coda, progresivo desde el compás 166 hasta el compás 170, en los que ya mantienen el movimiento lento sin variarlo hasta el final de la obra.

*Orgía*: la versión añade dos expresiones de «cediendo» en los compases 168 y 174 y modifica en un compás el indicado en el compás 137, desplazando el *rallentando* al compás 138, el resto son los «cedes» indicados en los compases 66, 127 y 154, siendo

<sup>531</sup> CASARES RODICIO, Emilio. *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Madrid: SGAE, INAEM, ICCMU, 1999-2002. Tomo 1, p. 338.

este último el que más alarga el *tempo*. La dinámica es más fuerte, resultando una interpretación dura y cortante, ya que se combina la dinámica con una marcada articulación, y el sonido más oblongo y cortado.

2.- La segunda versión está interpretada por la Sociedad de Conciertos del Conservatorio de París y dirigida por el director cántabro Ataúlfo Argenta (1913-1958). Esta grabación se reeditó por NOVOSON S. L. en el año 2011, registrándose en la Sociedad General de Autores con las siglas CDNS-214.

*Exaltación:* Respecto a la pausa del compás 199, equivale a cuatro pulsos, y el calderón del compás 85 son igualmente cuatro pulsos de corchea, que es nuestro parámetro. La pausa del compás 86, indicada por una doble barra, le da un valor de dos pulsos de corchea.

*Ensueño:* Interpretación del zorcico muy marcada y rítmico que contrasta con el 2.º tema, más lírico y *legato*, con una importante gradación dinámica en la que se extrae de la orquesta unos matices que van desde el *fortissimo* hasta tres grados de *piano* y añade a la interpretación dos *rallentandos*, siendo el primero en el compás 45, que sirve de transición del primer tema del zorcico a la sección central en 6/8, y otro al final de la sección central para reexponer el tema del zorcico, que es el compás 102 y que sirve para hacer la equivalencia entre el final con parámetro corchea con puntillo a negra con puntillo del zorcico.

*Orgía:* El «cede» del compás 67 baja de 120 la negra a 110, y los *accelerandos*, por ejemplo del compás 187, restituyen a 120. Esta interpretación añade «cedes» no escritos en la partitura, pero que son un verdadero acierto, como en el compás 173, que sirve para dar paso e interés a un tema secundario y expresivo, o como el más exagerado del compás 154, que convierte las corcheas de la segunda mitad del compás de 2/4 en negras. El esquema de dos compases del 103 y 104, sincopado en el primer compás y a contratiempo en el otro, es repetido como un eco en dinámica *piano* en la exposición sucesiva.

Ataúlfo Argenta desarrolló una actividad directorial tan intensa como variada:

En apenas once años dirigió 272 conciertos con la Orquesta Nacional y tocó un repertorio amplísimo con los más diversos estilos, quizá con especial predilección y acierto en la gran forma dentro del repertorio romántico (sobre todo Schumann y



Brahms), así como el bloque de las sinfonías de Beethoven, los poemas de Strauss, la música francesa más representativa de Debussy y Ravel, y todo lo español, mostrándose intérprete excepcional de Falla, Turina, Guridi, Rodrigo y otros<sup>532</sup>.

Si comparamos ambas versiones, escuchamos una versión menos arriesgada en tempos y matiz, que es la de Odón Alonso y, por otro, lado la de Ataúlfo Argenta presenta unos ritmos más adecuados, vivos, rápidos, y una gama dinámica más amplia que la versión de Odón, en una dinámica más *forte* en líneas generales, pero sin los matices que el compositor requiere. A ello se une una mejor interpretación agógica en la versión de Argenta, que no duda en hacer ecos y «cedes» cuando la escritura lo requiere, aunque no esté impreso en la partitura. Así, al final de una sección puente, alarga premeditadamente creando un mayor interés por los temas principales, lo que consolida la interpretación, resultado de un minucioso estudio analítico, que se refleja en la versión.

---

<sup>532</sup> *Ibidem*, p. 634.



## CAPÍTULO V

### CONSIDERACIONES DIDÁCTICAS

#### 5.1.- Utilización de la obra en los programas oficiales del Conservatorio

Dada mi experiencia profesional como responsable de la asignatura de Orquesta en varios conservatorios de música, especialmente en el Conservatorio de Sevilla, en donde he sido profesora varios años, y en el Conservatorio Superior de Oviedo, en donde estoy actualmente, he podido constatar la gran utilidad y conveniencia de utilizar las *Danzas fantásticas* como asignatura obligada en los programas de Orquesta de los conservatorios. Ello es debido principalmente a los recursos instrumentales que emplea Turina en su obra y a la utilización de elementos y ritmos típicos españoles, que pueden contribuir al enriquecimiento orquestal y musicológico de los alumnos. Por este motivo, presento en este último capítulo consideraciones sobre mi experiencia con el trabajo de los alumnos en clase a la hora de ensayar y preparar la obra de Turina. De este modo, se resaltan y complementan los aspectos analíticos que han aparecido en los primeros capítulos de la tesis, y al mismo tiempo se presentan aspectos enriquecedores para una utilización de esta obra en los programas de los conservatorios.

En el curso académico 2014-2015 comencé a ensayar con la Orquesta Sinfónica del Conservatorio Superior de Música de Oviedo Eduardo Martínez Torner. Desde mi primer ensayo con dicha agrupación, el día 17 de septiembre, inicié el ensayo de las *Danzas fantásticas*, pero no solo con *Orgía*, sino también con *Exaltación* y *Ensueño*, completando así mi estudio de la obra, ya desde todos los planos posibles, porque cuando se ensaya, se dirige y se escucha desde el pódium, la obra se conoce, se estudia, y se disfruta mucho mejor. El hecho de elegir como obra fundamental de ensayo las *Danzas* vino provocado por mi trabajo en la tesis doctoral y por las posibilidades que esta obra tiene de cara a los alumnos, como he indicado más arriba.

No toda la obra de Turina es igual de cómoda y factible de ser interpretada por orquestas de grado profesional, debido al grado de exigencia que conlleva el afrontar todos los aspectos interpretativos, pero sí está claro que es posible hacer una selección y llevar al aula de Orquesta las obras adecuadas a un nivel grado medio en sus últimos

cursos, 5.º y 6.º, dada la complejidad de la música de Turina. Donde sí es posible abordar cualquier obra es en el grado superior, ya que el nivel superior del alumnado hace posible interpretar todos los estilos y, cómo no, también el estilo del segundo nacionalismo del compositor sevillano.

### **5.2.- Aplicaciones didácticas para las orquestas. Utilidad de la obra**

Las *Danzas fantásticas* pueden ser utilizadas en el repertorio de Orquesta en el grado superior de las enseñanzas artísticas impartidas en los conservatorios, pero no están exentas de dificultades, que el alumnado debe resolver desde la dimensión individual y el profesor de orquesta como responsable en su trabajo de director.

El primer problema que se constata es la orquestación tan rica y variada de Turina, que exige un número considerable de instrumentos, no siempre disponibles. Me refiero a que en la plantilla orquestal está el arpa, que será necesario sustituir por piano o por clarinete, además del contrafagot, que no es instrumento usual. Además, debido al escaso número de matriculados en la especialidad de fagot, apenas se cubre la plantilla de dos fagotistas requerida en la obra. Otros instrumentos con los que no hay problema, como son el flautín, el corno inglés o el clarinete bajo, sí son posibles, ya que el alumnado los toca y domina. Una vez distribuidos los papeles, hay que organizar los ensayos, haciendo una previsión del número de sesiones por cada danza. Normalmente se realizan tres sesiones por danza: una de lectura y dos de trabajo combinado seccional y general, centrándonos en esta última en aspectos directoriales: *tempo*, entradas, agógica y dinámica. Tras la comprensión de los gestos que expresan cambios de *tempo* y calderones pasamos a la agógica, focalizando el estudio en los «cediendo», además de matices como *crescendo* o *diminuendo*. Una vez realizada la lectura exhaustiva, pasamos a cuestiones interpretativas, así como a la relación sonora entre los distintos planos o los empastes de los *tuttis*, en los que el estudio del balance dinámico entre instrumentos determina el perfil sonoro del conjunto. Las cuestiones de interpretación son resueltas con la audición de diversas versiones discográficas, inclinándonos por una grabación de Ataúlfo Argenta, que recoge de forma precisa los principales parámetros: *tempo*, agógica, dinámica, articulación, fraseo, y que resulta muy convincente por la elección de *tempos* y por su claridad formal.

El profesor de orquesta hace una lectura a vista de la partitura y determina el modo de marcar la obra, así como las relaciones entre los distintos cambios de *tempo* y la indicación metronómica del *tempo* de la obra.

*Exaltación*, la primera danza, consta de una introducción tan breve como variada, ya que en tan solo 6 compases cambia tres veces de *tempo*. Del compás 1 al 3 es un compás lento cuaternario, que marcamos a corchea, es decir, subdividiendo la figura directorial de la cruz. Los compases 4 y 5 mantienen el compás cuaternario, pero en *tempo vivo*, así que es necesario hacer un cambio corchea del lento igual a negra del vivo. En el compás 6 retorna el lento en cuaternario de los tres primeros compases y, por tanto, regresamos a la subdivisión, de modo que marcamos a corchea.

Tras la introducción, comienza una nueva parte en 3/8, que se marca a uno con la figura de la plomada, tan socorrida en los compases ternarios típicos en los valeses. Pero, volviendo al estudio de la danza, esta figura de la plomada va del compás 7 al 60, aunque hay un cambio en los compases 61 y 62, por lo que el gesto se hará progresivamente más largo, es decir, se amplía y se llega al cambio de marcar a tres mediante la figura del triángulo en el compás 63, en el que aparece la indicación *poco meno*. En el compás 83 tenemos otro «cede», que concluye en un calderón.

Tabla de indicaciones directoriales en la primera danza: *Exaltación*.

FIGURAS DIRECTORIALES UTILIZADAS EN LA PRIMERA DANZA: <i>EXALTACIÓN</i>	
EXTENSIÓN, <i>TEMPO</i> Y AGÓGICA	FIGURA DIRECTORIAL
cc. 1 al 3: <i>tempo lento</i> ; compás cuaternario 4/4 cc.200 al 202 <i>tempo lento</i> ; compás cuaternario	La cruz subdividida marcando a corchea
cc. 4 y 5: <i>tempo vivo</i> ; compás cuaternario 4/4	La cruz sin subdivisión marcando a negra
c. 6: <i>tempo lento</i> ; compás cuaternario 4/4	La cruz subdividida marcando a corchea
cc. 7 al 60: <i>tempo vivo</i> ; compás ternario 3/8	La plomada marcando a uno
cc.61 y 62: <i>tempo cediendo</i> ; compás ternario 3/8	El gesto se amplía, aunque manteniendo la figura de la plomada
c. 63: <i>poco meno</i> ; compás ternario 3/8	Figura del triángulo marcando a tres coincidiendo con la indicación <i>poco meno</i>
cc. 83 al 86: cede seguido de calderón; compás ternario 3/8	Figura del triángulo con parámetro en la corchea
c. 87: <i>a tempo</i> ; compás ternario 3/8	Figura de la plomada marcando a uno, parámetro en la negra con puntillo

c. 127: cediendo; compás ternario 3/8	Figura de la plomada marcando a uno, parámetro en la negra con puntillo
c. 128: cediendo; compás ternario 3/8	Figura del triángulo marcando a tres, parámetro en la corchea
cc. 129 al 159: <i>a tempo</i> ; compás ternario 3/8	Figura de la plomada marcando a uno, parámetro en la negra con puntillo
c. 160: cediendo; compás ternario 3/8	Se amplía el gesto, aunque manteniendo la figura de la plomada
c. 161: <i>poco meno</i> ; compás ternario 3/8	Figura del triángulo marcando a tres, parámetro en la corchea
cc. 181 y 182: cediendo; compás ternario 3/8	Figura del triángulo marcando a tres, parámetro en la corchea
c. 183: <i>tempo vivo</i> ; compás ternario 3/8	Figura de la plomada marcando a uno, parámetro en la negra con puntillo
c. 198: <i>tempo vivo</i> ; compás ternario 3/8	Figura del triángulo marcando a tres, parámetro en la corchea
c. 203: <i>tempo primo</i> ; compás ternario 3/8	Figura de la plomada marcando a uno, parámetro en la negra con puntillo
cc. 219 y 220: cediendo; compás ternario 3/8	Se amplía el gesto, aunque manteniendo el gesto a uno de la plomada
cc. 221 al 225: cantando; compás ternario 3/8	Figura del triángulo marcando a tres, parámetro en la corchea
cc. 226 al 229: en calma; compás ternario 3/8	Se marca un gesto de plomada cada dos compases
cc. 230 y 231: compás ternario 3/8	Figura del triángulo marcando a tres, parámetro en la corchea
cc. 232 al 235: compás ternario 3/8	Se marca un gesto de plomada cada dos compases
cc. 236 al 239: compás ternario 3/8	Figura del triángulo marcando a tres, parámetro a corchea
cc. 240 al 246: compás ternario 3/8	Figura de la plomada marcando a uno, parámetro la negra con puntillo

Cap. V. Tabla 1. Indicaciones directoriales en la primera danza: *Exaltación*

La segunda danza, *Ensueño*, consta de una introducción de cinco compases en *tempo rápido* y marcado a tres, presentando tras este pórtico el compás de 5/8, que se puede marcar como la figura binaria de la plomada abajo y arriba, pero con pulsos irregulares de 3 + 2, siendo la distribución: tres corcheas + dos corcheas, de modo que se presenta con un carácter rítmico.

Tabla de indicaciones directoriales en la segunda danza: *Ensueño*.

FIGURAS DIRECTORIALES UTILIZADAS EN LA SEGUNDA DANZA: <i>ENSUEÑO</i>	
EXTENSIÓN, <i>TEMPO</i> Y AGÓGICA	FIGURA DIRECTORIAL
cc. 1 al 5: <i>tempo rápido</i> ; compás ternario 3/4	Figura del triángulo marcando a tres, parámetro en la negra
cc. 6 al 9: <i>tempo moderato</i> ; compás 5/8	Figura de la plomada a dos con pulsos irregulares marcando 3 + 2, resultando un compás dispar de tres corcheas y dos corcheas.

c. 10: pausa general; compás 5/8	Sin gesto directorial
cc. 11 al 16: compás 5/8	Figura de la plomada a dos indicando pulsos irregulares de 3 + 2
cc. 17 al 20: con sentimiento popular; compás 5/8	Figura del triángulo a tres marcando tres pulsos: corchea, negra y negra
c. 45: último compás de 5/8	Figura directorial prepara el cambio al 6/8 subdividiendo a corchea el último pulso del 5/8 facilitando el cambio a 6/8
cc. 46 al 101: <i>allegretto</i> ; compás 6/8	Figura de la plomada a dos marcando una negra con puntillo en cada pulso
c. 102: último compás del <i>allegretto</i> en compás de 6/8	Figura de transición preparando el cambio mediante la subdivisión del último pulso
cc. 103 al 106: <i>tempo moderato</i> ; compás 5/8	Figura de la plomada a dos, marcando un compás dispar de 3 + 2
c. 107: pausa general: compás 5/8	Sin gesto directorial
cc. 108 al 142: <i>tempo moderato</i> ; compás 5/8	Figura de la plomada a dos, indicando pulsos irregulares de 3 + 2
cc. 143 al 154: <i>tempo allegretto</i> ; compás 6/8	Figura de la plomada a dos, marcando a negra con puntillo en cada pulso
c. 155: cediendo; último compás de 6/8	Figura de transición preparando el cambio mediante la subdivisión del último pulso
cc. 156 al 173: <i>tempo moderato</i> ; compás de 5/8 cc. 166 al 169: ralentizando cc. 170 al 173: lentamente	Figura de la plomada a dos, indicando pulsos irregulares de 3 + 2

Cap. V. Tabla 2. Indicaciones directoriales en la segunda danza: *Ensueño*

Respecto a la tercera danza, *Orgía*, la forma de marcar irá a dos pulsos, aunque con distinto gesto según las indicaciones musicales. Los cuatro primeros compases son *staccato*, y por tanto el gesto breve, corto y de muñeca para ayudar a la conjunción del *pizzicato* en la cuerda con el *staccato* del viento y la precisión de los golpes de timbal, y en el compás 5 comienza el tema rítmico indicado con gesto corto.

Tabla de indicaciones directoriales en la tercera danza: *Orgía*.

FIGURAS DIRECTORIALES UTILIZADAS EN LA TERCERA DANZA: <i>ORGÍA</i>	
EXTENSIÓN, <i>TEMPO</i> Y AGÓGICA	FIGURA DIRECTORIAL
cc. 1 al 4: <i>allegretto mosso quasi allegro</i> ; compás 2/4	Figura de la plomada marcando a dos con parámetro de negra
cc. 5 al 33: con sentimiento salvaje; compás 2/4	Figura de la plomada marcando a dos con parámetro de negra
cc. 34: reteniendo; compás 2/4	Figura de la cruz subdividiendo el pulso marcando a corchea
cc. 36: <i>quasi</i> pausa; compás 2/4	Figura de la plomada a dos con gesto pequeño, tan solo toca un instrumento
cc. 37 al 64: <i>tempo allegretto mosso</i> ; compás 2/4	Figura de la plomada marcando a dos con parámetro de negra

cc. 65 y 66: cediendo un poco; compás 2/4	Figura de la plomada a dos indicando la negra como figura parámetro, aunque ampliando un poco el gesto
cc. 67 al 100: <i>a tempo</i> y con gracia; compás 2/4	Figura de la plomada a dos, es decir, a negra
c. 101: cediendo; compás 2/4	Figura de la plomada a dos ampliando un poco el gesto
cc. 102 al 136: <i>a tempo, con brío</i> ; compás 2/4	Figura de la plomada a dos indicando cada negra con firmeza
c. 138: cediendo; compás 2/4	Figura de la plomada a dos ampliando un poco el gesto
cc. 139 al 146: <i>a tempo</i> ; compás 2/4	Figura de la plomada a dos, es decir, a negra
cc. 147 al 153: compás 2/4	Figura de la plomada a dos, es decir, a negra
c.154: <i>reteniendo</i> ; compás 2/4	Figura de la plomada a dos ampliando un poco el gesto.
cc. 155 al 160: <i>a tempo</i> ; compás 2/4	Figura de la plomada a dos marcando dos pulsos de negra
cc. 161 al 163: recuperando el movimiento, compás 2/4	Figura de la plomada a dos avivando progresivamente el gesto con movimientos más cortos
cc. 165 al 173: apasionado; compás 2/4	Figura de la plomada a dos expresando energía a base de concentrar el gesto en la muñeca
cc. 174 y 175: cantando; compás 2/4	Figura de la plomada a dos con gesto anguloso para indicar el tema <i>legato</i>
cc. 186 al 190: acelerando; compás 2/4	Figura de la plomada a dos acortando progresivamente el gesto para preparar el <i>tempo</i> más rápido indicado a continuación
cc. 191 al 230: <i>più vivo</i> ; compás 2/4	Figura <i>alla breve</i> marcando el compás a un tiempo
cc. 231: pausa general	Sin gesto directorial
cc. 232 al 239: con languidez; compás 2/4	Figura a cuatro marcando una cruz indicando a corchea
cc. 240 al 246: <i>tempo vivo con brío</i> ; compás 2/4	Figura de la plomada a dos ampliando un poco el gesto

Cap. V. Tabla 3. Indicaciones directoriales en la tercera danza: *Orgía*

Una vez estructurado el *tempo* y su consecuente gesto directorial, así como rasgos principales de la agógica con la indicación gestual, como gesto *legato* o *staccato* en atención al material temático, pasamos a un segundo plano, que es la localización de problemas técnicos. Para ello, se ha organizado por secciones instrumentales dentro de cada danza y se ha procedido al análisis de las dificultades referidas especialmente a la afinación y precisión rítmica.



I.-Vamos a señalar los procesos de ensayo en la primera danza, *Exaltación*.

1.- Problemas técnicos de la primera danza, *Exaltación* en la sección instrumental de cuerda.

Ejemplo 1. Compases 1 y 2. Dificultad de la afinación por tratarse de un registro agudo en los violines I a dos voces, ya que están escritos en *divisi*.



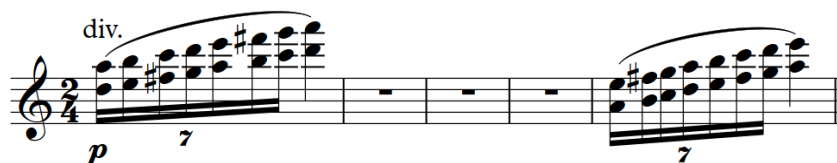
Ej. 1. Compases 1 y 2

Ejemplo 2. Compases 4 y 5. Trémolo en tresillos en dinámica disminuida en los violines I-II y violas.



Ej. 2. Compases 4 y 5

Ejemplo 3. Compases 31 y 35. Septillos de semicorchea en *divisi* en los violines II, uniendo la dificultad rítmica a la afinación aguda.



Ej. 3. Compases 31 al 35

Ejemplo 4. Compases 34 y 38. Afinación de la octava en registro agudo en los violines I.



Ej. 4. Compases 34 y 38

Ejemplo 5. Compases 47 al 54. Afinación aguda en registro 7 en los violines I.



Ej. 5. Compases 47 al 54

Ejemplo 6. Compases 59 al 62. Pasaje en los violines I en registro agudo añadiendo la dificultad de afinación.



Ej. 6. Compases 59 al 62

Ejemplo 7. Compases 63 al 66 y 67 al 70. Afinación en octavas en violines I-II y violas.



Ej. 7. Compases 63 al 70

Ejemplo 8. Compases 83 al 85. Trémolo con inicio en registro agudo y línea descendente en los violines I.



Ej. 8. Compases 83 al 85

Ejemplo 9. Compases 87 al 102. *Pizzicati* simultáneo en los violines I-II.



Ej. 9. Compases 87 al 102

Ejemplo 10. Compases 111 al 114 y compases 115 al 120. Pasaje de los violines I con afinación aguda.



**Ej. 10. Compases 111 al 120**

Ejemplo 11. Compases 125 y 126. Breve pasaje de dos compases que exige precisión rítmica en toda la sección de la cuerda: violines I-II, violas y violonchelos.



**Ej. 11. Compases 125 y 126**

Ejemplo 12. Compases 161 al 176. Afinación en unísono y octavas en la sección de la cuerda: afinación de octavas en violines I-II y afinación de unísono en violas y violonchelos.



**Ej. 12. Compases 161 al 176**

Ejemplo 13. Compases 183 al 198. Pasaje que exige precisión rítmica en todo el conjunto de la cuerda: violines I-II, violas y violonchelos.

The image shows a musical score for a string quartet in 3/8 time, covering measures 183 to 198. It consists of four staves: Violín I, Violín II, Viola, and Violonchelo. Each staff begins with a dynamic marking of *sfz* (sforzando) for the first two measures, which then changes to *mf* (mezzo-forte) for the remaining measures. The Violín I and II parts play a melodic line with eighth notes, while the Viola and Violonchelo parts play a rhythmic accompaniment of eighth notes. The score is enclosed in a double bar line.

Ej. 13. Compases 183 al 198

Ejemplo 14. Compases 226 al 229 y 232 al 235. Afinación de agudos en los violines I divididos en tres grupos (*divisi a tres*).

The image shows a musical score for Violín I in 3/8 time, covering measures 226-229 and 232-235. The score is written on a single staff and features a passage with dynamics *pp* (pianissimo). The music consists of a series of chords and intervals, with some notes marked with accents. The score ends with a double bar line.

Ej. 14. Compases 226 al 229 y 232 al 235

Ejemplo 15. Compases 244 al 246. Afinación aguda y en dinámica *piano* en los violines I en *divisi*.

The image shows a musical score for Violín I in 3/8 time, covering measures 244-246. The score is written on a single staff and features a passage with dynamics *piano*. The music consists of a series of chords and intervals, with some notes marked with accents. An *8va* marking is present above the first measure, indicating an octave shift. The score ends with a double bar line.

Ej. 15. Compases 244 al 246

2.- Dificultades técnicas en la sección de viento-madera localizada en los siguientes ejemplos.

Ejemplo 16. Compases 4 y 5. Cinquillos en dinámica que disminuye progresivamente en flauta, flautín, oboe, corno inglés, clarinete y fagot. Las respiraciones, aunque no están indicadas, se efectuarán en el silencio de negra y el procedimiento de ensayo respecto al trabajo de afinación se llevará a cabo en cuatro fases: flautín-flauta; flauta-clarinete; oboe-corno inglés; oboe-fagot.

En los mismos grupos a pares que se trabajó la afinación se ensayará la dinámica para lograr un empaste a través de la dinámica adecuada para dimensionar la música en el plano correspondiente.

Musical score for woodwinds (Flautín, Flauta, Oboe, Corno inglés, Clarinete en La, Fagot) for measures 4 and 5. The score shows various dynamics like *f*, *p*, and *pp*, and fingering numbers like 5.

Ej. 16. Compases 4 y 5

Ejemplo 17. Compases 15 al 18 y 19 al 22. Primer tema en el corno inglés con carácter *legato* y expresivo. Es importante el trabajo del corno inglés «a solo» con la dinámica del solo en relación con el conjunto.

Musical score for Corno inglés for measures 15 to 22. The score shows a triplet and the dynamic *pp cantando*.

Ej. 17. Compases 15 al 22

Ejemplo 18. Compases 31 al 34 y repetido del 35 al 38. Frase temática fragmentada en dos secciones de cuatro compases con unísono de oboe y clarinete. Es necesario trabajar el fraseo en dos secciones con dos respiraciones, la afinación y el empaste entre oboe y clarinete para un perfecto ensamblaje de la combinación tímbrica con la finalidad de lograr un color definido. Se comienza ensayando cada instrumento por separado y después a dúo, y finalmente con el conjunto total.

Musical score for Oboe and Clarinete en La for measures 31 to 34. The score shows a triplet and the dynamic *pp cantando*.

Ej. 18. Compases 31 al 34

Ejemplo 19. Compases 39 y 40. Doble dificultad: por un lado, precisión rítmica del conjunto y, por otro, la articulación de acentos y *staccato* cuando se marca a uno. Se precisa justeza en el pasaje homorrítmico en flauta, oboe, corno inglés, clarinete y clarinete bajo. La precisión se trabajará con los instrumentos a pares organizados de dos modalidades distintas: flautín-flauta; oboe-corno inglés; clarinete-clarinete bajo. Además, organizamos los grupos en dos bloques, por un lado los principales y por otro lado los segundos: flautín-flauta 1.<sup>a</sup>-oboe 1.<sup>o</sup>-clarinete 1.<sup>o</sup> y flauta 2.<sup>a</sup>- oboe 2.<sup>o</sup>- clarinete 2.<sup>o</sup> y clarinete bajo en unísono con el anterior.

Ej. 19. Compases 39 y 40

Ejemplo 20. Compases 47 al 50. Afinación en octavas y unísono en flauta, oboe y corno inglés unido a la justeza rítmica de las semicorcheas. Se trabaja la afinación de los instrumentos individualmente y también en grupos pareados: flauta-oboe y flauta-clarinete.

Ej. 20. Compases 47 al 50

Ejemplo 21. Compases 55 al 58. Pasaje de cuatro compases articulado en dos secciones de dos compases con afinación de octavas y unísono en flauta, oboe, corno

inglés y clarinete. Se trabaja encadenando a pares los instrumentos: flauta-oboe; oboe-corno inglés; corno inglés-clarinete.

Ej. 21. Compases 55 al 58

Ejemplo 22. Compases 121, 122 y 123, 124. Son dos diseños en tresillos escalísticos ascendentes formando octavas y unísonos en flautas, oboes y clarinetes. Este pasaje se trabaja por tresillos, por compás y después con el fraseo indicado cada dos compases individualmente. Una vez dominado individualmente, establecemos grupos pareados: flauta-flautín; oboe-clarinete. Seguidamente, unimos flauta, oboe y clarinete al unísono con el flautín a la octava. Finalmente, marcamos el acento en la nota final del fraseo. Es necesario trabajar el empaste y procurar un equilibrio sonoro en todo el pasaje.

Ej. 22. Compases 121 al 124

Ejemplo 23. Compases 213, 214 y 215, 216. Dificultad dinámica en dos entradas sucesivas, primero en oboe y después en corno inglés, con acento en la primera nota y dinámica *piano* a modo de imitación en ambos diseños.

Ej. 23. Compases 213 al 216

Ejemplo 24. Compases 240 al 244. Afinación armónica formada por flautas, clarinete y fagot. Se trabaja individualmente, después en grupos de dos voces del mismo instrumento y finalmente combinamos oboe-clarinete; clarinete-fagot; oboe-fagot. Ensayamos la precisión simultánea de los ataques en los tres instrumentos.

Ej. 24. Compases 240 al 244

### 3.- Dificultades técnicas en la sección de viento-metal.

Ejemplo 25. Compases 39 al 46. Unísono de las cuatro trompas en articulación *staccato*. Es necesario trabajar aisladamente cada dificultad: afinación, articulación *staccato* y empaste de las cuatro trompas, formando un único cuerpo homogéneo.

Ej. 25. Compases 39 al 46

Ejemplo 26. Compases 47 al 54. Pasaje simultáneo en trompetas y trombones con dificultad de acentos simultáneos y empaste de trompetas y trombones. El ensayo de trompetas, por un lado, y trombones, por otro, así como combinar los papeles de 1.º de trompetas y trombones haciendo lo mismo con los papeles 2.º y 3.º.

Ej. 26. Compases 47 al 54



Ejemplo 27. Compases 55 al 58. Precisión rítmica, además de articulación con acentos y empaste y afinación en el conjunto de las cuatro trompas. El trabajo debe comenzar por la afinación, después el ritmo, los acentos, y finalmente el empaste de las trompas, que deben sonar como una, para ello deben tocar con la dinámica del que toque más suave, con la finalidad de que no destaque una trompa sobre el resto.

The image shows a musical score for two trumpets (Trompa) in 3/8 time, covering measures 55 to 58. The top staff is labeled 'Trompa' and the bottom staff is also labeled 'Trompa'. The music consists of rhythmic patterns with accents and slurs, indicating a focus on precision and articulation.

Ej. 27. Compases 55 al 58

Ejemplo 28. Compases 67 al 70. Problema de empaste de dos trompetas por terceras interpretando un tema principal. Se trata de un tema que coincide con una frase y que debe estar perfectamente afinado por terceras, para ello es mejor trabajar cada voz aisladamente y después trabajar el empaste, logrando la dinámica adecuada entre las voces.

The image shows a musical score for a trumpet (Trompa) in 3/8 time, covering measures 67 to 70. The score shows a melodic line with a slur and a fermata, indicating a focus on intonation and phrasing.

Ej. 28. Compases 67 al 70

Ejemplo 29. Compases 75 al 78. Empaste y afinación armónica entre 4 voces de trompa y una voz de trompeta. El ensayo de las trompas I-II-III-IV hasta que se logre el acorde completo: Re-Fa-La-Do, posteriormente añadimos la trompeta, que en el compás 77 es unísono con la trompa I y requiere su estudio.

The image shows a musical score for three instruments (Trompa, Trompa, Trompeta) in 3/8 time, covering measures 75 to 78. The score shows harmonic patterns with dynamics like 'dim.' and 'p', indicating a focus on intonation and dynamics.

Ej. 29. Compases 75 al 78

Ejemplo 30. Compases 129 al 132. Balance entre trompeta con flauta, oboe y violín II, que se doblan en un pasaje temático. Trabajando flautas y violín; oboe y trompeta, para después unificar los cuatro instrumentos.

Ej. 30. Compases 129 al 132

Ejemplo 31. Compases 145 al 148. Empaste trombones y tuba unido a la dinámica en *piano súbito*. Se trabajan el empaste y la afinación como elementos aislados en los trombones y la tuba, finalmente se juntan los elementos ensayados en ambos instrumentos de metal.

Ej. 31. Compases 145 al 148

Ejemplo 32. Compases 153 al 156 y 157 al 160. Trompas a cuatro en unísono en un pasaje marcado y con acento en la primera nota de cada compás dentro de una dinámica *forte*. Las trompas trabajan el primer y quinto compás sin acento, centrándose en la afinación y después acentuando, pero graduando de modo que el compás 5.º tenga una marcada acentuación.

Ej. 32. Compases 153 al 160

Ejemplo 33. Compases 181 y 182. Balance de trompa y trompeta en un pasaje acentuado y final de sección en unísono con oboe, corno inglés y clarinete. Lo idóneo es trabajar por secciones: madera y metal por separado, antes de proceder a unificarlo.

Además de trabajar la afinación por separado y que el ensayo de los acentos sea el último paso.

Ej. 33. Compases 181 y 182

Ejemplo 34. Compases 236, 237 y 238, 239. Armonía en las trompas en dinámica *pianissimo*. En primer lugar, el trabajo de la afinación por octavas en las trompas I-II y III-IV, posteriormente se trabaja el empaste para lograr la perfecta unificación tímbrica.

Ej. 34. Compases 236 al 239

4.- Tras analizar la cuerda y el viento, nos queda la sección de percusión, que presenta dificultades de coordinación con el conjunto en cuanto al *tempo* y a la dinámica, ya que el papel fundamental de la percusión es subrayar o acompañar al resto de las secciones instrumentales.

Ejemplo 35. Compases 1 al 3. Redoble de bombo con doble maza en dinámica *pianissimo* en una introducción con los violines y violas con sordina y en dinámica

*pianissimo*. Se ensaya individualmente y después con el conjunto instrumental haciendo hincapié en la precisión rítmica de la resolución del redoble y el matiz *pianissimo*.

Bombo  $\text{H } \frac{4}{4}$

*pp* *pp*

Ej. 35. Compases 1 al 3

Ejemplo 36. Compases 7 al 19. Precisión rítmica de un 3/8 marcado a uno y simultáneamente con el arpa y la cuerda grave y en el compás 15 con dinámica en *pianissimo*. Se debe ensayar arpa y cuerda grave en un matiz unificado y después integrarlo en el conjunto orquestal.

Vivo

*pp*

Ej. 36. Compases 7 al 19

Ejemplo 37. Compases 65 al 67. Balance del redoble del bombo con el resto de la orquesta en una sección temática llevada por flautas, clarinetes, trompas, violines I-II y violas. El bombo toca aisladamente en el ensayo buscando la dinámica adecuada al resto, primero con la cuerda, después con el viento y finalmente con todos los instrumentos. Trabajando también el *crescendo* progresivo y proporcionado a la dinámica del grupo

Bombo  $\text{H } \frac{3}{8}$

*p*

Ej. 37. Compases 65 al 67

Ejemplo 38. Compases 127 y 128. Redoble de bombo con doble maza en un *crescendo* que coincide con un *tutti* orquestal que nos conduce a un pasaje temático. Se trabaja el redoble en *crescendo* con maza doble.

Bombo  $\text{H } \frac{3}{8}$

*p*

Ej. 38. Compases 127 y 128

Ejemplo 39. Compases 137 al 143. Precisión del triángulo en semicorcheas que acompaña a las violas en todo el pasaje. Se ensayan primero las violas y después el triángulo para unificar ambos instrumentos, siendo lo más importante la precisión rítmica.

Ej. 39. Compases 137 al 143

Ejemplo 40. Compases 157 al 160. Redoble de timbal con dinámica *in crescendo*, debiendo ser proporcionado a la dinámica del conjunto orquestal. Es importante trabajar la gradación dinámica por compases en el timbal y posteriormente trabajarlo con la sección de metal, ya que es la de mayor potencia sonora.

Ej. 40. Compases 157 al 160

II.- Indicación de las dificultades técnicas de la segunda danza *Ensueño*. Procedo al análisis por secciones instrumentales: cuerda, viento-madera, viento-metal y percusión.

1.- En la sección de la cuerda muchos aspectos técnicos coinciden con la primera danza, como son la afinación de agudos.

Ejemplo 41. Compases 1 al 5. Afinación difícil en registro agudo en los violines I con figuración en tresillo en trémolo en la introducción de la danza. Para solventar las dificultades de este fragmento es importante trabajarlas individualmente: trino con mordente, tresillos en arpeggio, afinación del último tresillo hasta el final fijándonos en la afinación, la articulación y el *pizzicato* final.

Ej. 41. Compases 1 al 5

Ejemplo 42. Compases 35 al 37. Afinación aguda en registro Do<sup>7</sup># en los violines I. Para afinar correctamente la nota más aguda, se practica la octava Do<sup>6</sup>-Do<sup>7</sup> primeramente en figuras largas, como redondas, y vamos haciendo figuración más breve hasta las negras, y finalmente se ejecuta con la figuración escrita.



Ej. 42. Compases 35 al 37

Ejemplo 43. Compases 47 al 51. Melodía en registro 7 en los violines I-II y registro 6 en violas. Es más efectivo realizar el trabajo individual por instrumentos antes de trabajar el pasaje en conjunto. Da buen resultado el trabajar en *tempo* más lento y seccionar en dos fragmentos de dos compases cada uno.



Ej. 43. Compases 47 al 51

Ejemplo 44. Compases 84 al 88. Melodía en registro 7 en los violines I, siendo la dificultad la afinación en registro agudo y el fraseo con la articulación *legato* indicada. Es importante que se toque de memoria este pasaje para centrarse en la afinación y que unamos la memoria auditiva a la muscular, además de recordar la articulación empleada que se repite en dicho fragmento.



Ej. 44. Compases 84 al 88

Ejemplo 45. Compases 95 al 102. Pasaje en registro 7 con dificultad de afinación, al ser un registro agudo. Para su estudio se aplica la metodología utilizada en el ejemplo 42, es decir, trabajando la afinación con figuraciones largas y progresivamente haciendo figuras más breves.



Ej. 45. Compases 95 al 102

Ejemplo 46. Compases 133 al 138. Violines I en registro agudo en un registro que va del La<sup>6</sup> al Si<sup>7</sup> y añadiendo la dificultad de afinación, ya que precisa el empaste con las flautas que doblan la voz. El trabajo sigue tres pasos: afinación, fraseo y empaste entre flautas y violines para lograr el carácter gracioso del fragmento extraído del zorcico.



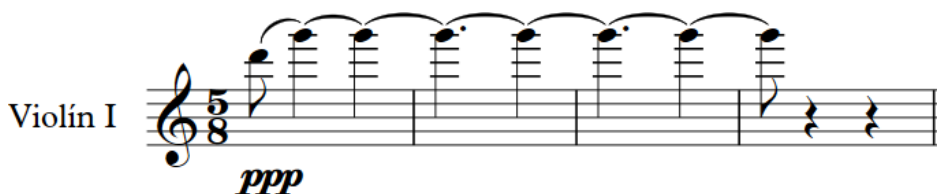
Ej. 46. Compases 133 al 138

Ejemplo 47. Compases 141 y 142. Dificultad en la dinámica de los violines I en *piano* y siendo el segundo compás un eco más *piano* que el primero. Se trabaja la dinámica *piano* y *pianissimo*.



Ej. 47. Compases 141 y 142

Ejemplo 48. Compases 170 al 173. Pasaje final a cargo de los violines I, que concluyen la obra en afinación en registro agudo y dinámica *piano* y *ritardando*. Se debe lograr un sonido vocálico con principio y final suave, manteniendo la nota afinada como resultado de una combinación de tacto y oído.



Ej. 48. Compases 170 al 173

2.- Respecto a la sección de viento-madera, los problemas técnicos se resumen en afinación de unísonos, así como empastes y balance que relacionan la dinámica de la madera con el resto de secciones instrumentales y, sobre todo, con la cuerda.

Ejemplo 49. Compás 2. Escala cromática al unísono en flautas, oboes y clarinetes, dificultad doble: afinación y empaste. Se trabaja individualmente el pasaje, que va del registro medio del instrumento al agudo en flauta y oboe, y del registro agudo al sobreagudo en el clarinete. Una vez estudiado individualmente, se trabaja por

pares: flauta y clarinetes; oboe y clarinetes. Finalmente, unificamos el conjunto hasta conseguir empastar los distintos instrumentos.

Ej. 49. Compás 2

Ejemplo 50. Compases 17 al 20. Melodía en las flautas por terceras o sextas, dificultad de afinación y empaste dentro de un mismo tipo de instrumento, la flauta. Y al mismo tiempo, precisión del metro básico. Se aplica la misma metodología comentada anteriormente, que consiste en trabajar con cada papel de flauta antes de tocar a dúo el pasaje *legato* en una sola respiración.

Ej. 50. Compases 17 al 20

Ejemplo 51. Compases 28 al 31. Melodía al unísono en las flautas con indicación de «cantando» el tema del zorcico, articulado cada dos compases.

Ej. 51. Compases 28 al 31



Ejemplo 52. Compases 42 al 44. Duplicación flauta y arpa en pasaje melódico con dificultad de precisión rítmica y balance que logre una fusión entre los dos instrumentos de distinta naturaleza.

Ej. 52. Compases 42 al 44

Ejemplo 53. Compases 80 al 82. Tresillos y trinos en flauta, clarinete y oboe, dificultad de precisión rítmica y empaste flauta y clarinete en los dos primeros compases. En el último también se suma el oboe. Se trabaja por compases e individualmente, omitiendo en principio el trino, y finalmente se añade el trino y se unifican los tres instrumentos: flauta, oboe y clarinete.

Ej. 53. Compases 80 al 82

Ejemplo 54. Compases 83 al 88. Afinación en octavas y unísono en flauta, oboe y clarinete, precisión rítmica entre los tres instrumentos. Se ensaya individualmente con cada instrumento dividiendo el pasaje en dos secciones 4 + 3, y dentro de cada sección se trabajan los elementos más relevantes: seisillos, trinos y aspectos rítmicos en la primera sección y afinación y articulación en la segunda sección, terminando con la fusión de flauta, oboe y clarinete en la ejecución conjunta del trino antes de juntar todo el pasaje instrumental.

Ej. 54. Compases 83 al 88

Ejemplo 55. Compases 92 y 93. Incisos de un compás en el que se imitan flautas y clarinetes, con dificultad doble: precisión rítmica y dinámica igual en las flautas y clarinetes. Se debe trabajar en conjunto para que resulte una perfecta imitación de la melodía fragmentada en tres partes, pero sin más diferenciación que la tímbrica característica de cada instrumento.

Ej. 55. Compases 92 y 93

Ejemplo 56. Compases 95 al 99. Pasaje de flauta y clarinete con dificultad de afinación en la flauta en registro agudo y empaste flauta y clarinete. Se debe trabajar este fragmento pensando en un primer plano en la flauta y un acompañamiento en el clarinete, que debe ser trabajado aparte en dos grupos de 2 + 3 compases. Una vez trabajado el fragmento individualmente, se unifican las partes en un todo estructurando los planos sonoros, en primer plano para la flauta y el resto de las voces en un plano medio.

Ej. 56. Compases 95 al 99

Ejemplo 57 A. Compases 103 y 104. Precisión rítmica del zorcico en compás irregular 3 + 2, y empaste fagot y violonchelo unidos en la función de refuerzo del bajo orquestal.

1° Tempo moderato

Ej. 57 A. Compases 103

Ejemplo 57 B. Compases 114 al 117. Afinación del tema en unísono con dificultad de empaste entre flauta III y oboe I. Se ensaya por fragmentos respetando el fraseo indicado, que da las pautas de las respiraciones coincidentes en ambos instrumentos. En una primera fase del estudio se trabajan individualmente afinación y fraseo, y en una segunda etapa se estudia el empaste entre flauta y oboe, aunque siempre tenderá a destacar en el registro grave la flauta y en el agudo el oboe.

The image shows a musical score for two instruments: Flauta (Flute) and Oboe. The Flauta part is written in the treble clef with a 5/8 time signature. It is marked 'cantando' and 'sfz'. The Oboe part is also in the treble clef with a 5/8 time signature, marked 'cantando' and 'p'. Both parts play a melodic line with slurs and accents, indicating a 'cantando' style. The score covers measures 114 to 117.

Ej. 57 B. Compases 114 al 117

Ejemplo 58. Compases 118 y 119. Pasaje melódico en clarinetes por terceras, con la dificultad de lograr un perfecto empaste. Se trabaja el carácter de cantinela expresiva acorde al timbre instrumental del clarinete y al fragmento musical temático.

The image shows a musical score for Clarinete (Clarinet). It is written in the treble clef with a 5/8 time signature. The part is marked 'cantando' and 'sfz'. The melodic line consists of chords and single notes, with slurs and accents, indicating a 'cantando' style. The score covers measures 118 and 119.

Ej. 58. Compases 118 y 119

Ejemplo 59. Compases 125 al 128. Pasaje temático en las flautas a tres voces al unísono con dificultad de empaste y de lograr un tema *cantabile* y *legato* del zorcico. Se trabaja aisladamente cada elemento: respiración, articulación *legato* e interacción *sforzando*. Una vez logrados todos los elementos anteriores, se ensaya el empaste de las flautas buscando un equilibrio sonoro entre las tres voces al unísono.

The image shows a musical score for Flauta a tres voces (Flute for three voices). It is written in the treble clef with a 5/8 time signature. The parts are marked 'a 2 Cantando' and 'sfz'. The melodic line consists of chords and single notes, with slurs and accents, indicating a 'cantando' style. The score covers measures 125 to 128.

Ej. 59. Compases 125 al 128

Ejemplo 60. Compases 129 al 132. El tema es presentado en los papeles principales de oboe y clarinete con doble dificultad: afinación de unísonos y empaste oboe-clarinete. Se ensaya cada elemento aisladamente, teniendo en cuenta que este pasaje resultará dominado por la luminosidad del clarinete, característica de su registro agudo.

Ej. 60. Compases 129 al 132

Ejemplo 61. Compases 133 al 138. Afinación y empaste del tema del zorcico en flautas y violines I. Es un pasaje temático en el que se deben trabajar individualmente dos elementos: afinación y fraseo. Finalmente, el empaste y la afinación de flauta y violín para lograr un timbre mixto que logre el refuerzo de la melodía.

Ej. 61. Compases 133 al 138

Ejemplo 62. Compases 163 y 164. Dos compases que se repiten en eco en dinámica *pianissimo* en oboe y flauta sucesivamente. Se trabaja ejecutando una apoyatura en la primera nota con un ligero acento y una resolución suave en la segunda nota. Se interpreta en ambas ocasiones la apoyatura en el oboe y en la flauta, pero esta última vez más *piano* que en la primera ocasión.

Ej. 62. Compases 163 y 164

3.- Las dificultades en la sección de viento-metal suelen ser: empaste, balance, dinámica y alguna cuestión rítmica.

Ejemplo 63. Compases 3 y 4. Acorde en las tres voces de trompetas, por tanto, dificultad de empaste en las trompetas y dinámica *in crescendo*. Una vez trabajada la armonía en las trompetas, se integrará en el conjunto instrumental teniendo en cuenta el balance respecto al conjunto.



Ej. 63. Compases 3 y 4

Ejemplo 64. Compases 6 y 7. Ritmo del zorcico unisónico en las trompas a cuatro con dificultad de empaste. El ensayo de las trompas se realiza en grupos pareados antes de trabajar todo el conjunto de trompas con la finalidad de lograr un grupo sonoramente compacto.



Ej. 64. Compases 6 y 7

Ejemplo 65. Compases 75 al 77. Doble dificultad: afinación de unísono y empaste en la duplicación del corno inglés y la trompa. Las dificultades se trabajan individualmente: afinación, fraseo, articulación y carácter. Respecto al trabajo del empaste corno inglés y dos trompas, sería más eficaz si tocasen con sordina, aunque no está indicado en la partitura, pero sí ayudará a una ejecución «cantando suave», tal y como expresa la partitura ya que el registro grave utilizado en el corno inglés resultará incisivo.



Ej. 65. Compases 75 al 77

Ejemplo 66. Compases 84 al 89. Dificultad de medida en el ritmo marcado a negra con puntillo y que debe ser exacto, ya que está escrito en las cuatro voces de trompas como fondo armónico de la orquesta, siendo también importante el empaste entre las distintas voces. Se ensaya la afinación en grupos pareados: las trompas I-III y II-IV, y finalmente las cuatro trompas trabajan el ritmo a fin de lograr, como en el ejemplo 64, un grupo sonoro compacto.



Ej. 66. Compases 84 al 89

Ejemplo 67. Compases 86 al 88. Dificultad rítmica, que debe ser precisa entre los trombones y tuba, que hacen armonías de fondo en un pasaje vital, al ser el desarrollo de la segunda danza. Se ensayan los trombones y las tubas de modo separado trabajando el ritmo y la afinación, y una vez solventado pasamos a estudiar el empaste de los cuatro instrumentos hasta llegar a formar un bloque sonoro armónico.



Ej. 67. Compases 86 al 88

Ejemplo 68. Compases 85 al 88. Melodía en violines I y trompeta, lo que precisa un estudio del balance para fusionar dos instrumentos con un timbre tan dispar. Se ensaya el matiz *forte* de la trompeta, ya que resultará provocador, así como la fusión de ambos instrumentos para lograr un empaste que resulta más difícil que la fusión cuerda-madera.



Ej. 68. Compases 85 al 88

Ejemplo 69. Compases 99 al 102. Ejemplo similar al anterior, es decir, al 68, ya que en esta ocasión el pasaje está duplicado por la trompeta I y la viola con la misma dificultad de balance y afinación de las violas, por estar en un registro agudo. Se trabaja la afinación y el fraseo con las violas y las respiraciones y afinación con las trompetas, y finalmente se estudia el empaste de esta inusual combinación.

Ej. 69. Compases 99 al 102

Ejemplo 70. Compás 117. Balance de la trompeta con tema del zorcico con el fondo en armonías en dos voces de flautas y empaste violines con trompeta en la segunda parte del compás, que están duplicados al unísono. Se trabaja el motivo melódico de la trompeta, después añadimos el violín trabajando el empaste del último pulso y por último afinación y matiz de las flautas. Una vez ensayado cada elemento, juntamos el conjunto y trabajamos los planos sonoros: primer plano en la trompeta y violín y plano de fondo en las flautas.

Ej. 70. Compás 117

Ejemplo 71. Compases 145 al 148. Dificultad de medida en las trompas, que hacen armonías en tres voces de trompa y que deben ser precisas rítmicamente en el fondo orquestal, así como en el empaste. Se trabaja individualmente la afinación y luego

se ensaya el empaste de las tres trompas para que formen un cuerpo armónico compacto (es similar al ejemplo 66).



Ej. 71. Compases 145 al 148

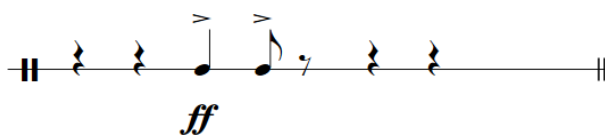
Ejemplo 72. Compases 162 y 163. Dificultad de empaste y dinámica *pianissimo* en las trompas a tres voces. Se trabaja en dos grupos: trompa I y trompa III-IV. Se ensaya la afinación de la trompa I con ligero acento en la primera nota y resolución en la segunda ejecutando una apoyatura. Se ensaya el empaste de las trompas III-IV, que cumplen una función de fondo armónico.



Ej. 72 Compases 162 y 163

4.- Una vez analizados los ejemplos del viento-metal, pasamos a la sección de la percusión, donde fundamentalmente hay dos problemas: precisión rítmica y la dinámica adecuada al conjunto orquestal, ya que la percusión siempre está presente en los *tuttis* orquestales.

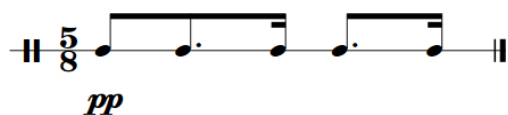
Ejemplo 73. Compases 3 y 4. Platillo en *fortissimo* en la introducción con dinámica acorde al resto de la orquesta y entrada precisa en el último pulso del compás. Se ensaya individualmente y después se trabaja con las trompetas, ya que llegan a un *fortissimo*, igual que el platillo, y por último ya se ensaya con todo el conjunto.



Ej. 73. Compases 3 y 4



Ejemplo 74. Compás 28. Ritmo del zorcico en el tambor, debe entrar de modo exacto y en *pianissimo*. Se ensaya individualmente y después con las trompas I-II, que llevan el mismo ritmo y matiz *pianissimo*, y por último se ejecuta con toda la orquesta, teniendo en cuenta que el tambor y las trompas son un motor rítmico con función de plano de fondo.



Ej. 74. Compás 28

Ejemplo 75. Compases 141 y 142. Ritmo del tambor con comienzo en semicorchea precedido de silencios, lo que debe ir medido de modo exacto, pensando que se marca en 3 + 2 o, lo que es lo mismo, negra con puntillo y negra, es decir, compás irregular de dos pulsos. Aunque no lo indique la partitura, el diseño que se repite dos veces de modo exacto es interpretado con una disminución de la dinámica en su segunda presentación, es decir, en el compás 142.



Ej. 75. Compases 141 y 142

III.- La tercera danza, *Orgía*, presenta dificultades distintas a las dos anteriores, ya que no existe la dificultad rítmica del zorcico y los cambios métricos de 5/8 y 6/8 de *Ensueño*, ni los cambios de *tempo*, vivo y lento, de la *Exaltación*. La *Orgía* mantiene el 2/4 en toda la obra y las dificultades más bien se refieren a la agógica y los largos pasajes en semicorcheas, que deben ser interpretados con soltura y dominio e interpretando la detallada articulación escrita por Turina.

1.- Procedemos al análisis de los problemas técnicos de la cuerda.

Ejemplo 76. Compases 1 al 4. *Pizzicato* en la cuerda al completo: violines II, violas, violonchelos y contrabajos al unísono, lo que exige dar la nota afinada y además de forma precisa y simultánea en toda la sección cordófono. Se ensaya en dos bloques: violines y violas; violonchelos y contrabajos. En un segundo paso, juntamos toda la sección cordófono. Se estudia la afinación trabajada con la técnica indicada del *pizzicato* y finalmente la sección de cuerda es acompañada por el conjunto orquestal.

Violín I  
Violín II  
Viola  
Violonchelo  
Contrabajo

*ff* pizz.  
*ff* pizz.  
*ff* pizz.  
*ff* pizz.  
*ff*

Ej. 76. Compases 1 al 4

Ejemplo 77. Compases 26 al 34. Pasaje temático al unísono en violines I-II y violas que debe estar afinado e ir en conjunto en un pasaje en semicorcheas con adornos y acentos en la primera parte del compás. Se trabaja primero con los violines y después con las violas. Los elementos que requieren un estudio detallado: fraseo, articulación, adornos que caigan *a tempo*, así que tendrán que ser ejecutados con anticipación (cc. 30, 32 y 33) y el carácter precisado en la partitura. Una vez trabajado por bloques todos estos elementos, se procederá a unificar la sección de cuerda para lograr un bloque temático empastado.

Violín I  
Violín II  
Viola

arco con sentimiento salvaje  
*fff* arco con sentimiento salvaje  
*fff* arco con sentimiento salvaje

5  
Vln. I  
Vln. II  
Vla.

Ej. 77. Compases 26 al 34

Ejemplo 78. Compases 91 y 93. Arpeggio descendente en los violines I, partiendo de un *sforzando* y en registro 7, con la dificultad de afinar notas agudas. Se trabaja primero el arpeggio descendente con figuras más largas, como las negras, corcheas, y ya finalmente semicorcheas, y de este modo estudiamos la afinación. Una vez centrados el ritmo y la afinación, trabajamos el fraseo y la articulación por pulsos. Finalmente, unimos todos los elementos trabajados y el fragmento es ejecutado *a tempo*.



Ej. 78. Compases 91 y 93

Ejemplo 79. Compases 157 y 158. Dos compases que alternan el *pizzicato* entre los violines I y II, de modo que el primer pulso lo tocan los violines I y el segundo pulso los violines II. Debe interpretarse en perfecta coordinación, y al ser en semicorcheas y en ritmo vivo, la dificultad está en que la línea del arpeggio sea clara y medida. El proceso de ensayo consiste en un trabajo individualizado y memorizado de los violines I y II por separado, y una vez dominado individualmente juntamos a los violines. Es importante que cada grupo de violines sepa y memorice lo que toca el otro grupo y cante interiormente el papel que no es suyo, lo que le ayudará a entrar con seguridad y precisión.



Ej. 79. Compases 157 y 158

Ejemplo 80. Compases 165 al 173. Pasaje melódico que corresponde al segundo tema tocado por la sección de la cuerda al completo: violines I-II, violas y violonchelos, que llevan un pasaje al unísono en violines I-II, violas y violonchelos. Se trabaja la afinación de unísono en los instrumentos pareados agrupados en agudos y graves y se ensaya la articulación, el fraseo y el carácter. Una vez resueltos los elementos citados, se junta toda la sección de cuerda para lograr un fragmento homofónico de sonoridad compacta.

Violín I cantando *mf* con lirismo *f*

Violín II cantando *mf* con lirismo *f*

Viola cantando *mf* con lirismo *f*

Violonchelo cantando *mf* con lirismo *f*

6 Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Ej. 80. Compases 165 al 173

Ejemplo 81. Compases 203 al 208. Pasaje al unísono de violines y a distancia de octava grave las violas, en un fragmento en semicorcheas ligadas en cuatro por arcada. Se trabaja con los violines por un lado y las violas por otro antes de juntar el fragmento, que presenta dificultades de afinación, precisión rítmica y articulación.

Violín I

Violín II

Viola

4 Vln. I

Vln. II

Vla.

Ej. 81. Compases 203 al 208

Ejemplo 82. Compases 232 al 236. Segundo tema en el violonchelo solista con la dificultad del carácter y expresión del tema en un «solo» instrumental. Se trabaja la afinación, el fraseo, la articulación y el carácter con el solista.

Ej. 82. Compases 232 al 236

2.- Las dificultades del viento-madera coinciden con las danzas anteriores: empaste, balance, afinación y articulación, tal como se muestra en los siguientes ejemplos.

Ejemplo 83. Compases 1 al 4. Pasaje de introducción con articulación *staccato* y al unísono en corno inglés, clarinete, clarinete bajo, fagot y contrafagot. Se ensaya en tres grupos: corno inglés; clarinete y clarinete bajo; fagot y contrafagot. En cada grupo se trabajan los mismos parámetros: articulación *staccato* y acentos. Finalmente se unifica el grupo instrumental de viento-madera trabajando el empaste y la afinación en conjunto.

Ej. 83. Compases 1 al 4

Ejemplo 84. Compases 105 al 110. Pasaje correspondiente al primer tema al unísono en oboe, clarinete, violines I-II y violas. Dificultad de afinación y empaste. Se ensaya por secciones viento y cuerda, trabajando los mismos elementos en ambos grupos: precisión rítmica, articulación y carácter. Finalmente, se unifican las dos secciones, logrando una sección homofónica bien empastada.

a 2 con brio

Oboe  
Clarinet en Sib  
Violin I  
Violin II  
Viola

**Ej. 84. Compases 105 al 110**

Ejemplo 85. Compases 37 al 42. Entradas temáticas en *canon* en oboe, flauta y clarinete, cuidando la dinámica, afinación y empaste. Se ensaya individualmente: flauta, oboe y clarinete, trabajando afinación, adornos, fraseo y articulación. Una vez ensayado individualmente, se procede a la ejecución en *canon*, valorando cada entrada que ocupa el primer plano. Respecto a los adornos, se ejecutan con anticipación, de modo que no retrasen el primer pulso, de manera similar a lo trabajado en el ejemplo 77.

Flauta  
Flauta  
Oboe  
Clarinet en Sib

**Ej. 85. Compases 37 al 42**

Ejemplo 86. Compases 48 al 53. Seisillos ligados y semicorcheas en *staccato*. Se trabaja primero individualmente: flautas, oboes y clarinetes los seisillos (cc. 48 y 50) y después el pasaje en semicorcheas en *staccato* (cc. 51 al 53). Se estudia la afinación y articulación en ambas secciones individualmente y una vez dominado el pasaje se procede a unificar los tres instrumentos trabajando el empaste sonoro.

Flauta  
Oboe  
Clarinete

**Ej. 86. Compases 48 al 53**

Ejemplo 87. Compases 95 al 99. Segundo tema duplicada a la octava en flauta y oboe, con idéntica articulación, logrando empaste y correcta afinación. El trabajo se centra en cada elemento por separado e individualmente antes de fusionar a la flauta y el oboe, creando una mixtura dominada por la sonoridad de la flauta.

Ej. 87. Compases 95 al 99

Ejemplo 88. Compases 107 al 113. Primer tema interpretado por la sección de cuerda y viento-madera al unísono: oboe y clarinete con violines I-II y violas. Lo más importante es lograr un empaste entre las dos secciones instrumentales, y para ello se trabaja cada sección por separado. Respecto a los elementos relevantes a trabajar: el fraseo, respirando cada dos compases y el carácter, especificado en la partitura «con brío».

Ej. 88. Compases 107 al 113

Ejemplo 89. Compases 135 al 138. Empaste flauta, oboe y clarinete, además del *diminuendo* que acompaña al «cede» al final del pasaje, que debe ser progresivo y coordinado en los tres instrumentos de viento-madera. Se trabajará en dos grupos: flautas y clarinetes; flautas y oboes, antes de fusionar toda la sección de viento-madera. Es importante que se memorice el fragmento para no dar notas en exceso en un pasaje tan redundante, y también ensayar el *rubato* de tiempo (cc. 137 y 138).

Ej. 89. Compases 135 al 138

Ejemplo 90. Compases 139 al 146. Temita expresivo en las flautas a dos voces en el que debe ser cuidado el empaste, así como el carácter *cantabile*. Se ensaya de modo individual cada papel de flauta por separado, haciendo hincapié en el fraseo y la articulación. Una vez trabajados estos elementos se procede a juntar ambos papeles empastando a las flautas y otorgándolas su papel principal temático en el conjunto instrumental.

Ej. 90. Compases 139 al 146

Ejemplo 91. Compases 147 al 154. Pasaje temático en flauta y clarinete que requiere una ejecución empastada, afinada al unísono y articulada, que termina con un «cede». Se trabaja con cada instrumento por separado teniendo en cuenta afinación, adornos, articulación y carácter, y se ensayan los adornos (cc. 151 al 153), que serán efectuados con anticipación de manera similar a la del ejemplo 85, anteriormente citado.

Ej. 91. Compases 147 al 154

Ejemplo 92. Compases 155 al 160. Segundo tema duplicado a la doble octava en el primer papel de flauta, oboe y fagot. Dificultad de afinación y empaste entre los tres



instrumentos de madera. El fragmento se trabaja individualmente, teniendo en cuenta la afinación y la articulación, y una vez dominados estos aspectos se procede a juntar los tres instrumentos, que siguen un orden normal de superposición: flauta, oboe y fagot, que por tanto tendrá una sonoridad natural a la doble octava, porque es importante aportar la expresividad de la farruca.

Ej. 92. Compases 155 al 160

Ejemplo 93. Compás 161 y repetido en el compás 163. Motivos de un compás a base de arpeggios en *staccato* en relación de octava y unísono en flautas, oboes, corno inglés y clarinetes. Se trabaja en tres grupos (flautas, oboe, corno inglés y clarinetes), teniendo en cuenta sobre todo dos elementos: afinación y articulación. Una vez dominadas las dificultades, se procede a juntar la sección de madera buscando una sonoridad tan plena como compacta.

Ej. 93. Compás 161

Ejemplo 94. Compases 175 al 182. Pasaje temático en flautas, oboes y clarinetes a dos voces con dificultad de empaste y afinación en todo el fragmento. Se procede al trabajo individual de los siguientes instrumentos: flautas, oboes y clarinetes. En un segundo paso fusionamos por pares de instrumentos: flautas y clarinetes; oboes y

clarinetes, antes de juntar toda la sección instrumental. El pasaje debe sonar empastado y articulado, indicando para ello los puntos idóneos de respiración.

Flauta  
Oboe  
Clarinete

4

Fl.  
Ob.  
Cl.

Ej. 94. Compases 175 al 182

Ejemplo 95. Compases 191 al 202. Pasaje temático a base de un fragmento del primer tema que va acelerando el *tempo*. Además de la dificultad de modificar el *tempo*, tenemos la afinación al unísono y en octava entre parte de la sección de viento-madera: oboe, corno inglés y clarinete con violines I-II y violas de la sección de la cuerda. La mejor forma de solventar los problemas es trabajando por secciones: cuerda y madera, concretando cada dificultad y trabajándola por separado. La afinación y la articulación llevada en un *tempo* más lento al indicado y progresivamente avivar el *tempo* hasta lograr el pulso definitivo. Este pasaje presenta la dificultad de afinación al unísono y a la octava y que en un *tempo* vivo no se pierda calidad sonora.

Oboe  
Corno inglés  
Clarinete en Sib  
Violin I  
Violin II  
Viola

7

Ob.  
Cor. i.  
Cl.  
Vln. I  
Vln. II  
Via.

Ej. 95. Compases 191 al 202

Ejemplo 96. Compases 209 al 214. Pasaje escalístico en flauta, oboe y clarinete con empaste entre los instrumentos, además de la afinación al unísono y articulación *legato* cada dos compases. Se trabajan las escalas (cc. 209, 210, 213 y 214) con flautas, oboes y clarinetes aisladamente y una vez trabajado individualmente fusionamos en pares: flautas-oboes y flautas-clarinetes antes de unificar el pasaje empastando la sonoridad para crear un plano medio claro y compacto.

**Ej. 96. Compases 209 al 214**

Ejemplo 97. Compases 221 al 224. Afinación en registro agudo y al unísono con el balance apropiado para unificar dos instrumentos de distinta familia: flautas y violines I. Se estudia aisladamente con cada instrumento: violines y flautas. Trabajamos cada parámetro por separado afinación, fraseo y dinámica, antes de unificar los dos timbres para ensayar el empaste del motivo temático principal.

**Ej. 97 Compases 221 al 224**

3.- La principal dificultad del metal es el balance, para que resulte un sonido redondo en fusión con el resto del conjunto orquestal.

Ejemplo 98. Compás 11. Trombones a tres en dinámica *forte*. Hay que trabajar el balance para que resulte coherente y adecuado al conjunto instrumental. Se trabaja cada voz por separado antes de fusionar las armonías y finalmente se ensaya el matiz adecuado respecto al conjunto y su función conclusiva, ya que cierra la primera presentación temática.

**Ej. 98. Compás 11**

Ejemplo 99. Compases 18 al 25. Pasaje temático en trompetas a dos voces incorporándose una tercera trompeta en el compás 20. La dificultad del pasaje es el empaste entre las tres trompetas y el balance de las trompetas para que estén integradas en el conjunto orquestal con la dinámica apropiada. Se trabaja individualmente cada papel de trompeta atendiendo a la afinación, fraseo, articulación y dinámica. Una vez estudiado individualmente, se procede a juntar los tres papeles, memorizando la trompeta III la melodía de las trompetas I-II, para facilitar su entrada con precisión y correcta dinámica. Cuando ya tenemos solventadas las dificultades de las trompetas, se trabaja el matiz y empaste, ahora ya en el conjunto instrumental.

The musical score for Example 99 is presented in two systems. The first system covers measures 18 to 20, and the second system covers measures 21 to 25. The top staff is for Trompetas I-II and the bottom staff is for Trompeta III. The music features complex rhythmic patterns and dynamic markings.

Ej. 99. Compases 18 al 25

Ejemplo 100. Compases 26 y 27. Balance de las trompas a cuatro en un fragmento de variación temática del primer tema interpretado en 4 instrumentos de viento-madera (flautas, oboes, corno inglés y clarinetes) y 4 instrumentos de cuerda (violines I-II, violas y violonchelos) en el que todos los instrumentos de las tres familias proceden al unísono, así que a la dificultad de balance añadimos la afinación y el empaste. El trabajo se lleva a cabo aisladamente, por familias instrumentales: madera, metal y cuerda. Los parámetros relevantes a la hora de trabajar son: articulación, matiz y afinación. La articulación es la que presenta menor dificultad, pero no así el matiz necesario para lograr empaste entre el *forte* de las trompas y el *fortissimo* del viento-madera y la cuerda, así como la afinación de las trompas y de flautas, oboes y clarinetes para lograr finalmente, el balance adecuado para resaltar el primer plano que ocupa este fragmento.

Flauta *fff*

Oboe *fff*

Corno inglés *fff*

Clarinete en Sib *fff*

Trompa I y II *fff* a 2

Trompa III y IV *fff* a 2

Violin I *fff* arco

Violin II *fff* arco

Viola *fff* arco

Ej. 100. Compases 26 y 27

Ejemplo 101. Compases 43 al 45. Trompas en *staccato*. Dificultad de empaste con el fagot también en articulación *staccato* y empaste trompa III y fagot I, que tocan al unísono. Se trabaja la afinación, el empaste y la articulación de las trompas III-IV y de los fagot I-II. Finalmente, unificamos fagot y trompas estableciendo planos sonoros: primer plano, trompa III y fagot; plano de fondo en la trompa I y plano medio en el resto de las voces.

Fagot *sfz*

Trompa I y II *sfz* a 2

Trompa III y IV *sfz*

Ej. 101. Compases 43 al 45

Ejemplo 102. Compases 59 al 61. Dificultad de unísono en oboe, clarinete y trompeta I, ya que debe sonar la trompeta con el balance adecuado que permita unificar

los tres instrumentos. Empaste de las trompetas I-II, que proceden a distancia de tercera, pero con un papel secundario respecto al papel melódico de la trompeta III. Se procede a ensayar por compases cada motivo cromático en el grupo instrumental formado por oboe-clarinete-trompeta III y el empaste de las trompeta I-II. Una vez trabajado cada elemento por separado, se unifica el pasaje estableciendo dos planos sonoros: primer plano en oboe-clarinete-trompeta III y segundo plano en las trompetas I-II.

Ej. 102. Compases 59 al 61

Ejemplo 103. Compases 64 al 66. Tres idénticos motivos de un compás en oboe y trompeta III al unísono, con dificultad de empaste entre instrumento de madera y metal. Se ensaya con cada instrumento la afinación, dinámica y el «cede» (c. 66). Una vez dominadas las dificultades individualmente, se procede a trabajar el empaste de ambos instrumentos rebajando la tensión por compases, a la par que se ralentiza el *tempo*.

Ej. 103. Compases 64 al 66

Ejemplo 104. Compases 81 y 82. Diseño de dos compases en trompetas a tres con dificultad de empaste y de la dinámica en *piano* sin sordina, según indica la partitura. Se ensaya individualmente el papel de cada trompeta y después se trabaja el empaste y la perfecta afinación de las trompetas I-II. Finalmente, fusionamos el diseño a tres voces otorgando el primer plano a la trompeta I.

Ej. 104. Compases 81 y 82

Ejemplo 105. Compases 191 al 194. Armonías en la sección de metal a cargo de trompa a cuatro, trompeta a tres, trombones a tres y tuba, que precisan una perfecta afinación y empaste para lograr unas armonías de fondo en el pasaje. Se trabaja la armonía tenida de las trompas y trompetas, por un lado, y el papel de fondo de trombones y tuba. En cada grupo instrumental se ensaya la afinación de conjunto, la dinámica, el empaste y la articulación *staccato* (cc. 192 y 194). Respecto a los trombones y la tuba, se ensaya el matiz, la afinación, el empaste y la articulación (cc. 192 y 194). Finalmente, fusionamos en el *tempo* indicado el conjunto instrumental buscando una sonoridad compacta, formando un bloque homofónico en toda la sección del metal.

Più vivo


**Ej. 105. Compases 191 al 194**

Ejemplo 106. Compases 215 al 218. Cabeza del primer tema en los dos primeros papeles de trompetas, que suenan en octavas, con la dificultad de afinación y empaste, que exige control dinámico. La metodología empleada es el ensayo individual con cada papel de trompeta antes de juntarlas, haciendo hincapié en la afinación de la trompeta I y en el matiz *fortissimo* de ambas trompetas.

**Ej. 106. Compases 215 al 218**

4.- Analizadas las dificultades de cuerda y viento-madera y metal, solo nos queda señalar la percusión, centrada en timbal, bombo, triángulo y *glockenspiel*.

Ejemplo 107. Compases 1 al 4. Pasaje introductorio que debe ser interpretado con precisión, ya que acompaña al *pizzicato* de la cuerda y *staccato* del viento-madera. Se trabaja primero individualmente con el timbal y después se ensayan el matiz y la precisión con los instrumentos que tienen el mismo diseño rítmico: corno inglés, clarinetes, clarinete bajo, fagot, contrafagot, violines I-II, violas, violonchelos y contrabajos.

Timbales 

Ej. 107. Compases 1 al 4

Ejemplo 108. Compases 5 al 10. El timbal acompaña a los bajos de la orquesta de las distintas secciones instrumentales: violonchelo y contrabajo de la cuerda, fagot y contrafagot del viento-madera y trombón y tuba del viento-metal, siendo la dificultad el balance y la precisión del timbal con el conjunto instrumental. Se trabajan los dos parámetros individualmente: empaste de los instrumentos graves de las distintas secciones instrumentales y el balance de todo el bajo en relación con el conjunto orquestal.



Ej. 108. Compases 5 al 10

Ejemplo 109. Compases 18 al 26. Precisión rítmica en el pasaje del *glockenspiel* con función melódica. Para trabajar este pasaje es fundamental dividir el fragmento en cuatro secciones: cc. 18 y 19, cc. 20 y 21, c. 23 y cc. 25 y 26. El estudio de cada sección debe realizarse con la práctica memorística individual y una vez trabajados uno a uno,



juntar todo el fragmento y ejecutarlo de memoria «a solo» para finalmente tocarlo integrado en el conjunto orquestal.

Ej. 109 Compases 18 al 26

Ejemplo 110. Compases 154 al 156. Redoble de timbal en *pianissimo* y con un «cede», lo que implica cuidar la dinámica y la agógica al extremo para adecuarse al conjunto instrumental. Se ensaya el redoble atendiendo individualmente a tres parámetros: matiz *pianissimo*, agógica con «cede» progresivo y acento final. Una vez dominados los tres elementos, ensayamos ya con el conjunto orquestal fijándonos especialmente en el balance del timbal adecuado a la orquesta.

Ej. 110. Compases 154 al 156

Ejemplo 111. Compases 203 al 204 y 205 al 206. Redobles de dos compases en timbal y triángulo con el matiz en *forte* coordinado con el conjunto y precisión rítmica en el comienzo y final del redoble. Se ensayan los redobles de timbal y de triángulo aisladamente antes de juntar la sección de percusión, y finalmente se integra la percusión con el resto de la orquesta.

Ej. 111. Compases 203 al 206

Ejemplo 112. Compás 230. Toque en *fortissimo* simultáneo en timbal y bombo, teniendo en cuenta el matiz adecuado al conjunto orquestal y precisión rítmica de la corchea simultánea. Se trabaja la dificultad de un solo toque acentuado *fortissimo*,

primero en el timbal y en el bombo aisladamente, después el par de instrumentos de percusión y finalmente integrados en la orquesta.



Ej. 112. Compás 230

Ejemplo 113. Compases 240 al 246. Timbal y *glockenspiel* con idéntico ritmo y matiz, lo que exige precisión rítmica y matiz adecuado al conjunto orquestal. Se trabaja aisladamente el papel de timbal y de *glockenspiel* y en una segunda fase se fusionan los dos instrumentos. Es importante trabajar el redoble *en crescendo* del timbal con el resto de la orquesta, y respecto al *glockenspiel* sería más efectivo si se tocara de memoria cc. 244 al 246 para reaccionar a las indicaciones directoriales y para buscar así una mayor precisión del *tutti* orquestal final.



Ej. 113. Compases 240 al 246

Un aspecto esencial en la correcta conjunción de la cuerda es la preparación y fijación de los arcos, para que la tímbrica y el empaste sean perfectos, y que a la vez el aspecto visual de la sincronización no se pierda. Esta es una función fundamental del director, si el compositor no lo ha indicado ya en la partitura. Señalo a continuación algunos arcos que hemos introducido en la cuerda, indicando arco arriba o abajo, punta o talón, con los signos convencionales, como es tradicional:

I.- Los arcos de los violines I en la primera danza, *Exaltación*

Ejemplo 114. Compás 1. Arcos de los violines I en *divisi* en 1, motivo de tan solo dos pulsos.



Ej. 114. Compás 1

Ejemplo 115. Compases 15 al 30. Armónicos de cuarta en los violines I deben ser ejecutados próximos al puente con el arco suficiente y con un fuerte golpe de arco para que suenen mejor.

Ej. 115. Compases 15 al 30

Ejemplo 116. Compases 47 al 54. Arcos siguiendo las ligaduras indicadas en la partitura y comenzando en el talón del arco.

Ej. 116. Compases 47 al 54

Ejemplo 117. Compases 111 al 130. Arcos en todo el pasaje, que combina motivos de dos compases rítmicos con otros en semicorcheas, detallando los arcos según las ligaduras indicadas por Turina.

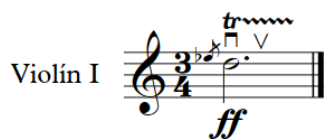
Ej. 117. Compases 111 al 130

## II.- Los arcos en los violines I en la segunda danza, *Ensueño*

Ejemplo 118. Compases 173 al 184. Arcos del segundo tema en los violines I.

Ej. 118. Compases 173 al 184

Ejemplo 119. Compás 1. Trino precedido por adorno al inicio de la introducción con dos arcos.



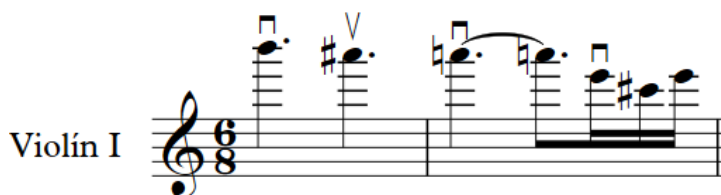
Ej. 119. Compás 1

Ejemplo 120. Compás 8. Tema rítmico en 5/8 con dos arcos por compás y con comienzo en la punta del arco.



Ej. 120. Compás 8

Ejemplo 121. Compases 147 y 148. Arco por nota respetando la ligadura y finalmente un arco en los tresillos de semicorcheas.



Ej. 121. Compases 147 y 148

Ejemplo 122. Compases 69 al 83. Arcos en todo el pasaje escrito para violines I en *divisi* y modificando en ocasiones las ligaduras para hacer más cómodos los arcos.



Ej. 122. Compases 69 al 83

Ejemplo 123. Compases 170 al 173. Arcos con comienzo arriba ya que va en dinámica *pianissimo*.

Ej. 123. Compases 170 al 173

III.- Los arcos en violines I en la tercera danza, *Orgía*

Ejemplo 124. Compases 5 al 15. Arcos del primer tema en los violines I con comienzo arco abajo acompañado de la indicación «con brío».

Ej. 124. Compases 5 al 15

Ejemplo 125. Compases 26 al 32. Variación del primer tema en dinámica *fortissima* y con comienzo arco abajo en los violines I.

Ej. 125. Compases 26 al 32

Ejemplo 126. Compases 47 al 70. Pasaje secundario con motivos de un compás y comienzo arco arriba en los violines I.

Ej. 126. Compases 47 al 70

Ejemplo 127. Compases 71 al 74. Cuatro motivos de un compás que, comenzando arco abajo, van alternando: talón, punta, talón, punta en los violines I.

Ej. 127. Compases 71 al 74

Ejemplo 128. Compases 91 y 92. Dos motivos de un compás cada uno. El arpeggio descendente del primer compás combina dos arcos por nota y arco por nota, mientras el segundo compás liga cuatro notas en un arco en los violines I.

**Ej. 128. Compases 91 y 92**

Ejemplo 129. Compases 95 al 102. Un arco por compás en este pasaje que combina síncopas con compases a base de arpeggios de tresillos de semicorcheas y el último compás con dos arcos por compás, según lo indicado por las ligaduras en los violines I.

**Ej. 129. Compases 95 al 102**

Ejemplo 130. Compases 157 al 174. Pasaje que comienza arco abajo y que coloca un arco por compás, siguiendo la escritura de la articulación. En el segundo tema de la farruca, que comienza en el compás 165 al 174, se colocan dos o tres arcos por compás, iniciando el tema en arco abajo, en el talón en los violines I.

**Ej. 130. Compases 157 al 174**

Ejemplo 131. Compases 229 al 231. Dos compases anteriores a la pausa general en los violines I: un arco por nota, comenzando en el talón.

**Ej. 131. Compases 229 al 231**

III.- Los arcos en los violines II en la primera danza, *Exaltación*

Ejemplo 132. Compás 31. Motivo de un compás con septillo de semicorchea y corchea todo en un arco abajo.

Ej. 132. Compás 31

Ejemplo 133. Compases 75 al 78. Un arco cada dos compases, ya que se trata de notas ligadas y comenzando arco arriba, ya que va en *diminuendo* en los violines II.

Ej. 133. Compases 75 al 78

Ejemplo 134. Compases 103 al 106. Pasaje que imita el trino de la guitarra. Se coloca un arco por compás, siendo cuatro o seis las notas por arcada, comenzando arco en el talón en los violines II.

Ej. 134. Compases 103 al 106

Ejemplo 135. Compases 129 al 136. Tema de la jota en los violines II con comienzo arco arriba y siguiendo las ligaduras escritas.

Ej. 135. Compases 129 al 136

Ejemplo 136. Compases 153 al 161. Motivos de un compás y ejecución de un arco por compás en los violines II, siguiendo la articulación indicada en la partitura en los violines II.

Ej. 136. Compases 153 al 161

IV.- Los arcos en los violines II en la segunda danza, *Ensueño*

Ejemplo 137. Compases 8 y 9. Fondo rítmico en 5/8; compás irregular y arcos según ligaduras: un arco por nota, exceptuando el último pulso, que abarca dos notas por arco. El comienzo es arco arriba o en la punta en los violines II.



Ej. 137. Compases 8 y 9

Ejemplo 138. Compases 17 al 20. Pasaje de acompañamiento en 5/8 con comienzo arco abajo y casi siempre un arco por nota.



Ej. 138. Compases 17 al 20

Ejemplo 139. Compases 69 al 80. Pasaje de violines II en *divisi* con sus arcos correspondientes siguiendo las articulaciones indicadas.

Ej. 139. Compases 69 al 80

Ejemplo 140. Compases 105 al 111. Motivo rítmico de un compás que se repite cuatro veces y siempre mantiene los mismos arcos, un arco por nota, exceptuando el último pulso, que al estar ligado lo unifica en un arco abajo en los violines II.



Ej. 140. Compases 105 al 111



V.- Los arcos en los violines II en la tercera danza, *Orgía*

Ejemplo 141. Compases 24 y 25. El primer compás con dos arcos, el segundo mantiene el arco arriba, ya que la nota está ligada.



Ej. 141. Compases 24 y 25

Ejemplo 142. Compases 59 al 62. Comienzo arco arriba y un arco por compás en los violines II.



Ej. 142. Compases 59 al 62

Ejemplo 143. Compases 71 al 123. Amplio pasaje con una mayoría de un arco por compás en los violines II. Hay que destacar el comienzo arco arriba en compases acéfalos, que comienzan con silencio de corchea. Los arcos se colocan respetando las ligaduras de la partitura.



Ej. 143. Compases 71 al 123

Ejemplo 144. Compases 178 al 181. Pasaje en semicorcheas que comienza arco abajo y que coloca cuatro notas por arco, de modo que en cada compás haya dos arcos en los violines II.



Ej. 144. Compases 178 al 181

Ejemplo 145. Compases 244 al 246. Final de la tercera danza, terminando arco abajo en *fortissimo* en los violines II.



Ej. 145. Compases 244 al 246

## VI.- Los arcos en las violas en la primera danza, *Exaltación*

Ejemplo 146. Compases 47 al 52. Comienzo en arco abajo para la síncopa. El ritmo corchea con puntillos y semicorchea lo hace en dos arcos, de modo que recupera el arco en la primera corchea arco abajo y en la semicorchea arco arriba.



Ej. 146. Compases 47 al 52

Ejemplo 147. Compases 103 al 120. Pasaje en semicorcheas que da lugar a arcos cada dos o cuatro notas, siguiendo la articulación *legato* indicada en las violas con excepción del último compás, en el que en cinco notas se colocan cuatro arcos. Tan solo las dos últimas notas están en el arco arriba, ya que las anteriores van a arco por nota; abajo, arriba y abajo.

Ej. 147. Compases 103 al 120

Ejemplo 148. Compases 184 al 192. Pasaje en las violas que recuerda al trino de la guitarra, ya que es un pasaje en semicorcheas, es decir, seis notas por compás en *legato* recogidas en un arco por compás. En los cuatro últimos compases una nota es mantenida en dos compases y también el arco se mantiene sin cambio.

Ej. 148. Compases 184 al 192

VII.- Los arcos en las violas en la segunda danza, *Ensueño*

Ejemplo 149. Compases 8 y 9. Ritmo del zorcico unisónico. Se coloca un arco distinto en tres primeras notas, que corresponde en valor a la negra con puntillo en tres arcos: arriba, abajo, arriba. En el pulso final, formado por corchea con puntillo y semicorchea, un solo arco abajo para dos notas. Este mismo diseño se repite dos veces y los arcos se mantienen del mismo modo en las violas.



Ej. 149. Compases 8 y 9

Ejemplo 150. Compases 69 al 77. Todo el pasaje de las violas hace arcos según la articulación *legato* indicada, pero hay dos excepciones: el compás 69, que coloca un arco por nota, y el compás 71, que repite el mismo diseño en el compás 73 y que hace seguidos dos arcos arriba, ya que la figura va en parte débil y precedida de silencio.

Ej. 150. Compases 69 al 77

Ejemplo 151. Compases 99 al 102. Pasaje temático en las violas en registro agudo y al que corresponde un arco por compás.

Ej. 151. Compases 99 al 102

Ejemplo 152. Compases 133 al 139. Las violas tocan el ritmo del zorcico explicado en el ejemplo 149 y repiten los arcos, un arco en cada nota en las tres primeras, que corresponden al pulso de tres corcheas, que es el de mayor valor. En el

pulso de dos corcheas un solo arco aglutina dos notas en el pulso de menor valor de este compás irregular del 5/8.

Viola

Vla.

*sfz* *dim.*

Ej. 152. Compases 133 al 139

### VIII.- Los arcos de las violas en la tercera danza, *Orgía*

Ejemplo 153. Compases 26 al 35. Variación del primer tema en un pasaje en semicorcheas con brío, que termina con un compás en semicorcheas acentuadas y reteniendo con golpe de arco en *detaché* acentuado, pero que cambia los arcos en las tres últimas semicorcheas con un arco por nota: arriba, abajo y arriba. Antes de la corchea final, arco abajo seguido de *pizzicato*.

Viola

*ff*

Vla.

*sfz* *cediendo* *pizz.*

Ej. 153. Compases 26 al 35

Ejemplo 154. Compases 47 al 70. Amplio pasaje con un arco por compás siguiendo las ligaduras escritas por Turina.

Viola

*pp* *delicadísimo* *pizz.*

Vla.

*pp* *delicadísimo* *pizz.*

Ej. 154. Compases 47 al 70

Ejemplo 155. Compases 71 al 94. Pasaje similar al del compás anterior. En su mayoría lleva un arco por compás; tan solo en dos compases, el 85 y el 88, hay dos arcos por compás. Compás 85, silencio de corchea y negra con arco abajo y dos semicorcheas arco arriba. En el compás 88, silencio de corchea y corchea con arco abajo, y silencio de corchea y corchea con arco arriba.

Ej. 155. Compases 71 al 94

Ejemplo 156. Compases 95 al 123. De todo el pasaje señalo el compás 107, con tres arcos en un compás, ya que presenta dos arcos en el primer pulso: arco abajo en la corchea con puntillo y arco arriba en la semicorchea. En la negra del segundo pulso arco abajo, caso similar al del compás 119. Respecto al resto del pasaje, en su mayoría un arco por compás o excepcionalmente dos arcos.

Ej. 156. Compases 95 al 123

Ejemplo 157. Compases 178 al 182. Pasaje con dos arcos por compás, exceptuando el compás 182, que son tresillos de corchea en escala descendente, que van en ligado y, por tanto en un solo arco.

Ej. 157. Compases 178 al 182

Ejemplo 158. Compás 191. Compás con motivo del primer tema que coloca tres arcos en cuatro notas, ya que el primer pulso con ritmo lombardo lo une en un arco abajo y el segundo de dos corcheas lo separa en dos arcos arriba.



Ej. 158. Compás 191

Ejemplo 159. Compases 244 al 246. Dos últimos compases con tres notas. La primera nota va en *pizzicato* y la segunda es la negra ligada a blanca que va arco arriba; la última nota, arco abajo.



Ej. 159. Compases 244 al 246

#### IX.- Los arcos en los violonchelos de la primera danza, *Exaltación*

Ejemplo 160. Compases 1 al 3. Pasaje introductorio en *tempo lento* en el que colocamos un arco por nota, de modo que resultan en los dos primeros compases un arco por compás y en el tercero dos arcos por compás. Hay que destacar que por tener una dinámica *pianissimo* el comienzo es arco arriba, además de ser un comienzo en el segundo pulso del compás cuaternario, que es por tanto un pulso débil.



Ej. 160. Compases 1 al 3

Ejemplo 161. Compases 7 al 14. Pasaje sincopado en *tempo vivo* en compás de 3/8 y que se coloca el arco cada dos compases, ya que están ligados de dos en dos. En los compases de síncopa (con corchea y negra), un arco aglutina las dos notas de cada compás.



Ej. 161. Compases 7 al 14

Ejemplo 162. Compases 105 al 120. Pasaje con arcos cada dos compases. Del compás 106 al 111 y del compás 112 al 120 se repite el mismo esquema rítmico, así que también los arcos se van sucediendo del mismo modo: negra con puntillo con un arco y en el siguiente compás corchea, dos semicorcheas y corchea, con un arco distinto para cada nota, aunque sea la misma. Se cambia de arco, de modo que resultan cuatro arcos distintos seguidos, que van alternando, no repitiendo, dos arcos iguales de modo sucesivo.

**Ej. 162. Compases 105 al 120**

Ejemplo 163. Compases 173 al 176. Analizando los arcos en este pasaje, vemos que se divide en tres motivos: el primero en el compás 173, el segundo en el compás 174, y el tercero ocupa los compases 175 y 176. Este último motivo rompe con la estructura de un arco por compás, utilizando dos arcos necesarios en el fraseo indicado.

**Ej. 163. Compases 173 al 176**

Ejemplo 164. Compases 192 al 198. Pasaje de siete compases que se divide rítmicamente en tres compases en semicorcheas ligadas, de modo que un solo arco unifica las seis notas del compás. Los últimos cuatro compases son dos notas ligadas que duran dos compases cada una de ellas y que mantienen el mismo arco para dos compases.

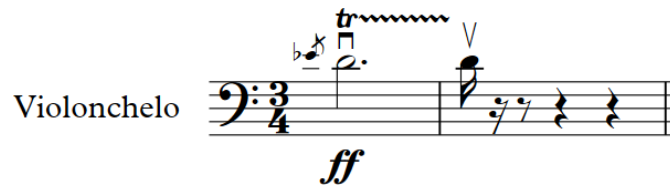
**Ej. 164. Compases 192 al 198**

Ejemplo 165. Compases 221 al 225. Solo de violonchelo que toca el segundo tema con un arco por compás respetando las ligaduras de la danza.

**Ej. 165. Compases 221 al 225**

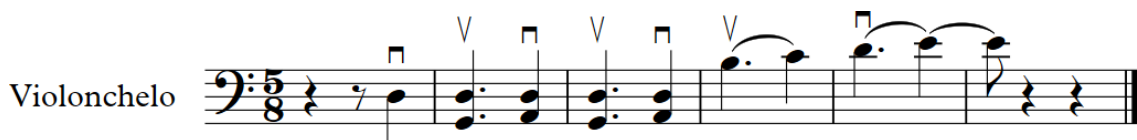
X.- Los arcos en los violonchelos de la segunda danza, *Ensueño*

Ejemplo 166. Compases 1 y 2. Introducción a modo de cadencia en ritmo ternario que comienza con un trino en *fortissimo*, que va arco abajo. En el segundo compás resuelve en una corchea arco arriba.



Ej. 166. Compases 1 y 2

Ejemplo 167. Compases 39 al 44. Pasaje de acompañamiento rítmico del zorcico en 5/8, que coloca un arco por nota siempre que no hay ligadura, ya que de lo contrario aglutina en un solo arco dos notas o, lo que es lo mismo, el compás entero.



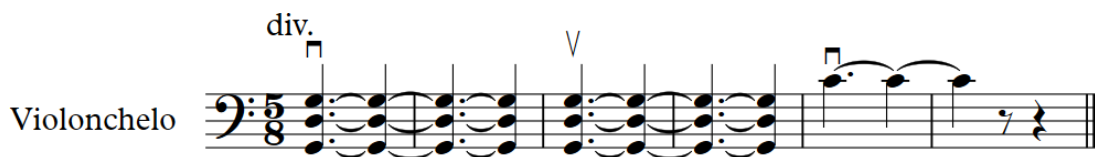
Ej. 167. Compases 39 al 44

Ejemplo 168. Compases 75 al 77. Colocación de arcos siguiendo las directrices del fraseo melódico expresado mediante la articulación. Así, resultan compases con un solo arco o un arco por nota o tres notas unidas bajo una misma arcada.



Ej. 168. Compases 75 al 77

Ejemplo 169. Compases 125 al 130. Acompañamiento en *divisi* a tres que forman una armonía mantenida cada dos compases. De acuerdo con a las ligaduras, los arcos se mantienen cada dos compases.



Ej. 169. Compases 125 al 130



## XI.- Los arcos de los violonchelos en la tercera danza, *Orgía*

Ejemplo 170. Compases 47 al 63. Los arcos vienen determinados en todo el pasaje por las ligaduras, ya sean en el mismo compás o distinto, intentando siempre mantener la línea melódica articulada siguiendo la partitura.

Violonchelo

Vc.

Ej. 170. Compases 47 al 63

Ejemplo 171. Compases 165 al 174. Segundo tema de la farruca con arcos, que siguen la colocación detallada de las ligaduras y la articulación, para un perfecto fraseo del tema, de inspiración folklórica andaluza.

Violonchelo

Vc.

Ej. 171. Compases 165 al 174

Ejemplo 172. Compases 175 al 190. Colocación de arcos siguiendo el fraseo. Las notas sueltas con un arco y ligaduras aglutinan en ocasiones varias notas, como los tresillos en escala descendente en el compás 182, que van en un arco arriba y que coincide con las violas, que hacen el mismo arco en el citado compás al unísono.

Violonchelo

Vc.

Ej. 172. Compases 175 al 190

Ejemplo 173. Compases 244 al 246. Los dos últimos compases constan de tres notas: una primera en *pizzicato* y una segunda larga, ya que dura tres pulsos, porque liga

una negra y una blanca. En mitad de compás cambia de arco, de modo que en una nota de tres pulsos se emplean dos arcos arriba y abajo. Finaliza en la última nota con un arco abajo.



Ej. 173. Compases 244 al 246

## XII.- Los arcos en los contrabajos en la primera danza, *Exaltación*

Finalizamos esta parte con el estudio de los arcos en los contrabajos en cada una de las danzas, en idéntico orden que los análisis anteriores. Se aportan a continuación varios ejemplos para *Exaltación*.

Ejemplo 174. Compases 1 al 6. Introducción con un fragmento que cambia de *tempo*, ya que los compases 1, 2, 3 y 6 son lentos y el 4 y el 5 son *tempo* rápido. Respecto a los arcos, los tres primeros compases coinciden con los violonchelos, de modo que, comenzando arco arriba, llevan un arco por nota, resultando un arco por compás en los dos primeros compases y en el tercero dos arcos por compás. En el compás 5, en donde hay una blanca en *tempo* rápido, comenzamos arco abajo, y en el compás 6, tres arcos uniendo en arco arriba el primer pulso con figuración en ritmo lombardo. La blanca siguiente va arco abajo y la negra final del compás en arco arriba.



Ej. 174. Compases 1 al 6

Ejemplo 175. Compases 7 al 10. Pasaje de cuatro compases articulado en dos secciones de dos compases con un arco por sección, siguiendo las ligaduras indicadas.



Ej. 175. Compases 7 al 10

Ejemplo 176. Compases 70 al 73. Un arco por nota exceptuando los compases 71 y 72 donde se mantiene el arco abajo, al estar las notas ligadas.

Ej. 176. Compases 70 al 73

Ejemplo 177. Compases 145 y 146. Un arco por compás.

Ej. 177. Compases 145 y 146

Ejemplo 178. Compases 161 al 172. Los más destacables son los compases 163 y 164, que hacen dos arcos abajo y arriba en la negra con puntillo ligada a la corchea. Se repite en los compases 167 y 168.

Ej. 178. Compases 161 al 172

### XIII.- Los arcos en los contrabajos en la segunda danza, *Ensueño*

Analizamos en este caso dos ejemplos de figuración larga y ligada en los contrabajos.

Ejemplo 179. Compases 28 al 45. Los compases 28 al 32 comienzan arco abajo, pero cambia de arco pasando a arco arriba al final del compás 30. Compases 36 al 38, mantiene la nota ligada en un solo arco abajo. Compases 44 y 45, mantiene la misma nota, que dura un compás y medio en un arco arriba.

Ej. 179. Compases 28 al 45

Ejemplo 180. Compases 46 al 54. Contrabajo con función de bajo, ya que mantiene una misma nota pedal durante 5 compases (del compás 46 al 50) y en un solo arco abajo. Del compás 50 al 54, la misma nota se mantiene en un único arco arriba.



**Ej. 180. Compases 46 al 54**

Ejemplo 181. Compases 90 al 102. Arcos siguiendo ligaduras con uno o dos arcos por compás; excepcionalmente, tres arcos en el compás 94. En la nota pedal que va del compás 95 al 102 se colocan tres arcos: arco abajo en los compases 95 y 96 y arco arriba en los compases 97 y 98. En los cuatro siguientes, del compás 99 al 102, arco abajo.



**Ej. 181. Compases 90 al 102**

#### XIV.- Los arcos del contrabajo en la tercera danza, *Orgía*

Ejemplo 182. Compases 11 y 12. Dos arcos por compás siguiendo las ligaduras indicadas en la *particella*.



**Ej. 182. Compases 11 y 12**

Ejemplo 183. Compases 172 al 178. Notas sueltas, que cambia el arco por nota en el compás 172 y dos arcos por compás ligando las corcheas en grupos de dos en los compases 173 y 174. Los dos últimos compases, un arco por nota, que como está ligada abarca compás y medio, comenzando por arco abajo en los compases 175 y 176 y por arco arriba en los compases 177 y 178.



**Ej. 183. Compases 172 al 178**

## CONCLUSIONES

En la hipótesis o punto de partida que planteábamos al comienzo de esta tesis, intentábamos demostrar que el éxito de las *Danzas fantásticas* de Joaquín Turina se debía a una serie de factores que, combinados, determinaron la importancia de la obra, no solo en la carrera compositiva del compositor, sino también en el panorama musical español de la época.

1.- Después de repasar brevemente la biografía del compositor, hasta la fecha de la composición de la obra, hemos podido constatar que Turina se encontraba en un momento de madurez cuando acometió la realización de las *Danzas*. Esta composición es la primera obra de género orquestal compuesta tras su obtención del certificado de graduación en la Schola Cantorum de París (1913), y su segunda obra sinfónica, precedida por *La procesión del Rocío*, op. 9. Turina se encuentra en pleno dominio de los recursos orquestales que enmarcaban el estilo sinfónico imperante en esos años, heredados tanto del impresionismo francés como del nacionalismo español, como hemos podido constatar en los primeros capítulos de la tesis. La herencia conservadora de su formación académica en París se trasluce en la organización formal clara y coherente de las *Danzas*, mientras que la utilización de los ritmos y armonías peculiares de la obra aluden al españolismo sinfónico que asimiló de su entorno español.

2.- Hemos analizado cómo la obra enlaza perfectamente con el gusto y los materiales utilizados en los primeros decenios del siglo XX, tomando como punto de partida el folklore español: la jota y el zorcico, ya utilizados por Tomás Bretón e Isaac Albéniz; o los ritmos andaluces, cuyas raíces incluso hemos podido rastrear fuera de nuestro país. Turina absorbe y reelabora ritmos y danzas típicos del folklore español, a la manera como lo hacían algunos de sus contemporáneos, sin caer en la consabida «música de pandereta», a la vez que aprovecha rasgos impresionistas de su época parisina, para dar a su obra ese toque característico de «pintoresquismo» al que aluden muchos estudiosos de su música.

3.- En el análisis detallado de las danzas, en sus tres partes individuales, *Exaltación*, *Ensueño* y *Orgía*, hemos visto una coherencia formal unitaria, así como una estructura clásica, que se sostiene sobre una riqueza armónica con resabios

impresionistas y recursos propios, hábilmente amplificada por la riqueza de la paleta orquestal empleada.

El amplio capítulo dedicado al análisis de las *Danzas fantásticas* ha dejado clara la estructura formal de la composición, que sigue un modelo totalmente clásico, aunque con inventiva propia: se trata de un tríptico orquestal, enmarcadas en formas clásicas: *Exaltación* presenta una estructura tripartita, A-A'-A"; *Ensueño* es un *lied* en tres secciones y *Orgía* es un *lied* complejo en cinco secciones. La estructura formal de las tres danzas corresponde a una organización clásica, en la que aparecen elementos comunes, como introducción, cambios de compás que determinan las distintas secciones en las que se enmarcan los temas contrastantes, que reaparecen en *reprise*. Pero Turina no se atiene sin más a la ampliación típica de la escuela franckiana, sino que su obra supone una ruptura respecto a las enseñanzas de la parisina Schola Cantorum. Hemos podido constatar igualmente que la obra sigue los esquemas convencionales de la tonalidad tradicional, aunque las armonías emplean a veces los recursos propios del folklore español, especialmente en el uso de la escala andaluza y de otros modalismos característicos, combinados con las armonías paralelas típicas del impresionismo o secuenciaciones cromáticas postrománticas. De cualquier forma, domina un lenguaje tonal de carácter claramente diatónico. La elaboración temática-motívica está presente en toda la obra, sobre la base de pequeños núcleos de motivos elaborados de manera preferente por intervalos conjuntos y repetidos constantemente, con pequeñas modificaciones. La fraseología simétrica y regular de los temas y motivos domina especialmente el formato estructural de la primera danza.

El esquema armónico de la composición manifiesta un claro contraste tonal: *Exaltación* y *Orgía* comparten la misma tonalidad dominante —que es Re menor— mientras que la danza central, *Ensueño*, está en Sol mayor.

La obra presenta una plantilla instrumental característica de todas las obras sinfónicas de Turina: dos flautas y un flautín intercambiable con la tercera flauta, dos oboes y un corno inglés, dos fagot y un contrafagot y una sección de metal de cuatro trompas, tres trompetas, tres trombones distribuidos en dos tenores y uno bajo, y una tuba. La sección de cuerda consta de violines divididos en dos grupos, violas, violonchelos y contrabajos; y una percusión formada por timbales, platillo, bombo y

triángulo. Añade además dos instrumentos básicos en el impresionismo francés: *glockenspiel*, o juego de timbres, y arpa.

4.- Hemos podido ver en la parte final de la tesis la confirmación de la importancia y repercusión de la obra. Se comprueba el éxito de la obra de Turina desde dos perspectivas distintas: desde la recepción positiva del estreno, aspecto constatado a través de las críticas en los distintos diarios de la época y, posteriormente, desde la repercusión de la composición: la obra nunca fue olvidada, sino que se renovó con cada versión.

Las *Danzas fantásticas* fueron transcritas por otros compositores, sea de forma total o parcial. Así, *Ensueño* y *Orgía* fueron transcritas para guitarra por dos compositores distintos, de modo que la segunda danza, *Ensueño*, fue transcrita por Venancio García Velasco, en 1962, y la tercera danza, *Orgía*, fue transcrita por José Azpiazu en 1956. Se hicieron tres transcripciones para banda, realizadas por tres compositores distintos: Ricardo Villa transcribe en 1930 la tercera danza, *Orgía*, y posteriormente Julián Menéndez y Pascual Marquina arreglan la obra orquestal para banda al completo, es decir, las tres danzas. La obra fue transcrita para orquesta en dos ocasiones, una por Francis Salabert en 1921 y posteriormente por Stephane Chapelier. A medio camino entre ambas versiones está la versión para orquestina del propio Turina.

5.- Mi último planteamiento en la tesis fue la dimensión pedagógica de la obra. La utilidad de trabajar esta composición de Turina con alumnos de la clase de Orquesta de los conservatorios quedó patente con el montaje de la obra, ensayo y conciertos con los alumnos, demostrando la calidad de la obra como representativa del estilo nacionalista musical español, que permite conocer una importante riqueza de ritmos y armonías típicas del folclore español, a la vez que enfrenta al alumno con el estudio de diversidad de mixturas, agógica y matices.

En mi opinión, y tras analizar, escuchar, estudiar y reflexionar durante varios años la obra —como he podido demostrar en este trabajo—, podemos decir que las *Danzas fantásticas* representan la obra maestra de Turina, en contra de algunas opiniones vertidas, que siempre valoraban por encima de las *Danzas* a su siguiente obra orquestal, la *Sinfonía sevillana*, opus 23, una obra que está llena de recuerdos y vestigios rítmicos de la obra anterior.

Por último, conviene destacar —como un punto más a favor de la obra de Turina— que las *Danzas fantásticas* fueron las primeras piezas orquestales lanzadas al mercado de nuestro país por una editorial española la Unión Musical Española, de la mano del editor Manuel Villar.

Creemos haber demostrado suficientemente con nuestra tesis la importancia de las *Danzas fantásticas* de Turina, así como las razones que motivaron el éxito y la utilidad de la obra. Frente a muchas composiciones españolas de la época, que se han perdido en el olvido, la obra de Turina se mantiene en nuestro repertorio como una de las obras fundamentales del estilo sinfónico nacionalista de comienzos del siglo XX.



## FUENTES

### **1.-Archivos, Bibliotecas y Hemerotecas**

Archivo del Auditorio Nacional, Madrid

Archivo de la Fundación Juan March, Madrid

Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid

Archivo de la Sociedad General de Autores, Madrid

Archivo Histórico Provincial de Sevilla

Archivo Histórico de la Universidad de Sevilla

Archivo Municipal de Sevilla

Biblioteca del Conservatorio Superior de Música de Oviedo

Biblioteca del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid

Biblioteca del Conservatorio Superior de Música “Manuel del Castillo” de Sevilla

Biblioteca de la Fundación Juan March, Madrid

Biblioteca de Humanidades, Oviedo

Biblioteca Nacional, Madrid

Biblioteca Universitaria, Oviedo

Biblioteca Pública Conde Duque, Madrid

Hemeroteca Pública Conde Duque, Madrid

Hemeroteca Municipal de Sevilla

### **2.-Publicaciones periódicas: periódicos y revistas musicales**

La Actualidad, Barcelona

La Vanguardia española, Barcelona

ABC, Madrid

El Adelanto, Madrid

El Alcázar, Madrid

El Debate, Madrid

El Heraldo de Madrid, Madrid

El Imparcial, Madrid

El Liberal, Madrid

El Sol, Madrid

La Tribuna, Madrid

El Correo gallego, Santiago de Compostela, La Coruña

ABC, Sevilla

El Baluarte, Sevilla

Noticiero Sevillano, Sevilla

El Correo de Andalucía, Sevilla

La Unión, Sevilla

El liberal, Sevilla

Revista Musical Bilbao,

Revista Musical catalana

Revista Harmonía, Madrid

Revista Hispanoamericana

Revista Ibérica, Madrid

Revista Letras, Madrid

Revista Música, Madrid

### **3.- Direcciones consultadas on line**

[www.academia.edu](http://www.academia.edu).

[www.archivomunicipaldesevilla.org](http://www.archivomunicipaldesevilla.org)

[www.bne.es](http://www.bne.es)

[www.condeduquemadrid.es](http://www.condeduquemadrid.es)

[www.diariosur.com](http://www.diariosur.com)

[www.fundacionguerrero.com](http://www.fundacionguerrero.com)

[www.joaquinturina.com](http://www.joaquinturina.com)

[www.laopiniondemurcia.es](http://www.laopiniondemurcia.es)

[www.manueldefalla.com](http://www.manueldefalla.com)

[www.march.es](http://www.march.es)

[www.mundoclasico.com](http://www.mundoclasico.com)

[www.rabaf.com](http://www.rabaf.com)

[www.rcsmm.eu](http://www.rcsmm.eu)

[www.sgae.es](http://www.sgae.es)

[www.unionmusicalediciones.com](http://www.unionmusicalediciones.com)

[www.unionmusical.es](http://www.unionmusical.es)

[www.uniliber.com](http://www.uniliber.com)



## BIBLIOGRAFÍA

### LIBROS CONSULTADOS

- ADLER, S. (2008). *El estudio de la orquestación*. Barcelona: Editorial Idea Books S.A.
- AGÜERIA CUEVA, F. (2011). *Historia de la educación musical en la España contemporánea. Un estudio de política legislativa*. Oviedo: Edita Gráfica Eujoa.
- ANSERMET, E. (2000). *Escritos sobre la música*. Barcelona: Editorial Idea books S.A.
- BALLESTEROS EGEA, M. (2010). *La Orquesta Filarmónica de Madrid (1915-1945) y su contribución a la renovación musical española*. Tesis doctoral en la Universidad Complutense de Madrid. <http://eprints.ucm.es/11071/1/T32198.pdf>.
- BAS, J. (1981). *Tratado de la forma musical*. Buenos Aires: Editorial Ricordi.
- BENAVENTE, J. M<sup>a</sup>. (1983). *Aproximación al lenguaje musical de Joaquín Turina*. Madrid: Publicaciones del Conservatorio Superior de Música, de Sevilla, en coedición con la Editorial Alpuerto, S.A. Col. Musicalia n.º 1.
- BERNAL, A.M. (1981). *Historia de Andalucía*. Barcelona: Editorial Planeta S.A. Tomo VIII, (511 páginas).
- BORRELL VIDAL, J. (1942). *Sesenta años de música (1876-1936)*. Madrid: Espasa Calpe.
- BOSCH, C. (1942). *Mnème. Anales de Música y de sensibilidad*. Madrid: Espasa Calpe.
- CANSINOS-ASSENS, R. (1922). *Sevilla en la literatura*. Madrid: Editorial Rivadeneyra, col. Crisol.
- CARSE, A. (1964). *The history of orchestration*. Nueva York: Dover.
- CASARES RODICIO, E. (1999-2002). *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. 10 tomos. Madrid: SGAE, INAEM, ICCMU.
- CASELLA, A. y MORTARI, V. (2007). *La técnica de la orquesta contemporánea*. Buenos Aires: Melos Ediciones Musicales.

- COLÓN PERALES, C. (1986). *Joaquín Turina*. Sevilla: Excelentísima Diputación provincial de Sevilla.
- COLLET, H. (1929). *L'essor de la musique espagnole du XX siècle*. París: Editorial Max Esching.
- CRIVILLE I BARGALLO, J. (1983). *Historia de la Música española, 7. El Folklore musical*. Madrid: Alianza Editorial, col. Alianza Música.
- CUADRADO CAPARRÓS, M<sup>a</sup> D. (2007). *Bartolomé Pérez Casas y la Orquesta Filarmónica de Madrid (1915-1936)*. Valencia. Ed. Germania.
- DAZA PALACIOS, S. (2000). *Joaquín Turina, cincuenta años de ausencia: Las huellas andaluzas de un rico legado musical*. Sevilla: Publicaciones del Conservatorio Superior de música Manuel del Castillo (serie de lecciones magistrales nº 4).
- DE ENTRAMBASAGUAS, J. (1970). *Las mejores novelas contemporáneas (1915-1919)*. Tomo V. Barcelona: Editorial Planeta.
- DE FALLA, M. (1<sup>a</sup> edición 1950-5<sup>a</sup> edición 2003). *Escritos sobre música y músicos*. Barcelona: Editorial Espasa Calpe S.A.
- DE PABLO ROMERO, M. (1982). *Historia del Ateneo de Sevilla*. Sevilla: Colegio oficial de Aparejadores y Arquitectos técnicos de Sevilla.
- DE PAOLA, A. (2000). *Strumentazione per banda: trattato per compositori e direttori di banda*. Editorial Ricordi.
- DE PERSIA, J. (1989). *Los últimos años de Manuel de Falla*. Publicado por la Sociedad General de Autores.
- DE PERSIA, J. (1999). *Joaquín Turina: notas para un compositor (Sevilla 1882-Madrid 1949)*. Exposición y catálogo. Publicado por la Consejería de cultura de Sevilla.
- DE PERSIA, J. (2003). *En torno a lo español en la música del siglo XX*. Granada: Publicado por la Diputación provincial de Granada.
- DEL VILLAR, R. (1918). *Músicos españoles II*. Madrid: Editorial Hernando.

- ERPF, H. (2010). *Tratado de instrumentación y del arte de la instrumentación*. Pontevedra: Ed. Dos Acordes.
- FERNÁNDEZ CID, A. (1963). *La música y los músicos de España en el siglo XX*. Madrid: Edición Cultura Hispánica.
- FERNÁNDEZ CID, A. (1973). *La música en el siglo XX*. Madrid: Publicaciones de la Fundación Juan March.
- FONT BATALLE, M. (2015). *Déodat de Séverac. La estética mediterraneista y la música*. Charleston: SC.
- FORSYTH, C. (1982). *Orchestration*. Dover Publications, Inc. New York.
- FRANCO RIBATE, J. M. (1983). *Manual de instrumentación de banda*. Madrid: Editorial Música Moderna.
- GALAMIAN, I. (1998). *Interpetación y enseñanza del violín*. Madrid: Ediciones Pirámide S.A., col. Pirámide Música.
- GALLEGO, A. (1990). *Manuel de Falla y el Amor Brujo*. Madrid: Alianza Editorial, col. Alianza Música.
- GARCÍA DEL BUSTO, J. L. (1981). *Turina*. Madrid: Ed. Espasa Calpe.
- GARCÍA LABORDA J. M. (1996). *Forma y estructura en la música del siglo XX*. Madrid: Editorial Alpuerto.
- GARCÍA LABORDA, J. M. (2000). *La Música del siglo XX. Tradición y modernidad*. Madrid: Ed. Alpuerto.
- GARCÍA LABORDA, J. M. (2004). *La música moderna y contemporánea a través de los escritos de sus protagonistas*. Sevilla: Editorial Doble J, col. Cultura Moderna.
- GARCÍA LABORDA, J. M. y RUIZ VICENTE, J. (2009) *Adolfo Salazar: Textos de crítica musicales en el periódico El Sol (1918-1936)*. Sevilla: Editorial Doble J.
- GARCÍA LABORDA, J.M. (2011). *La sociedad filarmónica de Madrid (1901-1936). Contexto histórico y valoración del repertorio*. Vigo: Editorial Academia del Hispanismo.

- GARCÍA NIETO, F. (1996). *Conoce y ama la música*. Madrid: Editorial Alpuerto. S.A.
- GARCÍA RODRÍGUEZ, J. C. (1999). *Turina y Sanlúcar de Barrameda*. Sevilla: Edición El Monte.
- GENOVÉS PITARCH, G. (2009). *La banda sinfónica municipal de Madrid (1909-2009)*. Madrid: Ediciones La Librería.
- GÓMEZ AMAT, C. y TURINA GÓMEZ, J. (1994). *La Orquesta Sinfónica de Madrid, Noventa años de historia*. Madrid: Editorial Alianza S.A.
- GONZÁLEZ-BARBA CAPOTE, E. (2015). *Orquestas y conciertos en la Sevilla de la Restauración (1875-1931). Los conjurados románticos*. Sevilla: Editorial Universidad de Sevilla.
- HEINE, C. *Forma y estilo en la música de cámara de Joaquín Turina*. Proyecto financiado por la Universidad de Oviedo y Madrid.
- HERRERA, E. (1986-1988). *Técnica de arreglos para la orquesta moderna*. Barcelona: Editado por Antoni Bosch editor. Aula de Música.
- HIDALGO MONTOYA, J. (2004). *Cancionero de Andalucía*. Barcelona: ed. Tico Música S.A.
- HURTADO TORRES, A. y D. (2009). *La llave de la música flamenca*. Sevilla: Ediciones Signatura.
- IGLESIAS, A. (1982). *Escritos de Joaquín Turina. Recopilación y comentarios*. Madrid: Editorial Alpuerto S.A.
- IGLESIAS, A. (1989-1990). *Joaquín Turina; su obra para piano (3 vols.)*. Madrid: Editorial Alpuerto.
- JACOB, A. (1990). *La música de orquesta*. Madrid: Ediciones RIALP, S.A.
- JOST, P. (2005). *Historia y transformación del sonido orquestal*. Barcelona: Idea Books, col. Idea Música.
- KAROLYI, O. (2000-2004). *Introducción a la música del siglo XX*. Madrid: Alianza Editorial S.A.



- KELLER, H. (2001). *Análisis funcional: la unidad de contraste. Temas*. Ed. Gerold W. Gruber.
- KUHN, C. (1992). *Tratado de la forma musical*. Barcelona: Editorial Labor S.A.
- LARUE, J. (1989). *Análisis del estilo musical: pautas sobre la contribución a la música del sonido, la armonía, la melodía, el ritmo y el crecimiento formal*. Barcelona: Editorial Labor S.A.
- LORENZO DE REIZÁBAL, M. (2009). *En el podio: Manual de dirección de orquesta, banda, coro y otros conjuntos*. Barcelona: Editorial Boileau.
- LUSSY, M. (1982) *El ritmo musical. Su origen función y acentuación*. Buenos Aires: Editorial Ricordi.
- MANZANO ALONSO, M. (1995). *La jota como género musical. Un estudio musicológico acerca del género más difundido en el repertorio tradicional español de la música popular*. Madrid: Editorial Alpuerto S.A.
- MARCO, T. (1983). *Historia de la música española, 6: Siglo XX*. Madrid: Alianza editorial, col. Alianza Música.
- MARTÍN MORENO, A. (1981). *Historia de Andalucía*. (Tomo VIII). Barcelona: Editorial Planeta S.A.
- MARTÍNEZ DEL FRESNO, B. (2003): *Julio Gómez: una época de la música española*. Madrid: ICCMV: Instituto Complutense de Ciencias Musicales.
- MARTÍNEZ DÍAZ, S. (2015). *La construcción del sentimiento regionalista castellano: sierra de Gredos, de Facundo de la Viña*. Consultado en internet el día 5 de septiembre de 2015: [www.academia.edu](http://www.academia.edu).
- MARTÍNEZ SIERRA, M<sup>a</sup>. (1953). *Gregorio y yo*. México: Biografías Ganesa.
- MÁS, J. (1919). *La Orgía*. Madrid: Imprenta G. Hernández y Galo Sáez.
- MENGELBERG, M. (1961). *La musique symphonique*. Prefacio de Bernard Gavoty. París. Bruxelles: Editions Sequoia.

- MEYER, L. (2000). *El estilo en la música. Teoría musical, historia e ideología*. Madrid: Ediciones Pirámide S.A.
- MORÁN, A. (1983). *Joaquín Turina a través de sus escritos en el centenario de su nacimiento, 1882-1982*. Tomos I y II. Sevilla: Gráficas del Sur.
- MORÁN, A. (1993). *Joaquín Turina*. Publicado por la Sociedad General de Autores.
- MORÁN, A. (1997). *Joaquín Turina a través de sus escritos*. Madrid: Alianza editorial, col. Alianza Música.
- MORGAN, R. (1994). *La música del siglo XX*. Madrid: Editorial Akal Música.
- OLARTE MARTÍNEZ, M. (2009). *Reflexiones en torno a la música y la imagen desde la musicología española*. Salamanca: Plaza Universitaria Ediciones.
- OLARTE MARTÍNEZ, M. (2009). «*Apuntes de Sevilla a través de intrépidas jovencitas americanas de los años 30: Bienvenido Mr. Schindler*». *Lo andaluz popular, Símbolo de lo nacional*. Granada: Editorial de la Universidad / CDMA, [ISBN: 978-84-338-5051-5]. *Etnomusicología en España 1936-1975. Fuentes historiográficas castellanas*. Proyecto I+D. BHA 2003-09244-C03-02.
- PALACIOS, M. (2008). *La renovación musical en Madrid durante la dictadura de Primo de Rivera. El Grupo de los Ocho (1923-1931)*. Madrid: Sociedad Española de Musicología.
- PALACIOS, M; CASCUDO, T. (eds) (2012). *Los señores de la crítica: periodismo musical e ideología del Modernismo en Madrid (1900-1950)*. Sevilla: Doble J.
- PÉREZ GUTIÉRREZ, M. (1982). *Falla y Turina a través de su epistolario*. Madrid: Editorial Alpuerto. Colección Musicalia nº 2.
- PERSICHETTY, V. (1989). *Armonía del siglo XX*. Madrid: Editorial Real Musical.
- PISTON, W. (1984). *Orquestación*, (prólogo de Ramón Barce). Madrid: Editorial Real Musical.
- PISTON, W. (1998). *Armonía*. EE.UU.: Editorial SpanPress Universitaria.
- RETI, R. (1951/1961). *Proceso temático de música*. US 1951, Reino Unido 1961

RIMSKY- KORSAKOV, N. (1985). *Principios de orquestación*. (2 vols.). Buenos Aires: Editorial Ricordi Americana.

ROMERO, J. (1984). *Joaquín Turina ante la estética flamenca*. Sevilla: Patronato de la Bienal de Arte Flamenco Ciudad de Sevilla. Edición patrocinada por la Dirección General del Libro de la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía. Imprenta Escandón S.A.

SAGARDÍA, A. (1975). *La música tradicional española en Falla y Turina*. Madrid: Publica el Ministeriode Información y Turismo.

SALAZAR, A. (1935). *La música actual en Europa y sus problemas*. Madrid: Yagües Editor.

SALAZAR, A. (1939 y 2007). *Música y sociedad en el siglo XX. Ensayo de crítica y de estética desde el punto de vista de su función social*. México: La Casa de España (1939) y Sevilla: Editorial Doble J. Arte historia (2007).

SALAZAR, A. (1956). *La música orquestal en el siglo XX*. México: Fondo de Cultura Económica.

SALAZAR, A. (1972). *La música en España. Desde el siglo XVI a Manuel de Falla*. Madrid: Editorial Espasa Calpe.

SALAZAR, A. (1982). *La música contemporánea en España*. Oviedo: Publicaciones de la Universidad de Oviedo, Ethos-Música.

SALAZAR, A. (2009). *Textos de crítica musical en el periódico El Sol (1918-1936)*. Antología y listado de artículos con introducción y selección de José María García Laborda y Josefa Ruiz Vicente. Sevilla: Ed. Doble J.

SALVETTI, G. (1986). *Historia de la música, 10. El siglo XX*, (Primera parte). Madrid: Editorial Turner Música S. A.

SÁNCHEZ GÓMEZ, P. J. (2004). *La música y el Ateneo de Sevilla (1887 -2003)*. Sevilla: Edición del Ateneo de Sevilla.

SÁNCHEZ PEDROTE, E. (1982). *Turina y Sevilla*. Sevilla: Ed. Servicio de Publicaciones del Ayuntamiento de Sevilla.

SÁNCHEZ PEDROTE, E. (1983). *Apuntes para una historia musical de Sevilla*. Sevilla: Obra cultural de Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Sevilla.

SOPEÑA, F. (1943). *Joaquín Turina*. Madrid: Editora Nacional.

SOPEÑA, F. (1946). *La revista Musical de Bilbao*. Ministerio de Educación Nacional-Comisaría General de Música.

SOPEÑA, F. (1949). *Diez años de música en España*. Madrid: Editorial Espasa Calpe.

SOPEÑA, F. (1.<sup>a</sup> Edición 1950, 5.<sup>a</sup> Edición 2003). *Manuel de Falla. Escritos sobre música y músicos*. Madrid: Editorial Espasa Calpe. S.A, col. Austral.

SOPEÑA, F. (1971). *Memorias de músicos*. Madrid: Editorial Epesa.

SOPEÑA, F. (1976). *Historia de la música española contemporánea*. Madrid: Ediciones Rialp.

SUÁREZ PAJARES, J. (2002). *Música española entre dos guerras*. Granada: Publicaciones del Archivo Manuel de Falla.

SUBIRÁ, J. (1953). *Historia de la música española e hispanoamericana*. Barcelona: Editorial Salvat.

TOCH, E. (1997). *La Melodía*. Cooper City, FL 33330. EE.UU.: Ed. SpanPress Universitaria. Traducido y editado en España por SpanPress Universitaria.

TOVEY, D. (1936). *Ensayos de análisis musical*, Vol. IV. London Oxford University.

TUÑÓN DE LARA, M. (1984). *Medio siglo de cultura española (1885-1936)*. Madrid: Editorial Tecnos.

TURINA, J. (1939). *La arquitectura de la música*. Discurso de ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Separata de 36 páginas.

TURINA, J. *Figuras masculinas y femeninas a través de mi vida*. Legado Joaquín Turina. Biblioteca Fundación Juan March. LTJ-M-Per-5.

TURINA, J. (1946-1950). *Tratado de composición musical*. (2 vols.). Madrid: Editorial Unión Musical.

TURINA, J. (1987). *Enciclopedia abreviada de Música*. Prólogo de Manuel de Falla. Tomos I-II. Madrid: Editorial Grefol, S.A.

VALLE'S CHORDÁ, A. (2010). *Música en Sevilla en el siglo XIX. Ópera, música instrumental y sociedades filarmónicas (1800-1871)*. Colección de temas sevillanos nº78 Ayuntamiento de Sevilla. Edita el instituto de cultura y las Artes de Sevilla, Departamento de publicaciones.

VIÑES MILLET, C. (1986). *La cultura en la España contemporánea*. Madrid: Ed. Edelsa.

VIRGILI BLANQUET, M. A. (1987). «Algunos aspectos del nacionalismo y regionalismo musical en Castilla», en *España en la música de Occidente*. Actas del Congreso Internacional celebrado en Salamanca del 29 octubre al 5 de noviembre. Editores J. López Calo, Ismael Fernández de la Cuesta, Emilio Casares. Madrid, Vol. 2.

WIDOR, C. M. (1904-2001). *Technique de l'orchestre moderne*. Best Book. Music University of Toronto.

### LIBROS CITADOS

ADLER, S. (2008). *El estudio de la orquestación*. Barcelona: Editorial Idea Books S.A.

BALLESTEROS EGEA, M. (2010). *La Orquesta Filarmónica de Madrid (1915-1945) y su contribución a la renovación musical española*. Tesis doctoral en la Universidad Complutense de Madrid. <http://eprints.ucm.es/11071/1/T32198.pdf>.

BENAVENTE, J. M<sup>a</sup>. (1983). *Aproximación al lenguaje musical de Joaquín Turina*. Madrid: Publicaciones del Conservatorio Superior de Música, de Sevilla, en coedición con la Editorial Alpuerto, S.A. Col. Musicalia n.º 1.

BORRELL VIDAL, J. (1942). *Sesenta años de música (1876-1936)*. Madrid: Espasa Calpe.

BOSCH, C. (1942). *Mnème. Anales de Música y de sensibilidad*. Madrid: Espasa Calpe.

CANSINOS-ASSENS, R. (1922). *Sevilla en la literatura*. Madrid: Editorial Rivadeneyra, col. Crisol.

- CARSE, A. (1964). *The history of orchestration*. Nueva York: Dover.
- CASARES RODICIO, E. (1999-2002). *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. 10 tomos. Madrid: SGAE, INAEM, ICCMU.
- CASELLA, A. y MORTARI, V. (2007). *La técnica de la orquesta contemporánea*. Buenos Aires: Melos Ediciones Musicales.
- CRIVILLE I BARGALLO, J. (1983). *Historia de la Música española, 7. El Folklore musical*. Madrid: Alianza Editorial, col. Alianza Música.
- CUADRADO CAPARRÓS, M<sup>a</sup> D. (2007). *Bartolomé Pérez Casas y la Orquesta Filarmónica de Madrid (1915-1936)*. Valencia. Ed. Germania.
- DAZA PALACIOS, S. (2000). *Joaquín Turina, cincuenta años de ausencia: Las huellas andaluzas de un rico legado musical*. Sevilla: Publicaciones del Conservatorio Superior de música Manuel del Castillo (serie de lecciones magistrales nº 4).
- DE ENTRAMBASAGUAS, J. (1970). *Las mejores novelas contemporáneas (1915-1919)*. Tomo V. Barcelona: Editorial Planeta.
- ERPF, H. (2010). *Tratado de instrumentación y del arte de la instrumentación*. Pontevedra: Ed. Dos Acordes.
- FONT BATALLE, M. (2015). *Déodat de Séverac. La estética mediterraneista y la música*. Charleston: SC.
- GARCÍA DEL BUSTO, J. L. (1981). *Turina*. Madrid: Ed. Espasa Calpe.
- GARCÍA LABORDA, J. M. (2000). *La Música del siglo XX. Tradición y modernidad*. Madrid: Ed. Alpuerto.
- GARCÍA LABORDA, J. M. (2004). *La música moderna y contemporánea a través de los escritos de sus protagonistas*. Sevilla: Editorial Doble J, col. Cultura Moderna.
- GARCÍA LABORDA, J. M. y RUIZ VICENTE, J. (2009) *Adolfo Salazar: Textos de crítica musicales en el periódico El Sol (1918-1936)*. Sevilla: Editorial Doble J.

GARCÍA LABORDA, J.M. (2011). *La sociedad filarmónica de Madrid (1901-1936). Contexto histórico y valoración del repertorio*. Vigo: Editorial Academia del Hispanismo.

GARCÍA NIETO, F. (1996). *Conoce y ama la música*. Madrid: Editorial Alpuerto. S.A.

GÓMEZ AMAT, C. y TURINA GÓMEZ, J. (1994). *La Orquesta Sinfónica de Madrid, Noventa años de historia*. Madrid: Editorial Alianza S.A.

GONZÁLEZ-BARBA CAPOTE, E. (2015). *Orquestas y conciertos en la Sevilla de la Restauración (1875-1931). Los conjurados románticos*. Sevilla: Editorial Universidad de Sevilla.

HEINE, C. *Forma y estilo en la música de cámara de Joaquín Turina*. Proyecto financiado por la Universidad de Oviedo y Madrid.

HURTADO TORRES, A. y D. (2009). *La llave de la música flamenca*. Sevilla: Ediciones Signatura.

IGLESIAS, A. (1982). *Escritos de Joaquín Turina. Recopilación y comentarios*. Madrid: Editorial Alpuerto S.A.

KELLER, H. (2001). *Análisis funcional: la unidad de contraste. Temas*. Ed. Gerold W. Gruber.

LARUE, J. (1989). *Análisis del estilo musical: pautas sobre la contribución a la música del sonido, la armonía, la melodía, el ritmo y el crecimiento formal*. Barcelona: Editorial Labor S.A.

LUSSY, M. (1982) *El ritmo musical. Su origen función y acentuación*. Buenos Aires: Editorial Ricordi.

MANZANO ALONSO, M. (1995). *La jota como género musical. Un estudio musicológico acerca del género más difundido en el repertorio tradicional español de la música popular*. Madrid: Editorial Alpuerto S.A.

MARCO, T. (1983). *Historia de la música española, 6: Siglo XX*. Madrid: Alianza editorial, col. Alianza Música.

MARTÍNEZ DEL FRESNO, B. (2003): *Julio Gómez: una época de la música española*. Madrid: ICCMV: Instituto Complutense de Ciencias Musicales.

MARTÍNEZ DÍAZ, S. (2015). *La construcción del sentimiento regionalista castellano: sierra de Gredos, de Facundo de la Viña*. Consultado en internet: [www.academia.edu](http://www.academia.edu).

MARTÍNEZ SIERRA, M<sup>a</sup>. (1953). *Gregorio y yo*. México: Biografías Ganesa.

MÁS, J. (1919). *La Orgía*. Madrid: Imprenta G. Hernández y Galo Sáez.

MORÁN, A. (1983). *Joaquín Turina a través de sus escritos en el centenario de su nacimiento, 1882-1982*. Tomos I y II. Sevilla: Gráficas del Sur.

MORÁN, A. (1997). *Joaquín Turina a través de sus escritos*. Madrid: Alianza editorial, col. Alianza Música.

OLARTE MARTÍNEZ, M. (2009). «*Apuntes de Sevilla a través de intrépidas jovencitas americanas de los años 30: Bienvenido Mr. Schindler*». *Lo andaluz popular, Símbolo de lo nacional*. Granada: Editorial de la Universidad / CDMA, [ISBN: 978-84-338-5051-5]. *Etnomusicología en España 1936-1975. Fuentes historiográficas castellanas*. Proyecto I+D. BHA 2003-09244-C03-02.

OLARTE MARTÍNEZ, M. (2009). *Reflexiones en torno a la música y la imagen desde la musicología española*. Salamanca: Plaza Universitaria Ediciones.

PALACIOS, M. (2008). *La renovación musical en Madrid durante la dictadura de Primo de Rivera. El Grupo de los Ocho (1923-1931)*. Madrid: Sociedad Española de Musicología.

PÉREZ GUTIÉRREZ, M. (1982). *Falla y Turina a través de su epistolario*. Madrid: Editorial Alpuerto. Colección Musicalia nº 2.

PISTON, W. (1984). *Orquestación*, (prólogo de Ramón Barce). Madrid: Editorial Real Musical.

PISTON, W. (1998). *Armonía*. EE.UU.: Editorial SpanPress Universitaria.

RETI, R. (1951/1961). *Proceso temático de música*. US 1951, Reino Unido 1961



RIMSKY- KORSAKOV, N. (1985). *Principios de orquestación*. (2 vols.). Buenos Aires: Editorial Ricordi Americana.

ROMERO, J. (1984). *Joaquín Turina ante la estética flamenca*. Sevilla: Patronato de la Bienal de Arte Flamenco Ciudad de Sevilla. Edición patrocinada por la Dirección General del Libro de la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía. Imprenta Escandón S.A.

SALAZAR, A. (1935). *La música actual en Europa y sus problemas*. Madrid: Yagües Editor.

SALAZAR, A. (1956). *La música orquestal en el siglo XX*. México: Fondo de Cultura Económica.

SALAZAR, A. (1982). *La música contemporánea en España*. Oviedo: Publicaciones de la Universidad de Oviedo, Ethos-Música.

SALAZAR, A. (2009). *Textos de crítica musical en el periódico El Sol (1918-1936)*. Antología y listado de artículos con introducción y selección de José María García Laborda y Josefa Ruiz Vicente. Sevilla: Ed. Doble J.

SALVETTI, G. (1986). *Historia de la música, 10. El siglo XX*, (Primera parte). Madrid: Editorial Turner Música S. A.

SÁNCHEZ PEDROTE, E. (1982). *Turina y Sevilla*. Sevilla: Ed. Servicio de Publicaciones del Ayuntamiento de Sevilla.

SANJUÁN, P. (1927). *Galería de músicos contemporáneos*. La Habana: Cultural

SOPEÑA, F. (1943). *Joaquín Turina*. Madrid: Editora Nacional.

SOPEÑA, F. (1946). *La revista Musical de Bilbao*. Ministerio de Educación Nacional-Comisaría General de Música.

SUÁREZ PAJARES, J. (2002). *Música española entre dos guerras*. Granada: Publicaciones del Archivo Manuel de Falla.

TOCH, E. (1997). *La Melodía*. Cooper City, FL 33330. EE.UU.: Ed. SpanPress Universitaria. Traducido y editado en España por SpanPress Universitaria.

TOVEY, D. (1936). *Ensayos de análisis musical*, Vol. IV. London Oxford University.

TURINA, J. (1939). *La arquitectura de la música*. Discurso de ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Separata de 36 páginas.

TURINA, J. *Figuras masculinas y femeninas a través de mi vida*. Legado Joaquín Turina. Biblioteca Fundación Juan March. LTJ-M-Per-5.

VIRGILI BLANQUET, M. A. (1987). «Algunos aspectos del nacionalismo y regionalismo musical en Castilla», en *España en la música de Occidente*. Actas del Congreso Internacional celebrado en Salamanca del 29 octubre al 5 de noviembre. Editores J. López Calo, Ismael Fernández de la Cuesta, Emilio Casares. Madrid, Vol. 2.

## NOTAS DE PRENSA Y REVISTAS

### ABC

A.M.C. «Informaciones Musicales. Los conciertos de estos días», *ABC* (5-11-1927).

CASTELL, A. M. «Una obra nueva de Turina», *ABC*, Notas musicales, 14-II-1920, p. 22.

### BÉTICA

«Autocríticas musicales». *Bética*, 5-XII-1913, pp. 62-64.

### EL CORREO DE ANDALUCÍA

«Concierto en el Salón Piazza». *El Correo de Andalucía*. Sevilla: Hemeroteca Municipal de Sevilla, c/ Almirante Apodaca, 21 de octubre 1908, p. 1, co.4.

«Velada musical». *El Correo de Andalucía*. Sevilla: Hemeroteca Municipal de Sevilla, c/ Almirante Apodaca, 12 de abril 1908, p. 1, co.3.

ANÓNIMO. «Homenaje a Pepe Más». *El Correo de Andalucía*, Noticias Locales. Informaciones de Sevilla. Sevilla 26 de abril de 1922. Rollo 498, p.4, co.6.

### EL DEBATE

HANS, «Teatro de Price. Orquesta Filarmónica». *El Debate* 14-II-1920, p. 3.

TURINA, Joaquín. «Joaquín Nin». *El Debate*, 23-IX-1928, p.5.

### EL IMPARCIAL

*El Imparcial*. Año LIV, n.º 19.041, 14 –II-1920. p. 3, cc.1-2 Título del artículo: «Teatro Price. Los Conciertos del Círculo de Bellas Artes».

### EL LIBERAL

ANÓNIMO. «El homenaje a Pepe Más», *El Liberal*. Sevilla, 23 de abril de 1922. Rollo 90, p.3. co.3.

ANÓNIMO. «Orquesta Filarmónica: “Danzas Fantásticas” de Turina». *El Liberal*. Año XLII, n.º 14.552, 15-II-1920. p. 2, cc. 5-6.

### EL NOTICIERO SEVILLANO

«Noticias locales», *El Noticiero Sevillano*, Sevilla: Hemeroteca Municipal de Sevilla, c/ Almirante Apodaca, 15 de agosto 1907, p. 1, co.2.

«Un Concierto». *El Noticiero Sevillano*, Sevilla: Hemeroteca Municipal de Sevilla, c/ Almirante Apodaca, 1 de junio 1904, p.1, co.2.

ANÓNIMO: «Noticias locales», *El Noticiero Sevillano*. Sevilla. 17-X-1908, p.1.

*El Noticiero Sevillano*, Sevilla: Hemeroteca Municipal de Sevilla, c/ Almirante Apodaca. 15 de marzo 1897.

*El Noticiero Sevillano*. Sección «Teatro y Artistas». Sevilla: Hemeroteca Municipal de Sevilla, c/Almirante Apodaca, 1 de noviembre 1908, p. 1, co.4.

### EL PORVENIR

ANÓNIMO. *El Porvenir*: «El concierto de anoche». Sevilla, 15-III-1897, p. 3.

### EL SOL

ANÓNIMO. «Gacetilla Musical: Orquesta Filarmónica». *El Sol*. Año IV, n.º 790. 14-II-1920, p. 10, cc.1-2.

SALAZAR, Adolfo: «Crónicas musicales, Claudio Debussy y España. Iberia», *El Sol*, 24-01-1921.

SALAZAR, Adolfo: “La S. N. M. Fin de temporada”, *El Sol* (31-5-1918).

### LA ANDALUCÍA

«La Orquesta de Bretón». *La Andalucía*, 20 de mayo de 1896, p. 2 H. M. S. Rollo n.º 174.

### LA TRIBUNA

BOSCH, C. «Concierto por la Orquesta Filarmónica». *La Tribuna*. Año IX, n.º 2.973, 14-II-1920, p. 3, cc. 3-4.

*La Tribuna*, «Comentario para los programas de Orquesta sinfónica». Madrid, 31 de marzo de 1913.

### LA UNIÓN

ANÓNIMO. «En honor de Pepe Más». *La Unión*. Edición de la mañana. Sevilla, 25 de abril de 1922. Rollo 357, p. 4, co.1.

### REVISTA DE MUSICOLOGÍA

MATÍNEZ DEL FRESNO. B. (1993). «Nacionalismo e internacionalismo en la música española de la primera mitad del siglo XX». *Revista de Musicología*, vol. XVI, n.º 1, pp. 640-657.

### REVISTA HARMONÍA

GÓMEZ, J.: «Bartolomé Pérez Casas». *Harmonía* (enero-marzo 1930).

### REVISTA MUSICAL HISPANO-AMERICANA

SALAZAR, A. (1917). «El corregidor y la molinera». *Revista Musical Hispano-Americana*. Madrid: Unión Musical Española. Año IX. IV Época, n.º IV, abril, p. 15.

## **COMENTARIOS**

Adolfo Salazar: «Joaquín Turina. Álbum de viaje». Programa de mano. Concierto XI (19 de la Sociedad). Año II. 1915-1916. Martes 9 de mayo. Madrid.

Adolfo Salazar. Programa de mano del concierto del 8 de febrero de 1915. Sociedad Nacional de Música. Madrid Año I. 1915.

SOPEÑA, Federico. Comentario incluido en el disco de Hispavox HH 10-80, con interpretaciones de la Orquesta de Conciertos de Madrid.

## ANEXO I: DISCOGRAFÍA

### 1.- Grabaciones de las «*Danzas fantásticas*» op. 22: en el Archivo sonoro de Radio Nacional de España

Grabación total - Orquesta Sinfónica - Director: E. Goossens

Grabación total - Orquesta de Conciertos de Madrid - Director: O. Alonso

Grabación total - Orquesta Suisse Romande - Director: E. Ansermet

Grabación total - Orquesta Sinfónica de Madrid - Director: E. Fernández Arbós

Grabación total - Orquesta Nacional de Opera de Montecarlo - Director: L. Fremaux

Grabación total - Orquesta del Conservatorio de París - Director: A. Argenta

Grabación total - Orquesta del Conservatorio de París - Director: R. Fruhbeck

Grabación total - Pianista: Blanca Uribe

Grabación total - Pianista: Alicia de Larrocha

Grabación total - Pianista: José Echániz

Grabación total - Pianista: Miguel Farré

Grabación de «*Orgía*» - Orquesta Sinfónica de Londres - Director: M. Gould

Grabación de «*Orgía*» - Orquesta de Conciertos de Madrid - Director: J. M. Franco Gil

Grabación de «*Exaltación*» - Pianista: Orazio Frugoni

Grabación de «*Orgía*» - Pianista: Pilar Bilbao

Grabación de «*Orgía*» - Cuarteto Aguilar (cuarteto de laúdes)

Grabación de «*Orgía*» - Lucero Tena (baile) - Orquesta de Conciertos - Director: Franco Gil.

**2.- Discografía de las «Danzas fantásticas» op. 22: Orquesta y director, Soporte, sello discográfico y referencia en el catálogo**

Orquesta del Conservatorio de París - Director: Ataulfo Argenta

Soporte: Disco 33 o 45 r.p.m. - sello: Everest. Referencia: 3325

Soporte: Disco 33 o 45 r.p.m. - Sello: London. Referencia: LL 921

Soporte: Disco 33 o 45 r.p.m. - Sello: Columbia. Referencia: LXT 252

Soporte: Disco 33 o 45 r.p.m. - Sello: G.M.L. Referencia: 2009

Soporte: Cassette - Sello: Columbia. Referencia: G.M.C. 4009

Soporte: Disco 33 o 45 r.p.m. - Sello: Decca. Referencia: LXT 2889

Soporte: Disco 33 o 45 r.p.m. - Sello: Columbia. Referencia: C7562

Soporte: Disco 33 o 45 r.p.m. - Sello: Ace of Clubs. Referencia: ACL 272

Soporte: Disco 33 o 45 r.p.m. - Sello: Columbia. Referencia: CCL 32000

Orquesta del Conservatorio de París - Director: Rafael Fruhbeck de Burgos

Soporte: Disco 33 o 45 r.p.m. - Sello: H.M.V. Referencia: ASD 570

Soporte: Disco 33 o 45 r.p.m. - Sello: H.M.V. Referencia: ASDL 811

Soporte: Disco 33 o 45 r.p.m. - Sello: H.M.V. Referencia: CVD 1786

Soporte: Disco 33 o 45 r.p.m. - Sello: H.M.V. Referencia: ALP 2020

Soporte: Disco 33 o 45 r.p.m. - Sello: Orión. Referencia: 72202/3

Soporte: Cassette - Sello: EMI. Referencia: MC 245 00 624

Soporte: Disco 33 o 45 r.p.m. - Sello: H.M.V. Referencia: 50 053-00624

Soporte: Disco 33 o 45 r.p.m. - Sello: H.M.V. Referencia: C 053-00624

Soporte: Disco 33 o 45 r.p.m. - Sello: V.S.A. Referencia: LALP 669

Soporte: Disco 33 o 45 r.p.m. - Sello: H.M.V. Referencia: SXLP 30152

Soporte: Disco 33 o 45 r.p.m. - Sello: Ángel. Referencia: S 36195

Soporte: Disco 33 o 45 r.p.m. - Sello: EMI. (V.S.A.). Referencia: 1J 053-00624

Orquesta de Conciertos de Madrid - Director: Odón Alonso

Soporte: Disco 33 o 45 r.p.m. - Sello: Vega. Referencia: CA 30245

Soporte: Disco 33 o 45 r.p.m. - Sello: Hispavox. Referencia: HH 14/17

Soporte: Disco 33 o 45 r.p.m. - Sello: Hispavox. Referencia: HH- 1080

Soporte: Disco 33 o 45 r.p.m. - Sello: Hispavox. Referencia: 18-1343S

Soporte: Disco 33 o 45 r.p.m. - Sello: Clave. Referencia: 18-1343S

Orquesta de la Sociedad del Conservatorio de París - Director: Rafael Ferrer

Soporte: Disco 33 o 45 r.p.m. - Sello: Columbia. Referencia: FCX 634

Orquesta Sinfónica de Madrid - Director: Pedro Freitas Branco

Soporte: Disco 33 o 45 r.p.m. - Sello: Columbia. Referencia: FCX 634

Soporte: Disco 33 o 45 r.p.m. - Sello: Ducretet Thomson. Referencia: LAG 1048

Soporte: Disco 33 o 45 r.p.m. - Sello: Telefunken. Referencia: TLA 20008

Soporte: Disco 33 o 45 r.p.m. - Sello: Westminster. Referencia: 5320

Soporte: Disco 33 o 45 r.p.m. - Sello: London. Referencia: DTL 93015

Soporte: Disco 33 o 45 r.p.m. - Sello: Telefunken. Referencia: LE 6555

National Symphony Orch. - Director: Enrique Jordá

Soporte: Disco 78 r.p.m. - Sello: Decca. Referencia: AF 1337-8

Orquesta de la Suisse - Director: Ernest Ansermet

Soporte: Disco 33 o 45 r.p.m. - Sello: Ace of Diamonds. Referencia: DDD A/000103ST

Soporte: Disco 33 o 45 r.p.m. - Sello: Decca. Referencia: SDD 180

Soporte: Disco 33 o 45 r.p.m. - Sello: Decca. Referencia: SXL 2243

Soporte: Disco 33 o 45 r.p.m. - Sello: Decca. Referencia: LXT 5598

Soporte: Disco 33 o 45 r.p.m. - Sello: Ace of Diamonds. Referencia: SDD 180

Soporte: Disco 33 o 45 r.p.m. - Sello: Ace of Diamonds. Referencia: ADD 180

Soporte: Disco 33 o 45 r.p.m. - Sello: London. Referencia: 6194

Soporte: Disco 33 o 45 r.p.m. - Sello: London. Referencia: 9263

Orquesta Hallé - Director: Sir John Barbirolli

Soporte: Disco 78 r.p.m. - Sello: H.M.V. Referencia: DB-9738-9

New Symphony Orch. - Director: Eugéne Goossens

Soporte: Disco 78 r.p.m. - Sello: Gramófono. Referencia: AF 333/334

Orquesta Nacional de España - Director: Benito Lauret

Soporte: cinta magnetofónica en 19 o 38 c.p.m. - Sello: R.N.E. Radio Nacional de España

Royal Philarm. Orch. - Director: Robert Irving

Soporte: Disco 33 o 45 r.p.m. - Sello: WRC. Referencia: T 769

Soporte: Disco 33 o 45 r.p.m. - Sello: WRC. Referencia: ST 769

Soporte: Disco 33 o 45 r.p.m. - Sello: H.M.V. Referencia: CLP 1133

Soporte: Disco 33 o 45 r.p.m. - Sello: Club National du Disque. Referencia: 533

Soporte: Disco 33 o 45 r.p.m. - Sello: Capitol. Referencia: SG 7130

Soporte: Disco 33 o 45 r.p.m. - Sello: V.S.A. Referencia: 7ERL 1404 y 30

Soporte: Disco 33 o 45 r.p.m. - Sello: H.M.V. Referencia: CSD 1261

Orquesta de la Ópera de Montecarlo - Director: Louis Fremaux

Soporte: Disco 33 o 45 r.p.m. - Sello: DGG. Referencia: LPM 18654

Soporte: Cassette - Sello: Philips. Referencia: 78 07 117



Soporte: Disco 33 o 45 r.p.m. - Sello: Philips. Referencia: 68 51 117

Soporte: Casette - Sello. DG. Referencia: 33-48-284

Soporte: Disco 33 o 45 r.p.m. - Sello: DGG. Referencia: SLPM 138654

Soporte: Disco 33 o 45 r.p.m. - Sello: DG. Referencia: 25-48-284

Soporte: Disco 33 o 45 r.p.m. - Sello: DGG. Referencia: 135029

Soporte: Disco 33 o 45 r.p.m. - Sello: DGG. Referencia: 1921013

Orquesta Nacional de España - Director: Rafael Fruhbeck de Burgos

Soporte: Cinta magnetofónica 19 o 38 c.p.m. - Sello: R.N.E. Radio Nacional de España (28-X-1974)

Soporte: Cinta magnetofónica 19 o 38 c.p.m. - Sello: R.N.E. Radio Nacional de España (22-IV- 1978)

Orquesta sinfónica de Radio Televisión Española - Director: Odón Alonso

Soporte: Cinta magnetofónica 19 o 38 c.p.m. - Sello: R.N.E Radio Nacional de España (5-IX-1972)

Soporte: Cinta magnetofónica 19 o 38 c.p.m. - Sello: R.N.E. Radio Nacional de España (16-XI-1975)

Orquesta sinfónica de Radio Televisión Española - Director: Armando Alfonso

Soporte: Cinta magnetofónica 19 o 38 c.p.m. - Sello: R.N.E. Radio Nacional de España

Orquesta de la Ciudad de Barcelona - Director: Antonio Rós Marbá

Soporte: Cinta magnetofónica 19 o 38 c.p.m. - Sello: R.N.E. Radio Nacional de España

Sveriges Radios Symphoniorkester - Director: R. Fruhbeck de Burgos

Soporte: Cinta magnetofónica 19 o 30 c.p.m. - Sello: S.R. Emisora de Suecia

Orquesta de la Radio Polaca - Director: Stanislaw Has

Soporte: Cinta magnetofónica 19 o 38 c.p.m. - Sello: T.P.V. Emisora de Polonia

Rundfunk-Sinfonieorchester Saarbrücken - Director: Rudolf Michl

Soporte: Cinta magnetofónica 19 o 38 c.p.m. - Sello: ARD/SR. Emisora de la República Federal Alemana de Sarre

Stuttgarter Philharmoniker - Director: Alexander Paumuller

Soporte: Cinta magnetofónica 19 o 38 c.p.m. - Sello: S.D.R. Emisora de la República Federal Alemana de Stuttgart

Stuttgarter Philharmoniker - Director: Antonio de Almeida

Soporte: Cinta magnetofónica 19 o 38 c.p.m. - Sello S.D.R. Emisora de la República Federal Alemana de Stuttgart

Das Sudfunk-Sinfonie Orchester - Director: Alfons Richner

Soporte: Cinta magnetofónica 19 o 38 c.p.m. - Sello S.D.R. Emisora de la República Federal Alemana de Stuttgart

Radio Symphonie-Orchester, Berlín - Director: Fried Walter

Soporte: Cinta magnetofónica 19 o 38 c.p.m. - Sello: R.I.A.S. Emisora de la República Federal Alemana de Berlín

Rias-Unterhaltungsorchester - Director: Fried Walter

Soporte: Cinta magnetofónica 19 o 38 c.p.m. - Sello R.I.A.S. Emisora de la República Federal Alemana de Berlín

Grosses Rundfunkorchester, Berlín - Director: Adolf Fritz Guhl

Soporte: Cinta magnetofónica 19 o 38 c.p.m. - Sello: D.D.R. Emisora de la República Democrática Alemana

Radio Phil. Orkest - Director: Paul Van Kempen

Soporte: Cinta magnetofónica 19 o 38 c.p.m. - Sello: N.O.S. Emisora Holandesa

Omroep Orkest - Director: Henk Spruit

Soporte: Cinta magnetofónica 19 o 38 c.p.m. - Sello: N.O.S. Emisora Holandesa

Orquesta de la Radio Televisión Rumana - Director: Emanuel Elenescu

Soporte: Cinta magnetofónica 19 o 38 c.p.m. - Sello: T.V.R. Emisora Rumana

Orquesta Philharmonía de Londres - Director: Wilhelm Schuchutner

Soporte: Disco 33 o 45 r.p.m. - Sello: M.G.M. Referencia: 3018

Soporte: Cinta magnetofónica 19 o 38 c.p.m. - Sello: T.V.R. Emisora Rumana

Orquesta sinfónica de Milán de la RAI - Director: Alessandro Derevitzky

Soporte: Cinta magnetofónica 19 o 38 c.p.m. - Sello: R.A.I. Emisora Italiana

Orquesta sinfónica de Milán de la RAI - Director: Vicente Spiteri

Soporte: Cinta magnetofónica 19 o 38 c.p.m. - Sello: R.A.I. Emisora Italiana

Orquesta Sinfónica de Radiotelevisión Española - Director: Enrique García Asensio

Soporte: Cinta magnetofónica 19 o 38 c.p.m. - Sello: R.N.E. Emisora de Radio Nacional Española

Grabación de la tercera danza sinfónica "Orgia"

Hallé Orchestra - Director: Sir Jhon Barbirolli

Soporte: Disco 33 o 45 r.p.m. - Sello: H.M.V. Referencia: ALP 2641

Orquesta Sinfónica de Londres - Director: Morton Gould

Soporte: Disco 33 o 45 r.p.m. - Sello: Chalfont Records. Referencia: SDG 302

Soporte: Disco 33 o 45 r.p.m. - Sello: Victor Real Seal. Referencia: SHP 2501

Orquesta de Conciertos de Madrid - Director: Odón Alonso

Soporte: Cinta cassette - Sello: Hispavox. Referencia: C 20005

Soporte: Disco 33 o 45 r.p.m. - Sello: Hispavox. Referencia: LP S 20025

Orquesta de Conciertos de Madrid - Director: José María Franco Gil

Soporte: Disco 33 o 45 r.p.m. - Sello: Hispavox Referencia: S 20098

Orquesta de la Radio Televisión Española - Director: Enrique Jorda

Soporte: Cinta Magnetofónica 19 o 38 c.p.m. - Sello: R.N.E. Radio Nacional de España

Orquesta de Conciertos de Madrid - Director: Odón Alonso

Soporte: Disco 33 o 45 r.p.m. - Sello: Erato Referencia: S 30029

Lucero Tena (Castañuelas y zapateado) Orquesta de conciertos de Madrid -  
Director: José María Franco Gil

Soporte: Disco 33 o 45 r.p.m. - Sello: Hispavox Referencia: HHS 10-399

Cuarteto Aguilar (cuarteto de laúdes)

Soporte: Disco 78 r.p.m. - Sello: Gramófono Referencia: AB 540

**ANEXO II: tabla cronológica anual (1882-1920), de sucesos importantes en el mundo, y en la vida de Joaquín Turina**

<b>AÑO</b>	<b>ASPECTOS MUSICALES</b>	<b>ASPECTOS ARTÍSTICOS</b>	<b>ASPECTOS HISTÓRICOS</b>	<b>VIDA Y OBRA DE TURINA</b>
1882	Estreno de la Obertura <i>1812</i> de Tchaikovsky.	Exposición de los pintores impresionistas.	Se firma en Viena la Triple Alianza.	Nace el 9 de Diciembre en la sevillana calle Balestilla
1883	III Sinfonía en Fa de J. Brahms. Inauguración del Metropolitan Ópera House de Nueva York.	<i>Las campesinas</i> de Vicent Van Gogh. <i>La isla del tesoro</i> de Robert L. Stevenson.	Intervención francesa en Madagascar.	Infancia en familia acomodada, su padre administraba propiedades y fue un reconocido artista pictórico que fue premiado en 1979 con la medalla de oro por su obra <i>Vanidad y pobreza</i> .
1884	Suite <i>Holberg</i> en estilo antiguo op. 40 de E. Grieg.	<i>Bañistas en Asnières</i> de George Seurat. <i>Los poetas malditos</i> de Verlaine.	Creación de la Diócesis de Madrid - Alcalá por bula del Papa León XIII.	
1885	<i>IV Sinfonía en Mi menor</i> de J. Brahms.	<i>Los comedores de patatas</i> de Vicent Van Gogh.	Método Pasteur contra la rabia.	
1886	<i>Sinfonía en Do menor</i> de Camille Saint Saëns. <i>Carnaval de los Animales</i> , gran fantasía zoológica de Camille Saint Saëns.	<i>El pensador</i> de Rodin. <i>Iluminaciones</i> de Rimbaud.	Francia establece su protectorado en Madagascar.	Juana, su criada le regala un acordeón.
1887	Ópera <i>Otello</i> de G. Verdi. Suite para orquesta, op. 34, <i>Capricho español</i> de Rimsky-Korsakov.	<i>Fortunata y Jacinta</i> de Benito Pérez Galdós.	En Vietnam se crea la Unión Indochina. Japón se une a la isla de Iwo Jima.	
1888	Se inaugura en Ámsterdam el Concertgebouw. <i>Trois Gymnopédies</i> de Erik Satie.	<i>Azul</i> de Rubén Darío.	Isaac Peral inventa el submarino. Exposición Universal de Barcelona.	Comienza en el colegio Santo Angel de Sevilla, regentado por monjas.

	<i>Shéhérazade</i> , suite sinfónica de N.A. Rimsky-Korsakov.			
1889	<i>Don Juan</i> de Strauss.	Principio del Simbolismo y Navismo.	Francia ocupa Costa del Marfil. En París se inaugura la Torre Eiffel.	Acompaña al coro de las niñas del colegio Santo Ángel de Sevilla, y recibe clases de Solfeo.
1890	<i>Sinfonía n.º 8</i> , op. 88, en Sol mayor de A. Dvorak. <i>El Príncipe Igor</i> de Borodín.	<i>Les Moules</i> de Monet.	Sufragio universal en España. S. Freud crea el Psicoanálisis.	
1891	Fantasia <i>África</i> de Camille Saint Saëns.	<i>El Circo</i> de George Seurat. <i>El retrato de Dorian Gray</i> de Oscar Wilde.	Fundación en Suiza de la Oficina Internacional de la paz por el político danés Frederik Bajer	Sus primeros años transcurren entre la Sala del Príncipe y el Patio de verano de su casa natal.
1892	<i>Prelude à l'après midi d'un faune</i> de C. Debussy. Ballet <i>El Cascanueces</i> , op. 71 de Tchaikovsky.	Toulouse Lautrec, primeros carteles para le Moulin Rouge.	Reino Unido formaliza su protectorado de las Gilbert y Ellice.	Empieza a estudiar piano con Enrique Rodríguez y lo compagina con los estudios de bachiller en el colegio San Ramón, situado en la céntrica calle sevillana, Bustos Tavera.
1893	Opera <i>Falstaff</i> de G. Verdi. <i>Pelleas y Melisande</i> de G. Fauré.	<i>El Grito</i> de E. Munch.	Islas Hawai protectorado de Estados Unidos.	
1894	<i>Salmo LXVII</i> de Ives.	<i>Los burgueses de Calais</i> de Rodin.	Sube al trono Nicolás II.	Se inicia en armonía y contrapunto, aleccionado por D. Evaristo García Torres.

1895	<i>Till Eulenspiegel</i> de Strauss.	Exposición de Cezanne.	Levantamiento de Cuba.	Escucha por primera vez una ópera <i>La sonámbula</i> de Bellini en el Teatro San Fernando de Sevilla.
1896	Ópera <i>La Bohème</i> de Puccini.	<i>Materia y memoria</i> de Bergson.	Levantamiento de Filipinas.	El 8 de noviembre tiene lugar en Sevilla un desastre en el Guadalquivir, que es el choque de dos barcos (el San Juan de Aznalfarache arrolló al Torre del Oro), esta catástrofe inspiró a Jose Más su novela <i>La Orgía</i> .
1897	<i>Scherzo, El aprendiz de brujo</i> de P. Dukas. Variaciones sinfónicas <i>Istar</i> de Vicent d'Indy.	<i>Cyrano de Bergerac</i> de Ronstand.	El caso Dreyfuss en Francia. Guerra grecoturca. Cánovas es asesinado. Marconi patenta la telegrafía sin hilos. Se descubre en Alcudia <i>La Dama de Elche</i> .	Primera actuación en público en la Sala Piazza de Sevilla. Compone su primera obra <i>La sulamita</i> .
1898	<i>Enigma</i> , variaciones, op. 36 de E. Elgar.	<i>El Parque Güel</i> de Gaudí.	Independencia de Cuba.	2ª Actuación en público en la sevillana Sala Piazza. Obtiene Sobresaliente en el grado de Bachiller expedido por el Instituto de Sevilla.
1899	<i>Tres nocturnos</i> de Debussy. <i>Finlandia</i> de J.Sibelius.	Primeros poemas de Apollinaire.	Conferencia de la Haya.	Año académico 1899-1900, es matriculado en la Facultad de Ciencias para el curso preparatorio de Medicina.

1900	Ópera <i>Tosca</i> de Puccini. <i>Obertura Cockaigne</i> op. 40 de Elgar. <i>Leyenda el cisne de Tuonela</i> , op. 22, n.º 3 de J. Sibelius.	<i>El aguilucho</i> de Ronstand.	Víctor Manuel III, rey de Italia.	Primera obra, <i>Coplas al Señor de la Pasión</i> , para la Hermandad de la Pasión.
1901	<i>Sinfonía N.º 4 en Sol mayor</i> de Mahler. <i>Concierto para piano y orquesta en Mi bemol mayor</i> de Massenet.	Picasso comienza el período «Azul».	Las colonias británicas de Australia se confederan y forman la Mancomunidad de Australia. Primera edición de los premios Nobel.	Orquesta su obra <i>La sulamita</i> .
1902	<i>Pelleas y Melisande</i> de C. Debussy.	<i>Familia Tahitiana; Joven con abanico</i> de Paul Gauguin.	Paz entre Inglaterra y los Bóers. Alfonso XIII sube al trono.	Primer viaje a Madrid, comenzando las clases con José Tragó. En otoño se traslada a vivir a Madrid. Este mismo año inicia su noviazgo con la que sería su esposa Abdulia Garzón.
1903	<i>Vals triste</i> de J. Sibelius.	<i>La invocación</i> de Paul Gauguin.	París-Madrid en automóvil a 105 km/ h. Papa Pío X. Panamá se separa de Colombia. Filipinas se declara independiente.	Primer concierto en Madrid y estrena: <i>La danza de los elfos, Variaciones sobre Cantos populares</i> y <i>Gran Polacca</i> . Muere su padre.
1904	<i>Sheherazade</i> de Ravel. <i>Jenufa</i> de Janacek.	<i>Los cuadernos de Malte Laurids Brigge</i> de Rilke.	Guerra Ruso-Japonesa.	Estrena en Sevilla su sainete <i>La copla</i> . Muere su madre.
1905	<i>La Mer</i> de C. Debussy.	Primera exposición Fauvista. Primer grupo expresionista alemán <i>Die Brücke</i> (El puente).	Independencia de Noruega.	Estrena en Madrid el sainete <i>Fea y con gracia</i> , con texto de Álvarez Quintero. Muere su maestro Don Evaristo



				García Torres. Se traslada a París.
1906	<i>Electra</i> de Strauss.	<i>Los grandes bañistas</i> de Paul Cézanne.	Primero vuelos de aviones a motor.	Ingresa en la parisina Schola Cantorum.
1907	<i>La hora española</i> de Ravel.	<i>Soledades, Galerías</i> y otros poemas de Machado.	Triple Entente: Francia, Reino Unido y Rusia.	Se presenta en París como pianista y compositor con <i>Poema</i> . Estrena su <i>Quinteto en sol</i> , primer premio del Salón de Otoño.
1908	Rapsodia inglesa <i>Brigg Fair</i> de F. Delius. <i>El canto de la tierra</i> de G. Mahler. <i>Iberia</i> de C. Debussy. <i>El poema del éxtasis</i> , op. 54, de A. Skryabin.	<i>Las señoritas d'Avignon</i> de P. Picasso. Manifiesto futurista de Marinetti.	Bélgica incorpora el Congo. Bulgaria se hace independiente del Imperio Otomano.	Publica su <i>Quinteto</i> y compone <i>Sonata española</i> para violín y piano. <i>Suite pintoresca</i> , op. 2 para piano, titulada también <i>Sevilla, suite en tres partes</i> . Se casa con Obdulia Garzón González.
1909	Fauré funda apoyado por Ravel y Florent Schmitt la Sociedad Musical Independiente.	Formación del primer grupo Cubista: Picasso, Braque, Delaunay y Lhote.	Semana trágica de Barcelona.	Compone su <i>Sonata romántica</i> , op. 3, dedicada a Albéniz.
1910	Ópera <i>El caballero de la rosa</i> de R. Strauss.	<i>Niños en la playa</i> de Joaquín Sorolla.		Compone <i>Cuarteto n.º 1 para guitarra</i> , op. 4, y <i>Rima</i> , op. 6. Nace su primer hijo al que bautizaron como Joaquín. Le nombran corresponsal en París de la Revista Musical Bilbao.

1911	Estreno de <i>Prometeo, Poema del fuego</i> , op. 60, de A. Scriabin. Estreno de <i>Petruchka</i> de I. Stravinsky.	Kandinsky y Franz Marc fundan el grupo pictórico llamado «Der Blaue Reiter» (El Jinete Azul).	Guerra del Rif. Descubrimiento del Machu -Pichu en Perú.	Compone: <i>Rincones sevillanos</i> , op. 5, <i>Escena andaluza</i> , op. 7 y <i>Gran marcha militar</i> , para orquesta.
1912	Estreno de <i>Cinco piezas para orquesta</i> , op. 16, de Arnold Schoenberg. Estreno del Ballet <i>Daphnis y Chloe</i> de Maurice Ravel. Poema danzado <i>La Péri</i> de P. Dukas.	<i>Campos de Castilla</i> de Antonio Machado.	Guerra de los Balcanes.	Compone <i>Tres danzas andaluzas</i> , op. 8, <i>La procesión del Rocío</i> , op. 9, y <i>Misa a nuestro Padre Jesús</i> .
1913	Estreno de <i>La consagración de la primavera</i> de I. Stravinsky. Estreno de <i>Cinco piezas para orquesta</i> , op. 10 de A. Webern.	<i>En busca del tiempo perdido</i> de Marcel Proust.	Henry Ford introduce la cadena de montaje.	Año clave para Turina: finaliza sus estudios en la Schola Cantorum parisina y regresa a Sevilla dónde nace su hija María del Valle. Estrena La procesión del <i>Rocío</i> en el Teatro Real de Madrid y compone <i>Preludio</i> , op. 10.
1914	Estreno de <i>A London Symphony</i> de Ralph Vaughan Williams. Edward Elgar compone 4 de sus marchas tituladas: <i>Pompa y circunstancia</i> . Estreno de <i>El ruiseñor</i> de I. Stravinsky.	<i>Niebla</i> de Miguel de Unamuno.	I Guerra Mundial. Se inaugura el Canal de Panamá. Alfonso XII disuelve el Congreso. 1ª aerolínea regular en el estado de Florida y une San Pettesburgo y Tampa.	Se traslada a Madrid a causa de la Guerra Mundial y compone: <i>Recuerdos de mi rincón</i> , op. 14, <i>Margot</i> , op.11, y <i>Musette</i> , op. 13.
1915	Estreno de la <i>Sinfonía alpina</i> , op. 64, de R. Strauss. Ópera <i>El castillo de Barbazul</i> de B. Bartok.	<i>El cumpleaños</i> de Marc Chagall.	Genocidio armenio.	Recibe un homenaje junto a Manuel de Falla en el Ateneo madrileño. Compone <i>Laberinto</i> , <i>Álbum de viaje</i> , op. 15 y <i>Evangelio</i> , op. 12.

1916	Estreno de <i>Noches en los jardines de España</i> de Manuel de Falla.	Nacimiento en Zurich del movimiento Dadaísta.	Portugal declara la guerra a Alemania en el marco de la I Guerra Mundial.	Termina la enciclopedia abreviada de la música. Compone la comedia lírica <i>La mujer del héroe</i> , <i>Navidad</i> , op. 16, primera serie de <i>Mujeres españolas</i> , op. 17 y dirige la orquesta del Teatro Eslava de Madrid.
1917	<i>Suite para orquesta op. 60 Burgués Gentilhombre</i> de R. Strauss.	<i>Platero y yo</i> de Juan Ramón Jiménez.	La Revolución Rusa.	Nace en Madrid su hija Concepción. Publica la <i>Enciclopedia abreviada de música</i> y compone: <i>Adúltera penitente</i> , op. 18 y <i>Poema en forma de canciones</i> , op. 19.
1918	Estreno de la <i>Suite para orquesta op. 32 Los planetas</i> de Gustav Holst	Joan Miró expone en las Galerías Dalmau de Barcelona sus obras.	Revolución de Noviembre en Alemania. Caída del Imperio Austro-Húngaro.	Dirige la orquesta de los Ballets Rusos de Diaghilev. Crea y dirige la orquesta Turina. Compone la 1ª serie <i>Cuentos de España</i> , op.20.
1919	<i>Sombrero de tres picos</i> de Manuel de Falla. <i>Fantasia para piano y orquesta en Sol mayor</i> de Claude Debussy.	W. Gropius y otros fundan en Weimar la Bauhaus, escuela de arte moderno.	Tratado de paz de Versalles.	Nace en Madrid su hijo José Luis apadrinado por Manuel de Falla. Compone: 1ª serie <i>Niñerías</i> , op. 21, y <i>Danzas fantásticas</i> , op. 22.
1920	Estreno de la suite de ballet <i>Pulcinella</i> de I. Stravinsky. Estreno <i>Cuadros de una exposición</i> orquestado por Maurice Ravel. Estreno del ballet <i>La Valse</i> de Maurice Ravel.	<i>Los nenúfares</i> de Claude Monet.	Inicio del movimiento no violento de Ghandi. Voto femenino en Estados Unidos.	Imparte un curso de 20 lecciones en el círculo de Bellas Artes de Madrid: <i>Historia de la música y de las formas musicales</i> . Concertador del Teatro Real. Compone: <i>Sinfonía sevillana</i> , op.

				23, premiada en el Casino de San Sebastián. Compone la <i>Plegaria a María Santísima del Amparo</i> . Estrena las <i>Danzas fantásticas</i> en el Teatro Price de Madrid.
--	--	--	--	---

### ANEXO III: DOCUMENTOS

Documento 1.- Programa de mano del estreno de las *Danzas fantásticas* de Joaquín Turina en el madrileño Teatro Price (13-II-1920).

Documento 2.- VI Conferencia pronunciada por Turina el 31 de marzo de 1929 en La Habana titulada «Cómo se hace una obra».

Documento 3 - Catálogo autógrafo de Turina.

Documento 4.- Catálogo manuscrito de obras originales.


Documento 5 y 6 - Correspondencia manuscrita con el editor.

Documento 7.- Manuscrito de Turina sobre la música andaluza.

Documento 8.- Artículo de Federico Sopena sobre Conferencia-concierto de 6-XII-1942.

Documento 9.- Notas del programa de concierto de la Orquesta Filarmónica de la Habana, dirigida por Pedro San Juan, en el Teatro Nacional, el 24 de marzo de 1929.

Documento 10.- Fotocopias de programas de conciertos: Orquesta del conservatorio de Palencia, junio 2008; Banda del Conservatorio de Sevilla, 2009; Banda del Conservatorio Profesional de Música de Oviedo, junio 2013; Orquesta del Conservatorio Superior de Música de Oviedo, noviembre 2014 y Concierto de la Orquesta de Cámara del Consmpa del 15 de mayo del 2015.



**MÚSICA ESPAÑOLA Y EXTRANJERA**

PIANOS automáticos Chickering, Foster, Asmtrong, Lyon & Healy y otras marcas de las acreditadas de los Estados Unidos, desde **3.500** pesetas.

Inmenso surtido en rollos para Autopianos de 88 notas, marca **DIANA**


La mejor; la más completa; la mejor adaptada; la mejor presentada y más económica de cuantas se conocen.

**UNIÓN MUSICAL ESPAÑOLA**  
(ANTES CASA DOTESIO)

Carrera de San Jerónimo, 33 y 34, y Preciados, 5.

VII AÑO

**TEATRO PRICE**



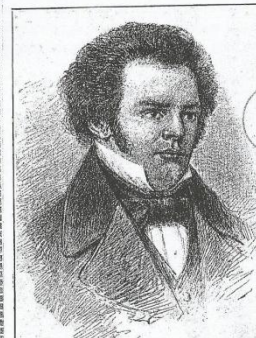
VIERNES =  
13 FEBRERO  
1920

LXXIV CONCIERTO POPULAR  
DE INICIATIVA Y CON EL PATRONATO DEL  
CÍRCULO DE BELLAS ARTES

CXCI DE LA

**ORQUESTA FILARMÓNICA**

MAESTRO: **PÉREZ CASAS**



**SCHUBERT**  
*R. o. l. o. l. a.*  
- Nov. 1993

**J. TURINA**


**Danzas fantásticas.**—El autor ha querido traducir, por medio del ritmo, la sensación del movimiento humano en todo lo que éste tiene de espiritual y expresivo, buscando, en cuanto al colorido, el mayor contraste posible. En estas danzas no interviene, pues, el elemento literario, y para su explicación bastará copiar los epígrafes que llevan cada una de las tres danzas, tomados de una novela sevillana de José Más.

I. *Exaltación.*—«Parecía como si las figuras de aquel cuadro incomparable, se movieran dentro del cáliz de una flor».

II. *Ensueño.*—«Las cuerdas de la guitarra, al sonar, eran como lamentos de un alma que no pudiera más con el peso de la amargura».

III. *Orgía.*—«El perfume de las flores se confundía con el olor de la manzanilla, y del fondo de las estrechas copas, llenas del vino incomparable, como un incienso, se elevaba la alegría».

**PROGRAMA**



BEETHOVEN ————— OBERTURA (en DO MAYOR), óp. 124  
G. MARTUCCI ————— NOCTURNO (6.º VEZ) —————  
J. TURINA ————— DANZAS FANTÁSTICAS (6.º VEZ)

A) EXALTACIÓN  
B) ENSUEÑO —  
C) ORGÍA —

MENDELSSOHN ————— CUARTA SINFONÍA (ITALIANA) óp. 90

I. ALLEGRO VIVACE —  
II. ANDANTE CON MOTO  
III. CON MOTO MODERATO  
IV. PRESTO. SALTARELLO

WAGNER ————— PARSIFAL - EL JARDÍN ENCANTADO DE KLINGSORS  
SCHUBERT ————— INTERMEDIO DE ROSAMUNDA —————  
P. DUKAS ————— EL APRENDIZ DE BRUJO - SCHERZO —————

Se recomienda á la cultura del público se abstenga en absoluto de fumar en la sala.  
Igualmente se le ruega no estor ni salir durante la ejecución del programa.

EL VIERNES 20, LXXV CONCIERTO

## Como se hace una obra

---

Pero yo que el título de esta conferencia: "Como se hace una obra" no es completamente exacto. Mejor hubiera podido titularse "Como hago yo una obra". Me parece importante declararlo así, pues podría ocurrir que otros compositores, mis colegas, interrumpiesen la disertación para decirme que ellos no proceden del mismo modo cuando trasladan sus ideas al pentagrama. Y tendrían razón pues nada hay más variable que hacer real el mundo fantástico que un artista concibe. Quedamos, pues, en que esta conferencia no tiene otro fin que poner a descubierto el mecanismo que yo empleo al escribir una obra. No obstante, como, si bien se sabe cuando se comienza un trabajo de música, es imposible saber cuando este va a terminar; no es cosa de tener al auditorio varios días esperando a que llegue el último compás. En vista de ello, vamos a suponer que yo estoy escribiendo mis "Danzas fantásticas"; que he terminado Exaltación y En sueño, y que voy a comenzar la última: Oticia. Esto nos plantea el primer problema: ¿cuales son las fuentes de la inspiración? Como tantas cosas de este mundo, la materia inspiradora viene siempre a posteriori. Sería una necesidad decir: "Voy a tal sitio para inspirarme". Es más,

bastaría proponérselo para que no ocurriese. Después, mucho después que hemos sido impresionados por algo, paisajes, escenas, personas, ese cuadro que ha quedado como grabado en nuestra imaginación, va transformándose poco a poco y tomando contornos y colores más puros, es decir, que de la realidad pasa a un estado más ideal y, por tanto, más en condiciones de afinidad con la inmaterialidad de la música. Es entonces cuando llega el momento de ponerlo en marcha.

Las Danzas fantásticas llevan epígrafes entresacados de una novela: La Orgia, de José Más; lo cual no quiere decir que el asunto literario tenga que ver con la música. Se trata, únicamente, <sup>de</sup> que los tres epígrafes tienen cierta conexión con el espíritu, musical y algo coreográfico de las tres danzas. Son estados de alma expresados típicamente, bajo la eterna ley del contraste. José Más, hijo de Más y Prat, el autor de La tierra de María Santísima, ha hecho una serie de novelas sevillanas de las cuales La Orgia es de las más características. La primera danza: Exaltación que, aunque muy de lejos, hace recordar la jota aragonesa, está encabezada con el siguiente epígrafe: " Parecía como si las figuras de aquel cuadro incomparable, se movieran dentro del cáliz de una flor". La segun-



da danza: lenguño, esta basada en el ritmo del goetjico vasco, aunque su parte central es francamente andaluza; el epigrafe dice así: "Las cuerdas de la guitarra, al sonar, eran como lamentos de un alma que no pudiera más con el peso de la amargura". Pero tenemos que hacer la tercera danza, que se vá a titular como la novela: Otjia y vendrá a ser como un canto a la manzanilla, el perfumado vino de Sanlúcar de Barrameda, la ciudad de plata, situada en la desembocadura del Guadalquivir, mezcla adorable de mar y de viñas, de playa y de bodegas, de casitas blancas y de calles estrechas como cintas.

José Maís nos ofrece un epigrafe exacto: "El perfume de las flores se confundía con el olor de la manzanilla, y del fondo de las estrechas copas, llenas del vino incomparable, como un incienso, se elevaba la alegría". Es todo un cuadro. Alejémonos lo posible de la tradicional pandereta y no busquemos los materiales o mejor dicho, los elementos reales en las artificiosas fiestas que en Andalucía preparan todas las primaverales a los ingleses; Porque en Sevilla llaman ingleses a todos los turistas, aunque sean chinos. En el patio, modesto y sencillo, de una casita situada en una de las barriadas sevillanas: Frana, la Masarena o San Bernardo,

Se celebra una boda, un bautizo, o simplemente el santo de la muchacha que habita la casita; han acudido vecinos y vecinas, amigos y amiguitas. Cantan, ríen, bailan; la alegría se manifiesta en los semblantes y en el brillar de los negros ojos. Y es que en medio del patio hay, sobre la mesa, una gran cañera con las estrechas copas de que nos habla José Maís, las típicas cañas, llenas de manzanilla, el vino que todo lo alegra, sin tener tragedias ni embriagueces repulsivas. Todo esto está muy bien, pero hay que ponerlo en música. No existe vértigo mayor que el que produce una cuastilla de papel pintado en blanco; aquellos pentagramas dispuestos a que los rellenen con notas tienen cierto semblante buclón, que produce, cuando menos, respeto.

Para escribir una obra musical se necesitan dos cosas indispensables: la técnica profesional y lo que vulgarmente se llama inspiración. La técnica se adquiere con perseverancia, muchísima paciencia y el estudio asiduo de varios años. Alguna que otra vez se oye hablar de artistas autodidactos y hasta casi analfabetos. Hay que desconfiar mucho de todo eso, pues si bien la historia del arte nos presenta algún que otro genio que sin estudiar nada se ha hecho celebre, como Chueca en España,

ha sido siempre bajo un punto de vista popular, folk-lórico. Siempre se debe saber a donde se va y por donde se va; el eterno comentario: "Lo que hubiera hecho este artista si hubiese estudiado", no deja de ser lamentable para él.

En cuanto a la inspiración, es materia mucho más compleja. Una revista inglesa, Chesterian, pidió recientemente su parecer a los músicos más ilustres sobre la inspiración. Casi todos coincidieron en que se trataba de algo misterioso y que, por lo tanto, no sabían que contestar. Tenían razón, pues nada hay que tenga menos lógica en este mundo. La inspiración se manifiesta cuando le parece oportuno y, a veces, de una manera absurda: después de una noche de insomnio; en la crisis de una enfermedad; contemplando cosas vulgares; siempre a contrapelo. Pero ¿qué es la inspiración? Imposible explicarla. Cuando el artista se ha dado cuenta de su contacto con ella, ha desaparecido. Es como <sup>si</sup> un soplo divino, algún ser invisible estuviese a nuestro <sup>lado</sup> dictándonos las notas; pero convenzamos que este ser invisible es de lo más indisciplinado que pueda darse. Hay días en que el artista dispone de toda una tarde o de una noche, para dedicárselas al trabajo. Lleno de entusiasmo comienza a es-

escribió los primeros compases. Sin embargo, al poco rato reconoce que aquello no marcha. Rompe la cuartilla y comienza a emborracharse otra, que tampoco da el menor resultado. Lo de siempre; mientras más se empeña nuestro artista en resolver sus ideas musicales, más se alejan estas. Al fin, desesperado, abandona la labor y se dedica a otras actividades y, cuando han pasado varias horas y, casi ni se acuerda de los malos ratos pasados en su gabinete de trabajo, entonces se le aparece la inspiración para ayudarle, para aclararle las tinieblas y presentarle un horizonte diáfano.

Volvamos a nuestra danza Ozgia. Ya tenemos para ella dos elementos importantes: la visión de un cuadro popular y la necesidad de un ritmo definido, puesto que se trata de una danza. Dos ritmos emplea el pueblo sevillano para sus bailes: uno de ellos es la seguidilla o sevillanas; el otro es un término medio entre pasadoble, garrotín o farruca. Nos decidimos por este último, no al azar sino porque la primera danza, Exaltación, está hecha en ritmo ternario, parecido a la seguidilla y nos conviene, como contraste, un ritmo binario.

y ahora, es indispensable recurrir a la técnica. Vamos

a construir el armazón interior de la danza, para darle estabilidad y que no se nos derrumbe. Las obras musicales se construyen como los edificios y los cimientos están integrados por <sup>la</sup> tonalidad. El cuerpo general de la obra se alza mediante una forma definida. Todo este plan de estructura y de tonalidades hay que hacerlo antes de escribir la primera nota; pero mi maestro d'Indy nos recomendaba mucho que no hiciésemos cuestión de gabinete seguir al pie de la letra el plan trazado de antemano, por dos razones: porque se compone tanto borrando con la goma como escribiendo con el lápiz; y, además, porque en el curso del trabajo pueden venir modificaciones que mejoren la estructura. Precisamente, un gran compositor contemporáneo tuvo la ligereza de publicar en un periódico el plan de una sonata que iba a escribir y luego la inspiración le jugó una mala pasada, brindándole elementos antagónicos a los que él deseaba.

Escribiremos la Orgia en la tonalidad de re, que casi la impone la primera danza. En toda serie de piezas musicales, la primera es siempre la que manda. La arquitectura de Orgia no puede ser demasiado complicada, pues su carácter bailable se opone a ello. Vamos a adop-

tar una forma en cinco partes, de tal manera que se correspondan las impares, 1ª, 3ª y 5ª, como también las pares 2ª y 4ª. Como el tema inicial debe tener fuerza rítmica, <sup>[1]</sup> vamos a prepararlo con cuatro compases preliminares que le abran calle. Ahora bien, esta parte resulta corta; es preciso reforzarla. Para ello tenemos un gran recurso, muy encajado en el ambiente sevillano: la guitarra; el instrumento flamenco indispensable en las reuniones populares andaluzas. Cuando se reunen el cantao y el guitarrista, mientras aquel descansa de sus gorzorititos, este se luce improvisando unas a modo de cadencias, dinámicas y vistosas, que llevan en sí gran brillantez. Voy a utilizar, para completar la primera parte de Orgia, una de estas cadencias, denominadas falsetas, primero al natural, después adornándola musicalmente con armonías. [2]

Como la danza es unirrítmica y en toda obra musical hay un factor importantísimo que es el contraste, la segunda parte debe diferenciarse lo más posible de la primera. Imaginemos que todo el comienzo es una visión de conjunto, muy sonora por ser también aparatosa y polí-croma. Detallemos ahora y localicemos nuestra visión en una pareja que baila, cenida y algo sensual, como

si estuviesen solos, aislados en medio de la fiesta. Al principio no oímos nada, solamente el ritmo cadencioso y suave de sus pasos que van y vienen por entre las floridas macetas del patio, bordeando la fuentejilla cuyo susurro se pierde en medio de la algazara general. De pronto surge una melodía muy popular y muy íntima, dividida en dos frases, quizá pregunta y respuesta, probablemente una declaración de amor en tegla, porque las dos frases se parecen pero no son iguales. Después todo calla, menos el ritmo cadencioso y suave de los pasos. [3]

La tercera parte es la vuelta de los temas iniciales. La tonalidad, que al dulcificarse había subido a te mayor, desciende otra vez al menor. El tema rítmico y la falsata de guitarra están más estrechamente unidos y tienden a sintetizarse. Este procedimiento es frecuente en mí, al repasar los temas; en vez de repetirse textualmente sufren una depresión, cuya finalidad es aligerar la marcha de la obra. No dejo de comprender que es una manera de entender las cosas algo anticlásica. La escuela frankista lo entiende en un sentido opuesto, amplificando los temas al repasarlos. Sea como fuere, la tercera parte de Ojía es corta y deprimida.

La quinta parte está subdividida en tres. Aparece un

temita (en sol mayor), un poco frágil y a modo de Scherzo, que ya había sido utilizado como fondo y ambiente en una Comedia lírica titulada Margot.<sup>[4]</sup> Dicho temita está cortado por la melodía popular e idílica, que tiene ahora mayor prestancia, como si la pareja de enamorados se apasionase progresivamente. Por lo demás, entre tantas parejas como bailan, bien pronto desaparecen los novios, y el temita de Scherzo pasa otra vez a primer término, con su zovicilla burlona.

La quinta parte de Orgía vuelve a la tonalidad primitiva. El baile se anima, el ritmo adquiere mayor velocidad; como arreastadas por vertiginoso torrente, pasan fugaces ante nuestra vista las parejas, en alocada carrera. Un diseño que parece muerto, pero que es simplemente el resumen de anteriores fórmulas, prepara la tercera vuelta del tema inicial,<sup>[5]</sup> arrollado esta vez y más sintético aún, puesto que no le acompaña la falseta de guitarra. Como una avalancha suben en marcha ascendente los acordes. Las parejas en un frenesí coreográfico chocan unas contra otras. Se produce la inevitable catástrofe. Y en la interrogación de un silencio, se oye hacia un rincón del patio, como una queja, la melodía idí-



lica; es un sollozo, quizá la primera manifestación de los celos. Interrogación bien corta, pues el baile toma momentáneamente vuelo y la danza se termina.

No deja de ser fácil hacer las obras en veinte minutos. Claro es que cuando se trabaja realmente no ocurre así. Hace falta, ante todo, un aislamiento completo, y proceder con enorme lentitud. El esfuerzo cerebral es tan grande que, al menos por mi parte, me es imposible soportar más de dos horas el trabajo de composición cada día. Esas dos horas producen un maximum de 14 ó 15 compases, los que, con alguna frecuencia, suelen destruirse al día siguiente. Hay que comprobar la labor al piano a cada momento, compás por compás, acorde por acorde; borrar sin compasión lo que no esté completamente bien; no tener jamás prisa por terminarse. Puedo asegurar que cada trozo de música que se escribe, es el resultado de un sufrimiento.

Las Danzas Fantásticas fueron escritas para piano en su primera versión. Posteriormente, se me ocurrió la idea de orquestarlas. En nuestra época está de moda el tocar las obras a través de transcripciones y de arreglos. Las canciones de Manuel de Falla se tocan en violín; Las

Obras pianísticas de Debussy y de Ravel están orquestadas; algunos trabajos de Chopin, se les ha puesto letra y se cantan; mi "Miserere Santo a media noche" lo interpretan los violoncellistas. Si seguimos así, no sería difícil volver de nuevo a las fantasías de ópera. Aunque yo soy, por esencia, refractario a las fluctuaciones de la moda, orquesté las Danzas Fantásticas por creerlas con suficiente policromía para llevarlas a la paleta instrumental. La pintura y la orquestación son artes gemelas. Pero la dificultad del instrumentador consiste en que tiene necesidad de oír interiormente los efectos orquestales que va escribiendo. A primera vista esto parece un mundo, no siendo, realmente, más que una evanescencia.

Hay quien asegura que, para instrumentar bien, es necesario saber tocar todos los instrumentos de la orquesta. Me parece dicha opinión tan pueril que no creo necesite comentarios. Sin embargo, sin obligación de tocarlos, hay que conocerlos bien, para evitar contratiempos. Los profesores de orquesta, en los ensayos, suelen levantarse de sus sitios y acercarse aparentemente tímidos al autor para decirle: "Maestro, este pasaje no lo puedo hacer". Raro es el compositor a quien no haya ocurri-

do un incidente de este género. A Wagner lo marcaban con sus difíciles pasajes en la Cabalgata de Walquirias y en el Fuego Encantado. Manuel de Falla puso un trino de flauta en su primera versión de El Sombrero de tres picos, que se titulaba El Corregidor y la Molinera, que no podía hacerse: "Busque usted quien le ayude" contestó malhumorado el autor de La Vida Breve ante la queja del flautista; y esto se hizo, pues el vecino de atril le prestó el oncenso dedo que le faltaba para realizar el trino. A mí también, y precisamente en las Danzas Fantásticas, se me acercó el flautín, para advertirme que su instrumento carecía del do grave que le había colocado. Yo, acordándome del diálogo entre Mahold y Stravinsky, le respondí: "Si no lo tiene ahora lo tendrá con el tiempo".

Pero, volvamos a Orgia. Cuando se orchestra <sup>sea</sup> una ~~de~~ piano, es como trasladar la música de un mundo a otro. El piano, por muchas combinaciones que con él quieran hacerse, es siempre un poco plano, carece de relieve. Además, la colocación de acordes y su escritura característica están supeditadas a la distancia que la mano puede dar de sí. La Orquesta, a pesar de sus defectos, que tiene bastantes,

es ya un instrumento múltiple, como una cortina sonora sin interrupción. Conociendo lo suficiente el mecanismo interior de las partituras y desechado el miedo de que suene poco, de que suene demasiado o de que no suene lo que se quiere, el orquestar es un placer para el compositor, sobre todo si la obra es suya. En efecto, se tiene libertad para poner adornos y diseños suplementarios, que se insertan en segundo término, dan mayor colorido y enriquecen la polifonía general de la obra. Algo de esto ocurrió con Oegia cuyo asunto coreográfico se prestaba para ello.

La falseta de guitarra está amplificadas, pues marchan al unísono casi todos los instrumentos agudos de la orquesta, produciéndose <sup>de</sup> la mezcla de timbres uno especial, metálico y penetrante. Dicha falseta la termina un redoble de platillo. Dice Widor en su tratado de Orquestación, que la sonoridad del platillo puede llegar a ser tan suave que parece polvillo de oro; esta fue mi intención al colocarlo como colofón de la falseta. Y conviene advertir que los instrumentos de percusión vienen a ser la sal de la orquesta, lo que hace destacar y dar gracia a las ideas: el golpe grave y profundo del bombo; el metálico choque del platillo; el resonar del triángulo; la fuerza rítmica del tambor; la sono-

sidad irreal de la celesta; el trémolo característico de las sonajas en la pandereta; todo ello empleado a tiempo y oportunamente sobre a las obras, realzándolas y dándoles graciosos picarescos. En nuestros días la percusión se ha hecho exótica, se han agrupado los instrumentos añadiéndoles algunos cacharros inútiles, produciendo el jazz. A pesar de cuanto se le combate en todas partes, yo no encuentro más que un defecto muy grande al jazz, y es que se ha dado al que lo toca la libertad de hacer lo que le dé la gana. Dicha libertad engendra algo caótico y grotesco, porque, al menos en Europa, muchos de los que a él se dedican no saben música. Pero, disciplinando el jazz, escribiendo lo que ha tocar, no veo la razón de combatirlo, al contrario, daría resultados utilísimos.

A todo esto hemos llegado en nuestra orquestación a la segunda parte de Orgia. El ritmo se hace suavísimo y la cuerda sola, como almohadón de plumas, va marcándolo. La cuerda: Violines, Violas, Violoncellos, Contrabajos, forman el verdadero fondo orquestal. No se concibe una orquesta sin cuerda, como no podría concebirse un cuerpo sin alma. Por eso la banda no podrá competir jamás con la orquesta; los clarinetes son siem-

pre ágrios con relación a los Violines. La frase idílica va a ser cantada por la flauta, instrumento de una gran dulzura, sobre todo desde que se construyen flautas de flauta. Chillona en su registro agudo, va dulcificándose a medida que desciende, hasta <sup>legato</sup> en sus notas graves, a sonoridades exquisitas; diríanse notas de trompeta lejana. El grupo de instrumentos de madera es la desesperación de los que comienzan a instrumentar. Y se comprende, pues está integrado por timbres tan dispares e inconexos, que no pueden enlazar entre sí. La suavidad de las flautas <sup>no marcha</sup> con el timbre gangoso y penetrante de los oboes. Los clarinetes que, como el rugiente amarillo, sirven para todo y se prestan para fondos armónicos, no tienen nada que ver con el timbre débil y enfermizo de los fagotes. Toda la parte central de Oregia está a cargo de los instrumentos de madera, dialogando entre sí, marchando en octavas o entrecruzándose.

La última parte, cuando la danza se anima, el elemento preponderante es el metal. Los tratadistas del pasado siglo, y entre ellos Estrella, cometieron el error de afirmar que el metal era como un cuerpo de reserva pronto a intervenir en la última fase de la batalla or-

questal, como artillería de grueso calibre. Es indudable que el grupo de trompetas y trombones supone la fuerza vital de la orquesta; pero ya Wagner demostró en su Tristán que los trombones llegan a la más atterciopelada sonoridad. Stravinsky escogió la tuba <sup>para</sup> que personificase los gemidos del oso en su ballet Petruschka. La trompeta es ya casi un instrumento de virtuosismo y, en cuanto a las trompas, bien podemos decir que es la víctima de la orquesta. La trompa en fa tiene cuatro metros de tubo y esto, unido a su especial embocadura <sup>(hace)</sup>, la emisión difícil y peligrosa; pero, además, los públicos no tienen compasión con los trompas. Cualquier otro instrumento puede equivocarse tranquilamente, y encontrará benevolencia en el auditorio; el pobre profesor de trompa, cuando ve acercarse el terrible momento, se pone lívido; no hay remisión para él.

En el final de Bejia, el metal, formando un bloque, avanza impetuoso, subiendo sin cesar hacia la estridencia. Al producirse la catástrofe, queda el lamento idílico. ¿Que mejor instrumento para expresarlo que el violoncello? De todos los instrumentos de la orquesta es <sup>el</sup> violoncello, quizá por su parecido con la voz

humana, el más adecuado para la expresión de sentimientos íntimos, vibrantes y cálidos. En su región aguda las notas tienen cierta sugestión especial; parece que el instrumento se desdobra y adquiere la personalidad de un violín, aunque sin perder por ello su característico fello saxoni. Es el instrumento evocador por excelencia de la orquesta.

Pero, hecha la Oregía y orquestada, además, quiero terminar esta serie de charlas-conferencias con una rápida ojeada sobre el estado actual de la música en España. Este será el tema de mi última disertación: presentáros a mis compañeros, los compositores de mi país.



LST-COI-TUR-27

¿ 1933?

- La obra Círculo, está ya grabada.
- En la lista falta Cántico del genio de la Fuente (Jardín de Oriente)
- En cambio la Danza Campesina no sé lo que es.
- Se puede comenzar preguntando: Navidad
- También falta Coque de mujer      La Venta de los Gatos
- sobre La Adúltera penitente      Fantasia italiana
- Rincónes de Saulúcar
- Saulúcar de Barrameda
- Pieza romántica
- Coque de mujer (tiene canto)
- Variaciones clásicas (con violín solista)

Me faltan ejemplares de:

- Nocturno en la bend
- Sinfonía berllesana (partitura)
- Danzas fantásticas (partitura)
- Jardín de Oriente (Cántico del genio de la Fuente)
- Tres sonetos

(original en la o. u.)

Manuscritos

Orquestación de películas . . . . .	C-3
{ Primavera sevillana . . . . .	4
{ El Abanderado . . . . .	L-4
{ Eugenia de Montijo . . . . .	
Jardín de Oriente . . . . .	C-4
Sinfonía del Mar . . . . .	C-3
Jardín de niños . . . . .	F-3
Corazón de mujer . . . . .	F-3
Fantasia italiana . . . . .	F-3

Legado Joaquín Turina. Biblioteca Fundación Juan March

Mujeres de Sevilla . . . . .	F-3
Preludios . . . . .	F-3
Navidad . . . . .	F-3
Excursiones . . . . .	F-3
Lirico . . . . .	F-3
Contemplación . . . . .	F-3
Homenaje a Navarra . . . . .	F-3
Fantasia del reloj . . . . .	F-3
Ave María . . . . .	F-3
Por las calles de Sevilla . . . . .	F-3

Legado Joaquín Turina. Biblioteca Fundación Juan March

Fantasia cinematográfica . . . . . F-8  
 Unión mágica . . . . . F-8  
 Cinco danzas gitanas . . . . . F-8  
 Trilogía: El poema infinito . -  
 Ópera . - Hipócrates ! . . . . . F-8  
 Tríptico . . . . . F-8  
 La adúltera penitente (suite de  
 concierto para orquesta) . . . . . F-8  
 Sonata española . . . . . F-8  
 Recuerdos de mi unión . . . . . F-8

Legado Joaquín Turina. Biblioteca Fundación Juan March

Margot . . . . . F-8  
 Marcha militar . . . . . F-8  
 Ópera andaluza (y copia) . . . . . F-8  
 Orquestación de Danzas gitanas  
 (1ª serie) . . . . . F-8  
 Atardecer en la catedral . . . . . F-8  
 Los siete Dolores de la Virgen  
 María (fragmento) . . . . . F-8  
 Simfonía marítima . . . . . F-8  
 Salve . . . . . F-8

Legado Joaquín Turina. Biblioteca Fundación Juan March

Desde mi terraza . . . . .	F-8
Las Musas de Andalucía . . . . .	F-8
Las cuatro estaciones . . . . .	F-8
Pregón de flores . . . . .	F-8
El castillo de Almodóvar . . . . .	F-8
Serenata . . . . .	F-8
Homenaje a Lope de Vega . . . . .	F-8
Sonata fantasía . . . . .	F-8
Parquita en do . . . . .	F-8
Siluetas . . . . .	F-8

Legado Joaquín Turina. Biblioteca Fundación Juan March

Pieza romántica . . . . .	F-8
El Abanderado . . . . .	F-8
Luis Carraleras . . . . .	F-8
Una noche en blanco . . . . .	F-8

Legado Joaquín Turina. Biblioteca Fundación Juan March

Documento 5

647-CR-TUR-27

CAJÓN DE AUTORES DRAMÁTICOS LINGÜA  
MADRID

Avenida del Conde de Peñalver, 17  
Teléfono 4127

9/8-VIII-38  
en Valencia

Mr. D. Manuel Villas.

Muy Sr. mío y amigo: he estado a verle en su casa de la Carrera de San Jerónimo y me ha dicho Echevarría que no regresará usted hasta el 15. En vista de ello me decidí a escribirle para exponerle el asunto, que es el siguiente:

Por causas incidentales, de las que ya le hablé cuando venga, he tenido que suspender la composición del Evangelio hasta el mes de Septiembre. Por lo tanto tengo libre Agosto, que puedo dedicar a la composición de tres "Danzas fantásticas", de las que, en principio, ya hemos hablado. Ya las tengo planeadas y se trata de tres trozos importantes de 18 a 20 minutos de duración. Pero no las he empezado porque estos asuntos me gusta

tratarlos con toda la claridad posible desde el principio. Por eso no emprendere el trabajo hasta que usted esté de acuerdo en todo. Respecto a las condiciones, ¿le parece a usted bien, en Venta firme, 300 pesetas líquidas más el saldo de una cuenta de 225,85 que tengo pendiente con la casa? Le agradecería me contestase pronto, pues como ya le he dicho, no dispongo más que de un mes.

y ya en el terreno particular ¿No había modo de reformar los antiquismos contractos de la casa? Sin la menor intención, perjudicari enormemente a los autores.

En espera de su respuesta queda de usted su siempre afmo y S.S. Q.E.P.A.

Joaquín Turina  
Agosto 1938

J. Alfonso XI - 5 - Madrid

[33]

Legado Joaquín Turina. Biblioteca Fundación Juan March

LJT-GT-TU/27

JOAQUÍN TURINA  
ALFONSO XII, 5  
MADRID

Sr. D. Manuel Villar.

Querido amigo: al fin terminé la orquestación de las "Danzas fantásticas", las cuales han dado un total de 68 páginas de partitura.

Fui a verle esta mañana, pues empezando la serie de conciertos dentro de 15 días resulta el asunto algo urgente, si a V le parece, podríamos extender, a la entrega de la partitura, un documento provisional, cuyos bases le recuerdo y son las siguientes: a fin de julio le ofrecí a V las "Danzas fantásticas", para piano, bajo el precio de quinientas pesetas. Echeburria, que trató el convenio conmigo, me dijo que V quería también el derecho de aparatos mecánicos, pero de una manera seria y legal, por lo cual aumentamos el precio a 600, las cuales cobré al entregar la obra.

Más tarde continuamos en hacer una versión de orquesta, a base de cobrar V un tercio de derechos.

Habiéndome ofrecido la Asociación de Compositores copia de material, con una prima de derechos de alquiler, consulté el caso con usted y quedamos en que el material corría también a su cargo.

Ahora bien, como V se hará cargo, estas dos últimas cláusulas suponen una pérdida para mí, por lo cual, espero que

Legado Joaquín Turina. Biblioteca Fundación Juan March [2]

será V tan amable que me las indemnice con 400 ptas, es decir, haciendo un precio total de 2000 ptas.

Por el enorme trabajo de orquestación ¿que le voy a poner? - Nada. Le ofrezco a V este trabajo de mes y medio, siquiera por ser la primera obra sinfónica que una casa española va a lanzar al mundo musical.

Hasta el miércoles que fui a verle por la mañana.

Le saluda afectuosamente su buen amigo  
Joaquín Turina

31 Diciembre 1919

J. Joaquín Turina Pérez - cédula 4ª clase N.º 28828 expedida en Madrid el 15 Agosto 1919.

Danzas Fantásticas  
N.º 1 - Waltz  
" 2 - Minuetto  
" 3 - Orgia

Legado Joaquín Turina. Biblioteca Fundación Juan March [3]

LIT-M-Com-6-13

DOCS

La música andaluza en su aspecto histórico, sea como canción popular o como ritmo de danza, ha entrado de lleno en el simbolismo español, formando el núcleo, el corazón de las obras sinfónicas, no solamente del poema o de la impresión, sino también de las formas estrictas, sonata y sus derivadas, sinfonía y música de cámara. ¿Pero ¿de donde procede el inmenso archivo popular, desparzamado por las tierras andaluzas? Este es un problema algo complicado, y del que se han escrito, además, muchas falsedades. Intentemos un breve itinerario de sus orígenes.

LT-M-Com-T-3

Danzas fantásticas (quinta) 1

Fueron concebidas para dos versiones sonoras: una de ellas para orquesta y otra para piano, pero no en <sup>simple</sup> reducción, sino en verdadera versión pianística. Se estrenaron por la Orquesta Filarmónica, bajo la dirección del Maestro Ferrn Casas, en 1920. La idea fue hacer tres piezas simfónicas, en ritmo de danza y de tipo folklórico, pero con elementos originales. Están basadas en epigramas tomados directamente de la novela de Mas, titulada La Olegia.

I. Exaltación. Recuerde muy de lejos la jota aragonesa. El epigrama dice así:

" Parecía como si las figuras de aquel cuadro incomparable se movieran dentro del cáliz de una flor "

II. Ensueño. Mezcla de elementos rítmicos y melódicos vascos y andaluces, que se completan algo exóticamente. He aquí lo que expresa la música.

" Las cuerdas de la guitarra al sonar eran como lamentos de un alma que no pudiera más con el peso de la amargura. "

Legado Joaquín Turina. Biblioteca Fundación Juan March



115 Orgía. Es una farruca andaluza, con  
~~de~~ adornos y dibujos flamencos, falsetas  
de guitarra, limando ya con el tipo  
gitano y los jipios del Cante jondo. Esta  
basada sobre las siguientes frases:

" El perfume de las flores se confundía  
con el olor de la manzanilla y del fondo  
de las estrechas copas, llenas del vino  
incomparable, como un incienso, se ele-  
vaba la alegría."

## NOTAS AL PRESENTE PROGRAMA

### JOAQUIN TURINA.

Motivo de honda alegría para esta sección de la "Hispanocubana de Cultura" y para la "Orquesta Filarmónica de la Habana" es la presencia en la hospitalaria tierra de Cuba del ilustre maestro hispano Joaquín Turina.

Su figura musical universalmente conocida no necesita previas alabanzas: basta pronunciar el nombre de este gran artista para que un mundo de bellas creaciones acuda en tropel a nuestra mente. El cantor de Sevilla, el poeta que supo aprisionar tantas y tan sugestivas imágenes viene hoy ante nosotros para animarlas. Rindámosle sentido homenaje: Cuba ha sabido siempre, y sabrá una vez más ser pródiga con los portadores de altos mensajes.

### La Directiva.

**Sinfonía Sevillana.**—La palabra *sinfonía* tiene en esta obra un sentido literario. La *sinfonía sevillana* es, pues, un poema, algo así como el palpitante de la ciudad andaluza. Es el marco y el ambiente en el cual se inicia un idilio que se exaltará libremente, sin ningún género de obstáculos.

El primer tiempo: **Panorama**, describe únicamente el ambiente en el que se moverán las figuras. El personaje femenino aparece fugazmente, representado por un *schottis* madrileño.

En el segundo tiempo se inicia el idilio a bordo de un vaporcito de los que surcan el río Guadalquivir: el diálogo amoroso se unen las coplas de los marineros y hasta el rumor de una fiesta en la orilla que, a causa de la velocidad del barco, hace efectos de que se acerca, pasa y se aleja...

En una venta, a la orilla del río, en San Juan de Aznalfarache, tiene lugar una fiesta andaluza; alternando con los ritmos del zapateado y del garrotín, el idilio se exalta, toma grandes proporciones el *schottis*, se amplifica y acaba en un himno de amor.

### J. T.

**CASTILLA.** No intenté hacer una auto-crítica de mi obra. Voy solamente a anunciar el procedimiento seguido para la realización de "Castilla"; procedimiento que consiste en no seguir un programa concreto y hacer que las imágenes evocadas al recuerdo de la vasta llanura castellana se muevan libremente en los tres cuadros musicales que la componen.

Debo advertir que de todos los temas expuestos en mi obra solamente uno, muy utilizado, es auténticamente popular: los otros, aunque populares en su aspecto, son originales.

Pienso que de haber acertado a plasmar las imágenes evocadas, la sola enumeración de los títulos que encabezan los tres cuadros de "Castilla" bastarían a explicar el contenido sonoro de ellos. No obstante señalaré que el argumento se halla en el ambiente mismo del páramo castellano y en la secular grandeza del alma de Castilla. Pero... no vayáis muy lejos en vuestras recreaciones, no os imaginéis que fué la Castilla heroica y legendaria la que inspiró mi obra: es a la otra a la que yo me refiero en mis evocaciones, a la Castilla llana, la del labriego, que encierra dentro de su hirsuta apariencia tesoros de poesía infinita. "La tierra que calcina el sol", como ha dicho un poeta, ofrece paisajes sentimentales de una insuperable belleza... Bajo el recuerdo de sus hechizos y en esos momentos únicos en los que todo se torna propicio para la evocación concebí los tres cuadros de "Castilla".

El primero: "Panorama" en la visión de un paisaje castellano: en él se eleva el canto salmantino que ha de regir la obra alternando con otros de rústico aspecto. El segundo: "En la Llanura", es una evocación de la monótona meseta. Una pro-

(Sigue en la última página)

gresiva dinámica que va poco a poco multiplicándose acompaña a un canto de estepa confiado en parte al saxófono contralto—introducido expreso en este tiempo—canto que pasará sus nostálgicos acentos a través de un ritmo continuo y persistente y que enmudece tan sólo cuando el tema generador de la obra reaparece en fuerte culminación lírica. Y el tercer cuadro: "Cantos de trilla" de un ritmo tumultuoso y desenfrenado a veces, es asimismo una estilización de cantos populares que cesan al reaparecer el primitivo tema salmantino del comienzo.

Pedro Sanjuán.

NOTA.—"Castilla" figura en el presente programa por deseo expreso del maestro Turina quien ha querido congratular de este modo a su antiguo discípulo y entrañable amigo el maestro Pedro Sanjuán.

#### RITMOS.

Es un poema pensado coreográficamente y también una marcha hacia la luz. "El prelude" inicial se desenvuelve en matices de "obscuridad" excitando hacia el "gris", color con que aparece la "Danza lenta" que le sigue. Viene después un "Vals trágico" algo apashe, a ratos exaltado, otros suplicantes y todo el coro proyectado bajo un tono rojizo. Al llegar el "Garrotín" la coloración aclara y el ambiente se torna rítmico y optimista como preparación al "Intermedio" que supone un idilio—luz rosada—.Y en continua graduación surge la "Danza exótica" (Charleston) llena de alegría—luz blanca—y a ella vienen a mezclarse, como un recuerdo y sin que desaparezca el ritmo de Charleston, ecos del "vals trágico". Culmina esta "Danza exótica" en fuerte coloración—luz plena—límite potente de las diferentes fases que han venido sucediéndose del principio al fin.

#### DANZAS FANTASTICAS.

El Autor ha querido traducir, por medio del ritmo, la sensación del movimiento humano en todo lo que éste tiene de espiritual y expresivo, buscando, en cuanto al colorido, el mayor contraste posible. En estas danzas no interviene, pues, el elemento literario, propiamente dicho, y para su explicación, bastará copiar los epígrafes que llenan cada una de las tres danzas, tomado de una novela sevillana de José Más.

Hoy se ejecuta la No. 3 "ORGIA" que acota el autor con las siguientes palabras:

"El perfume de las flores se confundía con el olor de la manzanilla, y del fondo de las estrechas copas, llenas del vino incomparable, como un incienso, se elevaba la alegría".

J. T.



3

La Fundación Hombres Nuevos que preside Nicolás Castellanos Franco (Obispo emérito de Palencia), y el Conservatorio Profesional de Música de Palencia, han organizado por cuarto año consecutivo este Concierto con el fin de lograr recaudar los fondos necesarios para que jóvenes de escasos recursos de las poblaciones rurales de Santa Cruz de la Sierra (Bolivia), puedan ser becados y así, tengan la oportunidad de estudiar en la Orquesta Sinfónica de Jóvenes Músicos del Proyecto Hombres Nuevos.

**PROGRAMA**

**"Eine Kleine Nachtmusik"** W. A. Mozart  
**K.V. 525**  
 Allegro  
 Romanza (Andante)  
 Menuetto e trio  
 Rondó (Allegretto)

**Obertura "La Flauta Mágica"** W.A. Mozart

**Obertura "La Traviata"** G. Verdi

**"Danza de las Horas de la Opera la Gioconda"** A. Ponchielli

**Suite "Carmen"** G. Bizet  
 Preludio  
 Habanera (Solista)  
 Seguidilla (Solista)  
 La Garde montante (Coro)  
 Les toréadors

**"Orgía" (Danzas Fantásticas)** J. Turina

**"Coro de Barquilleros". Zarzuela "Agua Azucarillos y Aguardiente"** F. Chueca

**Directora de Orquesta:** Yolanda Galindo Beneitez  
**Solista:** Susana Ferrero Blanco  
**Directora de Coro:** M<sup>a</sup> Isabel López Tejedor



**Concierto Solidario**  
 "La Orquesta Sinfónica y Coro del Conservatorio Profesional de Música de Palencia"  
 a beneficio de "Fundación Hombres Nuevos"  
**día 13 de junio 2008**  
 20:15 horas  
 Teatro Principal Palencia

**Venta de entradas**  
 Precio 5€ y 10€  
 Conservatorio P. de Música de Palencia - Plaza de San Pablo, 8  
 Lobato Confección de Caballero - Cuatro Caminos  
 Música Sancho - Gil de Fuentes, 6

**Colabora en la fila 0**  
 C/C Caja España 2096 0338 74 3049198802  
 Concepto: Concierto Solidario

Directora de la Orquesta:  
**Yolanda Galindo Beneitez**

Caja España TU OBRERA SOCIAL  
 Junta de Castilla y León Consejo de Educación  
 Ayuntamiento de Palencia  
 Fundación Hombres Nuevos

IES Ramón del Valle-Inclán



IES Ramón del Valle-Inclán



I.E.S. "Ramón del Valle-Inclán" VICEDIRECCIÓN

CONCIERTO ORQUESTA DE VIENTO DEL CONSERVATORIO FRANCISCO GUERRERO, DE SEVILLA



22 de junio de 2012

ACTO DE CLAUSURA DE CURSO IES RAMÓN DEL VALLE-INCLÁN 2011-2012



Directora de Orquesta María Yolanda Galindo Benítez

Nace en Oviedo, dónde inicia sus estudios musicales. Es profesora superior de Piano, Música de Cámara, Solfeo, Pedagogía musical, Composición y Dirección de Orquesta. Es licenciada en Geografía e Historia en la especialidad de Musicología por la Universidad de Oviedo y Suficiencia Investigadora por la Universidad de Salamanca. Ha perfeccionado sus estudios con cursos : Canto Gregoriano, Edición de Partituras, Musicoterapia, Dirección coral y Dirección de Bandas. Su experiencia docente abarca distintos campos: Ha impartido Piano y Coro en los Conservatorios de Gijón y Oviedo. Ha trabajado en el Instituto de Artes escénicas de Gijón como profesora de Historia de la música y ha desarrollado actividad docente de Orquesta en los conservatorios profesionales de Vigo, Pontevedra, Ponferrada y Palencia y el Conservatorio Superior de Vigo. Ha dirigido medio centenar de conciertos con un repertorio variado que abarca los estilos más representativos del género orquestal. En el 2010 obtiene plaza de Orquesta en el Concurso-oposición convocado por la Comunidad de Andalucía con un primer destino en el Conservatorio Profesional de música " Manuel Carra " de Málaga y actualmente tiene destino definitivo en la especialidad de Orquesta en el Conservatorio " Francisco Guerrero " de Sevilla y compagina su labor docente con su tesis doctoral sobre el compositor sevillano Joaquín Turina.

ORQUESTA DE VIENTO DEL CONSERVATORIO

"Francisco Guerrero" de Sevilla

PROGRAMA

"Lanjarón" (Pasodoble).....F.Penella

ENTREGA PREMIOS ALUMNADO 4º ESO

"Egmont" (Obertura).....L.V.Beethoven

"Orgía" ( Danzas Fantásticas).....J.Turina

ENTREGA PREMIOS ALUMNADO 2º BACHILLERATO

"Playas de río".....K.Viak

I-Trocadero Playa

II-Ipanema Playa

III- Copacabana Playa

ENTREGA OTROS PREMIOS

"La Gran Vía" (Selección).....Chueca y Valverde

"Tambor de Granaderos" (Obertura).....R. Chapí



**"Avilés, 1924"**  
-PRE- ESTRENO  
MONTAJE BANDA SONORA

La película muda titulada "Avilés, agosto de 1924", propiedad del EXCMO. Ayto de Avilés y primera película rescatada por la Filmoteca de Asturias al poco tiempo de su constitución en el año 1997.

El acto contará con una introducción que bajo el título de "La Música como contrapunto de la acción cinematográfica" realizará el Director de la Filmoteca de Asturias D. Juan Bonifacio Lorenzo Benevente.

El proyecto es fruto de la colaboración establecida entre La Filmoteca de Asturias, el Conservatorio Profesional de Música de Oviedo y el Festival de Cortometrajes de Avilés, coordinado por el profesor Carlos Feljoo (asignatura de Gestión Cultural y Música del Conservatorio Profesional de Música de Oviedo), y materializado en la elaboración e interpretación de dicha banda sonora en vivo por parte de la Banda Sinfónica del Conservatorio Profesional de Música de Oviedo, bajo la dirección de D<sup>a</sup> Yolanda Galindo Beneitez (Profesora Titular de Orquesta del Conservatorio Profesional de Música de Oviedo y Directora de las agrupaciones del Centro).

A lo largo de la proyección se interpretarán fragmentos del repertorio seleccionado adaptados a cada una de las escenas y actos descritos en la película.

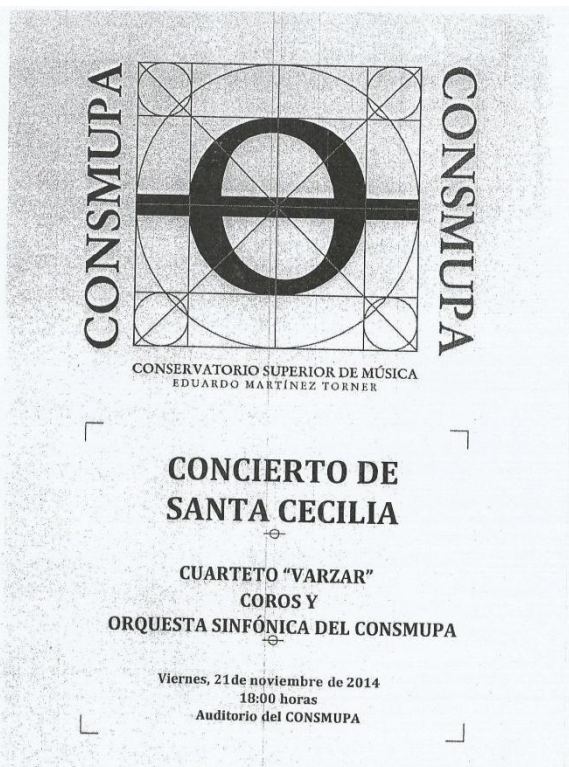
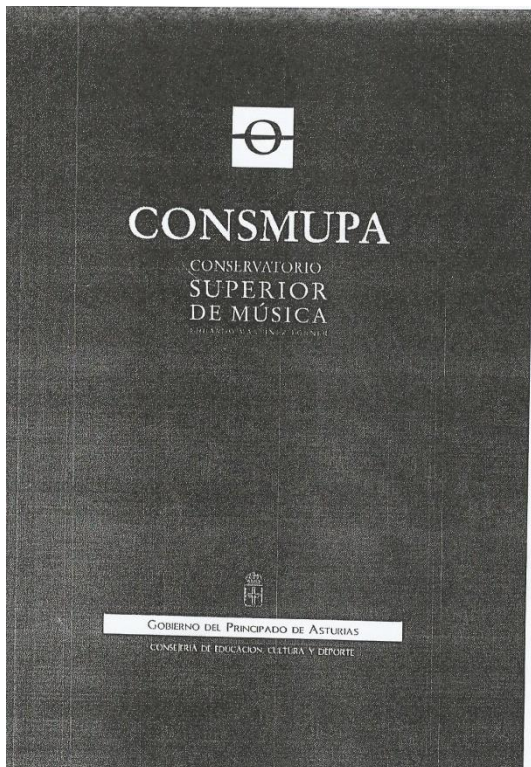
SELECCIÓN DE OBRAS PARA LA BANDA SONORA DE LA PELÍCULA "AVILÉS 1924"

"SEMPER FIDELIS"	J.P.SOUSA
"HAND ACROSS THE SEA"	J.P.SOUSA
"LA RAPACINA"	E. REÑÉ
"CHARLEY, MY BOY"	GUS KHAN Y TED FLORITO
"LA CANCIÓN DEL SOLDADO"	J. SERRANO
"MARGOT"	J.TURINA
"HIMNO NACIONAL DE ESPAÑA"	B. PÉREZ CASAS
"EL ADELANTADO DE LA FLORIDA"	L. CAMUESCO Y P.LARMENTL
LA DANZA PRIMA	

BANDA SONORA ORDEN DEL REPERTORIO

PRIMERA PARTE

EL ADELANTADO DE LA FLORIDA	Desde el principio al 1,55
SEMPER FIDELIS	Los Delegados llegan al Ayuntamiento va de 1,55 al 4,34
LA RAPACINA	Gran hotel 4,35 al 6,56
HIMNO NACIONAL 2ª PARTE	Recepción en el consistorio 6,56 al 7,21
HIMNO AMERICANO	Llegada del Embajador 7,21 al 8,04
HIMNO NACIONAL 1ª sección	Al sonar los acordes 8,04 a 8,25
HAND ACROSS THE SEA	Excursión a Salinas 8,25 a 9,25
CANCIÓN DEL SOLDADO	Excursión a Arnao 9,26 A 11,10
	Visita a la fábrica 11,10 a 11,48
CHARLEY MY BOY	Club Náutico 11,48 a 13,23
CHARLEY MY BOY	Granujillas 13,23 al final de la primera parte
2ª PARTE	
MARGOT	PROCESIÓN y ACTOS -00,42 A 4,41
CANCIÓN DEL SOLDADO	4,41 A 6,11
CHARLEY MY BOY	Tiro al pichón 6,11 a 8,16
CANCIÓN DEL SOLDADO	Delegados visitan... 8,16 a 10,06
LA RAPACINA	Romería Asturiana 10,06 a 11,24
DANZA PRIMA	Modo clásico de escanciar sidra 11,24 a 11,50
LA RAPACINA	de 11,50 a 12,21
EL ADELANTADO DE LA FLORIDA	DE 12,21 A 13,37



## PROGRAMA (PARTE ÚNICA)

### CUARTETO DE CUERDA "VARZAR":

- IRENE ROMERO FERNÁNDEZ, violín
- NICOLÁS MARTÍNEZ ALONSO, violín
- NURIA HERNÁNDEZ VELASCO, viola
- ELENA ROBEDILLO LISBONA, violoncello

CUARTETO Op. 76 Nº 3, HOB. III : 77 ("DEL EMPERADOR").  
J. HAYDN

- 1º.- ALLEGRO
- 2º.- POCO ADAGIO; CANTABILE (TEMA CON VARIACIONES)
- 3º.- MENUET - TRIO. ALLEGRO
- 4º.- FINALE. PRESTO

### COROS DEL CONSMUPA

Director, MARCO A. GARCÍA DE PAZ

- "SI LA NIEVE RESBALA".....J. DOMÍNGUEZ
- "NEREA IZANGO ZEN"..... J. BUSTO
- "LUX AURUMQUE".....E. WHITACRE

### ORQUESTA SINFÓNICA DEL CONSMUPA

Directora, YOLANDA GALINDO BENÉITEZ

-FINLANDIA OP.26.....J. SIBELIUS

-DANZAS FANTÁSTICAS.....J. TURINA

"EXALTACIÓN"  
"ENSUEÑO"  
"ORGÍA"

PROFESORA SUPERVISORA

YOLANDA GALINDO

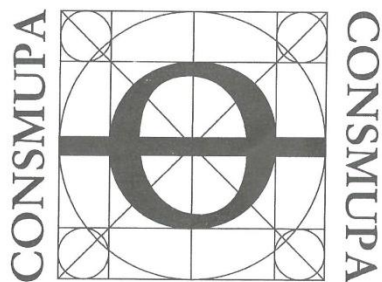


**CONSMUPA**

CONSERVATORIO  
SUPERIOR  
DE MÚSICA  
EDUARDO MARTÍNEZ TORNER



GOBIERNO DEL PRINCIPADO DE ASTURIAS  
CONSEJERÍA DE EDUCACIÓN, CULTURA Y DEPORTE



CONSERVATORIO SUPERIOR DE MÚSICA  
EDUARDO MARTÍNEZ TORNER

**CONCIERTO DE  
ORQUESTA DE CÁMARA**



**Directora:  
Yolanda Galindo Benítez**



**Viernes, 15 de mayo de 2015  
13:00 horas  
Auditorio del CONSMUPA**



**PROGRAMA**

Serenata op. 20

- I. Allegro Piacevole
- II. Larghetto
- III. Allegretto

E. Elgar (1857-1934)

Serenata op. 22

- I. Moderato
- II. Tempo di valse. Trío
- III. Scherzo
- IV. Larghetto
- V. Finale. Allegro vivace

A. Dvorak (1841-1904)

"Sinfonía Simple"

- I. Boisterous Bourrée. *Allegro rítmico*
- II. Playful Pizzicato. *Presto possibile pizzicato sempre*
- III. Sentimental Saraband. *Poco lento e pesante*
- IV. Frolicsome Finale. *Prestissimo con fuoco*
- V. Finale. Allegro vivace

B. Britten (1913-1976)

"Oración del torero"

J. Turina (1882-1949)

**ORQUESTA DE CÁMARA  
DEL CONSERVATORIO SUPERIOR DE MÚSICA  
"EDUARDO MARTÍNEZ TORNER"**

**Directora: Yolanda Galindo Benítez**





## ANEXO IV: PARTITURAS

Partitura 1.- Ejercicios manuscritos de composición.

Partitura 2.- *Istar* de Vicent D'Indy.

Partitura 3.- Partitura autógrafa, *Preludio*, para orquesta (1900).

Partitura 4.- Partitura manuscrita, *Marcha militar*, para orquesta (1911).

Partitura 5.- Manuscrito de *Margot*, en su 2ª versión, para coro, solistas y orquesta (1914).

Partitura 6.- *Danzas fantásticas* para piano de Turina (1919).

Partitura 7.- *Danzas fantásticas* para piano director de Salabert (1931).

Partitura 8.- *Danzas fantásticas* para violín conductor de Salabert (1931).

Partitura 9.- *Danzas fantásticas* para orquesta de Turina (1921).

Partitura 10.- *Orgía*, para orquesta (partes), de Salabert (1931).

Partitura 11.- *Ensueño*, transcripción para guitarra por Venancio García Velasco (1930).

Partitura 12.- *Orgía*, transcripción para guitarra por José de Azpiazu (1959).

Partitura 13.- *Orgía*, transcripción para orquestina por Turina (1955). *Particella* violín I.

Partitura 14.- *Orgía*, transcripción para sexteto por Roberto Coll (196?).

Partitura 15.- *Danzas fantásticas* para dos pianos de Luis Pérez Molina (1996).

Partitura 16.- Manuscrito *Semblanza* para piano de Federico Moreno Torroba, que forma parte del homenaje realizado en 1982, con motivo del centenario del nacimiento de Joaquín Turina.

Partitura 1.- Ejercicios manuscritos de composición

LJT-PA-49 *Ejercicios de Composición.* 2

*Temas de fuga.*

1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10. 11. 12. 13. 14. 15. 16. 17. 18. 19. 20. 21.

Legado J. Turina. Biblioteca Fundación Juan March

2

22. 23. 24. 25. 26. 27. 28. 29. 30. 31. 32.

Legado J. Turina. Biblioteca Fundación Juan March

3

BOCEROS  
MADRID

### Requistas de Turga

1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10. 11. 12. 13. 14. 15. 16. 17. 18. 19. 20. 21.

Legado, J. Turina. Biblioteca Fundación Juan March

4

BOCEROS  
MADRID

22. 23. 24. 25. 26. 27. 28. 29. 30. 31. 32.

Legado, J. Turina. Biblioteca Fundación Juan March

LJT-A-49

1<sup>o</sup> Allegretto

Flas y gas (la mayor)

2<sup>o</sup> Andantino

Arriba los cuernos y sin cuernos (la mayor)

3<sup>o</sup> Viento (Vals)

Allegretto (la mayor)



Partitura 3.- Partitura autógrafa, *Preludio*, para orquesta (1900)

LJT-P A-71  
PART 3. *Lento e maestoso* *Preludio* (I) 11

*Flauta*  
*Clarinetos*  
*Corno*  
*Trombas*  
*Corno*  
*Violines*  
*Violas*  
*Violoncellos*  
*Bajas*  
*Banda interna*

Leopoldo J. Turina. Biblioteca Fundación Juan March

Partitura 4.- Partitura manuscrita, *Marcha militar*, para orquesta (1911)

A. Manuel Valdivia Sorrentes

*Marcha Militar*

para Orquesta por

Joakin Turina



Mayo 1911

11-4043

# Allegro Giusto

1<sup>o</sup> Flauta  
2<sup>o</sup> y 3<sup>o</sup> Flautas  
2 Oboes  
2 Clarinetes en sib  
Clarinet bajo en sib  
2 Fagotes  
4 Trompas en fa  
3 Trompas en do  
4 Trompas simplif en do  
1<sup>o</sup> y 2<sup>o</sup> Trombones  
3<sup>o</sup> Trombon  
Tuba  
Timbales en sib  
Bombo y platillos  
Caja  
Triángulo  
Violines 1<sup>o</sup>  
Violines 2<sup>o</sup>  
Violas  
Violoncellos  
Contrabajos



A handwritten musical score for orchestra and strings. The score is divided into two systems, each with five staves. The instruments are labeled on the left: Fl. (Flute), Ob. (Oboe), Cl. b. (Clarinet in B-flat), Fag. (Bassoon), Horn, Trp. (Trumpet), Tromb. (Trombone), Y. (Cymbal), Hrn. (Horn), B.P. (Bassoon), Cig. (Cymbal), and Hrn. (Horn). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamics. Key markings include 'P' (piano), 'P. espressivo', 'P. crescendo', 'dim.' (diminuendo), 'rit.' (ritardando), and 'pizz.' (pizzicato). The score is written in a single system with five staves per system, and the page number '1' is in a box at the top right, and '2' is at the top right corner.

Handwritten musical score for a string quartet and piano. The score is divided into two systems. The first system includes staves for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Cl. b.), Trombone (Tog.), Horn (Horn), Trumpet (Tr.), Trombone (Tr. b.), Violin (V.), Viola (V.), Cello (C.), and Double Bass (B. c.). The second system includes staves for Violin (V.), Viola (V.), Cello (C.), and Double Bass (B. c.). The score contains various musical notations, including notes, rests, and dynamic markings such as *p*, *pp*, *ppicc.*, *arco*, and *V*. There are also some handwritten annotations and corrections throughout the score.

Partitura 5.- Manuscrito de *Margot*, en su 2ª versión, para coro, solistas y orquesta (1914)

**"MARGOT"**

JOAQUÍN TURINA  
Instr. y Adapt. J. M. Bernal

**Flauta** *Solo*  
**Oboe** *Solo*  
**Fagot** *pp*

**Violín** *Andante Expresivo*

**Violonchelo**  
**Cl. Ptal.** *pp*  
**Cl. 1.** *pp*  
**Cl. 2.** *pp*  
**Cl. 3.** *pp*  
**Cl. Bajo** *pp*

**Sax. Al. 1.**  
**Sax. Al. 2.**  
**Sax. Te. 1.** *pp*  
**Sax. Te. 2.** *pp*  
**Sax. Bar.** *pp*

**Fis. 1.**  
**Fis. 2.**  
**Tra. Eb 1, 2.**  
**Tpta. 1.** *Solo*  
*p con sordina*  
**Tpta. 2.**  
**Bon. 1, 2, 3.**  
**Bdn. 1.**  
**Tubas.**  
**Contrabajo.**  
**Caja.**  
**Bd. Pl.**

1

*Tutti*

The musical score consists of 18 staves, likely representing different string parts. The notation includes various rhythmic values, slurs, and dynamic markings. The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 3/4. The score is marked with *Tutti* at the beginning. Dynamics range from *p* (piano) to *pp* (pianissimo), with *cresc.* (crescendo) and *express.* (expressive) markings. There are also some *f* (forte) markings. The score is divided into measures by vertical bar lines, with a double bar line indicating a section change or repeat.

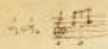
This page of musical score is for a string ensemble, likely a string quartet or quintet. It consists of 15 staves. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The score begins with a *p* (piano) dynamic. The first two staves have a *p* dynamic. The third staff has a *mp* (mezzo-piano) dynamic. The fourth through eighth staves have a *mp* dynamic. The ninth and tenth staves have a *p* dynamic with the instruction *express.* (expressive). The eleventh and twelfth staves have a *mp* dynamic. The thirteenth staff has a *p* dynamic. The fourteenth and fifteenth staves have a *mp* dynamic. The instruction *Tutti* appears above the thirteenth staff, and *p Sin sordina* (piano without mutes) appears below it. The score concludes with a *mp* dynamic.

Solo

A musical score for a string ensemble, woodwinds, and percussion. The score is written in 4/4 time and consists of 18 staves. The top staff is marked 'Solo' and contains a melodic line. The string staves (2nd through 10th) feature various dynamics including *mf*, *pp*, *p*, and *cresc.*. The woodwind staves (11th through 14th) also include dynamics like *pp* and *cresc.*. The percussion staff (15th) is marked '+ Tambores' and *pp*. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings.

Partitura 6.- *Danzas fantásticas* para piano de Turina (1919)





A MI MUJER.

# Danzas fantásticas

Op. 22.

Fuerza como si las figuras de aquel cuadro correspondían, se movieran dentro del cáliz de una flor.

José Múa.

## I Exaltación

J. Turina.

**Lento.** *pp* **Vivo.** *ppp*

PIANO.

*pedales siempre*

*Cadenza ad libitum*

*rit.* **Lento.** *pp*

**Vivo.** *ppp* *lejano*

Unión Musical Española.  
Madrid, Barcelona, Bilbao,  
Valencia, Santander, Alicante.

53586

Tous droits d'exécution et de reproduction  
réservés pour tous pays.



The image shows a page of handwritten musical notation for piano, consisting of five systems. Each system has a grand staff with a treble and bass clef. The notation includes various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are several trills and slurs throughout. Dynamics include *p* (piano), *mf* (mezzo-forte), and *f* (forte). There are also markings for *tr* (trill) and *acc.* (accents). The paper is aged and shows some staining.

13856

# II En sueño

Los cuerdos de la guitarra al sonar van  
como las olas de un mar que no perdura  
más que el peso de la arena que va.  
José Máiz.

Moderato.

J. Turina.

*Cadencia*  
*trino*  
*f*

*Moderato.*  
*pp*  
*p*  
*con sentimiento popular é ingénuo*

48557

*cantando*

*cresc.*

*ff*

*crescendo un poco* *a tempo.* *pp*

*Allegretto tranquillo.* *con languidez*

### III Orgía

El perfume de las flores se confundía con el olor de la manzanilla, y del fondo de las cesteras en las, el olor de vino inextinguible, como un incienso, se elevaba la alegría.

José Mas.

Allegretto mosso quasi Allegro.

J. Turina.

The musical score is written for piano and is divided into four systems. The first system begins with a forte (ff) dynamic and includes the instruction 'con fiera'. A 's' marking is placed above the first measure. The second system continues the piece with similar dynamics. The third system shows a more intricate melodic pattern in the right hand. The fourth system ends with another 's' marking above the staff.

13058

(17) 2

The musical score is written for piano and consists of five systems of staves. The first system includes a treble clef with a fermata over the first measure, followed by a series of chords and a melodic line. The dynamic marking *fff* is present, along with the instruction *con sentimiento salvaje*. The second system continues the melodic line in the treble clef. The third system features a *riteniendo* instruction, a *fff* dynamic, and a *A tempo.* marking. The fourth system shows a complex melodic passage with many sixteenth notes. The fifth system continues this passage, with dynamics *ff* and *mf* indicated.

V3558

---

*UMFE - SYMPHONIA*

*LES ŒUVRES SYMPHONIQUES  
DES GRANDS MAITRES ESPAGNOLS*

---

JOAQUIN TURINA

DANZAS  
FANTÁSTICAS

I

EXALTACIÓN  
(EXALTATION)

II

ENSUEÑO  
(REVERIE)

III

ORGÍA  
(ORGIE)

Transcription et Arrangement de  
FRANCIS SALABERT

---

UNION MUSICALE FRANCO-ESPAGNOLE  
PARIS

LJ 1-P-8-34

2

# DANZAS FANTÁSTICAS

Parecia como si las figuras de aquel cuadro incomparable, se movieran dentro del cáliz de una flor.

José Más.

*C'était comme si les images de ce tableau incomparable se mouvaient dans le calice d'une fleur.*

José Más.

## I Exaltación (Exaltation)

Piano-Conducteur  
(Direction)

Joaquín TURINA  
arr. par FRANCIS SALABERT

**Lento**  $\text{♩} = 52$

*pp*

**Lento**  $\text{♩} = 52$   
Viol. con. Sord.

*pp*

Basses Trb. G. C. roult

Arpa

**Vivo**  
Viol.

**Vivo** Wood (Bois) Arpa

**Vivo** Wood (Bois)

**Poco rit.** *dim.*

**Poco rit.** *dim.*

Violon. Cello

Cell.

C. B.

**Lento** **Vivo** ( $\text{♩} = 72$ )

*pp*

**Lento** **Vivo** ( $\text{♩} = 72$ )

Viol. Pizz

*pp*

1<sup>st</sup> Cello C. B.

Cello C. B.

Timp.

Cymb. *ppp*

copyright MCMXXI by Union Musical Española  
copyright MCMXXIII by Union Musicale Franco Espagnole  
International copyright secured all rights reserved  
UNION MUSICALE FRANCO ESPAGNOLE 31<sup>bis</sup> Rue Victor Massé Paris  
En dépôt: EDITIONS SALABERT Paris 22 rue Chauchat (Bruxelles 14 rue de Louvain)

Agents exclusifs Allemagne, Autriche  
Musikverlag SEMFA G.m.b.H.  
Berlin W. 56 Jägerstrasse, 24  
Tous droits réservés toutes reproductions  
et arrangements réservés pour tous pays  
Copyright © 1923 by Salabert  
UMFF 1167

Legado Joaquín Turina. Biblioteca Fundación Juan March

**1**  
p *molto largo*

Viol. I

Viol. II

Clar. I II

Horn (Cor)

C.B.

**2**  
p *molto rit.*

Horn (Cor)  
tp. Pizz

CMFE 1167



# DANZAS FANTÁSTICAS

Las cuerdas de la guitarra al sonar eran como lamentos de un alma que no pudiera más con el peso de la amargura.  
José Múa.

Les cordes de la guitare résonnaient comme les plaintes d'une âme accablée sous le poids de l'amertume.  
José Múa.

## II Ensueño (Rêverie)

Piano-Conducteur  
(Direction)

Joaquín TURINA  
arr. par FRANCIS SALABERT

**Cadencia (ad lib)**

Str. (Cord.)

ff Wood (Bois)

ff Horns (Corns)

DUREE  
4 min 30

loco

**Moderato** (♩ = 176)

Horns (Corns) C. 1-2

mf rit. marcato

loco

Str. (Corns)

pp

ff cantando con sentimiento popular

Str. (Cord.)

Bass

Cloche

Clarin. in C (Cl.)

pp

Clar. II

copyright MCMXXI by Union Musical Española  
Copyright MCMXXI by Union Musicale Franco Espagnole  
International Copyright secured all rights reserved  
UNION MUSICALE FRANCO ESPAGNOLE 31bis Rue Victor Massé Paris  
En dépôt: EDITIONS SALABERT Paris 22 rue Chauchat (Bruxelles 34 rue de Louvain)

Agents exclusifs: Allemagne, Autriche  
Musikverlag SEMFA G.m.b.H.  
Berlin W 56 Jägerstrasse, 24  
Une liste d'agents pour la reproduction  
des arrangements réservés pour l'étranger  
est placée à l'arrière de la couverture.

Fl. no. 1 Solo, Viol. Solo

Arpa

Horn (Cor)

Tamb.

Cloche

C.B.

Oboe au 2<sup>o</sup>

*p* *ritardando*

Bass<sup>o</sup>

Tri<sup>o</sup>

*pp* Cello

C.B. Bass

En eed! un peu a Tempo

Fl. I

Fl. II

Horn (Cor) ou Cello

*f* *Allegro*

Viol. I

Clar. II Cello Bass<sup>o</sup>

*pp* *f*

C.B.

All.<sup>o</sup> tranquillo

Viol.

Clar. I-II

Oboe Fl.

Horn (Cor)

*mf*

*p*

Tub. Clar. I-II

Cello Bass

EMFE 1168

# DANZAS FANTÁSTICAS

El perfume de las flores se confundía con el olor de la manzanilla, y del fondo de las estrechas copas llenas del vino incomparable, como un incienso, se elevaba la alegría.

José Más.

*Le parfum des fleurs se confondait avec les effluves de "manzanilla," et du fond des coupes étroites, pleines du vin incomparable l'allégresse s'élevait comme un encens.*

José Más.

**Piano-Conducteur**  
(Direction)

## III Orgia (Orgie)

**Joaquín TURINA**  
arr. par FRANCIS SALABERT

**All.<sup>mo</sup> mosso quasi allegro**  
(♩ = 112)  
si. 191. 190. 192.

**DURÉE**  
4 min. 45

Viol. (Vln. I & II)  
Horns (Corns)  
Piano (P.)  
Bass (Dr.)  
Horns (Corns)  
Tr. I, II, III  
Wood (Bois)  
Horns (Corns)  
Wood (Bois)  
Timb.

Copyright MCMXXI by Union Musical Española  
Copyright MCMXXXI by Union Musicale Franco Espagnole  
International Copyright secured all rights reserved  
UNION MUSICALE FRANCO ESPAGNOLE 31<sup>bis</sup> rue Victor-Massé Paris.  
En dépôt: EDITIONS SALABERT Paris, 22 rue Chateaub. (Bruxelles, 34 rue de Louvain)

Agents exclusifs Allemagne, Autriche  
Musikverlag SEMPA G.m.b.H.  
Berlin, W. 36 Jägerstrasse 24.

UNFE 1169

Les droits de reproduction, de traduction, de représentation et de distribution sont réservés pour tous les pays.

Trompe Celles  
 Timb.  
 Br. (Cuiv.)  
 Viol. Wood (Bois)  
 Hauts (Ces)  
 Tri. II  
 Timp. ou C. B.  
 Trompe à L.  
 Tutti  
 Cymb. ou Timp.  
 CL. III  
 Viola Cello Pizz  
 Arps.  
 Br. (Cuiv.)  
 G. C. Timp.

*sf*, *f*, *sf*, *rit.*, *ff f'orce*

UMFE 1169

Partitura 8.- *Danzas fantásticas* para violín conductor de Salabert (1931)

---

---

*UMFE - SYMPHONIA*

*LES ŒUVRES SYMPHONIQUES  
DES GRANDS MAITRES ESPAGNOLS*

---

---

JOAQUIN TURINA

DANZAS  
FANTÁSTICAS

I

EXALTACIÓN  
(EXALTATION)

II

ENSUEÑO  
(RÉVERIE)

III

ORGÍA  
(ORGIE)

Transcription et Arrangement de  
FRANCIS SALABERT

---

---

UNION MUSICALE FRANCO-ESPAGNOLE  
PARIS

Legado Joaquín Turina. Biblioteca Fundación Juan March

# DANZAS FANTÁSTICAS <sup>1</sup>

Parecía como si las figuras de aquel cuadro incomparable, se movieran dentro del cáliz de una flor.

José Más.

*C'était comme si les images de ce tableau incomparable se mouvaient dans le calice d'une fleur.*

José Más.

## I Exaltación (Exaltation)

1<sup>o</sup> Violini-Conducteur  
(Direction)

Joaquín TURINA  
arr. par FRANCIS SALABERT

**Lento** **Vivo** Wood (Bois) ou ppo

DURÉE 4 min. Sourd. Div. Bases & bassa sans Sourd. *pp* *pp* *f* Viol. II *dim.*

**Poco rit.** **Lento** **Vivo**

Viol. II Viola Viola ou Cello Bases & bassa *dim.*

**1** King, Horn (Cor Ang.) ou Clar. *pp*

Trp. ou Clar. *p cantando*

**2** Viol. II Div. Horns (Cors) ou Br. (Cuiv.) Viol. Div. Horns (Cors) ou Br. (Cuiv.)

Copyright MCMXXI by Union Musical Española  
Copyright MCMXXX by Union Musicale Franco Espagnole  
International Copyright secured all rights reserved  
UNION MUSICALE FRANCO ESPAGNOLE 31bis Rue Victor Massé Paris  
En dépôt: EDITIONS SALABERT Paris 22 rue Chauchat (Bruxelles 13 rue de Loxum)

Agents exclusifs Allemagne, Autriche  
Musikverlag SEMFA G.m.b.H.  
Berlin W.56 Jüngerstrasse, 24

UMFE 1167

Tous droits d'exécution publique de reproduction  
et d'arrangement réservés pour tous pays  
y compris le Japon la Russie et le Danemark

au taton

Basses *f*

Fl.

3

Viol. II

*en cédant*

*Poco meno*

*f cantando*

4

Unis

Viol. II

*4<sup>a</sup> bassa*  
Basses Pizz

Basses

Fl. I-II

*p*

Viola ou Viol. II

*dim.* C.B. *dim.*

Tip. I ou Clar. et Fl.

*pp*

*Vivo*  
Wood (Bois) ou *ppp*

Viol. II

*f*

Viol. II Pizz

UMFE 1167

# DANZAS FANTÁSTICAS

Las cuerdas de la guitarra al sonar eran como lamentos de un alma que no pudiera mas con el peso de la amargura.

José Más.

Les cordes de la guitare résonnaient comme les plaintes d'une âme accablée sous le poids de l'amertume.

José Más.

## II Ensueño (Rêverie)

1<sup>o</sup> Violini- Conducteur  
(Direction)

Joaquín TURINA  
arr. par FRANCIS SALABERT

*Cadencia (ad lib)*

DURÉE  
4 min.30

Viol. II

*Mod<sup>to</sup>*

Horn(Cor)  
*mf morendo*

Viol. II *Arco*

*Pizz*  
*p Pizz.*

*pp*  
*Arco*

Horns (Cor) ou Cello

1 *F. III ou F. I. et Clar.*  
*cantando con sentimiento popular*

*Ob. ou Clar.*  
*p Clar.*

*F. I. ou Cello*

Viol. II

Horns (Cors)

*SOLO*

Copyright MCMXXI by Union Musical Española  
 Copyright MCMXXI by Union Musicale Franco Espagnole  
 International Copyright secured all rights reserved  
 UNION MUSICALE FRANCO ESPAGNOLE 31bis Rue Victor Massé Paris  
 En dépôt: EDITIONS SALABERT Paris 22 rue Chauchat (Bruxelles 14 rue de Loxum)

Agents exclusifs Allemagne, Autriche  
 Musikverlag SENFA G.m.b.H.  
 Berlin W. 56 Jägerstrasse, 24  
 Tous droits d'adaptation publique ou privée  
 et d'arrangement réservés pour tous pays  
 comprise la suite li. Arrage et le Journal

UMFE 1168



1<sup>o</sup> Violini-Conducteur

Oboe ou Clar

pp

En céd! un peu a Tempo

Horns (Corns) ou C.B.

Clav. I-II

Pt. Oboe

Trb.

mf

mf

All<sup>o</sup> tranquillo

Viol. II

Tutti

vibrato

2<sup>o</sup> Pt. Oboe

Div.

Horn (Cor) ou Cello

Clav. ou Cello

Horn (Cor) ou Cello

Viol. II

pp

UMFE 1168

# DANZAS FANTÁSTICAS 1

El perfume de las flores se confundía con el olor de la manzanilla, y del fondo de las estrechas copas, llenas del vino incomparable, como un incienso, se elevaba la alegría.

José Más.

1<sup>o</sup> Violini-Conducteur  
(Direction)

## III Orgia (Orgie)

Le parfum des fleurs se confondait avec les effluves du manzanilla, et du fond des coupes étroites, pleines du vin incomparable, l'allégresse s'élevait comme un encens.

José Más.

Joaquín TURINA  
arr. par FRANCIS SALABERT

**All<sup>o</sup> mosso quasi allegro**

4<sup>o</sup> Violini-Cello

DUREE  
4 min. 45

ff

Pizz

Arco

con brio

Wood Basses-Cello

ff

Tap on Cello

Viol. I

Pizz

Arco

ff

Rit.

Pizz

Cymb. Timp.

Copyright MCMXXI by Union Musical Española  
Copyright MCMXXXI by Union Musicale Franco Espagnole  
International Copyright secured all rights reserved  
UNION MUSICALE FRANCO ESPAGNOLE 31<sup>bis</sup> rue Victor-Massé, Paris.  
En dépôt: ÉDITIONS SALABERT Paris, 22 rue Chauchat (Bruxelles, 14 rue de Louvain)

UMFE 1169

Agents exclusifs Allemagne, Autriche  
Musikverlag SEMFA G. m. b. H.,  
Berlin W. 56 Jüngerstrasse 24.

Tous droits d'adaptation, d'édition ou de reproduction  
ou d'arrangement réservés pour tous pays  
Copyright in U.S.A. by Francis Salabert

**a Tempo**  
Obas ou Cl.

*mf rubato*

Cl.

Cl. II

**2**

Violon (Viol.)  
ou Piano

*f*

Arco

*mf*

Arco

*mf*

Fl. II

Pizz

*f*

Pizz

Fl. Obas  
ou Piano  
*tr*

*f*

Arco

*f*

*f*

*f*

*p*

**Rall. poco**

**En cédant a Tempo  
un peu**

Viola ou Cello

Viol. II

Viola

Obas  
ou Cl.

*pp*

Viol. II

**3**

Trp. ou Cello

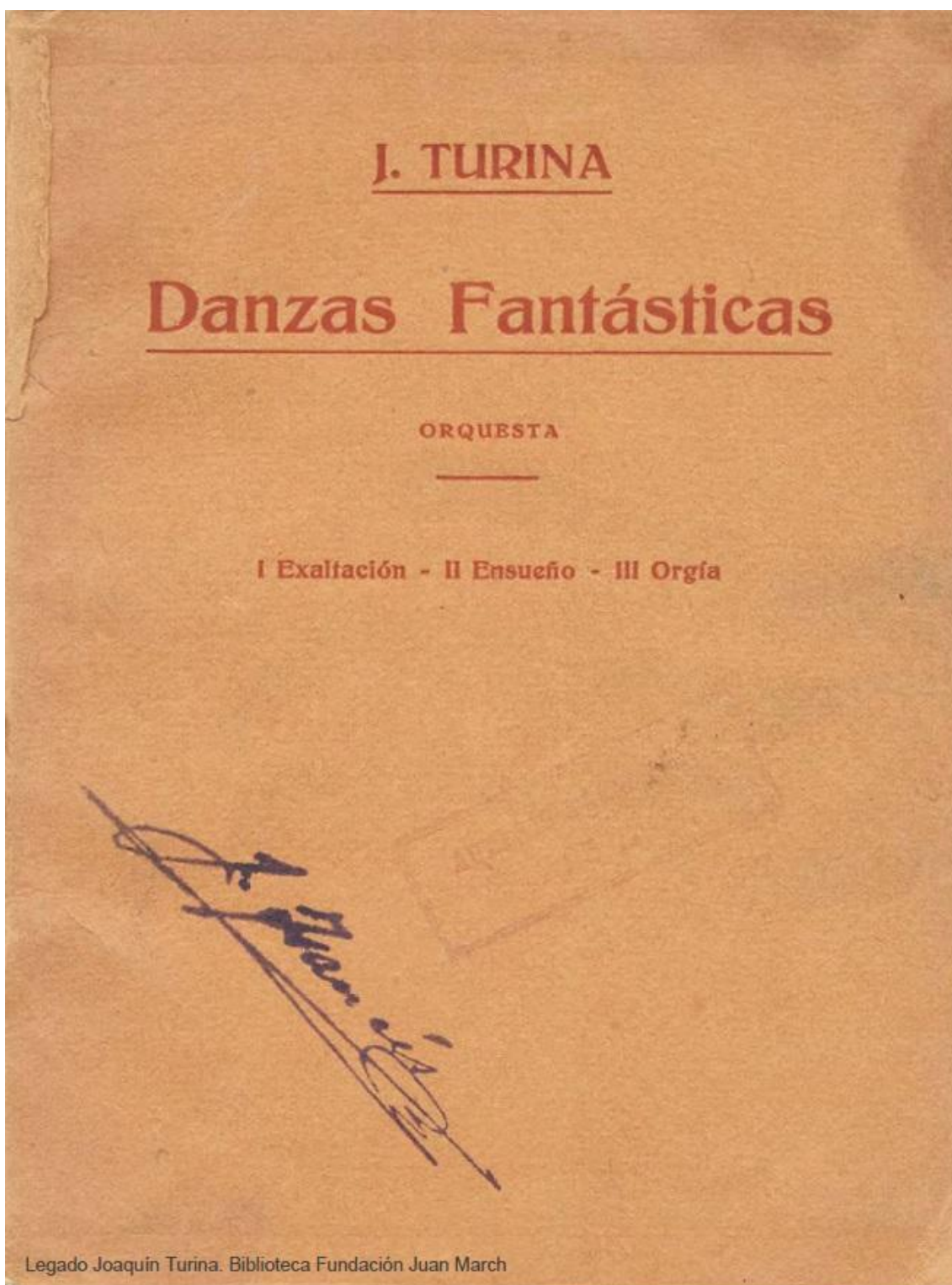
*p*

Viola

Viol. II

UMFE 1169

Partitura 9.- *Danzas fantásticas* para orquesta de Turina (1921)



LJT-P-B-43

1500/a

J. TURINA

# Danzas Fantásticas

PARA ORQUESTA

I Exaltación - II Ensueño - III Orgía

|  |          |
|--|----------|
| Partitura de orquesta . . . . .                  | 10 ptas. |
| Partes de orquesta . . . . .                     | 10 "     |
| Cada parte suplementaria . . . . .               | 3 "      |
| Partitura orquesta edición de bolsillo . . . . . | 10 "     |



UNIÓN MUSICAL ESPAÑOLA  
(ANTES CASA DOTESIO)  
EDITORES  
MÚSICA, PIANOS E INSTRUMENTOS  
Cervantes, 39 San Jerónimo, 24  
MADRID  
BARCELONA - Puerta del Ángel, 17 &  
BARRIO - Vado-Rea, 7 II VALENCIA - Pna, 10  
ALICANTE - Mayor, 37  
Tous droits d'exécution, publique de reproduction,  
de traduction et d'arrangement réservés pour tous pays y compris  
la Suède, le Danemark et le Danemark.  
Copyright by Unión Musical Española

*A mi mujer*

Joaquín Turina

# Danzas fantásticas

## I Exaltación.

Parecía como si las figuras de aquel cuadro inseparable, se movieran dentro del calle de una flor. José Múa.

Lento.

Two FLAUTAS.  
FLAUTIN o 2ª FLAUTA.  
Dos OBOES.  
CORNIO INGLÉS.  
Dos CLARINETES en *la*.  
CLARINETE BAJO en *la*.  
Dos FAGOTES.  
CONTRAFAGOT.  
I y II.  
TROMPAS en *fa*.  
III y IV.  
I y II.  
TROMPETAS en *do*.  
III.  
TROMBONES y TUBA.  
TIMBALES en *la*.  
*re*.  
PERCUSIÓN.  
ARPA.  
VIOLINES I.  
VIOLINES II.  
VIOLAS.  
VIOLONCELLOS.  
CONTRABAJOS.

Unión Musical Española  
Bilbao - Madrid - Barcelona - Valencia - Santander - Alicante.

42814

Tous droits d'auteur, reproduction et d'arrangement  
réservés pour tous pays.  
Copyright 1933 by Unión Musical Española

7 *Vivo*

*poco rit.* *Lento* *Vivo*

*Vivo*

*TURA*

*Estalle con bag. de mar.*

*Lento* *Vivo*

43881

# II Ensueño

Las cuerdas de la guitarra, al estar  
eran como lamentos, de un alma que  
no pudiera más con el peso de la amar-  
gura. José Más.

Cadenencia ad libitum.

The score is arranged in a standard orchestral format with the following parts from top to bottom:

- FLAUTAS (Flutes)
- FLAUTIN o 3ª FLAUTA (Flute piccolo or 3rd flute)
- OBOES
- CORNO INGLÉS (English horn)
- CLARINETES en *re* (Clarinets in D)
- CLARINETE BAJO en *la* (Bass clarinet in A)
- FAGOTES (Fagots)
- CONTRAFAGOT (Contrabassoon)
- TROMPAS en *fa* (Trumpets in F)
- TROMPETAS en *do* (Trumpets in C)
- TROMBONES y TUBA (Trombones and Tuba)
- TIMBALES en *sol* (Timbales in G)
- CAMPANA en *re* (Cymbal in D)
- PERCUSIÓN (Percussion)
- ARPA (Arpa)
- VIOLINES I (Violins I)
- VIOLINES II (Violins II)
- VIOLAS
- VIOLONCELLOS (Violoncellos)
- CONTRABAJOS (Contrabassos)

At the bottom of the page, it reads: Unión Musical Española. 43614



Moderato

31

Musical score for the first system, measures 1-10. It features a string quartet and a piano. The piano part includes markings for *sfz ritmundo* and *con sordinas*. The string parts are marked with *10* and *11* in some measures.

Moderato

Musical score for the second system, measures 11-14. It features a string quartet and a piano. The piano part includes markings for *Pizz.*, *arco*, and *dividido*. The string parts are marked with *12* and *13* in some measures.

48814

5

III  
Orgía

35

Joaquín Turina

Allegretto mosso quasi allegro

El perfume de las flores se confunde con el olor de la mantecilla y del fondo de las estrechas ropas. Llenas del vino incomparable, como un incienso, se elevaba la alegría. José Ma.

FLAUTAS

FLAUTÍN - 3ª FLAUTA

OBOES

CORNO IN G

CLARINETES en  $es\flat$

CLARINETE BAJO en  $es\flat$

FAGOTES

CONTRAFAGOT

TROMPAS en  $fa$

TROMPETAS en  $do$

TROMBONES y TUBA

TIMBALES  $^{1a}$   
 $^{2a}$

PERCUSIÓN

ARPA

VIOLINES I

VIOLINES II

VIOLAS

VIOLONCELLOS

CONTRABAJOS

48894

This page of a musical score, numbered 64, contains staves for the following instruments: Fl. (Flute), Ob. (Oboe), Cor. (Cor Anglais), Cl. (Clarinet), Cl. B. (Bass Clarinet), Fag. (Bassoon), C. Fag. (Contrabassoon), Tr. (Trumpet), Tromb. (Trombone), Timb. (Timpani), Perc. (Percussion), and Arpa (Harp). The score is written in a common time signature and features a variety of rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, as well as rests. The notation includes clefs, key signatures, and dynamic markings. The page concludes with a double bar line and the word "FINE" centered below the staff.



Cors en Fa

Slower 3  
6 *Switz.*

The musical score consists of several staves. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). It contains a melodic line with dynamic markings *f* and *mf*. The second staff continues the melody with *mf* and *f* dynamics. The third staff features a *cresc.* marking, followed by *dim.* and *p* dynamics, and includes the instruction "En cédant un peu a Tempo" with a large number "7" above it. The fourth staff is for the second trumpet (Trep. II) and includes a *f* dynamic. The fifth staff starts with a large number "8" and includes *mf*, *accel.*, and *Più vivo* markings. The sixth staff continues with *cresc.* and *ff* dynamics. The seventh staff begins with a large number "9" and contains a melodic line. The eighth staff includes *ff* dynamics and a red scribble at the end. The ninth staff is marked "Lento" and "Vivo" with a large number "7" above it, and includes *ff* dynamics. The score concludes with a *ff* dynamic marking.

FMPR 069

# DANZAS FANTÁSTICAS

## III Orgia (Orgie)

BASSOON (Fagotto)

Joaquín TURINA  
arr. par FRANCIS SALABERT

All.<sup>mo</sup> mosso quasi allegro

CMPE 1169

Not. Mus. Conserv.

4+8  
11

Musical score for Bassoon, page 2. The score consists of ten staves of music in bass clef. It includes various dynamics such as *sf*, *ppp*, *p*, *f*, *cresc.*, and *dim.*, and tempo markings like "En céd! a Tempo" and "En céd! un peu". Measure numbers 2, 4, 5, 6, and 7 are clearly marked. The piece concludes with a first ending marked "1.º Tr."

EMFE 1869

# DANZAS FANTÁSTICAS

## III Orgia (Orgie)

1<sup>o</sup> 2<sup>o</sup> Clarineti in B $\flat$  (Sib)

Joaquín TURINA  
arr. por FRANCIS SALABERT

All.<sup>mo</sup> mosso quasi allegro

The musical score is written for two Clarinets in B-flat. It begins with a piano introduction marked *ff* and *con brio*. The main piece starts with a *ff* dynamic. The score includes parts for Trp. I and Trp. II. There are handwritten annotations in blue ink, including a circled '1' and the word 'RIT.' with a signature.

CMF R 1169

See notes reverse



First system of musical notation for Clarinets 1 and 2. It consists of two staves with treble clefs and a key signature of two flats. The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes. A *rit.* (ritardando) marking is present at the end of the system.

Second system of musical notation, labeled "a Tempo" and "Oboe ou Fl. Solo". It consists of two staves. The first few measures are crossed out with red diagonal lines. The music continues with a melody in the upper staff and accompaniment in the lower staff. A *p* (piano) dynamic marking is present.

Third system of musical notation for Clarinets 1 and 2. It consists of two staves with treble clefs and a key signature of two flats. The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes. A *f* (forte) dynamic marking is present at the beginning.

Fourth system of musical notation for Clarinets 1 and 2. It consists of two staves with treble clefs and a key signature of two flats. The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes. A *f* (forte) dynamic marking and a "6" (sixteenth notes) marking are present.

Fifth system of musical notation, labeled "Horn II (Coron. Trb." and "Oboe". It consists of two staves. The music features a melody in the upper staff and accompaniment in the lower staff. A *f* (forte) dynamic marking and a *tr* (trill) marking are present.

Sixth system of musical notation, labeled "Rall. poco" and "Oboe Solo". It consists of two staves. The music features a melody in the upper staff and accompaniment in the lower staff. A *f* (forte) dynamic marking and a *dim.* (diminuendo) marking are present. The system ends with a double bar line and a "4" marking.

UMPR 1169

LJT-P-8-36

# DANZAS FANTÁSTICAS

## III Orgia (Orgie)

1<sup>o</sup> 2<sup>o</sup> Trombe in B<sup>b</sup>  
(Cornets ou Trompettes en Sib)

Joaquín TURINA  
arr. par FRANCIS SALABERT

All<sup>o</sup> mosso quasi allegro

*Handwritten: 1b*

Horn I (Cor)

Horn I (Cor)

*Handwritten: 1 2*

*Handwritten: f*

*Handwritten: f*

Horn I (Cor)

*Handwritten: 3 4 5*

Sourd.

*Handwritten: f*

Sourd.

*Handwritten: f*

a Tempo

Cl. jouant Oboe

*Handwritten: 1 2 1*

*Handwritten: f*

Cl. II

*Handwritten: ff*

*Handwritten: 2*

Horn I (Cor)

Viol. II ad lib.

Horn I

*Handwritten: 1 1 2 3 4 3*

*Handwritten: f*

UMFE 1169

1<sup>re</sup> 2<sup>e</sup> Trombe in B $\flat$

Horn I (Cor) Rall.

*poco* **En céd! un peu** **a Tempo** 3

Viol. II ad lib. Sourd. Viol. II ad lib.

Horn I (Cor) Viola ou Cello

Horn II (Cor) Sourd.

Bass<sup>es</sup> ou Cl. II Horn I (Cor) 4 Cl. II

Treb. I

**En céd! a Tempo** *opera*

*pp* *ff*

**5** Horns (Cora) Treb. I Horns (Cora)

**6** Horn I (Cor)

**En cédant un peu**

Cl. II f dim. p

UMFK 1169

# DANZAS FANTÁSTICAS

## III Orgia (Orgie)

3º Trombone

Joaquin TURINA  
arr. par FRANCIS SALABERT

All.<sup>mo</sup> mosso quasi allegro

Musical score for 3rd Trombone part of "Danzas Fantásticas III Orgia". The score is in bass clef with a 2/4 time signature. It features various dynamics (ff, f, sf, p, mf) and articulations (accents, slurs). The piece includes several numbered first endings (1-6) and tempo changes: "Rit.", "a Tº Bass?", "a Tempo", and "En céd! a Tempo". Instrumentation includes Horn II (Cor) or Trb. I, Trb. I, Horn II (Cor), Trb. I II, Bass?, Horn II (Cor), Trb. II, Horn I (Cor), Horn II (Cor) or Trb. I, Trb. II, Trp. II, and Horn II (Cor).

UMFE 1169

See other editions

En céd! un peu a Tempo **7** En céd! un peu 1<sup>o</sup> T<sup>o</sup>

*cresc. f dim.*

*p*

*f*

*f*

*f*

*mf*

**8**

*Trp. II*

*Trp. II*

*accel.*

*Trp. II*

*Trb. II*

*Trb. I*

**9**

*Trb. II*

*Trp. II*

*Trb. II*

*Trb. I*

*Lento* **8** *Vivo*

*ff*

*ff*

*ff*

*ff*

*ff*

*ff*

*ff*

*ff*

UMFE 1169

# DANZAS FANTÁSTICAS <sup>1</sup>

## III Orgia (Orgie)

*1<sup>ca</sup> = atúo*

Viola (Alti)

Joaquín TURINA  
arr. par FRANCIS SALABERT

*All.<sup>mo</sup> mosso quasi allegro*

*ff* *Pizz* *Arco aa talon Sul G* *con brio*

*Pizz* *Arco* *1<sup>mo</sup> meno mosso* *fff feroce*

*Rit.* *fff* *Pizz* *a Tempo* *p*

*f* *2<sup>o</sup> Arco* *espressivo*

*Horn (Cor) or Trb.*

UMFF 1169

For study purposes

Viola (Alti)

*Pizz*  
*f* *And*

*f* *dim.* *Rall. poco* *Trb. I. II*

*En cédant un peu* *a Tempo* *pp* **3**

*pp* *ppp*

*f* *p* *f* *p* **4**

*3* *6* *6*

*En cédant* *a Tempo* *p* *5* *non brio* *en talon Sol G*

UMFE 1169

# DANZAS FANTÁSTICAS <sup>1</sup>

## III Orgia (Orgie)

(2<sup>e</sup> édition)

Violoncelli

Joaquín TURINA  
arr. par FRANCIS SALABERT

All.<sup>o</sup> mosso quasi allegro

The musical score is written for two violoncelli (piano and bass clefs). It begins with a tempo marking of 'All.<sup>o</sup> mosso quasi allegro'. The score includes several systems of music with various performance instructions:

- System 1:** Starts with 'ff' (fortissimo) and 'Pizz' (pizzicato). The right hand has a melodic line, and the left hand has a rhythmic accompaniment. A 'Glar. Cl.' (Clarinet) part is indicated above the staff.
- System 2:** Continues the piano accompaniment with 'ff'.
- System 3:** Features a 'Trep. II Clair.' (Trumpet II) part above the staff. The piano part continues with 'ff' and 'en dehors'.
- System 4:** Includes a 'Horn (Cor) ou Trep.' (Horn or Trumpet) part above the staff. A first ending bracket labeled '1' spans the end of this system.
- System 5:** Features a 'Trep.' (Trumpet) part above the staff. The piano part includes 'Rit.' (ritardando) and 'Pizz'.
- System 6:** Includes a 'Bass ou Trb.' (Bass or Trumpet) part above the staff. The piano part includes 'a T<sup>o</sup>' (a tempo), 'Arco' (arco), and 'p' (piano).
- System 7:** Features a 'Horn (Cor) ou Trb.' (Horn or Trumpet) part above the staff. The piano part includes 'Pizz' and a second ending bracket labeled '2'.

EMFK 1169



Violoncelli

Arco *espressivo* *Pizz* *Arpa Pizz* *Arco*

Cl. *Viola* **Rall. poco** **En**

*p Pizz*

**3**

*cédant a Tempo un peu* *Viola Solo* *pp*

Arco *pp*

Tp. en Cl. Solo *Viola* *Tromba Cl. Solo* *Horn (Cor)*

*p* *p* *f* *p*

*Viola* *pp* *PPP*

**4** *Gloria en Cl.* *f* *p* *f* *p* *f* *pp* *f* *ritando*

**En cédant a Tempo** *Tp. en Cl. II* *Viola*

*p* *p* *pp*

**5** *Horn (Cor) I II, Tromba* *pp* *f*

*PPP* *f*

UMFR 1169

# DANZAS FANTÁSTICAS <sup>1</sup>

## III Orgia (Orgie)

(2: suite)

Contrabassi

Joaquín TURINA  
arr. par FRANCIS SALABERT

All.<sup>o</sup> mosso quasi allegro

The musical score consists of seven staves of music for Contrabassi. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 2/4 time signature. The tempo is marked 'All.<sup>o</sup> mosso quasi allegro'. The first measure is marked with a forte dynamic (*ff*). The second measure includes a 'Timp. Solo' instruction. The second staff continues the melodic line. The third staff shows a continuation of the melody. The fourth staff features a triplet of eighth notes. The fifth staff is marked with a first ending bracket (1) and includes 'Rit.' (ritardando) and 'Timp. Cymb. ou Timb.' instructions, with a forte dynamic (*ff*). The sixth staff is marked 'a Tempo' and includes a triplet of eighth notes, a 'Pizz' (pizzicato) instruction, and a forte dynamic (*ff*). The seventh staff is marked with a second ending bracket (2) and includes 'Arco' (arco) and 'Div' (divisi) instructions. The eighth staff includes 'Pizz Unis' (pizzicato unison) and 'Arco' instructions, with a forte dynamic (*f*).

UMFR 1169

MA 1000 187000

Rall.

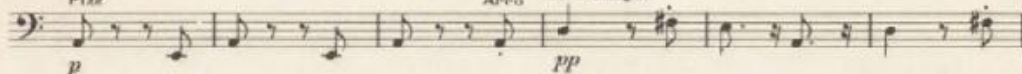


poco

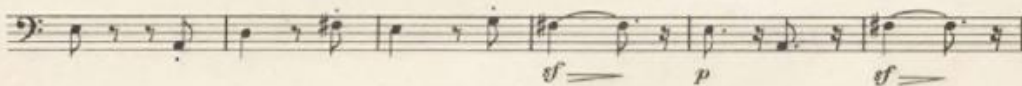
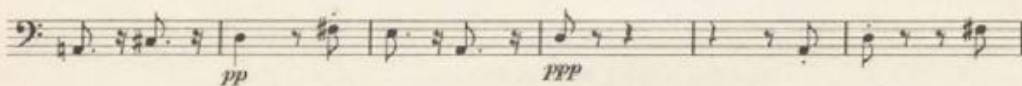
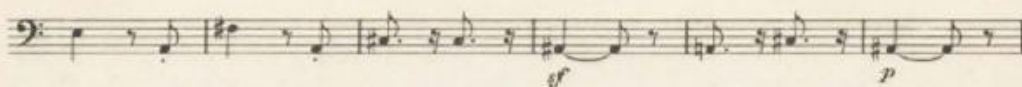
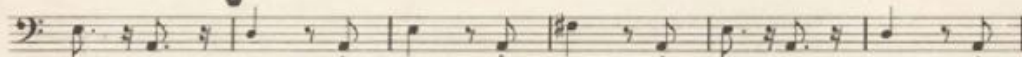
En cédant un peu a Tempo

Pizz

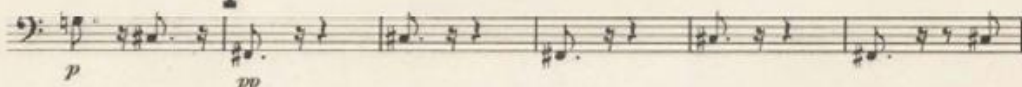
Arco



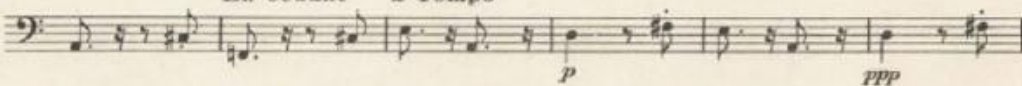
3



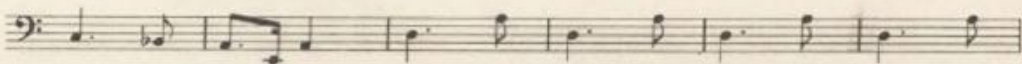
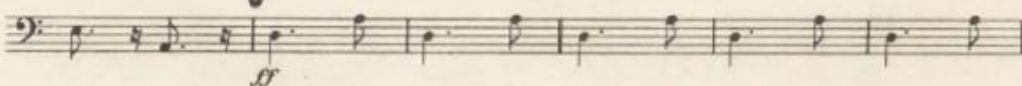
4



En cédant a Tempo



5



TMFE 1169

LTT-B-36

# DANZAS FANTÁSTICAS <sup>1</sup>

## III Orgia (Orgie)

*1<sup>o</sup> violín*

2<sup>o</sup> Violini

Joaquín TURINA  
arr. por FRANCIS SALABERT

All.<sup>o</sup> mosso quasi allegro

*ff* *pizz* *Arco un talco Sul G.* *con brio*

*Pizz* *Arco* *Pizz* *1 meno* *Arco* *ff feroce* *ritardando vite*

*fff* *Pizz* *a T?* *p* *Trp.* *Arco* *Bass* *3*

*2* *Arco* *mf*

*Oboe* *Cl.* *Pizz* *Arco*

UMFK1169

Legado Joaquín Turina. Biblioteca Fundación Juan March

Viola **Rall.**  
*pp*

**poco**  
 Horn (Cor)  
 En cédant un peu **a Tempo**  
*pp*

**3**

Horn (Cor) ou Trp. II  
 Horn II (Cor) obl.  
*pp*

*ppp*

**4**  
*f* *p* *f* *p* *pp*

En cédant **a Tempo**  
*p*

**5**  
 Cl. Jouant la Fl.  
 au talon Sul G  
*ff con brio*

*mf*

*mf*


**6**  
**RALL 6 MENO**  
*énergico* *mf*

Partitura 11.- *Ensueño*, transcripción para guitarra por Venancio García Velasco (1930)

J. TURINA

**ENSUEÑO**  
(N.º 2 DE «DANZAS FANTASTICAS»)  
*op. 22*

TRANSCRIPCIÓN PARA GUITARRA  
POR  
VENANCIO GARCIA VELASCO



UNION MUSICAL ESPAÑOLA  
EDITORES  
Carrera de San Jerónimo, 26 y Arenal, 18  
MADRID

19726

Legado Joaquín Turina. Biblioteca Fundación Juan March

# ENSUEÑO

N.º 2 DE «DANZAS FANTÁSTICAS»

Transcripción para guitarra por  
VENANCIO GARCIA VELASCO

J. TURINA

The musical score is written for guitar and consists of several systems of music. The first system is a *Cadenza* starting with a trill (tr) on the 6th string, followed by a series of notes with fingerings (5, 4, 3, 2, 1) and a *hars* (harsh) effect. The second system is marked *Moderato* and includes a *hars* section and a *sfz* (sforzando) section. The third system is marked *pp* (pianissimo) and includes a *p* (piano) section. The fourth system is marked *con sentimiento popular e impulso* and includes a *p* section. The fifth system is marked *contando* (counting) and includes a *p* section. The sixth system is marked *pp* and includes a *p* section. The score includes various guitar techniques such as trills, harmonics, and fingerings.

© Copyright 1962 by UNION MUSICAL ESPAÑOLA - Editores - MADRID

19726

Depósito Legal M. 9307 - 1962

Legado Joaquín Turina. Biblioteca Fundación Juan March

2

*sfz*

*cediendo un poco*

*a tpo.*

*pp*

*Allegretto tranquillo*

*con languidez*

*p penetrante y expresivo*

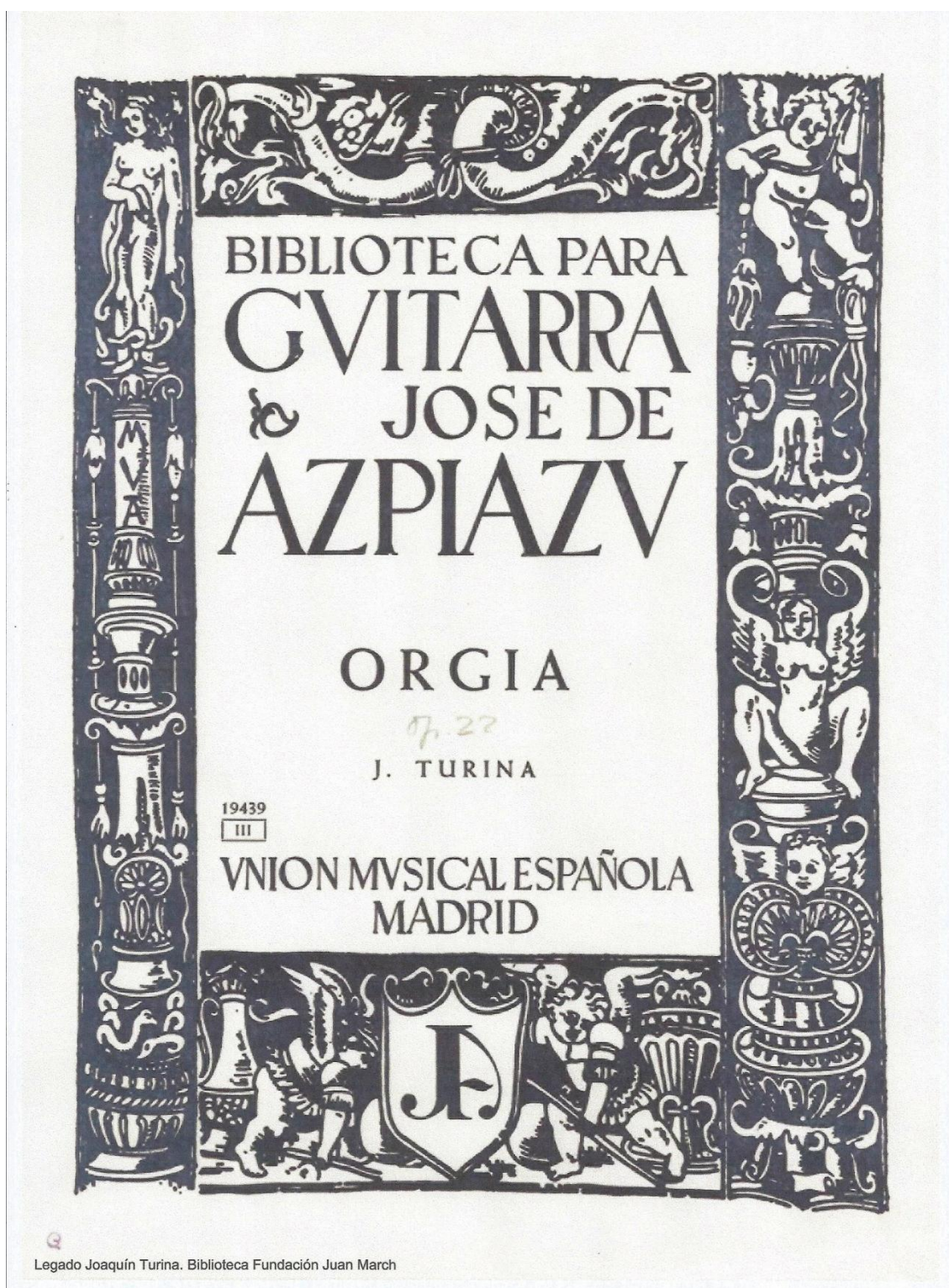
19726

Detailed description of the musical score: The score consists of eight staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one flat, and a 2/4 time signature. It features a series of chords and melodic lines with fingerings (1-4) and accents. Dynamics include *sfz* and *pp*. The second staff continues with similar textures, including a section marked *a tpo.* and *pp*. The third staff is marked *Allegretto tranquillo* and features a change in texture. The fourth and fifth staves are marked *con languidez* and feature slower, more sustained chords with fingerings. The sixth staff is marked *p penetrante y expresivo* and features more active chords. The seventh and eighth staves conclude the piece with various chordal textures and fingerings.



C3... C1... *p*  
 C3... *p*  
 C3... C1... *m* *i* *a* *m* *p*  
*hars.* *pp*  
*cresc.* *cresc. molto*  
*ff* *con expansion*  
 C1... C1... C1... C2... *ff*  
*dim.* *har. 12* *pp* *p* *a* *m* *con languidez*  
 19726 *pp*

Partitura 12.- *Orgía*, transcripción para guitarra por José de Azpiazu (1959)



# ORGIA

El perfume de las flores se confundía con el olor de la manzanilla, y del fondo de las estrechas copas, llenas del vino incomparable, como un incienso, se eleva la alegría.

José Más

TRANSCRIPCIÓN PARA GUITARRA  
POR JOSÉ DE AZPIAZU

J. TURINA

*Allegretto mosso quasi Allegro*

6: en RE

*con fiera.*

*con senti-*

*miento salvaje.*

*reteniendo.*

© Copyright 1959 by UNION MUSICAL ESPAÑOLA - Editores - MADRID Depósito Legal: M. 35159 - 1976

3

*a tempo.*

*p*

VIII VIII V III V

*mf*

VIII VI V

*rasg.* *rasg.* *p* *sfz* *p*

*rasguado*

*p* *rasg.* *rasg.* *rasg.*

*p*

II VII

*p* *dim. y cediendo un poco.*

V VII

*con gracia.*

*p* *a tempo.*

VII II VII VII IX IV

19439

4

II — V — II — V — V —

*sfz*

*pero algo desgarrado.*

VII — V — VII

II — II — IV —

VII — IV — IX — IX

II — III — II — IV —

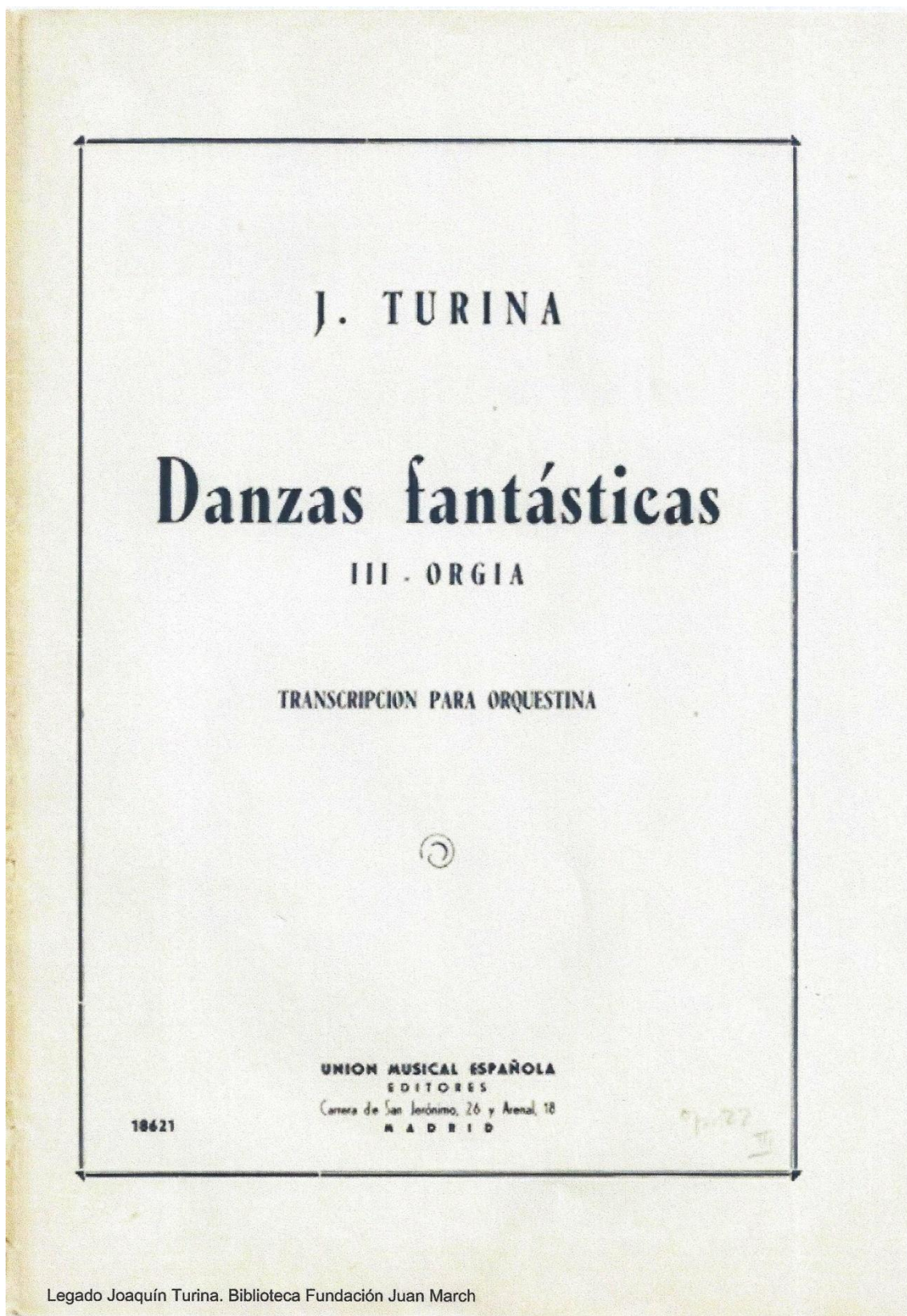
*cediendo* *a tempo.*

IV — V — *con brio.*

*pp* *ff*

19439

Partitura 13.- *Orgía*, transcripción para orquestina por Turina (1955). *Particella* violín I.



Legado Joaquín Turina. Biblioteca Fundación Juan March

R. 12546  
LST-B-137

# Danzas fantásticas

## III. ORGÍA



VIOLIN I<sup>o</sup>

Joaquín Turina

*Allegretto mosso*

*con brio*  
de talón y en la 4<sup>a</sup>  
arco

*ff*

*ff*

*fff*

*fff*

*fff*

*fff*

*fff*

*fff*

*reteniendo*

*Pizz*

*fff*

UNION MUSICAL ESPAÑOLA.—Editores. 18621

Legado Joaquín Turina. Biblioteca Fundación Juan March

2

Violin I

3 *a tempo*  
cantado *f*

4 arco  
*mf* *mf*

Pizz *f* arco

*p* *rall poco* *pp*

*cediendo un poco* 5 *a tempo*

*sfz* *sfz*

1 2 2

sul ponticello *p* natural *pp* oyendo el canto *pp*

6

*pp*

18621

Legado Joaquín Turina. Biblioteca Fundación Juan March



Violin I<sup>a</sup> 3

*rall* *a tempo*

*pp*

**7** *con brio*  
*de falón y en la 4<sup>a</sup>*

*ppp* *ff*

**8** *energico*

*pp* *p*

*poco rall*

**9** *a tpo.* *3* *1.º solo*  
*express*

Viola  
18621

V. S.

Partitura 14.- *Orgía*, transcripción para sexteto por Roberto Coll (196?)

UJST-P-B-154 Legado Joaquín Turina. Biblioteca Fundación Juan March

# Danzas fantásticas

III  
*ORGÍA.*

Piano.

Transcripción para sexteto por Roberto Coll.

JOAQUÍN TURINA.

*Allegretto mosso quasi Allegro.* *non fiera*

UNIÓN MUSICAL ESPAÑOLA - EDITORES  
Bilbao, Madrid, Barcelona, Valencia,  
Santander, Alicante, Albacete y París.

16147

*Tous droits d'exécution et de reproduction réservés pour tous pays*

16

8

*fff* *con sentimiento salvaje*

This system shows the beginning of a musical passage. The right hand has a complex texture with many chords and moving lines. The left hand provides a steady accompaniment. The dynamic is *fff* and the instruction is *con sentimiento salvaje*.

This system continues the musical passage from the previous system, maintaining the same texture and dynamics.

*ritenendo* *fff* *a tempo* *p*

This system features a change in tempo and dynamics. It starts with *ritenendo* and *fff*, then transitions to *a tempo* and *p*. The right hand has a melodic line with some grace notes.

This system continues the musical passage, showing the right hand's melodic line and the left hand's accompaniment.

1<sup>a</sup> y 2<sup>a</sup> Violin solos. *ff* *mf*

17

*Red.*

This system marks the beginning of a section for the first and second violins. The piano accompaniment is marked *ff* and *mf*. The system number 17 is indicated. There is a signature *Red.* at the end of the system.

# Danzas fantásticas.

Violín I:

III.  
ORGÍA.

JOAQUÍN TURINA.

Allegretto mosso, quasi Allegro.

con brío  
de talón y en la 4ª  
arco

The musical score consists of eight staves of music. The first staff begins with a *pizz.* (pizzicato) instruction and a *ff* (fortissimo) dynamic. The music is in 2/4 time and features a mix of eighth and sixteenth notes. The second and third staves continue the rhythmic pattern. The fourth staff shows a change in articulation. The fifth staff includes a triplet of eighth notes and a *ff* dynamic. The sixth staff has a measure marked with a box containing the number 16 and a *fff* (fortississimo) dynamic. The seventh staff continues with a *fff* dynamic. The eighth staff concludes with a *retenido* (ritardando) instruction, a *fff* dynamic, and a final *pizz.* instruction.



2

Violin I.

*a tempo*  
*cantando*  
*f*

17 *arco*  
*mf*

*pizz.* *f* *arco*

*p* *rall. poco* *pp*

*cediendo un poco* *a tempo*

18 *sfz* *1<sup>a</sup>* *sfz* *2<sup>a</sup>* *2*

*sul ponticello.* *p* *natural* *pp* *agendo el canto* *pp*

*p* *sfz*

19 *p* *pp* *3* *3* *3*

16147

159

Legado Joaquín Turina. Biblioteca Fundación Juan March

# Danzas fantásticas.

Violin II

III  
ORGIA

JOAQUÍN TURINA

Allegretto mosso, quasi Allegro.

con brio  
de talín y en la 4ª

UNION MUSICAL ESPAÑOLA EDITORES.

16147

Violín II

*mf dolce.*

**17** *con el IV* *mf* *express.*

*pizz.* *arco*

*f* *p*

*Viola.* *cediendo*

*dim.*

*a tempo* *delicadísimo* **18**

*Viola.*

*pp* *ppp* *p*

*Viola.*

**19** *(Solo) cantado*

*sfz* *p* *sfz* *p* *sfz*

*rall.* *a tempo*

*p* *p*

*con brio* *de talón y en la 4ª*

*ff*

CLT-T-18-159  
Danzas fantásticas.

Estado Joaquín Turina: Biblioteca Fundación Juan March

Violoncello.

III.  
ORGÍA.

JOAQUÍN TURINA.

Allegretto mosso, quasi Allegro.

*pizz.*  
*ff*

*arco* 1

2 3 4 5 1 2

3 4 5

16 *pizz.* *solo*  
*ff* *p*

17 *arco*  
*express.*





Violoncello

Legado, Joaquín Turina: Biblioteca Fundación Juan March

pizz. arco a tempo pp  
 a tempo **18**  
 ff ppp  
**19** ppp  
 Violin. 3 5  
 rall. pp ppp  
 con brio 2 3 4 5 fff cresc.  
 pizz. **20** mf

LJT-P-0154

Edición Joaquín Turina. Biblioteca Fundación Juan March

# Danzas fantásticas.

## III.

Contrabajo.

ORGÍA.

JOAQUÍN TURINA.

Allegretto mosso, quasi Allegro.

The musical score consists of eight staves of music for the double bass. The first staff begins with a *pizz.* (pizzicato) instruction and a *fff* (fortissimo) dynamic. The second staff continues the melody. The third staff features a *f* (forte) dynamic. The fourth staff includes a first ending bracket labeled '16' and a second ending bracket labeled '7'. The fifth staff starts with a *tuta forza (note)* instruction and a *fff* dynamic, followed by a triplet of notes and a *pizz.* instruction. The sixth staff begins with a triplet of notes and a *fff* dynamic, ending with an *arco* (arco) instruction. The seventh staff features a *pizz.* instruction with accents and an *arco* instruction. The eighth staff concludes the piece.

V.S.

UNION MUSICAL ESPAÑOLA-EDITORES.

30117



### Contrabajo.

2

*pizz.* *arco rit.* *a tempo*

*p* *pp*

18

*p*

*pp* *ppp*

19

*sfz* *p* *sfz* *pp*

*poco rit.* *a tempo*

*pp* *p*

*con brío*

*ppp* *ff*

20 5 *pizz.*

*arco*

3 *a tempo* *p*

21 *pizz.*

*pizz.* *arco*

*p*

LST-P-8-153

Transcription for Two Pianos of the

**Danzas Fantásticas, Op. 22**

- Exaltación
- Ensueño
- Orgía

by

**Joaquín Turina**

Transcribed by Permission of G. Schirmer, Inc. (ASCAP)  
on behalf of Chester Music Ltd. (London) in the United States and Canada.

**Luis Pérez Molina**

Legado Joaquín Turina. Biblioteca Fundación Juan March

# Exaltación

The musical score is divided into two systems. The first system consists of two staves. The upper staff begins with a *Lento* tempo marking and a *pp* dynamic. It features a melodic line with a *pppp* dynamic and a *dim.* marking. The lower staff also starts *Lento* and *pp*, with a *pppp* dynamic and a *dim.* marking. Both staves transition to a *Vivo* tempo. The second system also has two staves. The upper staff begins with a *poco rit.* marking and a *p* dynamic, transitioning to *Lento* and then *Vivo*. The lower staff starts with *poco rit.* and *p*, transitioning to *Lento* and then *Vivo*. Dynamics include *pp*, *ppp*, and *pppp*. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and fingering numbers (5, 6).

Legado Joaquín Turina. Biblioteca Fundación Juan March

The image displays a musical score for a march, likely for piano and bass. The score is organized into two systems, each with two staves. The first system includes a treble clef staff with a '3' triplet and a 'ppp' dynamic marking, and a bass clef staff with an '8va' marking. The second system includes a treble clef staff with a '3' triplet and a 'p' dynamic marking, and a bass clef staff with an '8va' marking. The score concludes with a double bar line and a '2.' marking. The page number '2' is located at the top left.

Legado Joaquín Turina. Biblioteca Fundación Juan March

# Ensueño

Cadencia ab libitum

Moderato

*sfz*

Cadencia ab libitum

Moderato

*sfz*

*p*

*pp*

*pp*

*p*

*pp*

*pp*

> (bell)

The musical score is presented in two systems, each with a vocal line and a piano accompaniment. The first system (measures 17-26) features a vocal line starting with *p cantando* and *con sentimiento popular*, and a piano accompaniment marked *pp*. The second system (measures 27-36) continues the vocal line with *p cantando* and *con sentimiento popular*, while the piano accompaniment includes markings for *pp*, *p*, *cresc.*, and *pp*. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings. The piano part includes specific fingering instructions: *8<sup>va</sup> l.h.* and *8<sup>va</sup> (bell) l.h.*



# Orgia

24

Allegretto mosso quasi Allegro

Allegretto mosso quasi Allegro

28

Legado Joaquín Turina. Biblioteca Fundación Juan March

Musical score for measures 16-18. The score is written for piano and voice. It features a piano accompaniment with chords and moving lines, and a vocal line with triplets and slurs. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4. Measure 16 starts with a piano dynamic marking. Measure 18 includes a triplet of eighth notes in the vocal line.

Musical score for measures 25-26. The score continues with piano accompaniment and vocal lines. Measure 25 includes a piano dynamic marking and a triplet. Measure 26 features the instruction *con sentimiento salvaje* (with wild feeling) and a piano dynamic marking. The key signature remains two flats, and the time signature is 3/4.

Partitura 16.- Manuscrito *Semblanza* para piano de Federico Moreno Torroba, que forma parte del homenaje realizado en 1982, con motivo del centenario del nacimiento de Joaquín Turina.

The image shows a page of handwritten musical notation. At the top, the title Homenaje a Joaquín Turina is written in cursive on a single staff. Below this, there are several staves of music, some of which are partially obscured by a vertical crease. In the center, the word Semblanza is written in a large, elegant cursive font, with Para Piano written below it. At the bottom right, the composer's name F. Moreno-Torroba is written in cursive. The entire page is enclosed in a rectangular border.

*Allegretto*



Handwritten musical notation for the first system. It consists of two staves: a treble staff and a bass staff. The treble staff begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The music includes various note values, rests, and slurs. A dynamic marking of *mf* (mezzo-forte) is present. The bass staff continues the melodic and harmonic material.

Handwritten musical notation for the second system. It consists of two staves: a treble staff and a bass staff. The treble staff features complex rhythmic patterns with slurs and accents. The bass staff provides a steady accompaniment. The key signature remains one flat.

Handwritten musical notation for the third system. It consists of two staves: a treble staff and a bass staff. The treble staff contains several triplet markings (indicated by a '3' over the notes) and slurs. The bass staff continues with a consistent rhythmic pattern. The key signature remains one flat.

Handwritten musical notation for the fourth system. It consists of two staves: a treble staff and a bass staff. The treble staff has a dynamic marking of *f* (forte) and includes various note values and slurs. The bass staff continues the accompaniment. The key signature remains one flat.

Handwritten musical notation for the fifth system. It consists of two staves: a treble staff and a bass staff. The treble staff features complex rhythmic patterns with slurs and accents. The bass staff provides a steady accompaniment. The key signature remains one flat.

Handwritten musical score for piano, consisting of six systems of staves. The notation includes treble and bass clefs, a key signature of two flats (B-flat and E-flat), and a 4/4 time signature. The score features various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Key markings and annotations include:

- 4.* (written above the first system)
- f* (first system, first measure)
- cres.* (first system, second measure)
- mf* (fifth system, third measure)
- cres.* (sixth system, second measure)

The score concludes with double bar lines and repeat signs in the final system.

**ANEXO V:**

**DVD grabación del concierto de la Orquesta Sinfónica del CONSMUPA, dirigido por Yolanda Galindo Benítez, en noviembre de 2014.**





# OBRAS DE JOAQUIN TURINA

## PIANO SOLO:

Recuerdos de mi rincón. (Tragedia cómica para piano).  
El café a las seis de la tarde. - El diplomático y María  
«ya "uté" ve». - El músico y Tony el mejicano. - Amparo,  
la gallega romántica. - El «mellitar» (paso doble desafiado).  
- El diplomático habla de nuevo. - Un ataque de risa. - Habla el pintor (marcha fúnebre).  
- Somnolencia general. - Una frase (agria) del escultor. -  
Tirofeo entre el Mafio y Pepa la «granaina». - Reflexiones del músico - Vuelta de Amparo. N. P. Ptas. 4

Album de viaje. Para piano. — Retrato. - El Casino de Algeciras. - Gibraltar. - Paseo nocturno. - Fiesta mora en Tánger. . . Las seis obras en un cuaderno. N. P. Ptas. 7-50

Danzas fantásticas. — Núm. 1. Exaltación. - Núm. 2. Ensueño. - Núm. 3. Orgía . . . Cada cuaderno. N. P. Ptas. 3

Sanlúcar de Barrameda. Sonata pintoresca. — En la torre del Castillo. - Siluetas de la Calzada. - La playa. - Los pescadores en Bajo de Guía . . . N. P. Ptas. 9  
El Cristo de la Calavera (leyenda) . . . » » 6  
La venta de los gatos. Leyenda . . . N. P. Ptas. 6  
Sinfonía sevillana . . . » » 10

## CANTO Y PIANO:

Poema. En forma de canciones. — Dedicatoria. - Nunca olvida. - Cantares. - Los dos miedos. - Las locas por amor . . . N. P. Ptas. 4

Tres Arias . . . » » 5

## VIOLÍN Y PIANO:

El poema de una sanluqueña . . . N. P. Ptas. 10

## ORQUESTA DE CONCIERTO:

Danzas fantásticas. . . . Partitura N. P. Ptas. 40  
Parte de orquesta. » » 60  
Cada parte suplementaria. » » 3  
Partitura de orquesta (edición bolsillo). » » 10

Sinfonía Sevillana. . . . Partitura. N. P. Ptas. 50  
Parte de orquesta. » » 60  
Cada parte suplementaria. » » 3  
Partitura de orquesta (edición bolsillo). » » 10